

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E
BENS CULTURAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

AS ARTES PLÁSTICAS NOS ANOS 1970 E A ATUAÇÃO DA FUNARTE

APRESENTADA POR
ALDONES NINO SANTOS DA SILVA

PROFESSOR ORIENTADOR ACADÊMICO CELSO CASTRO

Rio de Janeiro
Abril de 2018.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E
BENS CULTURAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

PROFESSOR ORIENTADOR CELSO CASTRO

ALDONES NINO SANTOS DA SILVA

AS ARTES PLÁSTICAS NOS ANOS 1970 E A ATUAÇÃO DA FUNARTE

Dissertação de Mestrado Acadêmico em História, Política e Bens Culturais
apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea
do Brasil – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em História

Rio de Janeiro

Abril de 2018.

Silva, Aldones Nino Santos da
As artes plásticas nos anos 1970 e a atuação da FUNARTE / Aldones
Nino Santos da Silva. – 2018.
241 f.

Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas,
Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.
Orientador: Celso Castro.
Inclui bibliografia.

1.Cultura. 2. Memória - Aspectos políticos. 3. Ditadura. 4. FUNARTE.
5. Artes plásticas. I. Castro, Celso, 1963-. II. Escola de Ciências Sociais da
Fundação Getulio Vargas. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens
Culturais. III.Título.

CDD – 306

ALDONES NINO SANTOS DA SILVA

“AS ARTES PLÁSTICAS NOS ANOS 1970 E A ATUAÇÃO DA FUNARTE”.

dissertação apresentado(a) ao Curso de Mestrado em História, Política e Bens Culturais do(a) Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para obtenção do grau de Mestre(a) em História, Política e Bens Culturais.

Data da defesa: 18/04/2018

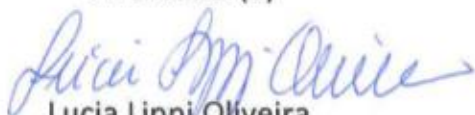
ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA



Celso Corrêa Pinto de Castro
Orientador(a)



Elizabeth Catoia Varela
Membro



Lucia Lippi Oliveira
Membro

Agradecimentos

Depois de dois anos posso enfim vislumbrar o resultado de muitas descobertas, reunidos nesta presente dissertação, um relatório com base em bibliografia, documentos e entrevistas. Porém, há um pequeno espaço para agradecimentos, que eu considero curto para marcar o intenso ganho pessoal que acumulou-se neste percurso. Além de papéis, muito material humano foi importante. Contatos que se iniciaram há poucos anos, mas que com certeza abrem caminhos infinitos, para parcerias na busca de objetivos em comum que compartilhei e compartilho com tantos agentes.

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador prof. Celso Castro, que teve paciência e atenção as minhas escolhas, e também a dedicada leitura e indicações da prof. Lucia Lippi de Oliveira e da Elizabeth Catoia Varela, Curadora da Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Gostaria de agradecer aos auxílios à esta pesquisa, iniciada com no Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS) da UFRJ, com o prof. Renato Luís do Couto Neto e Lemos que ajudou na formatação e delimitação do projeto inicial. Nesta gênese também não posso deixar de destacar a atenção da prof. Angela Moreira, primeira pessoa a conhecer meu projeto do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC). Aos professores Bernardo Buarque de Hollanda, Adriana Marques, Maria Paula Nascimento Araújo e Michel Gherman, pelas disciplinas ministradas e de extrema importância na delimitação e expansão da pesquisa, delimitação enquanto ao objeto pesquisado e ao mesmo tempo expansão na metodologia e bibliografia. Entre esses professores, não poderia deixar de destacar os professores do curso de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, que paralelamente me direcionaram a questões da pesquisa em artes visuais, com destaque especial dos meus dois orientadores, prof. Rosana Pereira de Freitas e Rubens de Andrade.

Agradeço aos colaboradores que algumas vezes foram entrevistados, em outras conselheiros, e na maioria das vezes me coloquei apenas como ouvinte de seus depoimentos, que carregado de experiência me indicaram a complexidade do período abordado, e dos quais reproduzo algumas entrevistas em anexo, Afonso Henriques de Guimaraens Neto, Amália Lucy Geisel, Carlos Zílio, Dalila Santos, Fernanda Lopes, Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira, Ivair Reinaldim, Milton Machado, Paulo Venâncio, Sula Danowski e Vera Bernardes. Ao amigo Eduardo Jardim, primeira voz que apontou para a necessidade da

pesquisa referente a documentação e pesquisa. Mariana Martins com seu devotamento perspicaz.

Agradeço também a toda equipe do CPDOC, Biblioteca do MAM-RJ e Centro de Documentação e Informação da Funarte, de importância fundamental através da disponibilização de imenso número de documentos, em especial Márcia Fonseca, Glória e Ian. A minha família que sempre me apoiou e aos amigos com os quais eu compartilhei cada passo desta pesquisa, Allan Santos, Bianca Martins Lanes, Camila Zarite, Guilherme Siqueira, Hércules Pereira da Silva, Joyce Delfim, Lucas Bomfim, Lucas Guimarães, Lucas Lugarinho, Manoel Pinheiro Junior, Maruan Sipert, Marcela Cantuária, Mateus Souza, Oquitavio Neto, Simone Dominici, Solange França, Taciana Sene Lucio, Tainá Gomes, Vinicius Davi e Walla Capelobo.

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.

[...]

Maior inimigo: o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) – brasil paternal – o cultivo dos “bons hábitos” – a super autoconsciência – a prisão de ventre “nacional”.

A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser construir (ninguém mais do que eu, “ama o Brasil”!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda.

Hélio Oiticica

Resumo

A presente pesquisa se dedica ao entendimento da criação da Funarte e sua atuação em seus anos iniciais, como marca de uma nova postura do governo federal, no campo das artes plásticas. A Funarte reuniu críticos, teóricos, historiadores e artistas, que por meio da teoria e da prática buscaram contribuir com projetos pioneiros através dos quais encontramos a formulação de uma política para arte contemporânea, que inicialmente se refletiu no apoio à realização de pesquisas. Na historiografia há poucas análises do período em que ocorreu a criação e implementação das principais estratégias da instituição; para tanto, talvez seja necessário pontuar que minha intenção transdisciplinar usa uma metodologia que tem como foco enredar o fio histórico da arte na trama de outros tantos fios da vida cultural. Assim, história política e memória tornam-se fundamentais para o alargamento das vias de compreensão do tema proposto. Busco pensar a relação entre censura estatal e fomento às práticas artísticas contemporâneas, defendendo uma nova relação entre 1976-1979, quando personagens que inicialmente haviam sido perseguidos ou mantinham uma postura crítica ao governo autoritário, neste momento ganham apoio para pesquisas sobre artes visuais. Logo, quando a arte contemporânea aparece dentro da Funarte, ela não aparece na forma de exposições, nem na forma de apoio direto ao trabalho do artista. Um fato próprio dessa relação da Funarte com arte contemporânea nesse momento inicial é a reflexão sobre o passado com foco em sua influência no presente.

Palavras Chave: FUNARTE, MEMÓRIA, HISTÓRIA, DITADURA, ARTES VISUAIS.

Abstract

The present research is dedicated to the understanding of the creation of Funarte and its performance in its initial years, as a brand new posture of the federal government, in the field of plastic arts. Funarte brought together critics, theoreticians, historians and artists, who through theory and practice sought to contribute to pioneering projects through which we find the formulation of a policy for contemporary art, which was initially reflected in the support of research. In historiography there are few analyzes of the period in which the creation and implementation of the main strategies of the institution took place, so it may be necessary to point out that my transdisciplinary intention uses a methodology that focuses on tracing the historical thread of art in the cultural life. Thus, political history and memory become fundamental for the extension of the ways of understanding the proposed theme. I try to think of the relationship between state censorship and the promotion of contemporary artistic practices, defending a new relationship between 1976-1979, when characters who had initially been persecuted or held a critical stance to authoritarian rule are now gaining support for visual arts research. Therefore, when contemporary art appears within Funarte, it does not appear in the form of exhibitions, nor in the form of direct support for the artist's work, a fact peculiar to this relationship of Funarte with contemporary art in this initial moment is the reflection on the past with focus on their influence in the present.

Keywords: FUNARTE, MEMORY, HISTORY, DICTATORSHIP, VISUAL ARTS.

Sumário

Predileções Metodológicas	0
1. Introdução: Início de percurso	1
Sociologia da Arte / Metodologia	7
2. Sociologia da Arte no Brasil e as contribuições de Pierre Bourdieu e Howard Becker	8
2.1-Arte e Sociologia: possibilidades de aproximações discursivas	9
2.1-Bourdieu e a sua tríade conceitual	11
2.3- Howard Becker: Mundos da Arte e Cooperação	16
2.4-Proximidades e distanciamentos entre Bourdieu e Becker	22
História da Arte / Censura	27
3. Questões e embates nas artes visuais: Antecedentes do cenário artístico da década de 1970	28
3.1-A cisão neoconcreta	31
3.2-Exposições e o prelúdio dos embates	33
3.4-AI-5, II Bienal da Bahia e a indefinição dos critérios	40
3.5-Pré Bienal de Paris: MAM RJ e o Boicote Internacional	46
3.6-Do Corpo à Terra: A guerrilha e o Exú	53
História Política / Memória I	61
4. A Gestão Cultural do Período Militar e a Zona Cinzenta da Memória	62
4.1-A constituição da memória como campo	62
4.2- Memória e o regime ditatorial	64
4.3-O Governo Geisel e a gradual distensão	67
4.4-Cooptação e Resistência: A relevância da questão	69
4.5-A cultura como um caminho possível de compreensão	70
História da Arte / Instituição	75
5. A criação da Funarte e a nova proposta de ação cultural	77
5.1-Malasartes, Funarte e a Área Experimental: um tripé da mudança	80
5.2- 1976 A constituição de uma filosofia de atuação	88
5.3- 1977 A criação do Centro de Documentação	97
	10

5.4- 1978 <i>Parcerias e recusa</i>	107
5.4.1- <i>Elaboração da Coleção Arte Brasileira Contemporânea</i>	114
5.4.2- <i>Interrupção e Ausências</i>	118
5.4.3- <i>Lincoln Volpini e Carlos Zilio: a simultaneidade da liberdade e da repressão</i>	122
5.5- 1979 <i>Mudança de direção</i>	130
6. Considerações Finais	131
Interlocução / Bibliografia	135
7. Referências Bibliográficas:	136
Arquivo / Vestígios	145
8. Anexos	146
Relatos / Memórias II	158
9 – Entrevistas	159
9.1 Afonso Henriques de Guimaraens Neto	159
9.2 Dalila dos Santos	175
9.3 Carlos Zilio	186
9.4 Milton Machado	197
9.5 Vera Bernardes e Sula Danowski	214
Depoimento	229
9.6 Eduardo Jardim	229

Predileções Metodológicas

1. Introdução: Início de percurso

O percurso desta pesquisa começou a ser trilhado há muitos anos, pois os referenciais teóricos sob os quais tenho me voltado durante a minha formação, sempre foram os mais diversos. Cursei o bacharelado e a licenciatura em Filosofia (USJT-SP) e logo após comecei um bacharelado em História da Arte (EBA/UFRJ). Ao me deparar com Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV CPDOC), sabia que encontraria a oportunidade de realizar uma investigação, onde múltiplas áreas poderiam ser entrelaçadas. Poderia realizar uma pesquisa onde distintas áreas poderiam ser examinadas, na tentativa de compreender alguns aspectos do desenvolvimento das artes visuais no Brasil. No meu ponto de vista, algumas questões necessitam de um horizonte amplo e interdisciplinar para serem melhor compreendidas. Tomar como objeto de análise a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a atividade desenvolvida em seus anos iniciais, contribui para uma melhor compreensão dos processos múltiplos e complexos que envolvem uma construção institucional que pretende atuar no cenário artístico nacional.

Diante desta constatação me propus inicialmente a compreender dinâmicas de forma ampla, indo buscar os referenciais teóricos para sanar meu questionamento. Meu primeiro passo foi compreender as questões específicas do campo da história. Matriculei-me no Instituto de História da UFRJ, onde cursei as disciplinas: *História do Brasil Contemporâneo e Sociedade e política no Brasil pós-1964: questões conceituais*, com o Prof. Dr. Renato Lemos. Nesse momento confirmei a complexidade que envolvia o período em questão. Assim, decidi me dedicar ainda mais ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC). Meu interesse era compreender as dinâmicas do período com foco nas artes plásticas e nas políticas institucionais, considerando as interações sociais complexas que se desenvolvem durante um regime autoritário. No primeiro semestre confirmei que estava no lugar certo, me dedicando aos autores de história e teoria social.

É bem sabido que o regime instaurado pelos militares em 1964 perseguiu intelectuais e artistas, utilizando diversas táticas de controle. No mesmo período surgiu a Funarte, que inicialmente, tinha sob sua responsabilidade as áreas de Artes Plásticas (Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP), Música (Instituto Nacional de Música - INM) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Com a criação desta instituição, a gestão pública federal buscou promover, estimular e desenvolver atividades culturais a nível nacional, buscando

uma articulação com secretarias de cultura, universidades, museus e agentes de culturais. A Funarte surge como pivô de uma estratégia macro do governo, que tinha como objetivo o desenvolvimento do país para além da esfera econômica e teve também um importante papel no desenvolver da arte brasileira. Assim, a compreensão de suas interações com a sociedade torna-se primordial para a compreensão de um período relevante da história recente do Brasil, tanto para a história política, quanto para a história da arte. A criação e atuação da Funarte, em seus anos iniciais, apresentam elos fundamentais para a compreensão do cenário cultural do período, onde o processo de distensão política influi diretamente no cenário artístico, marcando uma nova postura e parcerias inéditas desenvolvidas entre uma fundação federal e importantes nomes da área cultural, incluindo alguns que inicialmente haviam sido perseguidos e que, neste momento, ganharam apoio para suas práticas artísticas e pesquisas sobre artes visuais. Lembremos que a Funarte foi criada após a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), responsável pelo aumento da censura e acirramento da repressão política.

Diante disso, é possível dizer que esta dissertação nasceu de uma curiosidade inicial bem ampla e que poderia ser resumida nas seguintes questões: Como se deu a relação entre a classe artística e a recém-criada instituição federal? Como a gestão pública federal buscou promover, estimular e desenvolver atividades culturais a nível nacional em um período marcado pelo medo, desconfiança e incerteza?

A memória sobre este período, deve-se destacar, vem sendo recuperada por inúmeras notícias, publicações e eventos acadêmicos que ocorreram nos últimos anos. No entanto, a abordagem empreendida pareceu, por um certo tempo, privilegiar ações focadas na repressão, deixando de lado outras perspectivas de atuação do governo no período. Na esfera pública, muito se tem discutido em relação ao período da ditadura. Os meios de comunicação divulgaram os desdobramentos do trabalho da Comissão Nacional da Verdade (CNV), um grupo que concentrou sua investigação nas graves violações de direitos humanos cometidas por *agentes públicos, pessoas a seu serviço, com apoio ou no interesse do Estado brasileiro*. Em 2014, a CNV entregou seu relatório final à então Presidenta Dilma Rousseff. Tal fato foi noticiado em vários veículos de comunicação, nacionais e internacionais, sempre ressaltando o resgate de uma parcela da história brasileira, e a possibilidade do desenvolvimento de novas narrativas sobre o período.

Trabalhando nesse sentido, busquei elencar momentos de tensão na relação entre arte e política, e, como constatação mais genérica, procurei, a todo momento, desenvolver a ideia de que seria necessário buscar interlocução com outros personagens. A Funarte tinha por missão dar um apoio direto às artes e, após 1976, desenvolveu projetos e fomentos que tiveram como foco o campo da história, teoria e crítica de arte. Nesse sentido, um dos objetivos deste trabalho é apresentar a atuação do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte (Cedop), entendendo-o como uma instituição fundamental no apoio de importantes trabalhos da história da arte brasileira, desenvolvendo atividades em parceria com as demais áreas da Funarte. Segundo o *Ante-Projeto de criação do Cedop*, de 1977, seus idealizadores estão

certos que a ênfase no Estudo e na Pesquisa das Artes Plásticas no Brasil alterará a atual situação, de desconhecimento de nossos artistas do presente e do passado, permitindo ainda uma reformulação conceitual da nossa arte. [...] Só através da pesquisa, formaremos os teóricos necessários, e cuja falta se faz sentir há muito tempo. Se conhecemos mal a arte brasileira é porque não temos elementos para formular a análise do seu desenvolvimento (BARBOSA, 1976, p. 1).

Para compreender a presença da documentação e da pesquisa em uma fundação criada para o apoio direto, é fundamental considerar a influência que resulta da reflexão crítica no campo artístico. Na historiografia sobre o período é frequentemente abordada a atuação da instituição após a década de 1980, sendo praticamente ignorado o período em que ocorreu a criação e implementação de suas principais estratégias. Minha ideia, portanto, consiste em extrair alguns sentidos do princípio desta instituição. A Funarte é um exemplo de como a pesquisa é importante na compreensão e elaboração do campo da arte. Junto a isso vamos analisar como a investigação da produção contemporânea¹ aparece dentro da Funarte, pontuando que inicialmente ela não aparece como exposições, nem como apoio direto ao trabalho do artista, e sim nestes concursos e pesquisas. Isso foi muito próprio da relação da Funarte em seus anos iniciais. Destaco a conexão estabelecida entre a Funarte e os debates referentes a arte contemporânea entre 1976-1979.

Na disciplina *Métodos Qualitativos em Estudos Militares*, ministrada pelos professores Celso Castro e Adriana Marques, conheci o texto *Do Artesanato Intelectual*, do

¹Cabe já ressaltar de início, que durante essa pesquisa quando me refiro a arte contemporânea, reconheço a complexidade que acompanha o uso deste termo, mas neste contexto é importante destacar que seu uso demarca uma mudança na utilização das linguagens e o surgimento de novas práticas artísticas que se desenvolvem na segunda metade do século XX. Acompanhado de muitas matizes, vertentes e particularidades, aqui o uso do termo se baseia na utilização em documentos e na forma que aparece na fala dos entrevistados, associado as tendências desenvolvidas durante a década de 1960-1970.

sociólogo Charles Wright Mills. Então, compreendi que a questão de quais aportes teóricos utilizar seria secundária, frente à emergência do tema pesquisado. Mills afirma que o trabalhador intelectual “forma seu próprio eu na medida que se aproxima da perfeição de seu ofício [...] ele constrói um caráter que tem, como essência, as qualidades do bom trabalhador” (MILLS, 1975, p. 212), ou seja, o sociólogo conclui que “o pesquisador deve aprender a usar a experiência de sua vida no seu trabalho continuamente “ (MILLS, 1975, p. 212). Wright Mills alerta aos pesquisadores iniciantes que diversos pensadores da comunidade intelectual não separam seu trabalho de suas vidas. Conclui então, que deveria aprender a usar a ideia de *trajeto* na criação de minha dissertação.

Acredito que seja necessário pontuar que minha intenção transdisciplinar segue um caminho híbrido. Desejo apresentar o desenvolvimento de um percurso, que advêm da minha convicção de que variados pontos, interesses e leituras, contribuem para um entendimento mais apurado das questões que busco tratar. Meu foco é enredar, assim, sociologia, história, política e memória, mostrando como tornam-se fundamentais para o alargamento das vias de compreensão do tema proposto. Ofereço então, um objetivo central acompanhado de considerações e proximidades que modificaram minha visão sobre o tema. Para isso, vou apresentar este percurso, da seguinte maneira:

- **Predileções Metodológicas;**

É nesse *Início de percurso, uma introdução* onde estamos agora, onde busco relatar os caminhos escolhidos e a justificativa da forma de apresentação desta pesquisa. Sendo claro sobre os motivos que levaram a este resultado, e buscando não uma introdução e sim a proposição de um *trajeto*.

- **Sociologia da Arte/Metodologia;**

Início com o texto *Sociologia da Arte no Brasil e as contribuições de Pierre Bourdieu e Howard Becker*, apresentando uma breve constituição do percurso do campo da sociologia da arte no Brasil, com foco na chegada de Roger Bastide e o campo designado por ele como estética sociológica. Na análise em perspectiva, apresentarei o que podemos denominar de sociologia das estruturas de Pierre Bourdieu, e sociologia das situações, postulada por Howard Becker e me deterei no ponto que julgo comum na dialética entre ambos, que diz respeito ao interesse pelas interfaces relativas a arte e as demais esferas da vida social.

Focalizarei a relação entre arte e sociedade, e a forma como as manifestações artísticas afetam e são afetadas pelo mundo social no qual estão inseridas.

- **História da Arte/Censura**

Questões e embates nas artes visuais: Antecedentes do cenário artístico da década de 1970, é o resultado do meu esforço em destacar o momento seminal que foi a década de 1960 demarcando as ações que motivaram o gradual distanciamento da produção contemporânea de alguns canais de representação oficial. Para tanto, selecionei alguns fatos sobre a censura exercida nas artes plásticas, e posicionamentos dos artistas e dos críticos sobre o controle estatal da produção artística. Para além de todo material produzido sobre esses episódios, o breve recorte visa salientar alguns acontecimentos evidenciando o acirramento das relações, destacando alguns nomes e suas visões sobre arte e sociedade.

- **História Política/Memória I**

A Gestão Cultural do Período Militar e a Zona Cinzenta da Memória é a parte em que apresento a constituição da memória como um campo disciplinar e sua relação com regimes ditatoriais, focando na memória da resistência. Saliento particularidades do governo Geisel e sua gradual abertura política, considerando a cultura como indício de mudanças na atuação do governo. Os intelectuais e artistas passam a ser considerados como agentes importantes para auxiliar o processo de distensão. Nesse sentido a criação e atuação de uma instituição como a Funarte eclode como componente destacado dessa relação, e merece uma maior relevância.

- **História da Arte/Instituição**

Em *A criação da Funarte e a nova proposta de ação cultural*, realizo uma breve apresentação de dois polos de debate fundamentais para as questões relativas à arte contemporânea na década de 1970, ressaltando a publicação da revista **Malasartes** e a **Área Experimental** do Museu de Arte Moderna (MAM RJ). Meu interesse é pontuar como o Cedop e o INAP da Funarte também influenciaram e abriram novas possibilidades para o desenvolvimento do campo artístico nacional. Este é o eixo central da pesquisa, onde analiso a documentação existente sobre suas atividades e projetos, que se somam às entrevistas realizadas na busca de esclarecer o percurso desta área dentro da Funarte.

- **Reflexão Crítica/Considerações Finais**

Busco retomar alguns pontos que foram analisados até então e apresentar reflexões que puderam ser formuladas com base nos argumentos que busquei defender. Uma conclusão com determinada abertura, pois o trajeto não encontrou um final, e sim caminhos que apontam para uma continuidade, uma breve contribuição à nossa história recente.

- **Arquivo/Vestígios**

A maior parte da documentação anexada foi fornecida pelo *Centro de Documentação e Informação da Funarte*, e revela um pouco mais das dinâmicas ocorridas durante os anos 1974-1979. Foram disponibilizados para esta pesquisa mais de 700 documentos que incluíram cartas, telegramas, projetos, relatórios, atas de reunião e memorandos.

- **Memórias II/Relatos**

Reproduzo aqui algumas das entrevistas realizadas com os agentes envolvidos com o setor cultural na época. Esses relatos visam contribuir com pesquisas futuras, e possibilitar o acesso às entrevistas de forma integral, para além dos trechos incluídos no decorrer da dissertação, pois considero memórias importantes para muitos outros desdobramentos. As entrevistas transcritas são as de Afonso Henriques de Guimaraens Neto, Carlos Zilio, Dalila dos Santos, Milton Machado, Vera Bernardes e Sula Danowski.

Sociologia da Arte / Metodologia

2. Sociologia da Arte no Brasil e as contribuições de Pierre Bourdieu e Howard Becker

Na análise em perspectiva, apresentarei, o que podemos denominar de sociologia das estruturas de Pierre Bourdieu, e sociologia das situações, postulada por Howard Becker. Veremos como essas duas abordagens, quando aplicadas ao campo da arte, visam interpretar as manifestações artísticas não como uma manifestação natural, e sim como um fenômeno construído por meio da história e das práticas.

Para tal tarefa, apresentaremos uma breve constituição do percurso do campo da sociologia da arte no Brasil, com foco na chegada de Roger Bastide e o campo designado por ele como estética sociológica. Segue-se a apresentação de três conceitos de Pierre Bourdieu: *habitus*, *capital cultural e campo*, que apontam para a necessidade analítica de explicitar-se o lugar social de onde fala um produtor cultural (ou uma instituição). Em contraposição, Howard Becker propõe em sua abordagem o conceito de *mundo*, que busca valorizar a possibilidade criativa presente na interação dos indivíduos, considerando que toda interação social depende muito do presente — e não somente do "*capital social*".

Becker não nega as determinações externas, porém seu foco é compreender como os diversos mundos institucionalizados se mantêm por meio de interações constantemente reinventadas — e não somente a partir da luta pelo poder, como na teoria da reprodução de Bourdieu. Em sua obra, Becker utiliza estudos de caso para analisar a organização dos *mundos da arte*, revelando a importância de todos os domínios e protagonistas que integram, das mais variadas maneiras, o processo de criação e difusão de obras de arte. As bases da sua pesquisa ainda revelam uma busca investigativa da divisão do trabalho, através das quais se realizam atividades cooperativas, por meio de trocas e negociações.

Nesse sentido, buscaremos analisar as similaridades e distanciamentos entre o conceito de *campo* postulado por Pierre Bourdieu, e o conceito de *mundo* de Howard Becker, que alguns autores postulam como intercambiáveis e úteis no mesmo projeto de investigação (BECKER, 2010, p.302). A tentativa deste trabalho é mostrar ambas podem ser encaradas como chaves de leitura, propondo questões distintas, porém que elucidam aspectos importantes da relação entre a arte com diversas esferas da vida social, como artística, educacional, política e econômica.

2.1-Arte e Sociologia: possibilidades de aproximações discursivas

A sociologia da arte é um dos ramos menos consolidados e sistematizados da sociologia contemporânea (GALLINO, 2005 p.44). Uma das principais referências da sociologia da arte na atualidade nos E.U.A.², Vera Zolberg³, deixa claro sua visão sobre esta disciplina quando afirma, *from a sociological standpoint, a work of art is a moment in a process involving the collaboration of more than one actor, working through certain social institutions, and following historically observable trends*⁴ (ZOLBERG, 1999, p. 9). Ou seja, as instituições sociais servem como médium, pelo qual o denominado ‘artista’ produz suas obras seguindo as tendências historicamente observáveis. A obra de arte surge de um processo que envolve a colaboração de mais de um autor, nesse sentido o artista é um dos agentes em um processo de produção, claro que se reconhece diferentes escalas de influência na obra final. Seguindo essa premissa a autora diz ainda que: *like other social phenomena, art cannot be fully understood divorced from its social context, [...], an art work has monetary value, [...] the value attached to it derives, not solely from aesthetic qualities intrinsic to the work, but from external conditions as well*⁵ (ZOLBERG, 1999, p. 9.). Ao ponderar os referidos aspectos acima indicados, avaliamos que caberia então ao sociólogo da arte buscar as condições externas da produção artística, localizando a produção reconhecida como arte, inserida em seu contexto social, buscando compreender a obra para além das considerações estéticas.

Os estudos culturais analisam a diversidade dentro de cada cultura, e também as múltiplas e complexas relações que se estabelecem entre as variadas culturas existentes. A hipótese subjacente é de que, entre as diferentes culturas, existem relações de poder e dominação que devem ser problematizadas. Abriu-se assim uma ampla perspectiva para pesquisas que examinem os processos, através das quais pessoas socialmente organizadas participam da construção de suas vidas cotidianas e constroem o que denominam arte. Pode-se dizer que o interesse crescente nos estudos culturais decorre de mudanças no contexto social da universidade, em interação com as mudanças do campo da arte. Vera Zolberg

²TEIXEIRA, J. G. L. C. Apresentação [Dossiê: Sociologia da Arte Hoje]. *Sociedade e Estado*. 2005, vol.20, n.2, pp.297-301.

³Prof. Emérita da *The New School for Social Research*.

⁴Tradução nossa: “Do ponto de vista sociológico, uma obra de arte é um momento em um processo envolvendo a colaboração de mais de um ator, trabalhando através de certas Instituições sociais, e seguindo as tendências historicamente observáveis”.

⁵Tradução nossa: “como outros fenômenos sociais, a arte não pode ser plenamente compreendida divorciada de seu contexto social,[...] , uma obra de arte tem valor monetário, [...] o valor ligado a ele deriva, não apenas de qualidades estéticas intrínsecas ao trabalho, mas também de condições externas”.

reconhece que *until recently, American sociologists, who came to dominate the social sciences, at least since the end of the World War II, had devoted little attention to the arts. In light of their influence, it is important consider the reasons for their intellectual choices*⁶ (ZOLBERG, 1999, p.26). As orientações dos sociólogos americanos estão interligadas com aspirações institucionais; logo, o desenvolvimento deste campo específico foi endossado pelos estudos culturais, que floresceram no pós-guerra⁷. Os discursos reguladores das práticas culturais criam significados que, ao serem analisados, podem revelar a influência da cultura na regulamentação das atividades e organizações sociais.

Em 1934 foi fundada a Universidade de São Paulo, marcando um importante momento da formação das ciências humanas no país. No que se refere ao desenvolvimento do campo da sociologia da arte no Brasil, podemos destacar a chegada de Roger Bastide⁸, que formou importantes nomes da intelectualidade brasileira⁹, e que segundo a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz “costumava determinar aos alunos trabalhos de pesquisa para a nota de aproveitamento, o que os forçava a desenvolver temas, colher materiais e analisá-los, a utilizar técnicas pouco conhecidas” (QUEIROZ, 1994, p. 216). Bastide afirma que seu livro *Arte e sociedade* (1946) “se desenvolvia entre uma introdução, que passava insensivelmente da axiologia à sociologia da arte, através de uma sociologia dos valores, e uma conclusão que, partindo de fatos sociais, chegava às normas estéticas” (BASTIDE, 1971, p. 1). Bastide cita vários casos nos quais o intercâmbio entre as artes e as demais esferas da vida social — como política e religião — são evidenciados. Os diversos grupos sociais podem ter diversas funções no que tange à relação com a obra de arte, podendo esta ser considerada, nas análises, em função de sua conservação, propagação, transformação ou da criação de valores estéticos (BASTIDE, 1971, p. 142). Bastide admitia que “numa perspectiva sociológica, toda

⁶Tradução Nossa: “Até recentemente, os sociólogos norte-americanos, que vieram dominar as ciências sociais, pelo menos desde o fim da II Guerra Mundial, tinham dedicado pouca atenção às artes. À luz da sua influência, é importante considerar as razões para suas escolhas intelectuais”.

⁷Para mais detalhes ver: ESCOSTEGUY, A. C. Os estudos culturais. Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, Vozes, p. 151-170, 2001.

⁸Chegou ao Brasil em 1938, integrando a missão de professores europeus à Universidade de São Paulo, na qual ocupou a cátedra de sociologia do Departamento de Ciências Sociais, deixada vaga pelo professor Claude Lévi-Strauss. Pesquisou durante muitos anos as religiões afro-brasileiras, tornando-se um iniciado no candomblé da Bahia. Em 1939, ministrou um curso de Sociologia da Arte, visando analisar o condicionamento socio-econômico dos produtores e consumidores de arte, dando conta das instituições que influenciavam o contexto artístico e indivíduos ligados a arte, curso repetido no ano seguinte e publicado em forma de livro em 1945 (QUEIROZ, 1983, p. 22).

⁹Teve como alunos, nomes que impactaram a compreensão da cultura nacional, como, por exemplo, Antonio Candido de Melo e Souza e Ruy Coelho, importantes pensadores da literatura; Gilda R. de Melo e Souza filósofa que irá traduzir e publicar seus escritos; Florestan Fernandes, que nutre a partir daí, um grande interesse por folclore; e Lourival Gomes Machado, que dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), e foi o diretor-artístico da 1ª Bienal Internacional de São Paulo (QUEIROZ, 1983, p. 22).

obra humana, todos os comportamentos, todas as opiniões conservavam a marca do grupo ou do meio social em que se originavam” (QUEIROZ, 1983, p. 22). A sociologia da arte teria como objetivo, então, “analisar seu condicionamento sócio-econômico, e também o dos produtores e consumidores; dando conta das instituições que influenciavam todo o contexto artístico e os indivíduos a ele presos, e das instituições que nasceram porque existia a arte” (QUEIROZ, 1983, p. 22).

2.1-Bourdieu e a sua tríade conceitual

Habitus, *capital cultural* e *campo* são os três vetores conceituais que nutrem os postulados formulados por Pierre Bourdieu¹⁰. Estes três conceitos também são a base para a compreensão de sua formulação sobre sociologia da arte, pois na sua visão o senso estético se revela como senso da distinção. Logo, uma sociologia das manifestações artísticas e dos pressupostos estéticos se apresentam como inerentes ao trabalho do sociólogo¹¹. Para o autor, a dominação social é construída através da introjeção do *habitus* dominante na sociedade, ou seja, a projeção do comportamento das classes privilegiadas aos demais cidadãos (LEBIGRE, 2014). Afrânio Mendes Catani¹² afirma que Bourdieu sempre advertiu que esses três conceitos devem ser compreendidos em sua interdependência, ou seja, *habitus*, *capital cultural* e *campo* não podem ser definidos isoladamente, mas apenas no interior do sistema teórico que constituem¹³.

2.1.1-Habitus

Em 1979 é publicado *A Distinção: uma crítica social do julgamento*¹⁴, onde Bourdieu elabora um sistema teórico que encara as condições de participação social como oriundas de uma herança social, apontando a violência simbólica que é causa da distinção. Ela é visível em ações cotidianas como vestir, comer e até mesmo na relação com manifestações e obras consideradas como artísticas. A oposição entre as maneiras de distinguir o *eu* do *outro* são

¹⁰Foi professor na *École de Sociologie du Collège de France*, e desenvolveu, ao longo de sua vida, diversos trabalhos abordando a questão da dominação.

¹¹Considerando a perspectiva de que a teoria sociológica tem por função desnaturalizar os mecanismos de dominação na sociedade.

¹²Professor da Faculdade de Educação da USP, e autor do livro: *Origem e Destino: pensando a Sociologia reflexiva de Bourdieu*, e coorganizador dos três volumes de Pierre Bourdieu: escritos de educação, publicado pela editora Vozes, entre outros.

¹³MENDES, C. A. *As possibilidades analíticas da noção de campo social*. Educação & Sociedade, 2011, n. 32. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87319091012>>. Acesso 27 de Julho de 2016.

¹⁴Segundo a classificação da *International Sociological Association (ISA)*, esta obra está entre as dez mais importantes obras sociológicas do século XX. Fonte: http://www.isa-sociology.org/books/vt/bkv_000.htm.

introjetadas pelas condições de existência e pelo *habitus*¹⁵, podendo ser divididas em três itens principais: “alimentação, cultura e despesas com apresentação de si e representação” (BOURDIEU, 2011, p. 174). Essas três estruturas do consumo são interiorizadas pelo *habitus* e mantidas pela pretensa organicidade do cotidiano, são diferentes maneiras da classe dominante afirmar a distinção em relação a classe operária. O poder gerador, para Bourdieu, originaria-se de um conhecimento adquirido e também de um haver (ORTIZ, 1983, p. 61).

O *habitus* é reflexo direto das condições de existência e de práticas engendradas pelos diferentes hábitos, que exprimem as diferenças que são objetivamente inscritas nas condições de existências, formando esquemas de apreciação necessários para identificar, interpretar e avaliar os estilos de vida. O *habitus* apreende as diferenças de condições captadas por ele sob as formas de diferenças entre práticas ‘classificadas e classificantes’, seguindo princípios de diferenciação que, por serem eles próprios produtos de tais diferenças, estão objetivamente ajustados a elas e, portanto, acabam percebendo-as como naturais. Ou seja, há uma naturalização das condições expressas pelas práticas classificadoras, pois, inseridos nelas, o homem acaba percebendo tais sistemas de classificação como inerentes à existência de cada um. Isso seria a função do papel de ‘estrutura estruturante’ do *habitus*, que produz mediante retraduições impostas por uma lógica própria ‘transposições sistemáticas’, impostas pela condição de sua aplicação prática (BOURDIEU, 2011, p.164).

Para Pierre Bourdieu, a disposição estética é a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, “como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros” (BOURDIEU, 2011, p. 56). O espaço dos estilos de vida constitui o mundo social. A construção do *habitus* funciona como fórmula geradora que permite justificar, ao mesmo tempo, práticas e produtos classificáveis, assim como julgamentos, que por sua vez, classificados, constituem essas obras em sistema de sinais distintivos (BOURDIEU, 2011, p. 163). Em outras palavras, as diferentes posições no espaço social correspondem aos estilos de vida, formando sistemas de desvios diferenciais que são a ‘retradução simbólica’ de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. Conforme afirma Renato

¹⁵A introdução do conceito de *habitus* no sistema sociológico bourdieusiano, foi originária da publicação em francês de dois artigos de Erwin Panofsky, que segundo Bourdieu, era refém da filosofia neo-kantiana, então em contraposição, ele adota a noção de *generative grammar* de Chomsky, embora ao contrário não postulasse a existência de um espírito universal da razão humana, e sim de um agente da ação.

Ortiz¹⁶, “o *habitus* tende, conformar e orientar a ação, mas na medida em que é produto das relações sociais, ele tende a assegurar a reprodução dessas mesmas relações objetivas que o engendraram” (ORTIZ, 1983, p. 15). Em síntese, o *habitus* é “um conhecimento adquirido e também um haver, um *capital*, *habitus*, indica a disposição incorporada, quase postural” (BOURDIEU, 2011, p. 61). *Habitus* seria a “história no seu estado incorporado”, produto resultante de uma aquisição histórica. A relação com o mundo social é encarada pelo sociólogo como, uma ‘cumplicidade ontológica’ que comunica e reflete ela própria (BOURDIEU, 2011, p. 82-83).

2.1.2-Capital Cultural

Em 1965, Bourdieu publicou alguns ensaios sobre os usos sociais da fotografia, e em 1966, publica com Alain Darbel e colaboração de Dominique Schnapper, *O Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*¹⁷, iniciando uma série de trabalhos sobre práticas culturais, parte vital de sua obra sociológica na década seguinte. A partir da publicação dos resultados de suas pesquisas, baseada em ampla sondagem estatística, não se pôde mais falar de Público - no singular, e sim Públicos - no plural, com competências e repertórios diferenciados. Foi assim que surgiu o conceito de *capital cultural*, em certa medida com base em diplomas e origem familiar. Este livro levou os museus franceses a repensarem suas estratégias de comunicação (GOLDSTEIN, 2008, p.3). Bourdieu apresenta questionários e tabelas com meticuloso detalhamento de dados quantitativos, completados com fórmulas matemáticas utilizadas nas análises dos dados, e gráficos da distribuição das variáveis envolvidas na pesquisa.

Bourdieu possui também diversas obras que pensam a educação e o processo escolar, compreendendo a escola como uma instituição central na formação da condição de existência do homem contemporâneo. Para ele “a noção de *capital cultural* impôs-se, primeiramente, como uma hipótese indispensável para dar conta da desigualdade de desempenho escolar de crianças provenientes das diferentes classes sociais” (BOURDIEU, 1998, p. 73). O sociólogo busca então, afirmar que existem fatores extraescolares que influenciam o aproveitamento e rendimento do estudante. A diferença de acesso aos bens da cultura, entre famílias, é um fator preponderante nas variações comportamentais no ambiente escolar. Seguindo essas premissas, é correto afirmar que "na realidade, cada família transmite a seus filhos, mais por

¹⁶Sociólogo professor da Universidade Estadual de Campinas, defendeu sua tese de doutorado em 1975, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, sob a orientação de Roger Bastide.

¹⁷Texto Publicado originalmente em 1966 na França e em 2003 no Brasil pela editora Zouk de Porto Alegre.

vias indiretas que diretas, um certo *capital cultural* e um certo *ethos*, sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados” (BOURDIEU, 1998, p. 42). E, segundo o autor, estes fatores, contribuiriam ainda, “para definir, entre outras coisas, as atitudes em face do *capital cultural* e da instituição escolar” (BOURDIEU, 1998, p. 42). Haveria, então, uma forte predisposição para a valorização e incentivo escolar daqueles que já possuem um acúmulo de *capital cultural*. Desta forma, crianças de classes mais abastadas teriam maior chance de alcançar excelência na carreira escolar.

Família e Escola são os principais espaços de formação de valor; ambos, na dialética com o momento presente, irão propor sanções negativas ou positivas, controlando o desempenho, “fortalecendo o que é aceitável e desincentivando o que não o é” (BOURDIEU, 2011, p. 82). As possibilidades de incorporação do capital adquirido na escola são, em certa medida, condicionadas pelo capital herdado, que orienta a criança em idade escolar a ser dócil ou insubordinada diante do processo pedagógico. O capital herdado refletirá diretamente o interesse ou desinteresse pelas práticas pedagógicas. Nesses moldes, a escola é a instituição que transforma as desigualdades diante da cultura em desigualdade de sucesso, de dons e de mérito. É interessante destacar que Bourdieu afirma que, “a ação da escola é bastante desigual, ressaltando nem que seja no que diz respeito à duração” (BOURDIEU, 2007, p. 54). Ou seja, o mesmo processo de formação pode ter durações diferentes para distintas classes sociais, pois até mesmo o “ajuste” ao processo escolar pode levar tempos díspares para a conclusão.

Crianças de famílias cultas crescem acompanhando os pais em visitas a museus com regularidade, e a partir daí adquirem essa prática, arbitrariamente imposta. Desta maneira, a prática cultural está subordinada às condições sociais. Logo, é possível falar de um *capital cultural* herdado, que é aquele que se origina no seio familiar, o conjunto de práticas e ações presentes na formação da criança. Estas práticas serão aperfeiçoadas na escola. Assim, a disparidade dessa “herança” insere crianças com diversas nuances no que tange ao consumo da cultura, que é oficializada pela própria instituição escolar. Existe então uma covariância da estrutura dos diferentes sistemas, devendo-se considerar “o conjunto de características dos diferentes subsistemas de cada nação e, em particular, um conhecimento aprofundado de cada um dos sistemas de ensino, com suas tradições pedagógicas próprias, as diferentes políticas culturais, etc” (BOURDIEU, 2007, p. 60). A compreensão desses sistemas de covariância é primordial para elencar o *capital cultural* herdado e o *capital cultural* adquirido. Ignorar

esses detalhes a argumentação pode apresentar brechas e falácias, levando a resultados parcos e superficiais sobre o objeto estudado. Assim, se evita comparar o que não é comparável e omitir detalhes comparáveis (BOURDIEU, 2007, p. 60). Entre essas duas categorias de *capital cultural* ainda é possível postular uma terceira, que ele designa *Capital Cultural Nacional*, este seria avaliado pelo grau de desenvolvimento do sistema de ensino, assim como pela importância do capital artístico (BOURDIEU, 2007, p. 66).

A legibilidade da obra se relaciona diretamente com a soma do nível de *capital cultural* herdado e do *capital cultural* adquirido, pois é apenas na resultante deste jogo que a obra pode ser compreendida e fruída para além da experimentação breve. Um dos dados obtidos na pesquisa foi referente à média do tempo gasto pelos visitantes de museus: o visitante das classes populares gasta em média 22 minutos; o das classes médias, 35 minutos; e o das classes superiores, 47 minutos (BOURDIEU, 2007, p. 70). Desse modo, entra em questão até mesmo o tempo em que se efetua o percurso no espaço expositivo.

2.1.3- *Campo*

A primeira elaboração rigorosa do conceito de *campo* partiu da leitura de um capítulo de um livro escrito por Max Weber sobre sociologia religiosa, que encarava a construção do campo religioso como estruturas de relações objetivas que pudesse explicar a forma concreta das interações, descritos como uma *tipologia realista* (BOURDIEU, 2011, p. 66). Sua orientação é tomar o campo de produção como espaço social de relações objetivas. O *campo*¹⁸ pode ser entendido como um espaço, dominado por aqueles que estão inseridos e coordenam as suas leis. A orientação da ação segue os padrões já preestabelecidos, e o *campo* trabalha na ordem de manutenção desses padrões. Assim, o processo de constituição de *campos* é vantajoso para aqueles que dispõem da destreza linguística e domínio dos referenciais. Torna-se importante então, nos campos de produção cultural, deter-se sobre o papel dos investimentos destinados a produzir crença no valor de um produto econômico e simbólico, pois as estratégias de operação dependem da posição dos agentes de produção. Nesse sentido, Bourdieu afirma: “Os *campos* são os lugares de relações de forças que implicam tendências imanentes e probabilidades objetivas. Um *campo* não se orienta totalmente ao acaso” (BOURDIEU, 2004, p.27). Concluindo, “Nem tudo nele é igualmente

¹⁸O sociólogo francês, Bernard Lahire, afirma que Bourdieu ao postular a teoria dos *campos*, está dando continuidade a reflexões sociológicas sobre a diferenciação histórica das atividades ou das funções sociais, e da divisão social do trabalho. Contribuindo com essa corrente teórica, que envolve nomes como, Nibert Elias, Karl Marx, Emile Durkheim e como supracitado, Max Weber.

possível e impossível em cada momento. Entre as vantagens sociais daqueles que nasceram num *campo*, está precisamente o fato de ter, o domínio das leis imanentes do *campo*” (BOURDIEU, 2004, p.27).

Bourdieu, com esses três conceitos¹⁹, buscou demonstrar como a apropriação de uma obra de arte é em última instância uma relação social, e por sua vez essa relação é um dos critérios de distinção. Diferente de uma apropriação material que impõe a exclusividade, os agentes do campo cultural realizam uma “apropriação simbólica, única legítima em seu entender, como uma espécie de participação mística de um bem comum do qual cada um tem sua parte e privilégio e o monopólio” (BOURDIEU, 2011, p. 212). Então, uma das tarefas que cabem ao sociólogo seria demonstrar que a cultura adquirida, ou o que denominamos gosto, é resultante do processo educacional, que atua introjetando valores já estabelecidos. Seria banal buscar originalidade na obra de arte, pois, sua formulação segue um conjunto de mecanismos sociais, que estabelecem artifícios para impor normas e padrões de distinção.

2.3- Howard Becker: *Mundos da Arte e Cooperação*

Howard Becker²⁰, em suas pesquisas, busca analisar as possibilidades criativas do presente, partindo da interação social dos indivíduos. Seu interesse é compreender como os diversos mundos institucionalizados se mantêm por meio de interações, que são constantemente reinventadas. Ele é responsável por difundir uma nova abordagem para a sociologia da arte, que até então tinha como grande expoente a teoria da reprodução de Pierre Bourdieu. Suas ideias se baseiam em grande medida na noção de *mundos*, e a organização do *mundo* consiste na regularidade presente nos modos de agir. Portanto, quando algum participante age fora do esperado, acaba gerando um incômodo para o meio. Com base nesse processo, se estabelece a comparação e elucida-se questões veladas. Nas palavras do próprio Becker, em *Mundos da Arte*²¹ (1982), é “um modo de olhar para as artes com objetivo de

¹⁹Estes três conceitos, são utilizados para reconstruir a história literária francesa da segunda metade do século XIX, em *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*, de 1996, onde Bourdieu, revelando as regras que regem escritores e instituições literárias, visa desmistificar a ilusão do gênio criador, expondo os fundamentos para uma teoria da produção artística. Apreendendo a escrita, como um lugar da negociação, que pode causar espanto a alguns mais inclinados a perpetuar o romântico estereótipo do criador preso unicamente aos caprichos da inspiração.

²⁰ Exerceu grande influência na sociologia da arte, utilizando o ponto de vista do interacionismo simbólico, também lecionou no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, em 1976 e 1990.

²¹ No prefácio à edição comemorativa de 25º aniversário, ele diz que sua pesquisa parte de uma investigação empírica, e sua experiência com um *mundo* da arte foi iniciada em suas aulas de piano, quando tinha apenas 11 ou 12 anos de idade. Becker ministrou uma disciplina de sociologia da arte, e seguiu dando continuidade a suas pesquisas acadêmicas com diversas publicações sobre o tema. O livro *Mundos da Arte* surgiu a partir de uma

criar problemáticas para investigação” (BECKER, 2010, p.9), dotado de um ‘antielitismo visceral’. Na época em que começou a trabalhar na escrita do livro, ele se interessou pelos trabalhos de sociólogos da arte franceses, porém, nos E.U.A., até então, só existiam traduções de Pierre Bourdieu, e seu interesse se voltava para Raymonde Moulin²², que havia publicado em 1967, *Le Marché de la peinture en France*²³, obra que a autora dividiu em três seções. Na primeira são apresentados os antecedentes e as condições de produção e difusão da obra de arte; na segunda a autora se volta para os agentes: críticos, *marchands*, colecionadores e pintores; e a terceira parte é dedicada às transações de venda e consumo das obras. Sua maior contribuição foi analisar a arte atrelada à economia, pois a apreciação estética, no seu entender, não é livre da avaliação econômica. Moulin aponta a dependência da obra de arte e do artista em relação às leis do mercado.

Há uma clara influência da obra de Moulin nas formulações de Becker, que a partir deste primeiro contato estreitará os laços com a sociologia da arte desenvolvida na França. As formulações de Becker se distanciam de Pierre Bourdieu, e se aproximam de outros teóricos franceses integrantes do EHESS²⁴. A análise do processo de criação coletiva de obras de arte de Becker serve de base para afirmação de Vera Zolberg sobre a variabilidade de talentos, personalidades ou habilidades cognitivas dos artistas. Ela afirma que sua *emphases on diverse talents, rather than talent in the singular, as an essential aspect of the artist in an advance in the demystification of artistic creation*²⁵ (ZOLBERG, 1999, p. 197). Howard Becker dá ênfase às diversas atividades, desmistificando a criação artística como um atributo unicamente daquele que é denominado ‘artista’ pelos integrantes de determinado meio.

O artigo ‘Mundos Artísticos e Tipos Sociais’, escrito por Howard Becker abre o livro, *Arte e Sociedade: ensaios sobre sociologia da arte*, uma coletânea publicada em 1977,

mescla de artigos e publicações, que reuniu e buscou preencher as lacunas teóricas dando coesão e formato ao livro.

²²Em suas análises se foca nas relações singulares que se desenvolvem entre a criação artística, os preços das obras, museus e o mercado. Fundou em 1983, o *Centre de sociologie des arts*, convertido em 1984 no *Centre de sociologie du travail et des arts*, que dirigiu até 1992. Foi pesquisadora da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de 1985 a 1992.

²³Becker possuía o livro, mas não sabia ler em francês, aprendeu o idioma para ler o estudo de Moulin e futuramente acabou encontrando-se com ela e foi convidado a passar um mês no seu centro no CNRS.

²⁴Por exemplo, Pierre-Michel Menger, que foi orientado por Moulin, e publicou *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*; Dominique Pasquier, que pesquisa a recepção da ficção televisiva e a constituição de audiências; Sabine Chalvon-Demersay que tem pesquisas focadas na compreensão do papel da imaginação na compreensão do mundo social, abordando a ficção televisiva através de seus profissionais, o seu conteúdo e o seu público.

²⁵Tradução Nossa: ênfase sobre diversos talentos, ao invés de talento singular, é um aspecto essencial do artista em avanço na desmistificação da criação artística.

organizada por Gilberto Velho. Neste trabalho o autor discorre sobre a constituição do *mundo* artístico e os tipos sociais, que são habituais ou, oficialmente considerados como artistas — segundo a ideologia de seus respectivos *mundos*²⁶. Becker apresenta sua definição de *mundo* como uma totalidade de pessoas e organizações, cuja ação é necessária à produção de determinado tipo de acontecimento, e de objetos caracteristicamente produzidos por aquele *mundo* (BECKER, 1977, p.9). Ou seja, o *mundo* artístico seria, por definição, um conjunto de pessoas e organizações que produzem acontecimentos e objetos que são definidos por esse mesmo *mundo* como arte. Com foco em pesquisas comparativas, marca das abordagens de Becker, ele postula quatro pontos, quais devem ser analisados: 1) *A obra de arte*, que deve ser compreendida enquanto resultado da ação coordenada de todas as pessoas envolvidas para que o trabalho seja realizado da forma que é; 2) *Conjunto de convenções* que são incorporadas em uma prática em comum e sob as quais as novas criações se atualizam; 3) *Grupos de pessoas* que integram o *mundo*, construindo uma ramificação a partir do trabalho realizado, formando um quadro mais completo possível e; 4) *Valor Social*, que é atribuído aos trabalhos. Ou seja, a produção de sentido atrelado àquela produção coletiva tem origem em um determinado *mundo* social.

2.3.1-Tipos de Artistas

As definições pouco usuais de Becker advêm de sua formação na tradição da Escola Sociológica de Chicago, que o levou ao “ceticismo acerca da habitual definição de objetos de estudo da sociologia” (BECKER, 2010, p.21). Para ele, as modalidades de produção e consumo das obras de arte podem ser melhor compreendidas com o que ele chama de sociologia das profissões aplicadas ao domínio da arte. Por isso, orienta seu foco para os diversos profissionais que interagem no *mundo* da arte. Os tipos de ‘artistas’ podem ser derivados de categorias gerais, como:

1) *Profissionais integrados*, são aqueles que produzem o produto “adequado” aos meios de recepção e difusão, manipulando as convenções que regulam seu *mundo*, apresentando variações e inovações que não violam os limites pré-impostos. Eles integram o que Becker chama de ‘máquina artística da época’. Os profissionais integrados produzem obras de referência, encaradas como canônicas (BECKER, 2010, p. 198);

²⁶As publicações de sociologia da arte no Brasil são bem deficitárias, *Mundos da Arte* de Howard Becker ainda não teve uma edição no Brasil. Entre vários outros autores elencados por Becker, podemos encontrar apenas Raymonde Moulin, que teve *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias*, publicado pela editora Zouk em 2007.

2) *Inconformistas ou Mavericks*, são produzidos por todo *mundo* artístico organizado, tendo pertencido a organização deste *mundo*, mantêm uma ligação afastada, recusando a sujeição. Muitas vezes, acabam sendo impossibilitados de participar das suas atividades oficiais. Devido à recusa, podem criar suas próprias instituições ou até mesmo uma nova rede de colaboradores. Ele exige que, ao invés de se adaptar às condições impostas pelo *mundo*, este é que se adapte a ele. As obras produzidas pelos *Mavericks* são tão difíceis de assimilar que o *mundo* da arte rejeita o desafio. Seu trabalho pode ser incorporado no *mundo* artístico já estabelecido, mas corre o risco de permanecer encarado como curiosidade, servindo como um estímulo à imaginação, entendido como uma simples curiosidade interessante. E se o *mundo* da arte se adapta e o sistema de convenções passa a englobar todos os aspectos do seu trabalho, o artista em questão deixa de ser um *Maverick* e alcança a posição de profissional integrado (BECKER, 2010, p.209);

3) *Artistas Ingênuos, Naifs ou Artistas da Terra*. O artista dessa categoria não teve relação, ou desconhece o *mundo* artístico que produz trabalhos como os seus, e suas técnicas são aprendidas em contextos não artísticos. Não sabem ou não se propõem a falar sobre sua produção nos moldes convencionais, mas a partir da sua ‘descoberta’²⁷ podem se tornar artistas integrados. Eles não possuem qualquer formação profissional. Sua obra assume o aspecto reconhecido como *naif*, que no sentido literal do termo atribuiria características ligadas a um aspecto infantil ou ingênuo (BECKER, 2010, p. 220). Como não manipulam os signos linguísticos de atribuições da arte, não são bem-sucedidos ao explicar aquilo que fazem, e como seu trabalho é difícil de apreender numa perspectiva alheia à da arte, geralmente ficam constrangidos frente a pedidos de esclarecimento. Becker afirma, ainda, que “a maioria desses artistas não fornece qualquer tipo de explicação. Acham que aquilo que fazem não interessa aos outros, ou que é um assunto entre eles e Deus” (BECKER, 2010, p. 225);

4) *Arte Popular* é definida como “aquela que se inscreve nas práticas correntes de todos os membros de uma comunidade, ou pelo menos de alguns dos seus segmentos” (BECKER, 2010, p. 221). Embora na execução de determinada atividade se reconheça a destreza de alguns, essa é uma questão sem importância, sua especificidade é a não atribuição

²⁷O termo “descoberta” é usado aqui, no sentido de produção não usual, que ao ser reconhecida por determinado integrante de um mundo, acaba sendo absorvido no sistema de arte tradicional, podemos ter como exemplo, o Atelier Gaia na cidade do Rio de Janeiro. Um espaço de produção artística que atende aos clientes da saúde mental e visa a inserção no mercado de arte atual.

da categoria de gênio a um ou outro ser singular. A atividade não é considerada arte por nenhum dos agentes envolvidos em sua produção. O foco é apenas que a produção atinja um padrão mínimo de qualidade, alcançando o objetivo em vista. Os trabalhos são efetuados por pessoas comuns, no decurso de suas vidas comuns, às margens dos *mundos* da arte profissional. “O seu valor artístico é-lhes atribuído por pessoas estranhas à comunidade onde foi produzida (BECKER, 2010, p. 221)”. Essas obras raramente são tomadas como arte por aqueles que as produzem.

2.3.2-Mundo Artístico e Atividade Coletiva

Para Becker, toda obra de arte que usufruímos, acontece e continua a existir no *mundo* devido à atividade conjugada de um determinado número de pessoas — geralmente um grande número. Ele encara os produtores de um ponto de vista amplificado, abarcando desde o artista até as atividades chamadas ‘de apoio’, como limpeza, montagem e fabricação de materiais. Tudo isto pressupõe a existência de uma ordem social capaz de garantir uma certa estabilidade à ação daqueles que trabalham na área artística. O *mundo* é então postulado para possibilitar uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte (BECKER, 2010, p. 28). Os subsistemas correspondentes às diferentes disciplinas artísticas podem subdividir-se em segmentos distintos e quase totalmente isolados uns dos outros (BECKER, 2010, p. 148).

Um interessante exemplo citado por Becker para ilustrar essa rede de cooperação são os créditos de filmes²⁸, pois, eles evidenciam a necessidade de atores, roteiristas, operadores de câmera, entre uma infinidade de profissionais, sem os quais o filme não seria realizado ou o produto final teria outra forma. Ele cita, por exemplo, o *catering*, profissionais responsáveis pelo abastecimento de comida no *set*. Sem a presença deles, os atores e técnicos teriam que comer fora do ambiente de filmagem e isso aumentaria o prazo de conclusão, consumindo uma maior parte do orçamento; como consequência, algo deveria ser cortado, como detalhes dos figurinos, ou um determinado efeito especial. Esse caso evidencia que a menor alteração na rede de cooperação geraria um produto final diferente.

O interacionismo pode ser compreendido como uma perspectiva teórica que deriva os processos sociais a partir da interação humana, isto é, o estudo da forma como os indivíduos

²⁸Fonte: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-87-anos-sociologo-americano-howard-becker-defende-estudos-sobre-entretenimento-17116836>> Acesso em 28 de julho de 2016.

agem dentro da sociedade. Nesse aspecto, podemos encontrar forte influência da abordagem interacionista na formulação dos *mundos* da arte, pois todas as artes que conhecemos, como todas as atividades humanas, envolvem a cooperação de outrem, não podemos imaginar uma arte em que um único indivíduo desempenhe todas as funções, como elaboração, construção, fruição e apreciação. A segmentação das tarefas é fundamental na sua execução (BECKER, 2010, p. 148). A obra de arte é apresentada ao público em sua versão definitiva, mas durante sua criação existe uma imensa gama de trocas, que interferem nos rumos da construção de uma obra. Becker exemplifica essas negociações utilizando também obras literárias, com foco nos acordos que acontecem entre editores, escritores e detentores de seus manuscritos. E realça como tais escolhas podem afetar diretamente o produto final. O trabalho de edição geralmente pertence a diversos agentes, e a interação entre estes pode ser tão decisiva na forma final do trabalho quanto as escolhas individuais do ‘artista’²⁹.

2.3.3- A Estética e os Críticos

A estética dialoga intrinsecamente com as organizações, pois os juízos são adotados temporalmente e institucionalmente. Os críticos e estetas estudam postulados e argumentos que as pessoas usam para classificar as obras de arte, elaborando sistemas de construção e justificação dessas classificações. Becker nos diz que “uma estética solidamente estabelecida orienta o desempenho daqueles que participam directamente na produção de obras de arte específicas” (BECKER, 2010, p.128). Frisando que os artistas “quando tomam as decisões que conferem à obra o seu aspecto definitivo [...] procuram sobretudo aquilo que pode justificar essas decisões”. (BECKER, 2010, p.128).

A teoria institucional visa adaptar reformulações que ocorrem no meio da arte, validando com argumentos estéticos a inserção de uma nova produção. O *mundo* da arte não é estático; em outras palavras, existem agentes e instituições que podem elaborar uma teoria que insere tal produção no *mundo*. Logo, conferir o status de arte a determinado objeto depende, em certa medida, do discurso de proeminentes figuras, ou de instituições que ‘validam’ a criação perante um *mundo* organizado. Becker cita o filósofo e crítico de arte

²⁹No campo das artes plásticas, também podemos pensar nos exemplos, da influência da formatação dos espaços expositivos, da importante troca entre críticos e artistas, dos criadores de matéria prima, onde até mesmo a iluminação do espaço pode influenciar a apresentação final da obra. Um exemplo clássico da intervenção de outros agentes nas artes plásticas são os conselhos pictóricos do crítico Clement Greenberg dirigidos a Jackson Pollock, ou Andy Warhol que na tentativa de agradar aos galeristas, incluía traços de abstracionismo em suas primeiras obras. O mundo da arte considera artista, o agente cujas escolhas são decisivas nesse processo de criação.

Arthur Danto³⁰, que no que concerne à teoria institucional afirma que, “Para considerar uma coisa como arte, é necessário algo que o olhar não consegue discernir, um ambiente de teoria estética, um conhecimento da história da arte: um *mundo da arte*” (DANTO *apud* BECKER, 2010, p. 140).

2.4-Proximidades e distanciamentos entre Bourdieu e Becker

A teoria de Bourdieu não dá conta de abarcar as manifestações artísticas populares e de vanguarda, desta forma sua análise é deficitária por não abarcar relações que fogem de um princípio gerador. Os cruzamentos entre baixa cultura e vanguarda são numerosos e complexos. Nesse contexto, a socióloga Bridget Fowler³¹ afirma que, *the phenomenological approach to the arts proposed by Becker has certain important advantages over Bourdieu's hermeneutic explorations of artists strategies*³² (FOWLER, 1997, p.101-102). Ainda nesse contexto, Bernard Lahire³³ afirma que, *la théorie des champs, nous laisse particulièrement démunis pour comprendre les classes qui ne sont pas dominantes [...] ou les acteurs dominés, marginaux ou périphériques des champs dominants*³⁴. Assim, a teoria dos campos impossibilita uma compreensão dos agentes marginalizados, não integrando estes no processo de construção e manutenção do *mundo*, já que compreende estes como seres dominados e não participantes da dinâmica social de criação, e de continuidade de determinado *mundo*. Ao contrário da sociologia das estruturas desenvolvidas por Bourdieu, não há princípio gerador na sociologia das situações de Becker.

Os sociólogos Wendy Bottero e Nick Crossley³⁵ ressaltam que o método de Becker tem seu eixo na interação de múltiplos indivíduos, pois, *the social worlds approach focuses not just on face-to-face or direct contacts, but on webs or systems of direct and indirect links*³⁶ (BOTTERO; CROSSLEY, 2011, p.7). Esse fato seria um importante diferencial, em razão de possibilitar ligações indiretas entre agentes, quais se efetivam na produção artística e

³⁰Arthur Danto foi um filósofo e crítico de arte americano. Professor emérito de filosofia da Universidade de Columbia (Nova York). Atuou também como crítico de arte da revista The Nation.

³¹Professora da *School of Social and Political Sciences* da *University of Glasgow*.

³²Tradução Nossa: a abordagem fenomenológica às artes propostas por Becker tem certas vantagens importantes sobre explorações hermenêuticas de estratégias de artísticas de Bourdieu.

³³Bernard Lahire é um sociólogo francês, professor de sociologia na *École Normale Supérieure de Lyon* integrante do Centro Weber Max (CNRS).

³⁴Tradução Nossa: A teoria do campo, particularmente pobre deixa de compreender as classes que não são dominantes [...] ou atores dominados, dispositivos de campo marginais ou dominantes. Fonte: <<http://www.laviedesidees.fr/La-fabrication-sociale-d-un.html>> Acesso em 27 de julho de 2016.

³⁵Pesquisadores da *University of Manchester*.

³⁶Tradução Nossa: a abordagem dos mundos sociais se concentra não apenas no cara-a-cara ou contatos diretos, mas em teias ou sistemas de vínculos diretos e indiretos.

influencia a obra final, enquanto a abordagem bourdieusiana passa despercebida da importância desses agentes ‘secundários’.

Muitos sociólogos da arte encaram a noção de *mundo* de Howard Becker como uma variante mais otimista daquilo que Bourdieu chama de *campo*, encarando essas duas noções como intercambiáveis. Diante disso, o sociólogo da arte Alain Pessin realiza uma entrevista³⁷ com Becker, buscando clarificar essa noção, apontando seus pontos de divergências e oposição. Becker, ao discorrer sobre a noção de *campo*, afirma que após ler a autobiografia de Pierre Bourdieu³⁸ percebeu como ele usava essa noção na prática. O livro começa com uma descrição do *champ universitaire*, tal como existia nos finais dos anos 1950, descrito como dominado por Sartre e seus seguidores. Para descrever esse ambiente ele recorre à noção de *campo*, usando uma metáfora que para Becker parece advir da física, pois existiria, “um espaço definido e restrito, que é um campo, no qual existe uma quantidade limitada de lugares, de tal modo que o que quer que aconteça nesse *campo* se traduz em um jogo de soma nula” (BECKER, 2010, p.303). Basicamente, se eu detenho algo, outro não pode ter; assim, naturalmente as pessoas combatem e lutam inseridas em um espaço limitado. No entender de Bourdieu, a noção de *campo* cabe ao *champ universitaire*³⁹, pois este é permeado por conflitos que giram em torno de financiamentos de projetos, acesso a publicações, lugares permanentes nas faculdades e nos centros de pesquisa, e a virulência das posições é inevitável devido à falta de posições para se ocupar. As figuras que ali detêm poder emitem juízos sobre os novos ingressantes, e tais juízos não são apenas de cunho epistemológico, dado que se intercambiam com fatores pessoais, como comportamento, vestimenta, teias de relações.

Becker se separa mais claramente da perspectiva de Bourdieu quando afirma que “a ideia de *campo* parece muito mais uma metáfora do que um simples termo descritivo” (BECKER, 2010, p. 303). As organizações sociais que produzem a arte, por sua vez, não se assemelham a um campo de forças excludentes como na física, e sim um conjunto de pessoas que fazem algo coletivamente. Tanto as instituições quanto os atores são caracterizados pelo seu poder relativo, que parte das estratégias desenvolvidas utilizando as variáveis dos recursos de poder. As relações descritas por Bourdieu parecem ser

³⁷A entrevista foi publicada como epílogo à edição comemorativa do 25º aniversário de *Mundos da Arte*, com o título: ‘Um diálogo acerca das noções de Mundo e de Campo’.

³⁸Em português foi publicada pela Companhia das Letras em 2005, com o título: *Esboço de auto-análise*.

³⁹Pela ótica de Becker, o *campo* universitário francês da década de 1950 é completamente diferente do *mundo* universitário americano, no qual o número de sociólogos e a diversidade de linhas de pesquisas, divergem muito da realidade de Bourdieu que se foca apenas no *College de France* e na *Sorbonne*.

exclusivamente relações de dominação, logo não se assemelham com pessoas reais, já que nem todas as relações sociais são baseadas exclusivamente em competição e conflito. Ao imaginar a interação baseada nesses conceitos, Becker afirma pensar em “uma grande caixa de plástico com todo o tipo de raios a andar em todas as direções, como num filme de ficção científica” (BECKER, 2010, p. 304). A noção de *mundos* coloca as questões da sociologia da arte num espaço amplo e aberto, sem estabelecer limites, logo excluindo a possibilidade de utilização de uma metáfora espacial.

A metáfora de Becker inclui “pessoas, que estão a fazer alguma actividade que lhes exige que prestem atenção umas às outras, que tenham em consideração a existência dos outros e que ajam tendo em conta o que os outros fazem” (BECKER, 2010, p. 304). Assim sendo, todos os agentes integrantes do *mundo* da arte “desenvolvem as suas linhas de actividade gradualmente, vendo o que os outros respondem e ajustando o que irão fazer de modo que convenha ao que os outros fizeram ou provavelmente irão fazer” (BECKER, 2010, p. 305). A principal hostilidade entre as duas concepções é a utilização da noção espacial. Becker busca ressaltar que sua teoria não é uma unidade fechada, reconhecendo que, por vezes, realmente existe uma zona delimitada de atividade, e como no *champ universitaire* analisado por Bourdieu, alguns agentes monopolizam algumas atividades; porém, ainda assim, mesmo nesses casos “o monopólio não é total e certamente não é permanente” (BECKER, 2010, p. 305). A realidade de inserção no *campo* é exemplificada até mesmo com o caso da sociologia acadêmica no Brasil. Ele argumenta que mesmo durante regimes totalitários o monopólio não pode impedir que os agentes façam algo que vá contra as regras estabelecidas por determinado *mundo*, destacando que, “quando as juntas militares brasileiras proibiram a sociologia acadêmica, intelectuais começaram a fazer antropologia urbana” (BECKER, 2010, p.307), já que ela escapava às proibições. Levando em consideração esses detalhes, a ideia de *mundo* surge como uma opção natural para se pensar sobre a atividade organizada.

A noção de *campo* parece mais bem fundamentada empiricamente, já que seu objeto é observável, tratando de pessoas, e não de *forças*, *trajetórias* e *inercia*, conceitos que se adequam a análises técnicas da física, que difere das dinâmicas das interações sociais. Um *mundo* consiste em pessoas reais, que tentam dar cabo de tarefas, geralmente cooperando com outras pessoas úteis aos seus projetos. As negociações firmam acordos considerando o modo como os outros respondem a determinadas ações. Esse pressuposto não nega a

violência simbólica existente nas relações sociais, e o próprio Becker afirma que, “Entre os conhecimentos convencionais que produzem essas regularidades iremos encontrar muitas vezes, evidentemente, elementos de coerção e de força, visíveis ou disfarçados, que produzirão desigualdades e que poderemos sentir como injustiças” (BECKER, 2010, p. 308). Com frequência, as pessoas aceitam coisas que são injustas, pois lhes falta o vislumbre de uma alternativa mais sensata. Os acontecimentos não se efetivam em simultâneo, os eventos ocorrem por etapas, nos mais diversos graus. Isso significa que cada trajeto oferece possibilidades em aberto que dão mais de uma opção de caminho, logo cada conjuntura oferece uma gama de possibilidades que se sobrepõe. A contraposição de Becker à noção de *campo* de Bourdieu se assenta no fato de que para ele, “isto significa que as possíveis consequências são sempre numerosas e variadas, e que não se deixam captar facilmente numa fórmula” (BECKER, 2010, p. 309).

O conflito integra a noção de *mundo* como situação e não como sobredeterminação a *priori*. A ação coletiva não é o mesmo que cooperação no sentido básico do termo, pois avaliando mais profundamente a cooperação, podemos reconhecer que o termo não se relaciona apenas com dinâmicas de pacifismo, dado que os agentes envolvidos em uma ação coletiva podem combater ou conspirar uns contra os outros da mesma forma que no *campo* de Bourdieu. O centro do debate deve focar no fato de que a natureza das relações sociais não é dada a *priori*, não se estabelecem por definição, devendo ser descobertas pela observação. Assim, tanto o conflito quanto as cooperações podem ser percebidas como integrantes das dinâmicas existentes (BECKER, 2010, p.310).

Bourdieu e Becker colocam questões diferentes, e suas noções se afastam na medida em que Bourdieu centra sua análise em questões como: Quem domina quem? Quais estratégias são utilizadas para manter a dominação? Quais os resultados? Ao contrário, das formulações de Becker, que apresenta indagações como: Quem faz o que? Com quem? De que forma essa ação afeta o resultado do trabalho artístico?

Obviamente as respostas a essas indagações são distintas. Partir de estudos de caso possibilita a compreensão do papel desempenhado por um turbilhão de atores, e alguns pequenos aspectos que são determinantes para o resultado de certas organizações sociais. Bourdieu busca regras gerais para compreender o coletivo, o que, no entender de Becker, seria uma perspectiva redutora, já que o nível macro se distancia das dinâmicas interpessoais que regem a vida coletiva.

Os diversos componentes sociais que contribuem para a gênese e difusão da obra artística são produtos da sociedade humana, e apenas partindo dessa premissa podemos esclarecer a importância econômica, política, religiosa, histórica e filosófica da arte. Desta forma, podemos considerar que ambos os autores elucidam aspectos importantes para uma análise do campo da arte, pois, mesmo postulando questões díspares, mantêm o foco na relação entre arte e sociedade, e na forma como as manifestações artísticas afetam e são afetadas pelo mundo social no qual estão inseridas. A autenticidade estética, enquanto fator de distinção e afirmação do gosto, torna-se, no resultado das pesquisas desses autores, um logro. O campo da arte carece de análises mais aprofundadas e de pesquisas que contribuam para o desenvolvimento da história da arte, por uma perspectiva sociológica. A compreensão do mundo da arte, desta forma, torna-se mais compreensível, indo além das afirmações de singularidades estéticas.

Ao se pensar questões que envolvem a produção artística e o cenário cultural brasileiro da década de 1970, acho necessário ter em mente algumas dessas premissas, pois uma análise que não se foque em algumas questões do entorno, ao menos na pesquisa que pretendo apresentar, ignoraria aspectos fundamentais da produção que busco discutir aqui, ainda mais quando a abordagem se baseará na criação de uma instituição federal, inserida em um contexto de importantes mudanças políticas. Para tanto, nos deteremos em aspectos centrais da relação entre artista e estado na década que precede a criação da Funarte, pois só assim, com uma visão mais detalhada dos aspectos históricos sociais, poderemos entender o surgimento da instituição, como também a atuação de seus agentes.

História da Arte / Censura

3. Questões e embates nas artes visuais: Antecedentes do cenário artístico da década de 1970

Para compreender as dinâmicas que ocorreram nas artes plásticas durante a década de 1970, faz-se necessário elencar e compreender alguns acontecimentos anteriores que modificaram o sistema artístico brasileiro propondo novas questões e modificando a relação entre artistas, instituições e Estado. Acredito que, no que cabe a esta pesquisa, se faz necessário recapitular alguns eventos, para clarificar questões específicas que se apresentarão nesta dissertação. Nos deteremos no campo das artes plásticas, que, inserido no contexto da distensão política, operou uma importante mudança de postura, visualizada mais nitidamente quando comparada com a segunda metade da década de 1960. A aproximação se faz via Funarte, instituição que evidenciou distintos matizes da ditadura, com relações de distanciamentos e aproximações.

Neste intento devemos considerar que as formas geométricas dominaram diversas experiências plásticas durante a primeira metade do século XX, como a vanguarda russa, o construtivismo, o suprematismo, a Bauhaus, o Neoplasticismo (De Stijl), entre outros. No texto de introdução do primeiro número da revista *Art Concret* (1930-Paris), Theo van Doesburg, sob o pseudônimo Christian Emil Marie Küpper, lançou as bases conceituais do movimento Concreto. Dividido em alguns pontos, que para o autor são fundamentais, destaco o sexto ponto, que desperta interesse, especialmente por propor a necessidade de um esforço pela clareza absoluta. A arte concreta tenta abandonar qualquer aspecto nacional ou regional. Uma arte que, entre muitas coisas, não teria outra significação para além dela própria.

No início da década de 1950, precisamente em 1952, no *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP) foi inaugurada a exposição que marcou o início oficial da arte Concreta no Brasil. A exposição se chamava *Ruptura*, concebida e organizada por sete artistas que residiam em São Paulo (ainda que em sua maioria estrangeiros). O porta-voz oficial do grupo era Waldemar Cordeiro. Estes artistas adotam postulados extremamente racionalistas. Vale ressaltar que, diante da multiplicidade de vertentes artísticas, Waldemar Cordeiro afirmou que o Grupo Ruptura “está longe de representar todo o movimento paulista de arte abstrata e concreta, cujas fileiras contam hoje inúmeros integrantes” (CORDEIRO, 1953), no manifesto publicado em dezembro de 1952 (ANEXO A), afirma que distinguimos

aqueles que: “criam formas novas de principios velhos e os que criam formas novas de principios novos”⁴⁰.

Considerando essas premissas, em 1958 podemos destacar a criação de três obras que enfatizam um debate que irá perdurar por grande parte da segunda metade do século XX, na produção artística brasileira. São proposições que dão continuidade a alguns postulados desse movimento, porém vão além e apontam um novo caminho para a arte, distinto do adotado até então. Essas três obras são: 1) *Superfícies moduladas (Imagem 1)* e *Espaços modulados*, pintados por Lygia Clark, já integradas à sua crítica ao suporte. Podemos associar a criação destas obras ao texto *A morte do plano (ANEXO B)* de 1960, onde ela diz que:

Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio em que a idéia do homem foi quebrada, reduzida a pedaços.

2) *Metaesquemas (Imagem 2)*, uma série de guaches de Hélio Oiticica, onde figuras geométricas procuram romper a estrutura formal das composições nas quais estão inseridas. Há uma lista com quatro instruções deixadas a cargo de Luis Fernando Guimarães em 1972, relativas à exposição de *Metaesquemas* na Galeria de Ralph Camargo, onde o próprio artista exige um controle rigoroso das informações veiculadas nos releases. Ele diz que os *Metaesquemas* não devem nunca ser referidos como desenhos ou pinturas, e representam "obra de início", isto é, "antes da época Neoconcreta" (**ANEXO C**), e 3) *Ballet Concreto (Imagem 3)*, criado por Lygia Pape e Reynaldo Jardim no *Teatro Copacabana Palace*, no evento *Ballet Contemporâneo*. A artista preencheu o palco com figuras em forma de cilindro e paralelepípedo, com bailarinos em seu interior, que se movimentam em um palco negro.

⁴⁰O manifesto do grupo Ruptura (1952), assinado por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Féjer, Lothar Charoux e Leopoldo Haar.

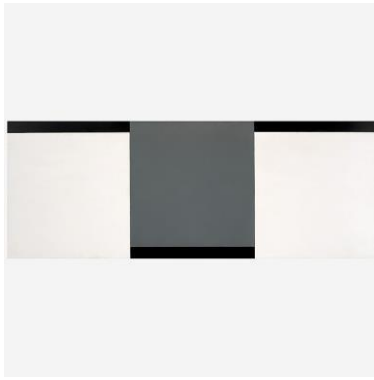


Imagem 1: Lygia Clark Superfície Modulada nº 4, 1958. Tinta industrial sobre madeira 42 x 115 cm. Fonte: <<https://goo.gl/qA4rzN>>. 26 de fevereiro de 2018.

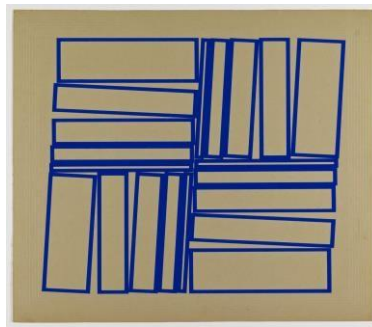


Imagem 2: Hélio Oiticica. Metaesquema, 1958. Guache sobre cartão. 55 x 63 cm. Coleção da Tate. Fonte: <<https://goo.gl/phQerj>>. 26 de fevereiro de 2018.

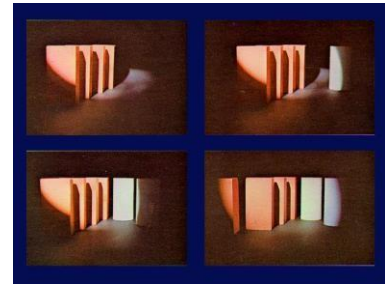


Imagem 3: Lygia Pape e Reynaldo Jardim. Balé neoconcreto, 1958. Formas de madeira cobertas com pano pintado. Fonte: <<https://goo.gl/eniEF3>>. 26 de fevereiro de 2018.

Essa obra foi de fundamental importância para a gênese do movimento neoconcreto, e geralmente aparece intitulado *Balé Neoconcreto I*, como no site da Associação Cultural PROJETO LYGIA PAPE⁴¹, que teve sua estrutura organizada pela artista em vida. Curiosamente, essa é uma denominação *a posteriori*, pois em várias matérias da época, como por exemplo, No *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Ferreira Gullar assina uma matéria de capa com a apresentação do “*Ballet Concreto*” (ANEXO D). Em 1959 no Teatro da Praça (atual Teatro Gláucio Gil) foi apresentado um trabalho, dessa vez já com o título *II Ballet Neoconcreto*, como a própria Lygia Pape o chama no *Suplemento Dominical do Jornal* em 22 de março de 1959⁴², porém desta vez com figuras planares.

Destaco esses três trabalhos, pois evidenciam o distanciamento do grupo carioca em relação às premissas defendidas pelo grupo Concretista de São Paulo. Ambos trabalhos dão ênfase à questão do movimento, e posteriormente se desenvolverá indicando novos caminhos para a atuação artística, com destaque para as inovações da participação do espectador. O crítico de arte e curador inglês Guy Brett, que já escreveu importantes ensaios sobre estes três artistas, no seu ensaio sobre Lygia Pape, *A lógica da teia*, nos diz que:

Foi esse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que a possibilitou penetrar ao fundo as ideias de abstração europeia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas visar o universal, até o cósmico,

⁴¹ Fonte: <http://www.lygiapape.org.br/pt/cronologia.php>. Acesso em 22 de janeiro de 2018.

⁴²PAPE, Lygia. *Ballet: experiência visual*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical.

estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. Eles conseguiram escapar da sorte típica dos artistas do "terceiro mundo": a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos. [...] Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local de movimentos centrados na Europa ou na América do Norte. A fusão particular que eles realizaram, à medida que se tornar mais conhecida, deve mudar os princípios básicos de interpretação daquela história. No processo, o elo entre os artistas brasileiros e certos artistas do ocidente – especialmente em torno das inovações da "participação do espectador"- também se tornará claro (BRETT, 2000, 304).

3.1-A cisão neoconcreta

Ainda que em 1959 ocorra o predomínio do informalismo (apresentando esse como a mais importante tendência internacional) na *V Bienal de São Paulo*, ocorreu também a *I Exposição Neoconcreta*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), e em Salvador, contando com um maior número de obras e artistas, na Galeria do Departamento Municipal de Turismo, espaço que, segundo o Prof. Dr. Dilson Rodrigues Midlej, que defendeu sua dissertação sobre *Juarez Paraiso: Estruturação, Abstração e Expressão nos Anos 1960*⁴³, era considerado um “espaço de expressiva atuação na divulgação das artes plásticas nas décadas de 1950 e 1960”⁴⁴. O nascente movimento neoconcreto era marcado pelo pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, fomentando assim a produção de obras que solicitavam a participação do indivíduo para se realizarem plenamente. A posição neoconcreta se fez particularmente em oposição à exacerbação racionalista presente na arte concreta. Os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. Podemos localizar algumas obras chaves sobre a historiografia da arte no Brasil que frisam o lugar do movimento neoconcreto como um importante momento de cisão na história das artes visuais no Brasil, compreendendo esse movimento como um ponto de ruptura da arte moderna no país, como é analisado pelo crítico Ronaldo Brito em sua obra *Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro* (1985).

Em 1960 ocorreu a *II Exposição Nacional de Arte Neoconcreta*, no prédio do MEC no Rio de Janeiro. Em contribuição à *II Exposição* foi lançado, em uma edição do

⁴³MIDLEJ, Dilson. *Juarez Paraiso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960*. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador.

⁴⁴Dicionário de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fonte: <<https://goo.gl/ViNpUA>>. 26 de fevereiro de 2018.

Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, “Teoria do não-objeto⁴⁵”, do crítico Ferreira Gullar, uma das bases teóricas do movimento neoconcreto. O não-objeto não pretendia designar a negação do objeto, como oposição aos objetos materiais. Nas palavras de Ferreira Gullar, o não-objeto designa

um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto (GULLAR, 1960).

Há um alinhamento dos artistas com os ideais de esquerda, marcado pela preocupação com fatores de âmbito social. Surge então, nesse período uma alteração na concepção de quem percebe a obra; o público agora é solicitado não apenas como espectador estático que visa a contemplação, e sim participando de uma manifestação, uma relação que acontece apenas partindo da interação com o próprio objeto de arte (não-objeto). Desta forma a produção brasileira enfrentou algumas mudanças, que nesse período demarcado começa a sofrer um embate na concepção da função da arte. Essa discussão perpassa alguns episódios dessa dissertação, já que a Funarte é a instituição federal onde (em seus anos iniciais) ocorrerá esse debate, e figuras envolvidas com essas questões iram desenvolver projetos de pesquisas com apoio do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOP) em parceria com outras áreas da Funarte.

No dia 1º de abril de 1964, um golpe militar encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart. Em meio à agitação política do momento, no dia 4 de agosto aconteceu o 1º Leilão beneficente de quadros parcelados no Brasil, promovido pela *Petite Galerie* no Salão B do Copacabana Palace (Rio de Janeiro), ao mesmo tempo que o objeto de arte estava sendo questionado pela atuação de alguns artistas, o mercado tradicional de arte no Brasil estava se ampliando. Foram leiloadas, em até 10 parcelas, obras de artistas já consagrados, como Tarsila do Amaral, Iberê Camargo, Volpi, Di Cavalcanti, Segall e Portinari. Compareceram cerca de duas mil pessoas⁴⁶. No dia 6 de agosto, na coluna de Jayme Maurício no *Correio da Manhã*, ele diz que este leilão

provocou uma comoção, uma sacudidela no estagnado mercado de arte brasileiro, que vai beneficiar artistas e marchands, dando um forte impulso no objetivo comum de todos nós que é a valorização da criação artística [...] não podemos de forma alguma deixar de reconhecer que este leilão, de fato, foi um acontecimento expressivo para solidificação, em termos materiais do artista plástico brasileiro⁴⁷.

⁴⁵ GULLAR, F. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 20 dez. 1960.

⁴⁶ Fonte *Jornal do Brasil*, edição de 04/08/1964. Disponível no acervo online.

⁴⁷ Jayme Mauricio. A operação leilão da PG. *Correio da Manhã*. 06/08/1964. Fonte: <<https://goo.gl/M6ZYat>>. 26 de fevereiro de 2018.

3.2-Exposições e o prelúdio dos embates

Um dos primeiros embates entre artistas e questões vinculadas ao recém-inaugurado regime militar irá ocorrer no ano seguinte, quando em 1965, na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, ocorreu a exposição *Proposta 65*, e o diretor da FAAP na época, Roberto Pinto de Souza, pediu que as obras do poeta Décio Bar fossem retiradas da mostra para que não houvesse problemas com os censores (FORTI, 2014, p. 40). Esse fato resultou na saída de vários artistas da exposição, entre eles Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, que neste mesmo ano fundaram o Grupo REX (LOPES, 2008, p. 39). Este grupo teve sua trajetória marcada pela irreverência, humor e crítica direcionadas ao sistema de arte. Junto com um periódico - *Rex Time* -, lançaram também um local de exposições, a *Rex Gallery & Sons*, que deveriam funcionar como espaço alternativo às galerias, museus e publicações existentes. O grupo durou de junho de 1966 até maio de 1967 e um happening celebrou o encerramento de suas atividades *Exposição-Não-Exposição*, na qual Nelson Leirner expôs obras que podiam ser levadas da mostra. Em poucos minutos a galeria estava completamente vazia.

No Rio de Janeiro aconteceu a mostra *Opinião 65* no MAM RJ, o marco de um novo ciclo que se abria no cenário artístico-cultural do país. Nesta exposição Hélio Oiticica fez a primeira apresentação pública dos *Parangolés (Imagem 4)*, que segundo o Professor de história da arte da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Jardel Dias Cavalcanti, autor da tese *Artes plásticas: vanguarda e participação política: Brasil anos 60-70* (2005)⁴⁸, os Parangolés são:

capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelo participante de um happening. As capas são feitas com panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação. A cor assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica. O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte (CAVALCANTI, 2002, p. 1).

Em 1967, a censura atingiu o *IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília*. Cláudio Tozzi teve seu trabalho *Guevara vivo ou morto (Imagem 5)* destruído a machadadas

⁴⁸CAVALCANTI, J. D. *Artes plásticas: vanguarda e participação política: brasil anos 60-70*. Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas, 2005.

por um grupo radical de extrema direita. Dividido em três partes, o painel destacava em seu centro o retrato do guerrilheiro Ernesto “Che” Guevara. Nas bordas, sobressaíam as imagens de crianças miseráveis e de trabalhadores em protesto (SCHROEDER, 2013, p. 6).



Imagem 4: Hélio Oiticica. Parangolé P1, Capa 1, 1964. Plástico e tecido. Acervo Projeto Hélio Oiticica. Fonte: <<https://goo.gl/GHPcKa>>. 26 de fevereiro de 2018.



Imagem 5: Claudio Tozzi. Guevara, Vivo ou Morto, 1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 x 300 cm. Fonte: <<https://goo.gl/Az7O0B>>. 26 de fevereiro de 2018.

Neste ano, em São Paulo, acontecia a *IX Bienal*, marcada pelo impacto da *pop art*, onde o governo militar proibiu obras consideradas ofensivas. Nesta edição da Bienal foram homenageados o Presidente General Arthur da Costa e Silva o Governador do Estado de São Paulo, Roberto de Abreu Sodré (integrante da Arena) e o Prefeito, Brigadeiro José Vicente de Faria Lima. Ao mesmo tempo, no texto de apresentação, Francisco Matarazzo Sobrinho afirma que a Bienal é uma “cooperação de paz e compreensão entre os homens de todos os continentes, ideologias, raças e credos”⁴⁹.

A censura aos trabalhos com cunho político crescia a cada dia. O júri do prêmio de aquisição do Itamaraty se recusou a conceder prêmios a trabalhos de pesquisa erótica ou de fundo político. Cybele Varela, teve seu trabalho *O presente* destruído pelo DOPS⁵⁰. A obra era uma caixa que, quando aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e

⁴⁹Fundação Bienal de São Paulo. IX Bienal de São Paulo (Catálogo).

⁵⁰Anna Ramalho. Cybèle Varela expõe no MAC. Jornal do Brasil, 16/01/2014. Fonte: <<https://goo.gl/EaQbi5>>. 26 de fevereiro de 2018.

uma frase do Hino à Bandeira Nacional. O artista Quissak Júnior apresentou o trabalho *Políptico Móvel*, composto por cinco quadros/caixas, “que podiam ser movimentados pelo espectador, criando diversas composições com os elementos da bandeira brasileira” (SCHROEDER, 2013, p. 7). Os militares alegaram que a série de bandeiras de Quissak tratava o símbolo nacional de forma “indevida”. Ao mesmo tempo, Jasper Johns, um dos nomes mais importantes da pop art nos Estados Unidos, que trabalhava a pintura usando como suporte bandeiras e mapas, foi premiado com a série *Flags*. Muitas imagens da Bienal aparecem no filme *Arte Pública* (1967), um curta dirigido por Pedro Escosteguy, com participação de Abrahan Palatnik, Antonio Dias, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues, Helio Oiticica, Ligia Pape, Lygia Clark, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee. Pedro dialoga com a ideia de que a *Arte Pública*, convida todos para a reflexão sobre temas primordiais da cultura e da liberdade.

3.3-A influência dos meios de comunicação no regime militar e a TV como motivo

Ainda em 1967, um grupo de críticos e artistas realizou no MAM RJ o primeiro balanço da arte brasileira de vanguarda: *Nova Objetividade Brasileira*, que pretendia fazer uma espécie de balanço das correntes de vanguarda pós-64 e de suas intenções políticas. A proposta central era explorar o “objeto”, a arte sensorial, que romperia os limites entre público e obra e a atitude contemplativa. O público deveria experimentar, inclusive sensorialmente, a obra. Foi lançado também um manifesto composto por seis itens. O *Item 4* se destaca por solicitar aos artistas uma tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. Nesse manifesto Oiticica afirma que há uma “necessidade que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literaturas, etc” (OITICICA, 1967, p. 163). Nesse momento a classe artística é convocada à ação, como Oiticica reitera no manifesto:

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que a move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que a mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo (OITICICA, 1967, 165).

Nessa exposição Hélio Oiticica apresentou *Tropicália*, uma “ambiente instalação”. Dois Penetráveis, *PN2 – Pureza é um mito* (1966) e *PN3 – Imagético* (1966-67) (**Imagem 6**).

A obra era uma espécie de labirinto, cenário tropical com araras e plantas tropicais em vasos de barro, como por exemplo, a espada-de-são-jorge (*Sansevieria trifasciata* ou *Sansevieria zeylanica*), uma herbácea de origem africana, tóxica, e que não deve ser ingerida. No “ambiente instalação”, o público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações e no fim do percurso se defrontava com um aparelho de TV ligado, ainda que fora de sintonia: um símbolo moderno.

A pesquisadora Carla Hermann afirma que “não parece exagero pensar que o movimento do Tropicalismo representou também a entrada dos problemas culturais na vida política do país, trazendo, em escala nacional, o questionamento da indústria cultural” (HERMANN, 2010, p.220). É importante considerar a distinção entre tropicalismo musical e a tropicália, análise realizada por Frederico Coelho em sua dissertação de mestrado que deu origem ao livro *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010). O pesquisador se volta para a origem da cultura marginal que surge do tropicalismo musical, porém com matizes específicos. Nesse sentido ele demarca nomes como Caetano, Jorge Ben, Gal Costa, Tom Zé, Gilberto Gil, Os Mutantes, entre outros no tropicalismo musical. Referente a suas manifestações nas artes visuais se localiza a tropicália, entre alguns nomes, destaca a atuação de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Glauber Rocha. Partindo dessa distinção seu interesse era “indicar as alianças ou as diferenças de interesses, as especificidades de cada ator político envolvido e as movimentações que resultaram na ideia de marginalidade cultural” (COELHO, 2010, p.23).

Hélio Oiticica é uma figura central na constituição da ideia de marginalidade cultural. Coelho se foca na análise da figura de Hélio no artigo *Heróis, anti-heróis e anônimos: marginalidade e extermínio em um texto de Hélio Oiticica* no qual analisa o texto, escrito por Hélio Oiticica⁵¹ e publicado no *Diário de Notícias* na coluna de artes plásticas de Frederico Moraes, onde fica evidente o desabafo e a revolta de Oiticica, pois “em plena ditadura militar, eram contra a condição dos marginais reais - e não dos simbólicos, como ele” (COELHO, 2016, p.38).

⁵¹ *O herói anti-herói anônimo*, escrito originalmente para a exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”, foi publicado no *Diário de Notícias* em 10 de abril de 1968.



Imagem 6: Hélio Oiticica. *PN2 – Pureza é um mito* e *PN3 – Imagético*. Madeira variável, plantas, areia, pedra, araras, tecido e aparelho de televisão. Fonte: <<https://goo.gl/gJZksq>>. 26 de fevereiro de 2018.

Neste sentido, a obra de Oiticica é parte fundamental dessa mudança de posicionamento do artista perante a cultura, a arte e o Estado, pois ela “traduziu a assimilação de elementos da modernidade, ao mesmo tempo em que promovia a crítica e o questionamento de tantos outros” (COELHO, 2016, p.38). A ambiente instalação de Oiticica colocava o espectador de frente a uma TV fora de sintonia; ainda que ligada, não exibia nenhum programa jornalístico ou telenovela. No início dos anos 1960 a televisão não era ainda considerada um importante veículo de comunicação em massa, lugar este que era ocupado pelo rádio. Após 1964, com diversos investimentos do regime militar, esse meio de comunicação cresceu vertiginosamente e se consolidou no país. Em nome da “integração nacional”, com o objetivo de fornecer infraestrutura de comunicação, foi criado o sistema Embratel⁵². O telejornalismo era um importante porta-voz, do regime, na época do “milagre econômico” e uma das principais propagandas pró regime eram os avanços na área de infraestrutura. A TV era incumbida de difundir uma nova imagem do Brasil, e seu papel crescia a cada dia nos lares brasileiros. Segundo o acervo do Instituto Vladimir Herzog: “os investimentos na área foram visíveis quando houve a primeira transmissão via satélite. [...] Mais do que tudo, a televisão talvez tenha sido a mais poderosa experiência social dos anos 1970 e 1980, uma mistura paradoxal de alienação e realidade”⁵³. A pesquisadora Angela

⁵²A Empresa Brasileira de Telecomunicações foi criada em 16 de setembro de 1965 pelo então presidente militar Castelo Branco, como empresa de economia mista de controle estatal.

⁵³ Consultoria de História de Marcos Napolitano (USP). Fonte: <<http://memoriasdaditadura.org.br/televisao/>>. Acesso em 12/04/2017.

Varela Loeb nos diz que a produção de vanguarda aproximadamente entre 1965 e 1969 vai abandonando a abstração e assume uma posição agressiva e não conformista frente ao processo repressor por que passa a sociedade após o golpe civil-militar de 1964, e afirma que “de um modo geral, pode-se dizer que a linguagem verbal opera na intersecção da produção artística com o campo político e social, revelando expectativas que transcendem os problemas estéticos” (LOEB, 2011, p. 64).

No mesmo ano da apresentação da obra de Oiticica (1967), a TV surge também como tema na produção de Rubens Gerchman no Díptico *La Television (Imagem 7)*, onde o artista reflete sobre o papel crescente do aparelho de TV como mediador importante na formação da opinião das famílias brasileiras. Vários programas de TV alcançaram elevada audiência, entre eles o *Miss Brasil 1967*⁵⁴, que teve como vencedora Carmen Sílvia de Barros Ramasco, que representou o Brasil no *Miss Universo 1967*. Neste programa o Brasil ganhou o primeiro título de traje típico em um concurso internacional, com a roupa *Bandeirante estilizada (Imagem 8)*. Não é de estranhar o interesse do artista pelo concurso, devido aos seus altos índices de audiência, e, curiosamente, durante um regime autoritário, o Brasil ganhou o título mundial de traje típico com uma mulher empunhando uma arma. Através de um desenvolvido sistema de comunicação, o aparelho de televisão fomentou um discurso ideológico que buscava enfraquecer o questionamento da realidade social. A propaganda estava cada vez mais próxima da política (do distanciamento dela), como um sistema que se retroalimenta. Ainda neste ano, Antônio Henrique Amaral criou a xilogravura *Realidades, Culpas (Imagem 9)*, na parte superior ao centro evidencia o discurso que acontece na TV, ao lado de palavras de ordem e uma cena de nudez. As imagens são sobrepostas sobre o rosto de um homem, e, no canto superior direito, podemos localizar *o outro*, uma figura que se assemelha a um militar usando quepe, que esbraveja.

⁵⁴14ª edição do concurso Miss Brasil, realizada no dia 1 de julho de 1967 no Ginásio do Maracanãzinho no Rio de Janeiro.



Imagem 7: Rubens Gerchman. *La Television*, 1967. Técnica mista sobre eucatex. 122 x 80 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Fonte: <<https://goo.gl/8MjOwi>>. 26 de fevereiro de 2018.



Imagem 8: Carmen Sílvia de Barros Ramasco e o traje típico “Bandeirante estilizada” (Detalhe), 1967. Fonte: Fatos & Fotos, 15/07/1967 <<https://goo.gl/ZhJ1Ve>>. 26 de fevereiro de 2018.



Imagem 9: Antônio Henrique Amaral. *Realidades, Culpas*, 1967, Xilogravura, 31 x 42 cm. Acervo Banco Itaú. Fonte: <<https://goo.gl/XuZlhO>>. 26 de fevereiro de 2018.

3.4-AI-5, II Bienal da Bahia e a indefinição dos critérios

O ano de 1968, ou *o ano que não terminou*, entrou para a história como um ano extremamente movimentado e cheio de acontecimentos importantes, como *maio de 68*, além de várias outras manifestações, sobretudo estudantis, contra a Guerra do Vietnã, e também contra os regimes autoritários vigentes em diversos países do mundo, sobretudo na América Latina. No Brasil, acompanhando o crescimento do interesse de colecionadores particulares, acontece a *I Feira de Arte do Rio de Janeiro*, na parte externa do MAM. Neste ano é realizado também o happening “Bandeiras na Praça General Osório”, organizado pelos artistas plásticos Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Antônio Dias e outros. Foi para este evento que Oiticica criou sua bandeira *seja marginal, seja herói*⁵⁵ (**Imagem 10**). Cláudio Tozzi novamente trabalhou com a personagem que causou ataque a sua obra no ano anterior no *IV Salão de Brasília*, apresenta *Che Guevara, vivo ou morto*.



Imagem 10: Hélio Oiticica. *Seja Marginal, Seja Herói*, 1968. Tecido. Fonte: <<https://goo.gl/7ERzc1>>. 26 de fevereiro de 2018.

⁵⁵É importante salientar que há muita confusão com essa obra de Hélio, pois a figura central geralmente é associada com o “Cara de Cavalo” – codinome de Manoel Moreira – bandido que foi morto após uma intensiva caçada policial que teve o apoio de Carlos Lacerda, o governador do Rio de Janeiro. Cara de Cavalo teve o corpo crivado por mais de 120 balas de revólver, e a foto de seu corpo foi publicada em muitos jornais da época. Essa fotografia é reproduzida no B33 Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo” - caixa-poema 2, apresentado pela primeira vez na Manifestação ambiental nº. 1. Hélio Oiticica também criou o B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade? Que traz a fotografia de outro bandido morto. É Alcir Figueira da Silva, que, em 1966, se suicida às margens do rio Timbó para não ser preso após o assalto a um banco, frustrado pela chegada da polícia. Esse marginal não despertou muito interesse público como Cara de Cavalo, e caiu no esquecimento. Embora muito semelhantes, são imagens distintas. Para mais detalhes ver: LOEB, A. V. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. ARS (São Paulo), 9(17), 2011, p. 48-77.

O AI-5 foi baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Responsável por um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros, este ato é considerado como definidor do momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os inimigos do regime ou aqueles que por algum motivo considerados como tal. O final de 1968 e início de 1969 foi marcado pela instauração de uma prática repressiva mais orgânica e sistemática, surgindo então uma violência direta sobre a área cultural.

Existem mais de 300 casos estimados de docentes do ensino superior que foram aposentados compulsoriamente ou exonerados de suas funções em dois momentos do regime militar. O primeiro, em 1964 após a tomada do poder, e o segundo após a criação do AI-5, que somado ao decreto 477, permitia expulsar alunos, funcionários e professores universitários de forma sumária, sem direito a praticamente nenhuma defesa⁵⁶. Em 1969 a Escola de Belas-Artes⁵⁷ (EBA/UFRJ) teve decretada a aposentadoria de três professores: Mário Barata, professor de história da arte; Abelardo Zaluar, professor de desenho; e Quirino Campofiorito, professor de artes decorativas. Segundo Marcos Pivetta, a perseguição a professores universitários faz parte do *modus operandi* da ditadura, que, focada não apenas no corpo docente, estendia seu campo de ação sobre a atividade dos alunos. Após 1970, nas principais universidades do país, foram constituídas cerca de 35 Assessorias Especiais de Segurança e Informações (Aesis ou ASIs) com funcionários encarregados de vigiar e abastecer o Serviço Nacional de Informações (SNI) com relatos sobre o que ocorria no ambiente acadêmico. Assim, “espiões do regime militar, que se passavam por estudantes, frequentavam as universidades e, em alguns casos, foram até desmascarados” (PIVETTA, 2014, p. 34). Dalila Santos⁵⁸ foi aluna de graduação na Escola de Belas Artes da UFRJ entre 1968-1975. Em entrevista, ela relembra seu período de estudante e afirma que:

A Escola ficou no centro de confusões, eventualmente entrávamos pelo Museu, mas a entrada oficial da escola era pela Araújo Porto Alegre, entrada

⁵⁶Ver: MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁵⁷A Escola de Belas Artes é, atualmente, uma unidade do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fundada oficialmente em 1816, a escola já foi chamada por diversos nomes e funcionou ora como instituição independente ora integrando outras instituições. Em 12 de agosto de 1816, D. João, por Decreto, criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, sendo implantada oficialmente a educação artística no Brasil. A partir de 8 de novembro de 1890, a antiga Academia Imperial foi transformada na Escola Nacional de Belas Artes. No ano de 1931, a Escola passou a integrar a Universidade do Rio de Janeiro e, em 1937, a Universidade do Brasil. Em 1965, a instituição passou a se chamar Escola de Belas Artes incorporando-se a Universidade Federal do Rio de Janeiro, o nome que mantém até a atualidade.

⁵⁸Dalila dos Santos é professora de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ, era aluna de graduação entre 1968-1975, onde formou-se em Artes Cênicas, Licenciatura em Desenho e Plástica e Gravura.

que foi algumas vezes atacada pela polícia, porque havia um “triângulo”, formado pela Escola de Belas Artes, a faculdade de Letras na Avenida Chile, composta por algumas divisões, alguns casebres de madeira que eu sempre visitava, pois tinha muitos amigos na faculdade de Letras, conversava muito com o pessoal que faziam Letras Português/Inglês e o triângulo era completado pela Faculdade de Filosofia. Eu almoçava no bandeirão da Filosofia que tinha ali perto da Avenida Beira Mar, perto da *Maison de France*. Então havia um interessante diálogo com esses três grupos. O pessoal do curso de Direito estava na Praça da República, eles agiam, mas eles não estavam ali naquela confusão.

Eu nunca fui engajada nessa “política do vamos pra rua”, eu acompanhei algumas passeatas, e vivi realmente algumas situações ali no Largo da Carioca que chamavam de tabuleiro da baiana, onde era um grande ponto de ônibus. Eu lembro de várias vezes em que, não lembro quem avisava nem por que avisava, de repente eu via cavalos vindo em minha direção, era difícil acesso para os carros, e um dia eu acabei sendo empurrada para um canto por um jornalista que falou:

- Garota, você tá fazendo aqui? Você não tá vendo que tá vindo manifestação?

[...]

De repente baixava um caminhão daqueles, com banquinhos dos dois lados, com soldados da PM sentados atrás, eles paravam na porta da escola para invadir, isso ocasionava o fechamento das portas da escola, e não entravam os alunos que estavam fora, ficando sujeitos a apanhar, igual dizem que algumas vezes eles apanharam, e mandavam todos irem para casa (é o que se conta, eu não tenho lembrança disso), mas me recordo de ficar presa do lado interno diversas vezes, quando trancavam para evitar a invasão da Polícia Militar, segundo eles havia um centro de ação comunista na Escola⁵⁹.

Nesse mesmo momento ocorria a *II Bienal da Bahia*, que contou com o apoio financeiro do Governo do Estado. Em meio a polêmicas, a Bienal foi fechada e dez obras foram confiscadas por serem “subversivas”. Nessa exposição Antonio Manuel iria mostrar um painel de quatro metros, com diversas imagens de jornais impressos em *silk screen* sobre um fundo vermelho, que tratava da violência de rua entre policiais e estudantes. Nesse painel estava escrito, entre outras coisas, *Repressão outra vez*. O painel desapareceu e até hoje nunca foi devolvido. O artista afirma que na inauguração da Bienal, o clima já era estranho, com pessoas falando ao pé do ouvido e a sensação intensa de que algo iria acontecer. Em seu relato sobre o evento o artista relembra:

⁵⁹ Entrevista realizada em 23 de novembro de 2016 com Dalila Santos.

De repente, foram fechando as portas e fomos empurrados para o pátio do Convento da Lapa. No pátio, artistas, críticos e o público discutimos o que fazer. Alguns sugeriam que as obras fossem cobertas com uma tarja preta, outros queriam retirar. Eu estava lá, inconformado, quando alguém me disse que tinham retirado meu trabalho da parede, assim como as obras de Teresa Simões e Antônio Lima Dias. Foi uma sensação de vazio, de impotência. Aliás, não me lembro de outra ocasião em que tenha sentido medo como naquela bienal. Naquele mesmo dia vi no “Jornal da Bahia” a manchete “Arsenal apreendido em aparelho político” e, ao lado, a foto da serigrafia do Che Guevara, que eu havia realizado tempos antes, na parede do apartamento.

A situação para mim ficou perigosa, não só pelo fechamento da Bienal, mas também pela notícia do jornal. Wanda Pimentel, artista e amiga, me levou até a rodoviária. Com medo de ser denunciado ou preso no ônibus, ou que desaparecessem comigo no trajeto até o Rio, escrevi em um papel nome, telefone e endereço e um relato da situação na qual viajava, e guardei o depoimento dentro de uma caixa de fósforos. Fiz todo o trajeto de volta acordado e segurando a caixa porque, caso acontecesse algo, eu a largaria discretamente no chão, na esperança de que alguém a encontrasse⁶⁰.

O Secretário Geral da Bienal, Juarez Paraiso, em entrevista, elucida alguns pontos sobre o evento que culminou com sua prisão por 30 dias. Ele afirma que inicialmente a Bienal já estava sendo vigiada, por suspeita de ser uma iniciativa comunista, subversiva. Declara ainda que, às vésperas da inauguração da Bienal, um caminhão carregado com obras que haviam sido rejeitadas pelo júri de seleção foi apreendido pela Polícia Federal, quando retornava em direção às dependências da Secretaria Geral, na Academia de Letras da Bahia, no Terreiro de Jesus. Embora o seu destino fosse o recolhimento pela não aceitação do júri, para a Polícia Federal as obras eram altamente ofensivas. A partir daí, sucederam-se vários acontecimentos, com interpretações confusas e equivocadas, como:

1º) Antes da inauguração da Bienal fomos procurados por um alto funcionário da Secretaria de Educação dando ordens para que certas obras, pelo governo consideradas “subversivas”, fossem retiradas da Bienal, o que obviamente não fizemos [...];

2º) No Convento da Lapa, onde foi montada a Bienal, rodeado de artistas, fui interpelado pelo jornalista Anísio Félix, do Jornal da Bahia, para dar a minha opinião sobre o ato institucional decretado. Dentre outras coisas, disse que se tratava de um absurdo e de um ato monstruoso contra as artes e a cultura em geral. Foi o suficiente para que eu fosse, posteriormente, preso [...] durante 30 dias;

⁶⁰Antonio Manuel. O Globo, 23/03/2014. Disponível online em: < <https://goo.gl/Qe9wvT> > Acesso em dezembro de 2017.

4º) Foram apreendidas, como “subversivas”, por incrível que pareça, diante do estardalhaço que se fez, apenas 10 obras de um conjunto de 1.005 obras, sendo com isto toda a Bienal tachada de “Comunista”, buscando-se justificar as nossas prisões (a minha e a do professor Luiz Henrique Tavares). Os artistas excluídos foram Lênio Braga (3 trabalhos), Antônio Manuel (1 trabalho), Manuel Henrique (3 trabalhos) e um desenho de Farnese Andrade, representante do Brasil na Bienal de Veneza;

5º) Durante quase um mês da Bienal fechada nunca houve “problemas técnicos” como alegavam funcionários do Governo e sim precaução e medo da repressão. A reabertura da Bienal, já sob a responsabilidade do professor Remy de Souza, só se deu por pressões da sociedade, artistas e intelectuais⁶¹.

A censura às artes plásticas nunca foi claramente definida. Sua fiscalização era marcada pela dubiedade, sempre partindo de afirmações subjetivas e sem embasamento. Isso permitia dois fatos. Primeiro, a problemática da atuação artística do período, pois os artistas plásticos não sabiam o que poderia acontecer com a exposição de seus trabalhos, já que não havia uma publicação oficial que definisse os critérios. As exposições ocasionalmente recebiam visitas de militares ou da polícia e então ordens eram dadas arbitrariamente. Ao mesmo tempo, essa não oficialização da censura ao trabalho dos artistas plásticos permitia um ambiente relativamente livre para criarem seu trabalho sem sofrer perseguição direta ou serem enviados para o exílio, como ocorreu com outros nomes do cenário artístico. Esse fato contribuía tanto para o bem, como para o mal. Para o bem, pois obviamente não se deseja normativas para delimitar as possibilidades da atividade artística; mas, ao mesmo tempo essa falta de informações era muito prejudicial ao processo de pesquisa de cada artista, pois não existem fontes onde eles possam buscar elaborar táticas para fugir da censura, pois ela cai sobre todos sob o julgo da arbitrariedade.

Nesse sentido no Brasil, ainda que sob o regime ditatorial, havia um espaço de criação e experimentação que seria a marca de muitas obras nos anos posteriores. Sobre essa relação entre os artistas e Estado é importante destacar o texto *Power to the Imagination: Brazilian Art in the 1970's and Other Brazilian Miracles*⁶², de autoria de Milton Machado. Em entrevista, ao lembrar seu tempo de estudante ele afirma:

[...] Os artistas brasileiros não estavam *under* coisa nenhuma, pelo contrário, estavam por cima, ou achavam/achávamos que estavam por cima,

⁶¹Entrevista concedida à Rodrigo Moraes. Publicada em 09/01/2017. Disponível em: <<https://goo.gl/8F6s7T>> Acesso em dezembro de 2017.

⁶²Publicado na Inglaterra, após uma palestra dada na *Essex University*, em Colchester, e depois em diversos seminários e encontros, em Londres, Leeds, Avignon, Toronto, San Francisco

sobrevoando tudo, ligadíssimos, em pleno voo, percebe? Shows de música inesquecíveis, peças de teatro vigorosas, cinema novo, arquitetura da melhor qualidade, maconha idem, LSD, psicanálise, sexo, drogas e rock n' roll, poesia "marginal", publicações underground. Rock sensacional ainda pegando rebarbas da bossa nova, da boa arquitetura, do cinema, tudo ali, a gente não estava impotente, percebe?

[...]

A gente resistia como podia, mas não uma resistência identificada (os UFOs estavam na moda), reconhecível como tal, contra a ditadura. Éramos contra a ditadura, o que significa dizer que éramos a favor da imaginação no poder, para lembrar um slogan da época, aliás referido no título de meu texto (Power to the Imagination...). Era uma efervescência que passava pelas drogas, pela psicanálise, pela sacanagem – sim, era uma sacanagem generalizada, todo mundo comia todo mundo, era bom e prazeroso, apesar das baixas impostas pela Aids, sem falar do herpes genital e outras mazelas. Era uma época de grande liberdade (o "exercício experimental da liberdade", para lembrar Mário Pedrosa), apesar da censura e da repressão da ditadura. Era uma liberdade a conquistar, não concedida. Muitos de meus amigos foram presos, alguns assassinados. O diretório acadêmico da engenharia da UFRJ leva o nome de Mário Prata, seu presidente, que foi jogado no mar⁶³.

A censura exercida às artes plásticas, em contrapartida, quando realizada em uma exposição, atingia não apenas um artista ou grupo específico. Como exemplo, no caso da *II Bienal da Bahia*, 10 trabalhos considerados comunistas respingaram sua carga ideológica em mais de uma centena de trabalhos de outros artistas. Desta forma o problema da censura nas artes plásticas constituía uma enorme questão aos artistas desta geração. Ainda que suas práticas artísticas não estivessem tratando de questões políticos-sociais, a censura era como um fantasma que rondava as mostras de artes plásticas. Um evento a qualquer momento poderia ser encerrado arbitrariamente. O crítico Frederico Moraes afirma que "ao contrário do que aconteceu na literatura, na música e no teatro, quando uma exposição de arte era fechada, centenas de obras de arte eram censuradas ao mesmo tempo, o que significa que, de uma tacada só, todas as outras estatísticas das artes foram derrotadas" (MORAIS, 1978, p. 16). Afirma que, em última instância, "este é o prejuízo maior da censura: impedir o debate, a divergência de ideias, a polêmica" (MORAIS, 1978, p. 16).

⁶³ Entrevista realizada em 10 de novembro de 2016 com Milton Machado.

3.5-Pré Bienal de Paris: MAM RJ e o Boicote Internacional

Dispondo do AI-5, a repressão estava a pleno vapor, e poucos meses após o evento ocorrido na Bahia houve novamente o fechamento de uma exposição de artes plásticas, desta vez no MAM RJ, que havia recebido, do Ministério das Relações Exteriores, a incumbência de selecionar os artistas que deveriam participar da *VI Bienal de Jovens* que ocorreria no Museu de Arte Moderna de Paris⁶⁴. Esse episódio é considerado, por muitos, um dos principais casos de censura às artes plásticas no Brasil. A Pré-Bienal havia sido programada para ser inaugurada em 29 de maio de 1969. Foram inscritas 160 obras e o júri escolheu 12 para representar o Brasil. Porém, o comitê organizador decidiu que todos os trabalhos ficariam expostos ao público até o fim de junho, quando as obras selecionadas seriam enviadas para França. No dia 29 de maio, às 11 da manhã, o general César Montagna de Souza, comandante da 1ª Região Militar do Rio de Janeiro, foi ver as obras que estavam instaladas no espaço expositivo do museu. Logo depois, o diretor do MAM, Maurício Roberto, recebeu um telefonema do embaixador Donatello Grieco, chefe do departamento que havia comissionado o MAM para seleção dos artistas, que ordenou o cancelamento da exposição, que faria sua abertura dentro de poucas horas. Um oficial diplomata foi pessoalmente ao museu reiterar a ordem (CALIRMAN, 2013, p.).

Os convites já haviam sido distribuídos e a exposição iria ser inaugurada às 18hrs. Com receio de que fosse possível que vissem a exposição, os militares retiraram todas as obras e as colocaram no depósito do Museu. A alegação era que essa era uma exposição subversiva. No Catálogo de uma retrospectiva que ocorreu na Galeria de Arte BANERJ em 1986, o diretor da época, Maurício Roberto nos diz: “As tropas invadiram efetivamente o espaço da exposição. Após este momento, o museu começou a ter uma conotação subversiva e, desde então, uma patrulha militar estava sempre estacionada em frente ao prédio”⁶⁵.

Esse episódio impulsionou um boicote generalizado à *X Bienal de São Paulo*. A situação política do Brasil referente às artes plásticas ganhou notoriedade internacional e a comunidade artística do exterior encarou como necessária uma recusa a participar da *X Bienal*, que, juntamente com a *Bienal de Veneza* e a *Documenta de Kassel*, apresentam as principais tendências “mundiais” das artes plásticas. Antes mesmo dos eventos ocorridos no MAM RJ, Hans Haacke já havia declinado o convite de Gyorgy-Kepes, diretor do *Centro de*

⁶⁴Data da exposição: outubro e novembro de 1969.

⁶⁵DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição coletiva retrospectiva.

Estudos Visuais Avançados do MIT, que havia sido designado a escolher os artistas que iriam integrar o pavilhão estadunidense na *X Bienal*. Em 22 de abril Haacke enviou uma carta para Gyorgy esclarecendo os motivos de sua recusa: 1) a guerra que os Estados Unidos sustentam contra o Vietnã; 2) o apoio ao regime fascista que governava o Brasil. Na carta ele afirma:

*Le gouvernement americain poursuit une guerre immorale au Viet-Nam et soutient vigoureusement les regimes fascistes au Brésil et dans d'autres endroits du monde. A l'heure actuelle, toute exposition sous les auspices du gouvernement americain est faite pour promouvoir l'image et la politique de ce gouvernement. s'agit d'une operation de relations publiques, quelles que se soient les intentions des organisateurs et des participants*⁶⁶.

A exposição que estava sendo pensada para o pavilhão americano era composta em sua maioria por artistas representados pela *Howard Wise Gallery*, uma galeria especializada em obras de arte relacionadas com tecnologia. Em 22 de julho, o crítico Geraldo Ferraz⁶⁷ julgou necessário divulgar uma carta do sr. F. Dillon Ripley, secretário da *Smithsonian Institution*⁶⁸, enviada à Bienal em sua coluna no jornal O Estado de S. Paulo, na qual ele lamenta a perda da exposição:

Em vista dessa decisão ter sido tomado em cima da hora, torna-se, agora, necessário estudar a conveniência e a possibilidade dos artistas, nessa conjuntura, organizar uma exposição substitutiva, a fim de que os Estados Unidos possam estar representados na Bienal deste ano. [...] Falando em meu nome e em nome da *Smithsonian Institution*, lamento profundamente que o povo do Brasil e da América Latina, bem como de outras partes do mundo, seja privado da oportunidade de ver a moderna e emocionantes exposição que o prof. Kepes e seus colegas estavam preparando⁶⁹.

Em 6 de Junho o jornal *Corriere della Sera*, de Milão publica uma matéria sobre o risco da exposição em virtude da situação política do Brasil. Diante dessa situação, em 10 de junho Hélio Oiticica enviou uma carta ao comitê da representação francesa que estaria se organizando para participar da Bienal, em que adverte aos artistas que, enviar seus trabalhos ao Brasil significaria “contribuir com as ideias fascistas em um país empobrecido pelo

⁶⁶Tradução nossa: “O governo dos EUA continua uma guerra imoral no Vietnã, e apoia vigorosamente os regimes fascistas no Brasil e em outras partes do mundo. Neste momento, qualquer exposição, sob os auspícios do governo dos EUA é feita para promover a imagem e as políticas deste governo. Esta é uma operação de relações públicas, seja qual for, por exemplo as intenções dos organizadores e participantes”. Haacke, Hans, to Gyorgy Kepes, New York, April 22, 1969. Julio Le Parc Archive, Paris.

⁶⁷Desde 1956 era responsável pela coluna de artes plásticas do jornal O Estado de S. Paulo.

⁶⁸Uma instituição educacional e de pesquisa associada a um complexo de museus, fundada e administrada pelo governo dos Estados Unidos. Com grande parte de seus prédios localizados em Washington, D.C., o instituto compreende 19 museus e sete centros de pesquisa, e tem 142 milhões de itens em suas coleções.

⁶⁹Ferraz, G. "Bienal e boicote no protesto inócuo." O Estado de S. Paulo, 22 de julho 1969.

subdesenvolvimento, em um país com necessidade de mentes inteligentes no trabalho para salvá-lo do total desastre” (OITICICA apud CALIRMAN, 2012, p. 164). Como resultado, começaram a aparecer recusas de artistas à exposição de Pierre Restany, crítico francês que havia sido convidado por Francisco Matarazzo para preparar uma sala especial na Bienal. No dia em que Oiticica enviou sua carta à delegação francesa o *Museu Stedelijk*, de Amsterdã retirou sua delegação. A Embaixada do Brasil tentou reverter a situação por meio de negociações com o governo, mas suas tentativas foram em vão (CALIRMAN, 2013, p.28).

A participação da França estava no centro das polêmicas, já que muitos artistas convidados haviam recusado o convite e, na tentativa de reverter a situação, um segundo curador foi cogitado (Yvon Taillander), mas os jornais criticaram o desrespeito aos artistas que se posicionavam contra a participação, já que a França estava recém-saída de maio de 68. Logo, a discussão acerca da liberdade de expressão e direitos civis estava inflamada, e seria inconcebível para alguns que a França enviasse uma delegação nacional para uma exposição em um país que sofria censura e perseguição a intelectuais e artistas.

Toda essa agitação teve seu ápice no MAM de Paris, no dia 16 de junho, quando foi realizada a leitura do dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*. Neste dossiê foi apontada a repressão à Bienal, o fechamento da *Bienal Nacional da Bahia*, o fechamento do *Salão de Arte Moderna* de Belo Horizonte, o recente banimento dos representantes brasileiros na *VI Bienal de Jovens* de Paris e a repressão exercida a políticos, intelectuais e artistas brasileiros. O manifesto foi lido na presença de 324 pessoas e, destas, apenas 3 discordaram da resolução. Nesse manifesto é dito que:

qualquer artista francês que decidir participar desta bienal estará prestando um desserviço difícil de ser reparado. Perderá a chance de opor-se às condições desumanas impostas aos brasileiros, sobretudo depois de dezembro de 1968. Contribuirá para a disseminação das cegas ideias do fascismo num país assolado pelo subdesenvolvimento, num país que necessita de espíritos livre e inteligentes para escapar do desastre total. Depois de um tempo os sentimentos serão totalmente destruídos e temeremos um futuro terrível para o Brasil. Então, por que a França não se recusa a participar?⁷⁰

Entre os brasileiros que estavam em Paris na ocasião consta a assinatura de Sérgio Camargo, Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Rossine Perez e Franz Krajcberg. Ainda foi incluída a assinatura de Rubens Gerschman, que estava nos E.U.A.; Antônio Dias,

⁷⁰ O dossiê consta no acervo particular de Frederico Morais, que permitiu sua publicação no livro de Claudia Calirman (2013), o documento original em francês encontra-se nas mãos da autora em Nova York.

na Itália; e Hélio Oiticica, em Londres. Constam também no documento os nomes dos comissários da delegação da Holanda, Suécia, Bélgica e Itália, Espanha, a primeira e também a segunda representação francesa, Gyorgy Kepes, Hans Haacke e Pierre Restany.

As notícias se espalharam e, três dias após a leitura do manifesto, o pintor mexicano David Alfaro Siqueiros anunciou sua recusa. Vale destacar que seu trabalho é marcado pela intervenção política, pela crítica da sociedade capitalista e defesa dos ideais comunistas. Em 1966 ele havia ganhado o *Prêmio Lênin da Paz*, concedido principalmente a proeminentes comunistas e partidários da União Soviética que não eram cidadãos soviéticos⁷¹. Enquanto a notícia se espalhava no exterior, no dia 1º de julho Walmir Ayala publicou no Jornal do Brasil o *Boletim da X Bienal*, no qual afirma que até o momento apenas duas artistas declararam não participar da Bienal: Lygia Clark e Amélia Toledo. Destaca ainda que, até o último dia 26, o número de inscritos era de 558 obras, e no momento já havia sido atingido o número de 3 mil inscrições, minimizando assim o alcance do boicote.

No dia 2 de julho a *Associação Brasileira de Críticos de Arte* (ABCA) divulgou um texto manifesto solicitando uma definição de critérios para o exercício da censura. A ABCA era Presidida por Mário Pedrosa, que compreendia a arte a política como importantes formas de expressão humana e cabia então ao homem ter um engajamento crítico, em conjunto, com a defesa de uma produção artística livre. O envolvimento de Mário Pedrosa com arte e política remonta aos anos 1930. Em 1941, uma carta que insinuava a necessidade de substituição de Getúlio Vargas, enviada a Mário Pedrosa, já havia sido interceptada pela censura e enviada por Filinto Müller a Benjamin Vargas⁷². Segundo alguns estudiosos da obra de Mário Pedrosa, após o contato com a obra de Alexander Calder, Pedrosa abandonou de vez a articulação com a política e passou a se interessar exclusivamente pela arte. Como, por exemplo, nos escritos de Luís Washington Vital (1967), que enfatiza a mudança de posicionamento do crítico, propondo assim uma ruptura na obra de Pedrosa. Essa tese é contestada por Aracy Amaral, que dá ênfase à atenção do crítico às questões de seu tempo, propondo articulações entre o momento político e social com a arte e vice-versa (MARI, 2006, p. 9). Fica claro, com sua atuação na ABCA, que seu posicionamento enquanto crítico não se referia exclusivamente ao campo da arte, mas tinha conseqüências para além da dimensão artística propriamente dita.

⁷¹Um dos ganhadores do ano de 1963, foi o brasileiro Oscar Niemeyer.

⁷²Fonte CPDOC. Arquivo Getúlio Vargas. Classificação GV confid 1941.07.07/1. Data 07/07/1941. Acesso <<https://goo.gl/mKhjwN>>. Acesso 20 de maio de 2017.

No dia 10 de julho, no jornal carioca *Correio da Manhã* foi publicado um texto intitulado *Os deveres do crítico de arte na sociedade*, assinado por Luis Rodolfo, que na realidade era um pseudônimo de Mário Pedrosa. Esse texto era uma apresentação e uma justificativa do texto manifesto da ABCA divulgado oito dias antes. O texto começava destacando o episódio de encerramento da exposição da Pré-Bienal. É afirmado que a resolução da ABCA foi acusada de ser movida por motivos políticos, e o autor afirma que a resolução “pede apenas ao governo uma política cultural clara e explícita a fim de que se criem para os críticos de arte as necessárias condições ao exercício livre da crítica” (PEDROSA, 1995, p. 212). A soma do texto da ABCA e o texto de Luis Rodolfo levou a conhecimento público a censura que ocorria no setor das artes plásticas, destacando ainda que esses atos cada vez mais comuns “jamais tiveram chancela oficial aberta, como se deu em vários salões estaduais e inclusive na Bienal de Paris” (PEDROSA, 1995, p. 212).

Esses fatos inicialmente poderiam ser considerados produtos ocasionais da arbitrariedade, desta ou daquela autoridade local, mas após o incidente no MAM e a advertência do Itamaraty, somada à justificativa do Ministro das Relações Exteriores, a ABCA necessitava se pronunciar, já que era uma sólida associação, com sessões nacionais em mais de 40 países, tendo como foco a luta por premissas que assegurem o exercício da atividade profissional do crítico de arte e conseqüentemente a liberdade, pois “é profissional e tecnicamente impossível ao crítico de arte distinguir, e muito menos ‘afastar’ de uma obra ‘aspectos ideológicos e político quaisquer” (PEDROSA, 1995, p. 213). É solicitado que episódios como o ocorrido no MAM RJ não se repitam, Mário Pedrosa então afirma que:

os críticos de arte não têm competência para tais operações xipófagas em quaisquer obras de arte, pintura, escultura, gravura, porque estas são, antes de tudo e ao cabo de todas as vicissitudes de sua origem e motivação, expressão de uma personalidade cujas antenas captam, ou podem captar, todos os signos e todos os ecos de sua época (PEDROSA, 1995, p. 214).

Essa visão da captura dos signos e ecos de sua época vão ao encontro da fala de Dalila Santos, que diz:

A gravura me deixava uma brecha que não era um trabalho que iria para uma função, ele me deixava um escape de pensar e repensar uma situação que eu via no meu entorno, que era essa coisa opressiva que você sentia. Era muito paradoxal, pois eu estava expondo em salões patrocinados por um governo ditatorial. Claro que as minhas narrativas passavam por uma arte, que é uma arte de contar histórias. É muito fácil você atravessar isso como

se fosse uma contação de histórias, e as minhas eram essas, eu estava contando o que eu via, o que eu lia nos jornais, tudo aquilo que se falava⁷³.

Nesse sentido a atuação de Mário Pedrosa nesse momento é fundamental para compreender o impasse que as artes plásticas passavam no momento, estando sujeitas às aleatoriedades de agentes que não compreendiam as dinâmicas da produção artística. O fechamento da Pré-Bienal serviu como estopim para o questionamento da relação entre censura e artes plásticas, já que era a primeira vez que alguém do alto escalão da administração pública se envolvia no debate, evidenciando a fragilidade da atuação das forças repressoras. A atual constituição se referia apenas a espetáculos, logo a censura não poderia nem deveria ser aplicada a Salões e Bienais, a menos que se definissem novos critérios e que se divulgassem estes para a classe artística. O texto do *Correio da Manhã* terminava com a afirmação que o setor das artes plásticas não exercia atividades clandestinas:

No nosso país, o cinema e o teatro, mesmo de arte, já vivem sob o regime da censura. São precedentes, justificáveis ou não, que não queríamos ver aplicados no setor das artes plásticas cujos salões e bienais não podem ser equiparados a espetáculos, única manifestação para a qual a atual constituição prevê censura. No entanto, o episódio da exposição, para a Bienal de Jovens de Paris, organizada pelo MAM do Rio, indica que uma censura já se exerce também no setor excepcionalmente delicado das artes plásticas. Se o governo atual quer ter uma política cultural e artística e parece já o ter, que a defina com clareza e sistemática. Criará com isto uma situação mais compreensível, ao fim de contas, para todos, Estado e instituições, protagonistas e críticos, produtores e consumidores, no sentido de permitir a cada qual escolher sua melhor norma de ação. No estado de indefinição atual não é possível continuar. Que órgãos governamentais, por exemplo, determinam as atividades dessa censura, por assim dizer, anônima e de que só se conhece pelos seus efeitos *a posteriori* em relação às exposições de artes plásticas? (PEDROSA, 1995, p. 214).

Alguns críticos teceram críticas ao boicote da Bienal, como, por exemplo Jacob Klintowitz, que, na *Tribuna da Imprensa*, publicou *A porta da cultura*, em 14 de julho, onde discute as implicações de um boicote a um evento de tamanha magnitude, pois considera que apesar dos defeitos existentes, faz-se necessário ponderar que o Brasil nessa época possui uma difícil comunicação, e questiona se as questões que envolvem a Bienal de Paris são o suficiente para prejudicar a principal mostra de arte que ocorre no país. Usa o termo “Porta da Cultura”, justificando que a cultura passa pelas universidades, institutos educacionais e até certo ponto pela Bienal. E conclui que “A Bienal não é, certamente, a salvação do mundo,

⁷³Entrevista realizada em 23 de novembro de 2016 com Dalila Santos.

mas é uma mostra importante e que traz resultados benéficos ao país. E preciso pensar com muita seriedade antes de tentar fechar uma porta da cultura” (KLINTOWITZ, 1969a). Sua discussão continua no dia seguinte, na coluna *Por falar em restrição*, em 15 de julho. Ele diz que muitos dos países envolvidos têm cometido inúmeros *pecados internacionais*, e afirma que não apoia qualquer forma de censura, ressaltando que tem participado ativamente em campanhas contra a censura no teatro e no cinema, e *para se combater o câncer não se começa matando o doente*. Ele esclarece que lutar contra a censura não é lutar contra a realização de uma exposição:

Alega-se que há no país restrições de ordem cultural. Perfeito. Consideremos que sim. Mas qual o país que não sofre restrições de caráter cultural? Quantos poderíamos alinhar? O Brasil sofreria restrições das delegações estrangeiras por estar sob regime de exceção ou pelo fato de nosso regime não agradar uma série de países. Mas quantos países podem, com sinceridade, realizar esse tipo de crítica ao Brasil? [...] pretender impedir uma mostra internacional de arte, alegando fato de haver restrições culturais no Brasil, parece-me motivo de riso. Pois entre os países citados como entre os que nos boicotariam, existem alguns com tantos pecados internacionais que seria motivo de qualquer comédia as críticas feitas a nós (KLINTOWITZ, 1969b).

Após a divulgação do dossiê na França a situação se agravou cada vez mais. Sua circulação em outros países endossou novas desistências que surgiam a cada dia. A gravidade alcançou tal nível que até mesmo obras que já haviam saído do país de origem foram devolvidas antes de chegarem à Fundação da Bienal. Segundo Claudia Calirman, o diretor do Museu de Arte Moderna de Estocolmo, Pontus Hultén, cancelou a participação da Suécia após o envio das obras para o Brasil, quando estas já eram aguardadas no Porto de Santos:

Depois de uma intervenção diplomática, os caixotes não saíram do navio quando este chegou a Santos e foram imediatamente devolvidos, contornando uma situação potencialmente embaraçosa para o governo brasileiro e para patrocinadores da bienal. [...] o governo sueco havia permitido que o artista Roj Friberg enviasse trabalhos retratando, de forma extremamente crítica, o presidente dos estados unidos, Lyndon Johnson, e o presidente brasileiro, general Artur da Costa e Silva. O conteúdo das obras de Fiberg havia ficado efetivamente dissimulado por meio de seus títulos vagos: *Desenho 1. desenho 2 e Desenho 3* (CALIRMAN, 2013, p.30).

Com a retirada do pavilhão americano, o Jornal *O Estado de São Paulo*, na tentativa de amenizar o alcance da polêmica, em 24 de agosto de 1969 afirmou que até o momento o único país que havia se retirado foi a Holanda, e o Estados Unidos participarão “não mais

como uma equipe, mas com trabalhos individuais”⁷⁴. Os “trabalhos” individuais enviados se resumiram a um único trabalho da artista norte-americana de origem grega, Chryssa Vandear-Mavromichali, que expôs ao lado de umas tapeçarias francesas, De acordo com Aracy Amaral, em seu texto *O boicote à X Bienal: extensão e significado* (1970) “o crítico de arte Harold Rosenberg considerou a participação dela vergonhosa” (AMARAL, 2013, p. 403).

Inseridos nesse contexto que um grupo de artistas passam do uso dos meios mais tradicionais do quadro e do objeto para as propostas ambientais, que trabalhavam com a dissolução do objeto e processos abertos, onde se solicitava cada vez um maior envolvimento do espectador em ações. Então Mário Pedrosa usa, ao final dos anos 60, a ideia de exercício experimental de liberdade, para ajudar a compreender essa transição⁷⁵. Esse aumento de tensão entre os militares e a classe artística irá originar um afastamento gradativo das representações oficiais. Alguns grupos de artistas adotaram diversas estratégias para realizar uma crítica ao regime político e a sociedade. No início dos anos 1970, a atitude de alguns e a radicalidade de suas propostas ganham um enfoque cada vez mais direto, formando verdadeiros grupos de renovação estética. Na introdução do *Quase catálogo 2 (1991)*, Ana Maria Machado e Heloisa Buarque de Hollanda dizem que há uma novidade até mesmo na radicalidade que marcará a atuação de muitos artistas neste período, pois agora, diferentemente dos programas revolucionários da geração anterior ou da utopia dos anos 60, os novos artistas passam a perceber o caráter claramente construído dos discursos da crítica, do mercado e, de uma maneira mais geral, das diversas instituições que legitimam a noção de obra de arte nas sociedades contemporâneas (HOLLANDA; MACHADO, 1991).

3.6-Do Corpo à Terra: A guerrilha e o Exú

Artur Freitas em sua tese *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973*, propõe uma interessante periodização para pensar as artes do período. Ele afirma que, entre os anos 1965 e 1968, o que marcou a produção foi “uma crescente politização da atividade artística e a oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental” (FREITAS, 2007, p. 52-53). Como pontuei no início deste capítulo, houve uma importante reavaliação estética e ideológica do ideário dos anos 50, e isso torna-se evidente nas obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, artistas que já representavam essa

⁷⁴X Bienal procura a exposição racional. O Estado de São Paulo 24/09/1969. Fonte: <<https://goo.gl/G9ZW6t>> Acesso em 21 de Maio de 2017.

⁷⁵Ver: CORRÊA, P. O lugar do exercício experimental da liberdade. In: 25º Encontro da ANPAP, 2016, Porto Alegre. Anais de 25 Encontro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: ANPAP, 2016. v. 1. p. 2175-2188.

reavaliação no final da década de 1950, como podemos ver nas obras de 1958 destacadas no início deste capítulo. Freitas, por sua vez, aponta que, entre 1969 e 1973, mais do que isso, os artistas foram responsáveis por uma “profusão pública de uma arte jovem, ‘realista’ e permeável aos temas do subdesenvolvimento, da cultura de massa e do poder autoritário” (FREITAS, 2007, p. 52-53).

Nesse sentido, podemos destacar dois eventos integrados que aconteceram em Belo Horizonte (MG): a mostra *Objeto e Participação*, no Palácio das Artes, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, no Parque Municipal, que ocorreram entre 17 e 21 de abril de 1970. Este evento foi promovido pela Hidrominas - empresa de turismo de Minas Gerais - e por Mari’Stella Tristão, diretora do setor de Artes Visuais do recém-inaugurado Palácio das Artes. Ambas proposições dialogam com a compreensão das áreas externas como extensão de museus e galerias. Os artistas foram convidados pelo crítico e curador Frederico Moraes não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local. Os trabalhos no parque se desenvolveram em locais e horários múltiplos e os trabalhos feitos no parque permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas.

As manifestações ocorridas em Belo Horizonte em 1970 marcam uma cisão radical que já estava sendo gestada nas artes plásticas desde o início do regime militar. Ana Maria Machado e Heloisa Buarque de Hollanda dizem que os artistas, desta forma, “estabelecem enquanto projeto a procura de novas perspectivas para a criação e inserção de suas obras no circuito das artes” (HOLLANDA; MACHADO, 1991). Os meios tradicionais, como galerias e museus, passam a ser cada vez mais atacados, já que a experiência de grandes exposições demonstrou que o espaço expositivo tradicional não suportava mais trabalhos que questionassem a ordem vigente. Uma das questões centrais das propostas agora passam a ser a formatação das instituições de arte que existiam e como elas estão inscritas na sociedade. Frederico Moraes já vinha trabalhando esse tipo de questionamento quando, em duas propostas anteriores, já havia utilizado áreas externas como extensão dos museus e galerias. A primeira foi o evento *Arte no Aterro - Um Mês de Arte Pública*, em 1968, e na correspondência com Luciano Gusmão, onde discutiu a instalação *Territórios*, realizada na área externa do Museu de Arte da Pampulha.

Essa iniciativa já evidenciava o crescente interesse na exploração de novos espaços para expor trabalhos de arte, em parte devido ao aumento progressivo da censura no campo das artes visuais. Frederico Moraes é um dos precursores da busca por novas ambiências para

as proposições artísticas. Para que os artistas pudessem realizar as ações em *Do Corpo à Terra*, foi concedida uma carta do presidente da Hidrominas autorizando as manifestações e abrindo possibilidades para a radicalidade dos trabalhos. Frederico Moraes nos diz que essa carta iria “estimular ainda mais a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, ‘foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras’” (MORAIS, 2006, p.197). Algumas das manifestações mais icônicas no campo das artes plásticas no período do regime militar aconteceram neste evento.

As pesquisas que têm como foco as artes deste período geralmente analisam o trabalho de Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas*, que consistia em trouxas de pano, preenchidas com material orgânico e dejetos, cortadas a golpes de faca. Os pedaços de carne ensanguentados vertiam sangue, dando a impressão de que se tratavam de corpos. A intervenção aconteceu em terrenos baldios do Rio de Janeiro e no principal rio que corta Belo Horizonte, o Ribeirão das Arrudas. A polícia era constantemente chamada pela população assustada. E o trabalho *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, onde o artista ateou fogo em galinhas vivas presas a um poste (totem) diante de uma platéia. As galinhas sendo queimadas vivas seriam uma “homenagem” às vítimas mortas pela repressão do regime Militar. A performance aconteceu durante o feriado de Tiradentes, o que aumentou ainda mais a referência à luta contra a opressão. Ambos trabalhos propunham uma incisiva crítica ao regime e à dura repressão à sociedade.

Embora esses trabalhos sejam os mais icônicos desta manifestação, há também outras propostas que apresentaram interessantes questionamentos à ordem vigente, e às vezes não aparecem na bibliografia sobre o tema, como o de Thereza Simões, que produziu carimbos, e realizou uma ação, deixando marcas nas paredes e vidraças do Palácio das Artes. Estes carimbos continham mensagens políticas, como frases de Malcom X (*Act silently*), de Martin Luther King, inscrições como *Fragile* ou palavras em tupi contra o regime militar. Essa ação recebeu duras críticas da administração do espaço. Luiz Alphonsus queimou uma faixa de quinze metros sobre a grama do Parque, queimando também parte de árvores e do gramado. Isso criou um grande atrito com a gestão do Parque, os bombeiros foram chamados, e ele quase foi preso. Décio Noviello utilizou granadas de sinalização militar, que eram de uso exclusivo do exército. Foram solicitadas pelo artista ao próprio comando do exército e eles cederam as granadas coloridas para a ação.

Esse grupo de artistas ganhou vários nomes, majoritariamente conhecida como “Geração AI-5”, se difere da geração anterior na medida em que a primeira tinha o político enquanto tema da produção, já após a situação instaurada pelo regime militar o político passa a ser não apenas o tema da produção, mas o que guiaria a própria prática. Não mais o tema levaria a uma reflexão sobre o real, mas a apresentação e o entorno da obra de forma mais geral levariam ao questionamento, refletindo a situação político social instaurada no Brasil. Claro que devemos considerar aí a extrapolação dos espaços institucionais, pois as regras expositivas não abarcariam a radicalidade de muitas propostas. As práticas e estratégias adotadas se assemelham às adotadas pelas guerrilhas que vivenciam um tipo de guerra não convencional no qual o principal estrategema é a ocultação, e a extrema mobilidade dos combatentes. Após uma temporada de quatro meses na América do Sul, o artista Julio Le Parc publica, em 1968, *Guerrilla culturelle?*, onde se questiona sobre o papel do intelectual e do artista na sociedade e afirma que esse papel se efetivaria em

pôr em evidência, no interior de cada meio, às contradições existentes. Desenvolver uma ação a fim de que sejam as próprias pessoas que produzam as mudanças. A quase totalidade daquilo que fazemos em nome da cultura contribui para o prolongamento de um sistema baseado em relações entre dominantes e dominados. A persistência dessas relações é garantida pela manutenção da dependência e da passividade nas pessoas. Ao assimilar as novas atitudes, a sociedade apara todas as suas arestas e transforma em hábitos ou em modas tudo aquilo que poderia ter tido um início de agressividade em relação às estruturas existentes (PARC, 1968 p. 199).

Em 1969 Artur Barrio inicia um manifesto com as seguintes palavras: “Contra as categorias de arte; contra os salões. Contra as premiações; contra os júris; contra a crítica de arte” (BARRIO, 1970, p. 262). Por sua vez, Luiz Camnitzer em seu artigo *Arte contemporânea colonial*, apresentado originalmente na conferência da *Latin American Studies Association* (Washington, D. C., 1969) afirma que

a guerrilha urbana funciona em condições muito similares àquelas com as quais o artista tradicional se confronta quando está para produzir um trabalho de arte. Há uma mensagem em comum: comunicar uma mensagem e ao mesmo tempo, mudar no decorrer, do processo, as condições em que o público se encontra. [...] Na passagem da legalidade para a subversão, aparece a necessidade de encontrar um mínimo de estímulo com um máximo de efeito- um efeito que, por meio de seu impacto, justifique o risco assumido e o faça valer a pena. [...] há determinados casos em que a guerrilha urbana atinge níveis estéticos, transcendendo amplamente a função puramente política do movimento. É

quando o movimento alcança esse estágio que ele realmente se encaminha para a criação de uma nova cultura, em vez de simplesmente fornecer novas formas políticas as velhas percepções (CAMINTZER, 1970, p. 273).

O historiador da arte Germano Celant curou a exposição "Arte Povera e IM Spazio" na Galleria La Bertesca de Gênova, em setembro de 1967. Dois meses após a exposição, publicou no 5º número da revista *Flash Art* o texto *Arte Povera: Notes for a guerrilla war*, onde localiza o artista *no longer among the ranks of the exploited, the artist becomes a guerrilla fighter, capable of choosing his places of battle and with the advantages conferred by mobility, surprising and striking, rather than the other way around*⁷⁶. Ainda discutindo as táticas de guerrilha inseridas no campo da arte, no mesmo ano que Celant, Décio Pignatari escreveu *Teoria da guerrilha artística*, onde aproxima a tática de guerrilha e a atuação artística, já que

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. Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos (PIGNATARI, 2006, p.157).

O termo Guerrilha Artística ganhou notoriedade no campo das artes plásticas no Brasil após o texto de Frederico Morais, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*, publicado na Revista de Cultura Vozes, em 1970. Da mesma forma que Germano Celant, o curador brasileiro organizou um evento no qual o artista usava a radicalidade de suas propostas para tirar o espectador de sua passividade, e entre situações incomuns provocava no espectador a reflexão sobre o que é a atividade artística. Partindo das táticas empregadas, questiona o meio em que a obra está inserida extrapolando o questionamento em direção a sociedade que cerca ambos, artista e espectador. Em seu texto Frederico Morais nos diz:

o ARTISTA, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte,

⁷⁶Tradução nossa: Não mais entre as fileiras dos explorados, o artista se torna um lutador de guerrilha, capaz de escolher seus locais de batalha e com as vantagens conferidas pela mobilidade, surpreendendo e impressionando, e não o contrário. Fonte: <<https://goo.gl/eJvdbS>> Acesso em dezembro de 2017.

mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (MORAIS, 1970, p. 49).

Outro nome associado aos artistas envolvidos na exposição *Do Corpo à terra* foi dado pelo crítico Francisco Bittencourt, que em 9 de maio de 1970 publicou no *Jornal do Brasil* um texto em sua coluna com o título *A Geração Tranca-Ruas*, onde além de falar sobre *Do corpo à terra*, apresenta uma entrevista com Frederico Moraes. Tranca-Ruas pode ser compreendido como um ser valentão ou arruaceiro, mas a origem deste nome é ligada a um Exú, entidade que tem origem na religião africana, e pela influência Católica na colonização e formação político-social do Brasil foi associado com demônios para religião cristã. Vinicius Mariano de Carvalho, em seu artigo *Escrevendo-se na cidade: Exu e o Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinicius Faustini (2015), nos diz que,

em um contexto crítico pós colonial e no qual os estudos de subalternidade ocupam um espaço já bastante privilegiado em nosso ambiente de estudos literários e culturais e, mais ainda, em um momento histórico de reconhecimento de valores e tradições extremamente relevantes na composição do ambiente sociocultural contemporâneo e que foram negligenciados no passado [...], ainda não tenhamos nos debruçado com mais afinco ao estudo da mitologia dos Orixás – e por extensão de toda a mitologia das religiões brasileiras de matrizes múltiplas e sincréticas – como chaves hermenêuticas para análises literárias (CARVALHO, 2015, p.40).

Nesse contexto destaco a importância de inserir tal reflexão em nossa análise da produção dessa geração, que ao receber o nome de Geração Tranca-Ruas por Francisco Bittencourt, traz neste nome características fundamentais para a compreensão da produção desse grupo de artistas, que não eram simples “arruaceiros”, mas propuseram mudanças muito mais intensas no sistema artístico. A característica principal de Exu é o movimento, ele é o próprio movimento:

Já que vida é movimento, mudança, —pulsar permanente [...], Exu é por natureza transformador, provocador e sedutor. —Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança [...]. Daí vem sua associação com o diabo e ao mesmo tempo o temor que provoca. Ainda com Prandi, —Não é, pois, de

se estranhar que seja temido e considerado perigoso, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites (CARVALHO apud Prandi, 2015, p. 42).

O Exú ocupa o espaço do *entremundos*, não estando em nenhum lugar fixo. Ele representa uma voz contraditória, uma insatisfação com o *status quo*, uma quebra do lugar comum seguro. Perturbam, transgridem, subvertem; desafiam os poderes e as potências superiores (CARVALHO apud Prandi, 2015). Fica claro então o uso da associação realizada pelo crítico, já que estas características são inerentes à atuação destes jovens artistas que têm como marca a subversão dos espaços expositivos e a crítica incisiva as instituições. Esses artistas apresentam em si o movimento, não respeitando limites. Guerrilheiros, Exús, são signos evocados para tentar compreender a radical mudança que ocorre na arte na passagem dos anos 1960 e 1970. O regime militar forçou mudanças no sistema, e progressivamente as artes plásticas se distanciavam dos espaços institucionalizados e estatais, em certa medida, pois ainda assim se encontravam lugares de resistência que possibilitavam a experimentação (como é o foco desta dissertação). Na entrevista concedida a Francisco Bittencourt, Frederico Morais reconhece sua pretensão e diz,

se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Nosso material não é o acrílico, bem-comportado, tampouco almejamos as “estruturas primárias” higiênicas. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios (BITTENCOURT, 2016, p.36).

Refletindo a necessidade de novos conceitos para compreender o que estava ocorrendo no início da década, Bittencourt se questiona: “Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria prima desta geração de tranca-ruas, há todo um plano de criação, de construção nesta feroz e vital exposição do que pensam” (BITTENCOURT, 2016, p.35). Logo, compreender os fatos elencados nesta breve exposição tem o interesse de destacar o momento seminal que foi a década de 1960 e 1970 para a arte brasileira. Sem essa exposição, não poderíamos compreender o que motivou o gradativo distanciamento da produção contemporânea dos espaços institucionais e estatais.

Após esses eventos da passagem dos anos 1960 para 1970, a criação da Funarte, em 1975, surge como uma proposta de diálogo com esses artistas, convidando-os assim a aproximarem-se, ainda que timidamente, das instituições, como ocorre em outros espaços que discutiremos na última parte deste trabalho. Estes artistas avançam na investigação de objetos

(propositalmente) inapropriáveis pelo mercado, pensado para ocupar espaços além do “cubo branco”. Com essa atitude redefinindo o próprio papel da arte no ambiente cultural. Esses artistas que foram citados até aqui exemplificam essa nova postura solicitada, no artigo *A revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970*, apresentado no VIII Encontro de História da Arte: História da Arte e Curadoria, por Vanessa Machado e Fábio Santos, corroboram essa ideia e afirmam

ao invés de continuar trilhando o caminho da dissolução dos limites entre arte e vida, o artista assume uma posição, por assim dizer, negativa – em lugar de propostas de mudanças comportamentais ou sociais, a arte, neste novo contexto, se torna instrumento de crítica (MACHADO & SANTOS, 2012, p. 691).

O papel da Funarte, para além de fomentar a produção artística brasileira, foi de possibilitar um rearranjo neste cenário caótico que se encontrava até então. Na redação desta dissertação percebi que, sem pontuar esses acontecimentos anteriores à criação da instituição, uma parte importante da reflexão que busco realizar seria ignorada. Meu interesse é compreender a criação da Funarte como uma instituição em que demandas da sociedade de fomento à cultura são sanadas, mas sua importância vai muito além. Meu interesse é realocar as premissas que culminam não apenas na criação do órgão em 1975/1976, mas também compreender como o entendimento da memória sobre o período se deu. Assim, no próximo capítulo, vamos dar um salto para a compreensão destas premissas nos últimos anos, já que a memória do regime militar apresenta questões particulares quando tratadas na esfera da sociedade civil. Compreender as dinâmicas da memória, seus usos e seu resgate no mundo contemporâneo se faz necessário para que enfim possamos compreender qual o lugar das políticas culturais do regime militar e a atuação da Funarte.

História Política / Memória I

4. A Gestão Cultural do Período Militar e a Zona Cinzenta da Memória

Nos últimos anos há um florescimento nas pesquisas acadêmicas relativas à atuação do Governo Federal no plano da cultura, o que fortalece o investimento em uma análise mais apurada, tanto sobre os atores como, sobre as interseções entre a cultura, memória e poder político. Na década de 1970 o Estado ampliava sua atuação no campo da cultura, representando um importante momento da institucionalização do setor cultural no interior do governo federal (BOTELHO, 2001; CALABRE, 2005; MICELI, 1984; NAPOLITANO, 1999; RUBIM, 2007). Essa ampliação se deve, em parte, à tarefa de amenizar o gradativo afastamento da classe artística dos canais oficiais de difusão da cultura, como apresentado anteriormente.

Em agosto de 1974, Ernesto Geisel, então novo presidente do Brasil, anuncia a política de distensão do regime, marcado pela transformação que, segundo o sociólogo Adriano Codato (2005), possuía dois objetivos estratégicos: um militar, que visava a restabelecer a estrutura e a ordem no interior das Forças Armadas, e outro político, que tinha em vista garantir maior estabilidade institucional e previsibilidade política ao regime. Nesta gestão, por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, foi criada a Funarte, uma instituição com ampla atuação no campo da cultura, que evidencia o movimento do regime de incorporação de artistas de oposição (RIDENT, 2005).

Essas dinâmicas ocupam um lugar marginal dentro da historiografia existente, já que a relação com a memória constituída sobre esse período possui particularidades que devem ser analisadas com atenção. Não resumindo a relação Estado autoritário/artistas como um processo de cooptação passiva, buscamos compreender a engenharia política de construção de um discurso ideológico dotado de nuances e voltado à maior parte da sociedade civil, politicamente vinculada à consolidação do processo de distensão.

4.1-A constituição da memória como campo

No início do século XX, as pesquisas sobre memória eram atreladas ao plano individual, porém Maurice Halbwachs formulou teorias que ultrapassam o plano individual, e foi o primeiro a cunhar o termo *memória coletiva*. O termo assumiu o protagonismo nas pesquisas sobre memória a partir de sua obra póstuma *A memória coletiva* (1950). Partindo de sua argumentação, a constituição da memória de um indivíduo seria uma combinação das memórias dos diferentes grupos que ele participa e sofre influência. A memória individual

não seria possível sem os instrumentos oriundos de ambientes sociais, que, por sua vez, são originários dos meios em que o indivíduo é inserido. Na perspectiva de Pierre Nora, na obra *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), memória e história não são sinônimos, e sim oposições. Nora compreende que a memória está sempre atrelada à vida, sendo suscetível a manipulações, que por vezes revitalizam ou apagam determinados aspectos de acontecimentos. Logo, a memória pode ser compreendida como “um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9) que se alimenta de lembranças simbólicas sensíveis à transferência, censura ou projeções, atrelado às dinâmicas e flutuações que guiam a organicidade da vida, sempre em movimento. O historiador nos diz que a história, por sua vez, demanda uma análise atrelada ao discurso crítico, uma operação intelectual, uma certa representação do passado se efetivando como uma reconstrução sempre incompleta do que não existe mais.

Nessa reconstrução problemática, podemos encontrar diversos interesses em jogo. Assim, os agentes envolvidos com a história de determinado período têm consigo propensões particulares e agem na direção que vai ao encontro de determinada leitura dos eventos. A memória e o seu “ordenamento” transportam o passado ao momento presente, projetando este para o futuro. Como nos diz o historiador Pierre Labourie, essas são configurações nas quais “os imperativos do momento exigem aplicar categorias mentais e referências culturais do presente para a compreensão do passado - arriscando-se a deformar-lhe o sentido - o historiador é, no entanto, convocado para fins de legitimação” (LABOURIE, 2003, p. 66).

No que concerne à formatação da identidade nacional, há um protagonismo do setor cultural. O antropólogo americano Clifford Geertz, apresenta uma interessante definição de cultura, que ele compreende como

um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 2008, p.66).

Logo, um regime autoritário se preocuparia com as questões relativas a este campo, o próprio Ministério da Cultura (MinC), a compreende como, “elemento fundamental e insubstituível na construção da própria identidade nacional”⁷⁷. A questão posta na época do regime militar não é mais a da formulação de uma identidade nacional, mas sim a manutenção de uma

⁷⁷Ministério da Cultura. Disponível em: < <https://goo.gl/hiNmsP> >. 26 de fevereiro de 2018.

coesão; uma das marcas das iniciativas deste período, no campo da cultura, são políticas abrangentes em todo território nacional.

4.2- Memória e o regime ditatorial

Ainda no que toca à situação brasileira, a compreensão dos acontecimentos da segunda metade do século XX é marcado por um regime militar (1964-1985). O processo de abertura política iniciado no governo Geisel (1974-1979) “sintetiza, talvez como nenhum outro tema, a memória coletiva construída sobre os 21 anos de regime ditatorial” (ROLLEMBERG, 2010, p. 99). Para melhor compreendermos essas dinâmicas, um interessante conceito é o trabalho de *enquadramento da memória*, apresentado por Michel Pollak. A atividade realizada pelos historiadores, através do resultado de suas pesquisas, seria passível de seleções, nas quais focalizam algumas especificidades e ignoram outras tantas, evidenciando certos significados e assim encobrendo outros que poderiam surgir sobre o mesmo fato. Esse conceito se faz interessante para auxiliar o enquadramento da memória do período do regime militar, já que os historiadores “ao mesmo tempo que escreviam a história do tempo presente, integravam-se num movimento da própria sociedade de digerir o período” (ROLLEMBERG, 2010, p. 99).

Daniel Aarão Reis afirma que “talvez seja necessário refletir um pouco mais sobre as raízes e os fundamentos históricos da ditadura militar, as complexas relações que se estabeleceram entre ela e a sociedade” (REIS, 2000, p.10). De acordo com essa perspectiva é problematizada a denominação do período, já que haviam complexas relações entre civis e militares, Aarão defende o uso do termo *ditadura civil-militar*, em uma tentativa de não isentar a participação da sociedade civil.

Nesta pesquisa busco não me deter na discussão de nomenclaturas, mas faz-se necessário discorrer, ainda que rapidamente sobre essa questão, embora eu opte por usar em alguns trechos a indicação de Daniel Aarão, compreendo que ela não resolve os problemas das relações entre os mais diversos agentes. O historiador Carlos Fico, em seu artigo *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas*, defende que, caso, “fosse razoável o argumento de Daniel, teríamos de designar a ditadura como civil-militar-empresarial-midiática-católica e assim por diante, tornando o debate ainda mais viciado por nominalismo” (FICO, 2017, p.52). Evitando essa discussão, assinalo que é fundamental a realização de novas pesquisas sobre o tema, que confrontem a tese de que “a sociedade brasileira viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade

não tem, e nunca teve, nada a ver com a ditadura” (REIS, 2000, p. 9). A historiadora e socióloga argentina Elizabeth Jelin afirma que essas memórias e interpretações são elementos-chaves no processo de reconstrução das identidades individuais e coletivas, nas sociedades que atravessam períodos de violência, *pasado un cierto tiempo - que permite establecer un mínimo de distancia entre el pasado y el presente - las interpretaciones alternativas (inclusive rivales) de ese pasado reciente y de su memoria comienzan a ocupar un lugar central en los debates culturales y políticos*⁷⁸ (JELIN, 2002, p. 5).

No enquadramento corrente da memória feita pela historiografia pós anos 1980, houve o processo de delimitação de ação dos agentes envolvidos, e “nessa reconstrução, as esquerdas frequentemente apareceram como vítimas. Quando lutam, o fazem integradas em um processo de resistência” (REIS, 2000, p. 7-8). O historiador então enfrenta um grande desafio, devendo lidar com esse termo complexo e que adquire demasiada importância nas pesquisas sobre o regime militar, resistência torna-se “uma palavra-chave na memória das esquerdas submetidas pela ditadura” (REIS 2000, p. 7-8). Ainda que sua delimitação seja fundamental para a historiografia dos tempos recentes, *é délicat d'y faire référence sans restriction et pour quoi; de chercher, en fonction de ce qui précède, à établir ce qui autorise à situer hommes et faits dans le champ spécifique de la Résistance, ou en dehors, ou dans le gris des zones frontalières, ou encore ailleurs*⁷⁹ (LABORIE, 2003, p. 65-66).

O grande problema dessa delimitação, onde de um lado existe uma sociedade passiva e de outro um Estado opressor é que, em meio à generalização algumas questões importantes para a compreensão das relações sociais são ignoradas. Essas simplificações, como afirma o pesquisador Gustavo Alonso, deixou a “‘realidade’ por demais ‘preto no branco’ e não problematizou paradoxos aparentemente simples [...]. Quase sempre o silêncio foi uma resposta cômoda” (ALONSO, 2010, p. 209). É preciso compreender a atuação dos agentes não em campos estáticos e delimitados, pois as dinâmicas sociais são dotadas de diversas nuances. Assim, a denominada *zona cinzenta (zones gris)*, proposta por Labourie, indica a existência de um enorme espaço entre os dois pólos - resistência e colaboração. Embora a zona cinzenta seja um conceito postulado para interpretar uma situação específica da

⁷⁸Tradução nossa: Passado, algum tempo - que permite definir uma distância mínima entre passado e presente - os (incluindo concorrentes) interpretações alternativas do passado recente e sua memória começa a ocupar um lugar central nos debates culturais e políticos.

⁷⁹Tradução nossa; torna-se delicado referir-se a eles, sem restrições e porque, em função de quem o precede, a estabelecer o que permite especificar os homens e os fatos no campo específico da Resistência, ou fora, ou nas áreas de fronteira cinza, ou em outro lugar.

sociedade francesa, acredito que possa nos servir como um instrumental teórico valioso na reflexão da sociedade brasileira dos anos 1960 e 1970, Rollemberg afirma que:

As ditaduras, os regimes autoritários não se sustentam exclusivamente por meio da repressão. São produtos da própria sociedade e, portanto, não lhe são estranhos. Legitimam-se em expressivos segmentos sociais. Ou, ainda se sustentam na zona cinzenta, o espaço entre apoio e rejeição, o lugar no qual é possível atuar nos dois sentidos (ROLLEMBERG, 2010, p. 130).

Durante o regime militar, existiram complexos projetos de atuação do Governo Federal na esfera da cultura, os quais apresentaram diversas nuances ao longo de sua trajetória, ora com características mais repressivas, ora mais democrática e inovadora, sempre visando preservar/consolidar a identidade e a cultura nacional. Algumas destas contradições nos permitem vislumbrar, em seu desenvolvimento, uma comunicabilidade com a estratégia maior deste governo: a busca por mudanças nas esferas política, econômica, social e, também, cultural do país. Segundo a cientista social Natália Morato Fernandes (2013), podemos evidenciar três linhas principais de atuação dessa estratégia:

- 1) Censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”;
- 2) Investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações;
- 3) Criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro.

Para endossar tais estratégias, foram elaborados os Atos Institucionais, utilizados como mecanismos de legitimação e legalização das ações políticas dos militares, estabelecendo diversos poderes extraconstitucionais, conferindo um alto grau de centralização à administração política. O AI-5 assume extrema importância na presente discussão, já que impôs ainda maior restrição à liberdade de expressão, censurando a circulação de qualquer obra considerada "subversiva" ao regime. Neste período, vários artistas e intelectuais exilaram-se no estrangeiro. O AI-5 teve tamanho impacto nas ações do Estado que a historiografia nacional costuma se referir a ele como um “golpe dentro do golpe”. Neste momento, ficaram claros os conflitos internos dos militares, quando, por exemplo, um grupo de senadores da ARENA foi contrário ao AI-5, chegando até mesmo a elaborar um manifesto de discordância. Entre os diversos nomes que assinaram este manifesto, constava o de Ney Braga.

O governo do general Emílio Médici (1969-1974) foi marcado por ocorrências como a passeata dos cem mil; a morte do estudante José Guimarães; a criação do Conselho Superior de Censura; além da criação de dois órgãos diretamente ligados ao Exército, como o Destacamento de Operações e de Informações (DOI), responsável pelas ações práticas de busca, apreensão e interrogatório de suspeitos, e o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), cujas funções abrangiam a análise de informações, a coordenação dos diversos órgãos militares e o planejamento estratégico do combate aos grupos de esquerda, iniciativas que fizeram o período de seu governo ser denominado *anos de chumbo*.

4.3-O Governo Geisel e a gradual distensão

Cabia a Geisel abrandar a imagem negativa que o regime tinha adquirido com o seu antecessor. Chamado de *distensão*, o projeto de “abertura” política se baseou na adoção de um conjunto de medidas políticas liberalizantes, cuidadosamente controladas pelo Executivo Federal. Demarco que muitos pesquisadores apoiam a ideia de que o projeto inicial de Geisel foi modificado pela pressão da sociedade. Já Carlos Fico concorda com Suzeley Mathias, defendendo que a anistia e a reforma partidária decorreram da necessidade que o governo teve de “negociar reformas e ampliar limites” (FICO *apud* MATHIAS, 2017, p.65). Nos interessa que neste momento o presidente Ernesto Geisel assinalou que: “o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico; é sobretudo social, e dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura” (GEISEL, *apud* COSTA, 2011, p. 40). O general Geisel ainda destacou que o “lugar que a esta cabe é adequado e insubstituível, de vez que não existe na realidade desenvolvimento unilateral, mas sim global, atingindo o homem em toda a sua plenitude” (GEISEL, *apud* COSTA, 2011, p. 40). O governo de Geisel buscou diminuir os conflitos internos dos militares, amenizar a oposição dos setores civis e iniciar o processo de abertura política. Para cumprir estes objetivos, foi necessária maior centralização do poder e devolução de algumas liberdades. Sérgio Micelli, em artigo intitulado *O processo de “construção institucional” na área cultural federal (1970)* afirma que,

O simples fato de o Governo Geisel haver escolhido para ministro da Educação e da Cultura um militar reformado, [...] simpático ao patrocínio das artes, evidencia o cálculo de lograr dividendos em função do apoio concedido aos meios intelectuais e artísticos. [...] Tais fatos confirmam uma política de ‘abertura’ estendendo sua vigência à área cultural pública, ou ao menos, o que é tanto mais plausível, o empenho em incorporar ao legado da gestão Geisel as

realizações em prol de setores intelectuais e artísticos que pareciam arredios ao regime (MICELLI, 1984, p.65).

Havia uma carência de intelectuais de direita que pudessem ajudar a veicular seus projetos de ideológicos, pois os nomes de oposição ao governo já detinham grande prestígio junto à sociedade. Assim, os militares realizaram uma leitura pragmática da “‘hegemonia cultural da esquerda’ iniciando um diálogo com alguns intelectuais e produtores culturais da oposição, no sentido de aproveitar-se do nacionalismo cultural desses” (MICELLI, 1984, p. 149). Por exemplo, na montagem de seu plano de governo, ainda em 1973, o general Geisel convidou setores da intelectualidade de oposição, como cineastas, artistas e músicos de esquerda para discutir a futura política cultural, já que o setor cultural formava um organizado grupo de pressão⁸⁰. Napolitano afirma que:

O campo da cultura foi fundamental para configurar tanto as críticas das oposições ao regime militar brasileiro (1964 - 1985) quanto estabelecer o canal de negociação entre Estado e sociedade. Dessa maneira, a cultura e as artes daquele período incorporaram, a um só tempo, formas de resistência e formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica, entre um e outro pólo (NAPOLITANO, 2010, p. 147).

A partir de então, o regime militar passou a investir em novos canais de comunicação com setores da sociedade civil, dispensáveis no momento de maior repressão e controle policial, e a cultura e as artes, serviriam como um código comum para esses canais. Esse diálogo poderia incluir até os artistas de esquerda, normalmente mais valorizada pelos grupos formadores de opinião, identificados com uma cultura crítica e contestatória (NAPOLITANO, 2010, p. 149). No fim dos anos 1970 se consagrou uma visão heróica e ecumênica da resistência cultural, sugerindo a existência de uma paradoxal *hegemonia cultural de esquerda*, ainda que no começo da década os militares tenham conseguido o desmantelamento das guerrilhas armadas. Desse modo, a esquerda nacionalista conseguiu afirmar-se nos produtos culturais, cujos conteúdos críticos, adotados em parte pelos liberais, conseguiu plasmá-los na memória social dominante. Com o fim do AI-5 em 1978 e da Anistia em 1979, os intelectuais e artistas de esquerda absorvidos pelos meios de comunicação de massa difundiram suas ideias e premissas sobre o embate ocorrido na sociedade desde 1964.

⁸⁰A própria criação do Ministério da cultura, evidencia a autonomia e a importância conquistada pela área no período da ditadura civil-militar, sua criação se deu através do Decreto 91.144 em 1985, até então era tratada em conjunto com a educação.

4.4-Cooptação e Resistência: A relevância da questão

A produção musical da época teve grande importância, evidenciando as demandas sociais e sofrendo grande censura por parte do Estado. Recentemente, foram realizadas diversas pesquisas que abordam essa temática. Dentre elas destacamos, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* de Marcelo Ridenti (2000), *É o meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*, de Amilton Justo (2010), e os trabalhos de Gustavo Alonso sobre Wilson Simonal⁸¹. Os cantores e compositores da MPB, após 1975, firmaram-se como destacados precursores de uma crítica ao regime. Assim, Natália Fernandes nos diz que,

Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura”. No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura (FERNANDES, 2010, p. 389).

Destaco uma similaridade entre o regime militar e a oposição civil, pois ambos valorizavam a cultura, ainda que por motivos diferentes. A cultura é um dos principais eixos de ligação com os artistas e intelectuais de esquerda, que a compreendem dotada de potência para a rearticulação de forças sociais de oposição e reafirmação de valores democráticos. Para os militares, a cultura seria um elemento central na guerra psicológica da subversão. Nesse momento ocorria também o esgotamento do ciclo de crescimento econômico que a beneficiava e garantia o apoio da classe média à ditadura. Dadas essas premissas, “a cultura engajada de esquerda teve um papel central, ainda que contraditório, nesse jogo, no qual práticas de ‘cooptação’ e ‘resistência’ não se excluíram e muitas vezes convivem nos mesmos agentes e instituições socioculturais” (NAPOLITANO, 2010, p. 149-150).

Cabe aos historiadores buscarem abordagens refinadas acerca dos acontecimentos do período, pois o silêncio e o esquecimento dessas dinâmicas induzem a uma visão reducionista de um tempo recente tão importante de nossa história. Há uma urgência em compreender

⁸¹Ver: ALONSO, G. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Niterói: UFF, 2007. Dissertação de Mestrado. E ‘Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo que queria ser a bode expiatório’. (Capítulo 5). In: ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Orgs.). *A construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento do século XX [Brasil e América Latina]*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010 [p. 175- 218].

como a sociedade brasileira construiu uma memória de si mesma, no pós-ditadura, se eximindo das relações que estabeleceu com o regime. A hegemonia da memória da resistência é endossada pela sociedade para esmaecer suas relações com a ditadura. Assim, “os flertes de vários artistas com o regime foram esquecidos ou silenciados em nome da coesão da memória da resistência” (ALONSO, 2010, p. 208). Napolitano ainda alerta que, “essa aproximação ainda não foi suficientemente discutida e estudada, prevalecendo até hoje muitas análises estritamente valorativas e pouco analíticas” (NAPOLITANO, 2010, p. 154). Podemos notar, no enquadramento dado à memória do período, que “a ditadura militar foi e tem sido objeto de escárnio, desprezo ou indiferença, atitudes que tendem a estabelecer uma ruptura drástica entre o passado e o presente” (REIS, 2000, p. 9).

4.5-A cultura como um caminho possível de compreensão

A cultura como pauta importante na gestão federal tem seu início na década de 1930, período em que ocorria um crescente processo de urbanização nas grandes cidades do país, conjuntamente com o aumento da produção industrial e a conquista de direitos trabalhistas. Inicia-se, então, a transição de um modelo agrário-exportador para um modelo urbano-industrial durante os anos 1970. No novo modelo de gestão pública são criadas diversas instituições no campo da cultura (CALABRE, 2009, p. 16). Em pleno regime militar criam-se inúmeras instituições culturais estatais, incentivo e apoio à classe artística e intelectual; “juntamente com a Rede Globo, foi possível estabelecer conexões que atraíram inúmeros intelectuais em padrões semelhantes aos do Estado Novo” (REIS, 2000, p. 63). Entretanto, L.L. Oliveira observa que “embora o Estado Novo tenha recebido rejeição nos anos da democracia liberal de 1945, muitas das instituições criadas no campo da cultura, continuaram a atuar e a ser respeitadas” (OLIVEIRA, 2014, p.106). A autora ainda adverte que

isto não aconteceu com as instituições de cultura no processo de democratização após a ditadura militar. A herança do que foi construído no campo da cultura durante a ditadura militar teve rejeição maior e foi amaldiçoada por sua recuperação no governo Fernando Collor de Mello (*ibidem*).

O Governo sempre se empenhou em criar uma unidade, legitimando sua trajetória histórica, e durante o Estado Novo houve um intenso trabalho de construção da nação. Para promover o pensamento e unidade nacional, a noção de interesse público prevaleceu sobre os interesses individuais, seja politicamente ou simbolicamente. Márcia Chuva afirma que, nesse período, era preciso escapar do individual, que era fragmentário, em busca do público ou do bem comum, unificador. Diz ainda que somente a unidade das origens e a ancestralidade

comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo (CHUVA, 2003, p. 313). No governo do Presidente Médici (1969-1974), durante a gestão do Ministro Jarbas Passarinho (1969-1973), foi elaborado o Plano de Ação Cultural - PAC. Lançado em agosto de 1973, o plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema. O plano marcou o início de uma série de ações do Estado no campo da cultura. Segundo L.L. Oliveira (2014), os primeiros textos de análise acadêmica sobre o mundo da cultura do período autoritário estão presentes no livro, organizado por Sérgio Miceli, *Estado e Cultura no Brasil*⁸² (1984) e no artigo de Renato Ortiz, 'Estado autoritário & cultura' publicado no livro *Cultura brasileira & identidade nacional* (1985). O PAC abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais e de capacitação de pessoal. O programa foi iniciado com o deslocamento de diversos artistas através do país, criando assim uma intensa circulação e interação cultural em várias áreas do território nacional. Segundo Sérgio Miceli:

O PAC, por sua vez, era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção oficial até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais (MICELI, 1984, p.55).

Nesse contexto, surge uma nova instituição visando o estímulo à produção cultural. A Funarte, sem dúvida, foi a instituição com atuação mais complexa e pluralista. Segundo Isaura Botelho,

a Funarte herdou do Programa de Ação Cultural características que marcaram a sua personalidade institucional. [...], herdava seu diretor executivo, Roberto Parreira, que, como último gestor do Programa, trazia o aprendizado adquirido e a visão de que a Funarte não poderia perenizar os problemas do PAC (BOTELHO, 2001, p.65).

De forma mais ampla, ela atuou na formação de um pensamento crítico em consonância com meio acadêmico, promoveu uma série de seminários que catalisaram o debate da área das artes e ciências humanas na direção de uma revisão da história da cultura brasileira (NAPOLITANO, 2010). O Estatuto de criação da Funarte deixa claro suas relações com a cultura, sendo o órgão de formulação, coordenação e execução de projetos

⁸²Este livro é resultado de seminário sob o mesmo título promovido no segundo semestre de 1982 pelo Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (IDESP) em convênio com a Funarte,

que apoiam e preservam as manifestações artísticas representativas da personalidade do povo brasileiro, como pode ser observado no art. 3º:

São atribuições da Funarte:

I - Formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas;

II - apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro;

III - apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional.

Parágrafo único. Na formulação e execução de seus programas, a FUNARTE observará as diretrizes, os objetivos e os planos do Ministério da Educação e Cultura.

Henrique Oswald de Andrade⁸³ em uma entrevista⁸⁴, refere-se ao Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e à Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), como exemplos de “ilhas de excelência” (*grifo nosso*), criadas na década de 1970 na administração pública federal, referindo-se aos órgãos que ofereceram uma gestão eficiente e moderna. Nessa perspectiva, entre as “ilhas” indicadas pelo ministro, acrescento a Funarte, já que de acordo com a antiga coordenadora do setor de pesquisas e planejamento da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (2003-2005), Isaura Botelho, a instituição possuía uma “maior agilidade no desenvolvimento do trabalho, provavelmente consequência de sua organização por grupos-tarefa, conduzidos por pessoal com conhecimento de suas áreas e sem os tradicionais vícios do serviço público” (BOTELHO, 2001, p. 65). A Funarte surge como abertura de um novo horizonte de perspectivas para a produção cultural no país. Sua especificidade primeira é sua gestão, majoritariamente guiada por artistas e outros profissionais com formações e objetivos até então incomuns no serviço público.

Para a análise dos reflexos da implantação da Fundação, é fundamental compreender e olhar a cultura no contexto público de tal período. Durante o governo Geisel, a gestão de Ney Braga ganha destaque, já que foi responsável por políticas que incluíam a potencialização da produção artística nas metas de governo. Para Geisel, a cultura estava estritamente relacionada com o desenvolvimento social. Como diz Lia Calabre, a gestão do

⁸³Coordenador nacional do Programa de Cidades Históricas (PCH) de 1975 a 1985.

⁸⁴Realizada em 07 de abril de 2005 por Lia Calabre e Lucia Lippi no âmbito do Projeto Pronex do do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

ministro Ney Braga foi um período de efetivo fortalecimento da área da cultura, tendo como marco a criação de órgãos estatais que passaram a atuar em novas áreas, tais como: o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Artes (Funarte) ” (CALABRE, 2007, p.4).

O livro de Tatyana Maia, *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*⁸⁵, apresenta uma interessante contribuição para o campo. A autora busca analisar a experiência do Conselho Federal de Cultura, investigando a importância do civismo na elaboração das políticas culturais, entre 1967 e 1975. Sua pesquisa se concentra na análise da formação de uma rede de sociabilidade que ultrapassou os limites do campo intelectual, interligando-se na esfera política e influenciando diretamente nos rumos da cultura nacional. Os intelectuais que integraram o CFC, por vezes, mostraram-se contrários aos excessos da censura, mas segundo a pesquisa de Tatyana Maia a noção de civismo contribuía “com o aparato ideológico promovido pela ditadura civil-militar” (MAIA, 2012, p. 232). Enquanto no CFC e suas práticas discursivas, presente em seus projetos incorporaram o civismo favorecendo a “exacerbação do nacionalismo e da política autoritária do Executivo” (MAIA, 2012, p. 232), O INAP, ao contrário, embora estivesse inserido em uma instituição federal, não endossava aparatos ideológicos da ditadura. E no seu interior, ainda que existam resquícios de repressão, como veremos a seguir no caso de Carlos Zilio, forma uma exceção e não uma regra, como havia sido em anos anteriores. O INAP, nas palavras de Isaura Botelho, “sempre foi um instituto que trabalhou com a vanguarda da arte contemporânea” (BOTELHO, 2005, p.3). E, ao mesmo tempo, mantém em suas práticas a valorização dos aspectos regionais, a atenção a arquivos e bibliotecas.

Após esse recorte, é necessário destacar também a dissertação de mestrado de Maria Vanderli da Silva, *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. A pesquisadora procurou compreender as razões que levaram à elaboração da Política Nacional de Cultura no período do governo Geisel, buscando esclarecer sua relação com a Doutrina da Ação Política da Escola Superior de Guerra (ESG). Ainda que pioneiras na questão da relação entre o regime militar e área da cultura, não há um enfoque na principal instituição gerada durante esse período.

⁸⁵O livro é resultado da tese de doutorado em História, premiada pelo Programa Itaú Cultural Pesquisa Acadêmica (Rumos Pesquisa), com o título, “*Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1975)*” defendida em 2010, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Ao constatar aproximações do setor cultural com o regime, justifico que não é no sentido de *patrulhar ideologicamente* os agentes da época, mas como Gustavo Alonso (2010) afirma, o que se questiona é a noção de resistência, utilizada como álibi de uma sociedade que prefere se ver como vítima. Como é salientado por Carlos Fico

o problema, portanto, não está na correta identificação do fenômeno da memória confortável, nem na pesquisa histórica que identifica agentes e/ou instituições que apoiaram o regime, mas no enfoque que se pauta por procedimentos de acusação e culpa” (FICO, 2017, p.38).

Esse enfoque, baseado em mera acusação, afirma mais sobre a subjetividade do pesquisador atual do que sobre a história recente do Brasil. É importante ressaltar que houve uma reconfiguração da sociedade nas últimas décadas e esta se opôs à ditadura como seu extremo oposto. Nesse sentido, as iniciativas do setor cultural foram transformadas “em corpo estranho. Redesenhou-se o quadro das relações da sociedade com a ditadura, que apareceu como permanentemente hostilizada por aquela” (REIS, 2000, p. 71). Apagou-se da memória as pontes e as cumplicidades tecidas entre a sociedade e a ditadura ao longo dos anos 70, e que, no limite, constituíram os fundamentos do próprio processo da abertura lenta, segura e gradual. O silêncio nos últimos anos começou a fazer barulho, e nesse sentido começamos a analisar a atuação de instituições que perduram até hoje, com importantes iniciativas no campo cultural. Enquanto sociedade democrática, temos um dever para com a nossa história recente: reconhecer as nuances existentes no período. Nossa relação com a memória da ditadura militar é bem exemplificada por uma metáfora de um político citada por Aarão Reis:

o povo brasileiro, macunaimicamente, comera lentamente a ditadura, mastigando-a devagarzinho, a digerir e se preparava agora para expeli-la pelos canais próprios. Um verdadeiro achado. A sociedade brasileira não só resistira à ditadura, mas a vencera. Difícil imaginar poção melhor para revigorar a auto-estima (REIS, 2000, p. 71).

Podemos concluir que a memória da resistência ignorou dinâmicas que auxiliam na clarificação do nosso passado. Buscar resgatar a atuação de determinadas instituições e a cooperação desta com a classe intelectual e artística visa a evidenciar que nessa relação entre estado autoritário e sociedade civil há uma horizontalidade solicitada pelo campo da cultura. No entremeio dessa necessidade, os intelectuais e artistas surgem como agentes fundamentais para auxiliar o processo de distensão política, o qual guiaria o país em direção a um regime democrático. A Funarte, como criação central dessa relação, apresenta elos fundamentais para compreensão deste tempo. É nesse sentido que o enquadramento da memória merece e deve ser compreendido.

História da Arte / Instituição

- ❖ *Em nome da clareza do texto, nesta última parte optei por colocar em nota de rodapé parte das referências. A maioria das entrevistas realizadas estão transcritas a partir da página 155 (consta indicação de página das citações), e todos os documentos utilizados fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Informação da Funarte.*

5. A criação da Funarte e a nova proposta de ação cultural

Um personagem importante nos primeiros anos da Funarte é Afonso Henriques Guimaraens Neto, que em 1975 era um reconhecido poeta, colaborava com vários jornais e revistas, além de ser também um dos redatores da *Enciclopédia Mirador Internacional*, dirigida por Antônio Houaiss. Logo que soube que estava sendo criada uma Fundação Nacional de Arte no Ministério da Educação e Cultura, buscou encontrar Roberto Parreira e apresentou seu interesse em trabalhar nesta nova instituição. Quando Parreira criou o primeiro núcleo da Funarte, Afonso Guimaraens fazia parte da equipe⁸⁶. Em entrevista, Afonso ressalta a importância de abordar essa “pré-história” da Funarte, pois, em suas palavras, hoje “vemos com clareza que a criação da Funarte fazia parte, historicamente, de uma busca por abertura política via o campo da arte”⁸⁷. Logo, faz-se necessário uma análise mais detalhada sobre o período.

Quando indagamos artistas, professores e outros agentes culturais sobre a criação da Funarte, podem surgir inúmeras histórias, muitas delas baseadas em narrativas pouco conhecidas da época. Alguma destas anedotas giram em torno da figura de Amália Lucy Geisel, filha do presidente que trabalhou na área do folclore. Nesse sentido, antes de iniciar uma análise dos primeiros anos da Funarte, evidencia-se a necessidade de esclarecer algumas premissas que envolvem o nome da Amália Lucy Geisel. Para tanto, fiz uso de sua entrevista já citada no contexto do projeto *Cidadania cultural e políticas públicas no regime militar*, que teve como foco o estudo das relações entre Estado e cultura. Nas entrevistas realizadas no âmbito desta dissertação, escutei muito sobre ela, falas que ressaltaram sua importância neste processo, logo senti a necessidade de também realizar uma entrevista com ela.

Vera Bernardes⁸⁸ considera Amália como madrinha da Funarte, aquela que “quebrou o champanhe no casco do navio. Foi uma pessoa fundamental”⁸⁹. Afonso Henriques recorda que no “primeiro momento você ficava com o pé atrás porque ela era a filha do general presidente, ficava um pouco receoso, mas logo depois que você conhecia ela, tudo isso se

⁸⁶ Nos anos 1980 saíram boletins onde seu nome constava como funcionário nº 1, e como colocaram uma lista em ordem alfabética, logo integrante do primeiro núcleo Afonso apareceu em primeiro lugar.

⁸⁷Entrevista Afonso, p. 160.

⁸⁸ É formada em design pela Esdi – Escola Superior de Desenho Industrial. Trabalhou no escritório de Aloísio Magalhães de 1971 a 1973. Em 1978 iniciou as atividades na Funarte, em 1989 transferiu-se para a Fundação Pró-Memória e atuou na área do design gráfico até 2005. É professora do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. E desde 2004 começou sua produção artística, já tendo participado de várias exposições.

⁸⁹Entrevista Vera Bernardes, p. 221.

dissipava”⁹⁰. Carlos Zilio destaca que Amália Lucy era “uma pessoa muito correta, muito digna. Convivia sem querer ser mais importante, uma funcionária como outra qualquer, tinha muito essa posição”⁹¹.

As pautas relativas à cultura, dentro dos governos militares, têm como marco a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), criado em 1967. Este momento é marcado pelo destaque que a área cultural adquire, e Amália Lucy fez parte do Conselho desde o seu início. Ela se formou em história na PUC e meses depois estava trabalhando no CFC onde participavam intelectuais como Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna, Roberto Burle Marx, entre outros. Ela comenta, em entrevista concedida para esta pesquisa, que na época seu pai era o chefe da Casa Militar e que a ajudou a conseguir esse primeiro emprego. Elucido este episódio para pontuar que, na época de seu ingresso na Funarte, seu pai era presidente, mas ela já era uma profissional com larga experiência na área da cultura. Afonso nos diz que

Ela era inteiramente envolvida no projeto da Funarte junto com o Roberto, eram muito amigos e na época eu trabalhei inclusive junto dela por um período, fiquei conhecendo ela muito bem, era uma pessoa muito legal em termos de ideias. Ela estava mais do que todos nós sabendo pra onde estava balançando a coisa, e a luta era por abertura política. Tinha até aquela brincadeira de cantar para ela o refrão da música do Chico Buarque:

*Você não gosta de mim, mas sua filha gosta
Você não gosta de mim, mas sua filha gosta*

A música foi dirigida pra ela, uma forma do Chico Buarque caçoar de um general ditador. Mas a Amália, claro, apesar de levar nas costas o pai, que era o ditador militar no país, era uma pessoa muito aberta, quem conviveu com ela certamente vai ter essa mesma opinião⁹².

Sobre a gênese da Funarte, o próprio Carlos Zilio nos recorda uma versão em que Amália Lucy “tinha visto no México uma instituição do governo para fomento da cultura, a qual a deixou muito empolgada. E a partir daí ela teria atuado junto ao pai para fazer uma coisa similar no Brasil, então chegou para o seu pai e disse: - Papai, eu quero uma Funarte”⁹³. Há um episódio que talvez tenha originado essa anedota contada por Carlos Zílio, pois Amália Lucy comenta sobre uma visita oficial ao México, onde viu uma grande quantidade

⁹⁰Entrevista Afonso, p. 172.

⁹¹Entrevista Carlos Zilio, p. 195.

⁹²Entrevista Afonso, p. 172.

⁹³Entrevista Carlos Zilio, p. 189.

de livros de artesanato, com uma ótima qualidade, e pensou: “Brasil merece isso [...], e aí eu levei a ideia ao Roberto Parreira e foi feito um trabalho bonito”⁹⁴. Porém esse episódio se refere à publicação de livros no segundo módulo do *Projeto Artesanato Brasileiro*, e não à criação da própria instituição. A Funarte surge em uma época na qual Amália aponta para a relação com a questão do “boom das fundações”, que “eram a salvação das instituições públicas, dava uma certa liberdade em alguns aspectos, afrouxava, possibilitava ações mais rápidas e era sim a grande solução”⁹⁵. A ideia de criação da Funarte foi iniciativa de Roberto Parreira, Amália havia ido buscar seu amigo no aeroporto de Brasília, onde ele disse pela primeira vez:

-O que você acha do nome Funarte?

-O que é isso, Roberto?”

-Fundação Nacional de Arte.

-O nome é bonito, mas o que é, o que vai ser?

-Pois é, estamos pensando em criar uma fundação que vai de uma certa forma substituir o PAC, vai fazer, vai acontecer porque a administração direta impede⁹⁶.

Amália então apresenta a ideia para o seu pai durante um almoço, e diz que existiam pessoas querendo criar a Funarte, ele perguntou o que era e quando ela disse que era uma fundação, antes de terminar de explicar o presidente logo perguntou quem seria o responsável pela sua manutenção, “- Ora, pai, o governo”⁹⁷. Ele se colocou contra a ideia, pois acreditava que seria um “cabide de emprego”. Ela compartilha a visão de seu pai com Roberto Parreira, e então formam a Funarte com um quadro extremamente pequeno, onde a base da pirâmide ganhava mais, e os salários do topo eram menores. Claramente a contribuição de Amália Lucy foi enorme, pois somava interesse, experiência e possibilidade de apresentar ideias diretamente ao presidente. Roberto Parreira e Amália Lucy idealizaram a Funarte de uma forma moderna que possibilitou um amplo campo de ação, como podemos ver refletido em termos de organização, ação e resultados, como analisaremos a seguir. Muito mais do que um pedido ingênuo para um pai, a Funarte foi pensada e criada em um período de abertura política, contribuindo para a formulação de uma nova relação com a área da cultura. Amália completa: “muita gente diz que eu é que criei a Funarte. Eu acho que ajudei a fazer com que

⁹⁴GEISEL, Amália Lucy. Amália Lucy Geisel (depoimento, 2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV), p. 17.

⁹⁵ GEISEL, 2005, p. 8-7.

⁹⁶ GEISEL, 2005, p. 8-7.

⁹⁷ GEISEL, 2005, p. 10.

se ganhe pouco na Funarte [riso]. Eu acho que eu atrapalhei. Mas foi a forma da Funarte sair”⁹⁸.

5.1-Malasartes, Funarte e a Área Experimental: um tripé da mudança

O *Dossiê - espaço ABC/ Funarte*, organizado por Ivair Reinaldim e publicado na revista *Arte & Ensaios*, número 20 (2010) apresenta um recorte de ações e questões referentes ao Espaço ABC (1980-1984), período marcado por importantes exposições ocorridas sob manutenção da Funarte em parceria com a Fundação RioArte, da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Além dessa atividade, Ivair aponta para iniciativas que ocorreram na Funarte que buscavam contribuir com a produção de teoria sobre a arte brasileira recente. No interesse de colaborar com essa questão, analiso detalhes da atuação da Fundação em seus anos iniciais, entre (1976-79), quando, ainda no o governo Geisel, inserido no contexto inicial da distensão política da ditadura civil-militar, a Funarte buscou estimular o acesso e a circulação de ideias e de trabalhos, com foco nas questões da arte contemporânea.

Considero que a atuação da Funarte soma-se ao papel da revista *Malasartes* e da *Área Experimental* do MAM, que durante a década de 1970 foram fundamentais para a formulação de um novo pensamento sobre as práticas artísticas, a teorização e a história da arte brasileira. Paulo Herkenhoff⁹⁹ também tem uma visão orientada nesta direção, considerando que a Funarte serviu como espaço de pensamento de novas perspectivas. Ele afirma que a Funarte “respondeu de certa maneira à área experimental do MAM, de Roberto Pontual” (ANDRIANI, 2010, p. 183).

Os eventos que vamos analisar ocorriam no interior da Funarte, em sua maioria no CEDOP, que era atravessado por questões da música, do folclore, das artes plásticas e também desenvolvia projetos próprios. Havia também um amplo diálogo com as universidades que ofereciam formação em artes, propondo parcerias, doação de reprodução de obras da coleção de museus brasileiros, e também volumes das obras de história e teoria da arte que eram apoiadas pela fundação. Logo depois, no início dos anos 1980 funcionará o Espaço ABC, que nas palavras de Ivair Reinaldim tinha um projeto que

⁹⁸GEISEL, 2005, p. 10.

⁹⁹Foi diretor do INAP (1983-1985). Foi Curador chefe do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro, o MAM (1985-1999). Diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (2003-2006), Curador Adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA (1999-2002), Curador Geral da XXIV Bienal de São Paulo (1997 e 1999).

propunha uma reflexão sobre as transformações operadas nas linguagens, reconhecendo a importância do experimentalismo nesse processo, ao mesmo tempo em que se destacava enquanto atuação diferenciada da instituição pública federal, que então passava a posicionar-se em relação à arte contemporânea brasileira (REINALDIM, 2010, p. 114).

Essa tomada de posição teve sua gênese dentro do CEDOP, e desde a criação da Funarte, já em 1976, encontramos no relatório do INAP - **Fundamentos, Implantação e Projetos** uma parte dedicada a *Os Projetos Iniciais*, já com áreas definidas de *Estudos e Pesquisas* e também de *Publicações e Difusão*. Confirmamos mais detalhes sobre a atuação realizada nesta área nestes anos iniciais nos documentos que integram o acervo do *Centro de Documentação e Informação da Funarte*, como

- 1) **Ante-Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa**, escrito por Elmer C. Corrêa Barbosa, enviado ao diretor executivo Roberto Parreira em 01/02/1977;
- 2) **Relatório do Centro de Documentação e Pesquisa de 1977**, que apresenta seu plano anual;
- 3) Relatório do **Projeto de Reestruturação do Centro de Documentação e Pesquisa**, de 12 de agosto de 1977, que apresenta um regulamento, criado a partir da experiência já vivida de seus técnicos;
- 4) **Relatório de Atividades 1976 a 1978**, que apresenta sua visão, interesses e metodologias de atuação, além de todos os projetos desenvolvidos nestes dois primeiros anos.

Os projetos e interesses de pesquisa ficam claros na análise da documentação existente, somado às entrevistas realizadas, e de algumas obras, que inicialmente foram apoiadas, através de uma bolsa de pesquisa, ou incentivo e fomento para publicação, somando ainda debates e eventos de interesse cultural e artístico realizados sobre a égide da Funarte. Há documentos que se dividem entre cartas, memorandos e telegramas que evidenciam a ampla troca de informações entre órgãos públicos, secretarias de cultura (municipais e estaduais), além de escola de artes, galerias e universidades.

Antes de nos determos na análise específica deste material, vamos fazer um breve comentário sobre a revista *Malasartes* e a *Área Experimental* do MAM, apenas no sentido de estabelecer conexões e demarcar a intersecção de agentes que, durante os anos 1970, se relacionavam com ambas iniciativas e buscavam a propor novos diálogos.

Nesse sentido, podemos notar que esse conjunto de questões indicam amplas transformações pelas quais passavam a arte e a cultura nos anos 1970. Entre 1975 e 1976, foram publicados três números da *Malasartes*. A revista era editada por críticos e artistas, eram eles Carlos Vergara, Bernardo Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas. Segundo o artigo escrito por Vanessa Machado e Fábio Santos, *A revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970*, essa revista

se diferencia das demais revistas de arte pela veiculação de textos e propostas artísticas que, se não se opunham, questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia. O próprio nome da revista, uma referência à figura folclórica de Pedro Malasartes, sugere o sentido de astúcia frente aos poderosos naquele contexto, marcado pela Ditadura e pela censura (MACHADO, 2012, p.685).

Para auxiliar na compreensão das temáticas tratadas nesta revista e dos nomes envolvidos, podemos ver no **Anexo G**, uma lista dos textos e autores de suas três edições. Na *Malasartes* n.2 Lygia Pape apresentou sua exposição “*Eat me – a gula ou a luxúria?*” (*Imagem 11*), que teve como desdobramento a pesquisa *A mulher na iconografia de massa*, apoiada pela Funarte em 1977, originando exposições e um filme. Carlos Zílio, ao recordar do período 1973-1976, nos diz que sua geração começa a desenvolver projetos

que tinham relação com a política da arte, como a revista *Malasartes*, a área experimental do MAM [...] foram conquistas político-culturais, como era a Funarte de uma certa maneira, não nos mesmos moldes, mas eram iniciativas articuladas de grupos, dentro de instituições públicas como a revista, ou particulares como o MAM - a única instituição que lidava com arte contemporânea na época¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Entrevista Carlos Zilio, p. 187.



Imagem 11: Lygia Pape. *Eat Me: A Gula ou a Luxúria?* 1976. Instalação com plástico preto e luz. Fotos: Paula Pape e arquivo do Projeto Lygia Pape. Fonte: < <https://goo.gl/8kCbvQ> > 26 de fevereiro de 2018.

Eudoro Augusto, um dos artífices principais do CEDOP, havia publicado na *Malasartes* n.1, *Consciência Marginal*, texto escrito em julho de 1975, em co-autoria com Paulo de Vilhena, que termina pontuando que “o espaço fica aberto para quem quiser usar de *Malasartes*” (AUGUSTO, VILHENA, 1975, p. 34.), demarcando assim que a revista era uma proposta colaborativa, aberta e plural. Além desses nomes, muitos outros críticos e artistas que colaboraram com os três números da publicação desenvolveram alguma atividade junto a Funarte em seus anos iniciais, por meio de pesquisa, publicação ou exposição.

Afonso Henriques recorda, em entrevista para esta pesquisa, que em 1977, junto com Eudoro Augusto¹⁰¹, conversam com Roberto Parreira sobre a abertura política, e que Parreira disse algo no sentido: “meu interesse, e acho que o principal interesse de todo governo, em relação à Funarte é que ela sirva como uma ponta de lança da abertura política junto aos artistas”¹⁰². Afonso teve receio de estar sendo cooptado por um regime ditatorial, e junto a

¹⁰¹ Poeta, jornalista e professor. Formado em letras na Universidade de Brasília - UnB, onde também faz mestrado em literatura brasileira. Em 1971 vai morar no Rio de Janeiro e aproxima-se do grupo da poesia marginal - composto por Bernardo Vilhena, Ana Cristina Cesar e Antonio Carlos de Brito - e lança seu primeiro livro, *O Misterioso Ladrão de Tenerife*, em parceria com Afonso Henriques Neto.

¹⁰² Entrevista Afonso, p. 161.

Eudoro, concluíram que “precisava ter um campo de liberdade, que por enquanto estava muito prejudicado pela censura. Tínhamos que trabalhar no fio da navalha”¹⁰³. A conversa com Parreira termina com o pedido de redação de um texto sobre censura no campo das artes. Ambos perguntam para que serviria esse texto, e a resposta é

- Eu preciso alimentar o governo (quando ele falava governo ele se referia ao ministro etc) com material suficiente, já que a abertura política está em andamento e a Funarte tem um papel importante dentro disso. Ela está entre as instituições oficiais que detêm um núcleo muito potente para guiar a abertura no campo artístico de um modo geral. Quero que vocês comecem a pensar com toda liberdade, projetos novos sem pensar em censura. Quero que vocês produzam um texto sobre a censura colocando tudo o que vocês acham de negativo na existência da censura. Isso servirá muito para as discussões que estão sendo travadas entre os vários dirigentes governamentais no campo da arte e da cultura¹⁰⁴.

Tiveram mais de um mês para redigir este texto, formulado a partir da conversa com muitas pessoas, às quais eles expunham a situação, da literatura, das artes plásticas, do cinema, da música. E apresentou-se, então, uma síntese dos diversos pontos de vista sobre a censura, incluindo os efeitos diretos em cada uma das áreas, considerando suas especificidades. Após esse momento Afonso Guimaraens diz perceber

que havia essa discussão lá dentro do governo. De fato, a abertura se deu e a anistia política saiu em 1979, dois anos depois dessa conversa. Foi em 1977 que de fato começou a acontecer um processo mais sério de abertura política no país¹⁰⁵.

Roberto Parreira ficou satisfeito com o texto, que teve como maior contribuição a amplitude de sua argumentação. No campo das artes visuais, a principal voz foi a de Rubens Gerchman, pela sua participação política, e segundo Afonso, ele

era um artista que tinha uma atitude política muito nítida, muito clara [...] A gente sabia que ele era um sujeito batalhador, no campo também político, obviamente, com todas aquelas dificuldades, e sempre foi interessante ouvi-lo também por isso. Até mais do que o Antonio Dias, o Gerchman era uma figura que tínhamos que ouvir, eu lembro disso muito bem. Mas conversamos com outros também. Cildo Meireles, que também tinha posições políticas muito marcadas na época, com trabalhos político-conceituais¹⁰⁶.

¹⁰³Entrevista Afonso, p. 161.

¹⁰⁴ Entrevista Afonso, p. 161.

¹⁰⁵ Entrevista Afonso, p. 161.

¹⁰⁶ Entrevista Afonso, p. 163.

Em 1974 podemos localizar uma conversa nestes mesmos moldes já no primeiro ano do governo Geisel, quando o Ministro Ney Braga, durante aproximadamente duas horas conversou com os compositores Chico Buarque de Holanda, Sérgio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho, onde o Ministro diz aos compositores que o presidente tem conhecimento deste encontro e salienta o interesse naquele diálogo. Nas palavras de Ney Braga

foi uma conversa extremamente franca, em que debatemos os problemas do setor sem qualquer limitação. Quebrada a frieza inicial, sentimos, no final, até muito calor humano no diálogo. [...] O Exercício da censura pela autoridade policial e a falta de critérios para a sua correta aplicação - no entendimento daqueles compositores - determinam o esmagamento do processo de criatividade e transformam o criador em um ser permanentemente acuado¹⁰⁷.

Carlos Zílio concorda com essa mudança na atuação do governo, ainda que dotado de ambiguidade, porém “com uma visão de distensão, lenta gradual e segura através da própria Funarte”¹⁰⁸. No jornal O Globo, em outubro de 1975 é publicado uma entrevista com quatro de seus editores, o título era “*Malasartes*” vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro, e nesta entrevista, Zílio diz esperar que a revista seja como algo aberto que sirva de ponto de partida para debates, um espaço para apresentação de visões e revisões sobre a arte brasileira¹⁰⁹.

Ainda que a revista tenha alcançado êxito após a publicação de seus primeiros números, Zílio pontua que o grupo não se entendia, e instalou-se um impasse por demandas externas, sendo assim melhor encerrar a revista e manter a coesão deste grupo de amigos. Ronaldo Brito, um de seus editores, fala sobre o surgimento da necessidade de redefinição do projeto da *Malasartes*, visível nesse momento em que membros se dividiam entre dois projetos antagônicos: um “gostaria de repotencializar o veículo, torná-lo um fluxo de informações culturais amplas. O outro preferia racionalizá-lo, transformá-lo em algo mais próximo a um contexto produtivo, artístico e teórico” (BRITO, 1983, p.53). De acordo com seu editorial, há um interesse explícito na análise do sistema da arte que aponta para uma necessidade de atualização das artes plásticas no Brasil, somado a uma crítica direta ao projeto nacional desenvolvimentista, embora a pesquisadora Vanessa Machado aponte que “esta discussão, menos explorada, não é tão evidente como as propostas explicitadas na

¹⁰⁷ Arquivo: Ernesto Geisel Classificação: EG pr 1974.04.10/1, p. 302. Documentos referentes ao Ministério da Educação e Cultura, principalmente despachos do ministro Nei Braga com o presidente Ernesto Geisel.

¹⁰⁸ Entrevista Carlos Zílio, p. 189.

¹⁰⁹ ZILIO, Carlos; VERGARA, Carlos; GERCHMAN, Rubens; CALDAS, Waltercio. “Malasartes” vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro. O Globo, Rio de Janeiro, 1 out. 1975. p.35.

'análise do circuito', mas emerge de forma constante nos três números da revista” (MACHADO, 2012, p.686).

Nessa tentativa de localização temporal, tento demonstrar a importância dessas iniciativas, encarando a Funarte e a *Área Experimental* do MAM como interessante ponto de intersecção dos debates culturais, pois originam diálogos e reflexões sobre as questões da arte. Obviamente, faz-se necessário destacar a obra *Área Experimental - Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*, publicada por Fernanda Lopes, onde, em sua abertura, no texto *Uma história necessária*, Frederico Coelho nos diz

o que temos é um amplo painel de um dos períodos menos estudados da história cultural brasileira recente. Os anos 1970 chegaram às futuras gerações com o estigma do vazio, da morte, do silêncio, da tortura e da censura. [...] E qual foi o papel das artes visuais nessa época? Como vemos em muitas áreas, o suposto vazio dos anos 1970, quando estudado de perto, torna-se radicalmente o seu contrário. Foi justamente esse o período de refundação do campo cultural brasileiro, feito em novas configurações históricas (COELHO, 2013, p. 8).

Área Experimental apresentou 38 exposições no período de 1975 até 1978, no **Anexo H**, podemos ver uma lista detalhada com todas as exposições e artistas. Essas exposições, analisadas na pesquisa de Fernanda Lopes, contestavam padrões e normas da produção artística, tendo como debate muitas vezes a própria questão sobre o papel da arte inserida neste contexto e, segundo a pesquisadora “acabavam servindo muitas vezes como espelhos para uma reavaliação política e social, muito forte naquele momento em que o Brasil passava por um acirramento da repressão pela ditadura militar” (MACHADO, 2012, p.686). Todos estes pontos foram fundamentais, porém há uma lacuna no que concerne à atuação da Funarte na época contemporânea à *Área Experimental*, embora, segundo Roberto Pontual, a Funarte não possuísse uma diretriz definida e completa. Sua única diretriz seria

no fundo, é vamos fazer o máximo para não fazer nada. Quanto mais a gente faz, a gente não faz nada, porque dispensa os recursos, e nenhum projeto recebe um apoio tão maciço a ponto de ser fundamental, de deixar marca (PONTUAL, apud LOPES, 2013, p. 89).

Pontual ao se questionar se a Funarte resultou em um estímulo em profundidade, a ponto de criar condições efetivas para o desenvolvimento do processo criador brasileiro, afirma que “a Funarte dirá que sim, que cumpriu seu dever”, porém sua atuação é denominada pelo crítico de “tentacular”, e ele conclui que “boa parte dos artistas e críticos e mesmo do público dirá que não” (PONTUAL, apud LOPES, 2013, p. 89). Como Ivair, Fernanda

compreende a criação do Espaço ABC como o surgimento de uma formulação de política para a arte contemporânea, e nas palavras do próprio Pontual surge aí “a formulação de uma política de arte contemporânea para uma instituição de âmbito nacional” (PONTUAL, apud LOPES, 2013, p.90).

Para esclarecer esse ponto me deterei em sua análise mais adiante, ressaltando que tal formulação já estava presente anteriormente na Funarte, como podemos ver no *Relatório do Centro de Documentação e Pesquisa* (1977), que especifica sua linha de trabalho. Nele, já encontramos o tópico **A escolha da contemporaneidade**, onde consta que o “Centro privilegiou o trabalho junto à produção artística contemporânea por considerar que esta seja a forma mais eficaz de participar desta produção, auxiliando a revelar e explicar, com sua reflexão, seus diferentes aspectos e domínios”. O texto segue pontuando que o trabalho se define a partir de três dimensões, com foco em uma história onde se pretende atuar no presente, reforçando o que ele tem de mais rico e criativo. Essas dimensões são:

- I. A primeira pretende documentar e pesquisar aquilo que chamamos de contemporâneo ou atual - sua principal preocupação (grifo nosso).
- II. A segunda tem um caráter projetivo. Parte do pressuposto de que cultura e arte são processos dinâmicos em vias de constante reformulação. Se é do conhecimento e da atuação sobre o presente que se pode projetar o futuro, o Centro se propõe com seu trabalho a participar do processo de construção da cultura artística no Brasil.
- III. O Centro acredita na importância do conhecimento de nosso passado artístico. Por isto incentiva projetos de documentação e pesquisa sobre o passado da arte brasileira. A documentação e análise do passado artístico interessam ao Centro na medida em que subsidiam a compreensão da produção artística contemporânea. A produção artística se faz em uma história que precisa ser reavaliada a cada passo. Desta forma o Centro rejeita a função de depositário do material artístico passado e acata a perspectiva que privilegia a discussão, a pesquisa e documentação do passado em função das necessidades atuais e de uma visão crítica deste passado¹¹⁰.

Apresentaremos a seguir as ações específicas que ocorreram dentro da Funarte, mostrando seus projetos e dando espaço aos atores que trabalharam no interesse de alcançar estes objetivos. Suas diretrizes demonstram um claro interesse nas questões que eram relativas à arte contemporânea. Para tanto, analisaremos suas iniciativas, para entender em que medida as questões foram propostas e como anualmente foram se somando seus resultados e reformulações, acompanhando assim o debate destas questões dentro da Funarte.

¹¹⁰ Relatório do Centro de Documentação e Pesquisa (1977).

Acontecimentos, que ao meu entender, partem de um interesse histórico e teórico sobre a arte do seu entorno, contribuindo para o desenvolvimento das artes plásticas, e amplificando as inúmeras iniciativas que redefiniram os rumos da produção plástica brasileira. Minha hipótese é que a Funarte exerceu um papel de grande relevância em seus anos iniciais pois, desde sua criação, já reunia um importante grupo de pensadores sobre arte e o contexto atual.

5.2- 1976 A constituição de uma filosofia de atuação

A primeira relação de pessoal do INAP é formada por indicações que ocorrem em junho de 1976. Nela encontramos alguns nomes presentes em muitos documentos que vamos analisar a seguir. Nesta lista, Onofre de Arruda Penteado aparece como diretor, Alcídio Mafra de Souza como coordenador da área de *Projetos Publicações*, Elmer Cipriano Correa Barbosa¹¹¹ coordenador de *Projetos Pesquisas*, e Afonso Henriques de Guimaraens Neto como Assistente de Planejamento da Diretoria-Executiva Adjunta.

Onofre Penteado foi Diretor do INAP de agosto de 1976 até setembro de 1977¹¹², quando foi substituído por Alcídio Mafra, que fica na direção até abril de 1979. A atuação de Onofre Penteado na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, já apontava para uma preocupação com o ensino de artes plásticas, pois em 1955 ele havia criado o núcleo “Vida-Valor-Arte” objetivando uma maior integração dos professores e alunos face às pesquisas de sua época. Nos meses iniciais da Fundação o Prof. Onofre era Assessor Chefe da Assessoria de Artes Plásticas da Funarte, e em 27 de abril de 1976, envia uma carta para Roberto Parreira e cita a caracterização da filosofia da Funarte no movimento *Educação pela Arte*, interesse presente em muitos projetos que tinham como foco contribuir com a formação de professores, e diz ainda que o INAP (que neste momento estava sendo formulado) está profundamente

interessado em instituições que se preocupam com a formação de professores de História da Arte, de pesquisadores com formação na metodologia científica aprendida e manipulada em nível universitário, como base para a criação de uma geração de críticos, de ensaístas, de professores

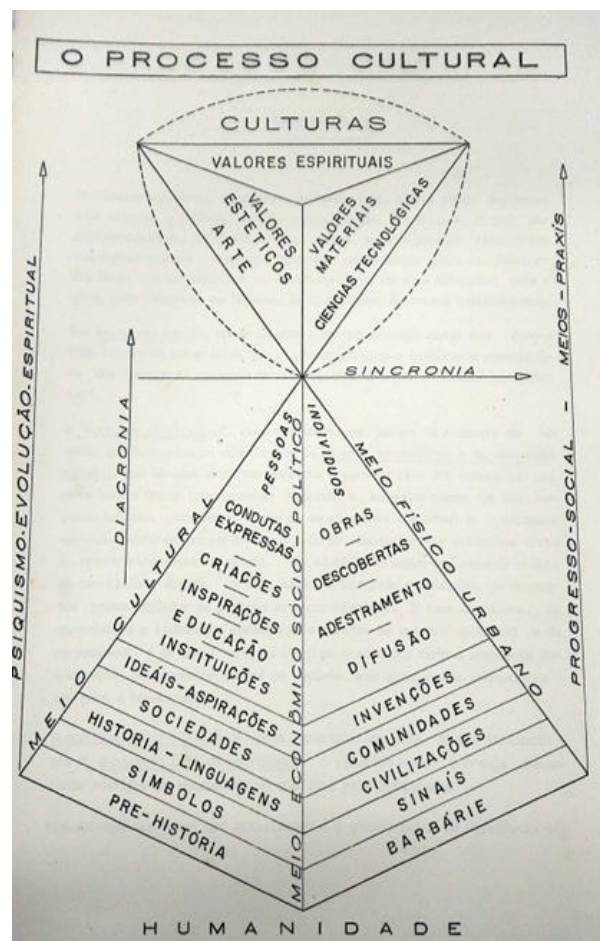
¹¹¹ Elmer Corrêa foi professor de História da Arte da PUC-Rio, do Instituto Brasileiro de Arte e das Faculdades Integradas Bennet.

¹¹² Segundo a pesquisa de André Andriani, os momentos iniciais do INAP foram marcados por forte clientelismo, o próprio Onofre Penteado foi demitido por pressões internas da FUNARTE, provavelmente decorrentes da prática de clientelismo em seus espaços (ANDRIANI, 2010, p.54).

levados de profunda ética profissional orientadora para os permanentes valores da cultura nacional¹¹³.

Ele alerta ainda que a Funarte deve ter cuidado para não se diluir em atividades passageiras como eventos de autoridades ou grupos de artistas ligados a algumas instituições, pois a promoção de espetáculos é válida, mas não é o objetivo da Funarte. Já no mês seguinte ao envio desta carta, Onofre Penteadó assina o *1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”*, um relatório com os fundamentos e projetos iniciais. Neste documento é apresentada a visão de processo cultural, seu organograma, plano de primeiras atividades, e projetos iniciais das suas quatro áreas: 1) Estudos e Pesquisas; 2) Publicações Difusão; 3) Exposições; e 4) Cursos. Neste relatório, encontramos na primeira página um esquema (**Fig.1**) que descreve a relação entre os conceitos que serão a base da primeira parte do relatório, onde se expõe sua fundamentação teórica justificando suas escolhas de ação.

Fig 1. Bases de entendimento do INAP do Processo Cultural.



Extraído de: *1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”*, 1976.

¹¹³ Parecer Ref. Proc. Nº 007/76.

Este relatório começa com a *Parte A - Sintética*, onde apresenta seu posicionamento com base nos conceitos do sociólogo alemão Alfred Weber (irmão do também sociólogo Max Weber), que distingue as esferas da *civilização*, do *processo social* e da *cultura*, e o INAP adota tais definições. Após uma longa análise do conceito de civilização e processo cultural, compreendendo os desafios do termo, introduz afirmações de Herbert Head para apresentar a ideia de *Educação pela Arte*, que orientará as ações para o campo das Escola de Belas Artes das universidades, visando a formação de profissionais qualificados, que possam influenciar na cultura brasileira, em direção a um projeto de civilização que tenha a educação guiada pela arte e suas múltiplas manifestações. O texto do relatório afirma:

Confessa-nos Herbert Read que só há um modo de salvar a nossa civilização: “reformatar de tal maneira as sociedades que a compõe que os fenômenos sensoriais concretos da arte sejam novamente manifestados em nossa vida quotidiana. Dei, afirma Herbert Read, a esta reforma o nome de “educação pela arte” e que agora tem defensores em todo mundo. Mas que não salientei suficientemente, e que muitos dos meus companheiros de trabalho neste campo não compreendem bastante, é a natureza revolucionária do remédio. Uma educação pela arte não é necessariamente anti-científica, pois a própria ciência depende da clara manifestação de fenômenos sensoriais e é forçosamente, retardada pelo “jogo da linguagem”. Mas uma educação pela arte não prepara os seres humanos para os atos irracionais e mecânicos da indústria moderna, não os concilia com um lazer destituído do propósito construtivo, não deixa satisfeitos com o entretenimento passivo. Ela visa criar “agitação e crescimento” em toda parte, substitui conformidade e imitação em cada cidadão por um dote de poder imaginativo “num tipo que não se tornou por empréstimo e que é todo seu”. - O movimento cultural, como definimos, na esfera das artes plásticas, determina a tese da atividade criadora em oposição à tese da passividade do espectador na sociedade tecnológica de consumo¹¹⁴.

Diante do histórico que levantamos no início da dissertação podemos perceber a abertura que o INAP representa na relação entre artista e Estado, pois, em teoria, estes interesses se distanciam dos fatos repressores que ocorreram no final dos anos 1960. O posicionamento institucional visa a uma transformação social com base em uma educação estética. Claro que para atingir esse objetivo se faz necessário uma ampla rede de colaboração que vise aproximar os variados pólos de produção cultural do país, objetivo que se adequa perfeitamente a função de uma fundação de âmbito nacional, que tem como objetivo as artes. Através da pesquisa, divulgação de dados e circulação de obras, a Funarte buscava não só atingir todo o território para reformatar o ensino de artes, como também possibilitar o acesso à

¹¹⁴ 1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”, 1976, p. 6.

informação, que neste momento, até mesmo nos grandes centros, era escassa, contando com pouca bibliografia para auxílio de análise da situação atual das artes plásticas. O relatório conclui:

Acreditamos, com H. Read que: “a atividade estética é um processo formador com efeito direto tanto sobre a psicologia individual como sobre a organização social. Somente na medida em que uma sociedade é tornada sensível pelas artes é que as ideias, se lhe tornam acessíveis”¹¹⁵.

A *Parte B-Analítica* se divide em: B1) Cultura - Civilização e B2) Ação e Métodos (Fundamentos). Se constitui de uma discussão teórica, onde são evocados diversos autores¹¹⁶ com múltiplas visões do papel da cultura em relação à sociedade, contribuindo para a fundamentação da filosofia da ação cultural do INAP. Através de seus núcleos de Pesquisa e de Difusão o INAP, junto com a Funarte, busca obter uma comunhão, que segundo o texto é uma das características do estado social (civilizado), na medida em que “somente pela observação de manifestações expressas podem os elementos culturais ser transmitidos de indivíduo para indivíduo”¹¹⁷ esses elementos devem ser o foco da observação, análise e difusão. O psicólogo P. Fauconnet é inserido nesta discussão, pois sua ideia colabora com o tema ao considerar a história da educação como uma das “mais seguras vias de penetração psicológica de um povo, revelando-se, pois, a indissolúvel união Educação-Cultura”¹¹⁸. Esses interesses deixam claro a existência individual dos núcleos de *Estudos e Pesquisas e Publicações Difusão*, já que ambos são extremamente importantes no projeto que buscam desenvolver, e merecem uma equipe individual para trabalhar com suas particularidades. A difusão, pensada como um dos eixos de ação cultural inclui três processos, que são:

- 1- Apresentação de um ou mais elementos culturais novos a uma sociedade (Política de interiorização);
- 2- Aceitação desses elementos por parte da sociedade recebedora. (o que doar?).
- 3- Integração, na cultura já existente, do elemento ou elementos aceitos¹¹⁹.

Essa estratégia age na busca da aceitação cultural, e tem como base o levantamento prévio de dados e estudos das áreas culturais, para só então elaborar exposições e eventos, pois, segundo o relatório, não quer cair no erro de usar o parâmetro das “elites culturais” do

¹¹⁵ 1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”, 1976, p. 7.

¹¹⁶ Ralph Linton, Roger Bastide, Fernando de Azevedo, G. Humboldt, Cassirer, J. Dewey, K. Jaspers, J. Piaget, P. Fauconnet.

¹¹⁷ 1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”, 1976, p. 8.

¹¹⁸ 1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”, 1976, p. 11.

¹¹⁹ 1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”, 1976, p. 11-12.

Rio de Janeiro e São Paulo como pólos irradiadores, e sim pensar uma simbiose com o interior do Brasil. Nesse mesmo trecho é ressaltada a importância do prestígio dos indivíduos cujos novos elementos são apresentados. Devido a isso temos a busca por uma integração, que busca reconhecer as manifestações culturais através de determinados agentes de cada localidade, que por sua vez dialogam e apresentam novos elementos. Desse modo, a Funarte serviria como pólo aglutinador destes diversos agentes. Essa compreensão da visão do processo cultural do INAP orienta o esquema para o início de suas atividades, visando a racionalização de competências e explicitando os objetivos a serem alcançados. Ainda que inserido em uma ditadura, nas palavras do próprio Onofre

o INAP tem um compromisso com a eficiência de ação das instituições democráticas que dependem de elevado grau de participação cultural de vontade unificada e de consciência dos interesses sociais, que essa participação confere¹²⁰.

De acordo com o Art. 12 do Estatuto da Funarte, compete ao INAP promover e estimular o desenvolvimento, a criatividade, a pesquisa, a documentação, o estudo, a preservação e a difusão das manifestações artísticas das artes plásticas. As possibilidades de financiamento não eram fechadas, como podemos confirmar no caso da Sra. Anna Amélia Lopes de Moura Rangel, que apresenta uma proposta que não foi considerada como uma pesquisa pela direção do INAP e da Funarte, assim indeferindo seu pedido em maio de 1976, e ao mesmo tempo que comunica o indeferimento de seu pedido, se estuda a possibilidade de financiar parcialmente a publicação de seu trabalho monográfico¹²¹.

Entre julho e agosto, o Prof. Onofre encaminha memorandos¹²² para o diretor executivo da Funarte, apresentando a proposta de contratação de assessores e assistentes necessários ao funcionamento do instituto. Esses agentes, são escolhidos de acordo com suas especializações, pois são contratados com tarefas específicas, como demonstra o quadro (**Fig. 2**) a seguir:

¹²⁰1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”, 1976, p. 12-13.

¹²¹ Financiamento de Pesquisa Indeferido, possibilidade de financiamento parcial (caixa 1 p.4)

¹²² Mem. Nº 09/76 INAO/FUNARTE.

Fig. 2: Nomes de profissionais enviados ao Diretor Executivo com fins de contratação¹²³.	
Nome	Projeto
Jayme Mauricio Rodrigues Siqueira	Projetos estudos críticos sobre Artes Plásticas em Geral
Hernan Patrício Gudiño Segovia	Realização de projetos de Arquitetura do INAP
Sergio de Carvalho Pachá	Realização de Projetos de Comunicação do INAP
Plínio Lopes Cypriano	Desenvolvimento projetos Arquitetura de Interiores e Programação Visual conforme plano de trabalho do INAP
Alcídio Mafra de Souza	Projetos Publicação - Editoração de Obras sobre artistas nacionais
José Roberto Teixeira Leite	Elaboração e acompanhamento do projeto de estudos História da Arte Brasileira
Marcioly Medeiros Bento	Elaboração e acompanhamento do projeto de estudos, e pesquisas sobre a Arte Brasileira

Nestes memorandos consta a data do contrato (em sua maioria de cinco meses) e o valor de pagamento que era realizado em parcelas, conforme os serviços prestados ou após sua execução, que era atestada na forma de apresentação de relatórios das atividades desenvolvidas. Em agosto é encaminhado o comunicado de abertura¹²⁴ das inscrições de apoio à Pesquisa e as publicações programadas pelo INAP para críticos, associações e jornais. Também podemos encontrar um memorando sobre a solicitação de uma “Kombi WW” para a condução do Diretor do INAP e da Prof. Celita Vacanni, Catedrática da EBA-UFRJ e representante da Fundação Castro Maia, para visitar os dois museus visando informar um processo de auxílio¹²⁵.

É divulgado um concurso para historiadores de arte, pesquisadores, críticos e professores, no sentido de criar duas coleções de obras (estudos, monografias, ensaios, pesquisas, e livros didáticos, etc.) capazes de formar um *Panorama da Arte Brasileira - Ontem e Hoje* e uma *Biblioteca Didática de Educação Artística* que visava formar um

¹²³ Porém houve a substituição ante a desistência de José Roberto Teixeira Leite e Sérgio de Carvalho Pachá, por motivos particulares.

¹²⁴ Na documentação, podemos encontrar correspondências para Última Hora, O estado de São Paulo, Diário de Notícias, Jornal O Globo, A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Correspondências Recebidas e Expedidas - 1976 (Caixa 1).

¹²⁵ Mem. nº 12/76.

panorama da arte brasileira “Ontem e Hoje”. A ampla divulgação de seus projetos em jornais logo obtém resultados, atraindo não apenas pessoas interessadas em inscrever projetos, como também atrai uma rede de colaboradores, que buscam alguma forma de contribuir com a circulação da produção sobre artes. Este é o caso de Mário Pires, que após ler no Jornal Folha da Tarde uma matéria sobre o concurso, envia dois exemplares de seu livro *Flávio de Carvalho - Uma Vida Fascinante*, lançado em abril do mesmo ano. O autor reconhece que “as bases do concurso referem-se a trabalhos inéditos, afim dos originais serem transformados em livro, e meu modesto trabalho já está em livro”, ressaltando-o “mais como uma contribuição”¹²⁶.

O diretor do INAP envia em setembro um parecer¹²⁷ em resposta à Direção Executiva da Funarte, pois o DAC apresenta algumas indagações acerca de um questionário das Nações Unidas. O diretor pondera que após três meses de existência o INAP já detém uma plataforma definida estabelecida e cuja publicação depende da Direção Executiva, aqui levo a acreditar que ele se refere ao *1º Trabalho Interno para Integração das Ações da “Equipe-INAP”*, pois este documento de 105 páginas traz os detalhes dos seus planos de ação, que nesta breve carta resposta é resumida em 10 pontos:

1. Orientação geral da política cultural na perspectiva do Instituto;
2. A estrutura administrativa do Instituto para viabilizar sua filosofia de ação;
3. A integração na Funarte e nas diretrizes do Conselho federal de Cultura, do Ministério de Educação e da Política Geral do Governo;
4. A preocupação em apoiar instituições seriamente envolvidas no processo cultural;
5. O auxílio e a promoção de pesquisa, estudo em matéria de desenvolvimento cultural;
6. A ênfase dada à educação artística e a formação de professores de educação artística - (Educação pela Arte);
7. Instituições de cursos de pós-graduação visando a formação de recursos humanos e a contratação de só assessores profissionais, com formação universitária;
8. Preocupação em contribuir para uma política cultural voltada para o apoio a iniciativas que tenham raízes, permanência, continuidade, significação para a comunidade;
9. A procura, diante dos vazios, de informações, dados (instituições, promoções, clubes, galerias, museus, etc.) para fundamentar uma política consciente e integrada de auxílio às instituições e artistas;

¹²⁶ Caixa 1, correspondência de Mario Pires aos dirigentes da Funarte em 28/08/1976.

¹²⁷ Parecer Ref. F. 01601/DA.

10. A elaboração dos primeiros projetos, já em andamento, estes carecendo ainda de divulgação entre as autoridades, desde os municípios até a Presidência da República.

Os pareceres de setembro continuam tendo como tema o foco na atuação junto ao ensino de artes, afirmando que o INAP não acredita em minicursos, e que a função cultural do Governo deve ser o de ocupar horas de lazer com espetáculos que não fazem parte da vida comunitária, mas sim lançar sementes que irão se desenvolver com as comunidades. A prioridade é difundir o movimento de “Educação pela Arte” e implantar cursos de Licenciatura em Educação Artística em Universidades. Este parecer é finalizado com a afirmação:

O INAP fará convites a todos que desejarem, a juntos elaborar projetos que objetivem a aplicação de recursos públicos em obras capazes de, por sua permanência, influir decisivamente no crescimento cultural de toda a comunidade¹²⁸.

Como é de se esperar, alguns documentos são incompletos, e ainda que uma parte do diálogo não esteja presente, podemos localizar argumentos que podem nos revelar um pouco mais da linha de atuação da Funarte. Esse é o caso de uma resposta enviada da direção do INAP ao Roberto Parreira, sobre “pretensões do Sr. Carlos Kis”, onde podemos perceber o reconhecimento da questão da representatividade e o cuidado que o INAP tinha com termos como “Pintura Brasileira”. Onofre diz: “representar o Brasil e a pintura brasileira pressupõe critérios coletivos, oficiais, o consenso dos artistas, críticos e autoridades: é problema de representatividade autêntica”¹²⁹. Não conhecemos as pretensões do artista Carlos Kis, mas segundo a visão da direção do INAP ela não tem cabimento e Onofre conclui que cabe “somente agradecer tão desinteressado sentimento”¹³⁰.

Ainda em setembro o Coordenador de Projetos e Pesquisas, Elmer Cipriano Correa solicita a contratação de um arquivista bibliotecário¹³¹ para disciplinar de forma sistemática o grande número de propostas recebidas, seguindo normas técnicas de fichamento e de classificação. E posteriormente acha necessário salientar para o Diretor Executivo que tal contratação não implicaria um vínculo empregatício, e sim apenas ao pagamento por serviços prestados, como pela criação de fichas padronizadas a serem usadas nas pesquisas, fichas técnicas de citação e recolhimento de dados. Aqui podemos perceber a preocupação inicial

¹²⁸ Parecer Ref. Proc. nº 506/76-Funarte.

¹²⁹ Memorando nº 15/76-INAP.

¹³⁰ Memorando nº 15/76-INAP.

¹³¹ Mem. nº 16/76- INAP.

apontada por Amália Lucy, o receiro da Funarte se tornar um cabide de emprego, detalhe observado por Roberto Parreira.

É interessante destacar que, ainda inserido nesta função oficial, com grande demanda de objetivos a cumprir, o diretor Onofre buscava ser o mais solícito possível, fornecendo informações a todos que tivessem interessados em saber mais sobre auxílio e pesquisa. Destaco uma carta resposta enviada a Carlos Magno em dezembro de 1976, Carlos era um jovem de apenas dezesseis anos residente no Maranhão, que buscava informações sobre uma “Bolsa de Arte”. Em resposta, Onofre diz:

Somente após você ter feito o vestibular para o Instituto de Letras e Arte da Fundação Universitária do Maranhão é que irá configurar-se a sua situação de universitário e só aí, então, poderá candidatar-se a uma Bolsa de Arte¹³².

Nesse ano foram gerados vários projetos, que seriam continuados ou aperfeiçoados no ano seguinte. É interessante destacar que os assessores foram empregados apenas em agosto, porém as atividades já vinham sendo desenvolvidas e pensadas com antecedência. Em poucos meses já é visível colaborações e elaboração de vários projetos. No seu resumo de atividades realizadas em 1976¹³³, os destacados são:

1. O projeto cursos em nível de pós-graduação - visando a capacitação de recursos humanos, em andamento. (convênios entre FUNARTE - Escolinha de Arte do Brasil - sobreart);
2. Projeto encontro: “A Educação Artística no Processo da Educação Brasileira”;
3. Projeto de criação de um centro de documentação, de um laboratório para micro-filmes, visando dar infraestrutura as áreas de Pesquisa e Estudo. (em fase de proposta);
4. Projeto “Sistema nacional de Exposições de Artes Plásticas“. (em fase de proposta);
5. Projeto Salão Universitário Nacional;
6. Projetos de promoção - prêmios: 1- Sérgio Milliet; 2- Atelier Didático de Criatividade; 3- Monografias abertas sobre Artes Plásticas;
7. Projetos de apoio à edições de livros, catálogos versando sobre artistas plásticos.

Nesses projetos podemos ver como está se realizando a filosofia de ação do INAP, que trabalha no sentido da elaboração de projetos integrados, visando que a documentação

¹³² Carta do diretor do INAP ao Sr. Carlos Magno, 09/12/76.

¹³³ Dinamica Cultural do INAP -1976, Resumo de atividades de 1976.

constitua um todo orgânico, onde as artes plásticas sejam fomentadas por uma mescla de pesquisa, publicação, exposição e difusão.

5.3- 1977 A criação do Centro de Documentação

O trabalho no ano seguinte continuava intenso e logo na primeira segunda-feira de 1977 o diretor Onofre Arruda já estava trabalhando e emitindo um ofício para o Ministério das Relações Exteriores em Brasília, esclarecendo detalhes com o Embaixador Francisco de Assis Grieco acerca da publicação daquele que seria o primeiro livro sobre Iberê Camargo¹³⁴. No final de janeiro Onofre Penteado faz um memorando¹³⁵ explicitando que a atividade em 1977 será um desenvolvimento natural dos projetos iniciados em 1976 de acordo com a sua filosofia de atuação.

A área de Pesquisa e Estudos, aparece como em processo de realização e apresenta projetos que se dividem em: A) Pesquisa Própria; B) Pesquisas apoiadas; B1). Apoio integral; B2); Apoio parcial. A área de Publicações apresenta projetos de editoração própria: A) Comunicação-informação (inclui-se aqui o texto sobre a filosofia do INAP); B) Estudos - Apoio ao estudioso de Arte Brasileira; C) Aquisições- a serem feitas, incluso a Coleção Biblioteca “Educação através da Arte”, que se refere à aquisição de 20 volumes que serão distribuídos para 100 instituições; D) Coleção “Ver, Sentir, Criar” que é orientada para o esclarecimento e aperfeiçoamento do ensino de primeiro, segundo e terceiro grau; E) Auxílio à artistas e expositores (catálogos, convites, cartazes); F) Criação Coleção de slides; G) Documentação audiovisual.

Consta também nesse planejamento a realização de três encontros: 1) De Diretores de Cursos de Licenciatura em Educação Artística, para análise dos fins e dos meios da lei que institui a obrigatoriedade da Educação Artística no 1º e 2º graus; 2) Congresso Latino-Americano de Educação através das artes; 3) Encontro de artistas plásticos. Além de Exposições, Concursos, Incentivos há também um projeto em estudo paralelo e conseqüente à pesquisa de levantamento dos dados culturais. As notícias sobre a Funarte continuam se espalhando e pedidos individuais continuam a chegar, como por exemplo outra carta¹³⁶ enviada diretamente ao Ministro Ney Braga, no Palácio do Planalto em Brasília e encaminhada ao INAP. Transcrevo a carta de Anedino Fernandes, que se descreve como um “pintor desconhecido”:

¹³⁴ Ofício nº 03/77-INAP.

¹³⁵ Memorando nº 2 – 24/01/77.

¹³⁶ Carta de Anedino Fernandes ao Ministro Ney Braga, 21/01/1977. Correspondências -1977.

Exmº Ministro, escrevo-lhe para pedir que se possível Vossa Excelência fazer algo urgente para que a pintura artística e para os pintores menos favorecidos como eu consiga sobreviver, o problema é difícil de solucionar por isso faço *êsse apêlo* à Vossa Excelência. Um pintor desconhecido como eu, mesmo sendo pintor *ha* 17 anos é difícil vender um quadro. Com a certeza que Vossa Excelência atenda o meu *apêlo* termino esta pedindo para que me mande a resposta assim que recebê-la, eu agradeço de todo coração.

Respeitosamente:

Anedino Fernandes

Considero esta carta interessante, pois o pintor não dirige um pedido concreto ao Ministro, ele solicita uma resposta para a melhoria da situação dos pintores no país. A carta possui 10 linhas e não conhecemos a resposta, mas ela nos mostra uma face interessante da Funarte neste período, pois confirma a crença de alguns artistas, que embora não saibam bem os objetivos da Funarte, acreditam que a Fundação possa modificar o sistema atual.

No dia 2 de fevereiro o *Ante-Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa* foi enviado pelo coordenador da área de Projetos Pesquisas para Roberto Parreira. O anteprojeto encaminhado tem em sua primeira página uma mensagem escrita à mão (**ANEXO E**) para o Diretor:

Prezado Roberto

Perdoe-me ao ser insistente, mas faço por que acredito na arte brasileira e em você. Este “plano” você me pediu um outro dia e eu não tinha cópia, agora eu deixo com você e garanto que é muito fácil concretizá-lo. Junto está a metodologia a ser usada nas pesquisas da Funarte. Fiz tudo criteriosamente por que detesto amadorismo.

Sei que é desnecessário lembrar, mas a criação do IPHAN, mantém até hoje a aura da administração Capanema. A parte mais sólida do plano do Estado Novo foi o nosso passado que, ainda hoje aguarda a complementação = o estudo sistemático. Acredito na pesquisa e nos pesquisadores, pois é preciso ser muito abusado para acreditar em “pesquisa” no momento e os que acreditam, merecem uma oportunidade.

Gostaria de discutir o assunto com o senhor.

Grato

Nesta breve anotação destaco o interesse em apoiar pesquisas e dar oportunidade para aqueles que acreditam na importância de um estudo sistemático da arte. Eduardo Jardim¹³⁷ pontua que “ali se formou uma bibliografia de referência para o estudo da arte brasileira

¹³⁷ Atuou por 40 anos como professor da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). É doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cumpriu estágio pós-doutorado na Alemanha, em 1987, momento no qual aprofundou-se no estudo de Hannah Arendt e Octavio Paz, sobre os quais escreveu diversos livros e ensaios. Em 2017 seu livro *Mário de Andrade: Eu Sou Trezentos: Vida e Obra* foi ganhador do Prêmio Jabuti.

contemporânea”¹³⁸. Neste contexto, o Centro de Documentação e Pesquisa busca servir de espaço de criação e formatação de uma historiografia da arte brasileira, que até então não tinha uma sistematização que possibilitasse a compreensão do estado atual da produção sobre a arte. Esse projeto é submetido à Coordenadoria de Planejamento do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, visando fornecer uma “infra-estrutura para uma contínua análise da cultura artístico plástica brasileira frente ao processo histórico contemporâneo”¹³⁹. Elmer aponta para a urgência da criação de um banco de dados, para dinamizar o estudo e a pesquisa no Brasil, uma “Comissão Interministerial” de 18 de setembro de 1974, através do Dec. nº 2.709 já havia previsto a criação de um Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), porém seu Relatório Técnico não parece dinamizar o estudo, e nas palavras de Elmer Corrêa é “utópico e fora da realidade”¹⁴⁰ já que não é definido claramente.

A justificativa de criação deste Centro tem precedentes e atende a demandas de ordem constitucional e legal, além de acolher as demandas próprias das características da Funarte, são somadas outras circunstâncias especiais, entre elas destaque três:

- O recolhimento num arquivo de artigos de jornais, revistas, catálogos de exposições, críticas e pareceres para o estudo da atual tendência da nossa arte;
- O recolhimento num arquivo dinâmico que servirá de partida para o desenvolvimento de pesquisas artísticas do passado e contemporâneas;
- Reunir num único arquivo, documentos relativos aos acontecimentos passados e recentes da arte brasileira, para se evitar o desconhecimento de aspectos e fatos importantes como ocorreu com a Semana de Arte Moderna de 22 e das publicações da época (a revista de Antropologia¹⁴¹, a Anta e outros documentos) que só hoje começam a chegar às mãos dos estudiosos e historiadores da arte brasileira; Não podemos passar, sempre, a repetir e divulgar aquilo que a literatura internacional especializada conclui a respeito do nosso processo artístico e cultural.

A criação do Centro de Documentação e Pesquisa acompanha a ambição de documentar o processo cultural, anterior e posterior à colonização europeia. Seu coordenador já adianta que tal ambição não é absurda, pois o interesse de organizar um arquivo central que reúna documentos de referência, classificados e organizados de acordo com normas

¹³⁸ Entrevista Eduardo Jardim, p. 228.

¹³⁹ Ante-Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa, p. 4.

¹⁴⁰ Ante-Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa, p. 5.

¹⁴¹ Acredito que exista um erro de digitação, pois diante do contexto essa revista deve ser a Revista de Antropofagia que teve dez números publicados, entre maio de 1928 a fevereiro de 1929.

internacionais deixará ao alcance de pesquisadores nacionais e estrangeiros elementos para análise e interpretação tanto do passado, como do presente. A preocupação com o atual vem justificada pelo exemplo da *Semana de Arte Moderna* de São Paulo, pois as pesquisas resgatam documentos separadamente, trazendo à tona de forma irregular os materiais que esclarecem as dinâmicas do período, logo a tarefa de organização de documentação de dados bibliográficos imediatos (arquivos, revistas, jornais, catálogos, etc.), já antecede a salvaguarda de material que possibilite análises futuras.

A equipe do centro será constituída, neste primeiro momento, dos coordenadores da área de *Projetos Estudos e Pesquisa*, que funcionarão como analistas de planos de pesquisa, 6 pesquisadores de campo que formarão 3 equipes, 1 técnico de microfilmagem, 1 bibliotecário (fornecido pela escola Nacional de Biblioteconomia), 1 secretária, 2 fotógrafos profissionais, além de estagiários para formarem grupos de pesquisa. A pesquisa será orientada por um fluxograma/organograma (**ANEXO F**), iniciando-se o processo pela verificação e planejamento e terminando na disponibilização de material para consulta.

As “unidades móveis” são equipes de pesquisadores que vão localizar, classificar e preparar arquivos existentes que não disponham de recursos humanos suficientes. Nos projetos para trabalhos há temas como, por exemplo, *A situação social do artista brasileiro no período colonial*, *O romantismo no Brasil*, e também temas como *O mercado de arte e o artista brasileiro*, *a Crítica de Arte no Brasil*. Incluso estudo sobre todos os premiados do Salão de Arte Moderna desde sua criação em 1941 e um catálogo de toda a iconografia do séc. XVIII e XIX no Brasil, dividindo o levantamento por estado e região ou distrito do estado. Com data de 1976 encontramos um manual com *Recomendações e Normas para os Pesquisadores*¹⁴², desenvolvido por R. M. Mazzillo, usando como base as normas técnicas para a documentação da ABNT, somado a apêndices que dão instruções para a redação de resumos, siglas, abreviaturas, normas para referenciar obras de arte, textos e partituras. Esse manual é entregue a todos os pesquisadores para auxiliar no envio de informações enviadas ao Centro de Documentação, criando assim uma dinâmica mais eficaz para o armazenamento dos dados, visando evitar a recusa de trabalhos.

Em março já podemos encontrar cartas do Diretor Executivo da Funarte para a Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Norte, sobre o envio de coleções compostas por dez reproduções de conhecidas obras pictóricas e escultóricas brasileiras do

¹⁴² Recomendações e Normas para os Pesquisadores, MEC-FUNARTE-INAP, Rio de Janeiro/1976.

século XVIII até o presente, acompanhadas de um folheto explicativo, para formar parte do acervo da secretaria e com a sugestão de que sejam utilizadas em exposições itinerantes pelo Estado, com interesse de atingir o público estudantil¹⁴³. No reconhecimento dos espaços dedicados à cultura o Diretor do INAP divulga a OF. Circular nº 04/INAP/77¹⁴⁴, que é enviada a todas as Secretarias de Cultura do Estado, solicitando com a maior brevidade possível os nomes de todas as entidades e órgãos ligados ao governo do Estado, no campo das atividades culturais e plásticas, incluindo nome dos diretores, assessores com endereços, assim alimentando a base de dados e redes de comunicação, buscando deixá-la o mais completa possível. Futuramente a Funarte firmará um acordo com a Associação Brasileira de Críticos de Arte, no interesse de conceder os Prêmios Gonzaga Duque (crítica) e Troféu ABCA (artista), e para contribuir com a base a dados a ABCA remete uma relação de todos seus associados, com telefones, endereços e nomes¹⁴⁵.

Logo, inicia-se o trabalho de pesquisas, que foram solicitadas inicialmente para pesquisadores com experiência, que ganham uma carta de referências do diretor no INAP¹⁴⁶, solicitando em nome da cultura nacional que seja prestado apoio às suas necessidades para facilitação da tarefa de pesquisa. Já estão em desenvolvimento as pesquisas de professores como Antonio Grosso, sobre o *Estudo da Arte da Gravura no Brasil*, Donato Mello Junior, sobre *Grandjean de Montigny e sua importância na arquitetura do Brasil* e Marly Solonawski com sua pesquisa sobre o *Pintor Almeida Junior*. O Núcleo de Pesquisa do Centro de Documentação elabora uma lista das pesquisas que serão patrocinadas, acompanhadas de um resumo, para que se possa melhor localizar seu conteúdo e valor. Os critérios elaborados pela coordenação foram explicitados em outros comunicados como os já citados nesta dissertação, mas no texto de apresentação desta lista, é ressaltado que cada pesquisa selecionada

deve conduzir à dinamização da produção artística atual. Não se pretende com isso negligenciar a investigação da história da arte [...] interessa, porém que esta investigação auxilie a compreensão da arte contemporânea ou abra novas perspectivas de estudo de nossa História da Arte¹⁴⁷.

¹⁴³ Carte enviada ao Secretário de educação e Cultura do Rio Grande do Norte, 04/03/1977.

¹⁴⁴ Of. Circular nº 10/77/INAP.

¹⁴⁵ Carta do Secretário geraldo Edson de andrade ao Diretor do INAP 11/01/1979.

¹⁴⁶ Correspondências -1977, Ofícios Expedidos FUNARTE/INAP.

¹⁴⁷ Relatório Pesquisas apresentadas Funarte-CEDOP, p. 1-2.

Nessa seleção podemos localizar artistas, professores, críticos com projetos aprovados de pesquisas. Entre as várias pesquisas¹⁴⁸, selecionei algumas, de acordo com os temas já debatidos, alguns são agentes que estabeleceram uma relação de distanciamento e enfrentamento com as forças estatais, porém, no contexto da abertura, formam parcerias com a Funarte através de auxílio à pesquisa, que além de suporte financeiro, visava também oferecer material metodológico e de apoio para a realização de uma pesquisa sistemática.

Entre esses encontramos artistas como Luiz Alphonsus de Guimaraens, com sua pesquisa *Descrição do Espaço Físico e Sócio-Cultural dos Bares Cariocas Através da Poética Visual da Fotografia*, que consistia em um levantamento fotográfico com a descrição de diversas formas dos bares cariocas. Essa pesquisa foi posteriormente editada em formato de livro pela Funarte. *Manifestação do Corpo nas Artes Plásticas*, realizada por Antonio Manuel, artista que já teve obras censuradas, traz uma pesquisa que começa na década de 30 e vai até os seus dias, examinando a participação do corpo como suporte da obra. De Lygia Pape temos *A Mulher na Iconografia de Massa*, uma pesquisa que pretende analisar a imagem da mulher tal como ela é veiculada em suportes de comunicação de massa tais como *outdoors* e em espaços fechados tais como oficinas e botequins, com levantamento de material fotográfico e análise em forma de monografia. Soma-se a estes o crítico Frederico de Moraes com uma pesquisa que pretende caracterizar a produção artística brasileira nas décadas de 30 e 40, junto ao estatuto do artista e suas relações, intitulada *Arte Brasileira nas Décadas de 30/40 - O Núcleo Bernardelli*, pesquisa que se basearia na análise do acervo dos integrantes do núcleo, como análise de bibliografia e realização de entrevistas. Ao mesmo tempo Frederico de Moraes realizou outra pesquisa, *Arte Brasileira da Década de 1960*, baseada em um levantamento e elaboração de uma mostra de caráter didático e histórico que buscava entender as “razões da extraordinária vitalidade das propostas artísticas da década passada”¹⁴⁹, a mostra ocorreria na cidade do Rio de Janeiro e São Paulo de forma ampla e depois seria compactada visando a possibilidade de circular por outras capitais do país.

O crítico paulistano Jacob Klintowitz realizou uma pesquisa intitulada *Bienal de São Paulo, Significação Cultural, Social e Artística*, com foco em analisar a Bienal de São Paulo como resultado do processo de desenvolvimento nacional. Fernando Cocchiarale e Miriam Danowski, com a pesquisa *O Texto como Elemento Constitutivo da Compreensão de uma Obra Contemporânea*, que propõe investigar de que forma o texto interfere na compreensão

¹⁴⁸ Relatório Pesquisas apresentadas Funarte-CEDOP, p. 1-2.

¹⁴⁹ Processo n°s 580/76 e 1493/77, FUNARTE.

do próprio trabalho de arte, seja do artista ou da crítica. E Paulo Sérgio Duarte, que através de um projeto ligado à Universidade Federal da Paraíba irá realizar *Pesquisas das Concepções Estéticas Espontâneas num Centro Urbano da Paraíba*, que tem por objetivo determinar um conjunto de valores e conceitos, capaz de fazer circular um código estético tendo por objeto as formas visuais do cotidiano.

A realização de um banco de dados central começa com a *Elaboração de Instrumental de Pesquisa em História das Artes Plásticas no Brasil*, pesquisa que será realizada pela Associação de Pesquisa Histórica e Arquivística. De acordo com seu resumo, se basearia no levantamento extensivo de bibliografia de livros e outros documentos, e análise do conteúdo conceitual de todo o material bibliográfico existente e disponível no país sobre a produção em artes plásticas brasileira em seus diversos momentos. Esse levantamento pretende ser encaminhado na forma de fichário para o Centro de Documentação e Pesquisa.

Segundo a pesquisa de André Andriani, os momentos iniciais do INAP foram marcados por forte clientelismo. O próprio Onofre Penteadado foi demitido por pressões internas da FUNARTE, “provavelmente decorrentes da prática de clientelismo em seus espaços” (ANDRIANI, 2010, p.54). Em entrevista Paulo Herkenhoff fala que o INAP era “aberto aos iniciantes, aos amigos. Eu acho que tinha coisas de amigo” (HERKENHOFF *apud* ANDRIANI, 2010, p.170). Essa tese é corroborada com uma carta que o novo diretor do INAP, Alcídio Mafra envia para Roberto Parreira, que deixa claro o questionamento do sistema adotado pelo Centro de Documentação. Embora reconheça os resultados apreciáveis que o Centro de Documentação conquistou, Alcídio diz que o

programa de Apoio À Pesquisa, nos termos em que é proposto pelo INAP, parece-me ter endereço certo: determinados críticos de arte, muitos deles já com trabalhos prontos e à espera, tão somente, de oportunidade para meter a mão na goiabada¹⁵⁰.

Com a documentação existente não podemos encontrar muitos indícios sobre as seleções do Centro de Documentação. A Fundação claramente buscava uma forma de aproximação com a classe artística, então era positivo ter professores, artistas e críticos com espaço e inserção no meio artístico trabalhando em conjunto com a Funarte. Por exemplo, Carlos Zílio diz ter enviado sua pesquisa só após saber que havia pessoas de sua geração que trabalhavam ali, não diretamente, mas pessoas que teriam a mesma sensibilidade e

¹⁵⁰ Carta de Alcídio Mafra para Dr. Parreira, 11/07/1977.

compreenderiam seu interesse de pesquisa. O nome de críticos importantes do Rio de Janeiro, como Frederico Moraes, e de São Paulo como Jacob Klintowitz certamente aumentaram a confiança na instituição, pois profissionais com uma sólida carreira não iriam se associar a uma Fundação que seguia apenas interesses particulares do Estado. A prof. Dalila Santos concorda que

Realmente a estratégia utilizada pelo governo da ditadura foi uma estratégia muito acertada, porque investiu nos jovens, por um lado, como aqueles que vão produzir, e investiram nas grandes cabeças com credibilidade para fazer a gestão disso, que eram os grandes críticos de arte. Uma geração de críticos fantásticos, pessoas já estabelecidas naquela posição com grande conhecimento, com credibilidade geral no país e fora¹⁵¹.

Sula Danowsky foi designer gráfica na Funarte entre 1978-1995, onde exerceu a atividade de criação, coordenação e pesquisa de projetos gráficos nas diversas áreas de atuação da instituição. E se recorda que era recorrente a equipe da Funarte encontrar-se na praia, nas Dunas da Gal: “Eudoro vivia moreno, a praia era ponto de encontro, todo mundo conseguia se encontrar, não tinha celular”¹⁵². Milton Machado, ao recordar a equipe da Funarte, diz que “havia uma proximidade entre os artistas e o pessoal da Funarte. Inclusive interpessoal, de amizade mesmo”¹⁵³. Não entendo essa atuação como uma prática de clientelismo, pois estes primeiros quadros de funcionários buscavam aproximar a recém-criada Fundação da classe artística, e a própria cidade do Rio de Janeiro era um importante elemento nessa rede de sociabilidade, Milton Machado escreve

em relação à importância da praia, no contexto carioca. Todas essas pessoas se encontravam, senão literalmente na praia, mais tarde, em um show de rock do Soma, da Bolha, do Som Imaginário, ou nos shows no Dancing Days no Morro da Urca, nos shows no Parque da Catacumba¹⁵⁴.

Vera Bernardes confirma que os artistas estavam sempre na sede da Funarte no Museu Nacional de Belas Artes, Sula concorda e diz

Eles viviam lá e vinham todos, Zé Rezende, Tunga todos iam lá o tempo todo, acho que eles iam para se encontrar. Virou um ponto de encontro onde todos saiam para almoçar. eu acho que a Funarte foi uma coisa maior, que todo mundo passava lá, da crítica, da música, pessoas de várias áreas sempre passavam lá¹⁵⁵.

¹⁵¹ Entrevista Dalila, p. 184.

¹⁵² Entrevista Sula, p. 227.

¹⁵³ Entrevista Milton, p. 207.

¹⁵⁴ Entrevista Milton, p. 207.

¹⁵⁵ Entrevista Sula, p. 218.

Outro episódio que toca na questão do clientelismo é a preocupação que surge na escolha do artista que executará o troféu do prêmio MEC (Troféu Mambembe). Em um documento interno¹⁵⁶ existem duas opções para a escolha, um convite direto mediante pagamento estipulado pela Funarte, nessa opção o INAP sugere o nome do escultor Maurício Salgueiro, porém é lembrado que este escultor já executou o troféu do Instituto Nacional de Cultura, e segundo Rosa da Matta, da Divisão de Programação Visual, não seria conveniente um mesmo artista executar todos os troféus de prêmios na área governamental, então ela sugere o nome de outros três escultores Mary Vieira, Bruno Giorgi e Ligia Clark. A segunda opção seria um concurso fechado com convite a estes escultores e outros, convidando-os que executem croquis ou maquetes, mediante um pagamento inicial, e então uma comissão designada pela Funarte realizaria a seleção, e o artista vencedor receberia um prêmio. Escolhem a segunda opção e o vencedor do concurso é artista Aluísio Magalhães, com o troféu desenvolvido pela *Programação Visual de Desenho Industrial (PVDI)*, escritório que estava sob seu comando. Em maio, o novo diretor Alcidio Mafra assina uma carta solicitando colaboração para a realização da pesquisa sobre arte brasileira nos museus estrangeiros, realizada por Gessiron Alves Franco. Seu principal foco seria as coleções de museus de antropologia e artes plásticas. Esta pesquisa já havia sido solicitada no final de 1976 e resultaria em registros, relatórios, remessas de catálogos, fotos, reproduções e livros¹⁵⁷.

A nova direção do Centro de Documentação cria o *Projeto de Reestruturação do Centro de Documentação*, que tem como interesse definir finalidades e objetivos, capazes de auxiliar, em sua atuação, a ordem nº 30 de 12 de agosto de 1977, e se baseia na experiência já vivida pelos seus técnicos. Sua finalidade é

assessorar através de sua equipe técnica, aos Institutos e à Direção executiva da Funarte, na elaboração, execução, acompanhamento, análise e divulgação de projetos de pesquisa e documentação bibliográfica/ audiovisual e editoração que possibilitem dinamizar a ação da FUNARTE em suas quatro áreas de atuação¹⁵⁸.

Os projetos passam a ser classificados em dois tipos principais: *Projetos de Iniciativa*, pesquisas desenvolvidas pelo próprio CDO e *Projetos de Apoio*, desenvolvidos por outros órgãos, mas apoiados do ponto de vista técnico pelo CDO¹⁵⁹. Embora não apresente projetos novos, esse documento define finalidades e objetivos. Concomitante a esta reestruturação,

¹⁵⁶ Memorandos -1977 (janeiro a junho) FUNARTE-INAP, 15/04/77.

¹⁵⁷ Proposta no Memorando nº 51/76-INAP.

¹⁵⁸ Projeto de Reestruturação do Centro de Documentação (Relatório), p.2.

¹⁵⁹ Projeto de Reestruturação do Centro de Documentação (Relatório), p. 7.

projetos como o Plano de Implantação do Sistema de Levantamento de Dados Culturais Básicos começam a ser testados. Podemos encontrar mais detalhes no *Plano de Execução do Levantamento de Dados Para o Encontro Nacional de educação Artística de 1977*¹⁶⁰. Esse plano busca permitir um debate no encontro com dados fundamentados na realidade, e experimentar a própria metodologia, avaliando a eficiência dos parâmetros da pesquisa. Nesse plano consta além do esclarecimento dos objetivos, um roteiro de trabalho detalhado e as doze cidades que farão parte deste primeiro levantamento.

Entre os pedidos individuais de auxílio que a Funarte recebia, também era comum o pedido de instituições, pedidos em dinheiro, como é o caso da coordenadora do curso de Licenciatura em Educação Artística da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), que solicita, além de ajuda para aquisição de material, auxílio para aluguel do Teatro Municipal para a formatura dos alunos, e pede informações sobre “quais as regalias que poderiam ser usufruídas”¹⁶¹. O mesmo ocorre com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que solicita auxílio financeiro para promoção de exposições. E também pedidos de materiais, como da Escola de Artes Visuais, que solicita empréstimo de painéis.

É possível encontrar o pedido de inclusão no plano orçamentário do próximo ano, como solicitou o Diretor do MASP-SP¹⁶², propondo dar continuidade a um antigo projeto chamado *Dicionário das Artes Latino-Americanas*, uma proposta que já havia sido apresentada à Organização dos estados Americanos (O.E.A.) em 1963, que teve uma verba designada, mas que acabou sendo desviada para outras atividades. Ideia apresentada como uma excepcional iniciativa cultural por parte do Brasil para todo o continente, e que Alcidio Mafra diz que o INAP manifesta-se favoravelmente ao projeto, pois acredita que essa é uma iniciativa de “grande interesse cultural, não só em termos nacionais, como também continentais”¹⁶³. Embora ambas as partes pareçam muito interessadas, não encontrei resultado deste projeto, pois ao analisar a *Guia de obras de referência da Biblioteca do MASP*¹⁶⁴, desenvolvido em 2006, por um grupo de alunos do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Universidade de São Paulo (USP) não é possível encontrar nenhum dicionário com o tema, data ou editora associado com esse projeto.

¹⁶⁰ Memorando nº 58/77-INAP, 02/05/77.

¹⁶¹ Of. nº 41/77- IAC – CEA. (PUC- Campinas), 22/08/1977.

¹⁶² MEC-FUNARTE, Protocolo – INAP nº 56 29/11/1977.

¹⁶³ Memorandos -1977 (julho a dezembro) FUNARTE-INAP,30/11/77.

¹⁶⁴ Fonte: <<https://goo.gl/sqsmQ4>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

5.4- 1978 Parcerias e recusa

O INAP recebe agradecimentos de muitas universidades pela doação efetuada de 60 diapositivos e roteiro das obras do acervo do MASP¹⁶⁵ e pela distribuição do livro *Criatividade e Processos de Criação* da Fayga Ostrower¹⁶⁶. A Funarte apoiou o Projeto Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação da Secretaria de educação e Cultura de Pernambuco. Encontramos, segundo o *Relatório do treinamento dos supervisores regionais e locais para a expansão do Projeto Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação*¹⁶⁷, o informe de que treinamento ocorreu em 23 escolas da capital e do interior, entre fevereiro e março de 1978. O treinamento contava com aulas teóricas e práticas, com visitas orientadas realizadas por professores membros da Escolinha de Arte do Recife.

Em fevereiro O INAP apresenta ao diretor do MASP, Pietro M. Bardi, o projeto em desenvolvimento referente à publicação da coleção “Museus de Arte do Brasil”, que em sua fase inicial pretende abordar dez museus. Tal projeto necessita de ampla colaboração e interesse do museu, que deve realizar a escolha de 80 obras. A Funarte se propõe a financiar a publicação de 3.000 exemplares e a possibilidade de solicitação de um de seus técnicos para auxiliar no processo. O museu, em contrapartida, deve assumir a responsabilidade de redigir os textos de introdução, comentários de individuais das obras, e levantamento de orçamento fotográfico e gráfico de acordo com os dados do projeto¹⁶⁸. O MAM-RJ envia à Funarte o texto¹⁶⁹ sobre o museu para a publicação, no qual apresenta um detalhado recorrido sobre sua história, finalidades, objetivos, arquitetura, jardins, acervo, exposições, incluso a *Área Experimental*, pontuando que este projeto surgiu como

alternativa cultural aos espaços estritamente comerciais das galerias de arte e demais museus. São exposições de artistas, na maior parte jovens, cujos trabalhos colocam em questão problemas de produção e consumo artístico. Reagem e fazem pensar no esquema atualmente determinante do circuito das artes (envolvendo artistas, galerias, museus, crítica, obras, mercado, etc.)¹⁷⁰.

Esses questionamentos sobre a produção e o consumo artístico guiam várias pesquisas patrocinadas pelo INAP, pois a compreensão do funcionamento do circuito artístico está

¹⁶⁵ Correspondências Recebidas – 1978. Funarte-INAP.

¹⁶⁶ PROTOCOLO – INAP nº 650, 12/10/78.

¹⁶⁷ Relatório do treinamento dos supervisores regionais e locais para a expansão do Projeto Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação – PRODIARTE – 1/1978. Ofícios (2 de 1977).

¹⁶⁸ Ofício nº2010/78/INAP, 16/02/1978.

¹⁶⁹ PROTOCOLO –INAP nº 490, 10/07/78.

¹⁷⁰ PROTOCOLO –INAP nº 490, p. 19.

presente desde o Ante-Projeto apresentado por Elmer Corrêa, que na primeira fase do INAP já propõe temas de pesquisa prioritários, denominados como *Projetos para Trabalhos Imediatos* e encontramos: *Os pintores brasileiros da geração 1960, O mercado de arte e o artista brasileiro, As premiações das Bienais de São Paulo, A gravura e o mercado*¹⁷¹. Resultando disso podemos localizar entre as primeiras pesquisas aprovadas, *A constituição do Sistema de Arte no Brasil*¹⁷², realizada por Wilson Nunes Coutinho, João Alves de Moura e Luzinete Menezes Pinto e *Relação entre a Produção Artística e seu Consumo Material de Loio Pérsio*¹⁷³.

O INAP acompanhava as matérias que saíam na mídia sobre a atuação da Funarte, e quando necessário solicitava um texto mais claro e didático que possibilitasse uma noção mais clara do seu campo de atuação, a exemplo do nº 8 da revista *Arte Hoje*, que publicou uma matéria com o título *Na Funarte, Planos em Profusão para 1978*. Segundo Alcido Mafra, esta matéria foi “fragmentária e não expressou claramente os projetos para o corrente exercício”, então ele solicita, através de uma carta¹⁷⁴ enviada ao seu Editor-Chefe, Milton Coelho da Graça, a publicação de um texto mais detalhado, com o objetivo de esclarecer melhor os leitores ao respeito dos propósitos da instituição. A carta detalha seu plano de ação e por fim ressalta que o objetivo maior do INAP é “em essência, a valorização do artista e do artesão local e sua obra, através de processo de maior aproximação com a comunidade”¹⁷⁵.

Poucas semanas depois sai no Jornal do Brasil do dia 16 de março de 1978, na coluna Carvas, uma nota de protesto da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP) contra a regulamentação da lei que dispõe sobre a Comissão Nacional de Artes Plásticas e sobre o Salão Nacional de Artes Plásticas que foi elaborado pela Funarte, e que, segundo a nota buscam “denunciar a manipulação de quem foi vítima este organismo de classe, quando a pedido da própria Funarte, enviou sugestões”¹⁷⁶ que foram aprovadas em assembleia geral, e após dois meses quando solicitam por carta o texto final de regulamentação destas leis, receberam uma cópia do Diário Oficial com a lei já sancionada pelo presidente, motivo pela qual a ABAPP manifesta publicamente seu repúdio.

¹⁷¹ Ante-Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa, p.20.

¹⁷² Relatório Pesquisas apresentadas Funarte-CEDOP, p.7.

¹⁷³ Relatório Pesquisas apresentadas Funarte-CEDOP, p.14.

¹⁷⁴ Carta nº 14/78/INAP, 20/02/1978.

¹⁷⁵ Carta nº 14/78/INAP, 20/02/1978, p.2.

¹⁷⁶ Jornal do Brasil, Nota de Protesto publicada na Coluna Carvas, 16/03/78. Acervo do Centro de Documentação e Informação da Funarte.

Em 6 de setembro a Sra. Zoravia Bettioli, artista residente em Porto Alegre, envia uma carta¹⁷⁷ ao INAP solicitando auxílio no sentido de reembolsar o envio de sua obra para a II Trienal de Łódź (Polónia), anexando comprovantes da Varig e a carta convite da Trienal. Sua carta aponta para dois problemas, o primeiro de ordem financeira para arcar com o envio e a devolução das obras e outro de ordem burocrática, devido à dificuldade de enviar uma remessa para o exterior, o que torna a participação quase impossível se tivesse que enviar pelos *meios legais* (ela não especifica quais seriam as opções alternativas). Em anexo ela também insere uma xerox das reivindicações feitas em uma reunião com outros artistas plásticos e a artista conclui que

Se a FUNARTE está interessada em divulgar a arte brasileira, é importante que saiba quais os problemas que o artista encontra e que o ajude a resolvê-los para que a nossa cultura e arte tenham maior expressão e sejam respeitadas no exterior¹⁷⁸.

Prontamente, o diretor Alcídio Mafra responde, dizendo apreciar as iniciativas próprias para o esforço de representar no exterior a arte brasileira, completando assim, paralelamente, a iniciativa governamental. O diretor ressalta os recursos reduzidos com os quais a Funarte têm se empenhando na difusão da arte brasileira no exterior, citando exemplos de convênios com o Itamaraty, que enviou representações à Bienal Latino-Americana de Artes Plásticas do México e à Bienal Latino-Americana de Artes Gráficas de Roma. E diz

quando essas atividades se realizam na área oficial, há que se observarem trâmites, limites e previsões que têm que ser rigidamente seguidos. [...] Daí não haver meios para conceber colaboração a artistas que comparecem a eventos no exterior, por iniciativa própria, sempre muito louvável, mas que extrapolam os limites da FUNARTE para agir¹⁷⁹.

O Salão Nacional de Artes Plásticas (criado pela lei 6246 de 30 de junho de 1977) veio a extinguir o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna, um com origem na época do Brasil imperial, outro criado em 1951. Tal reforma visava atender demandas dos próprios artistas e críticos, pois “já não atendiam, por sua estrutura rígida, às

¹⁷⁷ PROTOCOLO –INAP nº 587, 11/08/78.

¹⁷⁸ PROTOCOLO –INAP nº 587, 11/08/78.

¹⁷⁹ Carta nº 176/78-INAP, 14/08/1978.

necessidades da atividade criadora registradas nos últimos anos”¹⁸⁰. Os prêmios de viagem foram mantidos, e segundo a pesquisadora Angela Ancora da Luz¹⁸¹

o objetivo do novo formato era a descentralização da grande mostra, de modo a contemplar artistas que estivessem fora do eixo Rio – São Paulo. Ocorre que, para tal, era necessário o deslocamento do júri a diversas regiões do país, onde houvesse inscritos para a correta avaliação das obras (LUZ, 2006, p.62).

A extensão dessas oportunidades não se circunscrevia apenas ao Rio de Janeiro, pois ocorriam outros salões em distintas regiões do Brasil, oferecendo a possibilidade de exposição a artistas que queriam apresentar sua obra para outros públicos. A Prof. Dalila trabalhava na Casa da Moeda nesta época, e após sua jornada de trabalho se inscrevia em vários Salões, e reconhece que havia uma efervescência de oportunidades que possibilitava o envio de seu trabalho para outros estados, pois ela foi selecionada para o Salão de Pernambuco e para o Salão da Caixa Econômica de Goiás (ambos apoiados pela Funarte) e recorda que

foi muito lindo, receber esses certificados, o catálogo, eu não precisei ir a Goiás para abertura da exposição, nem para o Pernambuco, mas eu recebi esse material todo aqui no Rio de Janeiro, exemplarmente. Uma coisa é certa, haviam muitos recursos, porque os Salões estavam sendo montados com catálogos, certificados, e tudo isso chegava aos autores ainda que não estivessem lá¹⁸².

O *1º Salão Nacional de Artes Plásticas* foi organizado pela Comissão Nacional de Artes Plásticas, composta por nove membros designados pelo ministro da Educação e Cultura e presidida pelo presidente da Funarte. Ao mesmo tempo a Comissão de Seleção e Premiação foi constituída por três membros indicados pela Comissão Nacional de Artes Plásticas e três eleitos pelos artistas inscritos no Salão. A indicação que os artistas faziam para a comissão, segundo Dalila, era orientada em função do que se via na crítica de jornais, e com base em seus posicionamentos e critérios já conhecidos, os artistas faziam suas indicações. Ela mesma diz: “eu escolhi o Frederico de Moraes e o Walmir Ayala, com base

¹⁸⁰ Caixa 33, 1978/1979, pasta 4. Release do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, p. 1.

¹⁸¹ Professora de História da Arte do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Escola de Belas Artes da UFRJ. Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ de 2002 a 2010. Pertence ao Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, à Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA, à Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA, à International Association for Aesthetics - IAA, ocupa a cadeira de Victor Brecheret na Academia Brasileira de Arte.

¹⁸² Entrevista Dalila, p. 178.

em suas críticas publicadas nos jornais”¹⁸³. O debate sobre os posicionamentos e visões de arte já se iniciava aí, já que os artistas “conversavam muito sobre quem seria o escolhido, muita gente falava, ‘esse eu conheço’, ‘não sei quem eu vou colocar, porque ele tem uma visão assim’”¹⁸⁴. Os critérios adotados na seleção eram justificados em uma ata, que permanecia exposta no mesmo recinto da exposição. Essas medidas foram tomadas buscando a maior transparência, para evitar questionamentos sobre a idoneidade do processo. O Salão Nacional traz consigo a ideia de que mostrará obras de todos os gêneros, “destinado a todas as formas de Artes Plásticas, sem privilégio de nenhuma de suas expressões tradicionais, formas experimentais ou de produção e comportamento não-tradicionais e formas de áreas afins”¹⁸⁵.

Diante de todas essas iniciativas que buscavam transparência e participação, ocorreu grande agitação em torno da recusa das obras de Pierre Chalita, que deixou insatisfeita toda a comunidade cultural alagoana. O abaixo assinado foi enviado ao Presidente da Funarte, Dr. José Candido de Carvalho, tal recusa, segundo esse protesto, foi um “grave insulto às manifestações culturais do Nordeste, especialmente Alagoas”¹⁸⁶, essa exclusão feria “frontalmente os direitos do artista nordestino”. Reproduzo a seguir uma parte do texto:

Nós, estudantes, intelectuais, jornalistas, artistas, professores e povo de Alagoas, gritamos:

- contra o colonialismo interno
- contra os vanguardismos importados
- contra a estagnação imposta à região
- contra a asfixia imposta à cultura erudita
- contra a supervalorização do folclore em detrimento de outras manifestações artísticas
- contra os “Cloves” da arte
- contra o vazio dos modismos
- contra o partidarismo e o despreparo da Crítica LUTAMOS:
- pela liberdade de pensamento e expressão

¹⁸³ Entrevista Dalila, p. 179.

¹⁸⁴ Entrevista Dalila, p. 179.

¹⁸⁵ Caixa 33, 1978/1979, pasta 4. Release do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, p. 1.

¹⁸⁶ Caixa 33, 1978/1979, pasta 4, Protesto à recusa de Chalita no Primeiro Salão da Funarte e Consequentes reivindicações.

- pelo direito de participação do nordestino nas manifestações culturais do país em condições de igualdades ao brasileiro das demais regiões
- pelo direito de reivindicação, questionamento e protesto
- pelo reconhecimento nacional do valor do nordestino em seu próprio meio
- pela profissionalização do artista
- pelo desenvolvimento econômico, social, cultural e político do nordeste.

As inscrições ocorreram em outubro de 1978. Os trabalhos recusados de Chalita foram: *A morte de D. Pedro Sardinha*, *Adão e Eva* e *o Incêndio do Museu de Arte Moderna (Imagem 12)*. Esta última, segundo o protesto, era uma importante tela de caráter eminentemente crítico. Neste mesmo salão foi aprovado alguns trabalhos com caráter crítico, que seriam impensáveis em outros momentos, como as obras de Cláudio Valério Teixeira, com suas telas *Democracia*, *Estado de Direito* e *Liberdade*, ou as gravuras de Dalila, *Um anjo sobre nossas cabeças*, *Os sete Pecados capitais*, e *O dia a dia*.



Imagem 12: Pierre Chalita. Incêndio no Mam, 1978. Óleo sobre tela. 146.00 x 200.00 cm Acervo Museu de Arte Sacra (Maceió, AL). Fonte: < <https://goo.gl/MTri3t> > 26 de fevereiro de 2018.

Na descrição da proposta Dalila colocou o título “O Homem-Autodestruição, uma amostragem da destruição do homem pelos seus problemas internos, causando mal a si

próprio e aos seus semelhantes”¹⁸⁷. Ao ser questionada se não houve receio com a interpretação desses trabalhos, considerando o histórico de censura nas artes plástica, ela responde negativamente, pois a arte “deixava um escape de pensar e repensar uma situação que eu via no meu entorno, que era essa coisa opressiva que você sentia”¹⁸⁸. Ainda reconhecendo que era muito paradoxal, pois estas questões estavam sendo expostas em salões patrocinados por um governo ditatorial. Suas memórias sobre a época são confusas por estas divergências “pois ao mesmo tempo em que eu via o que estava acontecendo, presenciava espaços abertos por esse governo ditatorial para eu falar” e completa:

Se você entra com esse clima de ‘eu não vou participar’, você também não anda, principalmente os jovens que eram na época alunos ou estavam começando, querendo mostrar suas propostas, foi um canal que eles tiveram para poder mostrar¹⁸⁹.

A discussão sobre a recusa de Chalita continua até janeiro do ano seguinte, pois o diretor-executivo Roberto Parreira envia um telegrama para a Academia Alagoana de Letras, explicando a decisão soberana adotada pelo júri, que também é eleito pelos próprios artistas. O Presidente da Academia, responde afirmando que está alheio a questão e esclarece que

não fui procurado para opinar sobre o assunto, bem como não assinei nenhum manifesto ou autorizei alguém a fazê-lo em nome desta Casa, razão pela qual estranhei a inclusão da Academia entre instituições alagoanas que dirigiram quaisquer documentos censurando a atuação dessa Entidade Cultural¹⁹⁰.

Quando pensamos em uma Fundação Nacional de Artes, considerando suas atribuições, seus objetivos e as delimitações de seu campo de ação, devemos reconhecer que o âmbito da administração pública da cultura se insere em um grande fluxograma, que forma uma teia complexa. Quando essa instituição tem o interesse de criar novas relações, com foco em colaborações e fomento a produção artística atual, em um país grande e diverso como o Brasil, essa rede se complica ainda mais. Dentro do recorte aqui apresentado, o interesse foi demonstrar algumas dinâmicas que perpassaram os anos iniciais de uma instituição cultural, inserida no contexto de uma ditadura-civil-militar, marcada por vários episódios de censura e repressão. É compreensível a falta de percepção dos limites de atuação de cada agente, área ou instituto. Durante esse percurso busquei trazer alguns pedidos individuais, que em certa medida apontam para uma necessidade da classe artística, e ao mesmo tempo uma não

¹⁸⁷ Caixa 33, Funarte-INAP, pasta 2. Fichas de inscrição do I Salão Nacional de Artes Plásticas.

¹⁸⁸ Entrevista Dalila, p. 183.

¹⁸⁹ Entrevista Dalila, p. 184.

¹⁹⁰ Ofício nº 02/79.

compreensão do organograma, ainda que a Funarte tenha dedicado atenção a comunicação e divulgação de seus objetivos.

Rubens Gerchman fazia parte da consultoria do INAP, e em novembro de 1978 se afasta devido à sua aprovação para uma bolsa da *Guggenheim Foundation*. Na carta de afastamento ele afirma que o que ele entende por “Política Cultural só pode ser desenvolvida de maneira eficaz pelo Estado. Somente ele concentra recursos, disponibilidade e energia para desempenhar plenamente essa missão”¹⁹¹, e também aproveita para debater algumas questões referentes a alguns projetos propostos por ele e por Alair Gomes¹⁹². Questões relativas ao funcionamento e demandas institucionais eram complicadas até mesmo para quem estava inserido no organograma federal, como é o caso de Gerchman, que diz nesta carta “sempre notei neste Conselho do qual faço parte, uma dificuldade para traçar um rumo organizado e coerente no que concerne ao estabelecimento de uma política cultural objetiva”¹⁹³. Em resposta Alcídio Maфра diz:

Lembro-lhe, na oportunidade, que não cabe ao INAP traçar política cultural, uma vez que por ser órgão integrante da Fundação Nacional de Arte, persegue os objetivos definidos pela Política Nacional de Cultura. Cabe ao INAP, sim, dentro do que está consubstanciado na P.N.C., estabelecer suas linhas de ação- o que foi feito- traduzindo-se esta ação no apoio à atividade criadora e expressiva do artista plástico em suas múltiplas e variadas formas¹⁹⁴.

5.4.1-Elaboração da Coleção Arte Brasileira Contemporânea

Afonso Henriques de Guimaraens Neto trabalhou na Funarte até a década de 1990, antes da extinção da Funarte por Fernando Collor. O Departamento de Editoração detinha tanta importância na Funarte que se transformou no Instituto Nacional de Artes Gráficas, e seu diretor foi Afonso. Mas a origem deste Instituto antecede a criação do Departamento de Editoração e Multimeios, que surge em 1984, visando atender à necessidade de racionalização e coordenação das questões que envolvem a prática editorial da casa¹⁹⁵ e por sua vez tem sua origem no Setor de Multimeios, que surge logo no início da Funarte em 1977. Os primeiros anos são considerados por Afonso como “tempos heroicos da

¹⁹¹ Correspondências – 1978. Recebidas (junho a dezembro). Carta de Rubens Gerchman ao Diretor do Inap, 13/11/1978, p.1.

¹⁹² Foi um fotógrafo, professor e crítico de arte. Apesar de sua atuação intelectual em várias áreas, hoje em dia seu nome é mais conhecido pelo trabalho como fotógrafo, especialmente devido às fotos de corpos masculinos seminus, tiradas nos anos 70 e 80, com carga homoerótica.

¹⁹³ Correspondências – 1978. Recebidas (junho a dezembro). Carta de Rubens Gerchman ao Diretor do Inap, 13/11/1978, p.1.

¹⁹⁴ Carta nº 216/78 – INAP, 04/12/1978.

¹⁹⁵ Caixa 76, pasta 15. 1978/1979. Criação do Conselho Editorial, p. 1.

instituição”¹⁹⁶. A preocupação com a produção textual e difusão da reflexão sobre as artes, como podemos ver, sempre foi uma área importante, pois perpassa todos seus institutos, não apenas atuando na elaboração de material, como também da sua distribuição, sempre guiada ao território nacional, por meio de universidades, centros culturais e museus.

Entre centenas de projetos de sucesso que marcaram o início da produção bibliográfica especializada, destaca-se a produção da Coleção ABC, lançada em 1978. Era um projeto pioneiro que tinha como um de seus objetivos documentar a obra de alguns dos artistas que participaram dos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro em 1959. Segundo o Plano editorial a “Funarte espera, através desta coleção, abrir a um público maior a possibilidade de tomar contato com a reflexão e com o debate sobre as tendências atuais e futuras das artes visuais brasileiras”¹⁹⁷. Com foco específico nos textos monográficos, sem buscar um aprofundamento na linguagem experimental, e ao mesmo tempo contribuindo com essa discussão. Ivair destaca ainda que “como também existem trabalhos que, por sua natureza, tendem ao desaparecimento completo, é essencial ressaltar a importância da documentação em livro desta produção específica” (REINALDIM, 2010, p. 116), vide o caso de Artur Barrio. Embora projetos distintos, a criação da Coleção ABC surge a partir de um posicionamento editorial que apresenta evidentes paralelos conceituais com a posterior criação do Espaço ABC, paralelo que segundo Ivair reverbera “através da ênfase dada à interdisciplinaridade, no confronto das artes visuais com outros campos de produção cultural” (REINALDIM, 2010, p. 115).

A gênese dessa coleção envolve uma equipe editorial, encabeçada por Afonso Guimaraens, Eudoro Augusto, Vera Bernardes e o próprio Roberto Parreira. É interessante destacar a fala de Vera Bernardes, que algumas vezes foi tomada como aquela que criou a Coleção ABC, mas ressalta em entrevista que não concebeu a coleção pois ela foi “concebida anteriormente, quando eu cheguei já tinham 10 ou 12 nomes”¹⁹⁸. Afonso diz que individualmente ninguém é dono da Coleção. Se quiserem pensar a ideia de autoria, “o melhor seria falar em um coletivo de gente trabalhando para que tudo desse certo”¹⁹⁹, mas destacando que tanto Vera Bernardes quanto as demais programadoras visuais “foram fundamentais para a feitura do livro”²⁰⁰. Uma iniciativa nuclear para a duração da Coleção foi

¹⁹⁶ Entrevista Afonso, p. 172.

¹⁹⁷ Caixa 76, pasta 15. 1978/1979. Plano Editorial, p. 1.

¹⁹⁸ Entrevista Vera, p. 216.

¹⁹⁹ Entrevista Afonso, p. 172.

²⁰⁰ Entrevista Afonso, p. 166.

a forma de trabalhar de Vera, que estipulou o modelo mais econômico possível, pois desenvolveu em sua experiência anterior no mercado editorial a “consciência da prática, sabendo que daqui a pouco podiam falar que não tinha mais dinheiro”²⁰¹.

A partir de uma lista com definição de nomes, a ordem de publicação era orientada a partir da organização e praticidade do material fornecido pelos artistas, os mais organizados, com trabalhos já fotografados e texto crítico, ganhavam prioridade pela diminuição do tempo necessário para sua execução. Caso não tivesse texto pronto, a equipe editorial discutia com o artista sua preferência para autoria do texto. Carlos Vergara e Barrio se destacam pela organização do material. Afonso recorda que, “não havia uma verba grande disponível, nem uma equipe muito grande, então contávamos muito com a colaboração do artista”²⁰².

O livro de Lygia Clark, por exemplo, teve grande colaboração da programadora visual Sula Danowski. Foi o livro com o maior número de páginas, por ser o com o menor número de cores. Sula lembra que teve obras que ela mesma teve que refazer na oficina da Escola Superior de Desenho Industrial e Luiz Alphonsus colaborou realizando as fotos. Lygia diz nestes casos: “-Pode fazer que eu assino”²⁰³. Até mesmo as escolhas de algumas peças para a publicação ficavam a cargo da equipe da Funarte, com dores de cabeças constantes, Lygia apenas supervisionava o trabalho dando liberdade total aos colaboradores, sempre com muita atenção ao material, por exemplo, criticando a tradução de um texto do francês que faria parte da publicação. A exposição de lançamento aconteceu na galeria Macunaíma, com cartazes e projeções do material do livro.

Alguns trabalhos deste livro, que foram realizados pela equipe especialmente para fins de publicação, como Vera Bernardes e Afonso (*Imagem 13*), e o caso de uma fotografia de Vera Bernardes em que sua mão é confundida com a da artista (*Imagem 14*) essa atribuição já integrou até mesmo exposições internacionais, Sula confirma “a família Clark acha que é a mão da Lygia, mas quem conhece a mão da Lygia jamais confundiria com a mão da Vera”²⁰⁴. O chão é o da galeria e a tesoura tem até mesmo o número de tombamento da Funarte. Afonso escreveu um pequeno texto e mandou para a artista, e dizia “- Lygia, você me inspirou esse texto, queria que você guardasse de lembrança do livro que estamos

²⁰¹ Entrevista Vera, p. 216.

²⁰² Entrevista Afonso, p. 168.

²⁰³ Entrevista Sula, p. 226.

²⁰⁴ Entrevista Sula, p. 219.

fazendo”²⁰⁵. E quando retornaram ao apartamento dela, para recolher material, ela comentou que havia mostrado para Mario Pedrosa, e ambos concordaram que deveria entrar na orelha do livro. E Afonso completa “ Era assim, você entende? Havia uma interação muito grande entre nós e os artistas”²⁰⁶. Vera e Afonso fizeram para o livro o trabalho da pedra que passava de mão em mão. Existe até mesmo uma música do Caetano Veloso, *If You Hold a Stone*, do período do exílio dele e de Gilberto Gil em Londres, sobre esse trabalho de Lygia Clark.

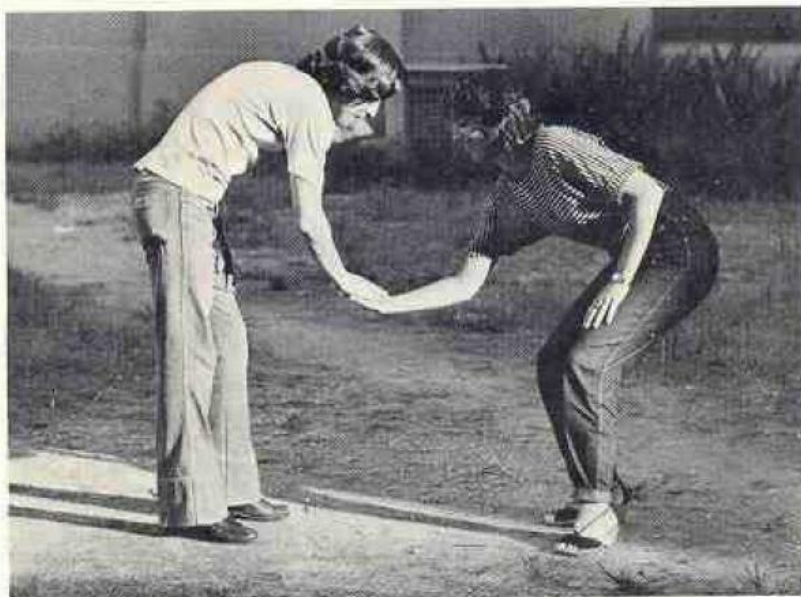


Imagem 13: Afonso Henriques Neto e Vera Bernardes. Fonte: Lygia Clark. Coleção ABC, 1980, p. 31.

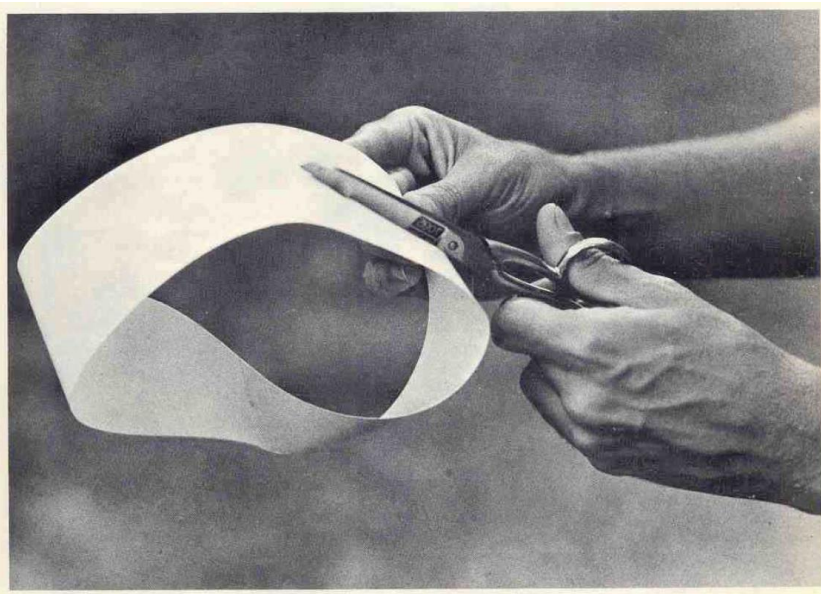


Imagem 14: Vera Bernardes refazendo o trabalho “Caminhando”. Fonte: Lygia Clark. Coleção ABC, 1980, p. 31.

Outro caso interessante é a criação do livro de Wesley Duke Lee, único artista do cenário paulistano. Sua inserção se deu com a visibilidade que a coleção estava adquirindo e

²⁰⁵ Entrevista Afonso, p. 169.

²⁰⁶ Entrevista Afonso, p. 170.

então em determinado momento “houve uma ‘reclamação’ da turma de São Paulo, no sentido de que só havia artistas do Rio de Janeiro na Coleção”²⁰⁷. Afonso aponta que essa centralidade não era aleatória, pois neste momento específico, de início de projetos, dois fatores contribuíram para a criação de material dos artistas atuantes no Rio de Janeiro: a concentração dos principais artistas em torno do MAM-RJ, e a facilidade de contato, pois na elaboração de um livro, a proximidade e presença do artista eram fatores indispensáveis, seguindo a lógica de produção desta coleção. Eduardo Jardim assinala que

Havia alguma resistência às iniciativas da Funarte, sobretudo vinda de autoridades de instituições de arte fora do Rio. Talvez se imaginasse que quiséssemos exercer algum tipo de controle, em um momento em que vivíamos ainda em um regime autoritário. Mas a Funarte expressava, naquele momento, transformações que se davam no interior do regime, na direção de uma abertura política ainda limitada²⁰⁸.

A crítica Cacilda Teixeira da Costa entrou em contato diretamente com Roberto Parreira dizendo: "São Paulo tem o Wesley Duke Lee, um nome fortíssimo, e que caberia perfeitamente na Coleção"²⁰⁹. Esse contato apontou para a importância da coleção, deixando toda a equipe orgulhosa da procura, pois estava no planejamento de qualquer forma, em um momento futuro, a inserção de artistas de outras partes do país, porém nesse primeiro momento, onde se buscava a solidez da coleção para logo se expandir. Wesley mandou o livro quase pronto de São Paulo, e a criação deste volume foi muito satisfatória por ambas as partes. Vera lembra que Cacilda foi praticamente a editora.

5.4.2-Interrupção e Ausências

Vera Bernardes desenvolveu um *grid* que ao mesmo tempo que padronizava e dava uma imagem de coesão e relação entre os livros, possibilitava a exploração deste espaço com grande liberdade. Detalhe que hoje em dia pode parecer absurdo, mas do ponto de vista de design gráfico era uma inovação para a época. O trabalho das programadoras visuais era interrogar a forma como aquela imagem poderia ser explorada e combinada com o texto. A própria Vera recorda que “alguns designers, não importa o que a imagem peça, seguem o *grid* quadrado, ignoram a linha de força da imagem, a força do trabalho de arte”²¹⁰. Essa linha de trabalho agradou a Funarte, pois basta olhar após a segunda página para perceber que cada

²⁰⁷ Entrevista Afonso, p. 174.

²⁰⁸ Entrevista Eduardo Jardim, p. 228.

²⁰⁹ Entrevista Afonso, p. 174.

²¹⁰ Entrevista Vera, p. 223.

livro da coleção era diferente. Esse detalhe me chamou atenção, pois demonstra a análise pouco fundamentada do crítico João Ricardo Moderno no texto *Estado e Arte: FUNARTE*, publicada no jornal Tribuna da Imprensa, em 23 junho de 1979, na qual ele se interroga sobre a “razão de padronizar-se a capa, tornando-as uma triste redundância, despersonalizando e retirando as características mais marcantes dos artistas? Assim sendo, fica a programação visual toda dentro do mesmo saco” (MODERNO, 1984, p. 48-49). A ideia da padronização das capas (*Imagem 15*) além de atender a uma demanda prática instituída pela própria Fundação, com a solução empregada por Vera possibilitou que os artistas após, a capa e as primeiras páginas, aproveitassem o espaço da melhor maneira possível.



Imagem 15: Capas da Coleção ABC. Fotografia de Acervo Pessoal.

Em 1980 surgem os cadernos ABC que tinham como foco a produção contemporânea no âmbito das artes visuais, o Caderno de Textos nº 1 (O Moderno e o Contemporâneo) é lançado junto com o livro de Lygia Clark. Nesse momento começa uma divisão dentro da Funarte, pois ambas publicações têm o mesmo interesse, porém uma privilegiava uma escrita monográfica e outro seguia uma linha mais abrangente. Desta forma, há duas publicações

contínuas sobre arte contemporânea, o que leva, durante a formação da linha editorial do INAP, uma antecipação a problemas futuros, que no caso de ter que optar por uma das publicações, o critério da abrangência levaria a privilegiar uma maior periodicidade dos cadernos ABC. Se for necessário por motivos orçamentários fazer uma opção entre os Cadernos ABC e a Coleção ABC, “esta última, por ser restrita à obra de artistas, deve ser reduzida aos compromissos já assumidos pelo DED”²¹¹.

Após a saída de Roberto Parreira, Afonso diz que com os novos diretores as “as coisas foram mudando, nós queríamos continuar, mas enfim chegou a um ponto que tudo parou”²¹². Depois da publicação de mais de uma dezena de livros a Coleção foi cancelada, “por discussões e vaidades políticas, como sempre acontece”²¹³. E processos individuais impediram a realização dos números de Rogério Duarte, Luiz Alphonsus, Hélio Oiticica e Milton Machado. Muitos artistas iriam ter sua obra editada na Coleção ABC, porém não conseguiram ver sua obra pronta antes que a coleção fosse descontinuada. O nome de Rogério Duarte chega a aparecer nos relatórios de 1978 como em processo de edição, ele seria um representante do movimento tropicalista, porém seu livro nunca foi realizado. Quando Ana Maria Miranda chega à Funarte, ela vê o nome de Rogério na lista e afirma ser muito amiga dele, então ela vai ser a intermediária deste contato Rogério até confirmou o interesse e assinou um contrato. Porém Afonso recorda que “ele mandou uma mala de material que era muito confusa. Ele era o oposto do Barrio, a desorganização em pessoa, enviou uma coisa muito desorganizada e que não tinha como a gente organizar”²¹⁴, o tempo foi passando e outras prioridades sendo editadas e o livro nunca foi produzido.

Outro artista que estava presente nestas listas de futura edição era Luiz Alphonsus, que teve a publicação adiada, o próprio Afonso comunicou para a equipe “ eu acho o Luiz um artista muito importante, mas ele é meu irmão. Eu sou um dos artífices da Coleção, então não quero ele entre os 15 primeiros”²¹⁵, ainda que seus companheiros argumentassem que ele era um artista muito importante e deveria estar na primeira leva, por ser praticamente uma continuidade da publicação do Cildo Meireles e do Barrio. Mas a questão do Luiz Alphonsus era complicada, porque além de ser irmão do Afonso também era muito ligado ao Eudoro, já tendo sido casado com sua irmã. Luiz tinha realizado um trabalho de pesquisa para o INAP,

²¹¹ Caixa 76, pasta 15. 1978/1979. Sugestões de uma linha editorial do INAP, p. 3.

²¹² Entrevista Afonso, p. 166.

²¹³ Entrevista Afonso, p. 166.

²¹⁴ Entrevista Afonso, p. 170.

²¹⁵ Entrevista Afonso, p. 173.

sobre os bares cariocas, e do próprio INAP surgiu o interesse em publicar no formato de livro. O livro todo foi organizado pelo INAP, e mandado para a editoração.

Uma das maiores ausências da coleção é Hélio Oiticica, embora tenha escrito o texto do livro do Carlos Vergara. Parte da dificuldade de realizar a produção de seu livro foi por ele estar morando no E.U.A., e naquela época o contato era muito difícil, motivo que fez com que Hélio não estivesse entre os primeiros. O texto do livro de Vergara havia sido enviado enquanto residia nos EUA, porém o processo não havia sido realizado pela Funarte. Hélio Oiticica voltou para o Brasil em 1980, e logo buscaram o contato dele, com sua amiga Lygia Pape. Afonso chegou a ligar pessoalmente para Hélio, convidando-o para o lançamento do livro de Antônio Dias, que ocorreria na PUC, e Afonso disse “- Olha, Hélio, a gente quer publicar seu livro igual a esses, como é que a gente faz?”²¹⁶, e ele respondeu que teria o material e não seria problema. Ele era organizado e tinha seu material todo pronto, e o desfecho foi o seguinte:

marcamos um encontro com ele na Funarte pouco tempo depois, e ele apareceu lá, já levou uma porção de coisas, algumas pastas para mostrar como ele tinha pensado. O que ele achava que deveria ser incluso, ele já levou algumas ideias prontas. [...] Fiquei no maior entusiasmo, mas 15 dias depois o Hélio morreu. Foi um choque forte para todos nós, morreu com 40 e poucos anos, aquela coisa inesperada, era hipertenso e teve um AVC. A gente tomou aquele susto, aquela pancada, que foi a morte do Hélio²¹⁷.

Em entrevista com Milton Machado, aludi à falta que senti de seu nome entre os livros da Coleção ABC, já que outros artistas de sua geração como Waltercio Caldas, Antonio Manuel e Cildo Meireles tiveram seus livros publicados. Na época Milton Machado tinha proximidade com a Funarte, tendo aprovação de projeto através da área de pesquisa, junto com outros nomes, como Lygia Pape e Luiz Alphonsus. Ele recorda e diz

no meu caso eu me insinuei. Quando saíram os livros da coleção ABC, fui lá, oferecer-me. [...] insinuei-me, não pedi, mas sugeri. Fui lá averiguar se haveria a possibilidade de fazer um livro, levei material. Eles consideraram [...] Enfim, daria para fazer um livrinho bacana, eu pelo menos, talvez pretensiosamente, achei. Se meus colegas, mesmo que tivessem mais horas de voo, podiam fazer, eu achava que podia também. Acabaram produzindo e publicando o livro da Anna Bella Geiger. Fiquei enciumado; mas Anna Bella, mais do que meus colegas de geração, tem muitos quilômetros

²¹⁶ Entrevista Afonso, p. 169.

²¹⁷ Entrevista Afonso, p. 169.

rodados, daí que a publicação de seu livro pela coleção foi super merecida²¹⁸.

Milton, por outro lado, em 1981, a convite de Paulo Sergio Duarte, realizou a exposição *Conspiração Arquitetura*, no programa Espaço ABC, com estudos e cópias xerográficas dos desenhos de *História do Futuro*, trabalho que havia começado em 1978 e que ganhou tantos desenvolvimentos posteriores. Milton teve o seu primeiro livro, *História do Futuro*, publicado em 2011, e depois *Cabeça*, em 2014. Certamente, se a coleção tivesse continuado Milton Machado teria seu livro publicado, porém a coleção acabou.

5.4.3-Lincoln Volpini e Carlos Zílio: a simultaneidade da liberdade e da repressão

Ainda que o governo Geisel houvesse iniciado a abertura e que este processo se estendesse para área cultural através ministro Ney Braga e da Funarte, ainda havia órgãos de segurança que causavam uma certa tensão a esse processo. Ao mesmo tempo em que se oferecia uma plataforma para criação e discussão sobre as propostas artísticas mais recentes, um certo nível de manutenção das forças repressoras ainda rondava os órgãos públicos. Os dois casos que destaco aqui são a condenação de Lincoln Volpini e a problemática envolvendo a pesquisa de Carlos Zílio. Ambos apontam para a simultaneidade de tratamentos distintos e antagônicos com a área das artes plástica. Uma oscilação entre o fomento à liberdade de criação e pensamento, e os resquícios da repressão herdada da última década.

O artista Lincoln Volpini foi condenado pelo Conselho Permanente de Justiça da 4º Região Militar de Juiz de Fora a um ano de prisão sob a acusação de "mensagens altamente subversivas" contida em um quadro. Em 1978, Frederico Moraes escreveu o texto *Arte e crítica de arte nos tribunais militares*, no qual comenta o evento que se desenvolveu a partir do IV Salão Global, que ocorreu em 1976, quando ele era integrante da comissão julgadora, junto com Mario Cravo Júnior, Carybé e Rubens Gerchman. A comissão premiou a obra *Penhor da Igualdade*, de Lincoln Volpini. A obra era uma peça de eucatex emoldurada, de 40 x 40 cm, e no alto havia um pedaço de madeira em forma de losango e no centro um círculo com uma faixa branca com o desenho de uma interrogação. Abaixo desse losango havia uma fotografia que o próprio artista tinha realizado de uma criança sobre um tronco. Aos olhos dos militares o problema era uma pixação sob o muro ao fundo onde estava escrito *Viva a Guerrilha do Pará 73*, e o que chama a atenção é a necessidade do uso de uma lupa para visualizar a frase tão polêmica. A obra, considerada subversiva pela ditadura militar, foi

²¹⁸ Entrevista Milton, p. 210.

apreendida no dia da inauguração por agentes da Polícia Federal. Na matéria do Jornal do Brasil, podemos saber que, de acordo com o seu depoimento de 1976, o delegado Ari Guimarães de Almeida perguntou ao artista, entre outras coisas, “se ele pertencia a uma linha marxista-leninista, de Moscou ou de Pequim e se pretendia, com seu trabalho, despertar a revolta dos espectadores contra o Governo”²¹⁹.

O artista e todos os membros do júri foram denunciados e incurso na Lei de Segurança Nacional, todos ficando sujeitos a uma condenação de 2 a 5 anos de prisão. Segundo Frederico Morais, “em sua denúncia de seis páginas, o procurador militar, baseado em sofismas e interpretações arbitrárias do significado do quadro de Volpini, armou uma peça cujo enredo beira o ridículo e o absurdo, para não dizer o fantástico, uma peça que nem o próprio Kafka conseguia armar” (MORAIS, 1978, p. 20). Tanto o artista como os integrantes da comissão julgadora foram a julgamento e, ao final do processo, os jurados foram inocentados e o artista condenado a um ano de prisão, cumprida em liberdade, por ele ser réu primário.

Em 29 de Julho de 1978 foi publicado uma matéria no Jornal do Brasil: *Artistas condenam a condenação de Volpini*, e a matéria apresentava frases como de Afonso Arinos “A lei de segurança é um texto chocante”, Carlos Scliar “Sem liberdade não há arte”, Fayga Ostrower “Erro grave”, Hélio Oiticica “Horível, lamentável, ridículo”. Onde o próprio Volpini afirma “A arte não é só estética. É Ética. Moral. Política. Social. Abrange tudo que é humano”. Essa matéria comentava sobre a nota emitida pela Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP) na tarde anterior:

A ABAPP vem através desta nota protestar contra o julgamento e condenação do artista plástico Lincoln Volpini pelo Conselho Permanente de Justiça da 4ª Circunscrição Militar em Juiz de Fora. Além de ter sua obra censurada e retirada da exposição, seguiu-se um processo contra o autor e membros do júri, do qual participaram outros artistas plásticos. A ABAPP então entidade de classe denuncia esta agressão à livre expressão e ao direito do trabalho, princípios fundamentais constantes na Carta Internacional dos Direitos do Homem²²⁰.

O diretor-executivo da Funarte foi procurado pelo jornal, mas na época o diretor em exercício era Carlos Diégues, que não quis dar depoimento alegando completo desconhecimento do caso: “estou substituindo Roberto Parreiras, que está viajando, mas não

²¹⁹ JORNAL do Brasil. Artistas condenam a condenação de Volpini. Caderno B, p. 1. 29 de Julho de 1978.

²²⁰ JORNAL do Brasil. Artistas Condenam a condenação de Volpini. Caderno B, p. 1. 29 de julho de 1978.

estou informado sobre assuntos artísticos. Meu setor é outro”. Em uma entrevista concedida a Fábio Magalhães, Rubens Gerchman recorda do episódio, que resultou em sua obra *O Julgamento* de 1979 (**Imagem 16**):

Sofremos um processo militar que durou mais de um ano e, finalmente, fomos absolvidos. Durante o julgamento aproveitei para fazer vários croquis que resultaram num grande painel com relevos de madeira, a que dei o título de *O Julgamento* (1979). Há um aspecto irônico, ou seja, a obra acabou representando a justiça militar julgada pelo artista (GERCHMAN, 2013, p. 86).

Sobre o julgamento de Volpini a crítica de arte Sheila Leirner escreve *Arte e subversão*, e da mesma forma que Jacob Klintowitz no fim dos anos 1960, ela demarca alguns pontos da atuação dos artistas, questionando a relação da arte com a transgressão, subversão e liberdade, afirmando que “estamos acostumados a entender e ouvir que a arte tem ou pode ter este poder literário da infração de regras. Todavia, a arte contemporânea parece transgredir mais a si própria do que estabelecer a profícua relação de trocas transgressivas com a realidade externa” (LEIRNER, 1978, p. 38).

Esse posicionamento, que questiona a relação de trocas entre arte a realidade externa toca em uma questão que perpassa toda essa pesquisa, pois o Estado e a Cultura estabeleceram relações muito profícuas durante todo este período. Não podendo esquecer o foco na liberdade que buscava ser restabelecida, ainda com a presença de imposição de poder por parte do Estado na produção atual. A arte e a realidade externa se mesclavam e se confundiam, ambas se influenciando através de parcerias e conflitos.



Imagem 16: Rubens Gerchman. *O Julgamento*, 1979. Acrílica sobre tela e relevo em madeira. 115.00 x 240.00. Acervo Carlos Ernany. Fonte < <https://goo.gl/QtRc85>>. 26 de fevereiro de 2018.

Outro caso emblemático que envolveu a atuação da Funarte durante esse período, e ao meu ver, também pode ser encarado como outro exemplo da curiosa ação da administração do Estado para com a cultura é o episódio que envolve a pesquisa de Carlos Zílio. Para compreender um pouco mais deste caso pude utilizar como fonte entrevista realizada com Eduardo Jardim, que foi Coordenador da *Área de Estudos e Pesquisas*, e posteriormente a entrevista realizada com o próprio artista. O ingresso de Eduardo Jardim na Funarte foi curioso, pois ele foi concorrer a uma das bolsas de pesquisa, com um projeto sobre Oswald de Andrade, porém após a diretora do CEDOP, Theresa Walcacer, ao analisar seu projeto, decidiu ao invés de financiar a pesquisa levar o próprio Eduardo para trabalhar lá. Ele diz que foi chamado para ir na sede da Funarte, chegando lá Theresa “resolveu me fazer a contraproposta de ser coordenador da área de pesquisa e responsável pelo programa de bolsas do Centro de Documentação e Pesquisa patrocinado pelo CNDA – organismo encarregado de administrar a captação de direitos autorais nacionalmente ”²²¹. Essa contratação é um dos exemplos da atuação da Funarte em seus primeiros anos, que a insere como uma das “ilhas de excelência” criadas na administração pública federal, e que segundo Isaura Botelho possibilitaria maior agilidade no desenvolvimento do trabalho, sem vícios do serviço público, assim possibilitando uma maior agilidade na contratação, com foco no dinamismo. A presença de Eduardo Jardim, também visa contribuir com a reflexão sobre o compromisso que a Funarte tinha com o apoio direto às artes. A partir de sua chegada essa questão começa a ser melhor delimitada, com sua reflexão sobre o entendimento da pesquisa e da documentação dentro da instituição. O encaminhamento dessa reflexão se ligava diretamente ao incentivo crítico, pois nesse aspecto se estabeleceria uma relação com a produção contemporânea. Eduardo Jardim recorda

O Centro de Documentação e Pesquisa tinha uma posição diferenciada na estrutura da instituição. Não era o caso de dar apoio direto à produção artística, mas indireto. Nosso trabalho foi de elaborar uma justificativa e estratégias para nossa atuação. Entendíamos que a reflexão e a discussão da produção artística contemporânea eram também formas de apoio. Quanto mais houvesse um esclarecimento do que se fazia, mais as artes se beneficiariam. Penso que a relação entre arte e crítica é característica da arte na modernidade, pelo menos desde o século XVIII. Procuramos acentuar esse vínculo com o apoio a pesquisas sobre a produção contemporânea em geral²²².

²²¹Entrevista Eduardo Jardim, p.227.

²²²Entrevista Eduardo Jardim, p.227-228.

Carlos Zílio, no contexto dos artistas que produziram e trabalharam durante esse período, apresenta um caso muito particular, pois, diante da produção da época, foi o mais envolvido com a resistência de uma forma direta. Ele se recorda de um episódio onde participou de uma reunião, sobre o boicote à Bienal de São Paulo, com artistas de sua geração, e alguns artistas da geração anterior. E uma passagem teve um significado particular para ele, relativa à questão de como realizar uma intervenção política na Bienal. Em oposição a ideia da realização de um *happening*, ele disse

- Isso não tem nenhuma consequência política, é uma mera manifestação sem maior desdobramento político!

E um deles perguntou a título de tornar mais enfático o que eu queria dizer, mas de uma forma talvez meio caricaturando um pouco, exagerando um pouco, ele disse assim:

- Mas o que você quer fazer? Guerrilha?

Eu disse:

- Sim, é o que eu quero fazer!²²³.

E seus posicionamentos foram esgarçando cada vez mais os limites entre atuação artística e atuação política. Hoje ele considera que tanto ele, quanto a dos outros artistas tiveram ações igualmente legítimas, sua demanda se originava de uma questão existencial, colocando a sua prática em outro terreno. Ele recorda como tal tensão é muito presente em seu trabalho *Lute* de 1967 (***Imagem 17***), realizado com uma marmita de alumínio, plástico e papel maché, que foi seu último trabalho realizado neste período²²⁴. A obra consistia na existência de uma máscara sem rosto com a palavra *lute*, imagem e texto oferecidos como alimento ao trabalhador. A pesquisa de Jessica Alessio Venceslau, realizada sob orientação de Artur Freitas, aponta para essa obra como o imperativo de uma geração: uma introdução à proposição de vanguarda brasileira em tempos de Regime Militar. A esta altura, Zílio realizava panfletagem junto ao movimento estudantil, uma atividade de risco, e a ideia de pensar esse trabalho era dialogar com a própria ideia da panfletagem “era pra ser produzido em centenas e distribuídos em porta de fábrica”²²⁵, esse trabalho evidenciou o limite de sua demanda.

²²³ Entrevista Carlos Zílio, p.192.

²²⁴ Para mais detalhes ver: VENCESLAU (2014).

²²⁵ Entrevista Carlos Zílio, p. 193.



Imagem 17: Carlos Zilio. *Lute*, 1967. Foto Romulo Fialdini. Serigrafia sobre filme plástico e resina plástica acondicionados em marmitta de alumínio. Acervo Coleção MASP.

Em 1969 já não se dedicava à arte, e no espaço de um ano tornou-se membro da Dissidência Comunista de Guanabara (que comporia mais tarde o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8), tornando-se então clandestino. Em março de 1970, após um ferimento a bala em um confronto com policiais o artista-guerrilheiro é preso durante dois anos, período em que se reconcilia com as experimentações plásticas, realizando uma série de desenhos como uma espécie de diário de sua prisão. A partir de 1973, Zilio volta a se vincular mais diretamente com a arte, e entre 1973-1976, ele se envolve com alguns projetos que tinham haver com a política da arte, como a revista *Malasartes*, a área experimental do MAM, onde expõe em 1976. E ainda que inserido dentro da distensão, novas possibilidades se apresentavam ainda que perpassasse um sentimento de instabilidade, de ameaça. Outra recordação é a falta de informações como por exemplo sobre a Guerrilha do Araguaia, que era mantida no sigilo, não divulgada.

Em 1976, após perceber que estava sendo ostensivamente seguido, Zilio sai do Brasil, por razões que talvez nunca irá saber, mas que afirma ter relação com a manutenção do aparelho de repressão atuante, e afirma que “certamente não foi por causa da *Malasartes*, nem por causa do MAM, da luta em torno da área experimental, nem das exposições públicas”²²⁶. Possivelmente essa perseguição tinha relação com o vínculo com ex amigos que foram companheiros de sua atuação política, relação que possivelmente estava sendo “vigilada

²²⁶ Entrevista Carlos Zilio, p. 188.

paranoicamente por eles, que podiam achar que ali tinha ainda alguma atuação política, coisa que não tinha. Mas era um clima de muita instabilidade”²²⁷.

Em 1978, já na França, Carlos Zilio apresentou o seu projeto de pesquisa, *Análise dos Significados de Caracterização Formal de uma Linguagem Plástica Brasileira*, pesquisa que consistia em duas etapas, uma corresponde ao levantamento e análise das obras de Cézanne, Picasso, Matisse e Léger, etapa realizada na França, e a que corresponde ao levantamento, análise e coleta de documentação das obras de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. Seu projeto foi aprovado mesmo com sua situação de exilado político, pois reconheciam o período como de abertura. O primeiro problema foi de ordem legal, pois não havia uma forma de Zilio, em outro país, poder receber a bolsa, fato que juridicamente foi resolvido com uma procuração para seu pai, que então recebia a bolsa no Brasil e enviava para Paris.

As instituições possuíam um setor do Serviço Nacional de Inteligência (SNI), e logo se instalou uma cobrança interna dentro da Funarte. Então, Zilio teve que se apresentar e recorda que “estavam atrás de mim para me prender, e eu tinha entrando oficialmente no país, estava com passaporte”²²⁸. Eduardo Jardim diz que “quando o serviço de informação descobriu, criou-se um alvoroço dentro da Funarte”²²⁹, foi uma situação muito chata, porque o Zílio, por acaso havia chegado naquele dia no Brasil, ou seja, ele não era mais um banido naquele dia. Eduardo foi chamado para uma reunião no gabinete da Diretoria da Funarte, e foi dito: “-Está acontecendo algo muito grave, a Funarte está financiando o trabalho de um terrorista”²³⁰ e ele respondeu “-Não tem terrorista, se fosse um terrorista ele não teria entrado legalmente no Brasil hoje”²³¹. Embora tal episódio não tenha impossibilitado a pesquisa de Carlos Zilio após os devidos esclarecimentos, marcou a existência de resquícios herdados da repressão anterior na área cultural. A situação foi esclarecida e essa pesquisa, que se relacionava com a tese que Carlos Zilio realizou na *Université Paris 8* com o título *A questão da identidade brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari - 1922/1945* deu origem ao livro *A Querela do Brasil*, publicado pela Funarte em 1982, ano em que o Paulo Sérgio o chamou para expor no Espaço ABC.

Fernanda Lopes nos diz que devido à pouca abertura e vivacidade do circuito comercial em relação às vanguardas, durante a década de 1970, o MAM-RJ e a Funarte,

²²⁷ Entrevista Carlos Zilio, p. 188.

²²⁸ Entrevista Carlos Zilio, p. 187.

²²⁹ Entrevista realizada em 02 de novembro de 2016 com Eduardo Jardim.

²³⁰ Entrevista realizada em 02 de novembro de 2016 com Eduardo Jardim.

²³¹ Entrevista realizada em 02 de novembro de 2016 com Eduardo Jardim.

tornaram-se “os focos e os pilares primordiais no ambiente da jovem criação visual carioca” (LOPES, 2013, p. 64-65). Esses dois pilares receberam denominações geracionais específicas por parte de críticos da época. Em 17 de março de 1978, Frederico Moraes publica no jornal O Globo o texto *Diabolismo no Museu: há muita coisa no ar*, onde afirma que “depois dos ativismos dos anos 60, tivemos um período mais reflexivo, frio, mental nos anos 70, e agora, já próximos do limiar da nova década, a de 80, quem sabe teremos nova fase vitalista e participante” (MORAIS, 1978). Nesse texto Frederico Moraes diz que o crítico Roberto Pontual considera a “Geração MAM, contra o que denominou, também, de “geração Funarte”, ideia que Pontual abordou no Caderno B do Jornal do Brasil dividido em duas partes, no texto *A Geração MAM I - Como se fez*, e *A Geração MAM II: De que é feita*, publicadas no intervalo de dois dias. Porém ao analisar ambas publicações, podemos concluir que ambas distinções ao invés de contrapor, se complementam. Pontual afirma:

é como se a Geração MAM, fertilizada no espaço da instituição, estivesse ao mesmo tempo se preparando para sair dela, nega-la e se lançar por um caminho que ainda não dá pra prever. Pelo menos, isto talvez sirva de anteparo ou antídoto a um outro surgimento provável nos tempos a vir dentro em breve: o da Geração Funarte. Esta, se vingar, será sobretudo institucional. E instituição, aqui, diferentemente do caso do MAM, significará em primeira instância Governo. O tema é fascinante para novas abordagens (PONTUAL, 1978, p. 4).

No meu entender, Pontual insinua distinções entre os grupos, porém encarando ambos com possibilidades distintas de criação e atuação, não antagônicos, mas complementares. Ideia que busco fomentar estabelecendo conexões entre os dois grupos, marcando as aproximações que são bem maiores do que podem parecer em uma leitura rápida. Assim o que surge como uma oposição Geração MAM *versus* Geração Funarte, na verdade possui inúmeras continuidades, com muitos agentes e interesses em comum, artistas que estavam expondo na *Área Experimental*, também realizavam pesquisas teóricas e historiográficas dentro da Funarte, as vezes sobre sua própria pesquisa plástica, outras vezes na forma de aprofundamento em temas correlatos, porém, sempre com o enfoque na compreensão da história da arte brasileira e do presente das artes visuais. A proximidade fica clara quando analisamos os números, e entre as 38 exposições que ocorreram na *Área Experimental*, 11 artistas possuem algum vínculo com a Funarte, e a revista *Malasartes*, por sua vez, tem entre os 31 textos assinados, 15 autores também editaram ou tiveram trabalhos editados pela Funarte. Então entre os artistas da *Área Experimental* e os autores da *Malasartes* encontramos muito mais vínculos do que oposição, todos inseridos em uma regime repressivo

buscando pensar a arte, liberdade e o fazer artístico no Brasil. Embora essas iniciativas se concentrem na cidade do Rio de Janeiro, agrupavam artistas de várias partes do país, tendo como interesse o desenvolvimento da arte brasileira.

5.5- 1979 *Mudança de direção*

A distribuição de livros continuava sendo uma importante atividade dentro da Funarte, pois era a forma de difundir e propagar as obras que estavam sendo realizadas, por pesquisadores em todo o Brasil. Luiz Fernando Rodrigues Alves, presidente da Fundação Bienal de São Paulo, agradece aos exemplares recebidos, considerando que “certamente contribuirá para o desenvolvimento de nossa cultura artística”²³². O diretor da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, Luciano Cardim, reitera esta ideia considerando que estas publicações “irão preencher a grande lacuna existente na área de artes plásticas” e tem “certeza que irão incentivar a manifestação criadora de nossos estudantes”²³³.

Dia 25 de abril a Portaria nº 323 o Ministro da Educação e Cultura designa o Prof. João Vicente Salgueiro para o cargo de Diretor do INAP²³⁴. No jornal *Correio do Povo* de Porto Alegre, foi publicado uma nota sobre a posse dos novos diretores da Funarte. Junto com Alcídio Mafra também foi demitido o Maestro Marlos Nobre, diretor do Instituto Nacional de Música. A nova nomeação encerrava uma crise dentro do Ministério da Educação e Cultura, pois a demissão dos dois diretores instaurou uma tensão, por partir de um ato do ministro, sem concordância do diretor Executivo da Funarte. A nomeação do Prof. João Vicente Salgueiro recebeu um voto de congratulações do Diretor da Escola de Belas Artes, aprovado por unanimidade por uma sessão do Conselho Departamental²³⁵.

Vimos até aqui, - resalto que foi apenas uma pequena mostra de tantas relações -, ideias e projetos que movimentaram agentes com um real interesse na área da cultura. Seus sucessos foram acompanhados de críticas, e problemas, mas entre erros e acertos muita coisa aconteceu. Esta análise se focou nas artes plásticas, deixando de fora questões da música, folclore, dos núcleos de rádio, fotografia, mas apontando para a ampla riqueza de elementos existentes, que podem e devem ser explorados em pesquisas futuras, pois o material é abundante e muitos eventos ainda aguardam análises. Só com a realização de pesquisas que se desdobrem, dialoguem, ou critiquem esta apresentada, poderemos conhecer ainda mais faces das dinâmicas do período.

²³² PROTOCOLO –INAP nº 38, 29/03/79.

²³³ PROTOCOLO –INAP nº 131, 29/05/1979.

²³⁴ Diário Oficial, Seção I - Parte I, p. 5.946. 27 de abril de 1979.

²³⁵ PROTOCOLO –INAP nº 170, 07/06/1979.

6. Considerações Finais

A partir dos temas tratados aqui, podemos concluir que na passagem dos anos 1960 para 1970 a arte se tornou um importante instrumento de crítica, propondo redefinições no seu papel no ambiente cultural, o que em certa medida se chocou com um regime autoritário. Como resultado, ocorreu uma mudança na obra e na postura de um grupo que, partindo de temas de subdesenvolvimento, da cultura de massa e do poder autoritário, adquiriram uma politização crescente. Podemos perceber uma grande similaridade entre a atuação de artistas do final dos anos 1960, que são conhecidos como *Geração AI-5*, *Geração Tranca-Ruas*, e na década seguinte a *Geração MAM*, *Geração Funarte*, ambas com importantes reflexos no desenvolvimento da produção artística posterior. Ainda que existam distinções que poderiam ser analisadas individualmente, uma das principais características que os aproxima é a presença central de uma reflexão sobre a situação político social instaurada no Brasil.

Ao longo do trabalho, foi possível observar que a atuação do governo federal ao longo dos anos da ditadura teve um posicionamento distinto em variados momentos. Durante o governo Geisel, com o projeto de abertura, havia um interesse em adotar gradualmente medidas liberalizantes. Na esfera da cultura, o maior interesse era na ampliação dos limites da liberdade artística, a despeito de um histórico recente de perseguição. Essa aproximação, no que diz respeito às artes plásticas, aconteceu via criação da Funarte e atuação do INAP, ressaltando que os artistas com pesquisas e interesses de cunho social e político se aproximam da instituição inicialmente pela área de estudos e pesquisas, com projetos apoiados pelo INAP, e outros projetos próprios do do Centro de Documentação. Ainda neste momento inicial, podemos ver uma atuação ora com características mais repressivas, ora mais democráticas e inovadoras.

Portanto, resgatar a atuação da Funarte e a cooperação desta com a classe intelectual e artística visa evidenciar elos fundamentais para a compreensão da relação entre censura estatal e fomento às práticas artísticas, entendidas como contemporâneas, defendendo a existência de uma nova relação entre 1975-1979. Nesse sentido, considero que o enquadramento da memória merece e deve ser compreendido somado a outras variáveis. Isso ressalta sua importância como objeto de estudos, pois a cultura torna-se assim um interessante exemplo do desenvolvimento do projeto de distensão e suas estratégias. Vislumbramos ações específicas que ocorreram dentro da Funarte, e cronologicamente podemos ver como seus projetos foram desenvolvidos, reestruturados, contribuindo para o restabelecimento de um espaço favorável a liberdade artística. Especificamente durante essas

duas décadas muitas iniciativas influenciaram diretamente na produção plástica brasileira, pois um elevado número das produções posteriores continua trabalhando com conceitos que eclodiram neste momento. A Funarte se insere nesse debate como um dos espaços de desenvolvimento de projetos, que somados à revista *Malasartes* e à *Área Experimental* do MAM, abriram novas possibilidades de atuação nesse contexto tão complexo, mas que, inseridos na organização federal, pode pensar e implementar projetos de nível nacional, fomentando esse debate com produção e difusão bibliográfica.

Gostaríamos de destacar o papel que, neste momento a Funarte exerceu, junto a artistas, professores e críticos, que por meio da teoria e da prática buscaram contribuir com projetos pioneiros de fomento e incentivo a produção artística. Talvez esta seja sua característica determinante: a formulação de uma política para a arte contemporânea, que inicialmente se refletiu no apoio à realização de pesquisas. Buscamos através de uma metodologia transdisciplinar enredar o fio histórico da arte na trama de outros tantos fios da vida cultural. Assim, história política e memória tornam-se fundamentais. Logo, quando a arte contemporânea aparece dentro da Funarte, ela não aparece na forma de exposições, nem na forma de apoio direto ao trabalho do artista. Um fato característico dessa relação da Funarte com arte contemporânea nesse momento inicial é a reflexão sobre o passado com foco em sua influência no presente.

Essa pesquisa visou buscar uma abordagem que oscilava entre campos disciplinares, pois, através de uma metodologia rígida e restrita, não evidenciaria o ponto central, que são as trocas entre história, arte e política. Ao contribuir com a história recente, um dos objetivos desta pesquisa foi oferecer a outros pesquisadores a possibilidade de analisar a questão sob ângulos diferentes, ampliando as vias de compreensão. Com esse intento destacamos algumas iniciativas, projetos e interesses, que constituem um caminho traçado até o retorno de uma liberdade da produção, que se restringiu a partir de determinado momento. Se mantivermos nosso foco apenas na postura crítica sem uma depuração atenta do que aconteceu, se constrói uma história que deixa escapar pontos importantes das dinâmicas do período.

Essa dissertação se inicia com o convite a uma trajetória, e agora conclui que, como muitas outras trajetórias, não revelou um final, mas apontou elementos que possibilitam outros caminhos e abordagens. Através da avaliação do conjunto elementos apresentados seria possível identificar outras necessidades que não foram objeto desse estudo, o foco em arte, censura, sociedade e estado se revelou no anseio de que esta análise possa inspirar novos

trabalhos. A área cultural vai muito além do campo das artes plásticas, e a complexidade das relações, somada ao enorme volume de material, aponta para possibilidade de muitos outros projetos. Cada qual, à sua maneira e com o seu recorte, contribuem para o esclarecimento de nossa história.

Interlocução / Bibliografia

7. Referências Bibliográficas:

ALONSO, G. Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

_____. ‘Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo que queria ser a bode expiatório’. (Capítulo 5). In: ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Orgs.). *A construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento do século XX* [Brasil e América Latina]. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010 [p. 175- 218].

AMARAL, A. O boicote à X Bienal: extensão e significado (1970). In: *Arte e o meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. [Artigos e ensaios (1961-1981)]. Editora 34: São Paulo, 2013, [p. 400-405].

ANDRIANI, A. G. T. C. *A atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ARAÚJO, M. P. N.; SEPÚLVEDA, M. ‘História, memória e esquecimento: implicações políticas’. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra. Dezembro 2007, N. 79, p. 95-111.

AUGUSTO, E. VILHENA, P. *Consciência Marginal*. In: *Malasartes* n.1, 1975, p. 34.

BARRIO, A. Manifesto, 1970. In: FERREIRA, G e COTRIM, C. *Escrítos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar [p. 262-263].

BASTIDE, R. Problemas da sociologia da arte. *Tempo social*. 2006, vol.18, n.2, [p.295-305].

BECKER, H. S. ‘Mundos Artísticos e Tipos Sociais’. In: VELHO, G. (Org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1977.

_____. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. *Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BITTENCOURT, F. A Geração Tranca-Ruas (1970). In: LOPES, F; PREDEBON (Org.).

Francisco Bittencourt: Arte Dinamite. Tamandua Arte: Rio de Janeiro, 2016.

BOMENY, Helena. (2002). 'Educação e cultura no Arquivo Geisel'. In: ARAÚJO, M. C.; CASTRO, C. (Orgs.); *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro, FGV. p. 89-103.

BOTELHO, I. Isaura Botelho (depoimento,2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), (1h 5min).

_____. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOTTERO, W.; CROSSLEY, N. 'Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations'. *Cultural Sociology*. Vol. 5, 2011 [p. 99-19].

BOURDIEU, P. A Distinção: Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. Esboço de auto-análise. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Lições da Aula. São Paulo: Ática, 1988.

_____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. DARBEL; A. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre; Zouk, 2007.

_____. PASSERON, J.C. Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia. Gávea de Tocaia: Lygia Pape. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

BRITO, R. "Malasartes, um depoimento pessoal." *Arte em Revista*, (São Paulo, Brazil), vol. 5, no. 7, agosto de 1983.

CALABRE, L. "Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura". *Revista Intellèctus*: Rio de Janeiro, Ano 05, Vol.II, 2006.

_____. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

_____. *Política Cultural no Brasil: um histórico*. 1º ENECULT, UFBA, 2005. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf> >. Acesso em 10 de abril de 2017.

_____. *Políticas Culturais no Governo Militar: O Conselho Federal de Cultura*. 2008. Texto apresentado no XIII Encontro de História Anpuh- Rio.

CALIXTO, R. *Max Bill e a "Unidade Tripartida*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo.

- CAMNITZER, L. Arte contemporânea colonial, 1970. In: FERREIRA, G e COTRIM, C. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar [p. 266-274].
- CARVALHO, V. M. Escrevendo-se na cidade: Exu e o Guia afetivo da periferia, de Marcus Vinicius Faustini. Estud. Lit. Bras. Contemp. 2015, n.45, p.37-48.
- CASADEI, E, B. ‘Maurice Halbwachs e Marc Bloch em torno do conceito de memória coletiva’. In: *Revista Espaço Acadêmico*, N. 108, V. 9, 2010 (153-161).
- CAT NI, A. M. As possibilidades analíticas da noção de campo social. *Educação & Sociedade*, v. 32, n. 114, jan.-mar. 2011.
- CAVALCANTI, J D. Parangolé: anti-obra de helio oiticica. *Digestivocultural*, são paulo, p. 1 - 3, 17 dez. 2002.
- COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. B. (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COELHO, F. *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. “Heróis, anti-heróis e anônimos: marginalidade e extermínio em um texto de Hélio Oiticica”. In: SZANIECKI, B. COCCO, G. PUCU, I. (Org.). *Hélio Oiticica para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016 [p. 34-41].
- _____. “Uma história necessária”. In: LOPES, F; COELHO, F. *Área Experimental - Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. 1. ed. Rio de Janeiro: Figo, 2013. v. 1. [p. 7-12].
- COHN, G. ‘A concepção oficial da política cultural nos anos 70’. In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. P.85-96.
- CORDEIRO, W. Ruptura. São Paulo: Correio Paulistano, 11 jan. 1953. Apud: Bandeira, João. (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- CORRÊA, P. O lugar do exercício experimental da liberdade. In: 25º Encontro da ANPAP, 2016, Porto Alegre. *Anais de 25 Encontro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: ANPAP, 2016. v. 1. p. 2175-2188.
- COSTA, L. A. A política cultural do Conselho Federal de Cultura (1966-1976). 2011, [Dissertação de Mestrado] PPHPBC, CPDOC/FGV, 2011.
- COUTINHO, F. M. A. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. *Rev. de Letras* - N. 25 - Vol.1, 2003 [p. 53-59].

- DELLAMORE, C. Do corpo à terra, 1970. Arte guerrilha e resistência à ditadura militar. Cantareira (UFF), v. 3, p. 109-123, 2014.
- DUVOUX, N. La fabrication sociale d'un individu. Entretien avec Bernard Lahire », La Vie des idées, 24 novembre 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/QDBJjG>>. Acesso 27 de janeiro de 2018.
- ESCOSTEGUY, A. C. Os estudos culturais. Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, Vozes, 2001, [p. 151-170].
- FERREIRA, G. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERNANDES, N. A. M. “A política cultural à época da ditadura militar”. *Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 3, 2013.
- FERNANDES, R. B. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. v. 1. 120p.
- FICO, C. *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas*. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05- 74. Jan. /abr. 2017.
- FREITAS, R. Entre Rio e Paris: a representação brasileira na Bienal de Paris de 1969. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010.
- FORTI, A. *Artes plásticas no Brasil: As experiências políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2014.
- FOWLER, B. *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: critical investigations*. London: Sage Publications, 1997.
- GALLINO, L. *Diccionario de Sociología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GERCHMAN, C. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013.
- GOLDSTEIN, I. S. Arte em contexto: o estudo da arte nas ciências sociais. IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador-Bahia. Disponível em: <<https://goo.gl/QGn28A>> Acesso em 30 de janeiro de 2018.
- GRUPO Ruptura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/PNpSx0>>. Acesso em: 15 de mai. 2017. Verbete da Enciclopédia.

GULLAR, F. Teoria do Não-Objeto. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990 (caps. I e II).

HERMANN, C. G. A Cultura Popular vai ao Museu: A Tropicália de Hélio Oiticica. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 213-224, mai. 2010. Fonte: < <https://goo.gl/WMeyhW>>. Acesso em dezembro de 2017.

HOLLANDA, H. B.; MACHADO, A. M. Introdução. In: *Quase catálogo 2: artistas plásticas no Rio de Janeiro, 1975-1985*. Exposição realizada no Rio de Janeiro. CIEC/UFRJ; Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1991. Disponível em: <<https://goo.gl/EA5Hfa>>. Acesso dezembro de 2017.

JELIN, E. *Los Trabajos de la memoria* (Colección Memorias de la represión). Madrid: Siglo XXI editores, 2002.

JORNAL do Brasil. *Artistas condenam a condenação de Volpini*. Caderno B, p. 1. 29 de julho de 1978.

JUSTO, A. É o meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

KLINTOWITZ, J. A porta da cultura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1969a.

_____. Por falar em restrição. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1969b.

LABORIE, Pierre. *Les Français des années troubles – de la guerre d’Espagne à la Libération*. Paris, Seuil, 2003.

LAHIRE, B. Reprodução ou prolongamentos críticos? *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 23, n. 78, abr. 2002 [p. 37-55].

LEAL, L. A. M. ‘Memória, Rememoração e Lembrança em Maurice Halbwachs’. In: *Revista Linguagem*, Edição 18, s.d.

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

LOEB, A. V. Os Bóldes do programa ambiental de Hélio Oiticica. *Revista ARS* (São Paulo) [<https://goo.gl/2dRdCe>]. 2011, vol.9, n.17, pp.48-77.

LOPES, F. *Área Experimental - Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. 1. ed. Rio de Janeiro: Figo, 2013.

_____; *Área Experimental: Um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970 no Brasil*. In: Anais do Colóquio Histórias da Arte em Exposições. Campinas: Unicamp, 2014. v. 1. p. 169-176.

_____; *Éramos o Time do Rei: A Experiência Rex*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

_____; PREDEBON, A. A. (Org.); BITTENCOURT, F. (Org.). *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016. v. 1.

LUZ, A. A. *Salões Oficiais de Arte no Brasil - um tema em questão*. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 13, p. 58-63, 2006.

LUZES, J. S. O Conselho Federal de Cultura e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: Um estudo de caso da política de financiamento à cultura (1966- 1974). 2015. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

MACHADO, V. R.; SANTOS, F. L. S. A revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970. In: VIII Encontro de História da Arte: História da Arte e Curadoria. Campinas. *Anais do VIII Encontro de História da Arte: História da Arte e Curadoria*, 2012.

MAIA, T. A. “Cardeais da cultura nacional”: O Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1975). 2010. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). Organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MALAFIA, W. V. O cinema e o Estado na Terra do Sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo (1974-1979). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM, p.6.

MARI, M. *Estética e política em Mário Pedrosa*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) Universidade de São Paulo, São Paulo.

MICELI, S. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). IN: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

- MODERNO, J. R. "Estado e Arte: FUNARTE". In: *Arte Contra Política no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 1984, [p. 47-50].
- MORAIS, F. Arte e crítica de arte nos tribunais militares (1978). In: SEFFRIN, S. (Org.). *Frederico Morais* (Coletânea de textos do autor). Rio de Janeiro: Funarte, 2004 [p. 17-25].
- _____. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes* (Rio de Janeiro, Brasil), vol.1, no. 64, 1970, p. 45- 59.
- _____. Diabolismo no Museu: há muita coisa no ar. *O Globo*. 17 mar de 1978.
- _____. Do corpo à terra. In: FERREIRA, G. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006 [p.195-200].
- _____. "O que deixamos de ver e debater em dez anos", *O Globo* (Rio de Janeiro), 17 de agosto de 1978, p. 36.
- MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, M. "Vencer Satã só com orações": políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 70. (Capítulo 4). In: ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Orgs.). *A construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento do século XX* [Brasil e América Latina]. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010 [p. 145 – 174].
- _____. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959/1969). 1999. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- OLIVEIRA, L. L. 'A cultura como campo de inovações organizacionais'. *Interseções* [Rio de Janeiro] v. 16 n. 1, p. 90-110, jun. 2014.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____(Org.). Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.
- PARC, J. Guerrilha Cultural, 1968. In: FERREIRA, G e COTRIM, C. *Escrítos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar [198-202].
- PIGNATARI, D. Teoria da guerrilha artística. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PIVETTA, M. O impacto na academia. In: *Rev. Pesquisa*. Número, 218. Abril de 2014 (p. 32-36).

POLLAK, M. 'Memória e identidade social'. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, (p. 200-215).

_____. 'Memória, esquecimento e silêncio'. In: *Estudos Históricos*, nº 3, Rio de Janeiro, 1989.

PONTUAL, Roberto. "A Geração MAM I - Como se fez De que é feita". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1978a. (Página 4, caderno B).

_____. "A Geração MAM II: De que é feita". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1978b. (Página 2, caderno B).

QUEIROZ, M. I. P. 'Nostalgia do outro e do alhures: A obra sociológica de Roger Bastide'. In: *Roger Bastide: Sociologia. [Coletânea: Grandes Cientistas Sociais]* (Org.) QUEIROZ, M. I. P. São Paulo: Ática, 1983.

_____. Roger Bastide, professor da Universidade de São Paulo. *Estudos Avançados*. 1994, vol.8, n.22, [p.215-220].

REINALDIM, I. Espaço Arte Brasileira Contemporânea - ABC / Funarte (Dossiê). *Arte & Ensaio (UFRJ)*, v. 20, p. 112-167, 2010.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1., 2005, [p 81-110.].

ROLLEMBERG, D. As trincheiras da memória: A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). (Capítulo 3). In: ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (Orgs.). *A construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento do século XX* [Brasil e América Latina]. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010 [p. 97- 144].

RUBIM, A. A. e BARBALHO, A. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2007.

SARLO, B. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo Veinteuno editores, 2007.

SCHROEDER, C. S. *A censura política às artes plásticas em 1960*. Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte. Curitiba: ArtEmbap, 2013.

SCHWARZ, R. *Cultura e Política*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

SILVA, V. M. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). 2001. Dissertação (Mestrado em sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOLEDAR, J. L. D. Teoria do Não-Objeto: revisão conceitual e seu lugar na historiografia da Arte Neoconcreta. *Revista Valise*, v. 1, p. 119-130, 2011.

OITICICA, H. Esquema geral da nova objetividade, 1967. In: FERREIRA, G e COTRIM, C. *Escrítos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.

REIS, D. A. Ditadura Militar, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VELHO, G. Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1977.

_____. Becker, Goofman e a Antropologia no Brasil. *Sociologia, Problemas e Práticas*. 2002, n.38, p.9-17.

VENCESLAU, J. A. A obra Lute, de Carlos Zilio, como imperativo de uma geração: uma introdução à proposição de vanguarda brasileira em tempos de Regime Militar. In: Anais do Xv Encontro Estadual De História Da ANPUH-SC 1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado & II Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul, 2014.

ZILIO, C.; VERGARA, C.; GERCHMAN, R.; CALDAS, W. "Malasartes" vai nascer, debatendo a situação do artista brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 out. 1975.

ZOLBERG, V. L. *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Arquivo / Vestígios

8. Anexos

Anexo A

RUPTURA

B (A arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

C (A História deu um salto qualitativo:
D - (NÃO HÁ MAIS CONTINUIDADE !

então nós distinguimos }
POFQUE? }
+ os que criam formas novas de princípios velhos;
+ os que criam formas novas de princípios novos

9 O naturalismo científico da renascença - método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) - esgotou a sua tarefa histórica.

Fez a CRISE !
Foi a RENOVAÇÃO!
~~de uma nova concepção da arte.~~

(hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. ~~por isto~~ afirmamos:
Nós rompemos com o velho)

É O VELHO:

- + todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- + a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos", dos expressionistas, dos surrealistas, etc...;
- + o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer;
- ~~+ o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer;~~

É O NOVO:

- + as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- + todas as experiências que a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, ~~tender~~ movimento, matéria);
- + a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes, de grandes possibilidades de desenvolvimento;
- + conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento, deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu julgamento conhecimento prévio.

- arte moderna não é ignorância: nós somos contra a ignorância.
- a obra de arte não contém uma idéia, é ela mesma uma idéia.

A a exposição do grupo ruptura anuncia a grande exposição nacional de arte abstrata e concreta a ser inaugurada em são paulo no dia dois de abril de 1953.

V. BARROS, CHAROUX, CORDEIRO, FEJER, HAAR, SACILOTO, VLADYSLAW.
SACILOTO, VLADYSLAW.
são paulo, dezembro de 1952
museu de arte moderna

Facsimile do manifesto do grupo Ruptura (1952).

Fonte: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1357,1.shl>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2018.

1960 - A Morte de Plano

1960 - A Morte do Plano

O plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. Marcando arbitrariamente limites no espaço, o plano dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Dai os conceitos opostos como o alto e o baixo, o direito e o avesso, que contribuem para destruir no homem o sentimento da totalidade. É também essa a razão pela qual o homem projetou sua parte transcendente e lhe deu o nome de Deus. Assim ele colocou o problema de sua existência - inventando o espelho de sua própria espiritualidade.

O quadrado adquiria uma significação mágica quando o artista o considerava como portador de uma visão total do universo. Mas o plano está morto. A concepção filosófica que o homem projetava sobre ele não mais o satisfaz, assim como a idéia de um Deus exterior ao homem.

Ao tomar consciência de que se tratava de uma poética de si mesmo projetada para o exterior, ele compreendeu ao mesmo tempo a necessidade de reintegrar essa poética como parte indivisível de sua própria pessoa.

Foi também esta introjeção que fez explodir o retângulo do quadro. Esse retângulo em pedaços, nós o engolimos, nós o absorvemos. Anteriormente, quando o artista se situava diante do retângulo, projetava-se sobre ele e nessa projeção carregava de transcendência a superfície. Demolir o plano

1960 - A Morte de Plano

como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio em que a idéia do homem foi quebrada, reduzida a pedaços.

Mergulhamos na totalidade do cosmos; fazemos parte desse cosmos, vulneráveis por todos os lados: o alto e o baixo, o direito e o esquerdo, enfim, o bem e o mal: todos conceitos que se transformam.

O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado de vertigem. As muletas que o amparavam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa.

COPYRIGHT
ASSOCIAÇÃO CULTURAL
«O MUNDO DE LYGIA CLARK»

Fonte: Associação Cultural “ O Mundo de Lygia Clark”. < <https://goo.gl/hBamGw>> Acesso em 13 de janeiro de 2018.

Anexo C

Por LUIS FERNANDO CAVIMATÉS fazer
Diretivas para METAESQUEMAS - R/CPH CAMARGO

- a) Prover o texto para CATÁLOGO nas provas:
em hipótese ~~alguma~~ alguma pode o texto
ser publicado sem se feita essa revisão.
- b) ~~Controlar~~ e controlar todas as notas,
fotos releases ou textos ~~para~~ e serem
publicados na imprensa sobre a exposição;
esses releases devem conter dados de
informação e requerer o seguinte:
 - 1- METAESQUEMAS de 1957/58 (jamais
devem ser referidos como desenhos
ou pintura) ~~etc~~
 - 2- Iuditos
 - 3- Representam obra de início antes
da época MBOCONCRETA

A galeria tem obrigação de fornecer
a L F CAVIMATÉS esse material de
imprensa (assinar LUX, p. 2x.)

- c) Enviar a HÉLIO OITICA ^{em NEW YORK} todos esses
dados publicados, catálogo, e assuntos
referentes ao lançamento da exposição
- d) Redigir texto-release geral.

Ballet Concreto,**arte nova****Ferreira Gullar**

JORNAL DO BRASIL
suplemento
dominical

Com a estréia do Ballet Contemporâneo de Gilberto Mota no teatro do Copacabana Palace, quando se apresentou o Ballet Concreto de Ligia Pape e Reynaldo Jardim, o movimento concretista conseguiu uma de suas mais expressivas vitórias, afirmando em novo campo da expressão da estética as possibilidades de uma linguagem de puras formas. Naquela noite — que sem exagero ficará como um marco definitivo das artes visuais brasileiras — o público que ali fora talvez levado por mera curiosidade assistiu deslumbrado a um espetáculo novo, de alta carga poética, que o fez vibrar e aplaudir sem reservas, quando os cilindros e paralelepípedos laranja e branco começaram a mover-se numa dança rigorosa e fascinante.

O Ballet Concreto foi concebido juntamente por Reynaldo Jardim e Ligia Pape, por sugestão de Gilberto Mota. O poeta e a gravadora, deixando de lado todas as experiências anteriores no campo da dança, idealizaram um ballet em que a figura do bailarino fosse substituída por formas geométricas exatas e tendo seu movimento controlado — no caso — por um "poema rotativo" de Jardim, alvo-ólho. Uma vez que o movimento dos corpos deixaria de ser contínuo e melódico para se tornar descontínuo, como segmentos de reta, também o acompanhamento musical não poderia ser como de costume. Recorreram à música eletrônica e adaptaram um trecho de composição de Michel Phillipoff, que dava bem a idéia dessa descontinuidade rítmica e da exatidão das partes isoladas, que se harmonizam segundo um critério que já não é o da linha melódica contínua. Os bailarinos ficariam dentro das formas e agiriam como motor. Dado o caráter ex-

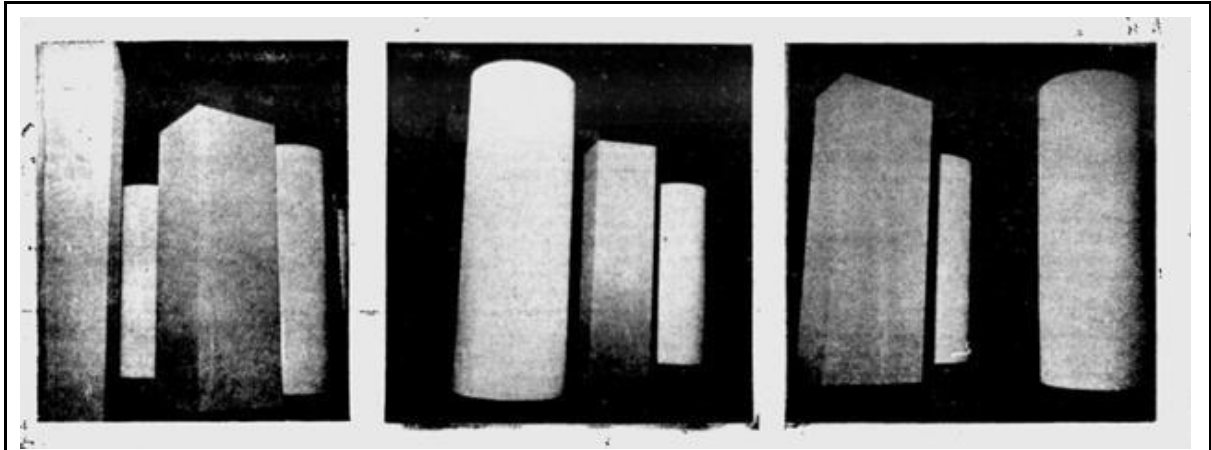
ria da janeiro, domingo 21 de agosto de mil novecentos e oitenta e oito

perimental do trabalho, experiência original que não se podia valer de qualquer referência anterior, o Ballet Concreto exigiu muito de seus organizadores e até às vésperas de sua apresentação pública, mesmo entre as pessoas mais chegadas a Ligia e Jardim nascera uma expectativa não muito confiante. Dessa expectativa, ao que pude perceber, participavam os próprios inventores do Ballet Concreto. E a expectativa ia se acentuando à medida que se aproximava o momento culminante, quando a cortina se abriria para apresentar ao público a nova tentativa dos concretistas. E havia mais, em face da intolerância do meio no que diz respeito à arte concreta em geral — pintura, escultura, gravura, poesia e música —, aquela tentativa punha em jogo o prestígio já conquistado, a sangue e fogo, pelas outras expressões concretas. Mas o pano se abriu e o espetáculo começou.

Quando o pano se abriu, uma claridade tênue veio se acendendo aos poucos e com ela nasciam e se definiam, num espaço impreciso, as superfícies, as arestas e em seguida as cores e as formas. A claridade crescia e as formas que se desembrulhavam das sombras iam ganhando uma nitidez, uma precisão inesperada: com um som que alteia e afina, alteia

e afina, até alcançar ponto que parece inacreditável, impossível! Nem bem alcançado esse clímax, as formas começam a mover-se, lentas, e súbito o laranja e o branco se acentuam e elas se dispersam pela cor. Voltam de novo à imobilidade, agora em grupos misturados, cubos e cilindros, em conjuntos de três. A música desde o início acentua o conflito das curvas e das arestas. E a invenção formal continua, espontânea: são dois paralelepípedos que se isolam em oposição ao conjunto posto todo em fila para o fundo do palco; aglutinam-se depois; agora são os cilindros brancos que se descolam do grupo e avançam, num silêncio de nuvem, pelo espaço. O público assiste em suspenso. Como um jogo mágico, o mundo das formas coloridas ganha vida para encantar um espaço que não é mais o mesmo onde até bem pouco os dançarinos rodopiavam. Que dignidade, que monumentalidade naquele conjunto de cilindros e paralelepípedos laranja e branco! que fascínio nas relações espaciotemporais que se fazem e desfazem com uma riqueza espantosa! que rigorosa e intensa poesia!

Naquela noite de segunda-feira, no Copacabana Palace, uma centena de pessoas assistiu ao nascimento de uma nova linguagem visual — o Ballet Concreto.



Fonte: GULLAR, Ferreira. Ballet Concreto, arte nova. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 ago. 1958. Suplemento Dominical, Capa. Matéria de capa sobre a apresentação do Ballet Concreto no evento Ballet Contemporâneo. Fonte: <<https://goo.gl/bcKd15>> Acesso em 10 de janeiro de 2018.

Anexo E

Querido Roberto

Perdoe-me se sou insistente, mas faço fé que acredito na arte brasileira e em você. Este "plano" você me fediu em dezembro e eu não tinha cópia, agora eu deixo com você e faranto que é muito fácil concretizá-lo. Junto está a metodologia a ser usada nas pesquisas da FUNARTE. Foi tudo criteriosamente foi que detesto amadurecido.

Sei que é desnecessário lembrar, mas a criação do IPHAN, mantém até hoje a área de administração Caparema. A parte mais sólida do plano do Estado Novo foi o novo passado, ainda hoje, a guarda a complementar, estudo sistematizado.

Acredito na pesquisa e nos pesquisadores, pois é preciso ser muito abastado para acreditar em "pesquisa" no momento e os que acreditam, merecem uma oportunidade.

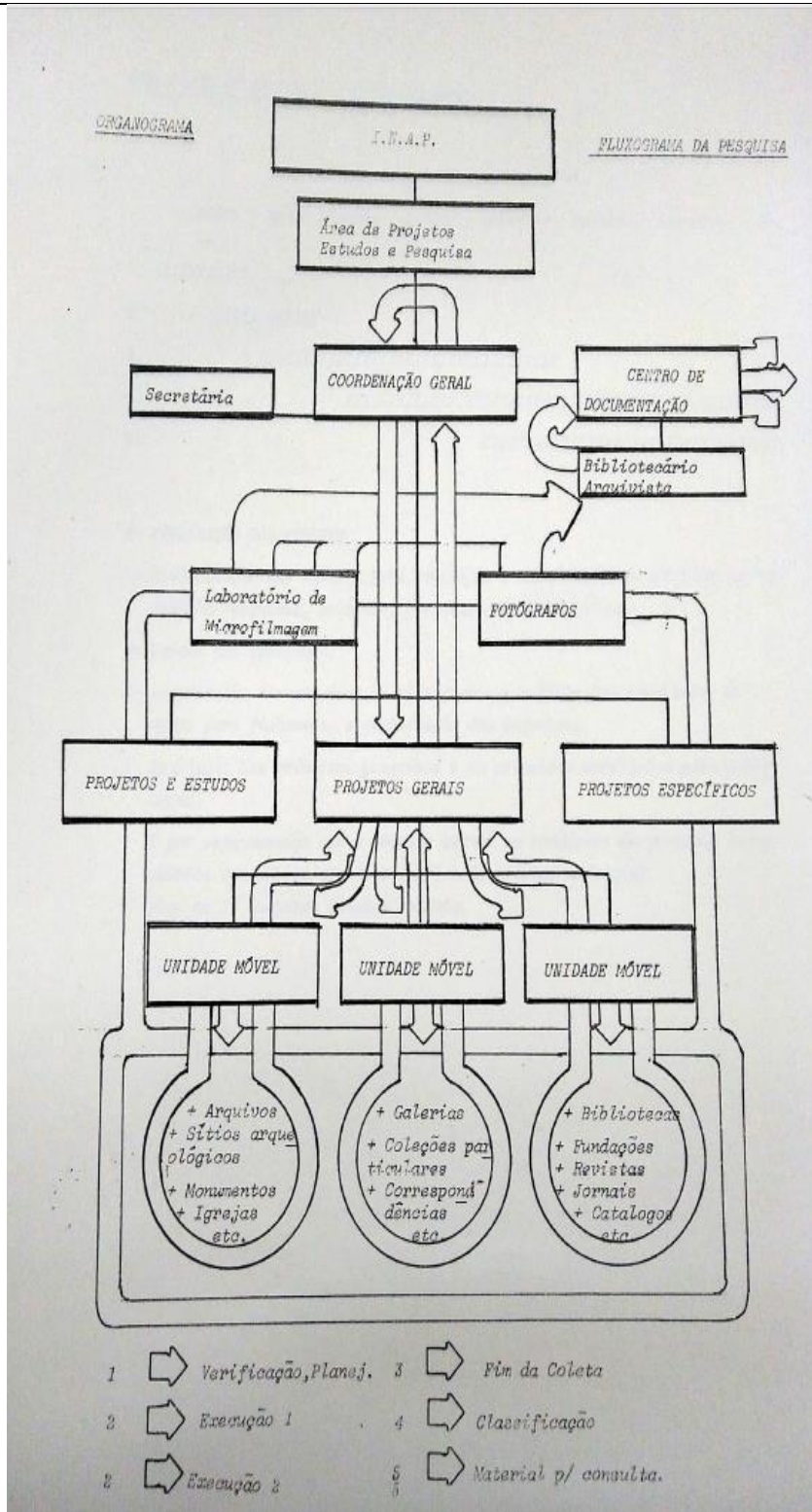
Sortaria de encerrar o assunto com o senhor

Grato

1.2.77

Fonte: Ante Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa. Centro de Documentação e Informação da Funarte.

Anexo F



Fonte: Ante Projeto do Centro de Documentação e Pesquisa. Centro de Documentação e Informação da Funarte.

Anexo G	
Textos e Autores da revista Malasartes	
Nº 1 Set./out./nov. 1975	
Texto	Autor
Análise do Circuito	Ronaldo Brito
Pontos de um pintor	L. P. Baravelli
Leitura Silenciosa	Waltercio Caldas Junior
Arte depois da filosofia	Joseph Kosuth
Quem se desloca recebe que pede tem preferência	Cildo Meirelles
Roupa dentro do corpo	R. Gerchman
Formação do artista no Brasil	José Resende
Teoria do não-objeto	Ferreira Gullar
[Exposição Visual e Conceitual]	Carlos Zilio
O problema do provincianismo	Terry Smith
A viagem programada	Haroldo Marinho Barbosa
Consciência Marginal	Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena
Nº 2 Dez./jan./fev. 1976	
Planejamento ambiental “ Desenho no impasse	Lina Bo Bardi
A querela do Brasil	Carlos Zílio
Ideologia da cultura Brasileira: pontos de partida para uma visão histórica	Carlos Guilherme Mota
Satélites (fotografia)	Miguel Rio Branco
O desequilibrista	Umberto Costa Barros e Ronaldo Brito
A arte dos mestres	Suzana Geyerhahn
EAT-ME A gula ou a luxúria? (Exposição)	Lygia Pape
A arte e o sistema da arte	Achille Bonito Oliva
Cacique de Ramos	Carlos Vergara
Introdução a Volpi	Mario pedrosa
Reflexinema	Sergio Santeiro
Variações sobre um tema antigo	Jaceguay Lins

Nº 3 Abril./maio/junho 1976	
Ausência da escultura	José Resende
Neoconcretismo	Ronaldo Brito
Prática de claridade sobre o nu	Tunga
Com a palavra o sertanista	Sérgio Meirelles
Arte/Design	Marc Le Bot
Manifesto	(Assinado por 62 artistas)
Artimanha: Ardil, Artifício, Astúcia	Chacal
A educação do A-Artista	Allan Kaprow

Anexo H	
Exposições da área (sala) Experimental	
1975	
Emil Forman	Emil Forman
Quadros	Sérgio Campos Mello
Em registro	Margareth Maciel
Desenhos	Bia Wouk
Obstáculos/Medidas	Ivens Machado
Minas audiovisuais	Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés
Eureka/Blindhotland	Cildo Meireles
Registros fotográficos e audiovisuais	Gastão de Magalhães
Situações-limites (Passagens)	Anna Bella Geiger
Ar do corpo	Tunga
Exposição de arte	Paulo Herkenhoff
AT-MAM	Umberto Costa Barros
1976	
Dever de casa (Papéis)	Rogério Luz
Vênus e o menino mágico, mesmo	Wilson Alves
Medida	Leticia Parente
Atensão	Calos Zilio
Escrita	Paulo Kleiman
Eat me: a gula ou a luxúria?	Lygia Pape
Achei	Yolanda Freire
Amostra	Fernando Cocchiarale
Restos da paisagem	Regina Vater
Objetos e desenhos	Waltercio Caldas
Sinais gráficos	Sonia Andrade
Emergências	Amelia Toledo

1977	
Tribo	João Ricardo Moderno
Objeto de preocupação	Ricardo de Souza
Coração 7.7.77	Luiz Alphonsus
Aspectos/Ligações/Mediações	Reinaldo Cotia Braga
1978	
Tempo/Espaço	Jayme Bastian Pinto Júnior
Projeto para um espaço carioca	Dinah Guimaraens
L.H.O.Z.O.Q.	Reinaldo Leitão
Mama! 24 anos de utilidade pública	Lauro Cavalcanti
Estruturas diabólicas	Dimitri Ribeiro
A caça	Sonia Andrade
Ritmo	Mauro Kleiman
Mulher, o erótico na natureza	Yolanda Freire
Brincas comeu brinco? Um manifesto lúdico-bestialógico	Mollica
Exposição fotográfica	Essila Burello Paraíso
<p>FONTE: LOPES, F. Área Experimental - Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970. 1. ed. Rio de Janeiro: Figo, 2013.</p>	

Relatos / Memórias II

9 – Entrevistas

Nome do entrevistado:

9.1 Afonso Henriques de Guimaraens Neto

Local da entrevista: Casa do Entrevistado, Cosme Velho– Rio de Janeiro, RJ

Data da entrevista: 17 de novembro de 2016

Nome do projeto: Arte Contemporânea e os Militares: As Artes Plásticas nos anos 1970 e a implementação da Funarte (Dissertação de Mestrado)

Entrevistador: Aldones Nino

Transcrição: Aldones Nino

Conferência de Fidelidade: Afonso Henriques de Guimaraens Neto

Aldones Nino: Bom-dia.

Afonso Henriques Neto: Bom-dia.

AN: Como te expliquei anteriormente, o caminho da minha pesquisa sofreu várias alterações, em grande parte por inicialmente considerar meu foco a atuação do INAP, porém acabei encontrando algumas dinâmicas muito mais interessantes e pouco exploradas no CEDOP e na Editoração.

HN: Não é que você não deva centrar sua pesquisa no INAP, eu acho importante, já que seu campo de trabalho se dirige eminentemente para as artes visuais. Então, você tem que centrar o interesse lá. O Paulo Sérgio Duarte e o Fernando Cocchiarale são dois nomes que você não pode esquecer.

AN: Minha pesquisa na FGV estava estruturada para lidar com os anos iniciais da Funarte, com o foco em seu início e o diálogo com a abertura política. No livro da Isaura Botelho é dada uma abordagem centrada pós anos 1980, devido a isso acho necessário abordar o período anterior.

AHN: Eu acho que esses detalhes são importantes. A Funarte foi imaginada e concebida por volta de 1975, sendo o Roberto Parreira seu primeiro diretor executivo. Havia um presidente que era uma figura que participava, mas a mão na massa mesmo era o Roberto Parreira, um nome importantíssimo. É importante se você pudesse falar com ele. Está morando atualmente em Brasília. Naquele momento em 1975, o General Geisel já havia assumido. Estávamos imersos na Ditadura Militar, sob censura generalizada e toda aquela problemática que você conhece. Meu interesse na Funarte na época se deu em razão da minha atuação como poeta, escritor e redator. Colaborava em vários jornais e revistas e havia sido revisor e redator na

Enciclopédia Mirador Internacional, dirigida por Antônio Houaiss. Assim, existe essa “pré-história” da Funarte no ano de 1975 que ainda precisa ser abordada. Naquele tempo já havia um certo sentimento, um certo discurso do poder voltado para a abertura política. Embora fosse uma coisa muito incipiente, ainda assim já se percebia alguma esperança. Alguma luz, já que tudo era um breu absoluto. Desde o AI-5, de 1968, até 1975, foi um período de um Brasil péssimo em termos de política em geral, com feroz perseguição aos “inimigos políticos”, enquanto que na arte se dava censura total. Esse fechamento era muito difícil pra todo mundo. Foi quando fiquei sabendo que estava sendo criada uma Fundação Nacional de Arte no Ministério da Educação e Cultura. O Roberto Parreira era quem estava à frente do projeto, então eu fui procurar saber quem era ele, e por sorte descobri que meu pai o conhecia. Decidi procurar, assim, o Roberto Parreira e me apresentei falando que era filho de um poeta que o conhecia, Alphonsus de Guimaraens Filho. Aí ele me disse:

- Afonso, estou realmente estruturando uma equipe para criar a Fundação Nacional de Arte, que vai começar a funcionar no próximo ano, em 1976.

- Eu estou muito disposto a trabalhar nessa instituição, pois o meu campo de interesse é a arte de modo geral.

O Roberto criou então o primeiro núcleo, que não era grande. Fui contratado para participar desse primeiro núcleo. Me lembro que em 1980 saíram boletins onde meu nome constava como funcionário nº 1, pois eu era da primeira leva, e como colocaram uma lista em ordem alfabética, logo Afonso apareceu em primeiro lugar. No início não fui diretamente para a Divisão de Multimeios,. Em um primeiro momento fiquei trabalhando no próprio gabinete do Roberto, muito em contato com ele. Como é que foi criada a Funarte? Entre as muitas pessoas que participaram desse criação, não podemos esquecer o nome da Amália Lucy Geisel, muito amiga do Roberto Parreira e filha do presidente Ernesto Geisel. E havia também o Ney Braga, ministro da Educação e Cultura, também amigo do Roberto. Na verdade, hoje nós vemos com clareza que a criação da Funarte fazia parte, historicamente, de uma busca por abertura política via o campo da arte.

Por volta de 1977 é criado na Funarte o Setor de Multimeios, onde passei a trabalhar, e para onde começará a ser contratada uma equipe de editores de texto e de programadores visuais. Nesse grupo vamos encontrar o Eudoro Augusto, meu companheiro de poesia e de geração. Aliás, meu primeiro livro de poesia foi feito a quatro mãos com Eudoro. Publicamos esse primeiro livro em 1972, em plena ditadura, um livro artesanal feito a quatro mãos, um dos primeiros livros da chamada geração marginal de poesia. Esta geração ficou depois bastante conhecida, com nomes como Chacal, Bernardo Vilhena, Cacaso, Ana Cristina César, Wally Salomão, nomes que hoje são muito conhecidos. Eu pertenço a essa geração. Meu livro e do Eudoro, junto com o primeiro do Wally Salomão, são os dois primeiros publicados por essa geração. Chacal logo depois publicou um muito conhecido também.

AN: Esse seu livro de 1972 foi reeditado?

AHN: Sim, teve uma reedição de 1997, pela Editora 7 Letras. A edição de 1972 é hoje uma

obra rara. Enfim, é um livro que até hoje gosto muito, não só por sua qualidade, mas por ser bem emblemático da época. Tem por título *O misterioso ladrão de Tenerife*.

AN: E sobre a contratação dos outros funcionários da Funarte, como funcionou?

AHN: Posso falar da contratação pelo Roberto Parreira de intelectuais jovens, além de uma equipe muito boa de programadoras visuais vindas da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), com o intuito de criar uma espécie de núcleo de editoração, para publicar coisas da instituição. Nesse período de 1977 teve um fato muito emblemático, uma conversa do Roberto Parreira comigo e com Eudoro sobre a abertura política do governo, Pela primeira vez uma autoridade, o diretor da Funarte, uma pessoa ligada diretamente ao ministro e também ao presidente da República, conversou abertamente conosco sobre abertura política. Ele disse mais ou menos isso:

- Na verdade, meu interesse, e acho que o principal interesse de todo governo, em relação à Funarte é que ela sirva como uma ponta de lança da abertura política junto aos artistas.

Claro que havia certo receio entre nós de estarmos sendo cooptados por um regime ditatorial. Tínhamos que pisar devagar. Fazíamos um trabalho ligado à arte e, portanto, era preciso, antes de tudo, respirar, buscar a liberdade de expressão. Era sobre isso que conversamos. Precisamos ter um campo de liberdade, que por enquanto estava muito prejudicado pela censura. Tínhamos que trabalhar no fio da navalha. Eu e o Eudoro obviamente éramos contrários à ditadura militar, do mesmo jeito que os intelectuais de modo geral. Tínhamos, claro, algum receio de ficar marcados como trabalhadores a serviço da ditadura, pois não era bem isso o que acontecia. Nossa ideia era tentar trabalhar nos interstícios, onde houvesse possibilidade de entrar um pouco de luz, para caminhar na direção de uma possível liberdade de expressão, da possível retomada democrática e todos aqueles ideais que na época ferviam. Então o Roberto completou essa conversa com a gente dizendo:

- Olha, eu queria que escrevessem um texto falando sobre o que vocês acham da censura no campo das artes.

Então perguntamos:

- Pra quê isso?

- Eu preciso alimentar o governo (quando ele falava governo ele se referia ao ministro etc) com material suficiente, já que a abertura política está em andamento e a Funarte tem um papel importante dentro disso. Ela está entre as instituições oficiais que detêm um núcleo muito potente para guiar a abertura no campo artístico de um modo geral. Quero que vocês comecem a pensar com toda liberdade, projetos novos sem pensar em censura. Quero que vocês produzam um texto sobre a censura colocando tudo o que vocês acham de negativo na existência da censura. Isso servirá muito para as discussões que estão sendo travadas entre os vários dirigentes governamentais no campo da arte e da cultura.

Foi nesse momento que pela primeira vez eu percebi que havia essa discussão lá dentro do governo. De fato, a abertura se deu e a anistia política saiu em 1979, dois anos depois dessa

conversa. Foi em 1977 que de fato começou a acontecer um processo mais sério de abertura política no país.

AN: Vocês redigiram esse texto?

AHN: Sim. Entregamos e não ficamos com cópia. Obviamente não foi um texto oficial; foi feito a quatro mãos. Colocamos tudo o que pensávamos e entregamos para o Roberto Parreira. E então brincamos que isso podia ser nossa sentença de morte, pois se cai em mãos erradas, podíamos ser presos. Não era só uma brincadeira, havia sim certo receio, porque nós trabalhávamos em um fio de navalha. Na época havia uma linha dura militar contrária à abertura, inclusive promovendo atentados. Existia um choque muito forte no centro do poder entre essas duas linhas.

AN: Esse texto foi endereçado a quem?

AHN: Endereçado ao diretor, Roberto Parreira, que ia fazer uso dele. Ele tinha interesse em ter essa visão, que a gente produzisse o texto explicitando não apenas nossas opiniões, mas ouvindo os artistas. Tivemos um tempo de mais ou menos um mês para produzir o texto. Conversamos com muita gente, expondo a situação. Conversamos com artistas de várias áreas, não só da literatura, mas das artes plásticas, da música popular, assim como buscamos a visão dos cineastas, já que a questão do cinema era muito grave. Colocamos tudo no texto.

AN: Eles aceitaram bem?

AHN:

Sim, Roberto adorou o texto, ressaltando que era muito importante. Foi um texto grande falando de várias áreas, o que o artista plástico pensava, o cineasta, área da literatura, fizemos uma coisa bastante ampla.

AN: Quais pessoas da área das artes plásticas foram consultadas?

AHN: Lembro que conversamos principalmente com Rubens Gerchman. Eu acho que foi um momento emblemático. Eu e Eudoro iniciamos, paralelamente, um projeto visando a produção de uma coleção de artes plásticas, porque o INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas), órgão da Funarte, era dirigido pelo Alcídio Mafra, uma pessoa com quem a gente se dava muito bem. Era um homem político, mais velho e experiente, mas que não tinha informação muito extensa sobre a arte contemporânea, sobre o que se produzia em arte naquele momento. Principalmente com o que aconteceu no cenário de 1960 até aquele momento que vivíamos, após o neoconcretismo e todos movimentos que aconteceram no MAM onde estavam figuras como Gerchman, Antonio Dias, e nós participamos muito disso, meu irmão é o artista plástico Luiz Alphonsus, pintor e artista plástico conceitual, da geração do Cildo Meireles, que era muito amigo meu de Brasília, meu e de Eudoro. Nós sempre fomos muito interessados em artes plásticas e não apenas em literatura, eu sempre fui muito

interessado em artes plásticas e cinema em toda a minha formação. Nesse ponto é bom lembrar do evento Poemação, realizado na PUC do Rio de Janeiro em 1974. Para localizar bem as coisas, a conhecida antologia organizada pela Heloísa Buarque de Holanda *26 Poetas Hoje*, com os poetas da minha geração, é de 1976. A Poemação foi, portanto, anterior. Eu participei da Poemação e foi lá que conheci a Heloisa, que estava fazendo a cobertura jornalística do evento. Me lembro que ela realizou uma entrevista comigo durante o evento. Quero dizer que esse era o meu meio, o meio literário, mas eu também procurava conhecer os artistas plásticos e tinha contato com eles, principalmente via meu irmão, que, como disse, era artista plástico e conhecia bastante gente. Daí o nosso contato estreito com o Gerchman.

AN: Isso influenciou a escolha dele para integrar a coleção que vocês estavam planejando? Pela ligação com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage?

AHN: Não só por isso, mas pela própria participação política dele. Era um artista que tinha uma atitude política muito nítida, muito clara, naqueles primeiros trabalhos dele lá no MAM, como *LUTE*. A gente sabia que ele era um sujeito batalhador, no campo também político, obviamente, com todas aquelas dificuldades, e sempre foi interessante ouvi-lo também por isso. Até mais do que o Antonio Dias, o Gerchman era uma figura que tínhamos que ouvir, eu lembro disso muito bem. Mas conversamos com outros também. Cildo Meireles, que também tinha posições políticas muito marcadas na época, com trabalhos político-conceituais, como as inserções nas garrafas de Coca-Cola, com frases contra a ditadura que ele imprimia e fazia circular, assim como a obra *Zero Cruzeiros*, que tinha e efígie de um índio, trabalho também conceitual e político, crítico, enfim. Cildo chegou a fazer um trabalho de grande violência na época.

AN: Tiradentes?

AHN: Não, foi o totem ao preso político.

AN: Isso, Tiradentes - monumento ao preso político, do evento Do Corpo a Terra.

AHN: Meu irmão também participou, estendendo uma faixa de plástico no Parque Municipal de Belo Horizonte, não me recordo quantos metros, e queimou a faixa, queimou árvores e o gramado. Deu um grande problema, o bombeiro foi lá, quase que ele foi preso. No mesmo evento o Barrio fez as *Trouxas sangrentas*, espalhando-as pela cidade. Era também uma atitude absolutamente política, pois revelava o que estava acontecendo na época, com a morte e desaparecimento das pessoas. O Barrio espalhou um boato que aquilo era carne humana. Obviamente recolheram as trouxas e foram examinar a carne, não sei onde, para ver se era humano ou não era, enfim, ele ficou lá detido por um período.

AN: Você pode falar do trabalho do seu irmão? Sobre o Cildo, Barrio há muitas pesquisas referentes às artes plásticas no período da ditadura civil-militar. Gostaria de explorar mais um pouco o trabalho do seu irmão.

AHN: Ele pertencia a essa geração muito forte que surgiu em Brasília no final da década de 1960. Ele foi muito amigo do Cildo, cresceram juntos em Brasília, se formaram lá. Morávamos em Brasília porque meu pai era assessor do Juscelino Kubitschek e nos mudamos para a nova capital por conta disso. Lá o Luiz conheceu o Cildo. Eles eram 4 anos mais jovens do que eu, pude acompanhar muito bem o nascimento do trabalho dos dois. Meu irmão sempre foi pintor, escultor, esculpia em pedra-sabão, mas ele era um artista conceitual como o Cildo. Acompanhei quando eles resolveram fazer uns trabalhos conceituais em Brasília. Meu irmão teve um trabalho premiado na Bienal Internacional de São Paulo, um trabalho que participou da Bienal de Paris. Ele viajou pra lá, bem jovem, com uns 20 anos de idade. Os dois vieram meio juntos pro Rio, ele e o Cildo. Mas tinha também o Guilherme Vaz, que era um terceiro e importante artista, que trabalhava mais com a parte musical, inclusive com trilhas sonoras de vanguarda para filmes, com uma sonorização ‘desarmônica’, se pudermos dizer assim. Os três vieram praticamente juntos para o Rio de Janeiro.

AN: Sim, teve uma exposição dele no CCBB no início do ano?

AHN: Isso, eram os 3 que andavam sempre ligados, Cildo, Luiz e Guilherme, um trio inseparável em Brasília, e vieram pro Rio e continuaram juntos. Então, eu acompanhei muito o trabalho deles, são três artistas muito importantes, e o Luiz, que talvez fosse menos divulgado por ser uma pessoa mais reservada, hoje é bastante reconhecido no meio das artes plásticas, integrando o acervo dos principais colecionadores do país, que buscam sem cessar trabalhos dele. Eles ficaram amigos do Barrio, formando assim um quarteto. Andavam muito juntos, e o Luiz fez vários trabalhos conceituais no início da década de 1970 aqui no Rio, como a travessia do túnel de Copacabana, em que um grupo foi por cima do morro e outro pelo próprio túnel. Tudo foi gravado e filmado. Havia uma quinta artista que andava muito com eles, Thereza Simões, e ela participou desse trabalho do túnel. Na época ela era uma artista muito conhecida também, uma artista conceitual que também participou do projeto lá em Belo Horizonte: ela carimbou a fachada da prefeitura de BH com frases em tupi-guarani contra a ditadura militar, um trabalho muito interessante que também deu um problema danado. Assim, como disse, a Thereza participou do trabalho conceitual do Luiz da travessia do túnel. Que eu me lembre foi o primeiro trabalho conceitual do Luiz aqui no Rio. Ele também realizava trabalhos com caixas enterradas na areia, uma caixa pegando fogo a outra não, fotografando de dia e de noite, provocando contrastes interessantes. Eram trabalhos conceituais, um pouco ligados a *land art*. Enfim, era uma série de obras. Tudo dentro desse campo que na verdade nasceu com Duchamp e outros no começo do século 20 e teve desdobramentos no mundo inteiro. Nesse momento que tratamos, que é a década de 1970, teve esses desdobramentos no Brasil, principalmente com esses artistas citados.

AN: Tinha algo escrito sobre esses trabalhos?

AHN: Sim, meu irmão tem livros publicados. Saiu um pela Funarte, *Bares cariocas*, que é muito interessante, um livro que mostra todo o trabalho dele de pintura em cima de fotografia, uma coisa já passando do conceitual para a pintura, pois ele vai trabalhar também

intensamente com a pintura.

AN: Ele mora no Rio?

AHN: Sim, ele mora no Rio, e se precisar falar com ele você me fala que eu te dou o contato, se você precisar. Eu acho que é interessante, porque ele vai dar um depoimento muito bom de todo esse período. Nós estamos falando desses artistas porque eu e Eudoro tínhamos muita ligação com essa tropa toda. Mas vamos voltar à Funarte. Por volta de 1970 estávamos passando desse Setor de Multimeios para um verdadeiro Departamento de Editoração, para publicar as coisas da Funarte de um modo geral. A transição da Multimeios para a Editoração foi uma coisa natural. Na época o Roberto Parreira nos disse:

- Olha, você e o Eudoro ficam responsáveis pela área de texto. Vocês trabalham com texto, então, vocês terão de fazer desde obviamente a redação do que for necessário, como também a revisão, o copidesque, seja o que for.

Eu respondi:

- Deixa com a gente.

Era um núcleo pequeno no início, mas foi se ampliando com a contratação de revisores, e a programação visual, que foram essas meninas que vieram da ESDI, muito competentes, com formação excelente. Então foi uma sorte porque a gente formou um grupo em que não havia dissonâncias, era tudo muito bom, e a produção era com muita qualidade gráfica, então por isso é importante conversar com Vera Bernardes que chefiava na época esse grupo das programadoras visuais, onde estava a Sula Danowski e toda uma grande turma, como a Elizabeth Laffayette, a Paula Nogueira, a Marta Costa Ribeiro, a Glória Afflalo. A Vera Bernardes vai te dar esse panorama, eu não preciso dar toda a relação de nomes. Era uma turma bem grande. O mais importante era o seguinte: nós percebemos que no caso das artes plásticas, o Alcídio Mafra trabalhava lá muito bem com a questão do patrimônio, que era seu campo, e também com a arte mais antiga/clássica e tradicional, mas em relação à arte contemporânea não havia nada dentro do INAP, não havia nenhum núcleo ou uma pessoa contratada ainda para cuidar disso. Paulo Sérgio Duarte vai chegar logo depois com o Fernando Cocchiarale, mas eles ainda não estavam lá em 1977. Então, eu e Eudoro conversávamos muito e chegamos à conclusão de que era importante apresentar pro Roberto Parreira um projeto de arte contemporânea. Bolamos uma Coleção de Arte Brasileira Contemporânea, onde começamos a colocar uma primeira relação de artistas que seriam fundamentais para a Coleção, e obviamente que isso teria que passar pelo crivo do INAP. Mas de fato foi um projeto nosso, na verdade foi um projeto meu e do Eudoro. Foi isso.

AN: Eles aceitaram de primeira?

AHN: O Roberto Parreira gostou muito da ideia, chamou o Alcídio Mafra que entrou na história e aceitou. O Alcídio tinha essa vantagem, apesar de ser um homem mais voltado para

outros campos, tinha um espírito aberto, não era uma pessoa fechada, e havia na Funarte nesse período, como estava dizendo pra você, um certo anseio de abertura, dirigida pelo próprio Roberto Parreira, porque isso era quase uma missão governamental. Nós percebemos isso, havia uma missão governamental de dizer, olha vamos abrir, até onde a gente puder obviamente, mas vamos tentar ir abrindo. Quando apresentamos a ideia da Coleção, era uma Coleção que, vamos dizer assim, dois anos antes seria uma coisa impensável, porque não havia clima político e a censura não permitiria. Mas de repente em 1977, com a existência da Funarte, foi possível emplacar esse projeto. Então começamos a trabalhar nele.

Infelizmente a Coleção parou, depois de cerca de uns dez livros publicados, por discussões e vaidades políticas, como sempre acontece. Roberto Parreira saiu, entraram outros diretores e as coisas foram mudando. Nós queríamos continuar, mas enfim chegou a um ponto que tudo parou. Nos livros da Coleção havia uma equipe editorial, o próprio Roberto Parreira se colocava na equipe editorial, e lá vinham meu nome e o do Eudoro, junto com Vera Bernardes. É verdade que a Vera não participou da discussão inicial da Coleção, mas ela logo em seguida, como dirigia a parte da programação visual, foi incorporado, pois ela, com as demais programadoras visuais, foram fundamentais para a feitura do livro. Todos participavam de tudo. Por exemplo, nessa fotografia aqui no livro da Lygia Clark, isso aqui é a mão da Vera Bernardes recortando um trabalho caminhante da Lygia. E tem essa foto em que estou ao lado da Vera Bernardes, nós dois fazendo na época também um trabalho da Lygia Clark para o livro, o trabalho da pedra que passava de mão em mão. Existe até uma música do Caetano Veloso, *If You Hold a Stone*, do período do exílio dele e do Gil em Londres sobre esse trabalho da Lygia Clark:

*If you hold a stone, hold it in your hand
If you feel the weight, you'll never be late
To understand
But if you hold the stone, hold it in your hand
If you feel the weight, you'll never be late
To understand*

Era um trabalho dela de percepção, ela já tinha extrapolado, Lygia Clark é uma artista interessantíssima, porque ela sai do trabalho escultórico propriamente dito, que já são aqueles *Bichos* em metal que se abrem e mudam de forma o tempo todo, se metamorfoseiam, e parte pra essa coisa sensorial, que nos interessava muito também. Trata-se, assim, de uma artista bastante completa. Ela era muito amiga do Hélio Oiticica, com uma correspondência muito grande com ele. E nós publicamos essa correspondência deles pela Funarte. Enfim, quero dizer o seguinte, esse núcleo inicial teve essa possibilidade, pela própria situação da Funarte estar no início e ainda não ter rumos muito definidos, para fazer muitas coisas interessantes. Podíamos propor bons projetos. A proposta da Coleção de Arte Brasileira Contemporânea surgiu muito em função deste vácuo, desta ausência de pessoas que pensassem a contemporaneidade. E nós conhecíamos isso na época.

Então, a gente começou a fazer o trabalho e logo em seguida, dois anos depois, vão surgindo

lá na Funarte. O Paulo Sergio, claro, deu um apoio grande à Coleção e ajudou a fazer, depois o Fernando Cocchiarale, e foram para o INAP e acabaram até diretores. O Paulo Sérgio, claro, deu um apoio grande à Coleção e nos ajudaram a fazer os números finais. Fizemos muita coisa nesses anos iniciais. Eu estou focando essa coleção por ela ser mais emblemática, por ser mais palpável, e assim fica mais nítido o trabalho realizado. Na realidade, nós trabalhávamos com todos os outros Institutos da Funarte (além do de artes plásticas), ou seja, com a música, com o folclore e com a fotografia. A música era obviamente dividida em erudita e popular. Produzíamos os trabalhos gráficos de todos esses Institutos. Depois surgiu o Centro de Documentação e Pesquisa, também nesse período inicial, alguns anos depois, que foi dirigido pelo Aduino Novaes, que começa a fazer aqueles conhecidos seminários. Depois que ele saiu da Funarte, continuou realizando-os até hoje, todo ano com um novo seminário. Com isso o Aduino já editou mais de 20 livros, mas tudo isso começou na Funarte, e com a minha presença. Fiquei desde o início muito amigo do Aduino, amizade que dura até hoje, e eu o conheci, portanto, no momento que ele estava, vamos dizer assim, pensando o primeiro dos seminários, e obviamente quem editava todos os livros da Funarte era o Departamento de Editoração. A gente trabalhava com ele, quer dizer, conversando com ele, vendo a conceituação dele e da equipe, e participando dessas discussões conceituais. Depois dos textos prontos, tudo seguia para o Departamento de Editoração e o livro era produzido em todas as suas etapas. Só que havia essa coisa interessante e que penso ter sido muito forte no Departamento de Editoração, que era o Departamento não ser uma coisa burocrática, trabalhar igual se fosse uma gráfica, pois na realidade havia também todo esse lado conceitual da gente participar das discussões junto aos vários setores da Funarte para a produção de qualquer material gráfico, seja livro, catálogo, cartaz, o que fosse. Por isso a importância não só da parte de texto, que era a minha área e do Eudoro. Eu fiquei na Funarte, o Eudoro saiu e eu continuei até década de 1990. Antes do Collor extinguir a Funarte, houve uma mudança no Departamento de Editoração. Ele ganhou tamanha evidência e tamanha força dentro da instituição que acabou por se transformar em um Instituto Nacional de Artes Gráficas, com o mesmo *status* do INAP e demais Institutos da Funarte. Ganhou esse *status* maior, e eu, em determinado período antes da extinção da Funarte pelo governo Collor, dirigi esse Instituto.

AN: Como era a seleção dos artistas para a Coleção ABC?

AHN: Era tudo discutido em equipe. Tudo começou, como disse a você, com eu e o Eudoro, e aí chegaram a Vera Bernardes e as outras programadoras visuais. Este era o núcleo inicial. Obviamente que várias coisas entravam na definição da seleção dos artistas e da ordem dos nomes em termos das edições. A gente tinha, assim, uma relação de uns 15 artistas iniciais que sabíamos ser muito importantes. Depois dessa definição, vinha a questão da ordem, quem seria o primeiro, o segundo, o terceiro a ser editado, assim por diante, e o porquê dessa ordem. Em primeiro lugar procurávamos saber quais artistas eram mais organizados e tinham seus trabalhos já registrados, fotografados, com tudo em ordem, inclusive com fortuna crítica pronta. Alguns eram mais difíceis, alguns estavam fora do Rio, outros estavam à mão, iam inclusive muito à Funarte. O Carlos Vergara, por exemplo, sempre foi uma pessoa muito

organizada, tinha tudo em cima, então ele foi dos primeiros, junto com o Barrio. Tem uma coisa interessante, porque eu trabalhei em 1972 em um projeto no MAM dirigido pelo Sidney Miller, compositor que era muito amigo meu, e que foi trazido por mim para trabalhar na Funarte depois que o MAM pegou fogo e o Sidney ficou sem emprego. Na época eu disse a ele:

- Sidney, vem pra Funarte, tem espaço pra você na área de música. Lá você vai ter muita coisa boa pra fazer. Falo sobre você com o Roberto Parreira.

Então procurei o Parreira e disse:

- O Sidney Miller tá sem emprego, devido ao incêndio do MAM, e ele é um cara importantíssimo. Quem sabe ele não pode ser aproveitado no Instituto Nacional de Música?

O Roberto respondeu:

- Para nós é um belíssimo nome, manda ele vir aqui conversar comigo.

Deu certo e ele passou a trabalhar lá. Pena que morreu pouco tempo depois, em 1980, morreu muito jovem, mas de todo modo ele chegou a trabalhar um certo tempo na Funarte e fez um bom trabalho. Mas voltemos a 1972, quando ele tinha esse núcleo lá no MAM em que ministrava e também promovia cursos. Então ele promoveu no MAM um curso chamado *Comunicação e Expressão*, para o qual ele chamou um responsável pela área do texto, que era eu, e uma pessoa responsável pelas artes visuais, que era o Luiz Alphonsus, meu irmão. Havia também um responsável por expressão corporal. Meu irmão chamou também o Barrio para nos dar um suporte. Então fiquei na época muito amigo do Barrio e percebi que ele tinha toda a obra dele muito organizada, pois estive na casa dele e pude ver tudo isso. Eu dizia:

- Poxa cara, ninguém diz que você é tão organizado, tem tudo direitinho.

Então também foi isso, ao fazer a Coleção levamos em consideração a organização, porque não tínhamos uma infraestrutura tão grande para fotografar o trabalho das pessoas. Não havia uma verba grande disponível, nem uma equipe muito grande, então contávamos muito com a colaboração do artista. Chegávamos para esses artistas e conversávamos com eles, por exemplo, o Vergara dizia:

- Eu posso trazer tudo pra vocês, as fotografias e os textos já prontos, tudo direitinho.

Com o material em cima da mesa discutíamos com o artista também sobre quais seriam os críticos que ele gostaria que constassem do livro. Cada artista participou pra valer, sentando conosco. Obviamente, a gente também dava nossas opiniões, a gente conhecia bastante coisa, e falávamos que tal chamar fulano pra isso, se ele quiser escrever, muito bom, e assim a coisa funcionava em um diálogo franco, diretamente com os artistas. Foi assim.

AN: O livro do Carlos Vergara foi escrito pelo Hélio Oiticica, como foi esse processo? Houve um convite da Funarte? Qual motivo dele não constar na Coleção como artista?

AHN: Ele estava obviamente na Coleção, mas como morava na ocasião em Nova York, era um imenso problema. Como fazer? Os contatos eram difíceis, não estávamos na época da internet, tudo era feito por telefone ou correspondência, uma coisa complicadíssima. O que aconteceu de pena para essa Coleção, foi que Hélio Oiticica chega de volta pro Brasil em 1980, se eu não me engano, então obviamente a primeira coisa que eu me lembro que fizemos foi procurar quem tinha o contato dele. Procuramos uma grande amiga dele, que era a Lygia Pape, e ela nos arrumou o telefone dele. Eu liguei pessoalmente para o Hélio e falei:

- Hélio, temos uma Coleção assim e assado, inclusive vai ser lançado na PUC dois volumes e queria que você fosse lá pra conhecer o livro, acho que vai te interessar porque é de tal e tal artista.

E ele responde:

- Claro, eu vou.

Marquei com ele e ele apareceu no lançamento. Foi quando o conheci e aproveitei pra conversar bastante com ele:

- Olha, Hélio, a gente quer publicar seu livro igual a esses, como é que a gente faz?

Ele respondeu:

- Tenho tudo. Não vai ser problema.

Ele era outro artista organizadíssimo, tinha tudo pronto. Aí marcamos um encontro com ele na Funarte pouco tempo depois, e ele apareceu lá, já levou uma porção de coisas, algumas pastas para mostrar como ele tinha pensado. O que ele achava que deveria ser incluso, ele já levou algumas ideias prontas. Como eu coloquei, todos os livros eram pensados com o artista, ele é mais importante que tudo, ele tem que ficar satisfeito com seu próprio livro. Dávamos opiniões, é óbvio, mas eram simples opiniões, pois a decisão final era do artista. Enfim, foi assim que eu tive esse contato, a coisa muito bem encaminhada. Fiquei no maior entusiasmo, mas 15 dias depois o Hélio morreu. Foi um choque forte para todos nós, morreu com 40 e poucos anos, aquela coisa inesperada, era hipertenso e teve um AVC. A gente tomou aquele susto, aquela pancada, que foi a morte do Hélio, em 1980.

AN: Ele escreveu o texto do Carlos Vergara nos EUA então?

AHN: Sim, o Hélio estava nos EUA. Foi um contato do próprio Carlos Vergara com ele. Os artistas tinham esses contatos. Aí eu quero que o Hélio escreva, eu quero que fulano ou sicrano produza isso ou aquilo. Na verdade nem me lembro ao certo, pode ser até que o texto já estivesse pronto na mão do Vergara, eu não tenho certeza, mas foi o Vergara que nos trouxe o texto. Então era assim, tudo por meio de muita conversa com cada artista. Mas também participávamos de muitas maneiras. A Lygia Clark, por exemplo: depois que fiz a entrevista com ela, e pegamos os materiais dela, e tudo o mais pra fazer o livro, que, aliás,

teve a programação visual e a participação da Sula Danowski, eu acabei por escrever um pequeno texto poético e mandei de presente pra Lygia, dizendo:

- Lygia, você me inspirou esse texto, queria que você guardasse de lembrança do livro que estamos fazendo.

Quando voltamos ao apartamento dela pra pegar mais um material, ela me falou:

- Afonso, adorei seu texto, mostrei ao Mário Pedrosa, e achamos que devia entrar na orelha do livro.

Fiquei obviamente feliz e o texto está lá na orelha do livro. Era assim, você entende? Havia uma interação muito grande entre nós e os artistas. Em relação à Ana Miranda, que você deseja saber porque começou a constar da equipe editorial, na verdade ela não chegou a participar da conceituação da Coleção. Ela chega depois para trabalhar conosco no Departamento de Editoração. Atualmente, ela não está no Rio, mora no Ceará. Ela até chegou a dirigir o setor um período, mas quando ela chegou a Coleção já tinha vários volumes publicados. Claro que ela entrou e também participou daí em diante. Eu e o Eudoro a conhecíamos de Brasília, onde moramos na década de 1960.

AN: Qual era aproximadamente a tiragem dos volumes da Coleção?

AHN: Não era muito grande não, algo em torno de 500 exemplares, era pequena.

AN: Nos relatórios falam sobre o que estava em processo de edição. Em 1978 aparece Anna Bella Geiger, Lygia, mas também falam de um livro do Rogério Duarte?

AHN: É bom dizer que editamos as duas Lygias: a Pape e a Clark. Quanto ao Rogério Duarte, ele estava em nossa lista, e quando Ana Miranda chegou, ela viu a relação e falou:

- Sou muito amiga do Rogério Duarte.

- Ótimo! Então faça o contato, uma ponte, veja se ele tem material pronto.

Ela chegou a fazer esse contato, chegou-se a assinar um contrato com Rogério Duarte para fazer o livro dele, mas ele mandou uma mala de material que era muito confusa. Ele era o oposto do Barrio, a desorganização em pessoa, enviou uma coisa muito desorganizada e que não tinha como a gente organizar. O que interessava muito para nós, por exemplo, eram as atividades de *designer* dele, como aquele cartaz famoso do filme *Deus e o Diabo da terra do sol*, de Glauber Rocha. Rogério Duarte era muito ligado aos baianos, participou da Tropicália, com Caetano, Gil etc. Daí nosso grande interesse no trabalho dele, pois seria um representante do movimento tropicalista na Coleção. Mas ela não tinha praticamente nada, além de ser uma pessoa de difícil contato. Daí o tempo passou e não foi possível fazer Rogério Duarte.

AN: Nos relatórios bienais dos primeiros anos a ordem de criação dos setores internos é um pouco complexa, surge o Cedop, Setor de Multimeios, Editoração. Qual foi a ordem interna de criação desses setores? Poderia discorrer um pouco sobre?

AG: O Setor de Multimeios é a primeira coisa, ele surge no começo da Funarte, no início de 1977. O Cedop é um projeto à parte, um contato do Roberto Parreira com Aduino Novaes, uma coisa muito específica. O Aduino tinha uma ideia de se fazer um centro de documentação ligado à questão da memória nacional, e aí já era um projeto que eu não tenho na cabeça, como se deu esse momento inicial. Para isso você teria que conversar com o Aduino. Esse Setor de Multimeios foi criado para publicar tudo da Funarte, e tal Setor logo cresceu e se transformou no Departamento de Editoração. Na verdade a editoração ganhou inicialmente a denominação de Departamento de Editoração e Multimeios, para mostrar bem que uma coisa era a continuação da outra. Isso foi no final de 1977, algo assim, tudo aconteceu muito nesse ano de 1977, porque as primeiras edições da Coleção são no início de 1978 e já trazem o nome do Departamento de Editoração.

Assim, podemos dizer que a Coleção ABC foi um projeto nascido no Departamento de Editoração. Em relação aos outros setores da Funarte, a coisa foi diferente nesse período. Havia, por exemplo, um núcleo de música popular dirigido pelo Hermínio Bello de Carvalho, que trabalhava em ligação com importantes pesquisadores da área da MPB. Eles iniciaram os trabalhos editoriais reeditando títulos importantes que já estavam fora de circulação há mais de 40 anos, coisas desse tipo. que dirigiu, Portanto, livros históricos importantes reeditados. Na ocasião, publicamos também um livro de um cronista da música popular brasileira, o Jota Efegê, nome fundamental da área. Na época, ele estava com cerca de uns 80 anos, e o Departamento de Editoração ajudou demais na edição do livro, entrevistando o Jota Efegê, juntando todo o material que ele trazia para nós, até que o livro se montasse e fosse por fim publicado. Parecia até um trabalho semelhante ao que fazíamos com os artistas da Coleção ABC. Eu tenho uma foto muito interessante do lançamento desse livro do JFG. Eu estava lá vendo a felicidade daquele senhor de mais de 80 anos, pensando como tinha sido bom editar aquela obra importante, antes que essas pessoas idosas nos deixassem (de fato ele morreu pouco depois). No dia do lançamento, eu estava lá e de repente percebi que quem chegava meio escondido era o Cartola, e então pensei sobre a importância de fotografar esse encontro. Enquanto ia atrás do pessoal da fotografia, não é que vejo chegar também discretamente para abraçar o Jota Efegê ninguém menos que o poeta Carlos Drummond de Andrade. Você imagina que foto histórica: o maior poeta moderno brasileiro, um dos maiores músicos da música popular brasileira, que é o Cartola, e o Jota Efegê entre os dois a sorrir. Ainda bem que consegui o fotógrafo e essa é uma foto que não podemos perder. Na realidade, todos os três morreram poucos anos depois.

AN: E você tinha quantos anos?

AHN: Eu nasci em 1944, então nessa época eu tinha 33 anos. Qual a sua idade?

AN: 26.

AHN: Só estou citando esses exemplos para mostrar o começo da Funarte, e demonstrar assim que o trabalho da editoração não era burocrático, era um trabalho muito vivo, de conceituar junto, de trabalhar junto e dar ideias e conversar. Os setores da Funarte eram muito abertos, era um momento muito interessante. Gosto de chamar aqueles cinco primeiros anos da Funarte de tempos heroicos da instituição. A gestão Roberto Parreira nesse início da Funarte foi um momento muito, muito bom, e a abertura política, que de fato se deu, se deu nesse momento, e aí a coisa foi ganhando velocidade no sentido de se começar a ser contratadas pessoas que antes estavam marcadas politicamente, que antes não podiam trabalhar em uma instituição governamental. E, verdade seja dita, o Roberto Parreira bancava a contratação porque ele não só tinha respaldo político, mas também porque era um homem corajoso. Por isso é importante conversar com ele, porque ele tem toda uma história também política da coisa para contar. Obviamente, muito mais do que eu, que era um simples técnico, sem participação nessa cúpula política. Mas sabíamos pelas conversas que ouvíamos que a coisa às vezes balançavam muito. Trabalhávamos na época junto com a Amália Lucy Geisel, uma pessoa muito legal.

AN: Ela era muito ligada ao folclore ou se envolvia em questões mais gerais da instituição?

AHN: Não só no folclore. Ela era inteiramente envolvida no projeto da Funarte junto com o Roberto, eram muito amigos e na época eu trabalhei inclusive junto dela por um período, fiquei conhecendo ela muito bem, era uma pessoa muito legal em termos de ideias. Ela estava mais do que todos nós sabendo pra onde estava balançando a coisa, e a luta era por abertura política. Tinha até aquela brincadeira de cantar para ela o refrão da música do Chico Buarque:

Você não gosta de mim, mas sua filha gosta

Você não gosta de mim, mas sua filha gosta

A música foi dirigida pra ela, uma forma do Chico Buarque caçoar de um general ditador. Mas a Amália, claro, apesar de levar nas costas o pai, que era o ditador militar no país, era uma pessoa muito aberta, quem conviveu com ela certamente vai ter essa mesma opinião. No primeiro momento você ficava com o pé atrás porque ela era a filha do general presidente, ficava um pouco receoso, mas logo depois que você conhecia ela, tudo isso se dissipava. Ela participou ativamente da formulação da Funarte, e ouvi-la é importante. Procure ela, pois é um depoimento valioso para o seu trabalho.

Voltando à Coleção Arte Brasileira Contemporânea, tenho a dizer ainda que ninguém é dono da Coleção. Ninguém é dono de coisa nenhuma, mesmo porque o dinheiro é do contribuinte. Foi com o dinheiro do povo que se realizou tudo isso, enfim. Se quiserem autoria, o melhor é falar em um coletivo de gente trabalhando para que tudo desse certo. É óbvio que qualquer coisa tem uma história, um começo e um fim. Mas é certo também que sem a ajuda de um grande coletivo de pessoas nenhum projeto de fôlego sai do lugar.

AN: Você lembra de mais alguns que estavam nessa lista a serem editados futuramente?

AHN: O Hélio Oiticica, como eu já te contei, o Rogério Duarte, o próprio Luiz Alphonso. Com ele aconteceu isso: eu deixei bem pra frente, porque sempre detestei o nepotismo. Eu mesmo coloquei isso, com toda clareza para a equipe, eu acho o Luiz um artista muito importante, mas ele é meu irmão. Eu sou um dos artífices da Coleção, então não quero ele entre os 15 primeiros não. Lá na frente tudo bem. Todo mundo então dizia:

- Afonso, não tem sentido, ele é um artista importante.

Todo mundo concordava. Eu respondia:

- Não! Aqui entre esses dez primeiros não.

Aí argumentavam:

- Você colocou Cildo Meireles e Barrio. O Luiz Alphonso está ligado a esses artistas, seria quase uma continuidade.

Eu era enfático:

-Não.

Tinha o nome dele dentre outros, mas eu deixei pra depois. Ele não apenas era meu irmão, como também era muito ligado ao Eudoro, pois foi casado com a irmã do Eudoro, era da família, não apenas pelo meu lado. Ficávamos cheio de dedos em relação a isto, não queríamos jamais ser acusados de nepotismo.

AN: O que ele achava disso?

AHN: Ele achava correto, falava para eu não esquentar. Mas aconteceu algo interessante que escapou da gente. O Luiz fez um trabalho chamado *Bares Cariocas* com algum auxílio da Funarte, e uma das pessoas do INAP adorou o trabalho, e lá eles falaram:

- Luiz, isso dá um livrinho sensacional.

O Luiz até comentou, "mas eu já estou na lista da Coleção ABC". E aí afirmaram para ele que uma coisa não tinha nada que ver com a outra. E aí foi publicado esse livro, o *Bares cariocas*, um trabalho específico, misto de pintura e fotografia. É um trabalho muito interessante entre o conceitual e a pintura propriamente dita. O livro foi publicado pelo INAP em 1980. Claro, quando o trabalho ficou todo organizado pelo INAP, foi mandado para a editoração e nós só editamos o livro. Quando o livro saiu eu brinquei com o Luiz:

- Agora complicou de vez. Com o *Bares cariocas* publicado, com a dimensão mais ou menos idêntica dos livros da Coleção ABC, não dá para colocar você na lista da Coleção.

- Eu falei isso lá no INAP, que ia prejudicar meu livro lá na Coleção ABC, me disse o Luiz.

No final foi bom pra ele, pois como a Coleção parou, não daria de todo modo tempo para o livro sobre a obra dele sair. E, afinal, ele editou *Bares cariocas* pela Funarte, então tudo bem, no final deu certo. Foi por esse motivo que evitamos colocar o Luiz. Não me recordo dos demais nomes, mas havia no mínimo mais uns dez para dar sequência à Coleção. Agora, de todo modo, eu acho que os nomes que conseguimos editar foram, naquele momento, os mais importantes. Faltou obviamente um Hélio Oiticica.

AN: Como você explica a inserção do Wesley Duke Lee, que na Coleção é o único artista do cenário paulistano?

AG: O Wesley Duke Lee é um caso interessante, veio via São Paulo. Como a Coleção começou a ter muita visibilidade, houve uma ‘reclamação’ da turma de São Paulo, no sentido de que só havia artistas do Rio de Janeiro na Coleção. Mas em que pese nós sabermos que os principais artistas contemporâneos estavam no Rio, principalmente em torno do MAM-RJ, a escolha centrada nos cariocas tinha muito que ver com a facilidade de contato, e isso era o mais importante. Alguém de São Paulo, não me recordo o nome, mas era um crítico importante, mandou diretamente para o Roberto Parreira os trabalhos do Wesley dizendo: "São Paulo tem o Wesley Duke Lee, um nome fortíssimo, e que caberia perfeitamente na Coleção". Foi aí que vimos que a Coleção estava ganhando uma dimensão que nos fez pensar "Oba, se o pessoal de São Paulo está brigando para entrar, significa então que a coleção tá forte, e isso é bom". Aí o Roberto chamou a gente lá e disse, olha chegou isso aqui, Wesley Duke Lee é um ótimo nome e não estava na nossa lista, a verdade seja dita, veio através de um crítico. Nós vimos logo a importância, eu já conhecia o trabalho do Wesley, aí pensamos "É importantíssimo que ele entre logo". Não podemos brigar com São Paulo, imagina. A Coleção não é carioca, então é ótimo que apareça São Paulo, com nome forte. Wesley era outra pessoa muito organizada, nos mandou o livro praticamente pronto de SP. Então só demos uma pincelada aqui e outra ali e soltamos também Wesley Duke Lee. Foi ótimo! Assim São Paulo ficou satisfeito, o livro foi muito badalado por lá, teve lançamento, Wesley Duke Lee foi, tudo muito legal. Fazíamos lançamento desses livros com a presença dos artistas, como eu falei pra você em relação ao lançamento na PUC com dois artistas, que eu não me recordo bem quem eram, acho que um deles foi o Antônio Dias, lançamento em que eu conheci o Hélio Oiticica.

A Coleção, de todo modo, é um exemplo que eu estou dando mais pra mostrar o que foi o Departamento de Editoração e o início da Funarte, uma coisa muito incipiente onde não estavam cristalizados os setores, os institutos. Tudo estava em formação, às vezes não tinha uma equipe ainda muito boa dentro de certos espaços, porque não tinha havido tempo de contratar gente. Era na verdade pouca gente no começo, por isso, inclusive, foi possível fazer essa Coleção, em razão de não haver no INAP um núcleo de arte contemporânea, como já expliquei.

AN: Muito obrigado pela entrevista, com certeza será de grande ajuda na minha pesquisa.

AHN: De nada.

Nome do entrevistado:

9.2 Dalila dos Santos

Local da entrevista: Centro de Letras e Artes (CLA) do prédio da reitoria da UFRJ – Rio de Janeiro, RJ.

Data da entrevista: 23 de novembro de 2016

Nome do projeto: Arte Contemporânea e os Militares: As Artes Plásticas nos anos 1970 e a implementação da Funarte (Dissertação de Mestrado)

Entrevistador: Aldones Nino

Transcrição: Aldones Nino

Conferência de Fidelidade: Dalila dos Santos

Aldones Nino: Bom Dia Dalila.

Dalila dos Santos: Bom Dia.

AN: Como adiantei pra você, minha pesquisa é sobre a criação da Funarte, sua atuação e as dinâmicas referente às artes plásticas na segunda metade dos anos 1970. Meu interesse em nossa conversa se concentra na sua participação nos salões do período. Gostaria de saber mais um pouco sobre sua experiência e a forma como jovens artistas encaravam essa nova instituição.

DS: Entre 1968/1969 eu estava passando de um curso para outro, e lugares de passagem são lugares muito difíceis todas as coisas ficam muito confusas, é difícil de compreender, até porque todo mundo sente-se da mesma forma. Esse é o processo que acontece hoje com os cursos que são renovados, que são remetidos ou postos em outras condições. Apesar de sempre gostar, e de ter voltado minha formação para artes decorativas, com a intenção de ter uma funcionalidade para a arte (uma coisa meio Bauhaus), mas isso era uma ideia muito presente no Brasil, recebíamos essa sensação de que a arte deveria ter uma função, premissa que é hoje capaz até de descredenciar uma atitude artística. Eu gostava muito desta ideia da posição do artista estar dentro do país trabalhando e com isso buscando a aplicação da arte para um determinado fim, mas a gravura era um lugar diferente, era o lugar de outras discussões, que não eram de funcionalidade. Não era a busca de um determinado objetivo

para fazer aquilo, então na gravura eu descobri que minhas reflexões, as concentrações que eu tinha daquele mundo em torno de mim estava na gravura, elas eram narrativas. A gravura é uma arte da narrativa, uma das artes gráficas, logo ela está contando alguma coisa. Historicamente a gravura foi constituída como narrativa, então eu comecei a contar a história das coisas que eu olhava pensava. Nessa altura eu tinha 20/22 anos, então logo pensei ‘com a gravura eu preciso participar de salões mostrar, colocar para fora isso’.

Pelo que me lembro a Escola de Belas Artes sofreu muito por posições políticas diferentes, na época o diretor da Escola era Gerson Pompeu Pinheiro, como eu falei era um momento muito complicado e confuso. Éramos todos jovens imagine que hoje, eu converso com alunos e eles nem sabem quem é o reitor, ou o que está acontecendo na escola, não sabiam de nada, todo mundo voltado para o seu fazer, e querendo expor toda aquela discussão. Naquela época acontecia a mesma coisa, mudam gerações, mas o ser humano é o mesmo em todas as gerações. Então os desejos ficam por aí também, eu lembro como eu e os outros alunos também buscavam lugares para mostrar sua produção. Esse trabalho vai para mapoteca, servindo como provas que vão contabilizar para uma nota de final de ano. Do que adiantava fazer uma chapa, trabalhar, gravar, contar uma história que está em mim, e isso não ir para lugar nenhum?

Então você começa a olhar para o seu entorno e percebe que acontecem muitas coisas politicamente, a Escola ficou no centro de confusões que foi na rua Araújo Porto Alegre, eventualmente entrávamos pelo Museu, mas entrada oficial da escola era pela de Araújo Porto Alegre, entrada que foi algumas vezes atacada pela polícia, porque havia um “triângulo”, formado pela Escola de Belas Artes, a faculdade de Letras na Avenida Chile, composta por algumas divisões, alguns casebres de madeira que eu sempre visitava, pois tinha muitos amigos na faculdade de letras, conversava muito o pessoal que faziam Letras Português/Inglês e o triângulo era completado pela Faculdade de Filosofia. Eu almoçava no bandeirão da filosofia que tinha ali perto da Avenida Beira Mar, perto da *Maison de France*. Então havia um interessante diálogo com esses três grupos. O pessoal do curso de direito estava na Praça da República, eles agiam, mas eles não estavam ali naquela confusão.

Eu nunca fui engajada nessa “política do vamos pra rua”, eu acompanhei algumas passeatas, e vivi realmente algumas situações ali no Largo da Carioca que chamavam de tabuleiro da baiana, onde era um grande ponto de ônibus. Eu lembro de várias vezes, eu não lembro quem avisava nem por que avisava, mas de repente eu via cavalos vindo em minha direção, era difícil acesso para os carros, e um dia eu acabei sendo empurrada para um canto por um jornalista que falou:

-Garota você tá fazendo aqui? Você não tá vendo que tá vindo manifestação?

Eu tinha ido para a aula, a coisa acontecia de repente. Era um momento muito complicado, o que me deixou confusa, já que nessa mesma época começou a aparecer vários salões institucionais. Surge a Funarte, e em 1978 o Salão Carioca de Arte, entre outros, ou seja, na esfera federal, estadual e municipal, criavam-se espaços de exposição com nomes de relevância no cenário artístico nacional como, Flávio de Aquino, Mário Pedrosa, Antônio

Bento, Walmir Ayala. Há uma coisa que na época não me chamava atenção e posteriormente eu fui pensar que nesse momento você tinha na crítica de arte pessoas ligadas à arte, que trabalhavam para o jornalismo, hoje você já não tem mais isso nos jornais, com raras exceções, se não me engano a folha de São Paulo tem o Jorge Costa, que possui vários livros de arte, e escreve muito bem, no Globo você tenha duas pessoas a Daniela Labra e Adriana Ferreira, que apresenta na segunda feira aquele terço de página sobre arte, mas nos anos 1970, existiam críticos escrevendo profundamente sobre as escolas da arte. Na Biblioteca Nacional existe vasto material, com excelentes críticas que tratam sobre a arte, naquele momento, arte criada dentro de um regime político de linha dura.

De repente baixava um caminhão daqueles, com banquinhos dos dois lados, com soldados da PM sentados atrás, eles paravam na porta da escola para invadir, isso ocasionava o fechamento das portas da escola, e não entravam os alunos que estavam fora, ficando sujeitos a apanhar, igual dizem que algumas vezes eles apanharam, e mandavam todos irem para casa (é o que se conta eu não tenho lembrança disso), mas me recordo de ficar presa do lado interno diversas vezes, quando trancavam para evitar a invasão da Polícia Militar, segundo eles havia um no centro de ação comunista na escola.

Eu juro pra você que eu não conseguia diferenciar muito o que que era comunismo ou não comunismo, devido a situação. Você sabia que o movimento anticomunista chegou a jogar uma bomba na sala de porcelana e não quebrou nada? A Coleção Ferreira das Neves que nós temos hoje no museu Dom João VI era a famosa sala de porcelana do Museu Nacional de Belas Artes, uma sala que ninguém conseguia entrar, porque tinha uma senhora que tomava conta. Eu não sabia como visitar a sala, mas era possível ver por uma fresta na porta a coleção que que hoje está aqui no Museu.

Uma coisa estranha, esquisita era você estar vivendo sob esse regime e ao mesmo tempo, testemunhar a abertura de uma quantidade de espaços expositivos. E eu não sei se isso era uma forma de “calar a boca”, demonstrando que era um regime aberto, com apoio às obras de arte, ou se isso aconteceu porque havia uma pressão em determinado momento, então era necessário que algo acontecesse, como em uma panela de pressão.

Quando a Funarte se instala eu já não estava mais na escola, eu saí em 1973, antes da mudança para a Ilha do Fundão, mas enquanto eu estava lá, participei de alguns movimentos e salões. A galeria Macunaíma teve excelentes exposições, ela era coordenada pelo Diretório Acadêmico da EBA, e o diretor acadêmico acabou sendo preso em uma dessas incursões da PM. Avelino foi ferido e outros ficaram muito tempo presos, os militares alegavam ter encontrado um material de propaganda comunista com o diretor acadêmico. Mas nunca sabíamos o que estava acontecendo de verdade, o que era plantado. Foi fechado o diretório que dava para Rua México, rua de trás do museu, e a entrada da galeria Macunaíma era pela Araújo de Porto Alegre a primeira porta direita, ali ficava o salão com excelentes exposições que foram marcadas por artistas estrangeiros.

O diretório tinha uma ação de divulgar de colocar essas coisas nas vistas não só de alunos, como também de professores e artistas que estavam em destaque fora daquele meio da Escola

de Belas Artes. É aquela história, eu como um monte de alunos queríamos expor, então saímos correndo atrás de oportunidades. Não haviam muitas galerias particulares, não tinha essa política da galeria particular. E ocorriam exposições na Associação Brasileira de Imprensa e na Associação Brasileira de Desenho, que era do nosso lado. Sempre é preciso daquela figura que carregar a madeira na frente, senão ninguém vai atrás. Os eventos da ABI eram interessantes por divulgar a ideia de políticos, que vinham discursar, e os alunos saiam da escola e seguiam para lá. Nós íamos assistir canções no auditório, os convidados queriam falar e geravam políticas nessa coisa toda, nós queremos mostrar o que fazíamos, e a possibilidade era através dos Salões oficiais.

Eu lembro que muito me agradou o regulamento do Salão Nacional de Artes Plásticas copatrocinado pela Funarte, eu já tinha saído da escola e já estava trabalhando em vários lugares. Quando a escola foi para a Ilha, eu tinha terminado cenografia, eu transferi de decorativas para cenografia, concluí cenografia e fui para gravura, como você pode ver, eu continuei com artes aplicadas. Em cenografia apliquei a indumentária, trabalhando com moda para televisão. A gravura me atraiu muito, pois a gravura sempre me passava essa outra coisa da discussão, e da reflexão. A possibilidade de discutir o que estava acontecendo naquele meu tempo, em 1977 eu já estava trabalhando na Casa da Moeda, ou seja eu voltei outra vez para arte aplicada, eu peguei a gravura tinha um trabalho com a mente focada em um objetivo: a gravação de matrizes de cédulas de valores. Ao mesmo tempo, eu não descolava a gravura daquelas reflexões e a casa permitia cumprir seus horários e se você quiser trabalhar fora no seu Atelier, à noite ou pela madrugada é um problema seu, desde que você cumpra seu horário.

Eu cumpria o meu horário e mandava trabalhos para vários salões, após a nossa conversa eu fiquei pensando, não era só no Rio de Janeiro essa efervescência de oportunidades de exposição, isso aconteceu em outros estados. Eu enviei trabalhos para o Salão de Pernambuco e para o Salão da Caixa Econômica de Goiás. Não era uma galeria, era um órgão institucional, e eles estavam organizando os Salões, o que foi muito lindo, receber esses certificados, o catálogo, eu não precisei ir à Goiás para abertura da exposição, nem para o Pernambuco, mas eu recebi esse material todo aqui no Rio de Janeiro, exemplarmente. Uma coisa é certa, haviam muitos recursos, porque os Salões estavam sendo montados com catálogos, certificados, e tudo isso chegava aos autores ainda que não estivessem lá. Se isso aconteceu, eu acredito que havia uma predisposição a fazer isso acontecer, Com verbas e recursos que possibilitariam esse tipo de trabalho.

Na década de 1980 começamos a ver que a Bienal Internacional de São Paulo começa a tomar espaço (não de imediato) e sim depois que artistas de diversas cidades do Brasil começam a sair para o exterior e a tomar ares novos, quem fica aqui vivendo no mesmo mundinho do Brasil, e como e talvez fosse conveniente. Nesse mundinho aqui, as pessoas começavam a fugir do regime político, ou porque eles querem buscar alguma outra coisa é no meu caso, o que aconteceu foi que eu me casei eu fui trabalhar na Casa da Moeda, com um emprego confortável, com o salário estável, ainda fazendo coisas que eu gostava como gravura me dedicando a outras coisas que eu gosto também. É uma mudança na minha vida

eu crio um outro núcleo de ação, a minha vida pessoal passa a ser mais importante, ter filhos, bens materiais, algo estável e é isso que eu vou fazer. Já no final da década de 1980 os grandes salões institucionais começam a decair, aparecendo falta de recursos para fazer salões funcionarem, necessitavam de uma estrutura imensa. Se você olhar a organização, a convocação dessas comissões, as curadorias, tem muito dinheiro envolvido, e a quantidade trabalhos que eles recebem são enormes.

Olha só como eu falei, tudo entra em choque, eu lembro que quando se fazia a inscrição, o artista escolhia dois ou três participantes da comissão, havia a escolha dos participantes, provavelmente haviam indicações da instituição, mas na verdade as indicações eram muito em função do que você via na crítica de jornal.

Eu escolhi o Frederico de Moraes e o Walmir Ayala, com base em suas críticas publicadas nos jornais, nossos alunos/artistas conversavam muito sobre quem seria o escolhido, muita gente falava, “esse eu conheço”, “não sei quem eu vou colocar, porque ele tem uma visão assim (inaúdivel)”. Com o tempo acho havia uma grande preocupação em equilibrar esse júri para que ficasse dentro do controle do que eles pretendiam “calar”, eu pelo menos não tive acesso ao que eles pretendiam, mas a cada salão deveria ter um conceito. Não estava estabelecido apresentar uma proposta, mas assim, ficava em aberto você não sabia o que eles estavam controlando ou até onde estavam controlando, então a possibilidade de você indicar nomes era uma coisa boa porque você sabia, na inscrição posso escolher quem eu quero. Embora não saiba no fundo até que ponto a gente consiga colocar que a gente queria, mas é uma satisfação que era dado. Essa condição era muito legal porque proporcionava cabeças diferentes.

Como você falou no início, as exposições tinham sempre obras bidimensionais, mas tinha um pouco de escultura e obras em três dimensões, mas claro, não apareciam muitas e eu não sabia se tinham sido inscritas, talvez até tenham se inscrito, as obras selecionadas eram predominantemente, pinturas, gravuras, desenhos e poucas esculturas e coisas desse tipo. Nada como performance ou instalação, isso realmente não havia, até porque se estivesse havendo era apenas por pensar, e não uma proposta física e eu não sei se essa proposta chegou a ser colocada e foi negada.

Uma vez eu resolvi colocar no Salão do Museu de Arte Moderna uma obra de escultura, eu criei uma escultura e o meu marido (engenheiro mecânico) fez uma adaptação de um motor com um motor de aquário que sai aquelas bolhas, e eu fiz uma escultura que era uma mangueira de plástico grossa de uns de 16 centímetros, a escultura ficava apoiada em uma estrutura de madeira, e na base estava o motor, havia água dentro, que rodava, os dois principais elementos da obra era a água e o ar, que faziam essas bolhas dentro do tubo. Então tinha essa coisa ainda né, meu olhar linear, que essa minha proposta era sempre linear, com água subindo e essas bolhas ficavam borbulhando. Eu mandei essa escultura, mas não foi aceita, então eu fiz outra tentativa, mandar mosaico. Aulas que iniciei na época em que a escola foi para o Fundão, eu era aluna do curso de mosaico e vim aqui conversar com o Professor Almir paredes, diretor na escola na ocasião, e ele falou o curso tinha eu de aluna e no mínimo precisamos de cinco.

Eu trabalhava no Jardim Botânico, como figurinista da linha de show da Globo, então como eu ia do Jardim Botânico até a Ilha do Fundão. Não havia meios de transportes eficientes, você andava no Fundão só de carona, se você não tivesse carro tinha que pedir uma carona até sair lá fora, para só então conseguir um ônibus a tentar voltar. Ai eu pensei em trancar e fazer outra coisa, aí o Almir perguntou o que eu queria fazer. Respondi que transferir todo o curso não me interessava, e eu disse tenho que me dedicar a minha vida profissional, e na época era cenografia. Minha continuação dentro dos Salões era uma proposta paralela, a cenografia e depois a casa da moeda. E aí eu me dediquei a gravura e larguei a cenografia, eu pensei: “Não vou ficar nessa coisa fútil que é a moda”.

Anos depois fazendo doutorado eu fui ler um texto do Walter Benjamim, que me agrada muito, onde ele diz que a moda e a morte são irmãs, porque toda vez que a morte tenta alcançar moda ela já é outra. São irmãos que vivem perseguindo uma outra, mas nunca conseguem se alcançar. Toda vez que a morte tenta destruir a moda, ela já se transformou já se renovou. Era exatamente essa sensação que eu tinha com a moda, muito efêmera, transitória, não levava coisa nenhuma. Ao menos onde eu trabalhava, no Show, cada programa era uma coisa, você montava todo figurino, uma proposta, e ao fim se desfaz. Decidi ir para alguma coisa menos perene, aí eu fui para casa da moeda fazer dinheiro.

Eu peguei o pico da inflação, nunca gravei tanto na minha vida, porque era o Cruzeiro, Cruzeiro Novo, Cruzado com Gado Novo, e eu tinha que ficar refazendo o dinheiro porque a inflação comia tudo, enchendo um monte de zero. Eu tinha que fazer as matrizes novas, então trocando perenidade eu fui para uma coisa mais volátil ainda mas foi muito bom em relação às mostras. Como eu falei, eu trouxe pra você ver aqui que, tanto no município, no estado e na federação.

Havia essa ideia, que muitos falam, como eu falei também, a Bienal chega e os artistas que estavam fora, claro é uma experiência que muda sua cabeça, ainda mais você quando jovem. Estou me referindo a Bienal de São Paulo, se você imaginar eu tenho 66 anos na minha faixa de idade um monte desses artistas, que estão atuando muitos ainda, o Isaac era um dos que estavam trabalhando nessas exposições e ele continuou esse caminho até agora ganhando uma retrospectiva no Paço Imperial, e vai ter agora uma exposição dele em um lugar que eu não me recordo bem.

Na década de 1920 muitos artistas saíram do Brasil para Escola de Paris, claro, depois da guerra perdida os Estados Unidos assume para si o papel de “centro da arte”, recolhemos grandes pensadores, você vê que todo pessoal está indo para lá para dizer o que estava acontecendo. O que é arte abstrata. Então esses que viajaram, esses que saíram do país traziam novas expectativas, os artistas não queriam mais participar de um Salão Nacional ou de um Salão estadual ou municipal, ele inscreve seus trabalhos para Bienal. A Bienal tinha visibilidade, a arte brasileira começa a sair um pouco do bairrismo dela, desse profissionalismo, e ela começa a querer ser internacional. E os expoentes que continuaram realmente desenvolvendo suas pesquisas, eles tiveram que buscar isso. Eles vieram trazendo isso e então, começam a surgir as galerias particulares, que também é algo de fora do país, ainda que as galerias se concentrem em geral na zona sul, elas propunham que você precisava

ter conhecimento, claro bom trabalho, mas ser apresentado a alguém que te levará e uma galeria e te apresenta. O que eu sinto que tá acontecendo nesse período é o nascimento do marketing na arte, você expõe na galeria as pessoas que têm dinheiro vão comprar, porque querem investir em arte e vão até lá ver os trabalhos e então compram, a galeria funciona como vitrine da arte que já está tornando-se internacional, com condições de fazer frente aos artistas de renome de fora do país.

Nesse contexto, como lugar de exposição, é muito mais interessante você colocar seu trabalho em uma galeria do que em um salão, onde você vai ter uma premiação, que antes era viagem ao país, prêmio viagem internacional, e nesses salões eles começaram a tentativa de premiar mais, segundo eles era, diminuir os valores dos prêmios. O prêmio de aquisição era muito comum, você escrevia a obra, tinha que colocar o valor que você dava ela, por exemplo, R\$ 1.000,00, acho que minha gravura vale isso. Se você ganhar a premiação você receber aquilo que você escreveu que valia, não adiantava querer mudar, afirmando que vale R\$5.000,00, já que agora virou uma obra que vai fazer parte de uma galeria tal, de uma coleção Federal ou Estadual era o preço que você tinha colocado. Eles começaram a restringir os prêmios, começou a ter uma retração do dinheiro, e isso também desviou o foco, se você não tem dinheiro e você expõe pelos belos olhos só, começou haver esse tipo de pensar, eu sentia isso, uma coisa que eu não tinha na época, e que eu falo até hoje, é que eu sou uma romântica no sentido de acreditar na arte pela arte, nesse sentido. Isso começou a deixar de haver, todo mundo começou a ser muito mais severo em relação às propostas.

As pessoas iriam colocar na galeria para vender para ser conhecido por para poder viver de arte, era um outro paradoxo porque se a arte está aí no mundo é para todos usufruam e participem, ela tem que tá nos lugares públicos, em exposições públicas, quando você restringe a ela o povo, já que vão comprar e fazer um acervo particular que a maioria das pessoas não terão acesso isso é um paradoxo. Mas também o artista começou a ser olhado de uma outra maneira então acabou aquela coisa do artista ter uma profissão e fazer arte, o que eu e muitos outros na minha época faziam, eram funcionários públicos. Existiam muitos que agiam e trabalhavam com arte, não só nas artes visuais, como na literatura, com funcionários do ministério que escreviam como Machado de Assis e outros tantos. Eram funcionários, sempre falo que ninguém vive de brisa fresca, você tem que agir você tem que procurar uma posição confiável, ou você vai viver as dispensas de alguém que te custeia. A época dos mecenas acabou, essas grandes famílias italianas ou a nobreza europeia que compravam as obras dos artistas e guardavam eles nos castelos para pintar os retratos da família acabou, o que você tem hoje como mecenas pode ser o estado, município ou o próprio governo federal. Isso foi bem nessa época aqui, depois os recursos foram se esvaindo. Arte pela arte, meu amor, arte para expor mesmo que eu tenha que pedir dinheiro emprestado para comprar placas de cobre ou telas e tintas, isso passou, foi isso que eu sentia foi muito motivador.

AN: Você lembra sobre a criação da Funarte? a primeira vez que escutou falar dessa instituição qual foi sua impressão?

DS: Eu lembro que quando criaram a Funarte, pensei que seria muito bom ter uma fundação para as artes. Eu sempre fui romântica, sempre acreditando que tudo será para o melhor,

agora eu tô falando até com os alunos sobre confusão que tá acontecendo, gente precisamos terminar o período, temos que investir não podemos parar, porque se nós pararmos afundamos temos continuar nadando na dificuldade. Eu pensei, poxa vai ser muito legal, tanto que depois que a Funarte foi criada, eu cheguei a ir alguns shows, algumas coisas porque ela agia na área da música. Eu cheguei a ir em um show do projeto Pixinguinha que eu lembro que foi instalado na sala que antigamente era nossa biblioteca da Escola já estava aqui no fundão, então você subia aquelas escadas chegava no corredor das esculturas a direita, tinha duas grandes portas, haviam escada que vai lá para baixo para parte interna no jardim lá embaixo, aquelas duas grandes portas eram nossa biblioteca. Nesse espaço foi instalado a Funarte, então durante algum tempo eu cheguei a frequentar, a parte de música. Eles faziam muitos projetos de música, poesia, teatro, mas eu lembro que pensei: ‘é uma coisa muito boa’, a Funarte me soava como uma coisa muito estável que ia resultar em um grande domo e abaixo disso estariam todas as artes brasileiras. Não aconteceu isso, mas enquanto a gente sonha, acredita vai acontecendo.

AN: Visão bem interessante. É esse meu interesse, saber um pouco como era a visão de alguém que estava fora da instituição e ao mesmo tempo envolvida com as dinâmicas da época, esse olhar jovem de vem vê de fora. Pode continuar.

DS: Os alunos pensavam nos salões como oportunidades. Lembro que eu fiquei muito entusiasmada com 4º Salão Carioca que é de 1980 e o 5º de 1981, mas eu lembro que eu pensei que bom que os salões continuem. A mostra de Artes Visuais eu acho que é de 1973, existe uma mostra que era anterior a Funarte, mas tudo isso já fazia vislumbrar a 3º Mostra que eu acho que é de 1974, então começa a aparecer isso, começa a acontecer o Salão Carioca, que acontecia dentro do metrô da Carioca no Largo da Carioca, era uma grande exposição. Muito legal porque o espaço de vários andares, e eles colocavam as obras e todos que passavam para pegar o metrô viam a exposição dentro do metrô da Carioca.

Tem o prédio dos correios na Av. Presidente Vargas, tem uma ruazinha do lado onde tem o Arquivo da Cidade, chegou a ser ali um dos salões também. Eu lembro que os alunos ficavam muito entusiasmados por ter espaços onde expor. E aí que eu vejo depois comparando, lembrando das memórias e certificados, que aconteciam não só no Rio de Janeiro mas no Brasil todo estava acontecendo.

AN: Você tinha alguma preocupação com trabalhos que você mandava para os salões? Havia alguma autocensura?

DS: Não, talvez para pintura. Eu lembro bem que eu pensava nisso. A gravura como eu falei para você é uma arte das narrativas, ela sempre veio contando história desde a xilogravura na Idade Média, passando pelo metal pela lito. Eu lembro, e se você olhar o nome dos trabalhos que estão aqui, ‘*Os sete pecados capitais*’, ‘*O dia a dia*’ e ‘*Um anjo sobre nossas cabeças*’, o que você tem aqui?

O Anjo sobre nossas cabeças é uma figura alada montada em um cavalo rebelde e a primeira coisa que você vê, de 3/3, 2/3 são o cavalo e o anjo em um fundo todo escuro, ele surge assim

iluminado. A base, o apoio dessa chapa, dessa matriz, é um monte de cabeça, são figuras, são pessoas sem identificação, e esse anjo sobre as nossas cabeças pode ser um anjo que vem salvar, que vem mostrar direções, mas é um anjo que ao mesmo tempo está amassando, você vira uma massa aqui embaixo de cabeça iluminadas entre claro-escuro, parece que estão todas solapadas por esse grande cavalo e esse grande anjo.

O dia-a-dia, é uma cena que se você olhar o personagem da gravura ele parece uma pessoa muito triste, uma pessoa que está carregando peso desse dia-a-dia, não é um dia-a-dia fácil. A mesma coisa *Os sete pecados capitais*, tem uma figura no centro atormentada, desesperada, toda enrolada em um monte de cordas, e em cada ponta tem um pecado te puxando, a gula a ambição, a luxúria, o ódio, cada um de nós. Ou seja, eu era aquela figura, e jogava para qualquer um que visse aquela figura, você é isso também! Arrastado de tudo que jeito por todos lados e sem saída, se você ver os outros trabalhos são aproximados.

AN: Você não ficou preocupada com a interpretação desses trabalhos? Com o histórico de censura nas artes plásticas?

DS: Não fiquei, isso tenho certeza que eu não fiquei. Por exemplo, *Dormindo ou apenas um morto?* É uma figura que está sentada aparentemente, tá dormindo mas pode tá morta, quem faz essa diferença? *Eles já não vivem*, novamente é um monte de gente ocupada fazendo coisas. Tá vivo ou tá morto? Ou seja, quando você é levado para um sistema em que você só deve se manter na linha, fazer aquilo, você está realmente vivo? Ou você morreu e nem percebeu? A discussão era essa, ou *'Ela se prepara'* é uma gravura dividida em duas áreas, que de um lado tem uma mulher camarim, do outro lado existe uma plateia, você vê a plateia como se fosse uma porta do camarim dela pra fora, uma plateia alvoroçada pra ver ela entrar, para ver ela aparecer, e ela está se arrumando experimentando máscaras. Ela está perguntando que persona ela vai usar para convencer aquele povo todo que está lá.

AN: Acho bem interessante as narrativas apresentadas por esses trabalhos.

DS: *'Pertences ao mundo'* essa gravura eu tenho uma emoldurada, é uma figura de homem despido, que tem um globo aos seus pés, ele está preso no país Brasil. Só que há um sistema de ferragens, que são quatro pontos de apoio, como se fosse parafusado, e ele está com as mãos atadas, amordaçado. Fincado naquele lugar através de um sistema de aprisionamento, como se fosse uma grande algema para os seus próprios pés, então não tem como fugir, por isso é *'Pertences ao mundo'*, mas esse pertencimento é muito vago é uma obrigação de pertencer. Não há outra opção, está amarrado, não tem opção tem como sair dali andando, então é que eu digo para você. A gravura me deixava uma brecha que não era um trabalho que iria para uma função, ele me deixava um escape de pensar e repensar uma situação que eu via no meu entorno, que era essa coisa opressiva que você sentia. Era muito paradoxal, pois eu estava expondo em salões patrocinados por um governo ditatorial. Claro que as minhas narrativas passavam por uma arte, que é uma arte de contar histórias. É muito fácil você atravessar isso como se fosse uma contação de histórias, e as minhas eram essas, eu estava contando o que eu via, o que eu lia nos jornais, tudo aquilo que se falava. Mas tudo isso entrava em choque com as minhas memórias, são memórias confusas, pois ao mesmo

tempo em que eu via o que estava acontecendo, presenciava espaços abertos por esse governo ditatorial para eu falar. Então era muito paradoxal, as minhas memórias são muito confusas por conta dessas divergências.

Se você entra com esse clima de ‘eu não vou participar’, você também não anda, principalmente os jovens que eram na época alunos ou estavam começando, querendo mostrar suas propostas, foi um canal que eles tiveram para poder mostrar. Realmente a estratégia utilizada pelo governo da ditadura foi uma estratégia muito acertada, porque investiu nos jovens, por um lado, como aqueles que vão produzir, e investiram nas grandes cabeças com credibilidade para fazer a gestão disso, que eram os grandes críticos de arte. Uma geração de críticos fantásticos, pessoas já estabelecidas naquela posição com grande conhecimento, com credibilidade geral no país e fora. Com uma certa idade o que dava a eles o poder de Júri, e os artistas eram muitos jovens querendo começar fazer alguma coisa. E você vê, dessa geração de 1970, que estavam expondo na década de 1970. Muitos desses são grandes nomes da arte brasileira, aqueles que continuaram, e tem aqueles que, como eu tomaram outros rumos.

Eu fico muito feliz em uma coisa, um grupo realmente continuou seguindo essa meta de continuar as pesquisas, de continuar discutindo, e outro grupo de uma forma de outra por caminhos mais longos ou mais rápidos acabaram voltando à Escola de Belas Artes, você tem Isis Braga, Aurélio Nery, que tinha um trabalho de pintura muito interessante alguns dos trabalhos dele que eu recordo tinha um trem, um ônibus, transporte de massa, todo mundo pegando, saindo, se aproveitando da confusão do trem e assaltando a carteira do outro. Os corpos são humanos, mas as cabeças eram de bichos, todos são animais, então ele tinha um trabalho muito curioso, mas no fundo, no final das contas Aurélio volta à academia e tá aqui sendo professor, eu acho isso uma coisa muito legal.

Se por um lado você fica frustrada pensando, ‘poxa vida, poderia estar no circuito de arte se eu tivesse continuado’. Não sei, será que a minha obra crescerá assim? A gravura e o desenho são chamadas de Artes Menores na época das cresceram muito, hoje acabou essa paranoia de que papel vale pouco. Eu iria viver de arte? Não sei. Hoje há uma maioria comprando o papel, tem essa coisa de país tropical, com fungos, estraga mais rápido enquanto uma tela ou escultura seria mais duradouro. Hoje as obras são vídeos, então a gravura realmente ela cresceu em termos de mercado e sim eu poderia estar trabalhando se o meu trabalho fosse alguma coisa que eu não sei, que tivesse desenvolvido nesse tempo e chegasse realmente em uma reflexão que tivesse espaço.

Mesmo fazendo um caminho mais longo eu volto para universidade em 2000, após 30 anos, pensando eu quero entrar na vida acadêmica, eu quero passar aquilo que aprendi a minha experiência, eu vou conseguir isso, mas só vou conseguir se eu fizer um mestrado e doutorado para ter um espaço dentro da área acadêmica. Eu só tinha uma graduação, ainda que eu tivesse a complementação pedagógica, fundamentos da filosofia e sociologia da educação. Eu dei aula em colégios, mas na universidade eu preciso dessa formação. Então retornei, teci um caminho de volta para a universidade, de alguém que vinha da área da indústria, das artes aplicadas, e claro outros que estão aqui hoje também fizeram, de uma

forma ou de outra. Voltaram a universidade com o intuito de fazer florescer e brotar, como disse Ângela em seu livro *Breve História dos Salões de Arte* onde ela diz:

“A escola de belas-artes continua fazendo o que ela sempre fez, dessa a Academia Imperial. Criando arte e artistas.”

Então tem que ter alguém lá fazendo isso, tem um grupo tá aí na mídia que tá divulgando e que continua produzindo sua obra, discutindo suas propostas, e tem um grupo que está na orientação desses alunos que estão se preparando para ser a próxima leva, outra geração de artistas que estão entrando no mercado. E realmente a briga hoje é feia, vai quem tem qualidade e até quem não tem, mas que possa ter bons contatos. É isso Aldones.

AN: Obrigado Dalila. Foi muito bom ouvir você.

Nome do entrevistado:

9.3 Carlos Zilio

Local da entrevista: Atelier do Artista, Laranjeiras– Rio de Janeiro, RJ

Data da entrevista: 19 de janeiro de 2017

Nome do projeto: Arte Contemporânea e os Militares: As Artes Plásticas nos anos 1970 e a implementação da Funarte (Dissertação de Mestrado)

Entrevistador: Aldones Nino

Transcrição: Aldones Nino

Aldones Nino: Você lembra como tomou conhecimento da Funarte?

Carlos Zilio: Carta de amigos, telefone na época era caro e difícil, e celular não existia, então devo ter ficado sabendo por meio de amigos. Talvez o Ronaldo Brito, não sei, mas possivelmente. Então, não sei, um dia ouvi dizer de pessoas que vinham do Brasil, e eu estava dando início ao meu projeto de doutorado. Foi uma coisa que aconteceu por acaso, no seguinte sentido, não saí do Brasil para fazer doutorado, eu estava na França, estava lá para ficar um tempo maior, e precisava ter um visto de permanência, então me matriculei em uma universidade, circunstancialmente, como eu estava expondo na bienal de Paris, eu apliquei meu trabalho para o doutorado em artes plásticas, e acabei levando a sério. Ouvi dizer da Funarte, aí mandei um projeto que era meu projeto de pesquisa e soube que foi aprovado. Sabia que tinha alguns amigos meus, não direto, mas pessoas da minha geração trabalhavam lá, então mandei o meu projeto de pesquisa. Foi aprovado e tinha o problema de receber a bolsa, eu nem sei quanto tempo foi, acho que foi de um ano. A Funarte não tinha esse mecanismo, então se arrumou uma solução, digamos assim, jurídica possível, que foi, uma procuração para o meu pai. Ele recebia a bolsa em meu nome no Brasil e enviava para lá. Foi a solução legal que se encontrou, não sei exatamente o tempo desta bolsa. Minha pesquisa durou muito mais do que isso, mas além do auxílio que me trouxe, circunstancialmente, o que foi importante também foi que a Funarte depois publicou o livro. Transformei a tese em uma coisa mais publicável, retirando uma série de questões que só interessavam estritamente ao doutorado, foi isso.

AN: Você já estava consciente do processo de abertura política que se falava no Brasil?

Acreditava?

CZ: Houve um problema na época, o Eduardo pode falar melhor, parece que quando deram a bolsa pra mim, e teve uma certa, aliás um duplo problema, um de ordem legal, que era esse do mecanismo de transferência para o exterior. O outro era porque essas instituições todas, todo o Ministério, tinha dentro dele um setor de inteligência do SNI, o MEC, a quem a Funarte estava vinculada e aliás funcionava onde é o Museu Nacional de Belas Artes, mas o MEC funcionava no antigo prédio. O setor de inteligência do MEC era ali, só atravessar a rua e estavam na Funarte. Evidentemente acompanhavam todos os organismos do MEC, e parece que houve uma certa cobrança interna, o MEC tinha dado a bolsa para um subversivo. Eu tive que me apresentar porque estavam atrás de mim para me prender, e eu tinha entrando oficialmente no país, estava com passaporte, mas rolou um mal estar. O que eu posso dizer? Se eu acreditava no projeto quando eu mandei? Eu sai do Brasil em 1976, e a Funarte é criada quando?

AN: O decreto é do final de 1975, mas começou a funcionar em 1976.

CZ: Quando eu sai daqui não tinha uma presença da Funarte, ela foi acontecendo mais em 1977. Eu fiquei preso até julho de 1972, é sobretudo a partir de 1973, que eu volto a me vincular, mais diretamente, com meus amigos artistas, meu meio o qual eu tinha deixado. Então é de 1973-76, nós começamos (nós geração), começamos a desenvolver alguns projetos que tinham haver com a política da arte, como a revista Malasartes, a área experimental do MAM, que aliás agora está sendo reapresentada, a exposição que apresentei lá em 1976. Enfim, foram conquistas político-culturais, como era a Funarte de uma certa maneira, não nos mesmos moldes, mas eram iniciativas articuladas de grupos, dentro de instituições públicas como a revista, ou particulares como o MAM - a única instituição que lidava com arte contemporânea na época. Não tinha CCBB, Paço, Caixa Cultural, MAR, então era uma coisa muito reduzida a algumas poucas galerias e o MAM, que era uma instituição forte. Essas nossas iniciativas demonstram que concretamente, havia um campo político possível, certamente. Eu acho que dificilmente antes desse período de 1973, eu não sei exatamente, entrando o Geisel né?

AN: Sim, ele assume em 1974.

CZ: Então ainda era o Médici, que não era um período que traga boas recordações pessoais ou políticas, eu fico espantando de saber que era o Médici, porque eu tenho a impressão que a Malasartes é de 1974, mas de qualquer maneira, as reuniões, a aproximação das pessoas começaram em 1973. O que demonstra uma coisa fundamental, que era possível fazer

reuniões já nessa época. Depois, até 1976, foram desenvolvidas algumas atividades político-culturais, isso no plano da ação, mas no meu plano pessoal, a coisa era mais complicada, tinha saído da cadeia, tinha essa convivência social e profissional com esses amigos artistas, políticos, etc. Tinha também os meus amigos que ficaram presos comigo, convivi, mas havia um sentimento de instabilidade, de ameaça. Ao mesmo tempo me dou conta hoje em dia, que nesse meio tempo ocorreram coisas que eu não tinha conhecimento. Por exemplo, que grande parte da esquerda, chamada Armada, tinha se esfacelado. A organização a qual eu pertenci tinha sido dizimada. Por exemplo, eu não sabia que tinha a Guerrilha do Araguaia, ninguém sabia, era uma coisa mantida sigilosamente, digo isso, pois denota que o aparelho da repressão estava não só em pé, como também muito atuante. Um dos motivos que me fez sair do Brasil, é que eu comecei a ser ostensivamente seguido em 1976, por razões que eu nunca vou saber, mas certamente tem relação com essa manutenção muito clara do aparelho de repressão atuante, possivelmente digo, por razões que nunca vou saber, pois certamente não foi por causa da Malasartes, nem por causa do MAM, da luta em torno da área experimental, nem das exposições públicas que eu fiz. Minha primeira individual foi em 1974, na Galeria do Buarque de Holanda e do Bittencourt, uma galeria que acolhia a nova geração, então certamente não foi por isso, possivelmente por meus vínculos com ex amigos, ex companheiros, da atuação política. Possivelmente essa rede de amizades estava sendo vigiada, vigiada paranoicamente por eles, que podiam achar que ali tinha ainda alguma atuação política, coisa que não tinha. Mas era um clima de muita instabilidade.

AN: Quando você viajou a Malasartes já tinha acabado? O que levou ao seu fim?

CZ: Tinha acabado sim. A Malasartes, curiosamente deu certo, do ponto de vista comercial, porque ela veio ocupar um terreno absolutamente deserto, botamos uma rede básica de distribuição que pegava as principais livrarias do Rio e de São Paulo, as principais bancas de revistas que eram mais ou menos conhecidas, pela diversidade e pela qualidade. Nós montamos uma rede básica de distribuição boa, começamos, inclusive a remeter para outros estados, e a revista começou a se pagar. Não dava lucro, mas não dava prejuízo, tinha alguns anúncios que nós conseguimos, por contatos pessoais. Nosso trabalho não era cobrado, quem fazia a programação visual era o Waltércio e minha esposa que era designer, trabalho voluntário. Não tinha custo a revista, a não ser a própria impressão, e a revista começou a se pagar, dar certo. Mas aí começou a haver um certo dissenso interno no grupo, em torno do projeto mais a longo prazo da revista, começou haver inclusive demandas externas, e quererem a oferta de encampar a revista, em torno destas solicitações. O grupo não se

entendeu, então chegou a um certo ponto que, enfim, era melhor perder a revista que perder as amizades. Acabamos com a revista e as amizades continuaram, basicamente isso. Então dou esse relato assim, mais amplo, para situar mais ou menos minha experiência com a abertura. Era um coisa contraditória, para mim, porque por um lado eu desenvolvia profissionalmente uma atividade que era viável, mas pessoalmente ainda tinha uma ameaça concreta. A realização destas atividades era uma coisa ambígua, eu acho que foram se tornando viáveis, com um dedo do governo do Geisel, com uma visão de distensão, lenta gradual e segura através da própria Funarte. Eu não sei quem foi a pessoa, o agente, ou quais foram as pessoas que atentaram para a importância simbólica da área cultural - eu não duvido, por especulação, mera especulação - que seja uma coisa que tenha partido do próprio Golbery, que era realmente uma pessoa, digamos, com visões estratégicas deste processo mais sofisticado, eu diria.

AN: Tinha o Ney Braga, que já tinha uma atuação na área cultural no Paraná, que entre suas iniciativas fundou a Secretária de Cultura.

CZ: Sim! Verdade, não me lembrava do Ney Braga. Dizem que a Funarte foi, existe uma história, que a Funarte foi um pouco, não sei até que ponto anedótico, que a Amália Lucy chegou para o seu pai e disse:

- Papai eu quero uma Funarte.

Porque ela tinha visto no México uma instituição, ouvi falar isso. Que no México havia uma instituição do governo para fomento da cultura e que ela viu isso lá e ficou muito empolgada. E teria atuado junto ao pai para fazer uma coisa similar no Brasil, pode ser uma explicação. De qualquer maneira houve uma acolhida da ideia, do projeto. Então minha experiência com a Funarte também é ambígua, de um lado havia um grupo de pessoas lá dentro que eram da minha geração, que entenderam meu projeto e o apoiaram. De outro havia essa coisa circunstancial, de não poder financiar no exterior, o que é compreensível, para uma instituição que é voltada para a produção interna, mas por outro lado tinha essa coisa da presença da repressão interna, era uma coisa meio ambígua. Eu fui voltar a entrar em contato com a Funarte quando voltei definitivo para o Brasil em 1980. Aí já me lembro bem do Paulo Herkenhoff, como uma figura, tinha o Paulo Sérgio, a Glória veio posteriormente. O Paulo Sergio no INAP; minha esposa foi trabalhar no INAP em 1981 - se eu não me engano - convidada pelo Paulo. Eu tenho a impressão que a Carminha entrou um pouco antes da Glória, depois entrou Iole, Lygia Canongia, Fernando Cochiaralle, no INAP. Não sei como,

quem teve a iniciativa de sugerir minha pesquisa para publicar, aí meu contato já foi direto com o Departamento de Editoração, que era a Vera. Quem eu lidei mais diretamente foi com o Eudoro Augusto que era revisor de textos, e a Sula que era programadora visual. Foi tranquilo e depois o Paulo Sergio me chamou para expor no Espaço ABC, isso em 1982.

AN: Onde? No Parque das Catacumbas?

CZ: Já foi no MAM, em 1982, éramos dois. Uma exposição minha individual e outra individual que era do Jorge Guinle. Catacumbas acho que acabou em 1980.

AN: Ah sim, foi Catacumba, MAM e depois no espaço da Funarte.

CZ: Eu cheguei em 1980, e a exposição foi em 1982. A Funarte realmente coloca um problema hoje em dia, desse ponto de vista que você perguntou. Uma visão retrospectiva, a respeito da questão da abertura, não sei muito concretamente. Realmente houve ali uma iniciativa, um espaço, contraditório, não era uma coisa inteiramente em aberto, e também com períodos distintos, uma coisa é a gestão do Alcídio, outra coisa é a gestão do Paulo Sergio. O Alcídio eu conheci bem, porque foi diretor do Instituto de Belas Artes quando eu era aluno lá. Instituto de Belas Artes, o avô do Parque Lage, foi Instituto de Belas Artes até o Gerchman mudar para Escola de Artes Visuais. O Alcídio era professor lá, uma pessoa digamos assim, de excelente convívio, aberto a um diálogo com a modernidade, mas ainda uma pessoa de transição, aquelas coisas meio contraditórias dos alunos da década de 1940 da Escola de Belas Artes. Não eram acadêmicos, nem modernos, mas ele tinha uma disponibilidade, era administrador, enfim, não tinha certamente a visão política de cultura que o Paulo Sergio tinha. Então eu acho que tem essas nuances de administração, dentro da Funarte, tem as nuances de período político, mas eu acho que demonstra que havia ali um início de uma postura de parte da ditadura de criar vínculos com a sociedade civil, e nisso, privilegiar o contato com a área cultural, possivelmente pelo peso simbólico.

AN: Você conhece o livro da Claudia Calirman?

CZ: Conheço, na época ela me pediu material.

AN: Ela cita muito o texto do Frederico Moraes e a ideia de guerrilha, ela usa muito esse termo para evidenciar a atuação de um grupo de artistas. Você teve uma atuação muito ativa nesse sentido de luta contra o governo. E na conversa com Milton Machado ele também citou esse detalhe, ela chegou a te entrevistar.

CZ: Ela entrou em contato e pediu fotos de trabalhos, mas não chegou a me entrevistar, eu tenho impressão. Eu soube do livro, ela me enviou, mas eu confesso que não leio muito sobre o período, essas narrativas de experiências, de atuação política, de cadeia, não há nenhum problema traumático maior, mas não são coisas com as quais eu volto.

AN: Você estava na abertura do 19º Salão Nacional de Arte Moderna? Conhecia o trabalho do Antonio Manuel?

CZ: Deixa eu te dizer, eu conheci o Antonio possivelmente em 1965-66, acho que em 1966, curiosamente eu conheci o Antonio inicialmente através de um amigo em comum. Eu estudava psicologia na UFRJ, e tinha um colega que era amigo do Antonio Manuel e me apresentou o Antonio, que tava começando a se movimentar, e nos conhecemos aí. O Antonio, o Barrio, e acho que o próprio Cildo, são mais jovens, devem ter um 3 anos a menos do que eu, no mínimo. E isso quando você é garoto, faz uma diferença, entende, você está na universidade e o outro ainda está no secundário. No caso da arte, eu já estava participando de algumas exposições da geração na época. O Barrio, o Cildo e o Antonio não. E meu processo de politização foi muito rápido, em um ano. Em 1970 que é a atuação do Antonio no salão, eu já estava clandestino. Essa é a diferença, em 1969 eu já tinha parado de fazer arte, desde meados de 1969 eu já estava clandestino.

AN: Você chegou a frequentar a Veste Sagrada?

CZ: A Veste Sagrada já era posterior, eu já estava solto. Eu já tinha sido libertado, eu mal conhecia o Milton, o Adriano de Aquino conhecia só de vista. O grupo com o qual eu me vinculei mais, foi o grupo da Nova Objetividade Brasileira, meu contato era com Gerchman, Vergara, Antonio Dias, Pedro Escosteguy, e conheci o Waltércio porque era meu vizinho. O Ronaldo acho que eu conheci porque ele já publicava no Opinião, então eu tinha contato no Opinião também, amigos em comum e acabamos nos conhecendo. O Cildo eu acho que foi o Vergara que trouxe para a Malasartes, e nesta época também, houve uma exposição do Zé Resende, Ronaldo viu e puxou ele pra Malasartes, e o Baravelli junto, meu grupo era mais esse. Tunga era amigo do Ronaldo, veio também, embora não participasse da Malasartes; o Tunga era mais moço. Depois eu vou conviver mais com o Tunga em Paris, a gente fica lá, foi uma convivência muito grande, na Veste Sagrada não conhecia não, sabia da existência. A minha exposição na área experimental foi em 1976, fez 40 anos essa exposição, que agora

está no MAM²³⁶.

AN: Como foi o processo de montagem da sua exposição na área experimental?

CZ: Você apresentava projetos ao conselho cultural do MAM, e eram aceitos ou não. Sobre essa comissão, há um livro escrito pela Fernanda Lopes²³⁷. Dessa comissão, nós tínhamos assim, diretamente três representantes, que eram o Waltércio, Ronaldo e o Vergara. Pelo menos no início, depois não sei se mudou. Mas voltando ao problema do hiato, então, quer dizer, quando apareceu uma maior presença do Antonio Manuel, Barrio, eu já tava militando, e aí tem um episódio, que até tem no catálogo de uma exposição minha chamado Arte e Política em 1996. Foi a primeira vez que eu mostrei meu trabalho em conjunto, deste período que vai de 1966-76, e em 1996 foi a primeira vez que expus. Depois de 20 anos que me senti à vontade de mostrar esses trabalhos, e tem uma entrevista minha lá com o Paulo Sergio e o Fernando, que se eu não me engano está nesse catálogo. Eu remeto a um episódio de uma reunião, sobre o boicote à Bienal de São Paulo, então eu vivi uma situação meio ambígua, porque eu estava já atuando muito diretamente, na atuação política, participei de uma reunião, dos artistas da minha geração, e alguns artistas da geração anterior. E teve uma passagem que pra mim ficou marcada, que teve um significado particular, possivelmente outras pessoas que participaram desta reunião não vão se lembrar, a questão era o que fazer como intervenção política na bienal. Então houve uma proposta de fazer um *happening* na frente da Bienal, tinha ainda esse nome na época, *happening*. Seria uma intervenção artística, e eu disse:

- Isso não tem nenhuma consequência política, é uma mera manifestação sem maior desdobramento político!

E um deles perguntou a título de tornar mais enfático o que eu queria dizer, mas de uma forma talvez meio caricaturando um pouco, exagerando um pouco, ele disse assim:

- Mas o que você quer fazer? Guerrilha?

Eu disse:

- Sim, é o que eu quero fazer!

Para eles era uma espécie de um exagero, uma coisa absurda e inconsequente, para mim era o

²³⁶Exposição “Carlos Zilio – Atensão” Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (03/12/2016, até 5/03/2017).

²³⁷LOPES, F.; COELHO, F. *Área Experimental - Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. 1. ed. Rio de Janeiro: Figo, 2013.

que se apresentava. Então foi havendo na minha atuação como artista um limite, entre arte e política e uma consequência disso. Eu tenho um trabalho, não sei se você conhece. Uma marmita.

AN: Sim, conheço.

CZ: Aquele foi meu último trabalho nesse período, porque como eu já tinha essa participação, muito intensa no universo estudantil, nós já fazíamos pelo movimento estudantil, panfletagem. Não era muita coisa, mas já era uma atividade de risco, mas se fazia ainda. Esse meu trabalho foi pensado como um panfleto, aquilo ali era pra ser produzido em centenas e distribuídos em porta de fábrica, e aí aquele trabalho evidenciou pra mim um limite da minha demanda, de participação política e o potencial da arte de dar uma resposta a isso. Da minha parte havia uma urgência de atuação, que não encontrava na arte uma resposta a altura. Daí então, eu ter pouco a pouco rompido com minha prática de artista, e no espaço de um ano ir pra militância direto. Parei de fazer arte durante dois anos. Só fui retomar quando fui preso, como uma espécie de diário da minha prisão, que resultou em uma série de desenhos que eu fazia e mandava para fora pelas visitas. Para não ficar acumulando e correr o risco de perder, ficou como uma espécie de registro daquela vivência. Visto retrospectivamente, eu acho que minha atitude foi legítima, como legítima também era a atitude dos outros artistas, porque se minha demanda existencial era de romper com os limites da prática artística era um problema meu, isso não invalida, pelo contrário, o potencial da prática artística em si, que ocupa um outro terreno, diferente daquele da atuação direta, é um terreno mais indeterminado e simbólico, é por esse terreno indeterminado e simbólico que a distensão entrou.

AN: É sobre essas questões que que tenho interesse, há alguns trabalhos que falam sobre a Funarte, mas não com foco neste momento inicial?

CZ: É porque essa discussão na verdade tem um background maior, que acho que se deu no plano do cinema.

AN: Música também.

CZ: Música também, mas acho que essa segunda parte pós AI-5, tem esse momento pra cultura, então a música acho que é uma coisa que me vêm à memória pré AI-5, agora do ponto de vista da repercussão política, parece que sobretudo o cinema da época, quando falamos cinema, na verdade é Cinema Novo: um grupo de cineastas, relativamente reduzido, mas que tinha a presença grande pelos seus trabalhos. Mas acho que teve um negócio ali que

foi a atitude do Glauber, de considerar que tem uma potencialidade de um projeto de nação mesmo, se erguer, ali naquele momento de distensão. Particularmente, o Geisel, que eu acho que gerou aí uma discussão política mais intensa. Surgiu aquele triângulo do Cacá Diégues, das patrulhas ideológicas, essa coisa toda. A coisa ficou mais tensionada em termos de quem é contra, quem é a favor, mais dicotômico. Eu felizmente ou infelizmente não estava no Brasil, nesse período. Quando eu retorno já tá com o ritual da iniciação, lembro que o Eduardo foi uma das pessoas que advertiu amigos em comum, e avisaram:

- Estão querendo te prender de novo.

Mas já era um outro tempo, uma outra situação, um período relativamente curto, mas com mudanças políticas muito intensas.

AN: A Funarte teve um fluxo muito grande em suas salas de exposições, nos primeiros três anos contando com mais de 80 exposições, porém quase todas de pintura e desenho.

CZ: Isso é muito a cabeça do Alcídio, aquela coisa de um convívio doméstico com a arte, tá entendendo? Aquela coisa assim de amigos, de pessoas que estão fora do circuito porque tem que estar mesmo. Possivelmente todos com vínculo com a modernidade, muito assimilável, bem comportado. Isso aí meu caro, é culpa da Escola de Belas Artes, da qual eu fui professor durante alguns anos.

AN: O que despertou minha curiosidade, já sabia que após os anos 1980 a turma do Paulo Sergio estava presente. Mas nas minhas primeiras pesquisa no Centro de Documentação da Funarte encontrei os relatórios de atividade dos primeiros anos, e então vi que no Centro de Documentação e Pesquisa tinha artistas como você, Lygia Pape, Milton Machado, críticos como Fernando Cochiari e Frederico Morais, que desenvolviam temas super interessantes de pesquisa. Queria entender um pouco por que nas exposições de artes plásticas estava um grupo e na pesquisa outro.

CZ: Quem era do Centro? Eduardo, Tereza Walcasser?

AN: Tereza, Eduardo, Afonso e Eudoro.

CZ: Dois poetas, um filósofo e uma jornalista.

AN: Afonso criou a Coleção ABC com Eudoro, convidaram o pessoal.

CZ: Eram pessoas articuladas, que conviviam com o meio da arte, convivência intensa com a

produção cultural emergente.

AN: Nesse momento que minha pesquisa deu uma guinada, não ia estudar apenas o INAP, pois tinha meu interesse nessa parte teórica que se desenvolvia ali.

CZ: A Funarte é uma instituição importante que ainda existe, mas também já perdeu o flego, porque a Funarte desta época tinha outro dado curioso, a filha do chamado presidente da república trabalhava nela - e diga-se de passagem que era um pessoa muito correta, muito digna. Convivia sem querer ser mais importante, uma funcionária como outra qualquer, tinha muito essa posição. Não tinha nenhum privilégio que eu saiba, aparentemente. A Funarte deste período, sobretudo dos anos 1980, que eu convivi mais de perto, deu um apoio muito grande. Eu voltei em julho de 1980, e fui trabalhar na PUC, e em 1981 eu fundei o curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, que era o único curso de pós graduação que tinha no Rio de Janeiro, no Brasil tinha na USP uma pós-graduação em História da Arte, mas era um curso meio engessado, e depois abriram um em Porto Alegre também. Esse curso de especialização da PUC, depois gerou, também foi iniciativa minha - não falo isso pra me gabar, mas porque é verdade - uma área de história da arte e arquitetura na pós graduação que gerou muitas ideias. Esse curso de especialização no início era uma coisa que teve uma importância circunstancial, por dois motivos: 1) porque não havia nenhuma formação específica nessa área, no Rio de Janeiro, e o curso acho que formou uma geração de professores, que depois vieram a ser professores no Fundão, na UERJ, isso foi um dado; 2) meu pensamento era o seguinte: por que no Brasil não havia um lugar que produzisse ensino e pesquisa de uma forma articulada e intensa nesse campo? Tem que ter, e isso surge em mim, não que eu fosse a pessoa privilegiada, mas surge assim como uma evidência histórica, uma obviedade, tem que ter todas as condições pra isso. Mas aí não era abrir apenas um curso, e sim abrir uma nova perspectiva, uma nova concepção de vínculo com o objeto artístico, com a cultura artística. Era a maneira de trazer pessoas que estavam articuladas com uma nova concepção de História da Arte que não era mais acadêmica, restrita a uma catalogação estilística, aquela coisa arquivística, de divisão de história da arte, aquele formalismo empírico.

AN: E esse seu interesse teórico? Como você mesmo narrou agora, essa articulação entre teoria e prática artística, como se deu? Pois sua trajetória é muito ligada à questão teórica.

CZ: É porque eu sempre tive essa visão entre arte e política, pra mim essa foi uma forma alternativa de continuar a militância política. Eu tenho essa atuação na PUC, depois vou no

Fundão e vejo que na graduação não tem. Eu já sabia, fui pra lá com minhoca na cabeça, sabia que era bem difícil mexer na graduação em arte, e quando eu cheguei em 1994, eu já fui com o projeto de fazer uma pós-graduação, uma maneira de criar uma possibilidade alternativa. Tinha a Lygia Pape lá, o Paulo Venâncio, as pessoas, enfim. Para mim é isso, ser professor foi uma alternativa existencial minha. Agora ser professor partindo de uma perspectiva de um vínculo político cultural, e foi isso, eu consegui reunir pessoas que tinham uma outra visão, um vínculo com a realidade da área cultural, digamos que um pensamento contemporâneo. O vínculo com a pesquisa implicava em você repensar a história da arte brasileira até aquele momento, particularmente a modernidade no Brasil, que eu já vinha pensando na minha tese. Eu peguei o problema da identidade da arte brasileira, e quando cheguei na PUC eu propus de estudar dois artistas que eu achava que eram alternativa à visão oficial da constituição do moderno no Brasil, alternativa consequente, que para mim era Goeldi e Guinard. Eu to falando isso tudo porque a pesquisa do Goeldi foi mais autônoma, mas a do Guinard teve uma ambição maior, ambas geraram exposições apoiadas decisivamente pela Funarte. E depois tem uma série de outras pesquisas, já que estava no Rio tinha que estudar o Rio de Janeiro, então fiz pesquisa sobre o Rio setecentista. Publicamos a Revista Gávea, que foi também um tipo de exemplo de como tem que ser uma revista acadêmica. Não existia revista da UFRJ, da USP, essas coisas nem existiam, então formatou-se. Eu falo isso tudo porque a Funarte foi muito importante no apoio a essas iniciativas, a Funarte tinha um mecanismo de ação administrativa que permitiu uma certa elasticidade para uma pessoa que fosse chefe do departamento de uma área com uma visão cultural consequente, então acho que isso deu uma presença importante. Outra coisa que eu me lembro dessa época também da atuação da Funarte, foi essa preocupação da presença nacional, nisso eu acho que eles tiveram uma importância grande, as coisas eram muito longe, eles criaram instrumentos de interação, sei que foi importante. Enfim, já falei demais e quando a gente começa a falar demais, corre o risco de falar bobagem.

Nome do entrevistado:

9.4 Milton Machado

Local da entrevista: Santa Teresa – Rio de Janeiro, RJ.

Data da entrevista: 10 de novembro de 2016

Nome do projeto: As Artes Plásticas nos anos 1970 e a implementação da Funarte
(Dissertação de Mestrado)

Entrevistador: Aldones Nino

Transcrição: Aldones Nino

Conferência de Fidelidade: Milton Machado

Aldones Nino: Em 1981 a Funarte, através do Núcleo de Estudos e Pesquisas (NEP), concedeu uma bolsa para uma pesquisa sua, chamada *O Estudante de Urbanismo e a Cidade do Futuro*. Você poderia falar mais um pouco sobre isso?

Milton Machado: Em 1977-78 eu fiz um desenho a partir de 14 fotos tiradas da casa de um amigo, que gerou uma pesquisa que desenvolvi durante o mestrado no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR-UFRJ), de 1980 a 1985. Meu ponto de vista era o Largo do França, em Santa Teresa, voltado para a Zona Norte, com as favelas próximas (Fallet, Coroa, Fogueteiro, Prazeres), o Maracanã do lado esquerdo, o Fundão do lado direito, os contornos da Serra do Mar lá no fundo. Fiz uma espécie de aposta, que adotei como hipótese: nenhuma transformação radical ou estrutural deveria acontecer nesse lugar, a não ser alterações localizadas, tais como uma fachada pintada de verde, uma reforma de telhado, a abertura de uma janela, um acréscimo de muro, por exemplo, apenas transformações pontuais. Daí o título: *Cidade do Futuro*. O Estudante de Urbanismo era eu mesmo. Note que prefiro grafar esses títulos (como aliás todos os meus títulos, com iniciais maiúsculas, já que são nomes próprios).

Levei o desenho para a entrevista de seleção do mestrado, abri e falei: “Quero estudar isso aí”. Eu havia passado na prova escrita (que incluía disciplinas que não domino, como Estatística, por exemplo) em 11º lugar; com a entrevista passei para o terceiro lugar e com a desistência dos dois primeiros colocados, acabei aprovado em primeiro lugar. Mais de uma

vez precisei lembrar meus professores desse detalhe, assim como lembrá-los de que eu estava ali como artista plástico e não como arquiteto. Ou como “arquiteto-sem-medidas”, condição que mais tarde adotei. Não sei se você conhece o estudo do Kevin Lynch, *A imagem da cidade*. Um pouco datado, mas muito bom, que me serviu como referência fundamental. Montei uma equipe com colegas do IPPUR e fomos a campo. A bolsa que ganhei no NEP foi para fazer essa pesquisa. Ir a campo é um modo de dizer. Quando chegamos lá encontramos um lugar de verdade, com gente de verdade, não personagens de um livro. A pesquisa não foi muito longe, mas teve lances interessantes. Em uma primeira visita, levei o desenho comigo – não o original, que é uma aquarela de 2,10m –, mas uma cópia heliográfica. A garotada logo se reuniu em volta de nós:

– Professor, o que é isso aí?

– Isso que estamos vendo é este lugar aqui, onde estamos agora.

– Mas onde está o apartamento?

– Qual apartamento?

E o menino apontou para o edifício de onde eu havia feito as fotos que geraram o desenho. Incrível! Pois o “apartamento” é um marco, segundo o padrão de Kevin Lynch. Um marco completamente externo, lá no alto da Almirante Alexandrino, um marco para a garotada e para os moradores desse recorte. Bastou eu dizer a eles que o desenho havia sido feito justamente do “apartamento” para os meninos localizarem suas casas, seus campinhos de pelada, “eu moro aqui”, “Zezinho mora ali, nessa casa de dois andares pintada de verde”. Fiquei intimidado porque eu não sabia exatamente como aplicar uma metodologia de um americano lá de Boston aqui nas fraldas dos morros do Catumbi. Eu arreguei, e disse: “não vai dar”, “não é assim”, “não tenho preparo para isso”. “Nem eu, nem ninguém aqui!” Ficamos na vontade, nas boas intenções, reduzidos a nossas limitadas competências “acadêmicas”. Mas o projeto, que precedeu a essa “não execução”, ganhou a bolsa do NEP.

AN: Então essa bolsa deu início a sua escrita. Gostaria que você falasse um pouco sobre esse processo, foi edital?

MM: Sim, foi um edital.

AN: Você lembra de muitos amigos submetendo projetos? Foi bem divulgado o edital?

MM: Você me fala em 24 contemplados, mas eu me lembro apenas do Antônio Manuel. Não sei se isso é uma particularidade, pelo fato de sermos artistas, mas os dois premiados, que eu me lembre, fomos nós dois. Recebemos o mesmo prêmio em dinheiro, não me lembro o que fez o Antônio mas lembro-me de nós dois recebendo o prêmio, não me lembro de nenhum outro.

AN: Há uma lista de nomes aqui, se quiser eu posso ler.

MM: Pode ser que eu e o Antônio tenhamos recebido uma bolsa diferente, como artistas plásticos. Nessa época Iole de Freitas ainda não havia assumido a coordenação ou diretoria de artes plásticas.

AN: Na Funarte junta-se um grupo que busca refletir sobre as práticas contemporâneas, participando de projetos, resultando em publicações e na Coleção ABC. Você fazia parte desse grupo?

MM: Nunca tive uma relação direta com a Funarte, a não ser a bolsa que ganhei do NEP e a exposição que fiz em 1981 no programa Espaço ABC, criado por Paulo Sergio Duarte, chamada *Conspiração Arquitetura*. Essa exposição incluía estudos e cópias xerográficas dos desenhos de *História do Futuro*, trabalho que eu havia começado em 1978 e que ganhou tantos desenvolvimentos posteriores. Minha primeira individual foi em 1975 na galeria da Maison de France, um espaço importante na época, com boas exposições. Era um espaço com foco na produção de jovens artistas, eu tinha menos de 30 anos. Em 1974 tive o primeiro contato com Gilberto Chateaubriand. Havia uma galeria em Ipanema muito importante, que na verdade durou apenas um ano, mas ganhou um prêmio do MoMa, acho que de galeria mais interessante fora dos Estados Unidos. O dono, Luis Antonio Marangoni, era muito meu amigo, é até hoje. Ele seria a pessoa mais indicada para contar essa história. Quase ninguém conhece a história dessa galeria, ou galerias. Encorajei Fernanda Lopes, hoje curadora-assistente do MAM-RJ, a inscrever um projeto de pesquisa sobre a Veste Sagrada e a Central de Arte Contemporânea, mas infelizmente seu projeto não foi selecionado. Era um edital da Funarte. Você gostaria de saber um pouco dessa história? Havia duas boutiques muito badaladas em Ipanema, a Veste Sagrada, na rua Montenegro (hoje Rua Vinícius de Moraes), e a Frágil, na Farme de Amoedo, que era do artista Adriano de Aquino, em sociedade com Celia Resende, sua esposa na época e com Carlinhos Veiga, outro artista, já falecido. Essas duas boutiques eram os lugares mais vanguardistas de Ipanema. Gal Costa, Caetano, Regina Leclery, atriz e socialite que morreu no desastre de avião da Varig, muita gente famosa

comprava roupa lá. A Veste Sagrada, eu diria, viria a ser a mais interessante por conta de seu envolvimento com as artes, além da personalidade fascinante de seu proprietário. Marangoni veio de Brasília para o Rio, já foi construtor em Búzios (onde fundou e geriu a charmosa Lavanderia Maria), cidade onde mais tarde assumiu a Secretaria de Cultura. Hoje circula entre Búzios e Bahia. Parece um viking, louro, com sua pele bronzada e sua barba branca. Como não podia deixar de ser, virou pintor.

Em determinado momento ele reuniu os sócios na loja e a transformou em galeria de meio expediente. Durante o dia era uma boutique chiquérrima; à noite, ele desmontava a boutique e fazia exposições. Exposições sempre de trios. Comigo expuseram Adriano de Aquino e um cartunista italiano, o Altan/Kiko (muito conhecido na Itália). Roberto Magalhães, se eu não me engano, com Márcio Mattar e Celia Resende. Sempre trios, em conversas muito interessantes, mas ainda como Veste Sagrada. Já na fase Central de Arte Contemporânea, expuseram Artur Barrio, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Angelo de Aquino, artistas do Grupo Fluxus. Durou pouco tempo, não podia dar certo. Marangoni era um sujeito muito louco (bem, quem não era?), gostava de uma boa farra, de um bom whisky, entre outros estimulantes. Enquanto durou, foi um sucesso, com os artistas do Fluxus e outros estrangeiros. Angelo de Aquino conheceu muita gente durante o tempo em que viveu na Itália, e trouxe exposições interessantes para cá, daí o reconhecimento do MoMa. Ângelo organizou a publicação *Identidade de Artista*, que é um documento importante, internacional, com intervenções gráficas em uma página em tamanho ofício. Sua viúva, Cristina Aragão, jornalista de cultura da Globo News, organizou uma exposição desse trabalho, com as pranchas ampliadas, na Caixa Econômica, há dois ou três anos. Então veja, essa galeria tem uma importância enorme na história da arte no Rio de Janeiro, mas pouca gente sabe. Quem sabe, sabe. Dick Higgins, artista e músico importantíssimo do grupo Fluxus, veio aqui, convidado pela Central de Arte Contemporânea, e fez um concerto memorável no MAM. Uma pena não ter continuado, mas isso é a cara do Rio. Durou pouco, e foi muito bom, como foi bom termos a Veste Sagrada. Na Veste Sagrada, lancei a *Esperança no Porvir*. Você sabe o que é a *Esperança no Porvir*?

AN: Não.

MM: Vou lhe dar uma de presente. Outra história importantíssima carioca que muita gente não sabe. Quem sabe, sabe. Você tem o livro *Cabeça*?

AN: Tenho.

MM: Tem uma sessão dedicada à *Esperança no Porvir*. É uma revista em quadrinhos que editei em 1973 com 14 colaboradores. Fui preso por causa dessa revista. Por uma coincidência, um azar muito grande, de estar no lugar errado na hora errada; mas que rendeu boas histórias para contar. Falei há pouco de Carlinhos Veiga, um dos donos da Frágil. Ele estava expondo desenhos no orquidário do Jardim Botânico. Eu me afastei do grupo com minha mulher na época, a Inês, com uma câmera fotográfica novinha em folha, que eu tinha acabado de comprar. Fomos dar uma volta no Jardim Botânico e nos deparamos com um cavalete com a instrução ‘Proibido passar’. Era apenas um cavalete com jeito de inofensivo. Mesmo assim, achei melhor nos afastarmos. Mas Inês insistiu, e seguimos em frente. Logo adiante, fomos rendidos por um soldado com uma metralhadora, que ordenou:

– Não se movam.

Respondi:

– Mal entendido.

Ele repetiu:

– Não se movam, ou atiro. E não falem.

Ele chamou um grupo pelo rádio, vimos um bando de uns nove policiais com armas subindo a trilha. Com armas apontadas, tiraram tudo o que a gente tinha. E eu não podia falar nada, mandaram-nos calar a boca. Nós éramos hippies, eu tinha cabelos compridos, hippie arquiteto, claro, mas hippie, para (quase) todos os efeitos. Levaram-nos lá para baixo e ligaram para “o chefe”. O grupo de nossos amigos, que estavam saindo, estranharam:

– O que você está fazendo aí, sentado neste meio-fio, Milton? E quem são essas pessoas?

– Acho que estou preso, não sei por quem e nem por que.

Uma amiga matou a charada:

– Eu sei porque você está sendo preso.

Eu fiquei sabendo qual era o motivo de estar preso, mas neguei até o fim. Eu, com Inês, munido de uma máquina fotográfica com uma teleobjetiva, invadi a casa do general Ernesto Geisel, antes de ele tomar posse e ir pra Brasília. Invadi uma área de segurança nacional em plena ditadura militar em 1973. E os policiais foram em minha casa no Jardim Botânico,

recolheram um monte de itens suspeitos, inclusive – ou principalmente – a *Esperança no Porvir*, que eu tinha acabado de publicar. Uma revista completamente ilegal, *underground* e subversiva. Fui preso pelo Centro de Informação do Exército, a elite da repressão militar.

AN: Você ficou preso por quanto tempo?

MM: Um dia.

AN: Em um dia foram na sua casa, recolheram material?

MM: Logo pegaram a chave de minha casa, as chaves de meu carro, revistaram tudo. Com lances patéticos. Eu fazia muito still de cinema e teatro, e havia fotografado a peça infantil Tribobó City, de Maria Clara Machado – um western passado em Tribobó. É uma peça muito divertida, com caubóis, saloon, malfeitores etc. A mãe do artista Jorge Barrão era protagonista, no papel de Dona Cafeteira. Em uma das fotos, Dona Cafeteira, com olhos arregalados, assustadíssima, com o ator Maron, de paletó listrado e um revólver de plástico apontado para sua cabeça. Levaram todas as fotos, e eu tive que explicar para o “chefe”, por sinal muito inteligente, coronel do Centro de Informação do Exército, cada foto, cada cena. Ele era inteligente, mas eu fiquei mais inteligente do que ele, era minha única saída. Além de explicar as fotos, fez-me interpretar a revista inteira, quadrinho por quadrinho. Eu disse:

– Senhor, cada um interpreta de seu jeito.

E ele:

– Pois eu quero saber da SUA interpretação.

O cara tentava me encurralar com armadilhas, e eu escapava, malandro. Eu tinha que escapar porque achava que tinha antecedentes, as tais fichas no DOPS, que na verdade eu não tinha, foi quando fiquei sabendo que não tinha. Eu era muito ativo no movimento estudantil, não exatamente como vanguarda, mas como representante externo do diretório da FAU-UFRJ. Representava o diretório nos congressos da UME, UNE, DCE. Só não fui preso porque não fui para o congresso da UNE em Ibiúna.

E eu perguntava ao “chefe”:

– Como está minha situação?

Ele:

– Muito ruim. [mais uma armadilha].

Eu pensava, pronto, ele achou minha ficha no Dops, o cara vai me ferrar.

Em determinado momento, ele disse:

– Fomos à sua casa, você sabe disso?

– Claro que eu sei, vocês pegaram as chaves de minha mão.

Nessa época eu estava fazendo um jornal – um *house-organ* – para a Coca-Cola, um trabalho de desenho gráfico, para ganhar uma graninha. Ele completou:

– Vimos em sua casa um trabalho digno, que você está fazendo para a Coca-Cola. E você me vem com essa porcaria dessa revista imunda, cheia de sangue e droga, você é hippie, né?

– Claro que sou hippie, basta olhar para meus cabelos, para minha casa cheia de paninho rendado e tapete indiano.

Convenci o oficial de que eu era hippie, e com isso a gente escapou. Grampearam meu telefone durante um mês, o meu e o dos colaboradores, revelaram pessimamente as fotografias. Fotos de árvores, plantas, orquídeas... A revista foi impressa na gráfica de meu pai, por isso eu tinha 4 mil exemplares, ao invés dos mil que pedi a ele, as outras 3 mil ele me deu de presente.

E completou:

– Se eu vir essa revista mais uma vez na rua você está ferrado, porque ela é totalmente ilegal, além de subversiva.

Era de fato ilegal e subversiva, claro, era 1973, em plena ditadura, com Geisel assumindo o poder, em tempos de censura cerrada. Mas foi uma tremenda aventura, de estórias em quadrinhos que viraram história. O lançamento foi na Veste Sagrada, vieram centenas de curiosos, gente jovem e bonita, atrás de esperanças e do porvir. Moacyr Cirne, uma autoridade em história em quadrinhos, fala nos livros dele sobre a *Esperança no Porvir*, mas, talvez um pouco até pelo episódio da prisão, ela ficou mais marginal do que era. Muita gente nem sabe que existe essa revista, que faz parte da história das publicações alternativas importantíssimas no início dos anos 1970. Eram tempos de poesia da chamada Geração Mimeógrafo, e são

muitas as publicações, que eram vendidas ou ofertadas nas esquinas, nas portas dos cinemas, passadas de mão em mão.

Outra coisa sensacional que ocorreu na Veste Sagrada foi um Concerto de Vassouras. Dois caras chegaram em uma limusine. Tiraram suas guitarras dos estojos, conectaram aos amplificadores e tocaram músicas dos Rolling Stones durante horas, para delírio da moçada. Só que as guitarras eram ... vassouras. É uma história muito preciosa que estou lhe contando, que não está escrita. Como lhe disse, Fernanda Lopes mandou um projeto para um edital da Funarte visando a resgatar essa história da Veste Sagrada e da Central de Arte Contemporânea, mas infelizmente não foi aprovado. Fernanda é co-curadora do MAM-RJ, com Fernando Cocchiarale. Isso precisa ser feito, daria uma tese ou dissertação sensacional.

A ditadura era uma merda, mas viver no Rio durante a ditadura era sensacional. Eu trabalhava no jornal Opinião fazendo ilustrações, às vezes chegávamos a preparar quatro possíveis versões do jornal, e mesmo assim acontecia de não termos nenhum, no fim. A censura cortava tudo. Era preciso dar a volta por cima, e uma forma de resistência era se fazer de bobo, tipo “sou hippie, fumo maconha, não quero saber de nada a não ser curtir a vida adoidado. Paz e amor”. Não era nada disso, ouça as letras das canções, veja os filmes, as ações dos artistas plásticos. Lembro de ter implicado com O Desafio (1965), filme de Paulo Cesar Saraceni, hoje um marco do cinema brasileiro. Sensacional o filme. Oduvaldo Vianna Filho faz o papel de um jornalista, um militante, e ele tem uma amante, vivido pela bela Isabella. Ela é casada e ele tem um caso com ela, ele é intelectual e poeta. A ditadura tem um efeito tão devastador sobre ele que ele não consegue mais transar com a amante. E ela fala:

– Não consegue mais me amar porque sou burguesa?

Isso me incomodou. É um marco, filme da maior importância, revi há pouco tempo com outros olhos e adorei, mas na época pensei que não era a melhor estratégia de reação, de combate. Era preciso reagir e ficar mais potente, nunca entregar os pontos. *Non passarán*, como diria Rosa Luxemburgo. Um pouco o que aconteceu com o movimento estudantil, que teve momentos de grande potência, mas broxou devido ao AI-5, às prisões, as baixas, a tortura. Há um livro, não sei se você conhece, o original é em inglês, mas traduzido para o português.

AN: Sim, da Claudia Calirman.

MM: Eu escrevi uma resenha desse livro por encomenda de editores de uma publicação na Holanda. Não foi publicada, foi recusada. Não era exatamente o que esperavam de uma resenha. Para mim, o livro, apesar de sua relevância, principalmente para um público leitor estrangeiro (o livro foi publicado nos Estados Unidos, depois traduzido para o português), tem problemas. Essa opinião é de certo modo compartilhada por colegas meus da área da crítica de arte. Quando Claudia estava fazendo doutorado nos Estados Unidos, ela me solicitou permissão para citar um texto que escrevi quando eu morava em Londres, original em inglês, apresentado como palestra em diversos congressos e conferências: *Power to the Imagination: Art in the 1970s and Other Brazilian Miracles*. Nesse texto, falo de Carlos Zílio, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Barrio. Artistas que a autora discute também, mas ela não incluiu Zílio, logo este que tinha uma atuação mais explicitamente política durante a ditadura, foi guerrilheiro, baleado e preso. Mas eu falo desses artistas, de sua produção e daquele contexto com um outro tipo de frescor. O título do livro em inglês é *Brazilian Art Under Dictatorship*. Gramaticalmente está correto. Só que a preposição *under* traduz *durante*, mas também traduz *sob*. *Brazilian art during dictatorship* – arte brasileira *durante* a ditadura – é uma coisa; arte brasileira *sob* a ditadura é outra coisa, totalmente diferente. Os artistas brasileiros não estavam *under* coisa nenhuma, pelo contrário, estavam por cima, ou achavam/achávamos que estavam por cima, sobrevoando tudo, ligadíssimos, em pleno voo, percebe? Shows de música inesquecíveis, peças de teatro vigorosas, cinema novo, arquitetura da melhor qualidade, maconha idem, LSD, psicanálise, sexo, drogas e rock&roll, poesia “marginal”, publicações underground. Rock sensacional ainda pegando rebarbas da bossa nova, da boa arquitetura, do cinema, tudo ali, a gente não estava impotente, percebe? O livro deixa de falar de algo fortuito, mas que considero importante: a sunga do Gabeira! E todo o simbolismo que vai à praia e à luta com isso.

Note: quais os artistas focalizados no livro? Cildo Meireles, Artur Barrio e Antonio Manuel. De onde são? Onde atuavam? No Rio de Janeiro. O público que foi para a exposição Fiat Lux – brilhante, inacreditável exposição de Cildo Meireles, na Galeria Candido Mendes, em Ipanema, provavelmente pegou uma boa praia na tarde daquele dia. Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor. E o clima era de incêndio. As pessoas começaram a abrir os pacotes e as caixas e a riscar os fósforos, potencializando o áudio pré-gravado, de fósforos sendo acesos e de sapatos esfregando a lixa. Maria de Lourdes, dona da galeria, pediu aos atores – que faziam o papel de policiais – que interviessem, à vera, que reprimissem aquele ato coletivo de rebeldia. Ficaram sem saber o que fazer. Eram atores, não eram policiais. A

ordem – ou desordem – do dia, já que nada disso estava no programa, era dar continuidade a uma certa “subversão praiana”; ou seja, de dia, queimar baseados no pier, nas “dunas do barato”, ou “dunas da Gal”, e de noite ir à exposição do Cildo. O livro deixa de fora esses detalhes, que têm a ver com atitudes, comportamentos, encontros, cumplicidades – em outras palavras, com uma certa resistência; em outras, que constituem um “programa”, ainda que enviesado. A autora fala dos artistas como uma espécie de guerrilheiros, digamos assim, da cultura. O único guerrilheiro de fato era Carlos Zílio, que por razões que não entendo ficou de fora. O ato de Antonio Manuel ao tirar a roupa no MAM não tem nada a ver com a *body-art* dos Estados Unidos, como o texto tende a afirmar. O ato de Antonio foi uma *performance carioca* (com ênfase dupla). Se Antônio Manuel não estivesse queimadinho de praia, com seu corpo jovem e saudável, garbosamente brandindo seu pau grande tal qual uma espada de guerra, ele não teria feito aquilo, percebe? Ele quis mostrar um corpo jovem, um corpo belo e bronzeado, um objeto do desejo: “O corpo é a obra”. Quando Gabeira foi à praia com sua exígua sunga de tricô, foi um puta escândalo. Importantíssimos, a sunguinha de tricô do recém-chegado do exílio e o escândalo, são atos simbólicos e potentes e, eu arriscaria dizer, mais significativos de resistência do que quaisquer manifestações explícitas. A verdadeira resistência, via de regra, valia-se das velaturas, dos disfarces, dos desvios, do inesperado. Uma sunguinha de tricô, se é uma velatura, vela apenas o essencial. O essencial era o explícito de Antonio Manuel e o implícito de Gabeira.

A gente resistia como podia, mas não uma resistência identificada (os UFOs estavam na moda), reconhecível como tal, contra a ditadura. Éramos contra a ditadura, o que significa dizer que éramos a favor da imaginação no poder, para lembrar um slogan da época, aliás referido no título de meu texto (*Power to the Imagination...*). Era uma efervescência que passava pelas drogas, pela psicanálise, pela sacanagem – sim, era uma sacanagem generalizada, todo mundo comia todo mundo, era bom e prazeroso, apesar das baixas impostas pela Aids, sem falar do herpes genital e outras mazelas. Era uma época de grande liberdade (o “exercício experimental da liberdade”, para lembrar Mario Pedrosa), apesar da censura e da repressão da ditadura. Era uma liberdade a conquistar, não concedida. Muitos de meus amigos foram presos, alguns assassinados. O diretório acadêmico da engenharia da UFRJ leva o nome de Mário Prata, seu presidente que foi jogado no mar. O livro da Claudia é muito importante, não há dúvida. Principalmente para um leitor americano. Mas, como escrevi na resenha não publicada, deixa de fora outras camadas, já que a lógica é a do *under*. Nem sei se ela teve acesso a minha resenha recusada, nunca tive a chance de conversar com

ela sobre isso. A edição original, em inglês, não cita meu texto, apesar da autora ter feito uso dele, com minha permissão. Também não consta da bibliografia. Esse lapso, ou omissão, foi corrigido na edição brasileira. Esse meu texto – *Power to the Imagination: Brazilian Art in the 1970's and Other Brazilian Miracles* – foi antes publicado na Inglaterra, uma palestra que dei na Essex University, em Colchester, depois em diversos seminários e encontros, em Londres, Leeds, Avignon, Toronto, San Francisco. A meu ver, a relevância do texto justifica sua circulação.

Então é assim, são muitos vetores, sempre muitas camadas, isso se aplica também a sua pesquisa sobre a Funarte. É uma espécie de geometria analítica no espaço, essa é a disciplina que você terá que administrar. Esses nomes: Iole de Freitas, Glória Ferreira, Luiza Interlengui, Chico Chaves, Eduardo Jardim, Paulo Sérgio Duarte, Aduino Novaes, os artistas que lançaram livros na coleção e os que expuseram no Projeto ABC. Havia uma proximidade entre os artistas e o pessoal da Funarte. Inclusive interpessoal, de amizade mesmo.

AN: Sim, os primeiros quadros de funcionários da Funarte eram de nomes com boas relações, até para possibilitar a intersecção com a classe artística.

MM: Insisto no que falei em relação à importância da praia, no contexto carioca. Todas essas pessoas se encontravam, senão literalmente na praia, mais tarde, em um show de rock do Soma, da Bolha, do Som Imaginário, ou nos shows no Dancing Days no Morro da Urca, nos shows no Parque da Catacumba, sensacionais: imagine Sonny Rollins tocando free-jazz (depois da praia). Foram muitos shows de Jazz no morro, memoráveis. E as exposições no parque, ao ar livre. Antonio Manuel expôs lá seus *Frutos do Espaço*. Linda exposição, composta de estruturas lineares coloridas, recentemente reeditadas e expostas no MAM-RJ. A favela, que foi removida para dar lugar ao parque, era sensacional, esbanjava criatividade. Uma coisa muito bonita era um sistema de canalização de águas pluviais: usavam folhas de bananeira, que pregavam à parede de pedra para conduzir a água morro abaixo. Era uma favela muito interessante. Não haveria como resistir à remoção, uma favela em plena Lagoa Rodrigo de Freitas. Os artistas eram chamados para fazer os cartazes dos shows. Fiz o cartaz do guitarrista Cláudio Guimarães, e se você puder descobrir onde foram parar os meus cartazes, será um grande favor. É um mistério, o paradeiro daquelas centenas de cartazes, ninguém sabe onde foram parar; encontrei Cláudio outro dia e perguntei quantos exemplares ele tinha. Ele tem um. E eu tenho um também, portanto, somam dois. Nem chegou a ser distribuído, um mistério mesmo, devem estar mofando em algum porão. Ou catacumba.

Era um tempo de encontros. De alianças, parcerias, que eram muito produtivas. Um grande e celebrado encontro dava-se no MAM. Que pega fogo em 1978, na época dessa efervescência da qual estamos falando. A turma que se reunia no MAM era um pouco mais veterana do que eu, que só em 1975 fiz minha primeira exposição. Antônio Manuel foi meu primeiro amigo artista, éramos vizinhos, morávamos na rua Caruso, na Tijuca, apanhávamos dos mesmos meninos mais velhos nos jogos de garrafão e bandeira. Outro amigo de rua era Hugo Denisart, fotógrafo e psicanalista, falecido há pouco. Todos achávamos que Hugo era especial porque ele pilotava uma Leonette vermelha, uma motoneta que todo jovem queria ter.

Essas alianças são importantes, ainda mais no contexto carioca, sem querer ser bairrista, mas já sendo. E havia o encontro psicodélico, roqueiro, maconheiro, praiano, sensual e amoroso. O que acontecia no píer de Ipanema era de uma intensidade inacreditável. Era, como se diz, um *point*. Bem antes disso, na Tijuca, onde eu morava, tinha o Bar Divino, na Rua do Matoso, talvez tenha mudado de nome, mas acho que está lá até hoje. Na esquina da rua onde eu morava ficavam os estúdios da Atlântida, de onde saíam nossas chanchadas, os filmes de Oscarito, Grande Otelo, Cyl Farney, Adelaide Chioso... Sobre o Bar Divino, procure na internet a música do Tim Maia, “Bar Divino, Onde a Bagunça Começou”. Vai encontrar também canções do Babulina, nosso Jorge Ben, depois Benjor, falando da “bagunça”. Bagunça dos anos 60, tempos de jovem-guarda e bossa-nova, para cruzar com a bagunça dos anos 70, hoje é dia de rock. Essa turma toda, de Jorge Ben, Erasmo Carlos, Tim Maia, se reunia no Divino. Eu frequentava esse bar, que na verdade era um restaurante, frequentado por boas famílias tijucanas, eu era levado por meus pais. Eu era menino, esses caras hoje estão com mais de 70 anos, que é minha idade atual. Eu estava comparando isso com a efervescência do píer de Ipanema. Estavam fazendo aquela obra para lançar o esgoto no mar. Foi como surgiram as chamadas Dunas do Barato. Ou Dunas da Gal. Na época, a revista *Veja* encomendou-me uma capa para uma matéria sobre as Dunas do Barato. Mas acabaram escolhendo a capa desenhada por Evandro Mesquita, um dos 14 contribuidores da *Esperança no Porvir*, na época um garotão de uns 18 anos, que jogava bem futebol, tocava violão, cantava, acabou líder da Blitz e ator. Cá entre nós, meu desenho era melhor. Um dos personagens do meu desenho era Alair Gomes. Era possível, para quem era frequentador, reconhecer alguns personagens. Alair era assíduo, fotografando a rapaziada obsessivamente com sua Nikon. Como tantos outros, fazia parte da paisagem.

Estamos falando do desbunde. Palavra de tradução impossível. Há alguns anos, fiz uma palestra na University of the Arts London, sobre o clima dos anos 1970. Uma estudante italiana quis saber o que era o tal do “desbunde”. E eu pensei: como explicar o que é o desbunde para uma italiana em Londres? Como explicar Rita Lee, Os Mutantes, Secos e Molhados, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, o pier, o celebrado show na boate Sucata, onde foi lançado o tropicalismo. Quem não dormiu no *sleeping bag* nem sequer sonhou. Explicar o desbunde é quase tão difícil quanto explicar o significado de “swinging London” para um brasileiro convicto e pouco viajado. Ou explicar o sentido do jogo de *cricket*. Ou a finalidade inútil do *train spotting*. Ou explicar Londres ela mesma, cidade onde morei por 7 anos, de 1994 a 2001, que até hoje procuro entender.

AN: Como eram vistas as exposições das galerias da Funarte, galeria Macunaíma, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Sérgio Milliet? E as iniciativas da Funarte de modo geral, você por exemplo como teve acesso ao edital do INAP?

MM: No meu caso eu me insinuei. Quando saíram os livros da coleção ABC, fui lá, oferecer-me. Eu queria muito ter meus desenhos publicados em um livro, mas só fui ter um primeiro livro, *História do Futuro*, em 2011, e depois *Cabeça*, em 2014. Waltércio Caldas, Antônio Manuel, Cildo Meireles, têm livros publicados pela coleção. Artistas da minha geração, mas, como disse há pouco, eu como que “perdi o bonde”. São detalhes da minha biografia. Em 1975, fiz a primeira individual na Maison de France, *Desenhos e Objetos*. Gilberto Chateaubriand comprou muitos desenhos da exposição, que guarda até hoje em sua coleção. Ele voltou a comprar em 1977, quando vim para este apartamento. Eu precisava de dinheiro para a mudança, para montar a casa, e vendi um novo conjunto de trabalhos para o Gilberto. Trabalhos incríveis, chorei muito quando os vendi. Eu havia acertado uma individual na Saramenha, que era a melhor galeria do Rio na época, do artista Victor Arruda. Estava tudo acertado, mas precisei informá-lo da venda: “Victor, vendi os trabalhos da exposição para o Gilberto”. E ele: “E vamos vender o quê? “, pergunta que fazia todo sentido. Cheguei a propor uma saída, insatisfatória do ponto de vista comercial, daí que não rolou. Com isso, fiquei sem expor de 1975 a 1981. Em 1981 fiz duas exposições: *Conspiração Arquitetura*, no Espaço ABC, e *As Férias do Investigador*, na Galeria César Aché, ambas relacionadas entre as melhores posições do ano. O crítico Wilson Coutinho, que escrevia para o Jornal do Brasil, escreveu um artigo chamando-me de “artista revelação”. Generoso, sem dúvida, mas, como assim, revelação? Ele não conhecia meu trabalho, nem poderia conhecer, por conta da invisibilidade compulsória, de 1975 a 1981. E a primeira exposição aconteceu em uma

galeria institucional, na Funarte. Já aconteceu de nos colocarem, eu e o Tunga, como artistas da Geração 80, o que não passa de um disparate, que mostra mais uma vez que essa espécie de “classificação periódica” por geração é uma bobagem, um engano do qual resulta uma história mal contada. Tunga não é geração 80, nem eu. Somos artistas muito mais identificados com a geração 70; mas o Tunga, embora antes de mim, também apareceu algum tempo depois da “geração” de Antonio Manuel, Barrio, Cildo. Digo que perdi o bonde por ter perdido a oportunidade de trabalhar com uma galeria importante, tendo que entrar de novo na fila.

AN: Você gostaria de dar uma olhada na lista dos nomes de artistas e exposições das galerias da Funarte em 1977/1978? Ocorreram mais de 50 exposições.

MM: Sim, gostaria.

(Alguns segundos depois)

Alguns nomes são conhecidos, não muito badalados; mas por exemplo, Dimitri Ribeiro, Ana Carolina, Alex Nikolaieff, são relativamente conhecidos, acho que continuam trabalhando. As outras não sei quem são: Del’Core, Regina Tjader, Maria Bandeira, Fernando da Silva, Ana Ladeira, Osmar, Moacyr, Pedro Paulo, Mercedes, não sei quem são. Isso acontece. Muitos que participaram da chamada Geração 80 desapareceram, pararam de trabalhar. Embora seu sumiço e/ou esquecimento façam parte de nossa história. Nossa história, via de regra, é uma história mal contada, e muito chegada às amnésias.

AN: Você pode falar mais um pouco sobre o motivo de você não ter entrado na Coleção ABC?

MM: Como disse, insinuei-me, não pedi, mas sugeri. Fui lá averiguar se haveria a possibilidade de fazer um livro, levei material. Eles consideraram, mas eu era um desenhista e, embora já houvesse produzido, ou começado, trabalhos de peso, como *História do Futuro* e *Conspiração Arquitetura*, eu era, no final das contas, “artista revelação”. Eu tinha um conjunto de bons trabalhos de desenho, alguns objetos, e algumas partituras, trabalhos musicais. Enfim, daria para fazer um livrinho bacana, eu pelo menos, talvez pretensiosamente, achei. Se meus colegas, mesmo que tivessem mais horas de voo, podiam fazer, eu achava que podia também. Acabaram produzindo e publicando o livro da Anna Bella Geiger. Fiquei enciumado; mas Anna Bella, mais do que meus colegas de geração, tem muitos quilômetros rodados, daí que a publicação de seu livro pela coleção foi super

merecida. Mas fiz a exposição *Conspiração Arquitetura*, dentro do programa Espaço ABC, convidado por Paulo Sergio Duarte. Não foi na charmosa galeria do Parque da Catacumba, onde eu teria gostado de expor, e sim na Galeria Sergio Milliet, no térreo da própria Funarte, na rua Araújo Porto Alegre.

AN: E sua pesquisa no INAP em 1978, como foi?

MM: Eu precisava de dinheiro para fazer meu mestrado, tinha uma bolsa da Capes, mas era insuficiente; e eu era um artista sem mercado e sem galeria. Como hoje, corre-se atrás dos editais. Adauto Novaes coordenava o NEP, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte. Eu e Antonio Manuel ganhamos a mesma bolsa. Minhas parcerias e colaborações com a Funarte foram a exposição no Espaço ABC, a bolsa do NEP, uma co-curadoria (com Iole de Freitas, Luiza Interlenghi e Nuno Ramos) do Projeto Macunaíma, que selecionava jovens artistas para exposições coletivas e individuais. E fiz o cartaz para o show do Claudio Guimarães. Escrevi também o texto “Vènere”, sobre o trabalho de Ivens Machado, para sua exposição na Galeria Sergio Milliet, que considero importante.

AN: Onde podemos encontrar este texto?

MM. Encontra-se no livro “O Engenheiro de Fábulas”, organizado por Ligia Canongia. Depois foi reproduzido em outros livros, catálogos, folhetos. É considerado um texto de referência sobre o trabalho de Ivens, daí sua recorrente publicação. Pode ser encontrado também on-line, veiculado pela curadora Kiki Mazuchelli, que recentemente organizou uma pequena retrospectiva do trabalho do artista para o espaço Pivô, em São Paulo. Mas a primeira vez que foi publicado foi no folder da exposição na Funarte. Não lembro quem fazia o design.

AN: Sula Danowski?

MM: Sim, com certeza era ela, eram belos catálogos. Foi o próprio Ivens quem me chamou para escrever o texto, e eu meio que furei um certo bloqueio ao assinar aquele texto, já que tal tarefa costuma ser desempenhada por críticos e curadores, e não por artistas. Já escrevi muitos textos sobre trabalhos de outros artistas. Talvez se possa dizer que havia um certo grupo de bons artistas e bons curadores com maior visibilidade, também com maior trânsito e circulação no circuito. Um grupo, de não tão fácil acesso. Nunca pertenci a grupo nenhum, nem o Ivens, ele também era uma espécie de *outsider*, isso está escrito em vários textos sobre ele. Mesmo assim – e isso pode ter sido outro caso de rompimento de bloqueios – tive o

privilégio de expor no programa Espaço ABC, a convite de Paulo Sergio Duarte. Minha condição de artista escritor e pesquisador às vezes atrapalha, mas já me ajudou a furar certos bloqueios. Luiz Camillo Osorio acaba de publicar o livro “Olhar a Margem” (que também poderia ser chamado de “olhar a margem”), no qual incluiu uma entrevista que fizemos em 2002, antes publicada na extinta revista Item-5, organizada por Ricardo Basbaum. Nessa entrevista, falamos sobre essa condição marginal, que os sete anos que passei em Londres de certo modo potencializaram, para o bem e/ou para o mal. Uma condição que cultivo e prezo bastante é minha mobilidade, que me faz assumir posições alternativas, condição refletida em meu próprio trabalho – vide o *Nômade*, personagem conceitual protagonista de *História do Futuro*. Na entrevista, Camillo fala dos efeitos – para o bem e/ou para o mal – de meu afastamento do país por longos sete anos. Ainda mais fazendo doutorado, como se esse exercício de reflexão significasse afastar-me de meu trabalho de produzir objetos, quando na verdade tudo é Trabalho. Talvez essa minha mobilidade impeça que eu me torne um artista *main-stream*. Na entrevista, reivindico um pertencimento às correntes alternadas. Você viu a exposição *Cabeça*, que fiz no CCBB-Rio em 2014, e no CCBB-Belo Horizonte, em 2015?

AN: Sim, foi uma das primeiras exposições que vi no Rio de Janeiro. Havia acabado de chegar de São Paulo e fiz um trabalho sobre.

MM: As pessoas do Rio me perguntavam sobre trabalhos que não conheciam. Isso tem a ver com minha relação – limitada, talvez problemática – com o circuito carioca. Nunca tive galeria no Rio, embora já tenha exposto em algumas, mas sem maiores vínculos, como os que tive com galerias de São Paulo. Eu já participei de duas Bienais, ou três, se contarmos a de 1969 (na bienal internacional de arquitetura), ou quatro, se contarmos a Bienal Nacional. Trabalhei com uma importante galeria paulista de 1981 a 2001. E há 8 anos, com a que atualmente me representa. Em *Cabeça*, retrospectiva de 45 anos, expus trabalhos que nunca havia mostrado aqui. Talvez o meu perfil, minha formação e atuação multidisciplinares, de me aventurar por outras disciplinas, atrapalhe um pouco minha inserção, principalmente mercadológica. A música, por exemplo: tenho diversos trabalhos musicais, cultivo parcerias com compositores, sendo Rodolfo Caesar o colaborador mais assíduo. E adoro tocar jazz com minha guitarra e meu violão, voltei a estudar harmonia a sério, para aperfeiçoar o improviso. Estudei durante uns sete anos violão clássico. Era comum, nos anos 1970, me perguntarem o motivo de aprender violão clássico e se eu, afinal, era artista ou músico. Ora, que pergunta besta! Afinal, tudo é Trabalho.

Como lhe disse, e repito: são muitas camadas, como são vários e diferenciados os continentes, que de repente se aproximam para constituir um país, uma cidade, um bairro, um *site*, uma ação, uma situação, uma obra, um ato amoroso, um show de rock, um mergulho na praia; e esses cruzamentos, que muitas vezes produzem crias vira-latas, bastardas, surpreendentes, inesperadas, são muito importantes. Aqui no Rio, como em todo lugar. A Funarte tem a importância enorme que tem, e esses encontros dos quais falamos se dão muito por causa dessa característica do Rio, de movimento contínuo, de permanente transformação. Você vê que em São Paulo – e algures – a coisa funciona do mesmo jeito, só que de outro modo. São muitos os jeitos e muitos os modos, incluindo os sem-jeito e os sem-modos.

AN: Muito obrigado pelas memórias compartilhadas.

Nome do entrevistado:

9.5 Vera Bernardes e Sula Danowski

Local da entrevista: Apartamento da Sula Danowski, Botafogo – Rio de Janeiro, RJ

Data da entrevista: 19 de dezembro de 2016

Nome do projeto: As Artes Plásticas nos anos 1970 e a implementação da Funarte
(Dissertação de Mestrado)

Entrevistador: Aldones Nino

Transcrição: Aldones Nino

Conferência de Fidelidade: Vera Bernardes e Sula Danowski

Aldones Nino: Como vocês ingressaram na Funarte?

Sula Danowski: Eu fui fazer um projeto na Casa de Rui, ai você me carregou (Olhando para Vera).

Vera Bernardes: Eu entrei antes da Sula, eu conhecia a Tereza Walcasser, uma vez já tinha me falado:

-Por que você não vai lá? diz que está precisando?

Mas, eu era designer gráfica, recém formada e trabalhava muito, tinha meus clientes, meus projetos, estava fazendo uma coisa pra Casa de Rui, e outras. Até estive lá, quem me entrevistou foi o Fernando Bueno. Eu pensei “ah não! Tem que ter horário, carteira assinada”. Jovem que eu era, começando minha vida, achei que aquilo não me interessava. Estava gostando de trabalhar. Estava trabalhando como estudante recém formada, tinha feito estágios, estava achando tudo muito frutífero. Tinha uma designer júnior, que não era designer ainda, era minha estagiária, tínhamos muitos projetos, então achei que aquilo não me interessava. Passou um tempo, chegou um outro momento, uma espécie de caída da economia, houve aquele milagre econômico, e aquele milagre estava começando a desmontar. Comecei a sentir uma certa dificuldade, e pensei quer saber do que mais? Aquele negócio de ficar com o horário e salário fixo, comecei achar que era conveniente, então eu fiz contato de novo com a Tereza Walcasser, e ela disse:

-Agora o cenário mudou, mas você está me ligando em uma hora perfeita, nós temos aqui uma pessoa no Centro de Documentação, que não é especialista em editoração, era a Ana Miranda.

Ela estava encarregada de montar um departamento de editoração, e ela tinha o prazo muito pequeno, então Tereza continuou:

-Ah, não é mais de você ir lá e ter uma coisa pronta, mas se você tiver interessada mesmo, não é remunerado, mas te coloco em contato, e você monta esse departamento com ela, porque esse departamento vai ter que contratar gente, então é evidente que você seria contratada, porque já estávamos querendo trabalhar com você mesmo antes disso.

Então passei noites na casa da Ana Miranda, conversando. Me lembro que ela era amiga de João Ubaldo Ribeiro, e ele estava hospedado na casa dela. A Ana realmente não era da área, não que eu fosse da área, mas eu já tinha experiência, já tinha feito alguns livros, eu já sabia o que era envolvido em um projeto editorial. Me recordo até que da questão sobre a necessidade de um revisor efetivo, enfim, umas minúcias do departamento, João Ubaldo estava passando e ainda deu opinião, afirmando que não precisava contratar um revisor. Foi uma coisa montada assim. escrevemos aquele projeto e a Ana se meteu e a coisa se encaminhou, porém inicialmente dentro do Centro de Documentação e Pesquisa.

O primeiro livro que fizemos lá foi o do Pixinguinha, era um livro do Sérgio Cabral. eles estavam querendo velocidade. Sozinha com a prancheta, naquele tempo era uma coisa muito trabalhosa, pré-digital, eu sozinha não dava conta daquilo, então eu chamei a Sula. Já existia o Departamento, não sei exatamente quando, esse embrião que deu esse fruto de uma elaboração do centro de editoração que virou uma coisa autônoma, que eu não me lembro se inicialmente chamava Departamento de Editoração ou Departamento Multimeios.

SD: O multimeios foi depois.

VB: Assim como você percebeu que existia o INAP e isto estava sendo gerado no Departamento de Editoração, essa elaboração da arte contemporânea, também em relação ao design era a mesma coisa, eu era ligada ao Departamento de Editoração e ainda existia um Departamento que cuidava de fazer cartazes, folhetos, era um Departamento de Design Gráfico.

SD: Tinha uma coisa meio parecida com uma agência de publicidade.

VB: Exatamente, Rosa Da Matta era uma pessoa originária da publicidade.

SD: Elas trabalhavam com uma coisa mais efêmera, enquanto nós uma linguagem diferente.

VB: Outra abordagem do problema, não sei exatamente em que medida isso foi percebido pelas pessoas do Departamento de Editoração, o que hoje os americanos chamariam de *house agency*. Rosa Da Matta e o Departamento de Design Gráfico, tinha gente trabalhando com ela, eu fui chamada para o Cedop, não sei se Tereza Walcasser estava de férias, mas quem assinou minha carteira foi Eduardo Jardim, o vice da Tereza. Quando eu cheguei tinha um livro do Pixinguinha que era de Sérgio Cabral, o primeiro livro que nós fizemos lá no Centro de Documentação. Eu destaco muito, porque algumas vezes eu fui tomada por aquela que concebeu a Coleção ABC, eu não concebi essa coleção enquanto ele estava no mundo das ideias, ela é concebida anteriormente, quando eu cheguei já tinham 10 ou 12 nomes. Esse nome, esse projeto, também era só isso, nomes e mais nada.

SD: A Vera montou a estrutura do departamento.

VB: Eu poderia perfeitamente ter escolhido que o livro fosse assim (demonstrando um livro de grandes dimensões), dessa forma aqui não, eles não teriam tantos trabalhos (apontando para uma edição com grande número de páginas). Eu estava sozinha nessa decisão, não tinha uma pessoa, eu fui fazendo. Justamente comecei a receber o Vergara que trouxe material, estava olhando o material do Vergara, ai eu concebi a coisa dessa forma, de ser uma coisa pequena, como eu estava justamente vindo da “vida como ela é”, fora de uma Fundação Nacional, eu estava acostumada, pegava o projeto, daqui a pouco a verba mudava, recortava.

SD: Tinha uma coisa do seu projeto de uma economia, porque não tinha dinheiro que a gente podia usar. Tinha todo um planejamento gráfico de impressão, para tantas páginas coloridas e tantas p&b, lembra daquele mapa? Então a gente trabalhava com aquela corda no pescoço.

VB: Mas ninguém me disse não tem dinheiro, foi uma coisa que eu coloquei.

SD: Claro, com sua experiência.

VB: Consciência da prática, sabendo que daqui a pouco podiam falar que não tinha mais dinheiro.

SD: Não se fazia nada na época, só tinham livrões de capa dura feito com gravuras coladas de arte, tipo álbum, coisa antiga, não existia nada.

VB: Me lembro que essa maluquice de fazer economia e de fixar uma coisa pequena foi iniciativa minha.

SD: Mas tem muito conteúdo, tudo pensado.

VB: A única que tem mais páginas e Lygia Clark por ter menos cores:

SD: Era tudo negociado, eu aprendi muita coisa da produção com Sérgio Garcia.

VB: Eu conheci Sergio Garcia nosso produtor gráfico, falando com ele no telefone, eu já era chefe de departamento, a produção gráfica é coisa importante dentro do projeto editorial.

SD: Ele me ensinou como montar o mapa de diagramação, algo que eu ensino pra todo mundo partindo do que aprendi lá, a maioria dos designers nem sabem, e até hoje eu faço, isso muda totalmente os custos, eu lembro que desde o começo tinha isso.

VB: Colorida não era tudo, tinha publicações que nem tinham, aí surgiu essa história da capa preta porque ao mesmo tempo, a diagramação era uma coisa mais quadrada, tudo dentro da grade.

SD: Em algum lugar eu devo ter um diagrama.

VB: Eu acho que eu joguei tudo fora, é muito simples. Diagrama é algo bobo, pode ser duas, quatro ou seis colunas, bolamos uma estrutura para poder montar.

SD: Tem um *grid* de colunas e você trabalha dentro desse *grid*.

VB: Se você pega um livro da década de 1960 você vai ver, era muito comum nessa época o livro ter uma coluna, que corre o texto, em livros antigos. O que a gente fez lá, o que eu bolei foram formas, dividi uma estrutura que possibilita uma dinâmica. O conjunto cada um tem liberdade que depende do texto. cada um forneceu um determinado texto, um determinado conteúdo, e os artistas gostavam. Tinha uma coisa muito amarrada na capa, na contracapa, todos são idênticos até a abertura, após a abertura vai depender do material fornecido, podendo começar só com foto, texto, podendo ser ajustado variando de acordo com seu tamanho e número de colunas.

SD: Cada trabalho pedia uma coisa.

VB: Cada um tinha uma resposta aquela *grid*, que se desfez em uma porção de possibilidades, quando eu sai a coleção já estava consolidada. O Paulo Herkenhoff não deu continuidade.

AN: Afonso falou que quando cancelou tinha lista de mais 15.

VB: Eu acho que isso aqui também de alguma forma quebrou a coleção (apontando para os livros do Waltercio e da Ligia Pape), Waltercio convenceu aqui. depois da Ligia Pape,

AN: Queria perguntar exatamente sobre esses e a mudança de estilo.

VB: Sei lá, vai ser que eu fui muito autoritária, enquanto estava lá, de certa maneira eu segurei, não sei dizer. Isso foi uma preocupação da instituição, eles precisavam mostrar serviço, então eles pegavam a coleção.

SD: O Waltercio veio com projeto pronto, Waltercio faz o que ele quer, o Manual da Ciência Popular não é o espírito da coleção.

VB: Ele aproveitou, ele já devia saber o que queria.

SD: Claro!

VB: Ele me levou dentro da Vinci e me apresentou um livrinho da Penguin com um formatinho assim de onde isso aqui saiu. Waltercio é danado. já foi reeditado pela Cosac com capa dura.

SD: Esse é um projeto pensado dele do início ao fim, eu fiz a coisa gráfica mas não tenho participação alguma no projeto. O Antonio Manuel demorou dois anos, eu fiz não sei quantos *layouts*, ele desmanchava tudo e recomeçava. Só para mostrar esse aqui (Apontando para o livro do Antonio Manuel) eu tenho uma boneca para ilustrar como a gente trabalhava, foi o único que eu guardei.

(Mostra o *grid* e o processo de editoração manual, simulações)

Isso mudou muitas vezes, eu fazia e ele desmanchava.

VB: Os artistas viviam lá, do começo ao fim.

SD: Eles viviam lá e vinham todos, Zé Rezende, Tunga todos iam lá o tempo todo, acho que eles iam para se encontrar. Virou um ponto de encontro onde todos saiam para almoçar. eu

acho que a Funarte foi uma coisa maior, que todo mundo passava lá, da crítica, da música, pessoas de várias áreas sempre passavam lá.

VB: Era um barato, realmente. Eles participavam o tempo todo, a gente fazia junto.

AN: Gostaria que você falasse um pouco da fotografia do livro da Lygia Clark sua e do Afonso.

VB: Exatamente, eu e ele.

SD: Tem outra que a família Clark acha que é a mão da Lygia, mas quem conhece a mão da Lygia jamais confundiria com a mão da Vera.

VB: Isso daqui vou mostrar. É minha mão com a tesoura da Funarte. (Mostrando a imagem)

SD: Olha o número de tombamento.

VB: Esse vestido, o chão da galeria da Funarte.

SD: A família vende como se fosse a mão da Lygia

VB: (mostrando uma foto de uma exposição)

Isso aqui é no MoMA. No catálogo está escrito, *Clark making caminhando*, foi isso. O departamento começou a crescer, mas creio que o embrião foi isso, Afonso e Eudoro Augusto.

AN: Quantas pessoas trabalhavam no Departamento de Editoração?

VB: Eu chefei 50 pessoas, e também tinha a gráfica.

SD: A gráfica da funarte era uma maquininha. Ao contrário do Afonso e do Eudoro, a Vera é da mão na massa.

VB: Mas eu não saberia indicar esses nomes.

SD: Sim, mas a dinâmica do trabalho foi sua. Acho da maior importância que ninguém falava em nada, mas a Vera, na questão da padronização. Você deu um corpo, uma coisa que eles viam naquela enciclopédia do Antônio Houaiss.

VB: Eles não sabiam como era o processo.

SD: A Vera fez que se aplicasse uma metodologia, aplicando norma e padronização.

VB: Eu não sei, não me lembro mais.

SD: Eu sei já que quando eu entrei, isso foi minha formação, a coisa do sistema do processo que levava à um bom resultado. a padronização, tanto é que a padronização.

AN: Referente a coleção, foi publicada no Jornal do Brasil em 1984 por Ricardo Moderno um texto onde fala da Funarte, e se foca na coleção, fazendo uma crítica as capas. Gostaria que lesse um trecho pra vocês?

SD: Sim.

AN: (Leitura de Trecho do livro de Ricardo)

VB: Na época era essencial, imagine se fizessemos isso (apontando pro livro da pape), acabava, não iriam continuar. Isso aqui é a instituição (pegando vários) Isso aqui já não é mais (apontando pra Pape e Waltercio). Já me mostraram essa matéria. Hoje em dia isso é uma coisa comum, mas na época não acontecia (referindo-se a liberdade de adequação do grid).

SD: Eu lembro do Vergara, eu entrei e a Vera estava nessa página aqui (aponta para uma página) eu lembro que ela pediu para eu trabalhar nos textinhos.

VB: O Vergara era muito amigo do Hélio. Lembro que ele mostrou o modelo, e o Hélio disse que não era bem assim, ele mandou um recadinho muito sintético. Tinha que prestar atenção nas minúcias de uma frase. Eu falei: “ahhhh saquei!” e refiz o layout entende?

AN: Vocês conheciam os artistas envolvidos nos projetos antes de entrarem na Funarte?

VB: Eu conhecia o Vergara e o Waltercio.

SD: Eu conhecia Waltercio, porque eu sempre fui ligada em artes, desde cedo, por causa do meu pai, ele era amigo do Mário Pedrosa, tanto é que eu fiquei durante muito tempo, mesmo quando a Vera saiu eu continuei na parte de artes plásticas, tudo vinha pra mim, então depois o pessoal começou a ficar com muito ciúmes, eu acho que os produtos que davam mais visibilidade era artes plásticas. Conhecia a Lygia, já tinha ido algumas palestras, Waltercio tinha visto exposição, Antônio dias, não todos, mas já conhecia, minha irmã mais velha

também era ligada em arte, era um universo que eu vivia, fazia parte, juntou perfeitamente, então por muito tempo, todo meu trabalho foi principalmente nessa área de artes.

AN: Como veio essa ideia da dimensão e da capa? Você tinha visto algum livro parecido? Afonso me mostrou um posterior de uma coleção americana muito parecido.

VB: Eu não tinha visto.

AN: Não é brasileira, e posterior à Coleção ABC.

VB: Jura? Eu vi um livro na Livraria da Vinci, mas era branco. Tinha esse formato que eu achei simpático. O Michael Asbury disse que comprou tudo em sebo em Londres, ele tem quase a coleção inteira de um sebo em Londres. Incrível né!

SD: Foi durante muito tempo que pegamos situação ruim, não tão ruim quanto agora, mas a gente tinha condições de desenvolver nada caro, mas podíamos desenvolver trabalhos que era o que estava parado totalmente.

VB: Isso visivelmente, essa movimentação da Funarte, talvez esteja dizendo algo inadequado, mas eu acho que, pelo que eu entendo, fez parte do projeto de abertura do general Geisel através da filha, Amália Lucy Geisel. Amália foi aquela que eu chamaria de “madrinha”, quebrou o champanhe no casco do navio. Foi uma pessoa fundamental, na criação da Funarte, e o Roberto Parreira. Ele era um cara ligado ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura, essa é a origem do Roberto, nas minhas andanças de *freela*, já havia feito trabalhos para o DAC, então ele era um cara já metido nesse *metier*, e deu partida nesse projeto e peitou muita coisa, deu uma força, colocou lá pessoas muito legais e dava liberdade para a gente trabalhar e o ambiente de trabalho era muito legal.

SD: Era muito vivo, um nível bem alto. Tinha muita troca.

VB: Era uma coisa, a gente saía pra almoçar, sempre tinha lá, Ana Cristina César, Armando Freitas Filho, que sempre estava lá chamando pra almoçar. Outro que vivia lá, e não me lembro de ter um vínculo, era o Wilson Coutinho.

SD: A mulher dele Katia Muricy trabalhava lá e a Vera Bueno.

AN: Sobre a criação da Funarte, como vocês descobriram, quando estava sendo criado? escutaram? que visão tinham antes de trabalhar lá? E a divisão da equipe?

SD: Não éramos funcionários públicos inicialmente, éramos CLT, depois que viramos.

VB: No tempo que eu estava era tudo em um bolo só. Estava no começo, projeto de Afonso Guimaraes e equipe.

AN: Nos créditos geralmente consta o nome do Afonso, Eudoro, Vera e Ana Miranda.

SD: Em muitos trabalhos tinha gente que não tinha participado, porque era o nome da equipe.

VB: Era um estilo que até me arrependo, deveria ter dado nome aos bois. a gente demorou.

SD: Éramos muito simples nesse sentido.

VB: Sem vaidade, sem ambição, não tinha projeto, esses meninos hoje já nascem tudo antenado com o linkedin, facebook, já sabe o que pode dizer o que não pode. a gente não, tudo era paixão. Era uma coisa que não tinha ambição. Hoje em dia na hora que acaba a festa já estão marcando.

SD: Era uma coisa muito mais simples.

VB: Ronaldo Brito também era outro, ele fez um texto, ele vivia lá também.

SD: Teve aqueles cadernos.

AN: O primeiro caderno de textos O moderno e o Contemporâneo, tinha texto do Ronaldo Brito e Paulo Venâncio.

SD: No caderno n° 3, tunga foi chamado para fazer o desenho da capa, e eu tenho ele guardado até hoje em papel manteiga. Até pensei que deveria emoldurar. Ele colocou o título, *Tarsila como curva francesa*, ele desconstruiu a Tarsila e colocou uma coisa bem erótica que eu achei genial.

AN: Algum pesquisador já havia entrado em contato com vocês para falar sobre esse período na Funarte, sobre o Departamento de Editoração?

VB: Não, a gente sempre fala:

- Não é possível, alguém tem que fazer uma tese pra falar da Funarte, daqui a pouco a gente vai embora e ninguém vai ficar sabendo desse aspecto vivo, visitantes eram recebidos sempre, chamados para tomar um café, opinavam no que estava acontecendo, apresentavam outras pessoas. Tudo ia rolando.

SD: Era um ponto de encontro de artistas e críticos, muita coisa se desdobrava a partir dali. Nossa salinha sempre tinha alguém, o Cildo, Zé Rezende, Antônio Dias, Paulo Sérgio Duarte, todos eles.

VB: Conheci Paulo Sergio Duarte na Funarte, ele me chamou para um lanche. era uma coisa muito viva, muito bacana. Bons tempos.

SD: Eu me lembro, ainda que ela não se dê conta, de como a Vera passou essa metodologia de trabalho. As coisas que devemos prestar atenção. eu por exemplo não sou “mais atenta”, a economia, o planejamento gráfico são essenciais para poder dar continuidade.

VB: Isso foi passado.

SD: Eu acho que isso é dela, 3 mm de lombada na Coleção ABC, mas veja a quantidade de conteúdo que está aí, isso vira livro de 200 páginas.

VB: Tem muito livro de 200 páginas com a lei rouanet sem conteúdo.

SD: Se você pensar a quantidade de conteúdo que tem, a gente atochava, tinha que explorar o *grid*, precisava de um sistema, *grid*, uma estrutura, margens, capa, mancha gráfica, padrão de tipografia.

VB: Eles gostavam porque cada um ficava diferente, não tem um igual, se você olhar lá dentro percebe que é padrão até a página certa, mas dentro cada um e um em função do material.

SD: Essa liberdade é bela, esse material poderia chegar pra um outro designer e virar coisa mais padronizada, careta, quadrada.

VB: O projeto poderia ser: “-Vergara, tudo bem? Eu vou precisar de 20 laudas, 45 fotografias sendo que 15 coloridas e 30 P&B”. Hoje em dia pode parecer absurdo, poderia ter começado assim o projeto, mas pelo contrário, ele começou de braços abertos.

SD: Vera se interrogava sobre o que aquela imagem estava pedindo. Tínhamos que pensar a relação de imagem com texto, uma aplicação dela dos elementos de design, alguns designers, não importa o que a imagem peça, seguem o *grid* quadrado, ignoram a linha de força da imagem, a força do trabalho de arte.

AN: Não sou da área, mas isso exemplifica a falta de conhecimento de design na crítica de Moderno.

SD: Querem muito mais de uma coisa embrionária, que era um esforço. As pessoas já vêm depois que a coisa tá pronta, as críticas. Por que aqueles artistas não está? Por que outro não está? Faça!! Isso é uma proposta.

VB: Não tem noção do que era a coisa da ditadura, os caras que ainda estavam no poder. era tudo certinho, isso ai respondia o que a instituição estava querendo, que era uma coisa pra entregar pra alguém. Eu me lembro que fiz uma vez, e falaram: “Faz tudo rápido e com a mesma capa”. Os artistas gostavam porque eles viajavam aqui dentro, depois que vinha a capa e aquele começo, mas eram aquelas páginas abertas igual você viu do Antônio Manuel o tempo todo, tira e bota essa foto, muda de lugar, íamos almoçar e eles todos participando o tempo todo.

SD: O processo era lento, pra fazer um layout, tinha que ficar inventando. Como vou simular tal coisa? Como fazer o desenho para dar aquela massa que eu aprendi? Aquilo tem um peso, não adianta ficar botando broxinho, você tem que entender que aquilo tem uma dinâmica própria, e há poucos designers que olham com esse olhar.

VB: A sula é essa que se desenvolveu, hoje em dia ela é super cotada nesse mundo da arte.

SD: Talvez respeitada

VB: Respeitadíssima.

SD: Temos que entender o que a obra tem, nosso trabalho e ir trás e lá aprendemos essa coisa toda, sabemos o que está por trás, temos que fazer valer aquela informação. Tem um espírito que é o que podia se manifestar dessa forma, na época e no trabalho. Eu me lembro da Vera com legendas desalinhadas, quebrava a cabeça e a Vera me explicava. Dentro do *grid* você tem essa dinâmica, não era fácil sair do quadradinho, se pegar as coisas de muitos designers há coisas que só acontecem no *grid*, não importa se a frase fica horrível, contanto que esteja seguindo um projeto, um diagrama, a Vera não tinha isso, ela favorecia leitura e conteúdo.

VB: E os artistas gostavam. Um aspecto interessante, não sei se vem ao caso, mas uma coisa que eu acho muito engraçado é que o Barrio dá a impressão de ser aquele mais zoneado.

SD: Era tudo organizadinho

VB: Artur Alípio Barrio me chegou no 1º dia, com fotos ampliadas 18x24 texto certinho. Foi o mais organizado disparado.

AN: Afonso falou a mesma coisa.

VB: Disparado.

AN: E sobre o livro do Wesley Duke Lee?

VB: Wesley teve uma pessoa que se ocupou de escrever o texto, ela foi efetivamente a editora, Cacilda.

AN: O Afonso não lembrava o nome, mas a entrada do Wesley Duke Leena coleção foi via um crítico de São Paulo.

VB: Exatamente, Cacilda Teixeira da Costa.

SD: (Apontando para o livro Lygia Clark)

Olha o número de tombamento da tesoura na mão de Vera.

VB: As veias são as mesmas.

AN: Porque você tirou essa foto?

VB: Precisava, ela não tinha enviado, a gente chegava lá e ela falava assim:

-Vai lá, escolhe você.

SD: Ela não queria mais saber desses trabalhos, só queria saber dos trabalhos ligados à psicanálise, não queria saber nada anterior, para ela falar sobre o que ela fazia antes, se falava algo ela falava:

-Não é nada disso.

E começava a falar.

VB: Isso é lindo.

SD: Teve um trabalho dela, um casulo que tinha que fazer para fotografia porque não tinha foto, teve coisas que eu desenhei e mandei aplicar retícula. Não tinha um material, era muito

pobrinho. Esse aqui eu fiz papel e pedi pro Luiz fotografar, esse aqui eram todos construídos e mandava aplicar retícula, não tinha foto. (mostrando alguns trabalhos do livro)

Ela redesenhava em cima, esse aqui a gente comprou o rolo do filme e pagou uma fortuna, ele _____ não emprestou para tirar alguns fotogramas. não tínhamos muito material eu ainda era estudante e falei:

-Lygia posso fazer uma na oficina da ESDI?

Ela disse:

-Pode fazer que eu assino.

E eu não levei pra ela assinar,

VB: Burra (risos).

SD: Eu tenho até hoje. Eu já tinha ido em uma palestra sobre psicanálise, ela não queria mais falar de outros trabalhos.

VB: Esse aqui eu lembro (Apontando para um trabalho do livro), fui lá na casa dela pra escolher, falei:

-Lygia eu queria saber qual você vai escolher.

-Filha, eu não sei. Eu estou cansada, com tanta dor de cabeça, vai lá e escolhe você.

SD: Toda hora ela falava alguma coisa de saúde.

VB: Ela tinha muita dor de cabeça.

SD: Ela ficou puta com a tradução da “charneira” que um tradutor do texto em francês colocou ao invés de dobradiça, ela ficou muito puta. Brigou muito com o Afonso, eu me lembro disso (risos).

VB: Charneira? Do francês pro português?

VB: Era, tinha muita coisa escrita em francês. Muita foto foi feita, olha Afonso e Vera (aponta), na frente da biblioteca, do outro lado da rua.

SD: Teve uma exposiçãozinha pro lançamento, na galeria Macunaíma. tinha algumas frases enumeradas, que passavam com fotos em um projetor (mostrando alguns quadradinhos de plástico).

AN: Como se chama isso?

SD: Slide.

VB: hahahahaha o que? vc não sabe?

AN: Não.

VB: Que engraçado, gente.

SD: Ainda bem que eu sou tecnológica, eu sou pré digital, mas consegui fazer essa passagem. A exposição da Lygia, nós escolhemos as obras, podia botar a mão em tudo, montamos a exposição e eu fiz esse cartaz. No canto pra poder mostrar essa parte do processo relacional, que é a produção que ele estava focada na época, usávamos o projetor e colocamos dois que ficavam alternando as imagens, com frases e esses slides de trabalhos. Então a gente participava uma coisa que até hoje eu adoro, esse processo todo de pesquisa de pensar, de tudo entendeu, sou assim com tudo até hoje. Essa estrutura quando estava funcionando, depois que está sedimentado as pessoas não conseguem pensar sobre a origem. Isso tudo foi construído, não tinha nada, algumas mesinhas com umas pranchetas, quando fui trabalhar tínhamos um pedaço da sala.

VB: Anos 70, Rita Lee, tinha umas festinhas.

SD: Às vezes todo mundo fugia e ia a praia no verão.

AN: Nas Dunas da Gal?

SD: Sim, Eudoro vivia moreno, a praia era ponto de encontro, todo mundo conseguia se encontrar, não tinha celular.

VB: Eu lembro tanto, era tão bom. Waltercio era um papo incrível, Waltercio sempre dizia umas coisas bem interessante. Tempos bons.

AN: Muito obrigado pelo tempo de vocês, adorei a conversa. Me ajudará muito com a pesquisa.

VB: De nada, se precisar de algo só pedir.

SD: Pode entrar em contato se precisar esclarecer mais algum ponto.

Depoimento

9.6 Eduardo Jardim

Depoimento recebido por email: 2 de fevereiro de 2018

Nome do projeto: As Artes Plásticas nos anos 1970 e a implementação da Funarte
(Dissertação de Mestrado)

Eduardo Jardim:

Fui contratado pela Funarte no final de 1977 e fui exonerado em 1979, por motivos de que nunca tomei conhecimento. De qualquer forma posso dar um depoimento muito positivo sobre minha experiência.

Eu era professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Tinha feito o mestrado com a dissertação *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, publicado como livro, em 1978. Minha intenção era continuar minha pesquisa e, para isso, apresentei um projeto sobre Oswald de Andrade para concorrer a uma bolsa da Funarte. Minha surpresa foi que a coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa resolveu me fazer a contraproposta de ser coordenador da área de pesquisa e responsável pelo programa de bolsas do Centro de Documentação e Pesquisa patrocinado pelo CNDA – organismo encarregado de administrar a captação de direitos autorais nacionalmente.

A Funarte tinha por objetivo apoiar de forma direta a produção artística em algumas áreas – música, artes plásticas, folclore, música popular, com o Projeto Pixinguinha. Outras áreas ficaram de fora, como o cinema, que tinha a Embrafilme, e o teatro, com o Serviço Nacional do Teatro.

O Centro de Documentação e Pesquisa tinha uma posição diferenciada na estrutura da instituição. Não era o caso de dar apoio direto à produção artística, mas indireto. Nosso trabalho foi de elaborar uma justificativa e estratégias para nossa atuação. Entendíamos que a reflexão e a discussão da produção artística contemporânea eram também formas de apoio. Quanto mais houvesse um esclarecimento do que se fazia, mais as artes se beneficiariam. Penso que a relação entre arte e crítica é característica da arte na modernidade, pelo menos

desde o século XVIII. Procuramos acentuar esse vínculo com o apoio a pesquisas sobre a produção contemporânea em geral.

Fazíamos um recorte histórico. Já que pretendíamos apoiar, mesmo que indiretamente, a produção artística, decidimos que era preciso priorizar a discussão de obras e problemas contemporâneos. Isso provocou alguma resistência, mas mantivemos nossa posição.

Outro aspecto que distinguia o Centro de Documentação e Pesquisa dos outros órgãos da Funarte tinha a ver com o fato de que podíamos financiar pesquisas sobre todas as formas de arte, e não apenas sobre as que estavam abrigadas na instituição. Deste modo, apoiamos trabalhos sobre literatura, sobre cinema, sobre dança e sobre arquitetura. Isso ampliou enormemente nosso leque de interesses.

Não havia um controle explícito do nosso trabalho pelos órgãos de segurança. Eles ainda existiam, mas não dávamos importância para isso. A única ocasião em que tivemos um embate com eles foi quando financiamos a pesquisa do artista e teórico Carlos Zilio. Mas, afinal, a situação foi resolvida de forma positiva.

Havia alguma resistência às iniciativas da Funarte, sobretudo vinda de autoridades de instituições de arte fora do Rio. Talvez se imaginasse que quiséssemos exercer algum tipo de controle, em um momento em que vivíamos ainda em um regime autoritário. Mas a Funarte expressava, naquele momento, transformações que se davam no interior do regime, na direção de uma abertura política ainda limitada.

Nosso trabalho na Funarte atraiu um grupo importante de pesquisadores. Em geral eram jovens universitários, mas alguns já experientes também. Muitos desenvolveram carreiras sólidas e ali se formou uma bibliografia de referência para o estudo da arte brasileira contemporânea.

Nossa equipe era um grupo de jovens bem entusiasmados – gente de literatura, de cinema, de artes plásticas. Não era um ambiente careta, ao contrário. Havia muita espontaneidade nas relações pessoais.

Tenho amigos daquela época de todos os setores.