

Almerinda da Silva Lopes

Waldir Barreto

**SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA  
NO ESPÍRITO SANTO:**

textos críticos e curatoriais

 **EDUFES**

Almerinda da Silva Lopes  
Waldir Barreto

**SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA  
NO ESPÍRITO SANTO:**  
textos críticos e curatoriais

 **EDUFES**

Vitória, 2022



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vargas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Chefe de Gabinete**

Aureo Banhos dos Santos

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim  
Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta  
Estefânia Soares

**Seção de Design**

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,  
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,  
Marcos de Alarcão, Maria Augusta  
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

#### **Revisão técnica**

Kênia Cristina Tinelli Guimarães, Pedro Ibsen de Moura Aragão, Rogério Borges de Oliveira

#### **Preparação de texto**

Jussara Rodrigues

#### **Projeto gráfico**

Seção de Design da Edufes

#### **Diagramação**

Juliana Braga

#### **Capa**

Agência Três Criativos

#### **Revisão de texto**

Fernanda Scopel

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L864s      Lopes, Almerinda da Silva.  
Sobre arte contemporânea no Espírito Santo [recurso eletrônico] : textos críticos e curatoriais / Almerinda da Silva Lopes, Waldir Barreto. - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2022.  
166 p. (Série Cultura Ufes ; 4)

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-998311-2-6  
Também publicado em formato impresso.  
Modo de acesso: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. 2. Artes - Brasil. 3. Arte moderna - Exposições. 4. Museus. I. Barreto, Waldir. II. Título. III. Série.

CDU: 7(81)

Elaborado por Cynthia de Andrade Bachir – CRB-6 ES-000485/O

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

# Sumário

<i>Reflexões sobre a arte</i> Paulo Sergio de Paula Vargas	6
<i>Sensibilidade e emoção</i> Rogério Borges	8
<i>Apresentação</i> Carlos Zilio	10
<i>Da criação de duas galerias de arte pela Universidade Federal do Espírito Santo na década de 1970 à formação de uma coleção</i> Almerinda da Silva Lopes	13
<i>Espírito Oitenta ou quando o pós-modernismo pouco</i> Waldir Barreto	99
<i>Sobre os autores</i>	162

# *Reflexões sobre a arte*

Este livro traz reflexões enriquecedoras e maduras acerca dos desafios que a Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) superou para instalar na instituição, há mais de quatro décadas, a Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu) e a Galeria de Arte e Pesquisa (GAP). Os professores Almerinda da Silva Lopes e Waldir Barreto, protagonistas do ensino e da produção de arte na universidade e no estado, atravessam o tempo com textos que fluem como documentos historiográficos e que registram a importância das duas galerias para as transformações das artes para diferentes gerações. Lançado pela Secretaria de Cultura da Ufes, este livro preserva experiências e vivências e traz novos sinais que nos permitem explorar o futuro.

Pesquisadores vibrantes e educadores conectados à arte, à ciência e à multiplicidade que o pensamento possibilita, Almerinda e Waldir nos trazem, neste livro, textos essenciais para ampla compreensão acerca do ensino e da produção de arte no Espírito Santo. São reflexões fundamentais para se entender o lugar estratégico alcançado pela Gaeu e pela GAP. É esta fonte generosa de conhecimento que nos oferecem os professores Almerinda Lopes e Waldir Barreto. Criados na década de 1970, os dois espaços artísticos e culturais da Ufes impulsionaram transformações fundamentais às artes no estado.

São ambientes que consolidam e projetam a produção artística local, de outros estados e de outros países, conservam o importante acervo de artes plásticas e visuais da Ufes e promovem a popularização da arte e a formação de novos públicos, contribuindo decididamente para o movimento artístico contemporâneo. Este livro contém minucioso e rico resgate histórico, apresentado pela professora Almeirinda por meio de instigante panorama, e a consistente elaboração intelectual do professor Waldir, que desvenda diferentes processos provocados na década de 1980 com as interfaces que fazem a arte na política, na economia, no comportamento. Trata-se de uma leitura necessária para se aventurar e conhecer, amiúde, as múltiplas facetas do universo da arte.

***Paulo Sergio de Paula Vargas***  
*Reitor da Ufes*

# *Sensibilidade e emoção*

A trajetória do ensino, da produção e da projeção da arte no Espírito Santo e, particularmente, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com seus desafios, recuos e sucessos, está apresentada neste livro pertencente ao Selo Cultura Ufes, organizado e produzido pela Secretaria de Cultura. Disponibilizar para o público esse material — até então guardado feito joia em algum lugar — é uma bela contribuição à pesquisa e à história sobre os processos transformadores da arte e sua abrangência regional, nacional e internacional.

São textos de conteúdos muito ricos, elaborados pela professora Almerinda da Silva Lopes e pelo professor Waldir Barreto — ambos pesquisadores do Centro de Artes da Ufes. Ao resgatar esse material necessário para o estudo da arte no Espírito Santo, transportamo-lo para esta obra que se traduz em duas aulas de Almerinda e Waldir sobre os processos que, aqui e ali, resgatam, constroem e impulsionam a arte. Nessa direção, são importantes os recortes sobre a Galeria de Arte Espaço Universitário e a Galeria de Arte e Pesquisa e o que representa seu advento para a Ufes e para a criação artística.

Almerinda e Waldir transbordam sensibilidade e emoção. São textos potentes e de conteúdo impactante sobre a representatividade da arte, percorrendo diferentes períodos históricos marcados pelos artistas e suas obras, em várias dimensões que podem estar na Ufes,

agora; em qualquer lugar do Brasil, em seguida; ou do planeta, mais adiante; outrora e depois. São construções intelectuais que resultam em elaborações inéditas que certamente surpreenderão os leitores pelo elevado grau de conhecimento que transmitem. Como disse, são duas aulas aqui contidas e que a Secretaria de Cultura da Ufes compartilha com todos.

***Rogério Borges***

*Secretário de Cultura da Ufes*

# Apresentação

A importância que a Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) ganhou, ao longo dos seus mais de quarenta anos de existência, é fruto de um processo de embates e conquistas culturais.

Tratava-se, desde o início, da demarcação de um espaço capaz de qualificar a universidade ao propor mostras e atividades que colocassem o contemporâneo na cena do Espírito Santo. Não existe escola sem ideia, e a que estava por trás desse projeto dizia respeito simplesmente a ter um compromisso com o seu tempo.

Neste sentido, a Gaeu teve a função de apresentar propostas expositivas capazes de provocar uma dinâmica que envolvesse alunos de arte, artistas e a própria comunidade capixaba em interlocução com a produção de outros centros. Tarefa aparentemente simples, mas que encontrou enormes dificuldades burocráticas e financeiras e enfrentou práticas culturais retrógradas que eram dominantes; enfim, uma história de superações.

A iniciativa editorial da Gaeu, por meio da Secretaria de Cultura da Ufes, com o lançamento de *Sobre arte contemporânea no Espírito Santo: textos críticos e curatoriais*, é uma consequência natural da

maturidade de seu projeto institucional. Sendo um local de encontro cultural dos artistas, é algo lógico que este debate seja recheado com publicações capazes de aprofundar a troca intelectual e atingir um público mais amplo.

Os textos de Almerinda Lopes e Waldir Barreto partem de universos distintos e se complementam na abordagem do histórico e da atuação da Gaeu.

A análise de Almerinda, intitulada “Da criação de duas galerias de arte pela Universidade Federal do Espírito Santo na década de 1970 à formação de uma coleção”, faz um minucioso apanhado da formação da Gaeu e da Galeria de Arte e Pesquisa (GAP), concentrando-se na produção dos alunos. Seu texto ganha maior abrangência na medida em que percorre com minúcia a formação do ensino de arte em âmbito nacional desde os primórdios do século XIX. Trata-se de analisar o processo, articulando diversas experiências e demonstrando que foram feitas de embates entre diferentes visões de mundo. Estas eram manifestas na concepção que cada instituição tinha do sistema de arte e que norteia a relação entre seus vários agentes, como ensino, galerias, crítica e museus. Daí o entendimento de que a estruturação das galerias (Gaeu e GAP) erguia-se sobre uma prática retrógrada a ser superada.

A análise que o texto “Espírito Oitenta ou quando o pós-modernismo pouco” de Waldir Barreto nos propõe é de um grande envolvimento histórico e teórico. À medida que constrói sua malha conceitual, o texto se estrutura por meio de um conjunto de referências que se articulam, utilizando uma técnica de montagem que abrange arte e citações de fatos políticos e sociais, ciência e filosofia. A pós-modernidade é, em toda esta rede, o centro da reflexão e é compreendida não como uma ruptura, mas sim como complementação ao moderno, em uma relação com este que se sobrepõe e ao mesmo tempo se opõe. A partir desse quadro teórico, um levantamento da cena artística de Vitória na década de 1980 é traçado no texto, que, por sua densidade e testemunho, carrega a força de um documento.

Neste ponto os dois capítulos convergem em uma análise decisiva sobre arte no Espírito Santo.

Em diversos momentos da vida brasileira somos levados, por razões fundadas, a ser céticos com as possibilidades de termos um país mais justo e democrático. Não é uma atitude de descrença, mas uma constatação: somos conduzidos por políticas retrógradas que negam a arte como uma forma específica de conhecimento. No entanto, se tivermos uma dimensão calcada não mais em grandes planos, mas em uma micropolítica e uma história de longa duração, poderemos reverter este pessimismo. A pequena história da Gaeu, a seu modo, com todas as suas dificuldades e superações, é um bom exemplo para mantermos a esperança.

***Carlos Zilio***

*Artista plástico*

*Ex-professor da EBA/UFRJ*

# *Da criação de duas galerias de arte pela Universidade Federal do Espírito Santo na década de 1970 à formação de uma coleção*

**Almerinda da Silva Lopes**

A reivindicação ao poder público de uma galeria de arte pelos artistas capixabas começou a ganhar força na década de 1930, mas a concretização iria ocorrer somente na segunda metade da década de 1970. Até que a criação ocorresse, as exposições, tanto dos artistas locais quanto de alguns nomes vindos de fora que para cá se dirigiram esporadicamente, de maneira espontânea ou com o patrocínio do governo estadual, ocorriam em locais improvisados e inadequados: vitrinas de casas comerciais, agências bancárias, escolas e dependências de empresas, por exemplo, da Companhia Vale do Rio Doce, que na época se localizava no centro de Vitória.

Alguns artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, chegando para atuar como professores da Escola de Belas Artes, logo após a federalização da antiga Universidade do Espírito Santo (1961), ressentiram-se

da falta de um local apropriado para apresentarem as respectivas produções e as dos alunos da instituição e passariam a persistir mais incisivamente na referida solicitação. O fato de possuírem, antes de aqui se instalarem, algum reconhecimento profissional na área ou mesmo as carreiras já devidamente estabelecidas supostamente daria aos professores reivindicantes maior poder de negociação para a criação do pleiteado espaço expositivo do que os humildes artistas autodidatas que os precederam. E, mesmo que esses professores agissem de maneira mais perseverante e também contassem com o apoio da imprensa, isso não se revelaria suficiente para sensibilizar as autoridades para a causa que defendiam, nem para as fazer perceber o quanto tal carência influenciava no atraso cultural e na defasagem artística que se perpetuava nesta capital. Além disso, esse descompasso não se coadunava com o processo de modernização a que Vitória começava, então, a ser submetida nem com o fato de já existir aqui uma Escola de Belas Artes em funcionamento desde 1951 (reconhecida como instituição de nível superior em 1956).

Tais constatações levaram o casal de professores daquela escola, Jerusa e Raphael Samú, a tomar a frente na reivindicação, mediante o envio de ofícios à Reitoria da Ufes e aos administradores municipais e estaduais, tentando convencê-los de tal necessidade e de sua importância para a cultura local.

Formados em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes de São Paulo, esses dois artistas-professores aceitaram o convite para lecionar no Centro de Artes da Ufes por ocasião da reestruturação das antigas faculdades e da adequação do ensino na instituição às condições decorrentes do processo de federalização da precedente Universidade do Espírito Santo, que acabava de ser assinado pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira.

Ao se instalarem em Vitória, Jerusa e Raphael Samú acumulavam em seus currículos uma efetiva participação em movimentos culturais, mostras e salões em São Paulo. Depararam-se, aqui, com uma realidade: não se oferecia nenhuma condição de mostrar o que era

produzido na academia, nem mesmo para incentivar a produção dos poucos artistas que atuavam nesta capital. A falta de espaços expositivos também não favorecia o desenvolvimento de um futuro mercado e, conseqüentemente, impedia a formação de um sistema de arte (instituições culturais, críticos de arte, *marchands*, colecionadores). Tais fatores levaram aqueles artistas a promover, ao longo de vários anos, cerrada campanha em favor da criação de uma galeria de arte. Embora não tenham obtido, por parte da universidade e do poder público estadual ou municipal, resultado favorável em curto prazo para a causa que defendiam, sempre acreditaram na possibilidade de vencer a resistência. Defendiam, entre outros aspectos, que o espaço cultural reivindicado seria a instância propiciadora de condições para que professores e alunos da Escola de Belas Artes, bem como artistas externos à instituição e o público interessado, lá expusessem dignamente seus respectivos trabalhos, além de contribuir para a ampliação de conhecimentos e para o desenvolvimento do raciocínio crítico de estudantes e artistas. Mencionavam, ainda, os citados mestres que os espaços culturais têm importância fundamental na troca de experiências entre os expositores, no estímulo à produção e à difusão artística e que a falta deles impedia que os estudantes daquela escola tivessem contato com as novas linguagens em voga nos centros mais avançados, considerando-se que naquela época pouquíssimas pessoas tinham a oportunidade de viajar para visitar museus e galerias nas capitais do eixo hegemônico. Ponderavam, ainda, que o atraso cultural que imperava nesta capital repercutia no pensamento e nas propostas desenvolvidas no âmbito da Escola de Belas Artes e perpetuava o gosto retrógrado das elites locais, pautado nos conceitos estéticos passadistas e numa temática circunscrita à cômoda representação copista de monumentos históricos capixabas, com destaque para o Convento da Penha, além de paisagens bucólicas e retratos dos membros da burguesia.

Jornalistas e intelectuais que apoiavam a campanha fizeram críticas, através da imprensa, à administração municipal e estadual, chamando a atenção para o descaso e a ausência de políticas públicas

destinadas à arte e à cultura neste estado. Em uma nota publicada em *A Gazeta*, em setembro de 1965, Renato Monteiro reforçava a crítica ao poder público, acusando-o de indiferença à causa e ao desejo de artistas e estudantes ao permitir que a situação se arrastasse sem solução por longos anos:

Outrora, este jornal, por intermédio do colunista Hélio Dórea, encetou um movimento pela instalação de uma Galeria de Arte em Vitória, mas ao que tudo indica o referido movimento não fez eco junto às autoridades municipais que continuam de braços cruzados, esquecendo-se de que tal iniciativa virá, em muito, beneficiar nossa metrópole, proporcionando exposições e reuniões mensais ou quinzenais, a exemplo do que acontece nas grandes capitais (MONTEIRO, 1965).

A perpetuação do atraso cultural e o fato de Vitória permanecer, então, como a única capital da região Sudeste a não dispor de museus e galerias, paradoxalmente, pareciam não incomodar nossos governantes, que não acenavam com qualquer possibilidade de atenderem à solicitação. Enquanto a Ufes alegava não dispor de recursos para a finalidade reivindicada, o poder público se mostrava indiferente à solicitação e às constantes críticas de falta de incentivo à produção artística, que lhe eram dirigidas por parte tanto dos artistas quanto da imprensa.

Em meio a esse panorama pouco promissor à arte e à cultura, o anúncio da criação do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (MAM-ES) e de sua instalação em uma sede provisória na Rua Barão de Monjardim, no centro de Vitória, em 1965, causou surpresa em uns e euforia em outros. O anúncio ocorria pouco depois da implantação do regime militar no país, que fazia um controle cerrado da produção artística, através dos órgãos de censura. Se isso não afetou o gênero pictórico local, voltado predominantemente para as paisagens bucólicas, vistas de monumentos e retratos, a criação de um Museu de Arte

Moderna, por iniciativa particular do pintor Roberto Newman (1925-1984), foi uma notícia bem recebida pela ala mais arrojada da Escola de Belas Artes e recebeu críticas dos mais conservadores.

Além de se desconhecem os verdadeiros motivos que moveram Roberto a tal investimento, nunca foi revelado como as negociações ocorreram a ponto de gerar as propaladas promessas de apoio do governo local a essa iniciativa particular. O que se sabe, por esparsas referências na imprensa, é que a ideia surgiu quando, em 1963, o idealizador do museu aqui realizou, a convite da Casa da Amizade do Rotary Club de Vitória, uma exposição individual de pinturas de sua autoria na Galeria Levino Fanzeres, que funcionava sob os auspícios da Associação Espírito-Santense de Imprensa (AEI), em um espaço cedido na sede do Teatro Carlos Gomes. Durante os preparativos da mostra e após seu encerramento, o artista permaneceu na cidade executando retratos a óleo de senhoras da elite local. A boa receptividade desses retratos e os lucros auferidos com as vendas parecem ter animado Newman a permanecer cerca de um ano nesta capital, dando continuidade a esse trabalho e à realização de uma segunda mostra em 1964, em que apresentou alguns desses trabalhos, na mesma Galeria Levino Fanzeres, antes de retornar a Belo Horizonte. Ao que tudo indica, durante essa estadia, constatando a dificuldade de encontrar um espaço mais apropriado para expor suas obras, o artista teria manifestado vontade de se transferir definitivamente para Vitória para aqui instalar um museu de arte moderna, quando teria recebido a promessa de algumas autoridades (cujos nomes nunca foram revelados) de doação de terreno e de apoio financeiro destinado à construção de uma sede própria para a instituição. O certo é que, no ano seguinte, o artista se transferiu com a família para Vitória, instalando a sede provisória do museu no térreo de sua própria residência, na Rua Barão de Monjardim, área central da cidade, o que não deixava de caracterizar grande ousadia por parte de Newman.

A iniciativa de instalar um museu de arte moderna justamente em uma capital carente de manifestações artísticas e de pensamento

retrógrado parece ter sido tanto precipitada quanto improvisada. A época coincidia com o período de desmaterialização da arte e de instauração de novos paradigmas criativos, mas o investimento de Newman (que também exerceria o cargo de diretor da instituição) centrava-se numa ideia de arte moderna ainda muito presa às premissas e concepções das primeiras vanguardas históricas.

No entanto, a ideia de associar a instituição cultural à arte moderna encontraria resistência e objeção por parte da ala mais conservadora da Escola de Belas Artes. Isso porque destoava do modelo de ensino defasado e retrógrado que era ali ministrado, portanto pouco permeável às tendências modernas mais radicais do século XX. Tal defasagem de pensamento e de linguagens artísticas também não deixava de ser causada pela ausência de políticas públicas de apoio e incentivo às artes.

A decisão de aqui instalar um museu, somada à iniciativa de realizar ali salões de arte moderna de abrangência nacional, bem como a tentativa de aproximação de seu diretor, Roberto Newman, da Escola de Belas Artes acabariam sendo acolhidas com expectativa e quiçá entusiasmo por um pequeno grupo de intelectuais e pelos recém-empossados professores-artistas modernos vindos de fora, que se sentiram representados, acolhidos e, conseqüentemente, mais incentivados a produzir e a participar de tais eventos.

Entretanto, ao contrário do que esperava o investidor, o necessário apoio do poder público ao museu não se concretizou, ou seja, não passou da promessa, o que fez com que a instituição tivesse vida efêmera. Sobreviveu modesta e precariamente por alguns poucos anos, apenas com os recursos advindos da contribuição irregular de seus associados. Com as dívidas se avolumando, Newman não conseguiria manter a instituição funcionando a contento por muito tempo, por falta de recursos financeiros para arcar com as despesas. Para evitar o fechamento da instituição, seu diretor foi diminuindo o número de ações e o calibre das exposições realizadas pelo MAM-ES, exibindo na cinemateca da instituição filmes emprestados de consulados

e embaixadas estrangeiras, e que ele pessoalmente transportava, sempre na esperança de receber algum apoio do poder público. Como isso nunca ocorreu, Newman viu-se obrigado a encerrar as atividades do museu no final de 1969, quando retornou a Belo Horizonte.

No curto espaço de tempo de sua existência, as principais ações do MAM-ES foram a realização de três salões nacionais de arte moderna, eventos que contaram com a participação de um número expressivo de artistas de vários estados brasileiros, alguns já devidamente estabelecidos, além de alguns nomes locais. Os eventos conseguiram angariar algum espaço na mídia e trouxeram a Vitória destacados críticos de arte para integrarem as comissões de seleção e premiação. Os prêmios em dinheiro, oferecidos aos artistas vencedores por empresas, eram revertidos na aquisição das obras selecionadas pelo júri para o acervo do museu. No entanto, de maneira inexplicável, e sem que os fatos fossem devidamente averiguados, com o encerramento das atividades do MAM-ES, o valioso acervo artístico angariado pela instituição durante seu breve funcionamento acabaria desaparecendo, sem que se descobrisse seu paradeiro<sup>1</sup>.

Se o MAM-ES não teve tempo suficiente para contribuir mais efetivamente com a transformação do cenário artístico da capital do Espírito Santo, seu fechamento causou grande desolação não somente no meio artístico. A Associação dos Jornalistas Profissionais do Espírito Santo, inconformada com o fim do museu, acirrou as críticas ao governo local, acusando-o de pôr fim à expectativa de ampliação da produção, diversificação e atualização das linguagens artísticas. No calor da hora e certamente para tentar forçar um posicionamento do governo no sentido de reverter a condição de atraso cultural, a entidade chegou a cogitar “tomar para si a responsabilidade de reabertura e manutenção daquele museu” (NEWMAN, 1971). Mas, se nada disso pôde evitar o encerramento das atividades da instituição,

---

1. Embora alguns acusem Newman de ter se apoderado do acervo, ele sempre negou veementemente tal fato.

fez, por outro lado, aumentarem muito as reivindicações pela criação de uma galeria de arte por parte de alguns professores do Centro de Artes da Ufes, além de se acirrare as críticas e debates sobre a carência de espaços culturais e a defasagem das linguagens artísticas.

O fechamento do MAM-ES coincidia com a transferência da Escola de Belas Artes para o *campus* de Goiabeiras da Ufes (1969), quando os debates sobre a necessidade de um espaço expositivo seriam retomados. No entanto, o foco da reivindicação voltava-se, agora, para a criação de um museu de arte na universidade. A constante proleção e as seguidas alegações de falta de recursos e de investimentos necessários à aquisição de acervo e à manutenção de uma instituição de tamanho porte fizeram com que os solicitantes voltassem a apoiar a criação de uma galeria de arte, administrada pelo Centro de Artes (criado em 1971, tendo sido a Escola de Belas Artes extinta)<sup>2</sup>. A campanha pela galeria ganharia força após voltar a ser encabeçada pelos professores Raphael e Jerusa Samú, que jamais desistiram de seu intento. A eles se juntaram alguns dos alunos-artistas mais atuantes e engajados da instituição, como Atilio Gomes Ferreira (o Nenna) e os representantes do centro acadêmico.

Tal perseverança acabou gerando algum avanço na área cultural, e naquele mesmo ano (1969) era criada a Fundação Cultural do Espírito Santo, a quem caberia propor, executar e gerir os planos de ação cultural, em sintonia com os projetos da Política Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura e da Política Estadual de Cultura. Isso ocorria no momento que o estado passava por mudanças, transitando de uma economia primária de base agrícola para a industrialização. A transformação de Vitória em importante polo siderúrgico trouxe maior desenvolvimento econômico, gerando investimentos

---

2. A Escola de Belas Artes está entre as primeiras faculdades incorporadas à Universidade do Espírito Santo e a se instalarem no *campus* universitário de Goiabeiras. Até então, ela funcionava precariamente no Edifício São Jorge, na Avenida César Hilal.

a partir da década de 1970, que modernizariam a cidade e reconfigurariam o surgimento da futura metrópole moderna. Embora a criação daquele órgão já viesse sendo discutida, a coincidência da data de sua instalação com o fechamento do MAM-ES não parece ser mero acaso, vinha, sim, aplacar as críticas à falta de investimentos na área.

Para dirigir a Fundação Cultural foi nomeado o jornalista Plínio Marchini, que obviamente iria privilegiar a área de comunicação — com foco na Rádio Espírito Santo —, além do teatro, da cultura popular e da música, em virtude de já contarem com sedes próprias e, conseqüentemente, maior tradição e poder de barganha. Apenas no ano seguinte seria criado o setor de artes plásticas da fundação, o qual voltou suas ações exclusivamente para a realização de exposições de artistas convidados. E mais uma vez imperou o improvisado, ao se transformar em galeria de arte o *foyer* do Teatro Carlos Gomes. O local era inapropriado, pois não permitia acomodar devidamente as exposições de objetos artísticos, tanto por suas pequenas proporções — o que impossibilitava a exibição de trabalhos de grandes dimensões ou determinadas propostas contemporâneas — quanto por sua rebuscada decoração. Esta conflitava com as obras, que permaneciam em meio a pesados lustres, cortinas, espelhos, móveis, papel de parede.

Para a realização das atividades de artes plásticas pela Fundação Cultural, Marchini solicitou apoio ao Centro de Artes da Ufes, que nomeou a professora Jerusa Samú para a coordenação das atividades do setor. Ela procurou, pelo menos enquanto o calendário de atividades daquele espaço cultural não estava completo, apoiar algumas ações artísticas da universidade, que continuava sem um lugar específico para a realização de mostras e salões. Assim, no período de 1971 a 1973, ocorreram, no minguado espaço do *foyer* do Teatro Carlos Gomes, três edições do Salão de Artes Plásticas de alunos e ex-alunos da Universidade Federal do Espírito Santo, com o patrocínio do Ministério da Educação e Cultura (MEC). A difícil realização dos eventos naquele espaço cultural explicitava os problemas que enfrentava o Centro de Artes mesmo após a federalização da universidade.

Por não dispor de galeria de arte própria, precisava da ajuda externa para realizar suas ações complementares, o que apenas confirmava a depreciação e o descaso com o trabalho artístico.

A instalação da galeria de arte no *foyer* do teatro não ficaria, porém, imune às críticas, tanto de uma parcela da imprensa, que ressaltava a inadequação do local para tal finalidade, quanto dos representantes da área teatral, que manifestavam discordância com a ocupação e obstrução de parte das dependências do prédio. A circulação de pessoas naquele local — da inauguração às visitas diárias às exposições —, segundo eles, interferia nos ensaios e nas apresentações dos espetáculos.

Para eximir-se das críticas, Plínio Marchini afirmava que a ocupação do Teatro Carlos Gomes seria temporária, considerando-se que a fundação pretendia construir um local apropriado para acolher obras de diferentes suportes e materiais e devidamente aparelhado para funcionar como galeria de arte. Entretanto, a promessa seria cumprida somente em 1977, quando se deu a instalação da Galeria Homero Massena, no térreo do Edifício das Fundações. Apesar dos problemas apontados, as mostras de artes plásticas sempre receberam um número bastante expressivo de visitantes no *foyer* do Teatro Carlos Gomes, incluindo os frequentadores do local. Mesmo que as linguagens e propostas contemporâneas das exposições ali realizadas se deparassem com um público ainda muito pouco familiarizado com elas, a relevância do trabalho desenvolvido por Jerusa Samú era frequentemente ressaltada pela mídia. Isso tornava as mostras objeto de curiosidade de não iniciados e de interesse de artistas e universitários, que na época não tinham a oportunidade nem o hábito de visitar museus e galerias nos centros hegemônicos do país. Basta citar que, no período em que Jerusa coordenou a galeria, foram promovidas exposições de destacados artistas de fora e de alguns capixabas que se colocavam na linha de frente das tendências artísticas contemporâneas. Vale citar, entre eles: o gravador paulista Evandro Carlos Jardim, os artistas multimídia Regina Silveira e Julio Plaza (que expôs

seus conhecidos *livrobjetos*), Maurício Salgueiro (escultor capixaba radicado no Rio de Janeiro), Isa Aderne (gravadora paraibana radcada no Rio de Janeiro), Álvaro Apocalypse (artista mineiro), Cildo Oliveira (artista pernambucano radicado em São Paulo). Entre os jovens artistas locais, citamos Homero Massena, Atilio Gomes Ferreira (o Nenna), Hilal Sami Hilal e Paulo César Jeveaux. Durante a permanência em Vitória, os artistas visitantes ministravam palestras e cursos de curta duração, abertos a estudantes de arte, artistas e a outros interessados, o que ocorria quase sempre no Centro de Artes da Ufes por falta de outro local devidamente aparelhado. Jerusa Samú deixaria a coordenação do setor de artes plásticas da Fundação Cultural do Espírito Santo três anos depois de sua inauguração, quando foi nomeada pelo reitor da Ufes para implantar, finalmente, a recém-criada Galeria de Arte e Pesquisa (1975), vinculada à instituição, assunto que será tratado adiante.

Este rápido e incompleto panorama permite entender por que o estado não dispunha, até então, de museus de arte, galerias comerciais, coleções públicas e privadas, estando privado, por conseguinte, de um sistema artístico devidamente constituído. Tal carência se refletia na ausência de uma crítica de arte especializada, na restrita produção artística afinada com as novas tendências, na falta de debates e reflexões sobre as linguagens artísticas contemporâneas, seja na imprensa, seja no âmbito do Centro de Artes da Ufes.

Esse atraso, que muitos consideram decorrente da antiga condição histórica de isolamento a que o Espírito Santo estava submetido, além do atraso econômico causado pela persistência na economia agrária, pautada na monocultura cafeeira, não pode obviamente ser atribuído apenas a tais causas. Se, depois da instalação de um polo siderúrgico que acelerou o desenvolvimento do estado, a carência artístico-cultural ainda se mostrava longe de ser superada, a questão não pode continuar sendo analisada apenas por aquele ângulo. Para o descaso com a arte e a cultura que aqui se perpetuou, muito contribuíram o nível cultural e a miopia dos dirigentes locais, grande

parte deles oriundos das elites agrárias do interior do Espírito Santo. Indivíduos desprovidos de cultura não encontrariam, obviamente, razões plausíveis para a geração de políticas públicas voltadas para a área. Tal visão transitava na contramão do que ocorreu nos países desenvolvidos, que, após o término da Segunda Guerra, perceberam que todos os investimentos na razão se revelaram inócuos. Diante de tamanha violência e atrocidade, o momento exigiu que cada país refletisse e buscasse novas maneiras de se posicionar no mundo civilizado (GUILBAUT, 1993, p. 6). Foi quando alguns atentaram a que o desenvolvimento de uma nação não pode ser medido apenas pelo acúmulo de capital e de bens materiais, mas pela busca de equilíbrio entre seus diferentes setores, incluindo a produção de bens artísticos e a valorização do patrimônio material e imaterial, como parte dos anseios, identidade e subjetividade de um povo.

### **Os cursos universitários de arte como mentores das primeiras coleções e espaços culturais**

Para se entender melhor o significado da longa campanha encetada por professores e alunos da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, é preciso considerar que, quando foi criada, em 1951, outras academias do mesmo gênero já funcionavam em diferentes estados da federação. Ao longo de suas respectivas trajetórias, essas instituições acadêmicas investiram, de diferentes maneiras, na formação de coleções de objetos artísticos, mediante aquisições, doações de artistas e até de colecionadores<sup>3</sup>. Para a guarda e preservação desses acervos algumas academias criaram pinacotecas, galerias ou museus; outras envidavam esforços para fundá-los, o que nem sempre ocorria de imediato, como foi o caso da instituição capixaba. Naquela época,

---

3. Embora no Brasil tal prática fosse ainda pouco comum, alguns colecionadores ou seus herdeiros elegeram as escolas de belas-artes como guardiãs dos objetos artísticos por eles reunidos.

as publicações de livros de arte com boas reproduções de obras de diferentes épocas e linguagens eram caras e escassas. Não havia, ademais, os recursos tecnológicos de que dispomos na atualidade, seja para registrá-las, seja para acessá-las nos locais em que se encontram. Assim, as coleções geradas pelas academias supriam tais dificuldades, servindo de material didático e constituindo-se muitas vezes nas únicas fontes de referências para o alunado nas aulas teóricas e nas práticas nos ateliês. Mais recentemente, com a ampliação dos cursos de pós-graduação na área, essas coleções assumiram significado ainda maior, pois passaram a subsidiar grande parcela de pesquisas realizadas por seus docentes e discentes.

Até o início década de 1950 havia ainda um número reduzido de cursos de formação artística nas universidades brasileiras. Criados em períodos variados e esparsos, angariavam acervos ao longo de sua existência centrados na arte acadêmica e pré-moderna. No entanto, de modo especial, os que surgiram ao longo dessa década, bem como nas seguintes, trariam coleções voltadas para (ou pelo menos mais sintonizadas com) as linguagens e os suportes contemporâneos.

Sem nos determos no assunto, vale destacar, *grosso modo*, que a criação de acervos e instituições culturais pelas escolas de belas-artes brasileiras foi inspirada no modelo europeu, que adota tal prática desde o século XVII, quando surgiram, naquele continente, as primeiras academias.

O breve e incompleto panorama que traçaremos a seguir sobre o ensino artístico no Brasil, do século XIX ao início da década de 1950, não tem o propósito nem a ambição de contemplar todas as escolas de belas-artes criadas no período, mas busca elencar aquelas que parecem ter inspirado ou fornecido subsídios materiais e didáticos para a criação da Escola de Belas Artes do Espírito Santo e a prática nela adotada. Isso pelo fato de ter sido a elas que se dirigiu o idealizador e primeiro diretor da instituição local, o pintor Homero Massena. Ele enviava ofícios aos administradores das escolas congêneres, solicitando-lhes orientação sobre a estrutura curricular que pretendia adotar,

aquisição de material didático e mobiliário, entre outros pedidos. Da mesma forma, o fato de Massena solicitar a compra de obras de arte ao governo do estado para a formação de uma pinacoteca reflete o conhecimento que possuía da prática colecionista das instituições que antecederam a nossa. Muito embora a pinacoteca não tenha sido criada, as primeiras aquisições de pinturas feitas para aquela escola constituíram a gênese da coleção de obras de arte pertencente hoje à Universidade Federal do Espírito Santo.

A primeira academia de belas-artes a funcionar no Brasil foi criada por D. João VI, pouco depois do desembarque da corte portuguesa no Rio de Janeiro, com um corpo docente constituído por artistas franceses que chegaram aqui em 1816. Entretanto, as atividades de ensino começariam somente dez anos depois, quando se deu a instalação oficial da Academia Imperial de Belas Artes. Esses artistas implantaram no país o método de ensino francês, com “ênfase no ensino de desenho, disciplinas teóricas e ateliês específicos”, centrados no gosto neoclássico, modelo esse que era adotado pelas academias que iam surgindo lentamente em diferentes localidades (PEREIRA, 2016, p. 30).

Quando a academia entrou em funcionamento no Rio de Janeiro, o modelo estético neoclássico caiu nas graças das elites locais, ainda que em desuso na Europa, e se consolidou no solo brasileiro. Isso ajuda a entender, por exemplo, a razão pela qual a estética do romantismo e do realismo se manifestou tardiamente e sem grande intensidade no país. Surgidas apenas no final do século XIX, essas tendências se mantiveram até o início do século seguinte, período em que apenas alguns esparsos nomes nelas investiam. Outros preceitos estéticos mais inovadores que surgiram na Europa igualmente no século XIX, como o simbolismo e o impressionismo, exerceram ainda menor interesse entre os brasileiros.

A implantação das academias de belas-artes coloca-se na gênese do colecionismo artístico e motiva a criação das primeiras instituições culturais para abrigar e preservar as obras por elas reunidas.

Com as obras acadêmicas trazidas da Europa pela corte portuguesa (1808) e pelos membros da chamada Missão Artística Francesa, foi criada a primeira pinacoteca vinculada à Academia Imperial de Belas Artes, cujo acervo serviria de referência didática e de modelo para as aulas ali ministradas. Visto que naquele tempo o país ainda não dispunha de museus de arte, e poucas pessoas podiam visitar os museus europeus, a coleção, além de sua importância didática, futuramente ganharia novos contornos.

Esse acervo foi sendo ampliado subsequentemente, sendo sua maior parcela constituída de “cópias de obras de grandes mestres europeus, elaboradas por alunos ou jovens artistas da academia”, contemplados com o prêmio de viagem ao estrangeiro, instituído em 1845 e cujos destinos mais frequentes eram a Itália e a França. Para fazerem jus à ajuda financeira recebida durante o período de aperfeiçoamento, os bolsistas deveriam enviar à academia — cuja denominação, em 1890, passou a ser Escola Nacional de Belas Artes (Enba) — as cópias de obras por eles produzidas nos museus estrangeiros, que, em seguida, eram incorporadas ao acervo da instituição para serem utilizadas como material didático, além de servirem de referência e de informação para aqueles que não tinham a oportunidade de viajar<sup>4</sup>.

Em 1979, decorridos mais de cento e cinquenta anos de criação da academia, inaugurou-se o museu universitário D. João VI, que se encontra instalado no *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Ilha do Fundão, em um dos andares do mesmo edifício ocupado pela Escola Nacional de Belas Artes, transferida para lá em 1975. Além de abrigar e preservar a longa memória do ensino artístico, o museu subsidia, hoje, grande parte das pesquisas realizadas por docentes e discentes da instituição.

---

4. Segundo a historiadora Sonia Pereira (2016, p. 32-33), em 1937 a coleção da Enba foi dividida com o recém-criado Museu Nacional de Belas Artes, que recebeu a maior parte das obras. À Enba couberam as obras de cunho mais didático, que, em sua maioria, permaneceram nas salas de aula e nos ateliês da instituição.

Antes de outras academias de arte surgirem em diferentes estados brasileiros, os jovens que pleiteassem investir na carreira artística seguiam para o Rio de Janeiro, o que era acessível somente a alguns poucos. Precisou-se esperar cerca de cinquenta anos para que fosse criada uma segunda academia no país, desta vez em Salvador, em dezembro de 1877. Denominada Academia de Belas Artes de Salvador, foi fruto da iniciativa particular do pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares. Após a reforma do ensino superior de 1891, passou a denominar-se Escola de Belas Artes da Bahia e, em 1947, iria integrar a universidade daquele estado, federalizada três anos depois. A escola, que constituiu, ao longo de sua história, valioso acervo de pinturas e outros objetos artísticos, inaugurou, em 1970, a galeria que leva o nome de seu fundador.

Em 1908 era criado, em Porto Alegre, o Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, pelo então presidente do estado, Carlos Barbosa Gonçalves, que atendia, assim, à reivindicação da classe artística e de intelectuais. A Escola de Artes do instituto, que incorporou o Conservatório de Música, já existente então, foi criada em 1910, com base na proposta do pintor Libindo Ferraz, com os cursos de Desenho, Pintura, Artes Aplicadas e Desenho Industrial. Desde sua fundação até o ano de 1936, a instituição foi dirigida pelo próprio artista fundador. Obteve pouco depois o reconhecimento federal, assumindo a denominação que mantém até hoje: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Pouco depois do início das atividades do Instituto Livre de Belas Artes foi criada a sua pinacoteca, com aquisições e doações dos artistas-professores da instituição, dando origem a uma das primeiras coleções públicas de arte do Rio Grande do Sul, que, em 1943, passou a denominar-se Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Esta abriga, conserva, preserva e divulga o patrimônio artístico e documental do Instituto de Artes, além de promover exposições, que resultam do ensino, pesquisa e extensão, de alunos e professores da instituição (INSTITUTO DE ARTES, c2015).

Somente um século depois da instalação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, a capital paulista teria uma instituição voltada para o ensino artístico. Denominada Academia de Belas Artes de São Paulo, foi fundada em 1925 por iniciativa particular do advogado, jornalista, dramaturgo e político Pedro Augusto Gomes Cardim (1864-1932), membro de tradicional família ligada ao ensino de música, arte dramática e artes visuais<sup>5</sup>. Por essa razão, para instalar a escola, contou com o apoio de amantes das artes, artistas e conhecidos homens públicos, que faziam parte de seu círculo de amizade. A academia foi instalada em um casarão na Rua Bento Freitas, no bairro Vila Buarque, mantendo em funcionamento os cursos de pintura, escultura e gravura. Três anos depois, era criado e anexado à mesma academia o primeiro curso superior de arquitetura da capital paulista.

Reconhecida pelo Conselho Federal de Educação em 1932, passou a se chamar Escola de Belas Artes de São Paulo e a dividir espaço com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, criada em 1905, em um antigo prédio no centro da cidade. Acumulava, então, a tarefa de guardar, preservar e estudar o acervo artístico da pinacoteca. Em 1944, com a compra, pelo governo do estado de São Paulo, do acervo artístico e do edifício antes ocupado pelo Liceu de Artes e Ofícios projetado por Ramos de Azevedo, a escola mudava-se para lá juntamente com a pinacoteca, mediante contrato firmado entre as partes,

---

5. Pedro Augusto Gomes Cardim esteve envolvido na fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), da Companhia Dramática de São Paulo (1917) e na construção do Theatro Municipal de São Paulo (inaugurado em 1911). Seu irmão, Carlos Augusto Gomes Cardim (1875-1938), foi convidado em 1908, pelo então governador Jerônimo de Souza Monteiro, para organizar o ensino de música e do orfeão escolar no Espírito Santo. Aqui permaneceu cerca de seis meses com essa finalidade e para orientar sobre a adoção do *método analítico* de sua autoria, cujos fundamentos seriam repassados por ele ao maestro e professor da Escola Normal de Vitória, Antonio A. Sierra (AZEVEDO, 2008, p. 68-83).

instalando-se esta última no térreo e no subsolo, ao passo que a escola foi instalada no segundo andar da antiga edificação.

Permaneceu nesse local até a metade da década de 1980, quando, pressionada pelos órgãos de segurança do estado de São Paulo, que a acusavam de pôr em risco o acervo artístico da pinacoteca, adquiriu uma sede própria na Vila Mariana, o que lhe permitiu a expansão e criação de novos cursos na área, transformando-se, anos depois, no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Desde essa época, a escola pleiteava a criação de uma galeria, destinada a guardar, preservar e expor o acervo de obras de arte angariadas a partir de sua criação, grande parte dele de autoria de seus professores, o que ocorreu apenas no início dos anos 2000. Em 2007, inaugurou-se o museu universitário, denominado Museu Belas Artes de São Paulo, que reúne toda a documentação da história da instituição, bem como a coleção de arte angariada desde 1925. Dedicar-se ao fomento e divulgação da produção científica e cultural dos alunos e professores, à organização de mostras temporárias e serve como laboratório de experimentação didática e de pesquisa (BELAS ARTES, c1998-2020; CARDIM, 2015).

A organização da Exposição Geral de Belas Artes e a fundação de uma Sociedade Mineira de Belas Artes em Belo Horizonte, na década de 1920, por Aníbal Mattos (1889-1969), pintor fluminense ali radicado, iria seguir os cânones acadêmicos e dar origem às células seminais das futuras Escola de Arquitetura e Escola de Belas Artes, vinculadas nos anos 1930 à Universidade de Minas Gerais, federalizada em 1949, quando passou a ser a Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1966 era fundado o Museu da Escola de Arquitetura da universidade, com o acervo angariado nas décadas anteriores, além de réplicas de gesso de esculturas utilizadas como modelos didáticos para as aulas das antigas escolas citadas (OLIVEIRA; PERPÉTUO, [2005]).

Confirmava-se, assim, o investimento dessas pioneiras instituições de ensino de arte na formação de coleções, que mais cedo ou mais tarde acabariam sendo alocadas em galerias ou museus universitários, criados para abrigar o patrimônio e a documentação que caracteriza

a memória do ensino artístico das escolas de belas-artes. As instituições que seriam criadas após o término da Segunda Guerra mantiveram algum vínculo com as pioneiras, adotando a prática de constituir coleções de objetos artísticos, com a premissa de alocá-las em futuros museus e galerias, que atuariam assim como órgãos complementares do ensino e da pesquisa. De acordo com os objetivos didáticos originais, esses espaços culturais assumiriam o compromisso de abrigar, preservar, estudar, ampliar e expor o patrimônio cultural e a memória documental das academias de ensino, que se tornaram, mais recentemente, importante subsídio para a pesquisa de docentes e de discentes das atuais instituições.

Embora tenham sido localizadas poucas referências sobre o ensino artístico em Belém, é sabido que essa capital atraiu, de modo especial no final do século XIX, artistas de várias localidades do Brasil e do exterior em razão da situação econômica favorável gerada pela borracha. A pesquisa de Caroline Silva (2009) faz referência à tentativa do governo do Pará de criar, nessa época, a Escola de Belas Artes do Pará, convidando para dirigi-la o artista italiano Pedro Campofiorito, mas, por razões ignoradas, a iniciativa não chegou a se concretizar. Ainda, segundo a mesma autora, em 1918, deu-se a criação da Academia Livre de Belas Artes, pelos membros da Sociedade Artística Paraense, que teve vida efêmera, deixando de existir em 1920, por enfrentar problemas financeiros. Somente em 1941 seria fundada uma sociedade civil, denominada Escola Livre de Belas Artes, de cuja atuação não se têm informações precisas nem se sabe até quando funcionou. No entanto, parecia encontrar-se ativa ainda em 1951, pois há registro do envio de correspondência por Homero Massena ao dirigente dessa entidade (cujo nome não foi identificado), a quem solicitou informações sobre locais em que pudesse adquirir réplicas de gesso para as aulas de desenho e modelagem, além de equipamentos para a recém-criada instituição que iria dirigir.

A segunda escola de belas-artes do Nordeste nasceu em Recife, em 1932, quando um grupo de artistas locais se reuniu e constituiu

uma comissão com tal objetivo. Começou a funcionar em agosto daquele mesmo ano em um prédio alugado, que foi depois comprado pelo governo do estado e doado à Escola de Belas Artes de Pernambuco. No entanto, com a falta de infraestrutura e de recursos financeiros, no final da década de 1940 passou a integrar a Universidade Federal de Pernambuco (BARBOSA, 2007).

Não deixa de causar admiração Homero Massena — quem Jones dos Santos Neves incumbiu de organizar, equipar e dirigir a recém-criada Escola de Belas Artes do Espírito Santo — ter conhecimento da existência de todas as congêneres supracitadas, tendo em vista que, durante o processo que antecedeu o início das atividades da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, enviou a elas correspondências, solicitando a seus respectivos diretores informações sobre quantitativos de materiais didáticos e equipamentos e locais onde pudesse adquiri-los. Embora não tenhamos localizado as respostas a tais missivas, Massena parece ter recebido as informações solicitadas, de modo especial no que consistia à aquisição de réplicas de gesso de esculturas gregas e de partes do corpo humano para serem utilizadas como material didático nas aulas de desenho e de modelagem<sup>6</sup>. A recorrência a tais modelos clássicos atesta que o método de ensino adotado pelas academias criadas até pelo menos o início da década de 1950 continuava se espelhando no modelo da antiga academia do Rio de Janeiro.

Entre o início do século XX e o final do período de exceção política (1964-1985), quando também ocorreu a criação de espaços

---

6. Em ofício enviado, em 25 de junho de 1951, à Secretaria de Estado da Educação — órgão mantenedor da Escola de Belas Artes —, Homero Massena informava ao secretário Rafael Grisi que a academia capixaba acabava de ser agraciada pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro com alguns modelos de gesso, mas em número aquém das reais necessidades da instituição local. Aproveitava o ensejo para solicitar a compra de um número maior de réplicas em gesso da Escola de Belas Artes carioca ou da Escola de Aprendizes Artífices, “pagando para tal a fundição dos modelos”.

culturais (museus, galerias e pinacotecas) — alguns deles vinculados a universidades públicas de diferentes estados brasileiros —, o ensino artístico se expandiu muito no país.

Ativemo-nos, à luz disso, a uma rápida incursão pelo tema, focando tão somente nas instituições que antecederam a criação da Escola de Belas Artes do Espírito Santo: embora Massena tenha almejado criar uma pinacoteca institucional, para a qual solicitou ao governo do estado a aquisição de pinturas, a luta pela conquista de um espaço específico para a realização de exposições de arte vinha sendo travada pelos artistas locais muito antes da criação da academia.

Em virtude de tal solicitação, o governador do estado tentava minimizar o problema transferindo à Escola de Belas Artes o acervo do antigo Museu Capixaba, criado em 1939 pelo interventor João Punaro Bley. Este incumbira, então, o Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (IHGES) de fazer a aquisição e a organização do acervo. Em 1940 um museu de arte foi instalado provisoriamente em algumas salas do antigo quartel da Polícia Militar, no Parque Moscoso, deturpando a ideia e a reivindicação dos artistas. O caráter diversificado e eclético do acervo<sup>7</sup> fazia nascer uma instituição cultural sem identidade artística e com atuação indefinida. A administração dessa instituição foi entregue também ao IHGES, que manteria o museu mais tempo fechado do que aberto à visitação e, em razão de sua inacessibilidade, ignorado pela maioria dos capixabas.

Após a criação da Escola de Belas Artes (1951), ao se juntarem aos artistas, os alunos e professores da instituição deram mais força às reivindicações por um espaço expositivo e pela criação de uma pinacoteca. O governo do estado se viu, assim, obrigado a tomar uma posição, encarregando o então secretário de estado da Educação, Rafael Grisi, de transferir o Museu Capixaba para aquela escola,

---

7. Havia uma gama diversificada de objetos ligados a áreas distintas: história natural, geologia, arqueologia, peças de arte religiosa, gravuras, pequeno número de pinturas acadêmicas, documentos históricos, entre outros.

sem que houvesse ao menos sido feito um estudo para tal ou solicitado um posicionamento da instituição receptora. A decisão foi criticada desde seu anúncio, pois se percebeu que a transferência não passava de mero paliativo do governo para se livrar do problema. Esse arranjo improvisado não resolveu, obviamente, os problemas da Escola de Belas Artes e dos artistas. Primeiro por não se tratar de acervo específico de arte que pudesse colaborar didaticamente com o ensino; segundo, porque o imóvel onde estava instalada, então, a Escola de Belas Artes não contava com espaço suficiente para exporem os trabalhos de seus alunos e professores, que dirá para acolher e cuidar do acervo do museu.

O impasse continuou sem solução até 1952, quando o governo estadual retomou a iniciativa antes pleiteada e, em mensagem à Assembleia Legislativa, solicitou a transformação do Museu Capixaba em um instituto complementar da futura Universidade do Espírito Santo (seu projeto encontrava-se em tramitação e iria se concretizar em maio de 1954), cujo acervo deveria subsidiar o ensino de belas-artes. Tal decisão era no mínimo estranha, visto que poucas peças do acervo podiam ser consideradas objetos de arte. Além disso, as obras que o integravam eram defasadas e assimétricas em relação às gramáticas artísticas daquele tempo, não resolvendo, portanto, as necessidades da escola.

Por falta de espaço no prédio onde funcionava o ensino de artes, o acervo do Museu Capixaba foi depositado no Solar Monjardim (no bairro de Jucutuquara), transferência que foi consumada pelo Decreto nº 777, de 24 de março de 1952, assinado pelo governador Jones dos Santos Neves. Essa nova sede do museu era uma antiga residência rural, construída entre o final do século XVIII e o início do século XIX, e angariou essa denominação em virtude de lá ter residido por muitos anos a família de José Francisco de Andrade e Almeida Monjardim — o Barão de Monjardim. O imóvel, tombado em 1940 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), foi alugado pelos herdeiros do barão ao governo do estado.

No entanto, o museu permaneceria fechado por muito tempo, sob a alegação de que estava em fase de elaboração o novo plano de organização e funcionamento da instituição, a cargo da Secretaria de Estado da Educação, o qual nunca chegou a ser concretizado. A reabertura da instituição ocorreu somente em 1966, com a junção do acervo do Museu de Arte Sacra (que funcionou na antiga Capela de Santa Luzia de 1945 a 1965, quando foi desativado), tornando-se uma instituição de carácter histórico e tendo sua administração transferida para o Iphan, que a repassou à Ufes. Por essa razão, sob a denominação de Museu de Arte e História da Universidade Federal do Espírito Santo, passou a ter sua direção alternada entre professores do Centro de Artes e do curso de História. Na década de 1990 mudaria novamente de nome, desta vez para Museu Solar Monjardim<sup>8</sup>.

A doação do referido acervo à Escola de Belas Artes não se revestiu, portanto, de grande significado, por ele não se constituir especificamente de obras de arte, já que apenas parte era composta de imagens sacras do período colonial. Isso não justificava a criação da pleiteada pinacoteca para a guarda das referidas peças e de outros trabalhos artísticos que viessem a ser adquiridos mediante doação ou compra. Com isso, alguns professores voltaram a alegar a necessidade da criação de uma galeria, novela que se arrastaria por mais alguns anos — sem sucesso. Foi preciso esperar vinte e cinco anos desde a criação da Escola de Belas Artes para que, finalmente, a antiga aspiração de diferentes gerações de alunos e professores se concretizasse. O efeito da resposta retardatária ao pedido foi a criação quase ao mesmo tempo de dois espaços culturais, quando a Escola de Belas Artes já havia sido federalizada havia quinze anos. Os espaços foram denominados Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) e Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu), inaugurados, respectivamente, em 1976 e 1978 pela Ufes.

---

8. Em 2001, a Ufes decidiu doar todo o acervo e transferir a administração do museu ao Iphan. Para efetuar a transição foi designada, pelo reitor da Ufes à época, José Weber Macedo, a autora deste ensaio.

## A Galeria de Arte e Pesquisa (GAP)

A reivindicação de professores e alunos da Escola de Belas Artes por uma galeria ganhou maior intensidade logo após a federalização da universidade (1961). A ideia de constituição de um acervo artístico para fins educativos e de informação da comunidade acadêmica era o argumento mais usado para sensibilizar a administração central da instituição. Os estudos preliminares para tal concretização, porém, esbarravam sempre na falta de um local apropriado para o funcionamento da galeria, segundo Jerusa Samú, em entrevista concedida à autora.

Logo após a instalação do Centro de Artes (CAr), em 1971 (como parte da reestruturação do ensino superior)<sup>9</sup>, em substituição à antiga Escola de Belas Artes, a criação de uma galeria voltou à ordem do dia, ocorrendo somente em 1975, mediante o apoio da Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão vinculado ao MEC e criado naquele mesmo ano. O espaço expositivo foi inaugurado na metade do ano seguinte, por meio do Projeto Universidade, cujo objetivo era “apoiar a universidade como pólo irradiador da cultura para a comunidade, ao mesmo tempo que incentiva[va] o aparecimento de novos valores entre os universitários” (MEC, 1978, p. 207). O incentivo era destinado à realização de exposições, “cursos, seminários e simpósios”, por entender o MEC que tais atividades exerciam “ação indireta sobre o sistema educacional” (p. 188). A Funarte, por sua vez, visava difundir e promover o aumento da produção artística, em especial nas regiões periféricas ou carentes de um sistema de arte devidamente constituído.

O Centro de Artes contara com o apoio do Departamento de Assuntos Culturais do MEC (órgão que precedeu a Funarte) para a realização de três edições do Salão de Alunos e Ex-Alunos da Ufes

---

9. Quando foi criado, em 1968, o CAr contava com os cursos de Pintura, Escultura, Gravura, Artes Decorativas e Professorado de Desenho.

(1971 a 1973)<sup>10</sup>. Porém, dada a inexistência de um espaço cultural específico para a realização desses eventos no *campus* universitário, o Centro de Artes, por intermédio da professora Jerusa Samú, então coordenadora do setor de artes plásticas da Fundação Cultural do Espírito Santo, gerenciador da galeria de arte instalada no *foyer* do Teatro Carlos Gomes, propôs, com a anuência do governo do estado de Espírito Santo, a realização dos salões nesse local. Apesar das dificuldades de instalar trabalhos de diferentes suportes e linguagens em um espaço tão limitado e com a já citada decoração rebuscada, todas as edições do salão acabaram ocorrendo ali.

Se isso evidenciava a necessidade premente da criação de uma galeria pela universidade, o sucesso de público dos salões e o generoso espaço conquistado por eles na mídia também contribuíram para inflamar os debates e as reivindicações em torno da questão. A Ufes aproveitou a oportunidade para solicitar o apoio do Departamento de Assuntos Culturais do MEC na instalação de uma galeria de arte, pedido imediatamente acolhido. Depois de receber o aval dos órgãos colegiados da universidade, do reitor e do diretor do Centro de Artes, finalmente foi aprovada a criação da Galeria de Arte e Pesquisa do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para cuja direção se nomeou Jerusa Samú, que havia vários anos lutava veementemente por essa conquista. Para assumir tal função, a professora se desvinculou da coordenação do setor de artes plásticas da Fundação Cultural do Espírito Santo.

---

10. O prêmio do primeiro salão (1971) foi concedido ao aluno do Centro de Artes Atilio Gomes Ferreira, mais conhecido como Nenna, por um conjunto de trabalhos conceituais que eram simplesmente as cópias ampliadas e preenchidas das fichas de inscrição no evento. A indicação do jovem ao prêmio foi feita pelo escultor e professor do Centro de Artes da Ufes e da Escola de Belas Artes da UFRJ, Maurício Salgueiro, que convenceu os demais membros do júri a elegerem a referida proposta. Se isso apontava para alguma mudança e atualização do pensamento artístico, a concessão do prêmio ao estudante provocou grande polêmica e questionamentos, tanto entre os colegas do estudante quanto entre os integrantes da ala mais conservadora de professores.

Nomeou-se, ainda, uma comissão de docentes para colaborar com a coordenadora na elaboração das normas de funcionamento da GAP, além de intermediar o prometido apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da recém-criada Fundação Nacional de Arte. O Iphan se comprometeu, perante o reitor Máximo Borgo Filho, a ceder à Ufes, por empréstimo, a antiga Capela de Santa Luzia (imóvel do século XVII), depois de submetê-la a nova reforma, ao passo que a Funarte dispensaria à galeria os recursos financeiros necessários a suas ações.

Definido o local de instalação, tratou-se logo de elaborar o regimento, que definiria os objetivos e a forma de atuação da GAP. Preconizou-se que, além da coordenadora, haveria também um conselho assessor, constituído por três professores do Centro de Artes, cuja função seria colaborar com o trabalho de organização das exposições e demais ações a serem desenvolvidas pela galeria. Como seus principais objetivos, definiu-se:

Incentivar a cultura artística no Estado do Espírito Santo, oferecendo ao público um local onde possa apreciar obras de arte de artistas locais e nacionais, alargando suas fronteiras artísticas e culturais; proporcionar ao público local possibilidade de contato com os movimentos artísticos (por meio de mostras, palestras e debates); desenvolver a formação de um acervo de real significação para atender as necessidades de estudo e observação dos alunos e do povo em geral; promover cursos livres de arte, atendendo às solicitações da comunidade; transformar-se em local de pesquisa, oferecendo ao público escolar um arquivo com informações históricas sobre arte.

Desenvolvendo um trabalho persistente e atuando em várias frentes, apesar das críticas e das dificuldades financeiras e estruturais que precisou superar, a galeria se propunha alcançar objetivos arrojados. Entre seus maiores desafios estava despertar o interesse pela arte e propiciar maior proximidade dos capixabas com as novas tendências

artísticas, para que frequentassem os eventos e outras atividades promovidas por aquele espaço. Para tanto, seria necessário investir na educação estética, fornecendo ao público informações sobre os fundamentos poéticos da arte do nosso tempo, em uma capital pouco familiarizada com as novas linguagens e propostas.

Entretanto, tão logo se anunciou que a Capela de Santa Luzia seria cedida à Ufes para ali instalar a GAP, começaram as críticas da comunidade acadêmica e da imprensa. As objeções centravam-se nas diminutas proporções do espaço físico da capela, que não permitiriam a realização de exposições de trabalhos contemporâneos, dada a especificidade e dimensões da maioria das propostas, nem de outras ações, além de sua localização desfavorável. Alegavam que a galeria não poderia ser instalada em local tão distante do *campus* universitário de Goiabeiras, onde funcionavam os cursos de artes desde 1969, sendo os estudantes e professores do CAR o público mais interessado e a quem se destinava mais especificamente esse espaço cultural. Houve também quem considerasse a dificuldade de submeter o imóvel histórico às reais necessidades de uso, levando-se em conta a permanência no local dos antigos equipamentos da capela, como o altar e o púlpito, que tanto interfeririam na visibilidade das obras expostas como impediriam a instalação de outras.

Jerusa Samú rebatia as críticas observando não ter sido possível encontrar outro espaço com maiores dimensões e mais adequado à instalação da GAP, o que tornava a oferta do Iphan irrecusável, pois solucionava, de alguma maneira, a dificuldade de implantação da galeria de arte há muito pleiteada<sup>11</sup>. Para ela, a distância do *cam-*

---

11. Por encontrar-se abandonado desde o final dos anos 1920, quando se deu a extinção da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios, que cuidava da realização dos ofícios religiosos e da preservação desse patrimônio, o imóvel da capela havia sido submetido a completa restauração, pouco depois da criação, em 1937, pelo governo federal do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Iphan, ao qual coube o tombamento da capela. Após a conclusão das obras, ali foi instalado o Museu de Arte Sacra (1945), que funcionou até 1965. Depois disso, a capela permaneceu fechada até ser ocupada pela GAP.

*pus* universitário não impediria as visitas dos estudantes e professores da Ufes às exposições, sem contar que a sua localização na área central da capital aproximava a universidade do público externo. Além disso, algumas das ações da galeria seriam desenvolvidas nas dependências do Centro de Artes, como oficinas e palestras, ministradas pelos artistas expositores.

A instalação de uma galeria de arte contemporânea pela Universidade Federal do Espírito Santo na fase mais aguda do regime militar no país foi tanto objeto de preocupação com a censura como de incentivo e desafio aos artistas e estudantes do meio universitário. Se a GAP representava a conquista de uma antiga reivindicação e supria, de alguma maneira, a absoluta carência de espaços expositivos, seria preciso tomar alguma precaução por parte de sua coordenação para que os trabalhos ali expostos e as ações ali promovidas não tivessem, de fato, problemas com a censura. Segundo Jerusa Samú, a galeria não pretendia direcionar nem interferir nas escolhas das obras a serem expostas pelos autores. No entanto, ao constatar o teor político de algumas propostas ou a referência a símbolos pátrios, como a bandeira do Brasil — o que era expressamente proibido, na época —, antecipava-se, submetendo os trabalhos à análise dos órgãos de repressão militar. No entanto, nenhum dos trabalhos chegou a ser censurado ou impedido de ser exposto, o que confirmava a pouca familiaridade dos censores com as linguagens artísticas contemporâneas.

No que tange às ações, a coordenação da galeria optou por promover de maneira intercalada exposições de capixabas e de artistas atuantes em outros estados, cuja duração variaria entre quinze e trinta dias. Se isso exigia um trabalho muito ativo da galeria, visava suprir a carência de eventos artísticos nesta capital, além de facultar ao público interno e externo à universidade o contato com as tendências que eram, até então, aqui praticamente desconhecidas. Algumas das propostas que foram ali apresentadas eram ainda inusuais e causadoras de estranhamento e de impacto, inclusive em centros

mais desenvolvidos culturalmente, como os *happenings*, as instalações e o cinema experimental<sup>12</sup>.

A realização da exposição inaugural da GAP deu-se em junho de 1976, com trabalhos de professores do Centro de Artes da Ufes. Entre outras autoridades, estiveram presentes Roberto Parreiras, idealizador e primeiro diretor executivo da Funarte, e o professor Onofre Penteadó, diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap), que se comprometeram, perante o reitor da Ufes, Manoel Ceciliano Salles de Almeida, e o governador do estado, Élcio Álvares, a conceder apoio logístico e financeiro, necessário às ações da GAP. Entretanto, isso não foi feito prontamente, o que obrigou a galeria a realizar as primeiras mostras com a colaboração da universidade, até os recursos serem liberados.

Além de estarem presentes na inauguração das mostras, os artistas concediam entrevistas à imprensa, ministravam palestras, seminários e cursos aos alunos e professores do Centro de Artes. Na maioria dos casos esses eventos eram abertos também ao público externo. Isso significa que, apesar das críticas ao isolamento ou à distância da GAP do *campus*, essas ações descentralizadas acabaram por minimizar o que alguns viam como problema.

Em agosto de 1976 foi realizada a segunda exposição, com pinturas de pequenos formatos e serigrafias de autoria do italiano Bruno Tausz (1939-), artista multimídia radicado no Rio de Janeiro.

No mês seguinte foi a vez da exposição Gráfica, de Rubens Gerchman, com 39 trabalhos, entre desenhos e serigrafias de dois álbuns: *Carteira de identidade* e *Felix Pacheco*. Apesar de o título da mostra remeter somente às artes gráficas, o artista multimídia causou

---

12. Embora o espaço tenha sido emprestado em caráter temporário, a GAP permaneceu na Capela de Santa Luzia até a metade da década de 1990, quando foi transferida para o *campus* universitário de Goiabeiras, passando por diferentes coordenações e realizando, a partir daí, trabalho ora irregular, ora em assimetria com sua proposta inicial.

grande impacto tanto por sua figura polêmica como pela exibição do filme experimental em curta-metragem de sua autoria, *Triunfo hermético* (1972). A obra, por seu caráter inusitado e complexidade simbólica, passou praticamente incólume aos articulistas da imprensa local.

O carioca Rubens Gerchman (1942-2008) dedicou-se, desde o início de sua trajetória criativa, a diversificada produção experimental, que ganharia destaque ainda na metade dos anos de 1960. Lançando mão de uma gama variada de materiais descartados ou triviais, o artista desenvolveu propostas ousadas, irônicas e irreverentes, carregadas de sensualidade ou de erotismo, para referir-se a situações e acontecimentos cotidianos ou ironizar a repressora realidade política do país.

Foi nessa época que aprendeu a gravar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ateliê de Adir Botelho, interessando-se de modo especial pela litografia. Fez também um curso de serigrafia com o gravador capixaba Dionísio Del Santo. Nascia, então, uma produção gráfica em que lançava mão de elementos autobiográficos, como na serigrafia *Sou 1566 166, logo existo!*, parte do álbum *Félix Pacheco 1566 166*<sup>13</sup>, editado em parceria com Carlos Scliar, ambos apresentados na referida exposição na GAP. O título das obras faz referência ao número de identificação da carteira de identidade do artista, as quais tinham impregnada forte conotação política, que atravessa grande parte dos trabalhos de Gerchman.

---

13. Félix Pacheco era o nome da escola municipal, no bairro da Piedade (RJ), onde estudaram o artista e José Félix Alves Pacheco (1879-1935), quando se transferiu de Teresina (PI) para o Rio de Janeiro. Além de ter atuado como advogado, político, jornalista e poeta, Félix Pacheco foi o introdutor, no Brasil, do método de identificação pelas impressões digitais — na época, causador de polêmica —, no exercício do cargo de diretor do Gabinete de Identificação e Estatística da Polícia do Distrito Federal, atual Instituto de Identificação Félix Pacheco (ABL, [c2021]).

Quanto ao filme *Triunfo hermético*, exibido pelo artista, mantivera-se praticamente inédito, pois até então havia sido mostrado uma única vez, logo depois de concluído.

O filme, que será analisado adiante, distendia a gramática visual, presente na maioria das obras do artista: gravuras, esculturas, objetos e instalações. Essa gramática, denominada por ele — não por acaso — de *Cartilha no superlativo*, compõe-se de palavras como: lute, SOS, terra, ar, água, fogo (que não ocultavam um sentido subjetivo, simbólico e político, embora parecessem remeter simplesmente aos elementos da natureza ou aos signos do zodíaco). Gerchman deu visibilidade a alguns desses signos verbais e os materializou, recorrendo a materiais industriais, opacos ou transparentes: fórmica, vidro e acrílico, que, na época, eram ainda pouco utilizados por artistas brasileiros.

Construiu objetos escultóricos confeccionados com os citados materiais e recheados de algodão, que consistiam em recortes monumentais das letras das palavras, de uma mesma cor, apresentados inicialmente em ruas e praças, para mais tarde adentrarem também as galerias e os museus. De maneira desafiadora ou provocativa, algumas dessas palavras-objetos foram instaladas sorrateiramente em ruas de grande movimento no centro do Rio de Janeiro, o que gerou estranhamento, perplexidade e interferiu anonimamente no fluxo da cidade, causando problemas de tráfego, até serem retiradas pela polícia.

Esses e outros códigos linguísticos percorreram toda a longa trajetória criativa de Gerchman, insinuando-se individualmente por seu próprio sentido ou constituindo frases de ordem em composições que faziam referência à realidade sociopolítica do país: futebol, multidões concentradas nos estádios ou nas ruas, jogos de azar, concursos de *miss*, programas de televisão, enredos de fotonovelas, cenas urbanas, casais em atitudes românticas ou posições eróticas, filas de desempregados, acontecimentos passionais, desaparecidos políticos, propaganda de moradias populares pelo governo. A maioria desses temas era extraída ou inspirada de manchetes de jornais sensacionalistas.

Essa temática, somada às declarações polêmicas do artista, o colocava na mira da censura. Embora a coordenadora da GAP tenha declarado, em entrevista à autora, que, de modo a preservar a galeria da interferência da censura militar (principalmente por tratar-se de instituição vinculada a uma universidade pública), tomava certo cuidado para evitar que obras de explícito teor político lá fossem exibidas, os censores estavam sempre à espreita. Bastou a inserção do retrato fotográfico do artista no convite da exposição, com vasta cabeleira e longas costeletas, tragando um charuto cubano, do meio de cuja fumaça saltava o termo que deu nome à exposição, para trazer à lembrança o líder guerrilheiro Che Guevara (1928-1967). Em razão da empatia com o revolucionário entre os jovens da época, a polícia local chegou a cogitar fechar a galeria e encerrar a exposição, antes mesmo de sua abertura. Segundo a professora Jerusa Samú, isso só não ocorreu porque ela prestou depoimento ao comando militar, convencendo os censores de que não existia, por parte do artista, qualquer intenção de desrespeitar a censura nem de se comparar ao referido personagem, uma vez que a produção já havia sido mostrada em outros locais do país sem provocar polêmica ou levantar qualquer suspeita.

Ainda que o espaço exíguo da Capela de Santa Luzia tivesse exigido que grande parte das exposições realizadas pela GAP se mantivesse circunscrita prioritariamente aos suportes de papel, com destaque para o desenho, a gravura e a fotografia, isso não a impediu de expor, mesmo que de maneira esporádica, obras de escultura, pintura, objetos, propostas experimentais ou de natureza conceitual. Assim, numa época em que a arte se desmaterializava e as linguagens diversificavam-se, a galeria contribuiu para a apresentação das novas linguagens artísticas aos capixabas, além de incentivar a produção, a diversificação e a atualização das referências artísticas de professores e alunos do Centro de Artes e do público externo à academia, conforme previsto em seu estatuto de funcionamento.

A localização da galeria fora do *campus* universitário também pouco inviabilizou seu funcionamento como laboratório ou fonte

de informação da comunidade acadêmica, mediante a realização de palestras e debates, oficinas e cursos teóricos e práticos, ministrados pelos artistas expositores no Centro de Artes<sup>14</sup>.

Conforme preconizava o regulamento da GAP, suas mostras de arte deveriam alternar entre coletivas e individuais, de artistas capixabas e de outras localidades do país, com o propósito de alargar os horizontes estéticos e atualizar as gramáticas visuais, proporcionando a artistas, comunidade acadêmica e público capixaba o contato com novas poéticas artísticas. No entanto, esse critério não foi rigorosamente seguido já desde as primeiras mostras, havendo momentos de maior incidência de artistas locais, de professores e alunos do Centro de Artes que de artistas de fora, em função da demora inicial de liberação pela Funarte e pelo Inap dos recursos destinados à GAP para pagamento de viagens e estadia aos artistas de fora. Em tese, à universidade caberia apenas a elaboração do convite e o transporte das obras, e, quando, na metade da década de 1980, a verba deixou de ser concedida, a galeria enfrentou problemas financeiros, restringindo o número de expositores convidados de outras localidades<sup>15</sup>. A partir daí as mostras passaram a ter o patrocínio exclusivo da Ufes. Cada um dos expositores, como contrapartida à ajuda recebida, fazia a doação de um de seus trabalhos para a constituição da coleção de arte da universidade.

Até a chegada da verba do Inap, embora não fosse objetivo da galeria comercializar os trabalhos expostos, isso acabou ocorrendo, de modo especial, com o objetivo de angariar fundos para a realização das

---

14. A distância entre a galeria e o *campus* universitário também se revelou uma preocupação de Jerusa Samú, que, em 1982, propôs sua extensão ao segundo andar da Biblioteca Central da Ufes para a exposição do acervo artístico.

15. Em 1977, a galeria recebeu auxílio da Funarte no valor de Cr\$ 110.000,00 (cento e dez mil cruzeiros) para pagamento de despesas de custeio, serviços de terceiros e de capital, mas o valor concedido variou de ano para ano, tendo sido concedida à GAP em 1984 a quantia de Cr\$ 340.000,00 (trezentos e quarenta mil cruzeiros), conforme relatórios da galeria recolhidos no arquivo do Centro de Artes.

ações previstas no calendário. A coordenadora da galeria, Jerusa Samú, ressaltava, nos relatórios de prestação de contas enviados à Funarte, que permitia aos expositores colocarem à venda as obras em exibição ou outras de sua livre escolha, sendo uma porcentagem do valor das peças efetivamente comercializadas destinada à citada finalidade. Vale destacar que, em um meio ainda bastante impermeável às novas linguagens e no qual não havia ainda a prática do colecionismo, registrou-se a aquisição de alguns trabalhos pelos visitantes logo nas três exposições iniciais da GAP. Rubens Gerchman comercializou sete das treze serigrafias postas à venda, mesmo sua linguagem não sendo de assimilação muito fácil. Se isso não deixava de ser surpreendente, tornou-se também bastante significativo o fato de que a galeria foi o germe da formação das primeiras coleções capixabas, que tiveram como ponto de partida algumas dessas gravuras adquiridas na mostra.

Curiosamente, nas entrevistas que o artista concedeu à imprensa durante sua estadia em Vitória, uma das perguntas mais frequentes era sobre o mercado de arte e o papel dos museus na divulgação das novas proposições. Ele assim se posicionou:

Os museus e galerias se mostram muito fechados à arte experimental. Embora o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro mantenha uma sala destinada a propostas experimentais há grande dificuldade dos artistas jovens se inserirem no mercado, que tenta neutralizar qualquer coisa nova (GERCHMAN, 1976).

Ainda em 1976, a GAP apresentou ao público três outras exposições: Arte Fotográfica, com trabalhos do professor, do Centro de Artes da Ufes, Wallace Fernando Neves; Serigrafias, de autoria de Dionísio Del Santo, capixaba radicado no Rio de Janeiro; e Xilogravuras, da professora Ilária Rato Zanandréa. Nas décadas de 1980 e 1990, entre outros capixabas radicados no Rio de Janeiro, vale citar a vinda a Vitória de Paulo Herkenhoff (1982), Alberto Harrigan (1982), Aldo Garcia Roza (1985) e Augusto Herkenhoff (1990).

Mesmo enfrentando dificuldades financeiras — o que explica os momentos altos e baixos em sua atuação —, entre 1976 e o início da década de 1990, quando a GAP foi transferida para o *campus* universitário da Ufes em Goiabeiras, além dos artistas já citados, já haviam ali realizado exposições muitos nomes reconhecidos. Somados aos expositores da Gaeu, eis um elenco de grande significado no contexto da arte moderna e contemporânea no país: Moacir Fernandes de Figueiredo, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, João Calixto, Ermelindo Nardim, Holmes Neves, Marília Rodrigues, Carlos Scliar, José Alberto Pinho Neves, Arlindo Daibert, Loio Pérsio, Renina Katz, Haroldo Barroso, Antônio Grosso, Nisete Sampaio, Rogerio Luz, Nicole Cottarel, Vasques Fernandes, Thereza Miranda, Georgina Uchôa, Lygia Pape, Abelardo Zaluar, Carlos Zilio, Sandra Santos, Teresa Coelho Cesar, Katie van Scherpenberg, Rogério Cavalcanti, Darel Valença, Marília Kranz, Antonio Henrique Amaral, Carlos Martins, Rubem Grilo, Jorge Guinle, Milton Machado, Nelson Felix, Marcos Coelho Benjamin, Maria Tomaselli, Armando Matos, Cláudio Fonseca, Mário Azevedo, Paulo Roberto Leal, Amílcar de Castro, Glaura Pereira, Isaura Pena, Mônica Sartori, Orlando Castaño, Gonzalo Ivo, Fernando Baril, Carlito Carvalhosa, Suzana Queiroga, Maria do Carmo Secco, Adir Sodré, Gervane de Paula, Paulo Laender, José Resende, Marco Túlio Resende, Ronaldo do Rego Macedo, Ricardo Basbaum, Adel Souki, Nuno Ramos, Fábio Miguez, Carlos Fajardo. Entre os artistas locais, alguns expuseram individualmente e participaram de coletivas: Carmen Cói, Hélio Coelho, Nice, Rômulo Cardoso, Dilma Góes Batalha, Hilal Sami Hilal, Wallace Fernando Neves, João Carneiro da Cunha, Maria Helena Lindenbergl, Raphael Samú, Regina Chulam, Ronaldo Barbosa, Paulo Jevaux, Orlando da Rosa Faria, Atílio Colnago, Joyce Brandão, José Carlos Vilar, Ivanilde Brunow, Rosindo Torres, Norton Dantas, Rogério Medeiros, Rosana Paste, César Cola, Neusa Mendes, Nelma Guimarães, Lara Felipe, Júlio Tigre, Nelma Pezzin, Freda Jardim. Ressalta-se que vários artistas locais expuseram na GAP e na Gaeu mais de uma vez, como foi o

caso do fotógrafo e professor do Centro de Artes Wallace Fernando Neves, Hilal Sami Hilal, Carmen Có, Jevaux, para não citar outros.

### **A Galeria Espaço Universitário (Gaeu)**

O apoio da Funarte à Ufes para a realização das atividades culturais da GAP teve início no final de 1976. Entretanto, o calendário de exposições já agendadas e as restritas dimensões do espaço da galeria, instalada na Capela de Santa Luzia, não ofereciam condições à realização de atividades artísticas de médio ou grande porte. Assim, ao receber, em dezembro daquele ano, a proposta de patrocínio da Funarte e do Inap para a realização do I Salão de Arte Universitária Capixaba, definiu-se que o evento ocorreria no Teatro Carlos Gomes, com a organização da Secretaria de Relações Culturais da Ufes. No ano seguinte, também com o incentivo dos mesmos órgãos, o crítico Frederico Moraes veio a Vitória para ministrar o curso Caminhos da Arte Brasileira Atual (21 a 23 de março), no auditório da Companhia Vale do Rio Doce, no centro de Vitória. Nesse mesmo local foi realizada a II Exposição de Artes Plásticas da Ufes (17 a 21 de outubro de 1977). No mês seguinte ocorreria o II Salão de Arte Universitária Capixaba, que inaugurava o Centro de Artes Homero Massena, galeria da Fundação Cultural do Espírito Santo, localizada no Edifício das Fundações (em substituição à ocupação do *foyer* do Teatro Carlos Gomes). Essas atividades eram parte do supracitado Projeto Universidade, mantido pela Funarte.

A título de premiação, os expositores que se destacavam nesses salões universitários recebiam as chamadas Bolsas-Arte e/ou estágios remunerados em entidades culturais (museus, galerias, bibliotecas, arquivos), concedidos pelo Departamento de Assistência Estudantil (DAE), órgão filiado ao MEC, cuja finalidade era prestar atendimento a estudantes de nível superior.

As dificuldades para a organização daqueles salões em locais improvisados de galeria, sem condições mínimas à adequada exposição

de trabalhos de arte, justificaram a instalação de uma segunda galeria de arte, desta vez no *campus* universitário da Ufes. Nascia, assim, o Espaço Universitário, com o apoio financeiro do Ministério da Educação e Cultura, na gestão do ministro Ney Braga, por meio do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), ao qual cabia promover “realizações nas áreas de cinema, teatro, folclore, música, letras, artes plásticas, defesa da memória nacional, além de outros setores da atividade cultural” (MEC, 1978, p. 187). A criação da galeria deu-se em dezembro de 1977, ficando esse espaço expositivo subordinado à, então, Sub-Reitoria Comunitária da Ufes. Todavia, apenas em outubro de 1978 as atividades na galeria do *campus* universitário de Goiaberas tiveram início, com a organização do III Salão Universitário de Artes Plásticas, encerrando o ano com uma exposição de alunos do Centro de Artes, contemplados no referido Programa Bolsa-Arte.

Os recursos para as atividades da galeria continuaram sendo enviados pelo Departamento de Assuntos Culturais como parte do projeto de criação e instalação de “casas de cultura nas diversas regiões do país”, cuja finalidade era desenvolver programas de “estímulo à criatividade artística e intelectual” e à arte popular. Para isso, eram necessários “o apoio e o estímulo dos órgãos executivos dos respectivos estados”, que deveriam atuar junto com o Governo Federal, no incentivo às atividades criativas (MEC, 1978).

A atuação do Espaço Universitário voltou-se, portanto, para aqueles preceitos definidos pelo MEC, o que o diferenciava da GAP, que, por sua vez, visava promover, incentivar e atualizar a produção artística capixaba, em diálogo com os trabalhos apresentados por artistas com trajetórias já devidamente estabelecidas em outros estados brasileiros. No entanto, percebe-se que os objetivos da GAP inspiraram os da nova galeria:

[...] aperfeiçoar, promover e estimular — por meio de exposições, convênios e intercâmbios — a produção das artes visuais, em nível local, nacional e internacional; garantir o livre acesso

às fontes e produtos culturais e ao pleno exercício desse acesso; apoiar, viabilizar e difundir todas as formas de expressão e manifestações plásticas/visuais contemporâneas; valorizar a produção local sem perder a dimensão do diálogo com as outras localidades, colocando-as lado a lado, procurando extrair da diversidade, o que podem oferecer de pertinente e sugestivo para novas interpretações; promover o encontro do artista com o público, e desse modo com os movimentos artísticos de expressão e qualidade, por meio de exposições, cursos, palestras, debates, depoimentos, e demonstração prática indispensável ao conhecimento da arte.

A maioria das mostras realizadas pelo Espaço Universitário era de alunos do Centro de Artes da universidade. O espaço promovia, além disso, salões e encontros regionais de universitários do Programa Bolsa-Arte e mostras de folclore e de cultura popular. Alguns dos expositores desses eventos seminais continuariam investindo em suas carreiras como artistas plásticos, decoradores ou mesmo professores da instituição responsável por sua formação. Entretanto, a maioria deles não perseverou em suas profissões, por falta de um mercado que lhes assegurasse sobreviver da atividade criativa; seu destino foi trabalhar exclusivamente como professores das redes de ensino estadual, municipal e particular, nos diferentes níveis. Outros se bandearam para atividades profissionais que não correspondiam às suas áreas de formação. A partir dos anos 1980, quando os recursos do MEC cessaram ou se tornaram mais esparsos, a galeria passou a organizar exposições de ex-alunos, artistas e fotógrafos capixabas e de outras regiões, bem como de professores do Centro de Artes, custeadas pela Ufes.

Com a criação da Coordenação de Artes Plásticas pela Ufes, vinculada à Secretaria de Produção e Difusão Cultural, instituída em 1992, o Espaço Universitário passou a denominar-se Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu). Assumiu, então, a guarda de todo o acervo, acumulado desde a década de 1970, por ela e pela Galeria de

Arte e Pesquisa, cuidando de seu acondicionamento, catalogação, preservação e exposição. As normas de funcionamento da Gaeu passaram, então, a ter a seguinte redação:

- a. constituir um acervo de obras de arte contemporânea, significativo e de relevância no cenário estadual, nacional e internacional, que demonstrem claramente a qualidade da produção artística, a partir de 1978, data da primeira doação e de fundação da Galeria de Arte Espaço Universitário;
  - b. incentivar o desenvolvimento da cultura artística no Estado do Espírito Santo, proporcionando aos artistas capixabas, de outros estados brasileiros e de outros países local apropriado para a apresentação de seus trabalhos;
  - c. promover confrontos entre a produção artística local, nacional e internacional, através de exposições, eventos e demonstrações;
  - d. ensejar o contato da comunidade capixaba com manifestações artísticas;
  - e. proporcionar contatos entre artistas, estudantes de arte e interessados em geral, através de palestras, seminários, debates, depoimentos e outras atividades;
- [...]
- h. promover atividades extensionistas, dentro da filosofia de atuação da Coordenação de Artes Plásticas, para aperfeiçoamento de alunos do Centro de Artes (UFES *apud* ALMEIDA, 2001, p. 126).

Mesmo voltada mais enfaticamente para a realização de exposições dos trabalhos de alunos do Centro de Artes, a Gaeu angariou, ao longo dos anos, um amplo legado artístico, que, embora tenha um perfil bastante eclético e se revele mais modesto que o reunido pela GAP, não tem importância menor. Até porque, para atingir seus objetivos e para incentivar a produção local, esse espaço cultural promoveu inúmeras atividades de formação e aperfeiçoamento

artístico-cultural, que contribuíram para a consolidação do trabalho de alguns dos mais atuantes artistas contemporâneos locais. Promoveu, ainda, o intercâmbio de artistas já estabelecidos e jovens de outras localidades, mediante exposições, que, não raramente, priorizaram os beneficiados pelo citado Programa Bolsa-Arte. Mostrou-se aberta a todas as tendências e gramáticas visuais — o que explica a realização de mostras de processos tradicionais da pintura *naïf*, de obras figurativas ou abstratas, de propostas experimentais e conceituais: arte postal, fotografia, vídeo, instalações. Assim, os trabalhos que integram, hoje, o acervo sob a guarda da Gaeu, por um lado, confirmam a diversidade de gramáticas, suportes e materiais e, por outro, permitem acompanhar a transformação e a consolidação da trajetória criativa de alguns artistas capixabas.

### **A contemporaneidade das propostas oferecidas ao público pelas galerias universitárias**

Na impossibilidade de discorrer sobre as inúmeras exposições promovidas pelos espaços culturais universitários aqui tratados, vamos nos restringir a ampliar a reflexão sobre umas poucas que selecionamos entre aquelas que causaram maior impacto na época em que foram apresentadas pelo ineditismo das propostas e linguagens, embora muitas outras merecessem igual destaque. Sem qualquer tentativa de hierarquia, a escolha para essa abordagem mais distendida recaiu sobre as mostras que promoveram no público um curto-circuito, demonstrando-o da costumeira passividade mental e corporal, propondo sua participação ou interação, ou sobre aquelas que já foram objeto de pesquisa da autora. São elas: *Triunfo hermético* (1972), filme de autoria de Rubens Gerchman; *Composições ambientais* (1977), instalação e *happening* de Paulo Jevaux e Coracy (o primeiro, professor, e o segundo, funcionário técnico do Centro de Artes); *Ovos do vento* (1980), instalação e *happening* da carioca Lygia Pape, e *Lá era aqui* (1982), do capixaba radicado no Rio de Janeiro, Paulo Herkenhoff.

## Triunfo hermético e a contribuição de Gerchman ao cinema experimental

Em Nova York — cidade para onde seguiu para usufruir do prêmio angariado no Salão Nacional de Belas Artes —, Gerchman deu continuidade a trabalhos anteriores que confirmavam sua vocação experimental. A permanência naquela cidade americana (1969-1971) desvelaria ao artista inúmeras tendências, materiais e referências criativas, que ampliaram seu universo expressivo e permitiram-lhe desenvolver novas propostas, que pareciam subverter as referências ao gosto popular ou à chamada “estética do mau gosto”, como alguns críticos denominaram a produção do artista. Deu também continuidade à *Cartilha no superlativo*, com palavras grafadas agora em inglês: *black, white, sky, man, woman, snake, sinuous, sign*. O propósito do artista era produzir jogos semânticos, formular homologias entre o signo e a forma visual e provocar com tais palavras um sentido ambíguo, ambivalente, paradigmático, redundante. Nesse sentido, criou, entre outras oposições, *White/Black* e *Yellow/Red*, recorrendo a cores que não correspondiam ao significado do código, ou seja, o preto era pintado de branco e o branco de preto. Uniu as palavras “homem” e “mulher”, recorrendo a dobradiças para criar termos híbridos ou palavras compósitas, que não deixavam de remeter à ambivalência sexual, ou seja, ao hermafroditismo ou à androginia. A partir das palavras “cobra”, “sinuoso” e “signo”, criou formas tridimensionais, que faziam referência a suas configurações semânticas.

Estes jogos de oposições foram empregados pelo artista em seus experimentos com cinema enquanto possibilidade de desenvolver novas investigações, transgredir suportes e meios convencionais. Subverteu o conceito de pureza, de artista e de obra única. Refutou a instituição como instância veiculadora e legitimadora da arte e substituiu a ideia de obra acabada pela de obra aberta.

A aproximação com Glauber Rocha parece ter contribuído de alguma maneira para despertar no artista o interesse pelo cinema. Vale lembrar que o cineasta havia produzido *Pátio* (1959), filme de

curta-metragem autoral, considerado por alguns como a primeira obra realmente experimental, recorrendo a imagens incongruentes ou desconexas, algumas das quais dialogam com as pinturas concretistas e subvertem a narrativa linear.

Antes de seguir para os Estados Unidos, Gerchman já havia elaborado cartazes para alguns filmes e participado de *Ver ouvir* (1966), curta-metragem, em 35 mm dirigido por Antônio Carlos da Fontoura, com fotografia de David Zingg (americano radicado no Brasil). O filme é um documentário sobre a obra de três artistas jovens: o próprio Rubens Gerchman, Antonio Dias e Roberto Magalhães. Segundo Gerchman (1967, p. 13), essa participação em um “filme quase inteiramente rodado na rua, em meio ao tráfego e diante dos transeuntes, com as pinturas dos três artistas posicionadas sobre a calçada, entrevistas e som direto”, teve vital significado “quanto à maneira de encarar os quadros e objetos feitos até então, pois [teve] que rever [seus] pontos de vista, após esse contato de [seu] trabalho com a rua”.

O artista produziu também um *videotape* de mesmo tema (1967), o que levou o diretor Joaquim Pedro de Andrade a convidá-lo para atuar como cenógrafo e figurinista no filme *Macunaíma* (1969). Gerchman declinou o convite, pois seguia com o supracitado prêmio de viagem para o exterior (GERCHMAN, 1967). Se, ao retornar ao Brasil, produziu, pioneiramente, alguns filmes experimentais em 35 mm, vídeos e Super-8, foi durante essa jornada americana que iniciou a produção do roteiro de *Triunfo hermético*, curta-metragem que concluiu logo após seu retorno ao país (entre dezembro de 1971 e fevereiro de 1972)<sup>16</sup>.

---

16. Se desde a década de 1920 cubistas, futuristas, dadaístas e surrealistas produziam curtas-metragens experimentais, no Brasil somente no início da década de 1970 é que alguns artistas iriam se dedicar ao cinema, em produções de 16 mm e em Super-8, incentivados pela maior facilidade de acesso a materiais e equipamentos e pela sua popularização (AMARAL, 1973; CANONGIA, 1981).

Antes de discorrer sobre a especificidade da película, convém esclarecer que os filmes experimentais se caracterizam pela quebra da linearidade narrativa e do ingrediente ilusório e pela distorção consciente das imagens e dos meios específicos do cinema. Esse gênero de filmografia privilegia, antes de tudo, os elementos visuais e os valores plásticos ou poéticos (manipulação dos efeitos de luz e apropriação de elementos extraídos da pintura, da escultura e de outras artes). Nesses filmes ocorrem, ainda: a valorização dos efeitos mentais e sensoriais, em detrimento da pura visualidade; a preferência pela tendência abstracionista; a recorrência à montagem e ao *close-up*, artifícios que tanto visam envolver o espectador na obra como atribuir à película novos sentidos. Essas práticas experimentais, também chamadas de “cinema independente”, “filme de artista”, “cinema fluido”, não caracterizam um estilo específico, mas abrangem diferentes posições cinematográficas. Trata-se de produção alternativa, em relação ao cinema tradicional, destituída de “regras pré-definidas; por sobrepor diferentes linguagens, imagens, materiais e por incorporar uma gama ampla de elementos possíveis ou imprevisíveis”, mantém, assim, relação com o conceito de *obra aberta*, proposto por Umberto Eco, como bem observa Iomana Silva (2014).

Essa filmografia institui-se, não raramente, como montagem performática ou instalação, produzida com poucos recursos e pequenas equipes, dirigida geralmente pelo artista-cineasta, que também faz a cenografia, trabalha como ator e até como fotógrafo, tal como ocorre em *Triunfo hermético*<sup>17</sup>, de Gerchman. Por essas e outras razões, os filmes experimentais não se inserem no circuito comercial, transitando à margem das salas convencionais de cinema, sendo exibidos em galerias, museus e outros espaços alternativos.

---

17. Filme em cores, em bitola de 35 mm e duração de quatorze minutos, com direção e cenografia do artista, assistência de direção de Silvia Roesler, fotografia de David Drew Zingg e música de Airto Moreira.

## *A especificidade poética do filme*

*Triunfo hermético* é o mais intrigante e complexo trabalho de cinematografia realizado pelo artista — do qual ele participa, em algumas das cenas filmadas em uma praia carioca, posicionando-se como uma espécie de xamã/*performer*. Com o corpo obstruído por longa capa preta, caminha lentamente pela praia, com o rosto e as mãos cobertos de areia, parecendo dialogar ou ter em mente determinadas propostas de Joseph Beuys. O corpo do artista transmuta-se, ao tornar-se agente de uma espécie de transe xamanístico ou ritual mágico. O artista parece invocar as forças da natureza, derramando pigmento amarelo, preto e vermelho na areia da praia, para em seguida grafar diferentes palavras sobre as áreas tingidas com esses pigmentos.

Segundo Gil (1997, p. 24), “no transe joga-se uma cena dupla: a de decodificação de um ‘corpo usado’ ou ‘doente’ [...] e a do renascer de um corpo novo, são [...], codificado, difusor de sentido”. Assim, como as forças ocultas da magia têm o poder de mudar o curso dos acontecimentos e dissipar as dores e os males, as palavras têm duração efêmera, pois são quase que instantaneamente desmaterializadas ou apagadas pelo movimento incessante da maré, como se o autor procurasse reproduzir o caráter volátil do significante e do significado. A câmara foca pernas e pés ora masculinos, ora femininos, movimentando-se lentamente pela praia. Simultaneamente, veem-se mãos desenhando ou fixando palavras coloridas na areia ou instalando essas mesmas palavras formatadas em diferentes materiais sobre formações rochosas à beira-mar. Esses signos linguísticos são recortados em materiais resistentes ou efêmeros, leves ou pesados, lisos ou rugosos. Algumas letras são revestidas com pedaços de espelho, sobre os quais se projetam fragmentos do céu e da paisagem circundante.

Em movimentos lentos, a câmara vai focando à distância o céu, o mar, o vai e vem da maré, a vegetação e os acidentes rochosos próximos, intercalando com tomadas em *close-up* das palavras fixadas na areia. Estas são logo arrancadas e tragadas pelas águas do mar,

permanecendo por alguns instantes flutuando, até serem novamente lançadas ou devolvidas à areia, num eterno recomeçar. Na tomada seguinte, a câmara revela a segmentação das palavras em seus signos, letras e sílabas, detendo-se em focar, depois, a recomposição dos códigos semânticos, pela juntada desses mesmos elementos signícos. Esse processo, que vai se sucedendo em diferentes tomadas da câmara, promove a configuração de jogos linguísticos, paradigmas estruturais e o estabelecimento de relações conceituais.

Gerchman propõe, assim, a indistinção ou a justaposição de real e imaginário, material e imaterial, construção e desconstrução, verbal e visual, significante e significado. Cria poemas visuais com combinatórias sintáticas, grafadas ora em português, ora em inglês: Atlântida, *start, sage, age, art*, paisagem, *man, woman*, ar, terra, fogo, mar, sol, céu, sal, nuvens, *gnosis, scan*, imagem, viagem, sul, equador, horizonte, América.

A câmara se aproxima e se afasta, intermitentemente, a cada aparição das palavras, em tomadas intercaladas com passeios panorâmicos pela paisagem do Rio de Janeiro, promovendo uma arqueologia da memória e dos sentidos: Pedra da Gávea, céu azul, pôr do sol, nuvens, morros. Sobre os últimos foram escritas ou fixadas algumas das citadas palavras, ao lado de moitas de capim balançando ao vento e de gaiotas sobrevoando livremente o espaço. Em outras tomadas, a câmara captura elementos estranhos ao ambiente, como papéis e outros detritos espalhados na areia, que vão sendo arrastados pelo movimento das águas, que em seguida os expulsa. Refere-se, assim, à poluição e à destruição estúpida e irresponsável da natureza pelo “homem civilizado”. Tais imagens instigam e apelam à consciência humana, enfatizando a importância de preservar a natureza, como forma de manter a vida e o equilíbrio material, existencial e espiritual.

Uma figura feminina, focada no início do filme, volta a aparecer algumas vezes, em *flashes* rápidos, caminhando pela praia trajando uma capa prateada, como uma deusa ancestral. Nas cenas finais do filme, é captada em *close-up* portando uma tocha acesa, simbolizando a força destruidora da natureza. A câmera se afasta até flagrar

novamente a mulher segurando letras recortadas em madeira, que ela agora incendeia com a tocha. As letras se juntam formando a palavra “*gnosis*” (conhecimento), que vai se desintegrando pelo fogo, numa ironia à perda da razão humana. Essa ação fílmica, que se desenrola em diferentes períodos do dia — manhã, tarde e ao cair da noite —, sob o efeito do pôr do sol, mantém, portanto, implicações políticas, antropológicas, éticas e poéticas.

*Triunfo hermético*, além de sua natureza conceitual e experimental, coloca-nos diante de imagens não lineares, descontínuas ou em trânsito, cuja produção de sentido se estabelece na passagem da dimensão sintática para a ordem semântica ou poética. O artista recorre a um novo suporte para formular uma espécie de distensão de conceitos, de que se ocupava desde os anos 1960, como em sua *Cartilha no superlativo*, e que perdurou até o final de sua trajetória. Convém lembrar que, desde aquela década, Gerchman produzia esculturas translúcidas grafando a palavra “ar”, que eram instaladas, paradoxalmente, em espaços de grande poluição atmosférica, visual e sonora.

Segundo o artista, essa referência simbólica à terra brasileira começou a ser gestada antes da realização do filme, uma vez que o encadeamento e a sequência de imagens de *Triunfo hermético* foram inspirados na leitura da obra de Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (1955), que ele conheceu nos Estados Unidos e cujo conteúdo o instigou e fez com que passasse a olhar de maneira mais atenta para a própria realidade. O sociólogo franco-belga, em viagens realizadas ao Norte e Centro-Oeste do Brasil na década de 1930, manteve contato com algumas sociedades indígenas, observando *in loco* a cultura material e imaterial desses povos, seu respeito e devoção à natureza e às suas forças incógnitas, determinantes para entender a consciência preservacionista da natureza, da memória, da história e da etnografia desses grupos sociais. Assim, como Lévi-Strauss “descobre, na análise que fez dos mitos primitivos, o atravessamento dos ritmos regulares, leis e a lógica do sentido” universal, Gerchman toma consciência de que é portador de um corpo em que reverberam as marcas da cultura, que

o distanciam da natureza. Busca, assim, atribuir “ao corpo o sentido de universalidade”, de articulador de uma “linguagem própria”, que preconiza a constituição de uma “infralíngua”, como se atestasse que o corpo tem presença marcante em qualquer operação ou jogo linguístico (LÉVI-STRAUSS *apud* GIL, 1997, p. 45-46).

O filme de Gerchman contrapõe, assim, ao *modus vivendi* dos ditos “povos incultos ou primitivos” a cultura da ganância e da destruição desmedida e insensível do “homem civilizado”. A vivência em um país estrangeiro e altamente desenvolvido permitira ao artista refletir e compreender melhor sua pátria-mãe, conforme revelou em depoimento ao crítico Wilson Coutinho:

Acabei *Tristes trópicos* que é um poema incrível sobre o Brasil. Encontrei no estruturalismo um método de análise para os latino-americanos. Os problemas da antropologia, a descoberta do índio, o papel da desagregação social provocada pelo colonizador, tudo isto está cada vez mais presente no que faço (GERCHMAN *apud* COUTINHO, 1989).

As tomadas de *Triunfo hermético*, além de um arquivo ou inventário de palavras, deram origem a uma série de gravuras (serigrafias) em 1973 em que o artista enfatizou, de modo especial, os elementos naturais: água, ar, fogo e terra. Essa série foi exibida juntamente com o álbum *Felix Pacheco* e um conjunto de litografias, totalizando cerca de quarenta trabalhos (1966-1975), na exposição individual Gráfica, realizada por Gerchman na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, em setembro de 1976.

Em tempos de forte repressão política, o título *Triunfo hermético* não deixa de remeter, mesmo que subliminarmente, ao anseio de liberdade, reivindicado pelo autor e por tantos outros artistas de sua geração. Somava-se a isso o fato de exibir em alguns trabalhos a bandeira brasileira, mesmo que dissimulada ou desconstruída, pois era terminantemente proibida pelos militares a apropriação e uso dos símbolos nacionais em propostas artísticas ou com qualquer outra finalidade.

Após a projeção do filme, o artista concedeu entrevista à imprensa capixaba. Foi solicitado aos articulistas, pela razão supracitada, que não lhe dirigissem perguntas de cunho político. Indagado sobre a constante recorrência às palavras no filme, bem como em objetos e trabalhos de pinturas e esculturas, Gerchman (*apud* COUTINHO, 1989) assim se posicionou: “O filme tem por objetivo devolver o sentido primeiro das palavras, original a elas, ligando toda uma problemática dos elementos (ar, terra) com que venho trabalhando há muito tempo”. Sobre a razão de não ter produzido um número maior de filmes<sup>18</sup> e sobre o que o cinema representava na trajetória de um artista plástico, declarou:

Faço do cinema uma atividade esporádica, porque eu não tenho tempo físico para me dedicar a outras mídias, [mas] o cinema é uma ferramenta na comunicação de ideias que só aceitam esse meio. [Também acredito que] o artista contemporâneo deve ser experimentador em áreas diferentes, pois todas elas estão ligadas. E eu gosto de transar várias áreas para comunicar minha ideia com mais clareza (GERCHMAN *apud* COUTINHO, 1989).

Se os militares aceitaram a justificativa de que a arte de Gerchman não tinha conotação política, isso obviamente expunha a dificuldade dos órgãos de censura em traduzir os códigos visuais que se afastavam do lugar comum ou das formas representativas tradicionais. O fato é que, desde o início de sua trajetória, o senso crítico e a ironia foram ingredientes que atravessaram a plural produção do artista. É o que se depreende no depoimento concedido à *marchand* Ceres Franco, transcrito no catálogo da mostra Opinião 66:

---

18. Além de *Triunfo hermético*, o artista realizou dois outros curtas-metragens: *Val carnal* (1975) e *Behind the broken glass* (1979).

Acho que meu trabalho sempre foi de opção, já que sempre sou levado [a agir] violentamente contra os acontecimentos. O momento que nós vivemos é apenas para os que estão profundamente atentos, pois soluções novas podem atender aos problemas da liberdade (GERCHMAN, 1966).

*Triunfo hermético* é, portanto, uma obra aberta e uma espécie de jogo, que

consiste neste caso em criar contextos que permitem provocar acontecimentos que o excedem — contrariamente a outros contextos ou sistemas sociais ou políticos, destinados precisamente a não ser transgredidos (VALDÉS *apud* SCHWEIZER, 2008, p. 22).

#### *A exposição Composições ambientais, de Jevaux e Coracy (1977)*

Nos centros culturais mais avançados da Europa e nos Estados Unidos, a partir da metade da década de 1960, o corpo foi gradativamente se tornando matéria e suporte de algumas das novas práticas conceituais, em instalações, *performances*, *happenings* e intervenções públicas. A época foi de grandes transformações políticas, econômicas e culturais: avanços do capitalismo, fortalecimento das ideologias de esquerda; ampliação do uso e alcance das tecnologias; mudança do paradigma estético, do sistema artístico e dos modos de vida. Esses e outros acontecimentos modificaram os modos de produção, impulsionaram o consumismo, acarretaram maior acesso à informação e à educação e, conseqüentemente, fizeram surgir inúmeros movimentos reivindicatórios oriundos dos diferentes setores. Isso estimulou a militância dos jovens de classe média em defesa de causas plurais em benefício da coletividade: políticas ambientais, econômicas, sociais e educacionais. Exemplos foram os movimentos estudantis, que começaram na Europa como reivindicações de mudanças no modelo educacional, com forte repercussão no Brasil, despertando, inclusive, a

mobilização de outras categorias e atores sociais, inclusive na luta contra a desigualdade social, racial, de gênero e contra a repressão política.

Tais movimentos contaminaram também os artistas, estimulando-os a sair do espaço privado dos ateliês para atuar no mundo, transformando praças e ruas em locais privilegiados para a realização de diferentes ações propositivas. O corpo, ainda visto como tabu, transformou-se em matéria e motor de inúmeras propostas, tornando-se a caixa de ressonância contra a desigualdade, a violência, o preconceito racista, sexista, religioso, colonialista e cultural. Maltratado, desfigurado, censurado, fragmentado e dissimulado nas diferentes representações da arte moderna, o corpo vivo do artista ganhou, assim, novo significado, tornando-se matéria, suporte e meio expressivo de práticas criativas. Essa nova visibilidade englobava não somente o campo simbólico, mas também o político, ao situar-se numa espécie de confluência entre o “lugar do eu e o lugar onde o domínio público encontra o domínio privado, em que o social é transformado e toma outro sentido” (JONES, 2005, p. 21). A emergência do corpo do artista colocou-se, então, como resposta aos “imperativos racionais (produção, consumação e ordem)”, tornando-se um “corpo expressivo”, “agressivamente militante”, “paródico”, em encenações teatrais, ações performáticas e *happenings*. Segundo Jones (2005, p. 20), “o patriarcado dominante, aspectos colonialistas, heterossexistas e de classe, engendrados e perenizados” durante séculos, expressavam apenas alguns dos fatores e causas ideológicas que fizeram com que o corpo fosse, durante tanto tempo, mascarado, censurado, visto como tabu e “objeto fóbico”.

A recorrência ao corpo em proposições criativas de caráter efêmero e a criação de intervenções híbridas, que preconizavam a participação do Outro, foram alguns dos meios utilizados pelos jovens artistas para refutar os valores legitimados pelo mercado e tencionar o conceito tradicional e elitista de artista e de obra de arte. Alguns propuseram uma espécie de conciliação entre experiência artística e participação sociopolítica.

Houve artistas que abordaram a mercantilização da fé, os rituais religiosos, a lógica consumista de enlatados e outros produtos industrializados, recorrendo a diferentes suportes e ações, que incluíram, inclusive, a preparação de alimentos com produtos orgânicos, como fez Gordon Matta-Clark (1943-1978) nos Estados Unidos. As práticas alternativas e colaborativas pressupunham cumplicidade entre propositos e espectador, que passava de uma posição meramente contemplativa para a de participante ativo e coadjuvante das ações formuladas e executadas.

No Brasil, essas práticas tomaram grande impulso a partir da década de 1970, motivadas por informações que chegavam de fora. No entanto, grande parte das propostas assumiu características próprias, resultantes da potência criativa de alguns jovens artistas e do cruzamento e adaptação de diferentes fontes. Vale citar a ação realizada por um grupo de participantes da sexta edição da Jovem Arte Contemporânea (1972), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que consistiu em partilhar um jantar em uma sala negra entre convivas trajados de preto, confraternização essa que remetia a um ritual macabro.

Apenas cinco anos depois (1977), Jeveaux e Coracy Coelho realizariam na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes uma inusitada proposta, misto de instalação e *happening*. Embora não se descarte que essa proposição mantivesse alguma relação com as mencionadas anteriormente, o fato de viverem e atuarem numa capital periférica como Vitória, na qual as informações chegavam com relativo atraso, não permite afirmar que os artistas tiveram, à época, conhecimento daquelas ações antecessoras.

Apesar da ousadia, a não familiaridade da crítica local com propostas dessa natureza explica a pequena repercussão que teve na mídia capixaba a instalação e as ações performáticas realizadas na GAP por Jeveaux e Coracy. Dada a dificuldade de os articulistas discorrerem sobre ela, e por mais razões que não cabe especificar, a arte local acabou relegada a completo isolamento. Assim, essa proposição não foi devidamente avaliada e contextualizada, interna e externamente, perdendo-se na memória.

O distanciamento no tempo, os novos rumos tomados pela arte produzida no estado nas últimas décadas e as pesquisas desenvolvidas há vários anos sobre a arte contemporânea no Espírito Santo nos possibilitaram revitalizar e equacionar essa proposta criativa.

### *Da instalação à ação performática*

Antes de passarmos a dialogar com essa proposta artística, que pode ser entendida como enfrentamento paródico aos ritos socioculturais e à moral vigente, abre-se parênteses para breve apresentação dos dois artistas citados. Em 1977, quando apresentou a referida proposição na GAP, Jeveaux (1944-) apenas iniciava a trajetória como pintor e artista multimídia, em paralelo à carreira de professor no Centro de Artes da Ufes, instituição onde também realizara os estudos acadêmicos.

Coracy (1931-1979) sobrevivia da produção de objetos artesanais, em madeira, couro e conchas, até ser admitido como funcionário da universidade. A convivência com estudantes e professores do Centro de Artes despertou nele o interesse pelas artes visuais, embora sua produção mais conhecida continuasse sendo a construção de pequenos e originais oratórios, em madeira, ornamentados com renda, conchas e outros materiais. A forte tradição religiosa de Carangola (MG), local de origem do artista, não foi determinante para imprimir a tais objetos uma conotação sacra, considerando que, em lugar de santos católicos, Coracy entronizava nesses oratórios pequenas bonecas e bailarinas de gesso ou plástico, entre outros *objets trouvés*.

Por dividirem o mesmo ateliê, Jeveaux e Coracy foram convidados por Jerusa Samú para expor juntos na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes as respectivas produções artísticas. Depois de refletirem sobre a história e a memória do espaço, os artistas optaram por não trazer para a galeria objetos já prontos e idealizaram a criação de inusitado evento *site specific*. Denominado *Composições ambientais*, o evento desdobrou-se em uma instalação e duas ações performáticas: uma delas participativa e coletiva, em forma de *happening*, na

inauguração da mostra; e outra individual, que seria realizada no domingo subsequente à abertura do evento.

Os artistas, residentes no então pequeno bairro de Porto de Santana, em Cariacica, município da Grande Vitória — local em que o acesso a pé só era possível nos horários de maré baixa —, deslocaram móveis, louças e objetos decorativos da própria residência/ate-liê para a galeria. As paredes da antiga Capela de Santa Luzia (nave, capela-mor, altar e corredor lateral) foram ornamentadas com tule de diferentes cores e com peças de gesso pintadas (iemanjás, cupidos e faunos, paramentados com turbantes de plumas e paetês). A essa polifonia de elementos cênicos somavam-se colunas de gesso encimadas por arranjos de frutas, plantas e flores naturais (samambaias, copos-de-leite e palmas, abundantes na região). As colunas iam do interior da galeria à área externa, ladeando um tapete vermelho e os degraus escavados na rocha granítica, pelos quais se tem acesso à capela, construída no topo dessa formação rochosa.

No centro da nave os autores instalaram enorme mesa de sala de jantar, de madeira maciça, que ocupava quase todo o espaço da galeria, coberta por toalha de chita floral de colorido gritante. Sobre a mesa, louças de porcelana, copos de cristal, talheres e alguns castiçais com velas esperavam pelos convivas, numa referência à Santa Ceia. Recostados nas paredes laterais havia uma penteadeira com espelho de cristal, armário e uma cristaleira com copos e louças finas, encimados por vasos de flores, bibelôs e pequenos oratórios de Coracy. Em meio a esse pasticho de objetos, havia desenhos e pinturas de Jevaux, referentes aos orixás africanos, que acabariam permanecendo quase imperceptíveis. Completava a instalação um enorme baú revestido de couro de boi, confeccionado pelo artesão, que estava iluminado por alguns abajures e posicionava-se, aberto, na entrada da capela, para revelar seu conteúdo. Estava repleto de roupas e adereços carnavalescos, cujo brilho chamava a atenção dos convidados, que eram orientados a selecionar e retirar do baú um dos trajes e a vesti-lo antes de adentrar o ambiente expositivo.

Após o convencional protocolo inaugural, Coracy, personalizado de cupido — capa dourada, que não lhe ocultava a avantajada barriga desnuda, um arranjo de plumas na cabeça e calçando sapatilhas de lamê —, serviu vinho aos cinquenta convidados, que se acotovelavam no exíguo espaço da capela. Paramentados com trajes carnavalescos, doze convidados tomaram assento à mesa — a referência à Santa Ceia não era mera coincidência —, enquanto os demais convivas se sentaram sobre almofadas espalhadas pelo chão. As damas se divertiam exibindo inusitadas combinações de vestimentas e acessórios; os homens — entre os quais, algumas conhecidas autoridades — atribuíam um caráter ainda mais insólito ao banquete, não disfarçando o constrangimento de vestir a fantasia, desalinhadamente, sobre os bem talhados ternos escuros. Jeveaux completava o caráter burlesco do evento trajando um terno de brocado verde, apresentando e servindo aos convivas os pratos preparados para o jantar, numa profusão de cores, cheiros e aromas que enchiam os olhos, incitavam o paladar e geravam nos presentes variadas sensações.

O ato de comer e beber coletivamente no interior dessa capela histórica — que, pela ação dos artistas, se transfigurou de local mítico em espaço artístico —, não deixava de remeter, em algum sentido, à transubstanciação do corpo de Cristo, por meio do pão e do vinho. Como nos ensina Bakhtin, toda a história do cristianismo passa pela referência ao corpo, em suas diferentes acepções simbólicas, morais e paradoxais. Por esse viés, pode-se entender a ação performática em análise, em que o corpo dos artistas e dos participantes do jantar reinventava-se e transfigurava-se, travestido de maneira burlesca ou carnavalesca, como uma maneira de subverter os códigos morais e sociais.

Esse gênero de proposição era ainda incomum nos centros culturalmente mais desenvolvidos e causou estranhamento ao público e à crítica de arte local, como atesta a matéria publicada por Carlos Chenier em *A Gazeta* (em 7 de setembro de 1977), cinco dias após a inauguração da mostra. O crítico não disfarçou a perplexidade e o despreparo diante dessa proposta poética inusitada ao referir-se tão

somente às pinturas de Jeveaux — mesmo que esses trabalhos soçobrassem em meio à profusão e diversificação de objetos integrantes da instalação. Ele não presenciara o banquete de abertura do evento, e, curiosamente, em meio a tamanha profusão de objetos que tomavam de assalto a capela, o articulista deteve-se nas telas pintadas por Jeveaux, afirmando que apenas elas podiam ser chamadas de arte e que os demais elementos pertenciam ao universo *gay*:

A exposição de *arte ambiente* pretendida por Coracy revela, em primeiro lugar, o excelente pintor chamado Jeveaux. Em segundo, uma filosofia de vida que pode ser contestada, pichada, denegrida, discutida. Assim, devemos observar o trabalho metuculoso, solitário, esmerado que o *beautiful people* produz (CHENIER, 1977).

Além de lançar um olhar preconceituoso sobre a proposta, o cronista confessava ingenuamente ter solicitado aos artistas o esclarecimento de dúvidas, para que pudesse aprofundar a análise dos trabalhos expostos. Mas, segundo ele, as respostas “contraditórias, irreverentes, irônicas, cômicas, divertidas, curtidoras, sérias e circunspectas” pouco ajudaram, certamente por divergirem do seu próprio conceito de arte. Concluiu a matéria com a mesma frase evasiva que a intitulava: “melhor deixar para o leitor tirar suas próprias conclusões” (CHENIER, 1977).

Não menos insólita foi a maneira como Chenier se referiu à instalação e aos trajes carnavalescos usados pelos participantes da ação performática e aos objetos paramentados da instalação: “emaranhado confuso” de objetos e pessoas. Se não disfarçou o impacto causado pelos elementos presentes na galeria ao se referir ao jantar/*happening* e ao elencar os objetos que integravam a cenografia do evento, o articulista cometia equívocos, sem conseguir atinar para o caráter sincrético e paródico da proposta:

O Centro de Arte e Pesquisa da Ufes [misturando o nome da galeria com o local de trabalho dos artistas], na última quarta-feira,

teve um número nunca visto de público. Com isso, a mistura de lantejoulas, paetês e miçangas, com autoridades de terno e gravata, meninas e meninos vestidos a caráter, dá um estrambótico colorido ao ambiente mais que confuso de arcas, quadros, lanternas, vidrilhos, oratórios, estátuas, copos-de-leite, palmas, Gioconda, faunos e outras figuras mitológicas e sociais conhecidas. No ar, aos desavisados, aquela cara de quem se pergunta: “O que é isto minha gente!?” (CHENIER, 1977).

A estranha referência à Gioconda apenas atesta a desinformação de Chenier, pois nada havia da emblemática obra de Leonardo da Vinci do século XVI, como parece ter deduzido o cronista mediante o relato dos artistas. Tratava-se, na verdade, de Giocondo, um amigo dos artistas expositores, que colaborou na montagem da instalação e esteve presente como protagonista na inauguração do evento.

Em outra matéria sobre a exposição, Vacari, um articulista de *A Tribuna*, demonstrava a mesma perplexidade do crítico já citado. Embora se baseasse em relatos, uma vez que visitou a exposição dias depois da inauguração, concluiu assim sua análise: “Nem mesmo Fellini poderia explicar, se aqui estivesse no evento ocorrido na noite de anteontem, quando as portas da tradicional Capela de Santa Luzia foram abertas para a mostra Composições ambientais” (VACARI, 1977).

### *A encenação performática e os conceitos de carnavalização e de desritualização*

Na tentativa de aprofundar a reflexão sobre a proposta em pauta, dialoga-se com os conceitos de carnavalização e de desritualização das práticas religiosas, de autoria do teórico russo Bakhtin. Parte-se da hipótese de que a ambientação do espaço expositivo com objetos do cotidiano dos artistas teve como propósito subverter a carga simbólica imbricada na memória da referida capela/galeria, em vista da tradição religiosa e dos cultos sacros exercidos ali durante séculos. E, se

os ritos religiosos procuram dar sentido ao inexplicável, Jeveaux e Coracy promoveram, por meio dessa proposição, a sublimação ou a transubstanciação da vida através da arte.

O ato de comer e beber vinho no interior da capela é entendido como parte do processo de disrupção ou de transgressão da dicotomia sagrado/profano, arte/vida. Essa ação performática foi postulante da paródia e do riso, cujo propósito é romper hierarquias e questionar a hipocrisia e a moral, segundo Bakhtin. Referindo-se à longa tradição arquetípica das festas populares, o teórico esclarece que a recorrência à fantasia tanto pode significar a “renovação das vestimentas e da personagem social” como representar uma “maneira alegre de parodiar o sagrado”. Ainda segundo o teórico, o riso traduz “com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente uma vitória sobre o terror místico (terror divino)”, mas antes de tudo “uma vitória sobre o medo moral, que acorrenta, oprime e obscurece a consciência do homem” (BAKHTIN, 1999, p. 70-78).

A ação coletiva, que consistiu em um jantar no espaço expositivo servido por Jeveaux e Coracy, transformou a galeria em um local de partilha, interação e convivência entre os participantes/atores, independentemente de suas posições ideológicas, classes sociais, idade, concepções de mundo, promoveu a integração social e estabeleceu uma relação de alteridade entre o eu e o outro, assumindo assim uma dimensão política.

O jantar transcorreu em um clima de alegria, descontração e afinidade entre os convivas, que, fantasiados, se transformaram em atores/*performers*, podendo se expressar livremente, subvertendo as normas ou os tabus sociais, as hierarquias e a distinção de faixa etária, sexo ou concepção religiosa. Torna-se possível entender o ato de comer e beber como encenação da vida através da arte. As fantasias usadas pelos participantes e a conseqüente carnavalização dos corpos instauraram um fluxo dialógico que possibilitou, como em qualquer celebração ou encenação teatral, formalizar diferentes interpretações e possibilidades discursivas.

A carnavalização talvez possa ser entendida como o ponto focal da proposta dos artistas, pois promove uma espécie de conexão entre o sensório e o dialógico, entre a imprevisibilidade e a heterogeneidade. A transfiguração do corpo por meio da indumentária carnavalesca e a possibilidade oferecida a cada participante de encenar um personagem imaginário, exibindo corpos travestidos e grotescos, ajudaram a romper com as regras sociais impostas e com a inércia da vida cotidiana. Além disso, talvez permitam pensar o evento como a “implosão do ‘eu’ artístico pelo viés da teatralidade”, emprestando a ideia de Jones (2005, p. 2).

Assim, a mescla de imagens visuais e a encenação paródica instauraram uma ambivalência:

a vitória do riso coletivo sobre o medo e a renovação da vida, por meio do contato livre e igualitário entre os indivíduos, normalmente estratificados e separados por hierarquia social, profissional ou religiosa (BAKHTIN, 1999, p. 85).

A decoração da capela com uma polifonia de objetos profanos mesclados com elementos simbólicos, a culinária e o encontro performático em torno da mesa do jantar possibilitaram aos artistas promover o encontro ou uma espécie de convergência entre sincretismo cultural e religioso.

A ideia de carnavalização e o riso promovem uma inversão de sentidos, revogando ou ironizando as contradições e a reverência aos valores sacralizados, à devoção e ao dogma. Jevaux e Coracy atribuíram sentido lúdico e performático ao rito, ligando-o ao riso e ao cômico, enquanto recursos para celebrar a vida por meio da arte, como propõe Bakhtin (1999, p. 69-72):

Desde a Idade Média existiu uma maneira alegre de parodiar o sagrado, através das festas.

Comer e beber figuravam no primeiro plano dos banquetes comemorativos [...].

A alegria e o riso festivo manifestam-se por ocasião do banquete e associam-se à imagem da morte e do nascimento (renovação da vida) na unidade complexa [...] e corporal ambivalente. Enfim, o riso e o princípio material e corporal eram legalizados nos costumes das festas, nos banquetes, nos folguedos de rua, públicos e domésticos.

A ação performática *Composições ambientais*, além de promover a desritualização dos dogmas religiosos, subverter as hierarquias sociais, burlar as tradições ou as convenções mediante a aproximação de contrários, não deixava de apontar para um sentido revolucionário, libertário ou político, como destaca Schechner (2012, p. 157):

Revoluções, em seus períodos iniciais, são carnavalescas [...]. Isso se deve a que tanto a revolução quanto o carnaval deixam um espaço livre para satisfazer desejos, especialmente desejos sexuais e de embriaguez, um novo tempo para realizar as relações sociais de modo mais livre. As pessoas se mascaram e se fantasiam ou agem de maneiras a não serem elas próprias. Esses comportamentos são quase sempre excessivos em relação à vida comum.

Esse sentido revolucionário ou político acabaria, no entanto, atenuado ou disfarçado pelo caráter festivo, jocoso, paródico e irreverente, fazendo com que a proposição encenada pelos artistas passasse incólume à censura militar. A participação de algumas destacadas autoridades atribuiu ao evento certa oficialidade, desviando do local da mostra o olhar controlador dos órgãos de repressão.

Se a intenção de Jevaux e Coracy era realmente provocar e romper valores, não se deram por satisfeitos pelo fato de o *happening* não ter sido alvo de intercorrências. No domingo seguinte, logo após a abertura da GAP à visitação, Coracy promoveu nova ação performática: trajado novamente de cupido, esse personagem burlesco, indiferente aos olhares de espanto do público, caminhou até o Convento de São Francisco, local de residência do arcebispo de Vitória, para, sarcasticamente, convidar a autoridade eclesiástica a visitar a exposição na antiga capela.

A proposta dos artistas parece vincular-se a um anseio político, tal como observa Bourriaud (2011, p. 99) ao colocar a questão no centro da arte contemporânea:

Se a arte contemporânea é portadora de um projeto político coerente, esse projeto é: levar a precariedade até o próprio âmago do sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos, fragilizar todo e qualquer sistema, dar aos hábitos mais arraigados ares de um ritual exótico.

O corpo carnalizado dos participantes ativos tornou-se um corpo sem pudor e, portanto, símbolo de dissidência e insubordinação, no sentido que esgarça, atravessa e desritualiza as normas político-sociais, instaurando uma espécie de subjetivação e de estetização do Eu.

### *A exposição Ovos do vento, de Lygia Pape (1980)*

Ao aceitar o convite da coordenação da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes para realizar uma exposição de suas obras em uma capital periférica e à margem do circuito artístico nacional, a artista e professora fluminense Lygia Pape (1927-2004) já detinha uma longa trajetória profissional e havia angariado reconhecimento pela diversificada e instigante produção criativa, que transitou por destacadas instituições culturais nacionais e internacionais.

Pape iniciou a atividade profissional no final dos anos de 1940, participando, pouco depois, da fundação do grupo de artistas concretos do Rio de Janeiro denominado Frente (1953). Tornou-se também uma das signatárias do neoconcretismo, tendência abstrata lançada no final da mesma década por artistas dissidentes do concretismo, quando sua produção se diversificou e enveredou por novos caminhos, passando a incorporar pesquisas que se distanciavam dos processos, suportes e conceitos convencionais. Para o *Balé neoconcreto I* (1958) e o *Balé neoconcreto II* (1959), recorreu a formas geométricas tridimensionais coloridas (cilindros e prismas de base quadrangular) construídas por ela com placas de compensado, contando com a participação de bailarinos que se movimentavam posicionados dentro dessas estruturas ao som de uma composição de autoria do músico Pierre Henry. A artista contou também com a parceria do poeta Reynaldo Jardim para a realização desses eventos performáticos de duração efêmera, os quais foram apresentados, respectivamente, nos teatros Copacabana Palace e Glaucio Gill, à margem, portanto, do circuito artístico.

Na década seguinte, a produção de Pape se desdobraria em uma gama ainda mais diversificada de processos, suportes e gramáticas artísticas: gravura, pintura, livros, objetos, poemas, *performances*, *happenings*, filmes, roteiros e *design* gráfico de embalagens e de joias. Se isso atestava a versatilidade e a liberdade expressivas e o potencial criativo da artista, também confirmava sua sintonia com as propostas alternativas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Formava-se, assim, a mais ousada tríade de artistas experimentais, que, ao inserir a arte no contexto da vida, atestava não haver limites para a reinvenção do mundo.

Ao optar por se distanciar das práticas tradicionais, Pape assumia também posição crítica ao mercado de arte e às instituições culturais. Acusava tais instâncias de conservadoras e elitistas, bem como de interferirem na liberdade e na autonomia criativa, impondo regras e valores que legitimavam e incentivavam os processos e linguagens passadistas. Para preservar sua independência e liberdade criativas,

Pape optou por atuar à margem dos museus e galerias comerciais, preferindo levar suas proposições para ruas, favelas cariocas e comunidades periféricas da Baixada e do Norte Fluminense. Afirmava se sentir recompensada pela forma inusitada como o público interativo dialogava com seus trabalhos, oferecendo-lhe soluções para propostas inconclusas e atribuindo novos sentidos a algumas de suas ideias (PAPE *apud* VENANCIO FILHO, 2013, p. 279).

Em 20 de junho de 1980, Lygia Pape inaugurava, na Capela de Santa Luzia, *Ovos do vento/Espaços imantados*, primeira exposição individual da artista em Vitória. Integraram a mostra uma instalação interativa e efêmera, formulada com objetos industriais, os *Ovos do vento*, e fotogramas de filmes experimentais em Super-8, contendo interferências de desenho e de colagem de imagens publicitárias, os *Espaços imantados*<sup>19</sup>. A instalação foi montada no centro da nave da capela e os fotogramas de filmes gravados pela artista na Favela da Mangueira e em camelódromos do Rio de Janeiro, *Our parents* (1974), *Catiti-Catiti* (1978), *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1975) — os espaços imantados —, foram expostos na parede do corredor lateral da capela. Esses filmes de conotação política tanto ironizavam a maneira como o índio brasileiro era abordado nas narrativas históricas — transitando entre “selvagem” e “canibal” — quanto questionavam a vulgarização do corpo feminino pela publicidade e pelo cinema comercial. Dois trabalhos da série apresentados na mostra, *O sabonete das estrelas* e *Os enigmáticos mangueirenses* (1980), foram doados pela artista ao acervo da Ufes e encontram-se sob a guarda da Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu).

---

19. A denominação *espaços imantados* refere-se às sensações de fascínio e à fantasia que a arte provoca no espectador, daí ter sido utilizada pela artista em algumas proposições. Nomeou também importante mostra póstuma da artista: a retrospectiva itinerante realizada na Serpentine Gallery (2011), em Londres; no Museu Reina Sofia, em Madri; e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2012).

## Entre a instalação e o *happening*

A instalação *Ovos do vento* consistiu em um empilhamento de sacos plásticos transparentes, recheados de balões brancos de borracha, cheios de ar, amarrados com barbante na extremidade. Os sacos formavam um bloco maciço ou trincheira, que partia do piso e tocava o teto da capela, deixando livre apenas uma estreita passagem lateral e frontal para a circulação do público.

Ao adentrar o espaço expositivo, o espectador se deparava com a estranha barreira, construída com materiais cujo peso não se podia identificar. Entretanto, depois de passado o primeiro impacto, percebia, com certa preocupação, que a grande afluência de pessoas que adentravam a capela na inauguração da mostra fazia com que a pilha de sacos tremelicasse, lembrando os espasmos convulsivos de uma massa gelatinosa, podendo desabar a qualquer momento sobre elas. Isso ocorria porque o transitar do público no interior da nave da antiga capela fazia com que as tábuas do piso se movessem, e, conseqüentemente, a trincheira de sacos nelas apoiada se movimentava (SAMÚ, 2016). Instigados pela curiosidade, alguns procuravam se aproximar com cuidado da barreira, e o trajeto percorrido por esse estreito corredor tornava o roçar nos sacos inevitável. Nesse contato é que o espectador constatava, surpreso, que o material no interior destes era, na verdade, muito leve e frágil, sem contar que a incidência da luz sobre a pilha tornava os sacos transparentes e atraentes, convidando ao toque. Essa constatação fez com que os interlocutores logo iniciassem verdadeira disputa para apalpar a maciez dos balões, experiência repleta de subjetividade, sensualidade e sinestesia.

Pape transitava entre o público a observar a reação eufórica dos espectadores tocando os sacos de balões. No momento em que todo o espaço da galeria estava tomado pelos visitantes, a artista instigou-os a desamarrarem os sacos, o que gerou verdadeira catarse, com inúmeras mãos tentando alcançar os sacos e libertar os balões de gás neles aprisionados. À medida que os sacos eram abertos, o espaço da

galeria era tomado pelos balões, e parte deles implodia ao se chocar com o teto ou o piso. Outros levitavam e, impulsionados pela corrente de ar, tomavam a direção da porta alcançando a área externa.

Os interlocutores entraram em verdadeiro corpo a corpo com os balões, mergulhando em um mar de bolas brancas, para tentar impedir a fuga, o que se revelou inútil, pois grande parte dos balões logo alcançou o exterior da galeria. Na fuga, parte deles se chocou contra as rochas graníticas que rodeiam a capela, fazendo com que a frágil e sensual matéria da instalação se rompesse. Os estouros dos balões produziam uma cadência sonora comparada ao espocar de fogos de artifícios, mas também lembravam tiros, remetendo à ação violenta da polícia contra o povo nas ruas naquele período de exceção política, o que gerou apreensão da vizinhança. Outra parte dos balões libertos se alçou às alturas, flanando no ar pelas cercanias da galeria, o que lembrava uma revoada de pombos, estabelecendo-se, assim, a oposição entre aprisionamento e liberdade, violência e paz, vida e morte (Eros e Tântatos).

A participação coletiva dentro e fora da galeria instaurou um inusitado *happening*, que conectava a relação com o Outro e subvertia os limites entre público e privado, trazendo à baila uma dimensão participativa e “política, enquanto ação ideológica”, sintonizada com a realidade do país. Para Lygia Pape é nessa interação com o Outro que a passividade é rompida e se ativa a percepção e a consciência de ser.

Durante a ditadura militar as manifestações coletivas e participativas foram fortemente coibidas pela censura, e exposições acabaram fechadas. As obras consideradas ofensivas à moral ou ao poder político eram sumariamente retiradas de salões e de bienais, e seus autores — ou até mesmo o corpo de jurados responsável pela seleção dos trabalhos — submetidos a interrogatórios, processados e ameaçados de prisão.

Quando Lygia Pape expôs em Vitória, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) já havia sido revogado, no ano anterior, e cresciam, então, os movimentos pela restauração completa da democracia. Em contraposição, a censura continuava atenta à produção dos artistas, em especial daqueles que já haviam sofrido, antes, algum tipo de

sanção. Nesse sentido, a ousadia e a coragem de Lygia Pape ganhavam nova dimensão, considerando que tinha sido presa e recebia ameaças da censura militar, justamente pelo teor crítico dos filmes que produzia, nos quais ironizava determinados problemas nacionais. Entretanto, não se intimidou ao propor um evento participativo e performático de natureza coletiva, ambíguo e transgressor, e ao afirmar à imprensa local que a instalação *Ovos do vento* simulava uma “barricada em homenagem aos sandinistas” (CHENIER, 1980), movimento revolucionário popular que em julho de 1979 libertou a Nicarágua de longo período ditatorial.

O ato simbólico de libertação dos balões pelo público de Vitória e o teor político da mostra não foram decodificados pela censura, o que surpreendeu Lygia. Isso ocorreu porque a produção criativa se afastava das convenções passadistas e não foi devidamente compreendida pelos órgãos de repressão militar. O mesmo se passou com os articulistas da imprensa, que não conseguiram atinar com a intenção da artista, atestando, mais uma vez, a desinformação e a dificuldade de discorrerem sobre as proposições experimentais e as tendências conceitualistas, o que se refletia na superficialidade dos discursos. Quase sem exceção, limitaram-se a transcrever fragmentos de depoimentos da artista, a fazer indagações sobre sua trajetória, sobre o mercado e o preço de suas obras ou a tecer breves comentários impressionistas e descritivos sobre a mostra, sem entrar na dimensão poética ou crítica da proposta apresentada por ela em Vitória.

Carlos Chenier (que exercia o papel de crítico de arte em *A Gazeta*), sem aprofundar o discurso sobre a proposta, mencionou equivocadamente em uma de suas crônicas que a artista recorrera na instalação *Ovos do vento* a “materiais nunca empregados em arte”, porém outros artistas já haviam utilizado em suas propostas balões de gás e sacos empilhados.

A instalação em pauta teve curta duração, pois pôde ser vivenciada exclusivamente pelo interlocutor ativo, que esteve na galeria na inauguração da exposição (no dia 20 de junho de 1980), mas, segundo

a artista, cumpriu inteiramente seu propósito, que foi “sacudir”, fazer “as pessoas saírem (de lá) pensando” (PAPE *apud* CHENIER, 1980), demovê-las da passividade, da inércia e da atitude contemplativa. Em outro depoimento, a expositora assim se referiu à participação eufórica do público capixaba: “não há quem saia indiferente de uma mostra como esta, cumprindo-se minha intenção de mexer com a imaginação”, provocar “reações sensoriais” e a descoberta de novas “língua-gens” (PAPE, 1980). Nos demais dias de permanência da mostra na GAP (21 a 30 de junho) foram exibidos tão somente os supracitados fotogramas de filmes e desenho e colagem.

Vale destacar, finalmente, que proposições com a referência ao “ovo” foram recorrentes nos trabalhos da artista, certamente pelo sentido simbólico nele imbricado: a ideia de nova vida ou de um renascer. Romper a casca do ovo para acessar o mundo tem o sentido de libertação e de independência, tal como na proposição *O ovo* (1968), manifestação experimental e coletiva concebida para o evento Apocalipótese, organizado por Frederico Morais nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), no Aterro do Flamengo, no mesmo ano. Nessa proposição, assim como em *Ovos do vento*, Pape convocava o participante a promover uma ação performática, que consistia em estabelecer uma espécie de conexão entre dentro e fora, esconder e desvelar, saída de um estado de acomodação ou de quietude para o de decisão e de impetuosidade, que se estabelecia no ato de romper simbolicamente as cascas/envólucros para libertar o corpo do aprisionamento e se projetar no mundo. O ato de interagir com o objeto/ovo fazia com que o corpo vivo do participante fosse submetido a experiências sinestésicas.

Havia uma proposta de Lygia Pape voltar a Vitória em 1990, desta vez para apresentar a instalação *Tteia*, na Galeria de Arte Espaço Universitário, o que não aconteceu<sup>20</sup>. A série assim

---

20. A artista identificava as obras da série *Tteia* por números e letras, entretanto o catálogo da Gaeu relaciona a instalação sem fazer referência a essa particularidade.

denominada consistia em uma estrutura construída com um emaranhado, ou trama, de fios dourados, prateados, de cobre ou de *nylon*, esticados paralelamente, no sentido vertical ou inclinado, presos a caixilhos de madeira, fixados no teto e no chão da galeria. Pequenos focos de luz direcionados para os fios tornavam a obra resplandecente e vibrante. A luz potencializava e dava vida às linhas, tornava-as translúcidas, imateriais ou inorgânicas, e as fazia reverberar no espaço. Gerava-se uma espacialidade ilusória, amplificada e volumétrica, repleta de magia, pois a incidência da luz fazia o conjunto de fios/linhas simular à visão o surgimento de formas tridimensionais.

A presença das linhas paralelas e raiadas na obra de Lygia Pape remonta às xilogravuras da série *Tecelares* (1956-1957), que parece ter inspirado o trabalho experimental das *Teias*, iniciado por volta de 1977, em parceria com os alunos da artista na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A palavra que nomeia as xilogravuras remete à ideia de tecer, urdir, tramar linhas, a partir da incisão da goiva a rasgar a pele da madeira, enquanto o título das instalações foi inspirado na tessitura da teia de aranha. Os finíssimos fios de uma teia, apesar de parecerem frágeis como o pequeno inseto que a tece, ao se cruzarem em várias direções, ganham densidade e resistência suficiente para proteger a aranha/tecelã.

A artista chegou a declarar que as *Teias* foram inspiradas em suas habituais deambulações, nas quais reafirmava sua “íntima relação com a cidade do Rio de Janeiro”. Era nessas caminhadas descontraídas, próprias do “*flâneur*” baudelairiano, que ela se permitia observar e fruir a dinâmica e a efervescência pulsante da cidade: corpos que se deslocam apressados, luzes coloridas e tremulantes, a velocidade do tráfego riscando o chão como faíscas. Essa dinâmica da cidade é acentuada pela luz, o que faz dela um lugar imantado, atraente, pulsante, efervescente. Assim, como a luz acentua o caráter dinâmico, múltiplo, instável da cidade, na *Teia* a luz torna a instalação uma estrutura aberta, transitória, multifacetária, não fixa, irresistível.

*A exposição Lá era aqui: instalação e happening, de Paulo Herkenhoff (1982)*

Pouco mais de dois anos depois da exposição *Ovos do vento*, de Lygia Pape, era a vez de Paulo Herkenhoff (1949-) apresentar na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, na Capela de Santa Luzia, em Vitória, a individual *Lá era aqui*, cuja proposta, embora com especificidades e materiais muito diferentes, reunia ao mesmo tempo instalação e *happening*.

Tratava-se da derradeira mostra do capixaba, que, depois de desenvolver uma coerente e ousada carreira de cerca de doze anos, optava por retirar-se da cena artística para assumir o cargo de diretor do então Instituto Nacional de Artes Plásticas, para o qual fora nomeado por reivindicação da classe artística. Em depoimentos à imprensa, esclareceu que tomara tal decisão porque “o fato de ser um artista a ocupar a direção do órgão tornava mais grave o relacionamento com o circuito de arte” e porque tinha consciência da responsabilidade assumida, já que indicação ao cargo partira da classe artística, o que lhe impunha uma necessidade ainda maior de desempenhar com seriedade e dinamismo tal função (HERKENHOFF, 1983).

Talvez pela dificuldade de o público desta capital absorver as práticas artísticas experimentais por ele concebidas, somente no início da década de 1980, com a carreira já devidamente consolidada, é que o artista foi convidado a realizar duas exposições em Vitória. A primeira ocorreu na Galeria Homero Massena (1980), quando apresentou a conhecida trilogia de vídeos *Estômago embrulhado* e a série *Fantasia do leitor*, em que ironizava a tentativa da censura de cercear o direito à comunicação e à livre expressão. O artista transformou as manchetes sobre violência, prisões e desaparecimento de presos políticos, estampadas nas páginas de alguns jornais de grande circulação, no material básico das ações performáticas encenadas por ele diante da câmera.

Dois anos depois, Herkenhoff retornava para realizar uma segunda mostra individual na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, denominada *Lá era aqui* (3 a 5 de novembro de 1982). Tratava-se de proposta interativa,

mutável e de caráter efêmero, cujo título foi emprestado de um poema de Sousândrade. O artista trouxe para a Capela de Santa Luzia cópias de seus desenhos em folhas finas de papel, sobre os quais carimbou a ideia-frase que deu nome à mostra. Espalhou esses desenhos sobre o piso da galeria, no espaço limitado por um cercado octogonal, construído com uma estrutura metálica. Nos ângulos formados pela junção de dois lados levantavam-se hastes verticais do mesmo material, com aproximadamente dois metros de altura, nas quais foi fixada uma tela de arame, gerando, assim, uma espécie de cercado, jaula ou galinheiro. O artista recorreu, ainda, ao uso da tecnologia para provocar uma ventania artificial, que fazia com que os desenhos se movimentassem, deslocando-se de seu local original. Esse artifício fazia com que os papéis empreendessem verdadeira fuga, saindo por uma abertura lateral na tela de arame, espalhando-se por todo o espaço livre da galeria. Alguns levantavam voo e dançavam ao som de uma estranha música. Essa ventania provocada por um ventilador fazia esvoaçar também as roupas e o cabelo do público que se aproximava do cercado para devolver os desenhos fujões. Segundo o artista, o cercado, ou jaula, não foi previsto no projeto original da instalação, mas foi preciso adotá-lo para evitar que os papéis, mediante a ação do vento, se evadissem logo do local. O resultado dessa improvisação não lhe agradou inteiramente: na concepção original visava impulsionar os desenhos suavemente para mantê-los no interior da galeria, mas o reduzido espaço da capela exigiu que o ventilador acabasse mais próximo dos papéis do que o planejado, deslocando-os muito rapidamente.

Se a ideia da proposta era estimular o público a mover-se para recolher os desenhos e os recolocar em seu devido lugar, funcionou perfeitamente. Muitos interlocutores, porém, acabaram por se apossar dos trabalhos. Esse desfalque, previsto pelo artista, exigia que a instalação fosse realimentada com frequência para reposição dos desenhos serializados levados pelo público.

Essa proposta conceitual atestava a coerência, a inventividade e a ousadia que balizaram o pensamento poético do capixaba, ao integrar

“o espaço e o tempo reais à materialidade da obra”, conforme destacou Cocchiarale no texto de apresentação da mostra.

Ao se encerrar a mostra, o Brasil perdia um dos mais talentosos e produtivos artistas de sua geração, mas ganhava um crítico, curador e administrador de instituições culturais de inegável competência, preparo intelectual, sagacidade e determinação, atributos que revelara precocemente em suas elucubrações mentais, poéticas e metafóricas sobre arte.

Isso explica por que conseguiu driblar e passar ileso pelo controle da censura, mesmo tendo realizado, no período mais contundente da ditadura militar no país, uma forma de ativismo político de grande alcance. Evocando e revisando, com desenvoltura de raciocínio, a obra de teóricos, escritores, artistas e movimentos modernistas e contemporâneos ou referindo-se a fatos e situações do submundo da delinquência, da violência e da marginalidade, Herkenhoff revelou grande sintonia com o seu tempo poético, político e social, subvertendo ou ironizando farsas e tabus e antecipando-se a determinados conceitos e paradigmas artísticos.

Para referir-se a situações do cotidiano ou a passagens da vida insólitas ou trágicas, o artista engendrava maneiras inusitadas de articular o debate e evitou, por meio de ações heteróclitas e bem-humoradas, que episódios como o incêndio do MAM Rio (1978), que causou danos irreparáveis ao nosso patrimônio artístico, caíssem no esquecimento. Acenava, assim, que seu interesse maior não era construir obras de arte, materializadas em objetos suntuosos, bem-acabados e duráveis, mas lançar ideias e conceitos que brotam da vida e ganham novos significados como arte.

### **A arte como mensagem, percepção e testemunha de seu tempo ou a respeito de uma curadoria**

Como decorrência do trabalho de catalogação do acervo sob a guarda da Gaeu, iniciado em 2014, a coordenação da galeria convidou curadores internos e externos à Ufes para conceberem a realização de exposições específicas desse conjunto de obras.

Até que fosse concluída a catalogação, as obras do acervo foram mantidas no anonimato, no confinamento da reserva técnica da instituição, praticamente inacessíveis, até mesmo aos pesquisadores do Centro de Artes. A promoção de mostras curatoriais visava, assim, promover, divulgar e propiciar ao público universitário e aos interessados em geral a oportunidade de conhecerem propostas criativas de expressivos artistas brasileiros, além de incentivar a reflexão e a pesquisa sobre a coleção<sup>21</sup>.

Foi-nos formulado convite pela coordenação da Galeria de Arte Espaço Universitário para que realizássemos a segunda e última curadoria de acervo daquele ano de 2014, concedendo-nos plena liberdade para definir o recorte e o conceito a ser adotado na mostra. O acesso à reserva técnica permitiu-nos, então, conhecer e avaliar melhor a importância do acervo da Ufes e até mesmo vislumbrar a realização de futuras propostas curatoriais e de estudos a partir de recortes específicos sobre suportes, processos e linguagens artísticas representados na coleção.

Diante de tamanha quantidade de obras e de processos de gráficas visuais, formulamos indagações: que obras apresentar na mostra e que conceito adotar? Considerando que ambas as galerias mantidas pela universidade foram criadas em plena vigência da ditadura militar — no período de maior repressão e controle da censura — e que a mostra seria inaugurada justamente no ano do cinquentenário de sua implantação no país e às vésperas de se comemorar os trinta anos da tão sonhada redemocratização, optou-se por pautar o conceito curatorial da mostra em torno dessas duas problemáticas. Assim sendo, o ponto de partida foi averiguar como a instituição e os próprios artistas representados na coleção responderam, em suas respectivas ações e produções, a tantos desafios e contradições, no período que se estendeu de 1976 (data do início das atividades da GAP) a 1985, quando foi reinstaurada no país a democracia.

---

21. Embora alguns apontem certa diferença entre acervo e coleção, os termos foram usados, ao longo deste texto, como sinônimos.

Por conhecermos *a priori* a trajetória profissional de grande parte dos artistas representados na coleção e sabermos que alguns deles fizeram de sua obra instrumento de crítica ou de oposição ao regime de exceção, fator determinante para que fossem perseguidos e presos, buscou-se levantar trabalhos que revelassem algum viés político-crítico, mais ou menos explícito, por meio dos quais eles se referiram às mazelas do regime político, com o intuito de contestá-las. A pesquisa permitiu-nos confirmar que algumas das obras de maior potência crítica doadas pelos artistas à universidade não participaram das respectivas mostras, tendo havido alguma cautela no sentido de evitar a interferência da censura, o que contribuiu para que não houvesse casos de apreensão de obras ou fechamento de exposições. A coordenação da galeria consultava previamente o Exército, a quem solicitava a liberação formal dos trabalhos a serem exibidos nas mostras, conforme depoimento que nos concedeu Jerusa Samú. Em especial, aqueles artistas que sofriam ameaças, perseguição ou tinham passado algum tempo presos em razão do teor político-crítico detectado pela censura em seus trabalhos (realidade enfrentada por alguns dos expositores) usavam de maior precaução, por temerem enfrentar novos problemas com a censura e os órgãos de repressão militar.

Cumpra-nos esclarecer, ainda, que a mostra do acervo — aberta à visitação pública de setembro de 2014 a março de 2015 — não foi articulada ou preconcebida em torno de determinados nomes de artistas que integram a coleção da Ufes. Optou-se, antes, por trazer ao público obras cujos códigos sinalizam ou deixam transparecer dois aspectos que, embora antagônicos, traduzem de diferentes maneiras como os artistas compreendem o mundo e se manifestam sobre a realidade que os rodeia, sendo o enfrentamento à ditadura militar uma importante faceta dessa realidade.

Na análise dos trabalhos que integram a coleção foi possível desvelar maneiras diferentes através das quais os artistas lidaram com a violência, a repressão e a censura. Uns se referiram a tal problemática de maneira sutil ou não muito explícita em um número reduzido de

obras, porém a ironia ou a crítica a determinados acontecimentos ou práticas militares transpareceram muitas vezes explicitamente ou, talvez, com uma forma de decodificação menos complexa ou mais direta.

Em um dos extremos selecionamos para integrar a mostra trabalhos que nada mais querem ser que manifestações de rebeldia contra o sistema abordando de diferentes maneiras as contradições e incongruências sociais ou políticas; em outro segmento da mostra foram reunidos objetos criativos, cujos códigos e cores vibrantes não escondem certa euforia e descontração. Essas últimas peculiaridades desvelam-se em especial nas telas dos jovens artistas que emergiram na mesma época ou logo após a instauração do processo de retomada da democracia no país, para traduzir o grito de liberdade que a geração que a precedeu teve que engolir ou reprimir.

A seleção de obras que integrariam a mostra denominada O Meu, o Seu, o Nosso Desejo pautou-se nos citados conceitos histórico-críticos, na diversidade de suportes e na contemporaneidade das linguagens. Esse viés permitiu deslocar da reserva técnica para o espaço expositivo instigantes obras de significativo número de artistas de diferentes gerações, embora com trajetórias profissionais, graus de experiência e engajamento bastante diferenciados.

A diversidade de códigos expressivos, suportes e processos criativos possibilitou que o público compreendesse, mesmo que de maneira parcial, as transformações e a efervescência artístico-cultural instauradas a partir da década de 1970 por uma geração de jovens inquietos, que pôs em xeque ou fez cair por terra os valores do passado. Tais obras atestavam que, apesar da situação política de exceção e da interferência da censura no processo criativo, muitos artistas brasileiros não se deixaram intimidar, tampouco modificaram suas propostas, mas recorreram a códigos que impediram que a censura voltasse sua sanha demolidora a elas. Alguns transformaram o exercício criativo em uma espécie de laboratório experimental, recorrendo a diferentes modalidades de arte conceitual: *performances*, *happenings*, ambientes (mais tarde chamados de instalações) ou trabalhos de cunho conceitualista e

experimental, com predomínio da arte postal, ou *mail art*. Esta última tendência efêmera e alternativa circularia em rede e de maneira marginal, no *underground*, tornando difícil o controle pelos censores do teor irônico das propostas. Por se tratar, na maioria dos casos, de objetos serializados, em suportes frágeis e mal-acabados, não possuindo, portanto, valor comercial, as imagens, poemas, mensagens e textos veiculados pelos artistas acabaram passando incólumes à censura, até serem institucionalizados e passarem a ser expostos como qualquer outro objeto artístico. Pelo fato de circularem em rede, muitas vezes de maneira anônima, interromper seu fluxo não era tarefa das mais fáceis para os órgãos de repressão, que dirá proceder à leitura e à decodificação dessas mensagens escritas e códigos visuais.

Esse processo transformou-se, portanto, em importante e original meio de expressão e comunicação marginal e híbrida para a troca de mensagens e ideias no período em que todos os processos de intercomunicação eram vigiados ou tinham sido interrompidos. Pautando-se na mistura de todo tipo de imagens, frases irônicas ou textos críticos, a arte postal circulou, ironicamente, de maneira eficiente e relativamente barata via Correios (órgão oficial de comunicações controlado pelos militares). De maneira paradoxal, embora os artistas fizessem trabalhos efêmeros e não comerciais, visando principalmente alimentar uma rizomática rede mundial de comunicação, tais trabalhos, muitas vezes em forma de cartões postais e de revistas, contendo imagens desenhadas, carimbadas ou impressas, frases e poemas, acabaram por se tornar produtos muito disputados pelo mercado e integram, hoje, grandes coleções públicas e privadas. Uma quantidade expressiva de trabalhos de *mail art* integra a coleção da universidade; alguns fizeram parte da exposição em análise com expressivos representantes, como Paulo Bruscky, Augusto Herkenhoff, Paulo Cheida Sans e Vagner Dante Velloni.

No período que se estende do final da década de 1960 ao início dos anos 1980, a pintura entrou em refluxo, justamente por ser esse o processo mais absorvido pelo mercado e também o mais visado

pela censura, e se mostrou praticamente ausente entre os trabalhos da exposição naquele período. No entanto, deve-se ressaltar que, se muitos artistas continuaram a pintar para dirigir uma crítica contundente à realidade traumática do país, o faziam de maneira clandestina e renovada ou incomum, recorrendo a uma mistura de códigos visuais de diferentes origens: signos figurais, de formulação sintética ou canhestra, não raramente extraídos da cultura popular, com códigos abstratos. Dosavam tal gramática híbrida com generosas doses de ironia dirigidas à realidade sociopolítica brasileira.

Depois desse refluxo ou atuação mais esporádica de alguns pintores experimentados, a pintura ressurgiu calcada na matéria, no gesto espontâneo e em uma palheta vibrante de cores puras nas telas de uma novíssima geração, que emergiu em paralelo ao processo de redemocratização do país. Esse fenômeno ocorreu em todo o planeta, numa época de grandes mudanças e transformações, e, no Brasil a euforia e a deliberada vontade com que esses jovens se engalfinhavam com as grandes telas chamaram a atenção do mundo., Entre as pinturas do acervo que integraram a exposição desse novo ciclo criativo, revela-se uma formulação mais comedida nas telas de nomes reconhecidos, como as de Katie van Scherpenberg, que foram postas em contraposição às do jovem Luciano Cardoso, nas quais se manifestam uma explosão de cores, matéria encrespada e gestos amplos, que parecem incontrolados. Essa nova geração de jovens pintores assumia, contudo, uma postura radicalmente oposta à de seus antecessores: fazia as pazes com o mercado, aproveitando o *boom* do momento, com a esperança de viver exclusivamente da arte, mesmo que para muitos isso logo se tenha revelado utópico — assunto discutido na curadoria subsequente, que tratou da explosão da pintura, e aprofundado no ensaio seguinte deste livro, de autoria do historiador Waldir Barreto.

Participaram também da mostra diferentes obras em suportes de papel, de autoria de Rubens Gerchman, Antonio Henrique Amaral, Carlos Zilio e Lygia Pape. Em 1978, entre os trabalhos apresentados na GAP pelo paulista Antonio Henrique Amaral estava o álbum

de xilogravuras elaborado em 1967 e doado por ele à Ufes. Denominado *O meu e o seu...*, foi esse álbum que inspirou o título da curadoria e exposição em análise. Nas xilogravuras o artista recorre a uma formulação sintética, seja das imagens, seja na arquitetura das composições e na maneira particular como distribuiu os elementos visuais no espaço. E, ao atribuir à maioria dos elementos visuais uma configuração quase ingênua ou mesmo canhestra, pareceu ter o propósito de desviar a atenção do sentido irônico que perpassa por essas obras gráficas. Embora nem todos esses trabalhos, os quais apresentam títulos individuais, sejam denotativos de uma ironia explícita ao regime — dedos acusadores ou em riste; bocas escancaradas, que parecem querer gritar, mas são impedidas pelas línguas intumescidas; expressões rígidas diante de microfones ou outros objetos ameaçadores; mãos apalpando seios; figuras armadas e montadas em cavalos de cascos bem afiados —, as xilogravuras de Amaral não revelam obviamente nenhuma ingenuidade. Insinuam-se sim como signos de violência, tortura, medo e terror, remetendo assim a uma época de tristes lembranças.

Ao intercambiar nessas estampas imagens e palavras e amalgamar certos elementos que parecem ter sido extraídos da cultura popular, da literatura de cordel e dos meios de comunicação de massa, Amaral não deixa de articular um processo antropofágico, que busca atribuir à gravura moderna brasileira características peculiares, imprimindo-lhe autenticidade e uma identidade próxima daquilo que reivindicava Oswald de Andrade, ainda no final da década de 1920. Talvez tenha sido por isso mesmo que essa série de gravuras se tornou uma das mais emblemáticas na carreira do artista e uma das mais expressivas e perspicazes representantes da gravura moderna produzida no país. A Ufes tem o raro privilégio de ser uma das poucas instituições públicas do gênero a possuir em seu acervo um álbum completo dessas estampas.

A peculiaridade de representar figuras tensas ou gritando também transparece nos trabalhos de outros artistas: na série de desenhos da capixaba Nelma Pezzin, no clima de falta de “ar” que Rubens

Gerchman transpôs ironicamente para suas serigrafias ou nas tensões que transparecem nas xilogravuras de Rubem Grilo, elaboradas nessa mesma época. A cena trágica do período foi representada ainda de várias outras maneiras, como nos corpos mutilados, torturados ou fragmentários dos desenhos de Arlindo Daibert e de Carmen Có, que integram o mesmo acervo e participaram da mesma exposição; ou como “notícias indigestas” ou “deturpadas” sobre fatos e acontecimentos, que muitos se recusaram a ler por provocarem náusea ou vômito, que transparecem de diferentes maneiras nos trabalhos de autoria de Paulo Herkenhoff e Raul Flores. Outros, por sua vez, não deixaram de fazer referência à cassação de importantes conquistas civis, como o direito de votar e escolher democraticamente nossos representantes legais na política, em trabalhos que remetem, por exemplo, às urnas vazias, presentes nas gravuras de Ana Letycia.

As serigrafias sobre papel doadas por Carlos Zilio à Ufes apresentam um elemento visual que se repete: um conjunto de pregos, precisamente desenhados. Desse conjunto de obras, quatro receberam o título genérico de *Paisagem* (1973), enquanto a quinta gravura foi denominada *Paisagem com sombra*, mas todas fazem parte de uma série em que o autor recorre a esses componentes de conotação agressiva ou perigosa. Não é por acaso que a série, além de gravuras em suportes bidimensionais, completa-se com objetos tridimensionais (múltiplos), nos quais foram inseridos pregos reais posicionados, desafiadoramente, com as pontas afiadas para cima. O artista organizou-os nas gravuras e em alguns objetos em fileiras, de modo a sugerir profundidade ou um efeito de perspectiva. À primeira vista os pregos podem simular ingênuas paisagens, mas, se olhadas mais atentamente, a ideia de armadilha ou de batalhão pronto para atacar logo se destaca. Um dos múltiplos denominado *Paisagem* consiste em um recipiente de vidro no qual estão aprisionados inúmeros pregos. O segundo objeto é uma maleta de couro, tipo 007, usada por executivos, que esconde em seu interior verdadeira armadilha, que nada mais é que pregos em fila, com as cabeças cravadas nas paredes da maleta e as pontas afiadas

voltadas para cima. Essa maleta foi usada como elemento desencadeador de uma sequência fotográfica em branco e preto, em que o artista desempenhou uma ação performática que formalizou um encadeamento narrativo, desenvolvido em uma sequência temporal e cinematográfica denominada ironicamente *Para um jovem de brilhante futuro* (1974). Nela, o artista, trajando terno e gravata, desce de um automóvel que lembra o emblemático Cadillac, portando a maleta de couro, e caminha pelas ruas do Rio de Janeiro, dirigindo-se a um hipotético prédio empresarial. O jovem e bem-sucedido executivo é flagrado, depois, instalado em seu escritório, sentado diante de uma escrivaninha, cumprindo a jornada de trabalho: conversa com companheiros, fala ao telefone. A maleta aparece sempre aberta, posicionada sobre a escrivaninha, desvelando, assim, seu conteúdo agressivo: os pregos enfileirados. O alinhamento deles forma um bloco que pode ser associado a um batalhão militar e, conseqüentemente, à repressão e à tortura impostas às vozes dissidentes no período ditatorial. O título da obra não deixa de ser uma alusão irônica ao sonho do sucesso profissional almejado por qualquer jovem que acreditasse nas promessas desenvolvimentistas dos militares: o “milagre econômico” do país. A série se completa com outra proposta de título irônico, *Espaço-vida* (1974), em que centenas de pregos de metal acumulam-se sobre uma superfície de vinil e Eucatex, que mais parece uma cama de faquir. “Faquires” eram todos os brasileiros que sobreviviam às duras provações diárias e às tenebrosas sessões de tortura.

Os elementos perfurantes ou lancinantes são recorrentes também em trabalhos elaborados por artistas de gerações mais jovens, que emergiram após a abertura política, por exemplo, Atílio Colnago. Todavia, a intenção deles não era, obviamente, a mesma articulada por Carlos Zilio, embora se note nas propostas de alguns um viés irônico. O foco, agora, era traduzir a alegria, o bom humor e a liberdade reconquistados. Alguns se referiam também a questões de foro íntimo ou pessoal. Não parece ser mera coincidência o aparecimento frequente, nas propostas, da palavra “democracia” e “redemocratização”, de frases

bem-humoradas, a inserção da bandeira brasileira ou a recorrência às cores nacionais, símbolos antes proibidos de serem usados pelos artistas.

Mesmo de natureza diferente, os blocos tridimensionais de cimento, de autoria de Hilal Sami Hilal, contendo em cada uma das faces uma letra do alfabeto, embora pareçam articular um jogo lúdico que remete aos brinquedos infantis de montar ou armar, se analisados por outro ângulo, deixam transparecer um viés crítico que dissipa a ideia de jogo. Ao experimentar a densidade de cada peça, a aspereza ou o caráter rude do cimento, logo aflora a memória das campanhas de alfabetização oficiais, em que bastava o indivíduo aprender a juntar as letras, formar algumas palavras e saber assinar o próprio nome para ascender a uma nova categoria, a dos cidadãos alfabetizados, e assim aumentar a estatística de consumação da transformação social propagandeada pelo regime.

Por esse mesmo ângulo, pode-se pensar a instalação de Júlio Tigre, *In(corporação) – 13 exus costurados*. Integrada ao acervo da Ufes mais recentemente, compõe-se de treze calças de tecido vermelho presas umas às outras, pendendo de uma estrutura de ferro, simulando corpos posicionados de cabeça para baixo. Remetem, assim, ao período de “caça às bruxas” e à tortura no chamado “pau de arara”, a que eram submetidos os presos políticos ou qualquer indivíduo que não se subordinasse à ordem superior.

Em contraposição, o conjunto de trabalhos de tecidos floridos e farfalhantes do *Jardim tropical* de Maruzza Valdetaro provoca uma sinestesia. A profusão de cores e o ritmo dançante das formas preguiçadas ou drapejadas dos tecidos não deixam de remeter tanto a alegria efusiva e libertadora das danças e das festas populares como também parecem (re)significar e atualizar a exuberância do movimento contorcionista ou em vertigem, que pode ser comparada, *grosso modo*, à sensualidade de nosso barroco.

A exposição em pauta procurou reunir, assim, uma gama variada de trabalhos de alguns reconhecidos artistas brasileiros ou de jovens que apenas iniciavam as carreiras na época em que as obras foram

produzidas. Por meio de diferentes códigos expressivos, linguagens, materiais, suportes e processos, todos confirmavam a vontade de se libertar das fórmulas do passado e de se posicionar, reagir e denunciar uma realidade avassaladora e sufocante. Lançando mão de certa rebeldia ou ironia, cada artista à sua maneira transformou a arte em instrumento de expressão e de comunicação, de resistência e de contestação e principalmente de articulação de novas ideias, sonhos e aspirações, como via para preconizar um mundo melhor e mais justo do que aquele que vivenciavam no dia a dia.

A Galeria de Arte Espaço Universitário, por meio desse conjunto de obras selecionado e conceituado pela curadoria da mostra, visou apresentar e disponibilizar seu acervo às novas gerações, não simplesmente para divulgá-lo e torná-lo mais conhecido, mas principalmente para transformá-lo em possível objeto de estudo, análise e reflexão pela comunidade acadêmica. Ao selecionar trabalhos em cujos signos e frestas latejam, desvelam-se e se desdobram fragmentos de uma memória psicológica e subjetiva que remete a momentos específicos da nossa história artística, social e política recente, o propósito da mostra foi repensar e confrontar aquela realidade, para ser compreendida e redimensionada na atualidade.

### **Considerações finais sobre as galerias e o acervo**

As galerias em pauta contribuíram e continuam a contribuir para a valorização dos bens simbólicos, para a formação e/ou o aprimoramento do gosto artístico, para dirimir a rejeição e aproximar o público capixaba da arte moderna e contemporânea. Além de angariarem para a Ufes importante coleção pública de objetos artísticos que ultrapassa mil e oitocentas peças, estimularam o colecionismo, colocando-se na gênese de alguns acervos privados.

A documentação existente sobre as galerias de arte da Ufes permite atestar que, além de se colocarem como espaços não formais, atuaram sempre de maneira intensa, envidando esforços para oferecer

perspectivas de melhoria da realidade cultural capixaba. Promovem um trabalho pioneiro de educação visando aprimorar a sensibilidade e o gosto estético de adultos, jovens e crianças, oferecendo-lhes a oportunidade de ter contato com produtos criativos de alguns dos mais destacados artistas modernos brasileiros. No período em que as galerias foram criadas, boa parte desses artistas era inteiramente desconhecida no meio local. Para realizarem as mostras, ambos os espaços culturais definiram suas ações pautando-se em arrojadas metas e propondo-se a oferecer e a cumprir uma extensa pauta.

Após a transferência do valioso acervo angariado pela universidade para a Galeria de Arte Espaço Universitário, vinculada hoje à Secretaria de Cultura da Universidade Federal do Espírito Santo, procedeu-se à realização de concurso público para contratação de um museólogo para realizar a catalogação, coordenar e supervisionar o acondicionamento das peças e averiguar o estado de cada uma delas. O trabalho de limpeza, desinfecção e restauração também é responsabilidade da Gaeu.

Por revestirem-se de inestimável valor artístico-cultural e patrimonial, as obras exigem esforços constantes no que concerne à sua guarda e preservação. Adotam-se para isso as mais modernas técnicas de acondicionamento, catalogação, conservação e restauração, além da organização e manutenção dos arquivos documentais, visando disponibilizá-los aos pesquisadores e curadores internos e externos à universidade. Esse é um dos focos da atual administração e da museologia, a quem compete cuidar desse patrimônio de valor inestimável. Além do trabalho com as peças, a Ufes tem investido na adequação da estrutura física e conceitual da Gaeu, de acordo com as especificidades e peculiaridades dos objetos artísticos contemporâneos. Tal investimento visa também ampliar a divulgação do acervo, através de exposições e publicação de seus catálogos, material que é disponibilizado a artistas, pesquisadores e a outros interessados.

Considerando que a Ufes não possui verba para aquisição de obras, mas dada a necessidade de ampliar, atualizar e preencher lacunas existentes em seu acervo, sediado atualmente na Galeria de Arte

Espaço Universitário, sua coordenação tem envidado esforços para obter novas doações de empresários, colecionadores e artistas. Visa, assim, transformar a coleção em instrumento de fundamental importância para a ampliação do conhecimento, a reflexão crítica, a fruição estética e a pesquisa, por alunos e professores de graduação e pós-graduação, tanto de artes como de outras áreas do conhecimento, e por todos que possam se interessar em estudá-la. Busca, ainda, constituir parcerias com gestores e pesquisadores de instituições nacionais e estrangeiras, com o intuito de trocar experiências e contribuições que possibilitem a constante atualização de suas ações propositivas, incentivar o alargamento das vias de acesso ao complexo ecossistema artístico contemporâneo e apresentar à comunidade interna e externa à Ufes a chamada indústria criativa, através de mostras de produtos que rompem com os valores e padrões estéticos convencionais.

A criação de um museu de arte na universidade é almejada há muito pela comunidade acadêmica, e o conjunto de peças acondicionadas na reserva técnica da Gaeu justifica tal investimento. Porém, por diferentes revezes e entraves de ordem financeira, a proposta acaba sempre sendo postergada. Em um momento de crescimento da Universidade Federal do Espírito Santo, com a ampliação da pesquisa e do número de cursos de graduação e de pós-graduação por ela oferecidos, é preciso continuar defendendo e revitalizando essa ideia para que não caia no esquecimento e a instituição possa em curto prazo torná-la realidade.

## Referências

ABL. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Félix Pacheco**: biografia. Rio de Janeiro, [c2021]. Disponível em: [www.academia.org.br/academicos/felix-pacheco/biografia](http://www.academia.org.br/academicos/felix-pacheco/biografia). Acesso em: 20 ago. 2019.

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitários**: por que museus de arte na Universidade de São Paulo? Tese

(Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

AMARAL, Aracy (org.). **Expoprojeção 73**. São Paulo: Edições do Centro de Artes Novo Mundo, 1973.

AZEVEDO, Elizabeth R. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. **Luso-Brazilian Review**, v. 45, n. 2, p. 68-83, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1999.

BARBOSA, Virgínia. **Escola de Belas Artes de Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 18 abr. 2007. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=253&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=253&Itemid=1). Acesso em: 30 set. 2019.

BELAS ARTES (São Paulo). **A Belas Artes**: história. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, c1998-2020. Disponível em: [belasartes.br/site/belasartes/institucional/historia](http://belasartes.br/site/belasartes/institucional/historia). Acesso em: 20 set. 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARDIM, Paulo. Belas Artes: 90 anos de inspiração, criatividade e trabalho. **Direto da Reitoria**, São Paulo, 21 set. 2015. Blog do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Disponível em: <http://>

www.belasartes.br/diretodareitoria/artigos/belas-artes-90-anos-de-inspiracao-criatividade-e-trabalho. Acesso em 20 set. 2019.

CHENIER, Carlos. Coracy e Jeveaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão. **A Gazeta**, Vitória, 7 set. 1977.

CHENIER, Carlos. Lygia Pape inaugura mostra na Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória, 20 jun. 1980.

COUTINHO, Wilson. **Na era do conceito e a antropologia do desejo**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

GERCHMAN, Rubens. [Depoimento]. In: FRANCO, Ceres (org.). **Opinião 66**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1966.

GERCHMAN, Rubens. Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente. **Revista GAM**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 27, p. 10-13, jun. 1967.

GERCHMAN, Rubens. Nossa arte tem estado muito envolvida com amenidades. [Entrevista concedida a] Roberto Rocha. **A Tribuna**, Vitória, 19 set. 1976.

GIL, José. **Metamorfozes do corpo**. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GUILBAUT, Serge. **Voir ne pas voir faut voir**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

HERKENHOFF, Paulo. Paulo Herkenhoff novo diretor do Inap. [Entrevista concedida a] Frederico Morais. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 maio 1983.

INSTITUTO DE ARTES (UFRGS). **Pinacoteca Barão de Santo Ângelo**. Porto Alegre: UFRGS, c2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/index.php/espacos-culturais/pinacoteca-barao-de-santo-angelo/>. Acesso em: 29 ago. 2019.

JONES, Amelia. Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale. *In*: WARR, Tracey (org.). **Le corps de l'artiste**. Paris: Phaidon, 2005. p. 16-47.

MEC. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (Brasil). **Relatório Geral do Ministério da Educação e Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1978. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001913.pdf>. Acesso em: 12 set. 2019.

MONTEIRO, Renato. Roteiro artístico. **A Gazeta**, Vitória, 11 set. 1965.

NEWMAN, Roberto. O fechamento do MAM. [Depoimento concedido a] Helio Dórea. **A Gazeta**, Vitória, 13 fev. 1971.

OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto de; PERPÉTUO, Maini de Oliveira. **Setenta e cinco anos da primeira Escola de Arquitetura do Brasil**. [2005]. Disponível em: [docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Cleo-Alves-Pinto-de-Oliveira.pdf](http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Cleo-Alves-Pinto-de-Oliveira.pdf). Acesso em: 18 ago. 2019.

PAPE, Lygia. Arte sensorial e ambiental no Museu Santa Luzia. [Depoimento a] Glória Maria. **A Tribuna**, Vitória, 24 jun. 1980.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SAMÚ, Jerusa. [Depoimento concedido a Almerinda da Silva Lopes]. 15 abr. 2016.

SCHECHNER, Richard. A rua é o palco (de *The future of the ritual*). In: LIGIERO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHWEIZER, Nicole. La política de las imágenes: un recorrido a guisa de introducción. In: DIDI-HUBERMAN, Georges *et al.* **Alfredo Jaar: la política de las imágenes**. Santiago: Metales Pesados, 2008.

SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinemas fluidos**: análise das inter-relações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13154>. Acesso em: 12 set. 2017.

VACARI. Fellini não explicaria... **A Tribuna**, Vitória, 2 set. 1977.

VENANCIO FILHO, Paulo. Transitoriedade. In: VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 279-282.

# *Espírito Oitenta ou quando o pós-modernismo pouco<sup>1</sup>*

**Waldir Barreto**

*A verdadeira história da arte dos anos 80 ainda não começou a ser abordada.*

Arthur Coleman Danto (2003, tradução minha)

Em setembro de 1980, o texano e suicida fracassado Mark David Chapman (1955-) pediu demissão do hospital adventista em que trabalhava no Havaí e foi para Nova York. Tinha um objetivo e um método: tornar-se famoso... matando um famoso. Consumido pelo primeiro, na noite de segunda-feira do dia 8 de dezembro, pouco antes das 22 horas, consumou o segundo.

Dessa maneira violenta, e decerto sem a menor consciência do que vou propor aqui, Chapman dava sua patética contribuição para o fim melancólico de um poderoso ciclo psicossocial da história do

---

1. Este texto é a ampliação de um original escrito para o catálogo não publicado da exposição *Espírito Oitenta*, que ocorreu na Galeria de Arte Espaço Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo, de 21 de maio a 30 de julho de 2015. Foi, então, revisado para o número 15 da *Revista Farol*, editada em 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes.

Ocidente, marcado pelas espetaculares e perturbadoras ações (contra)culturais que, ao longo dos anos 1960 e 1970, tanto na América quanto na Europa, massificaram discursos reivindicatórios de pressupostos, quase todos, pacifistas.

Depois de detido, esse inusitado anjo — de um *Apocalypse now* impensável por Coppola e Milius um ano antes<sup>2</sup> — alegou, em juízo, ter agido sem juízo (ao menos próprio). Disse ter sido impelido ao santo crime por algumas “vozes celestiais”, cuja “mensagem divina”, descobriu-se depois, fora por ele deduzida do “maravilhoso livro” (segundo George H. W. Bush) *O apanhador no campo de centeio*<sup>3</sup>. O fato foi que o misericordioso Chapman, assim ungido, calou o blasfemo John Winston Ono Lennon (1940-1980), exatos sessenta dias após este ter completado quarenta anos de idade. Veja: de Caim aos Manson, existe por aí um punhado de teses, algumas muito bem fundamentadas, que propõem uma determinada abordagem teórica do chamado “mandamento divino”, de modo que se o tome não meramente como uma alucinação religiosa, ou uma religiosidade alucinada, mas como uma espécie de cumprimento ético<sup>4</sup>.

---

2. Em 15 de agosto de 1979, estreava nos Estados Unidos, depois de uma pré-estreia em Cannes cerca de três meses antes, o longa-metragem épico de guerra *Apocalypse now*, escrito por John Frederick Milius (1944-) e dirigido por Francis Ford Coppola (1939-). No Brasil, foi lançado em 26 de outubro.

3. *The catcher in the rye*, de Jerome David Salinger, foi publicado, a princípio, como revista entre em 1945 e 1946.

4. O “mandamento divino” ou “divino comando” (ou, ainda, “supranaturalismo”) está na chave do subjetivismo, dentro da categoria do antirrealismo, no quadro das teorias metaéticas. Prescreve, simplesmente, que algo é certo (justo) se condiz diretamente à vontade atribuída à divindade. Isto é, a ordem moral é prescrita por Deus. Esta tese possuiu (e possui) vigorosos defensores, como o professor de pensamento monista hindu Robert Adams (1928-1997) ou o filósofo e teólogo Philip L. Quinn (1940-2004). Contra ela, já se tornou clássico citar, do livro *God and philosophy* do filósofo britânico Antony Garrard Newton Flew (1923-2010), o trecho em que se sugere que “um bom teste da aptidão de uma pessoa para a filosofia é descobrir se ela é capaz de compreender a questão e a força” do famoso

Por um lado, o ex-Beatle, com seu pacifismo indecente e sua “contrapartner” imigrante, era o anticristo pornográfico da vez, perfeito para ser imolado. Aquele início dos anos 1980 era um momento plenamente revisionista, após o frenesi revolucionário das duas décadas anteriores. Mais um “cavalheiro” democrata, e segundo presidente norte-americano a receber o Nobel da Paz (depois de Thomas Woodrow Wilson em 1919), dava lugar na Casa Branca a outro “cavaleiro” republicano, que defenderia a volta das orações às escolas<sup>5</sup>. Por outro lado, coitado, Lennon não passava de um bom alvo. Era, ao mesmo tempo, célebre e surpreendentemente exposto, muito mais vulnerável do que o popular âncora de televisão Walter Cronkite, a assediada atriz Elizabeth Taylor ou a inacessível Jacqueline Kennedy Onassis (todos considerados, antes, por Chapman).

Assim, um dia após ter acochado ameaçadoramente o pacato cantor James Taylor numa estação de metrô da 72nd Street, Mark Chapman cumpriu a sua “missão divina”, digamos, de uma maneira ao mesmo tempo calculada e insana.

O assassino dele [John Lennon] me agarrou pelo colarinho na estação de metrô... Ele me prendeu contra a parede, brilhando de suor, meio louco, tentando falar qualquer coisa sobre o que ia fazer, sobre como John estaria interessado e como ele faria para entrar em

---

dilema colocado por Sócrates a Eutífron, em um dos primeiros diálogos de Platão (c. 399 a.C.): “acaso o piedoso por ser piedoso é amado pelos deuses, ou por ser amado por eles é piedoso?”. Ora, o problema meio óbvio destas “teorias do divino comando”, que Sócrates já apontava antes mesmo delas se constituírem, é que, para abordar analiticamente um fenômeno meramente baseado apenas em pressupostos, elas o fazem apenas a partir de meros pressupostos (em geral, inclusive, aqueles mesmos de seus objetos de análise). Ver Flew (2005, p. 116). 5. Na quadragésima nona eleição presidencial dos Estados Unidos, em 4 de novembro de 1980, James Earl “Jimmy” Carter Jr. (presidente de 1977 a 1981) foi sucedido por Ronald Wilson Reagan (1981 a 1989).

contato com John Lennon. Foi surreal ter contato com o cara 24 horas antes de ele atirar em John<sup>6</sup> (TAYLOR *apud* BROOK, 2010).

Taylor morava no prédio ao lado do Edifício Dakota, na esquina da própria 72nd Street com o Central Park West, em Manhattan, de onde pôde ouvir a rápida e histórica sequência de cinco disparos.

Desse modo — por um lado, espetacular e televisivo; por outro, patético e teatral —, completava-se também a emblemática e sinistra cadeia *yankee* de eventos fatais, que já havia sido batizada pela imprensa norte-americana da época como *America's darker moments*. Tais foram: 1) a detonação sem prévio aviso de Little Boy sobre a cidade japonesa de Hiroshima em 6 de agosto de 1945; 2) o assassinato público por linchamento e mutilação do adolescente negro Emmett Louis Till em 28 de agosto 1955 na pequena localidade de Money, Mississippi, supostamente por haver assobiado a uma mulher branca; 3) o assassinato do trigésimo quinto presidente dos Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy, em 22 de novembro de 1963; 4) o chamado Massacre de Mỹ Lai no Vietnã em 16 de março de 1968, que foi a sodomia, o esquartejamento e a matança, por soldados da Companhia Charlie do Exército norte-americano, de cerca de trezentos (segundo o agressor) a cerca de quinhentos (segundo os vietnamitas) aldeãos desarmados (quase todos mulheres, anciãos, crianças, inclusive, bebês); 5) o escândalo conhecido por Massacre de Kent State em 4 de maio de 1970, quando alguns soldados da Guarda Nacional de Ohio abriram fogo contra estudantes desarmados que protestavam contra a invasão do Camboja pelos Estados Unidos, matando quatro e ferindo outros nove (BARRETO, 2016, p. 274-277).

---

6. James Vernon Taylor (1948-) foi entrevistado pelo jornalista Tom Brook (1953-), primeiro britânico a transmitir ao vivo desde a calçada em frente ao The Dakota (conhecido como Dakota Apartments), local do assassinato de John Lennon, em 8 de dezembro de 1980.

Mais do que meramente ilustrarem uma sombria saga histórica da nação destinada a guiar o mundo do pós-guerra rumo à paz democrática do capital, esses “momentos mais obscuros da América” ajudavam a iconizar, simbólica e dramaticamente, uma espécie de estado “pós-alguma coisa” da cultura ocidental metropolitana (sobretudo, a artística). “Pós”? O quê?

O tipo de resposta imediata dada pela cultura à irracionalidade gratuita daquelas violências vulgarizadas nas décadas do pós-guerra, colocando em questão a chamada “racionalidade instrumental”, então supostamente fracassada, pareceu retroalimentar, de modo desconcertante, aquilo mesmo que questionava: ou seja, o postulado racional de um mundo melhor; isto é, o projeto moderno. Numa linha de projeção segundo um Max Weber (1864-1920), por exemplo, o postulado histórico da sociedade moderna estava colocado, por aqueles acontecimentos, definitivamente em suspensão, uma vez que sua virtual construção liberava colateralmente um potencial destruidor, conforme exposto com o Holocausto e as duas bombas atômicas<sup>7</sup>. Contudo, numa linha de projeção segundo um Jürgen Habermas (1929-), por outro lado, esse aparente paradoxo weberiano apenas revelava que o postulado iluminista e o seu projeto moderno estavam, na verdade, imperfeitos ou incompletos; corrigi-los ou completá-los era, como nunca antes, uma imposição<sup>8</sup>. Ou seja, a tentativa malograda exigia sua repetição sem que,

---

7. Sobre o paradoxo da sociedade moderna, que se afastou do ideal que ela mesma estabeleceu enquanto o perseguiu, e o papel histórico da burocracia neste processo, ver Weber (1982).

8. Sobre a necessidade de realização do projeto moderno como superação do que Habermas chamou de “crise de legitimação”, ver Habermas (1994). Sobre o papel positivo neste processo daquilo que Habermas chamou de “agir comunicativo”, ver Habermas (2012).

Diferentemente de Weber, Habermas “pensa que, se a modernidade fracassou, foi porque deixou que a totalidade da vida se fragmentasse em especialidades independentes abandonadas à estreita competência dos expertos, enquanto o indivíduo concreto vive o sentido ‘dessublimado’ e a ‘forma desestruturada’, não como uma

no entanto, fosse com isso restaurada. Foi a essa espécie de anamnese (platônica) de nossa cultura do pós-guerra, aqui precariamente citada, que se dedicou o filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998) quando foi contratado pelo governo canadense no final dos anos 1970 para propor um panorama do estado da cultura daquele momento.

---

liberação, mas na forma desse imenso tédio sobre o qual, há mais de um século, escrevia Baudelaire” (LYOTARD, 1987, p. 12, tradução minha). Sobre um exemplo de como a arte contemporânea teria expressado a náusea ante uma realidade não apenas desestruturada, como hiperexposta em sua desestrutura, em consequência do combate à imagem tradicional unificada, ver Krauss (1993). Para Lyotard, a ruptura entre a dimensão do sentido e da presença corresponde “ao desuso do dispositivo metanarrativo\* de legitimação”, que, por sua vez, corresponde sobretudo à “crise da filosofia metafísica” e à “da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo” (LYOTARD, 2013, p. xvi).

\*Lyotard definiu como metanarrativa (ou metarrelato, ou metadiscurso) “os grandes sistemas discursivos generalizantes, universalizadores, estáveis e absolutos que se superpõem aos pequenos discursos particulares, locais e circunstanciais, regulando-os. Por exemplo, as morais religiosas, que não reconhecem a função legal dos discursos pouco ou nada dogmáticos, como os provérbios; ou as teorias científicas, que não reconhecem o valor cognitivo dos discursos pouco ou nada empíricos, como as lendas e as fábulas. Desde um ponto de vista muito geral, se pode entender as grandes narrativas como ideologias ou paradigmas; um sistema de pensamento e de crença. No entanto, do ponto de vista especificamente lyotardiano, um metarrelato ou ‘uma metanarrativa é um esquema cultural de narrativa global ou totalizadora que ordena e explica o conhecimento e a experiência’, de tal modo que todas as pequenas narrativas, relatos, discursos e histórias particulares se baseiam nela, ou por ela são invalidadas, isoladas e excluídas. Ainda que a sua influência condicione o que é considerado verdadeiro e justo para além da existência do indivíduo e da sociedade, cada metarrelato supõe uma referência, a qual deve necessariamente validá-lo, assim como por ele ser validada. Um referencial sobrevive enquanto a narrativa que o afirma e por ele é afirmada seja capaz de metadizer e metalegislar sobre todas as outras narrativas e suas alegações. Portanto, ao deslocamento de um referente (à inexistência ou à indistinção entre as outras coisas) corresponde a deslegitimação da proposição que a ele remitia” (BARRETO, 2016, p. 59-60).

A partir de uma crítica à utopia de Habermas, mas reconhecendo seu testemunho de uma crise da racionalidade, que não diferia fundamentalmente do desalento de Weber, Lyotard identificou que um passado estava sendo retomado por aquilo que, retomando-o, o superava; ou, no vocabulário mais freudianamente sofisticado de Habermas, o sublimava. Esse diagnóstico não estava muito distante daquilo que havia sido preconizado pela Escola de Frankfurt e seus variados arautos de uma outra modernidade — ora *pós* (para os pessimistas), ora *pré* (para os utopistas)<sup>9</sup>. Na avaliação de Lyotard, na verdade, aquele presente (do pós-guerra) descartava o passado que evocava, porque não mais o projetava no futuro. Ele (o moderno) repetia sua forma sem restaurar seu conteúdo; quer dizer, foi seu próprio simulacro, conforme reafirmarei mais adiante. Era um *pré* tornado, assim, sem mais, um *pós* a ele mesmo. Era o atual posterior à atualidade, o exemplo ultrapassado por sua exemplaridade, o modelo para além da modalidade. Era um estado de *modus + post + -ernus*<sup>10</sup>.

---

9. Ao apontar os conflitos entre diferentes correntes do pensamento (destacadamente, o racionalismo e o empirismo) e correlacioná-los a uma crise da modernidade, redimível numa reconciliação entre teoria e prática, pensamento e ação, a Teoria Crítica (da sociedade) foi a formulação de uma espécie de esquema dentro do qual podiam operar ao mesmo tempo um pensamento acerca do futuro e o pensamento futuro. “O futuro da humanidade depende da existência do comportamento crítico que abriga em si elementos da teoria tradicional e dessa cultura que tende a desaparecer” (HORKHEIMER, 1983, p. 154).

10. “O neologismo *modernus* deriva do advérbio latino *modo* (agora) mais a desinência *-ernus*. *Modo* é advérbio do substantivo *modus*. O significado principal de *modus* é ‘medida’ (em sentido absoluto), medida como meta (limite que não se pode passar) e do que deriva ‘justa medida’ e, portanto, ‘regra’ e, ainda, ‘lei’, ‘prescrição’. *Modo* tem como primeiro significado ‘na medida’. Assume, depois, o valor temporal de ‘agora’, passando através de um significado modal: desde ‘na medida’ a ‘justo’ e, finalmente, a ‘justo no tempo’. No latim clássico, o advérbio *modo* é usado correntemente em seu significado temporal, que limita o tempo ao momento em que segue ou precede imediatamente ao presente de quem fala: agora, neste momento. Nesta acepção, *modo* não tem nenhum matiz de valor. É

A irracionalidade daquela série de assassinatos banais do final dos anos 1940 até o fim da década de 1960 pareceu projetar sobre a América e, por extensão, sobre todo o mundo a oeste do Muro de Berlim uma enorme sombra sobre as “Luzes” que, paradoxalmente, reacendiam, ainda mais, a fé heliotrópica das políticas liberais, dos discursos libertários e dos manifestos libertinos, aparentemente ofuscados. Entretanto, vista em perspectiva, desde o início de uma nova década de 1980 em que Chapman assassina Lennon, ela se revela como um falso paradoxo.

Tomando emprestado o vocabulário específico do Nobel de Física de 1922, o dinamarquês Niels Henrik David Bohr (1885-1962), podemos dizer que não existiu antagonismo na *complementaridade* (1927) entre a projeção social (moderna) da felicidade coletiva e o reconhecimento (pós-moderno) de sua impossibilidade ou falência. Basicamente, com o princípio da *complementaridade*, usando como exemplo as aparências corpuscular e ondulatória da luz, Bohr anunciou que duas naturezas de um mesmo fenômeno, ainda que separadamente observáveis, não são necessariamente contraditórias ou opostas, mas ambíguas e complementares, provando que este fenômeno não é propriamente duplo, como parece, mas dual. Segundo esse modelo, então, Bohr provou que nem a natureza corpuscular da luz, observável sob o “efeito fotoelétrico” testado em 1905 por Albert Einstein (1879-1955), nem sua natureza ondulatória, observável no “experimento da dupla fenda” de Thomas Young (1773-1829) testado

---

unicamente com a desinência *-ernus* que se determina uma progressiva ampliação de sua carga semântica. *-ernus* indica pertencimento, como em *hodiernus*, que pertence a hoje e em *hesternus* que pertence a fora; ou seja, o que está fora. *Modernus* é então relativo ao presente, que pertence ao *modo* em seu limite e em sua acepção temporal; quer dizer, que pertence ao agora. No entanto, *modo* é também medida: portanto, *modernus* é o relativo à medida e, em sentido amplo, ao que é justo. Já em sua fase de formação, *modernus* carrega em si essa ambiguidade semântica que o acompanhará até a atualidade. Junto à valência temporal se insinua, de pronto, a de valor, ainda que o termo seja usado, em primeiro lugar, em sua acepção mais neutra” (MALDONADO, 1990, p. 207-208, tradução minha).

em 1887 por Heinrich Hertz (1857-1894), representam antinomias de fato, mas compõem juntas uma natureza complementar.

Equivalentemente, nem a natureza orgânica e pluralista da sociedade moderna baseada na constante renovação do novo como mecanismo de progressão rumo à emancipação do Homem, quer dizer, rumo à liberdade e à felicidade, nem a natureza mecânica e singularista da sociedade contemporânea, desprovida de um projeto universal legítimável, representam antinomias verdadeiras. Não há oposição efetiva entre a modernidade e um estado de suposto reconhecimento de seu atribuído fracasso, embora ambos pareçam ser, por vezes, separadamente observáveis, inclusive, cronologicamente. Moderno e pós-moderno designam, ambos, dois aspectos complementares do mesmo fenômeno dual e ambíguo.

Quero dizer: com a ajuda desse conceito da mecânica quântica, a *complementaridade*, já aventurada em filosofia, pode-se nomear e ajudar a explicar o princípio que rege a relação não contraditória entre um pretense ou utópico (Foucault) aspecto *corpuscular* de uma sociedade estável, organizada e centrada — tal como se entendeu a modernidade, que Weber supôs falida — e um suposto ou heterotópico (ainda Foucault) aspecto *ondulatório* de uma sociedade fluida, reticular e acentrada — tal como se costuma considerar o atual estado informe de múltipla conexão entre as estruturas sociais oscilantes, a que Habermas se opõe.

Aquela proposição *hippie* de uma vida comunitária, sem convenções formais — desde a unidade familiar até a propriedade privada —, que tendia a organizar-se mais por pequenos acordos temporários, circunstanciais e autorregulados do que por códigos legais gerais institucionalmente ordenados, surgiu em São Francisco ao longo da década de 1960, não em contradição verdadeira com o projeto que então ela rejeitava, o da Grande Sociedade unificada, estratificada e normatizada do presidente Lyndon Johnson, mas em (in)tensa complementaridade. Somente segundo esse princípio, um estilo de vida vagabundo, improvisado, de baixa renda, repleto de “habitações coletivas precárias de aluguel” (como eram tecnicamente conhecidos os

cortiços no Brasil), cuja informalidade beirava a ilegalidade, pôde conviver ambígua e simbioticamente em torno do bairro californiano Haight-Ashbury com boa parte do *métier* já milionário do *rock* midiático (como os vizinhos Janis Joplin, Grateful Dead ou Jefferson Airplane), assim como com uma elite típica do *American way of life*, representada por empresários como Bill Graham e Chet Helms, que promoviam os chamados *acid tests* (com distribuição do não controlado LSD), ou por frequentadores da *high society* californiana, como o casal Helena e Roland Olson, que financiaram a divulgação da Meditação Transcendental em Hollywood. Pois é... Em meio a uma série de revisões das décadas de 1960 e 1970 promovidas a partir dos anos 2000, uma matéria da revista *The Economist* se propôs, inclusive, a desvendar “como os gritos contra o consumismo se tornaram outra forma de *marketing*” (HEATH; POTTER, 2005). Nenhuma figura do século XX encarnou e encenou a tensão desta complementaridade com mais amplitude e determinação, com mais corpuscularidade e ondulação do que Andy Warhol (1928-1987) — a luz pós-moderna.

Estou sugerindo que a *complementaridade*, como princípio apropriado, é tão ativa e determinante para a dualidade e a ambiguidade que marcam a dinâmica sociocultural do século XX entre moderno e pós-moderno quanto Bohr demonstrou ser para a dualidade e a ambiguidade das naturezas da substância e da radiação. Do mesmo modo, estou dizendo que perceber um e/ou outro aspecto (moderno e/ou pós-moderno) plenamente manifesto(s) na tessitura dos acontecimentos sociais depende tanto do tipo de experiência a que se está submetido quanto de evidenciar, da luz, a sua natureza corpuscular ou ondulatória. Moderno e pós-moderno se complementam de modo tão ambíguo e duplo quanto matéria e energia.

Assim como a natureza matérica da luz foi uma descoberta que agregou à ciência de sua natureza ondulatória uma outra propriedade do fenômeno luminoso, o que se tem chamado de pós-moderno ultimamente pode ser entendido como a “descoberta” de um aspecto do fenômeno social que se deve agregar ao conjunto de caracteres com os

quais nos acostumamos a definir o moderno até então, mesmo que isso comece a descaracterizá-lo. Assim como o corpo da luz (os fótons) não substitui sua onda (eletromagnética), mas a complementa, o pós-moderno não sucede ao moderno, mas o integra, o remata e, para alguns, o consoma; ou, para outros, o consome. Uma hipotética cronologia dos fenômenos moderno e pós-moderno, cuja viragem, em geral, se reconhece após o fim da Segunda Guerra Mundial, descreveria, neste sentido, muito mais uma história das “descobertas” acerca destes fenômenos do que uma história dos fenômenos eles mesmos — caso existam fenomenalmente, claro. Desse modo, e somente desse, moderno e pós-moderno seriam, ao mesmo tempo, expressões complementares do Iluminismo estendido sobre si mesmo, ou refletido sobre si mesmo. Em vez de ser sua sombra, a pós-modernidade seria a esclarecida luz da modernidade, vista agora “estroboscopicamente”, digamos; isto é, vista fragmentada em seus fortuitos corpúsculos agitados e aparentemente dispersos, como uma vaga de ventania, espargindo para todos os lados, e não mais como uma grande massa aquática unificada que, ordenadamente, se projetava tal uma onda destinada ao futuro.

Lennon havia se tornado um importante símbolo midiático dessa ainda luminosa onda já ambígua, cuja crista por fim se quebrou e se dispersou no rochedo aleatório de Chapman. Nele, pareciam convergir toda a ingênua utopia moderna e criativa de The Beatles, mas também a sagaz dúvida pós-moderna da guerrilha cultural da heterarquia<sup>11</sup>

---

11. A *heterarquia* se refere, também, a uma modulação (social) que substitui a hierarquia (ou se equipara a ela) no contexto contemporâneo do “enfraquecimento da autoridade cultural do Ocidente e de suas tradições políticas e intelectuais, ao lado da abertura do cenário político mundial às diferenças culturais e étnicas”, cuja nomenclatura deriva do conceito de *heterotopia* criado por Michel Foucault (1926-1984), com o qual ele inventou um nome para todo o universo descentrado do pós-moderno (CONNOR, 1993, p. 16). “Em primeiro lugar, existem as utopias. As utopias são sítios sem lugar real. São sítios que têm uma relação analógica directa ou invertida com o espaço real da Sociedade. Apresentam a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário. Seja como for, as utopias são espaços

(MCCULLOCH, 1945) das filosofias da diferença, das teorias desconstrutivas, da sublevação das reivindicações minoritárias, do já saudoso hedonismo *beat*, da recém-contramoralidade *hippie* e, de quebra, via Yoko Ono (1933-), da pretensa emancipação da prática pela teórica arte conceitual e performática (entendida, à época, obviamente, ao revés).

Foram cinco disparos com um 38 vagabundo, quatro certos, todos nas costas. Em quinze minutos de fama, Chapman espetacularizou, se não o fim da curva histórica de uma utopia libertária de mobilização e contestação social (que foi da Beat Generation até as Hippie Communes<sup>12</sup>), ao menos, uma perturbadora transversalidade à “dupla fantasia”<sup>13</sup> das duas grandes décadas pós-estruturalistas antecedentes: o fim da metafísica (e a prevalência da imanência pura); o fim do romantismo (e a superação do niilismo). *The dream is over*<sup>14</sup>.

---

fundamentalmente irreais. Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais — espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade — que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias” (FOUCAULT, 1986).

12. Todo esse período de cerca de duas décadas ficou marcado pelas “tensões sociais, radicais, geracionais, ideológicas dos Estados Unidos da segunda metade dos anos cinquenta — anos em que estourou a cultura da *beat generation* de Allen Ginsberg e Jack Kerouac, e que pavimentou o caminho para os *hippies*”, assim como para as reivindicações e ações políticas que se iniciaram em 1963 e culminaram no Maio de 1968 (GUASCH, 2000, p. 124-125, tradução minha).

13. Poucas horas antes do assassinato, Chapman foi fotografado à entrada do Dakota conseguindo um autógrafo de Lennon na capa de seu quinto LP de estúdio, lançado um mês antes, *Double fantasy*.

14. Última frase de “God”, quinta canção do lado B do álbum *John Lennon/Plastic Ono Band*, de 1970; primeiro lançamento de John Lennon após a separação oficial de The Beatles.

Considerando-se, então, o chamado Maio de 1968<sup>15</sup> como um vértice principal (e óbvio) de todo esse processo de exorcismo anamnésico da modernidade, o que acaba unificando os *Sixties* e os *Seventies* numa grande parábola histórica é o clima geral e efervescente de uma cultura alternativa, em aparência, às heranças do mundo moderno, embora, em essência, altercante: orgânica e tensamente articulada, em constante polêmica, com o estado mais amplo de ordem social que supostamente pretendeu superar. Mais do que uma mera contrariedade, a contracultura funcionou como uma contrapartida da cultura, sua compensação, sua complementaridade. O chamado *underground* soergueu-se do *establishment*, reflexivamente a ele, não apesar dele.

Certo isso, a pós-modernidade então não é uma época que começa com o fim de outra, a modernidade, pelo menos conforme Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), que sugeriu o “século XX” como “era pós-moderna” a partir da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871): fim da hegemonia da classe média burguesa, eclosão de uma classe operária industrial, penetração no centro ocidental de culturas antes periféricas. Ainda que ambos os estados da cultura possam ser eventualmente identificados em fenômenos concretos e historicamente determinados, moderno e pós-moderno não constituem períodos históricos propriamente ditos, com marcos que indiquem o fim de um e o início do outro; ao menos até agora.

O pós-moderno não sucede ao moderno segundo uma espécie de estática dogmática cronologicamente sequenciada, mas se põe

---

15. Foram progressivos protestos estudantis em Paris, cuja repressão estatal levou à greve geral de estudantes e trabalhadores entre maio e junho de 1968 em toda a França, com a respectiva ocupação de universidades (*ateliers populaires*) e fábricas. Toda a agitação revolucionária dissipou-se quase tão imediatamente como havia surgido. Os operários retornaram ao trabalho, os estudantes às aulas, o partido gaullista venceu as eleições, mas o conjunto de valores sociais, então contraposto por ideias avançadas sobre a educação, a sexualidade e o prazer, jamais voltou a ser como antes.

sobre ele, por ele e contra ele. Em uma representação gráfica, deveríamos desenhar o pós-moderno como uma dobra do moderno sobre si mesmo. De certo modo, a ideia prematura de pós-modernismo já nascera de acordo com uma configuração reflexiva — embora diferente da que trato aqui —, caso esteja correta a história que nos conta o britânico Perry Anderson (1938-), professor de história da Universidade da Califórnia. Segundo ele, ainda na década de 1930 (uma geração antes de o termo aparecer na Inglaterra e nos Estados Unidos<sup>16</sup>), o professor, hispanista e escritor Federico de Onís Sánchez (1885-1966), discípulo de Miguel de Unamuno (1864-1936) e amigo de José Ortega y Gasset (1883-1955), lançou o termo *postmodernismo* “para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo” literário hispanófono, sobretudo, o latino-americano (ANDERSON, 1999, p. 10). Com um sentido não exatamente contrário ao da relação conservadorismo *versus* modernismo identificado por Onís, apenas diferente, mas igualmente espelhado, a opção interpretativa que defendo aqui parte da premissa de que o pós-moderno constitui um refluxo dentro do próprio moderno, não conservador, tampouco renovador, mas simulador, conforme uma dinâmica

---

16. Pesem-se dois antecedentes: 1) o pintor inglês John Watkins Chapman (1832-1903) chegou a sugerir “*a postmodern style of painting*” (tornando-se talvez o primeiro a usar o termo, ainda na década de 1880) para identificar uma corrente pictórica majoritariamente inglesa que tentava se afastar da ascendência francesa, superando as limitações expressivas do impressionismo sem, no entanto, recair no convencionalismo da pintura acadêmica (HASSAN, 1987, p. 12), mas o termo não se popularizou, e preferiu-se a designação de “pós-impressionismo” sugerida pelo crítico de arte inglês Roger Eliot Fry (1866-1934); 2) J. M. Thompson, em seu artigo de 1914 na revista de filosofia *The Hibbert Journal*, usou o termo *post-modernism* para descrever mudanças de atitudes e crenças na crítica da religião: “A razão de ser do pós-modernismo é escapar da dupla mentalidade do modernismo, sendo minucioso em suas críticas, estendendo-o à religião e à teologia, aos sentimentos católicos e à tradição católica” (THOMPSON, 1914, p. 733).

ao mesmo tempo especular e dialética<sup>17</sup>, digamos assim, tipicamente anamnésica, de matizes freudianas. No enfrentamento sublimatório (*Sublimierung*, Freud) que então teria se travado — contra traumas como o nazismo, por exemplo —, aqueles “momentos mais obscuros da América” deveriam expressar, muitas vezes como espetáculo em rede nacional, o devido recalque de toda uma modernidade se vendo simulada posterior a si mesma.

Para a frente pós-artística dessa luta contra o *status quo* moderno, vale lembrar que o bode expiatório estava, já àquela altura da década de 1960, muito bem consolidado na figura demonizada do abstracionista, seja nos Estados Unidos, seja na Europa. Para o arco histórico da “apaixonante aventura do real” (RESTANY, 2007, p. 172) — que foi, através de Duchamp/Schwitters, desde a dupla Courbet/Manet até Arman/Rauschenberg —, aquele típico artista aurático da tentativa niilista de recuperação das vanguardas abstratas — informal, subjetivo, expressivo, alienado, patológico e genial — não possuía mais lugar e nem função nesse “outro lado da arte, a nova aventura do objeto”<sup>18</sup>, ante a urgência moral de reconstrução material do mundo ocidental, cuja ferramenta mais adequada parecia ser a tecnologia.

---

17. “dialética é um método e um movimento no objeto; no dialético, ela fundamenta-se em uma afirmação de base que diz respeito, simultaneamente, à estrutura do real e à nossa práxis: afirmamos, ao mesmo tempo, que o processo do conhecimento é de ordem dialética, que o movimento do objeto (seja ele qual for) é, *em si mesmo*, dialético e que essas duas dialéticas constituem uma só coisa” (SARTRE, 2002, p. 142).

18. “Tout cela est le résultat de ce que j’ai appelé l’autre face de l’art, la nouvelle aventure de l’objet, parce qu’il faut dire que l’objet lui-même a évolué” (RESTANY, 2011, p. 137-147). “Se pensarmos em 1962 como um marco do fim do expressionismo abstrato, teremos então diversos estilos sucedendo-se uns aos outros em vertiginosa proporção: pintura de campos de cor, abstração *hard-edged*, neo-realismo francês, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera* e o que veio a ser chamado de Nova Escultura, que incluía Richard Serra, Lynda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va e a arte conceitual da época” (DANTO, 2006, p. 16).

A princípio, no imediato pós-guerra do fim dos anos 1940, a defasagem desse artista já sem causas coletivas pelas quais lutar, então comprometido apenas com a própria verdade pessoal e subjetiva, se deu em relação a essa anunciada (desde Dada) aproximação entre arte e tecnologia/indústria/comércio/sociedade. Com os primeiros anos da década de 1950, esse giro do fenômeno artístico em direção ao fenômeno industrial teve a forma principal de “um interesse recém-despertado pelo *ready-made* duchampiano” (KRAUSS, 1998, p. 298), assim como pelos *objets trouvés* surrealistas, pelas *collages* e *assemblages* cubistas e dadaístas, e por toda a sorte de experiência estética cuja proposta mais empírica do que especulativa parecesse capaz de induzir ou promover o restabelecimento de uma “consciência do real”, reconhecidamente entenebrecida pelo desastre bélico, conforme estava (negativamente) recalçada na arte informal.

Diante desse novo interesse e dessa nova demanda, uma recuperação da pesquisa abstrata, especialmente a não geométrica, perpassada de psiquismo ou arquetipia, ao modo extático de um Jackson Pollock (1912-1956) ou excitado de um Georges Mathieu (1921-2012), e seus respectivos contextos americano e europeu, representava à entrada dos anos 1960 o principal emblema na arte de uma improdutiva rejeição à nova realidade material, tal como a tecnoindústria avançada a apresentava, perpassada de espaço publicitário e tempo televisivo. Foi nesse refluxo que o vanguardismo moderno de um Hans Hartung (1904-1989) ou de um Clyfford Still (1904-1980) se viu dramaticamente convertido de signo do novo em símbolo do antigo — ou, pelo menos, do obsoleto — graças a operações críticas como as de um Richard Hamilton (1922-2011) ou de um Jasper Johns (1930-), as quais, ao fim, evocavam uns outros modernismos — o da *collage* da década de 1910... o da *assemblage* dos anos 1920... — para superarem a própria modernidade por eles assim espelhada, ou melhor, simulada, como uma nova maneira posterior à sua própria atualidade, como um *modus post ernus*.

Logo, no entanto, a partir da virada das décadas, essa alienação do pintor subjetivista abstrato, capitaneada, sobretudo, pela aproximação entre arte e tecnologia efetivada pela remissão ao gesto apropriativo moderno tratado como arma antimodernista, se reajustou e se acentuou ainda mais. Agora, ao longo dos anos 1960, ela se daria em relação também à avassaladora aproximação entre arte e ideologia, caracterizada por um interesse recém-despertado pelo marxismo clássico ou ortodoxo, assim como por programas visuais não europeus de comunicação social por via da produção artística, como o estilo bolchevique do realismo socialista, oficialmente concebido e implementado como política estatal a partir de 1934 na União Soviética<sup>19</sup> (apesar de seu crescente descrédito justamente a partir do final dos anos 1960). Era um anseio por toda a sorte de experiência estética cujo indício de reelaboração de uma “imagem universal” (contra quaisquer pessoalimos), tão forte e prenhe quanto fora a imagem cristã por mais de treze séculos, parecesse mais operacional do que conceitualista.

Ante esse mais novo interesse, essa renovada utopia, uma retomada da produção abstrata, especialmente a geométrica, perpassada de fundamentos teóricos ou teosóficos, ao modo da primeira Bauhaus (1919-1933) ou da De Stijl (1917-1932), representava, em meados da década, uma verdadeira e imperdoável omissão artística — tal como se chegou a acusar o suposto caráter intelectual e elitista do minimalismo — diante da premência das novas configurações da histórica luta material de classes sociais, tal como as humanidades universitárias então a apresentavam. Um sociólogo como Alain Touraine (1925-), por exemplo, professor entre 1966 e 1969 na Faculdade de Letras e de Ciências Humanas da universidade então chamada Paris X – Nanterre (hoje, Université Paris Nanterre), ensinava que, entre

---

19. Em substituição à política da *Proletkult*, que vigorou desde 1925, o realismo socialista prescrevia que “a forma cristaliza os modos de percepção ideológica”; “encarna um determinado conjunto de relações produtivas entre artista e público” (EAGLETON, 2011, p. 121).

os movimentos estudantis e os operários, deveria haver uma identidade e uma continuidade, cujas formulação e promoção ocorreriam a partir do engajamento promovido pela e na academia. Aliás, Touraine (1965, 1966) já acusava em sua obra de meados daquela década a necessidade de um ajuste no principal agente para as mudanças sociais preconizadas pelo pensamento marxista: era preciso uma transição estratégica da classe proletária para a estudantil.

Todo o progressivo clima de tensão que, a partir de 1965 e 1966 em Nanterre, culminou com as greves gerais de estudantes e trabalhadores em 1968 por toda a França foi acompanhado desde dentro por Touraine<sup>20</sup>. A exemplo de outros professores, como Henri Lefebvre (um dos fundadores do Departamento de Sociologia em 1965, núcleo da politização intelectual em Nanterre), sua ligação com as principais pautas do movimento estudantil foi enorme. Seus livros, seus pronunciamentos e suas aulas influenciaram profundamente vários importantes integrantes da Internacional Situacionista, a maior influência dos líderes do Maio de 1968. Além de ter sido um dos pioneiros a falar em uma “sociedade pós-industrial”, foi um dos primeiros a escrever sobre o Maio Francês (TOURAINÉ, 1968). Inclusive, ele haveria impedido a punição do estudante alemão Daniel Cohn-Bendit, ícone máximo da miríade de grupos difusamente anarquistas (incluindo os matizes maoístas, trotskistas e marxistas revolucionários), por ter afrontado o ministro da Juventude e dos Esportes, François Missoffe, durante a inauguração de uma piscina na universidade em 8 de janeiro de 1968. O sociólogo francês teria intercedido a favor de *Dany, le Rouge*, a

---

20. Apesar da quantidade de eventos e variáveis que se costuma considerar para a eclosão do Maio de 1968, a mobilização estudantil que chegará até a Union National des Étudiants de France (UNEF) e o Syndicat National de l'Enseignement Supérieur (SNESup) começou, de fato, no outono de 1967, contra os projetos de reforma do ensino superior, quando o ministro da Educação Alain Peyrefitte passou a tornar públicas as suas propostas com as quais, paradoxalmente, Touraine se envolveu.

pedido de Fernando Henrique Cardoso, segundo diz o próprio sociólogo brasileiro, então professor visitante em Paris X – Nanterre<sup>21</sup>, a convite de Touraine<sup>22</sup>. Anos depois, garantiu ao jornalista Juremir Machado da Silva (1998, p. 127) que “Fernando Henrique será o homem do Brasil moderno”. A população universitária, subitamente inchada por jovens que acorreram ao ensino superior em busca de ascensão social no pós-guerra, se tornou em pouco tempo uma autêntica e poderosa máquina política: “No fim da Segunda Guerra Mundial havia menos de 100 mil estudantes na França. Em 1960, eram mais de 200 mil e, nos dez anos seguintes, esse número triplicou para 651 mil” (HOBSBAWN, 1995, p. 295). Tornaram-se obrigatórios autores pioneiros, como György Lukács (1885-1971), Karl Korsch (1886-1961) e Antonio Gramsci (1891-1937), também Max Horkheimer (1895-1973), Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) e Herbert Marcuse (1989-1979), assim como alguns modelos não europeus, e sequer acadêmicos, de cruzamento entre cultura popular e política como via para a transformação social, como aqueles associados direta ou indiretamente à figura de Mao Tsé-Tung (1893-1976), sendo a “Grande Revolução Cultural Proletária” de 1966 e *O livro vermelho*, naquele momento, totalmente romantizados fora da China, especialmente na França. Era uma avidez por toda a sorte de experiência política, cujo prenúncio de reconstituição de uma “ação comum” (sobretudo, *comunicativa*, como recomendou Habermas [2012]), parecesse mais pragmática do que teorizante, segundo uma projeção

---

21. Fernando Henrique Cardoso deu aulas em Nanterre entre 1967 e 1968.

22. Quatro meses depois, Touraine viria novamente a público em defesa dos estudantes, já em plena convulsão generalizada. Em 2018, comentando sua icônica foto em frente à Sorbonne, Cohn-Bendit disse o seguinte: “A ação disciplinar havia sido anunciada para aquele dia — 6 de maio de 1968 — para combater nossa ocupação da universidade. Fomos defendidos por nossos professores, por Alain Touraine e outros. Quando o repórter tirou essa foto, estávamos prestes a entrar na universidade, com manifestações já em pleno andamento lá fora” (COHN-BENDIT, 2018, tradução minha).

teórica do que fosse a prática também comum à (não) arte do mesmo período. Essa inusitada tríade política-academia-arte — quem sabe, prenunciada lá no ambiente acadêmico-revolucionário de Jacques-Louis David (1748-1825) — se desenvolveu ao longo de mais de um século, num processo de difusão difícil de mapear, embora acelerado, não obstante essa flagrante convergência na França (universitária) dos primeiros anos da década de 1960.

Do outro lado do Atlântico, e também a partir do ambiente acadêmico, a convergência entre arte e política se deu de um modo relativamente semelhante e simultâneo, ainda que muito menos ideológico, partidário e militante, porque definitiva e radicalmente apartada e contrária à esfera de influência soviética. A urgência, nos Estados Unidos do pós-guerra, era outra, tomados que foram pelas questões internas de racismo, feminismo, mercado de trabalho e costumes, diretamente geradas ou reabertas pela numerosa desmobilização de negros, mulheres e jovens do serviço militar, precisando serem todos reinseridos ao tecido social.

Apesar disso, um poeta como Charles Olson (1910-1970) — de formação no New Deal (1933-1937); ex-cabo eleitoral de Franklin Roosevelt; primeiro a usar o termo “pós-moderno” entre os norte-americanos; último diretor da Black Mountain College; influente sobre Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor, Cy Twombly, Kenneth Noland, Franz Kline e quase toda a geração fundadora da arte contemporânea em Nova York; democrata, antifascista e antibelicista — já festejava encantado em 1952 a tomada de Shangai, Guangzhou e Changsha pelo Exército Popular de Libertação em 1949 e a subsequente proclamação da República Popular da China. Em alguma medida, assim como Toynbee, Olson também acreditou numa ruptura radical entre a modernidade e um “mundo pós-moderno”, posterior à era imperial dos descobrimentos e da Revolução Industrial. No entanto, para ele, o rompimento com a “idade moderna” teria sido muito mais dramático do que a compassada movimentação social pensada por Toynbee. A ruptura, para Olson, teria se dado com o ato de

terror nuclear no Japão: “Bem recentemente, uma porta se fechou com estrondo [...]. A bioquímica é pós-moderna. E a eletrônica já é uma ciência da comunicação — o ‘humano’ já é a ‘imagem’ da máquina de computar” (OLSON; CREELEY, 1987), escreveu em 1951 (e olha que a primeira mensagem enviada pela Arpanet<sup>23</sup>, considerado o nascimento da internet, seria apenas em 29 de outubro de 1969!).

Independentemente das elucubrações quase isoladas de Olson e do pequeno núcleo de seu entorno na Black Mountain, que transformará todo o cenário artístico a partir do final dos anos 1950, o vertiginoso aumento da consciência social, política, econômica e ecológica, sobretudo a partir de 1963 e de Paris (quando e onde se publica em francês a obra mais emblemática dessa época, *Eros et civilisation*, de Herbert Marcuse), já seria suficiente para esconjurar aquele gênio abstrato, seja por seu obsoleto mergulho informal em si mesmo, seja por seu teórico sobrevoos formalista sobre tudo. Os espaços para sacrifícios individuais e heroicos, ou mesmo para hipóteses universalistas, fosse na Europa, fosse na América, passaram a ser militante ou transgressoramente suprimidos pela poderosa intensificação das relações coletivas em prol de uma revolução cultural e moral, fosse por via francoideológica, fosse por via anglo metodológica. Por uma ou por outra, o discurso acadêmico foi o grande mediador.

A obra de arte deveria, de acordo com isso, deixar de ser um ritual de purificação ou um tratado analítico para se converter numa intencionalidade prática e crítica; não servir mais a recorrentes confissões herméticas ou leis evolutivas, mas se tornar uma declaração revolucionária e libertária; não subjetiva e pessoal, mas objetiva e

---

23. Advanced Research Projects Agency Network (Arpanet) foi uma rede virtual para troca de mensagens de longa distância, criada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, a partir de 1965 no âmbito da Advanced Research Agency (atualmente, Defense Advanced Projects Research Agency), cujo objetivo específico era investigar a utilidade da comunicação de dados em alta velocidade para fins militares. Foi desativada em 1990.

pública. Para o peculiar cruzamento promovido nas academias entre produção artística e pensamento político — isto é, entre um reexame experimental do dadaísmo e do surrealismo e uma revisão pragmática do marxismo —, a obra de arte devia retornar ao cotidiano não como estética (como quiseram o Arts & Crafts ou a Bauhaus), tampouco como ética (como pretenderam o neoclassicismo ou o formalismo neocubista de tantas vertentes modernas), mas como política. No ritmo de publicações como as de Louis Althusser, Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord, Toni Negri e outros, a obra de arte entraria pela próxima década devendo tremular feito uma bandeira *sans-culotte* (Hélio Oiticica, *Seja marginal, seja herói*, 1968), proclamar feito um cartaz *sovetskiy* (Claudio Tozzi, *Guevara vivo ou morto*, 1967), ou até mesmo simplesmente se imiscuir feito uma propaganda de jornal (Antonio Manuel, *Clandestinas*, 1973-1975). Tudo supunha uma afirmação dos movimentos contestadores, neomarxistas e progressistas, sustentada pela ideologização militante das universidades e da própria atividade artística. Nos anos 1970, a arte já não deveria ser apenas ação, mas ativismo.

A partir disso, a década de 1970 não apenas confirmou os anos 1960, como os radicalizou tirando-os da experimentação (como nas primeiras interferências sobre os raios catódicos de Wolf Vostell e Nam June Paik) e colocando-os em definitiva instrumentação (como nas encenações de Peter Campus ou Gary Hill). O anti-herói Neal Leon Cassady (1926-1968), o “vagabundo de verdade”<sup>24</sup>, com sua cara de macho pugilista, corte de cabelo militar, corpo atlético, jaqueta de aviador e *jeanswear* rebitados modelo 501, ainda muito caubói, assim como Pollock, foi definitivamente substituído pelo magrelo cabeludo, com cara de guru vegetariano, barba irregular, óculos coloridos e roupas andróginas, que viu em Lennon seu para-herói perfeito, *just for one day*<sup>25</sup>. Depois de submetidos a uma espécie de Vidyarambha

---

24. *The Dharma bums*, romance de Jack Kerouac lançado em 1958.

25. “Heroes”, canção de David Bowie e Brian Eno lançada em 1977.

(início do conhecimento), consumado durante o famoso Verão do Amor de 1967 em The Haight, aqueles incompreendidos e desajustados *beatniks*, ainda uma imagem nostálgica do modelo de Arthur Rimbaud, viraram, com a ajuda das páginas da revista *Time*<sup>26</sup>, os iluminados *hippies*, segundo as concorridas palestras de Maharishi Mahesh Yogi<sup>27</sup> (1918-2008).

Após tantos distúrbios, assassinatos e náusea existencialista, cujo fechamento macabro foi decerto o massacre desferido pela chamada Família Manson em 9 de agosto 1969, parecia que um decênio de confiança colorida e guitarras distorcidas ofereceria, enfim, uma Era de Aquário repleta de *peace and love*, como alternativa psicodélica ao insuportável real “fiscodélico”. No Brasil experimental (BRETT; MACIEL, 2005), a expectativa era de que esse próximo período fosse o do “desbunde” total, a década tropicalista por excelência, em que o *Parangolé* inventado em 1965 por Hélio Oiticica (1937-1980) evoluiria delirante através de uma *Roda dos prazeres*, criada em 1968 por Lygia Pape (1927-2004), rumo à consciência coletiva de um corpo dotado de plurissensorialidade terapêutica, conforme Lygia Clark (1920-1988) trouxe a São Paulo os primeiros resultados de suas propostas<sup>28</sup> a Faculté d’Arts Plastiques St. Charles, da Sorbonne. No entanto, a posse do general Emílio Garrastazu Médici em 30 de outubro de 1969 (terceiro presidente da ditadura militar) e os sequestros do côsul

---

26. Com sua matéria de capa “The hippies: philosophy of a subculture” de 7 de julho de 1967, seguida da reportagem “The hippie temptation” da rede de televisão CBS no mês seguinte, a “cultura *hippie*” estava oficializada como ícone da contracultura nos Estados Unidos.

27. Guru indiano que chegou a São Francisco, Califórnia, em 1959 com a exclusiva intenção de divulgar no Ocidente a sua principal criação, a Meditação Transcendental. Com a ajuda de uma classe média alta norte-americana, logo se tornou uma celebridade, chegando aos Beatles e ao estrelato em 1967 depois que viajou à Inglaterra.

28. Na exposição individual de Lygia Clark em que apresentou *Superfícies moduladas*, *Bichos* e *Manifestações*, na Galeria Ralph Camargo, em São Paulo, no ano de 1971.

japonês pela Vanguarda Popular Revolucionária em 11 de março de 1970 e dos embaixadores alemão, em 11 de junho, e suíço, em 7 de dezembro, em meio ao arrebatamento febril do tricampeonato mundial de futebol, mostraram que não seria bem assim.

Logo entre setembro de 1970 e julho de 1971 — enquanto Chris Burden (1946-2015) atualizava o que em outro lugar chamei de “iconografia laica do martírio”<sup>29</sup> e um artista como Carlos Zilio (1944-) interrompia em outro sacrifício sua carreira<sup>30</sup> —, o Exército da Jordânia iniciou uma ofensiva para expulsar de seu território grupos ligados à Organização para a Libertação da Palestina, gerando uma migração massiva de palestinos, com vítimas estimadas entre três e dez mil mortos. Dias depois, esse episódio, horroroso por si só, mas de alcance ainda relativamente local, engendrou a fundação da Organização Setembro Negro, criada e batizada a partir de uma pequena célula secular militante da Fatah em alusão direta ao conflito jordano. Da mesma forma, teria sido apenas mais um grupo resistente e isolado em algum rincão desgraçado e distante dos olhos ocidentais se, em 5 de setembro, oito de seus *fedayins* não tivessem apresentado

---

29. Em 19 de novembro de 1971, na Galeria F-Space, na cidade de Santa Ana, Califórnia, diante de alguns convidados e uma câmera de vídeo, “às dezenove horas e quarenta e cinco minutos, fui baleado no braço esquerdo por um amigo. A bala era de um rifle de calibre 22. Meu amigo estava a uns cinco metros de mim” (BURDEN, 1996). Sobre como o ritual de sacrifício de Burden, realizado segundo uma referência direta ao chamado Massacre de Kent (já citado aqui), pode ser historicamente considerado dentro de uma espécie de tradição iconográfica relativamente consolidada desde Goya até hoje, que promoveu uma substituição moderna, portanto racional e laica, à crucificação, ver Barreto, 2016, p. 291-293.

30. A partir de 1967, a militância estritamente política passou a mobilizar a atividade de Zilio até o ponto de ele abandonar a produção artística. Foi presidente do clandestino Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1968 e militante da Dissidência Comunista da Guanabara em 1969, que mais tarde integraria o armado Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Zilio foi ferido a bala em confronto com a polícia em março de 1970 e preso, sendo libertado apenas em 1972.

ao mundo, via satélite, o que era terrorismo: sequestraram e assassinaram onze atletas israelenses e um policial alemão durante os Jogos Olímpicos de Munique de 1972. Os anos 1970 não seriam fáceis.

Mesmo com a evacuação militar norte-americana da Península Indochina em 1973, o fim do regime militar em Portugal no ano seguinte e o franco início da distensão da máquina estatal de controle social com o mandato do general Ernesto Beckmann Geisel de 1974 a 1979, penúltimo presidente da ditadura militar no Brasil, o compromisso político-ideológico e muitas vezes partidário se mantinha como um imperativo para aquele cuja atividade supusesse um mínimo que fosse de dimensão pública, como é o caso do artista. A chamada “síndrome do Vietnã” nos Estados Unidos, a escalada bélica de organizações paramilitares e terroristas na Europa — como o IRA na Irlanda (e os nove mortos e mais de cem feridos pela detonação de vinte e duas bombas em Belfast durante o Bloody Friday em 1972), o ETA na Espanha (e o assassinato do primeiro-ministro espanhol Carrero Blanco em 1973) e as Brigadas Vermelhas na Itália (e o sequestro e assassinato do primeiro-ministro Aldo Moro em 1978) —, assim como o acidente provocado por agentes da repressão estatal que causou a morte da estilista Zuzu Angel no Rio de Janeiro em 1976 (famosa em razão da busca pública pelo corpo de seu filho desaparecido e pelos culpados)... , todo esse cenário, digamos, residual, que ainda se estendeu por quase toda a década de 1970, manteve vivo o impulso reivindicador que caracterizara a década anterior; ou, pelo menos, sua motivação mais geral: contestação às bases paradigmáticas de uma estrutura sociocultural que gerou duas guerras intercontinentais, entre elas, as bases paradigmáticas que orientavam o conceito e a produção de arte.

[Assim, no Brasil,] contracultura, arte marginal, geração “*udi-grudi*”, várias foram as designações usadas para falar das tendências às experimentações sensoriais, ao *mixed media*, às ações comportamentais e à recusa em cultivar a tradição (CANONGIA, 2005, p. 77).

Essas tendências, em boa medida, serviam como referência ou critério para que se julgasse a atualidade, a pertinência e a oportunidade de um produto artístico, fosse uma obra, um texto, fosse uma diretriz institucional ou uma curadoria. Simultaneamente aos “abrigos” e “encontros” criados e promovidos por Gordon Matta-Clark (1943-1978) no bairro do SoHo, em Nova York, entre os anos de 1971 e 1972 — assim também à ocupação em outubro de 1972 da secretaria da Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf por cinquenta e quatro estudantes “liderados” por Joseph Beuys (1921-1986) —, os Domingos de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criados em 1971 pelo crítico mineiro Frederico Morais<sup>31</sup> (1936-), tentavam associar uma proposta antimerchantil de lazer público a um valor antielitista de criatividade universal; isto é, um ideal prático-teórico do marxismo hedonista a um ideal teórico-prático do iluminismo romântico.

Os pressupostos de Morais eram muito equivalentes àqueles que guiavam as ações paralelas de Matta-Clark e Beuys. Todos estavam alinhadamente filiados ao grande eixo histórico de fusão entre arte e vida, o *telos* utópico da arte contemporânea. Inclusive, este alinhamento ainda mantinha uma relativa fidelidade a como essa meta havia sido proclamada por Berlin Dada na galeria de Otto Burchard durante a Erste Internationale Dada-Messe [Primeira Feira Internacional de Dada], de 1º de julho a 25 de agosto de 1920, a qual fora prenunciada por uma barulhenta série de pequenas revistas políticas de curta duração publicadas pelos artistas então envolvidos: George Grosz, Raoul

---

31. De janeiro a julho de 1971, sempre no último domingo de cada mês, *Um domingo de papel*, *O domingo por um fio*, *O tecido do domingo*, *Domingo terra a terra*, *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo* chegaram a envolver mais de dez mil pessoas e contaram com participações de Amir Haddad, Antônio Manuel, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Eduardo Ângelo, Ivan Serpa, João Carlos Goldberg, Lygia Pape, Maurício Salgueiro, Osmar Dillon, Paulo Herkenhoff, Paulo Leal, entre outros artistas (MORAIS, 1995, p. 319-320).

Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader, Richard Huelsenbeck, Wieland Herzfelde, John Heartfield, Walter Mehring *et cetera*.

Nesse sentido, há que se reconhecer que Domingos de Criação surgiu um pouco na esteira dadaísta do recente Orgamurbana, evento realizado seis meses antes no mesmo lugar, o MAM Rio<sup>32</sup>. Ambos os eventos estavam historicamente vinculados ao conceito de *happening* de Allan Kaprow (1927-2006) e ao método Festum Fluxorum<sup>33</sup> do Fluxus (1961-1963), que remontavam às *serate* futuristas e surrealistas

---

32. Promovido nos jardins do MAM Rio, com as participações do músico Naná Vasconcelos, dos artistas António Manuel, Carlos Vergara e Hélio Oiticica, dos poetas Décio Pignatari e Torquato Neto e do cuspidor de fogo Borracha, “Orgamurbana não é nada. É uma coisa que não se define. É [...]. Orgamurbana é um pós-conceito, ou melhor, é uma festa, uma festinha. Eu não sei o que é [...]. Consiste em criar estímulos de atitudes. Uma montagem de situações”, disse um de seus organizadores, Luiz Otávio Pimentel, à revista *Galeria de Arte Moderna* (MORAIS, 1995, p. 312).

33. Eram uma “fusão de Spike Jones, vaudeville, gag, jogos infantis e Duchamp” (MACIUNAS *apud* DEMPSEY, 2003, p. 228). Os festivais do Fluxus nasceram na “multiperformance ‘Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik’ (Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima)”, no salão de festas do Museu do Estado de Wiesbaden, entre 1º e 23 de setembro de 1962. Dela constavam 14 concertos de músicos e artistas de diversas nacionalidades ativos em dois continentes: Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, La Monte Young e Maciunas, nos Estados Unidos e, na Europa, Ben Patterson (americano estudante de música em Colônia), Wolf Vostell, Tomas Schmit, o coreano Nam June Paik, Emmett Williams, Arthur Koeppke e Robert Filliou. Houve, igualmente, a execução de peças de ausentes, como John Cage. O grupo fez assim seu aparecimento como fruto de uma internacionalização de propósitos. As performances tinham sua base na ‘música’ ou ‘antimúsica’ que criavam com revolucionário caráter teatral, visual e sonoro, através de ações, em que, além de Cage, havia a influência dos ‘rumores’ de Luigi Russolo [...]. Outros festivais tiveram lugar, em seguida a Wiesbaden, em Londres (sob o título ‘Festival of Misfits’ — ‘Festival dos Desajustados’), Düsseldorf, Copenhague, Paris, Estocolmo, Oslo, Amsterdã-Haia e Nice em 1962 e 1963, com a inclusão de novos nomes no grupo e a formação de uma rede de núcleos” (ZANINI, 2004, p. 13, 15).

dos anos 1920 e 1930, as quais, por sua vez, haviam sido prenunciadas pela série de eventos paradigmáticos ao longo da primavera de 1916 no Holländische Meierei, que ficava na Spiegelgasse nº 1, em Zurique, Suíça — o Cabaret Voltaire.

Como já deu para perceber, os três anos anteriores a Domingos de Criação, à *performance Tree Dance*<sup>34</sup> ou à fundação da Organização pela Democracia Direta por Plebiscito<sup>35</sup> haviam sido bastante conturbados; aqui, lá e acolá. Um mês depois do Maio de 1968, Stanley Kubrick (1928-1999) projetou sobre todos nós sua sublime morte nietzschiana da inocência cosmológica<sup>36</sup>. Foi o “giro copernicano” do cinema. Um ano e cento e seis dias depois do lançamento comercial do longa-metragem, exatamente em 20 de julho de 1969, com o tal “pequeno passo” de Neil Armstrong, a espécie humana começou a assistir pela TV a sua emigração do planeta Terra.

---

34. Com essa obra, criada para a exposição *Twenty-Six by Twenty-Six* no Vassar College Art Gallery, Gordon Matta-Clark “constrói com nylon de paraquedas uma espécie de crisálidas penduradas nos ramos, ao modo de habitáculos ‘espaço básico árvore-cova’, às que se acede por meio de escadas de cordas. Durante um dia, realiza uma dança-performance, cujos movimentos foram gravados no filme do mesmo nome” (MOURE, 2006, p. 16).

35. Com Johannes Stüttgen e Karl Fastabend, Joseph Beuys criou a *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* em junho de 1971 a partir de seu reagrupamento do Fluxus Zone West num novo e maior grupo político, que pretendia um sistema democrático em que os cidadãos legislassem e deliberassem através de referendos diretos, sem representação política formal. “Aplicando o princípio de criação da forma, como referido na sua teoria da escultura, a uma nova sociedade democrática. As energias individuais seriam dedicadas ao desenvolvimento de novas formas de processos educativos, econômicos, judiciais e legislativos. É neste sentido que Beuys declarou ‘Everyone is an artist’ — um participante responsável nesse empreendimento sociopolítico” (TEMKIN, 1993, p. 19).

36. Em 6 de abril de 1968 foi lançado *2001: a space odyssey*, o longa-metragem de ficção científica parcialmente baseado no conto *The sentinel* de Arthur C. Clarke, que escreveu o roteiro do filme.

Pouco depois de Kubrick lançar seu filme — enquanto um homossexual como Warhol levava três tiros de uma feminista (3 de junho de 1968) e sobrevivia, mas Robert Kennedy, alvejado por um palestino dois dias depois, não —, as tropas soviéticas aniquilaram a chamada Primavera de Praga<sup>37</sup>. Em outubro, morreu Marcel Duchamp (1887-1968), uma morte tão simbolicamente finalizadora de uma época quanto haviam sido as de Eugène Delacroix (1798-1863) e Édouard Manet (1832-1883).

Por aqui, em 13 de dezembro de 1968 se assinou o Ato Institucional nº 5, o mais severo dos dezessete atos institucionais do regime militar. No entanto, ele chegou atrasado. “Enquanto seu lobo não vem”, “baby”, aquela sua canetada, embora do mesmo calibre do conhecido M968 (fuzil em serviço no Exército Brasileiro em 1968), não conseguiu impedir o lançamento em julho da “geleia geral” batizada como *Tropicália ou Panis et Circencis*, uma espécie de “Batmacumba” em que, ao som do “coração materno” de “Lindoneia”, se podia rezar um estranho “*miserere nobis*” ao som do “hino ao Senhor do Bonfim da Bahia”. Era o nosso contraponto “superbacana” ao *Revolution*, a pacífica revolta de The Beatles contra o momento conturbado do mundo. “Era preciso estar atento e forte”.

Assim, vigilante e firme em 1970, Morais organizou em Belo Horizonte o conjunto de *happenings* Do Corpo à Terra<sup>38</sup>. Aspirava

---

37. Cinco de janeiro a 21 de agosto de 1968 foi um período de reformas econômicas e políticas promovidas pelo recém-eleito Alexander Dubček e intelectuais na Tchecoslováquia, que visavam liberar o país da intervenção soviética.

38. A partir do dia 18 de abril de 1970, ocorreu o evento-manifesto organizado por Frederico Morais no Parque Municipal de Belo Horizonte, em Minas Gerais, por ocasião da inauguração da exposição Objeto e Participação no Palácio das Artes, ambos como partes simultâneas e integradas da Semana de Vanguarda. O próprio Morais (1970, p. 50) definiu o evento como uma forma de arte-guerrilha: “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 instrumento de guerra ou de

equalizar sua atuação e a de “noventa milhões em ação” à grita que ainda ecoava desde Paris (maio de 1968) e, sobretudo, à cadência da Passeata dos Cem Mil (26 de junho de 1968), que ainda embalava o espírito manifestante. No entanto, um ano depois, no MAM Rio, os Domingos nasceram do setor educativo do museu, visando mais a ludicidade do que a moralidade, mais o didatismo que o politismo<sup>39</sup>. Apesar disso, suas pretensas atividades de liberdade criativa passaram ser compreendidas, em muito pouco tempo, como verdadeiros atos políticos, indissociáveis de uma escolha ideológica e de uma exigência militante. A tentativa de Moraes de trazer a rua para o museu foi imediatamente bem recebida como um discurso do museu sobre a rua. Desse modo, na encruzilhada entre atividade artística, linguagem acadêmica e utopia política, o pós-moderno já era o que continua sendo, cada vez mais sofisticadamente: o acelerado processo histórico de substituição sistemática do real pela cultura, do fenômeno pelo discurso, do fato pela frase. O pós-moderno é “um mundo no qual a ‘cultura’ se tornou uma verdadeira ‘segunda natureza’” (JAMESON, 2007, p. 13).

Voltando à sequência fúnebre, além do próprio Lennon, os *Sixties-Seventies* se despediram em 1980 com as mortes de outros ativistas não menos emblemáticos, como Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) e Oiticica — isso para não falar do fim do Led Zeppelin

---

arte), o artista cria um estado de permanente tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos”. Participaram Alfredo José Fontes, Artur Barrio (com *Trouxas ensanguentadas*), Cildo Meireles (com *Tiradentes: totem – monumento ao preso político*), Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luiz Alphonsus, Luciano Gusmão, Décio Noviello e Thereza Simões.

39. *Politismus*, termo criado pelo filósofo alemão Rudolf Christoph Eucken (1846-1926), Nobel de Literatura em 1908, para caracterizar o perigo, nas sociedades modernas, de toda a vida do indivíduo, material e espiritual, passar a se orientar segundo uma influência do Estado, seja por adesão, seja por oposição a este.

(1968-1980)! Como quando um cão, diante da súbita parada do automóvel que perseguia com tanto ardor, se vê sem saber o que fazer, o ativismo se descobriu rapidamente desmobilizado ante o desmoronamento do cenário providencialmente hostil e apocalíptico que o justificava. De repente, o inimigo sumiu e a hecatombe não chegou.

A enxurrada de ditaduras fatigadas, que assistiam resignadas à necrose de seus caudilhos e de suas mitologias locais, acompanhada dos consequentes restabelecimentos democráticos, tirava das cenas europeia e latino-americana o antagonista necessário, o grande vilão a ser combatido e a grande ameaça da qual era preciso se resguardar. Isso parecia patente, ao menos aos olhos do cidadão comum, aquele que estava justamente cada vez mais à margem da roda de conversa entre arte, academia e militância política e que, ao fim e ao cabo, era quem daria ou não seu assentimento a atos de violência em nome da liberdade ou a novos governos totalitários em nome do povo, ou seja, em nome dele. Na mesma medida, com o êxito avassalador e globalizante da economia da classe empresarial-profissional e o consequente aumento do poder aquisitivo da classe média, um clima generalizado de bem-estar, acompanhado pela *détente* (o sensível afrouxamento da tensão armamentista e nuclear entre bloco capitalista e bloco comunista), consumou definitivamente o fim do capitalismo nacional de concorrência e sua última expressão: uma divisão do planeta que evocava e ecoava sub-repticiamente uma moralidade intrínseca às ideologias e opções políticas contrárias de esquerda e direita, fazendo-as funcionar como espécies de representações contemporâneas do bem e do mal<sup>40</sup>. Rompeu-se, inclusive, “o fio entre desenvolvimento das forças produtivas e desenvolvimento das contradições de classe” (GORZ, 1982, p. 11). Lembra do

---

40. Além de um marco político e um econômico, ainda se poderia acrescentar, como marco moral e psicossocial, a notificação em 1981 dos primeiros casos de uma imunodeficiência sexualmente transmissível, desconhecida e mortal, inevitavelmente associada à perversa ressaca do “paz e amor”.

*beatnik* e do *hippie*? Pareceram uns tizões bêbados e de banho mal tomado diante da performatividade iridescente do *hipster*<sup>41</sup>.

O ano de 1980 assistiu a boa parte da riqueza e da produção deslocar para novas economias industrializadas, com diversas corporações multinacionais se transferindo para lugares antes impensáveis para o capital, como Tailândia, México, Coreia do Sul, Taiwan, China... Ou para países recém-derrotados e arrasados pela guerra, que passaram a assumir um incrível e inesperado protagonismo financeiro, como Alemanha e Japão. Ao mesmo tempo, a fome, pela primeira vez, não era encarada como uma mazela local, nacional (etíope, por exemplo), mas um problema humano e transnacional, que justificava algo como o Live Aid, mais tarde em 1985. No Brasil, o Congresso Nacional aprovava por unanimidade a emenda constitucional que restabelecia as eleições diretas para os governadores dos estados e do Distrito Federal, enquanto eram fundados, quase simultaneamente, o Partido dos Trabalhadores em São Paulo e o Solidarnosc em Gdansk, na Polônia. Misha, quem diria!, tomado por uma fofura desconsolada, chorava diante do mundo lágrimas mais de crocodilo do que de urso pelo boicote às Olimpíadas de Moscou promovido pelos Estados Unidos (seguidos por outras sessenta e nove nações).

De fato, eram tempos estranhos. O ainda ministro Mikhail Gorbatchov (1931-) dava a partida para a política de abertura da URSS, havia pouco impensável, que acabaria levando às Perestroika e Glasnost. Em dezembro, morria, talvez, o mais surpreendente profeta de todas essas reviravoltas, Marshall McLuhan (1911-1980),

---

41. Embora criado no ambiente musical norte-americano dos anos 1940, *hipster* foi um termo retomado nos anos 1980 e popularizado nos anos 1990 para definir, predominantemente, um estilo de vida urbana do jovem adulto branco que não se contrapõe ao mercado ou à política, ao menos, a partir de posturas ideológicas ou maniqueístas, baseando suas opções pacifista, ecologista, vegetariana, alternativa, *vintage*, gentrificada etc. em padrões prioritariamente estéticos associados justamente ao consumo e ao às vezes precoce empreendedorismo financeiro, ao desempenho empresarial ou à *expertise* profissional.

quando já haviam sido publicados há três meses o padrão da Ethernet e a especificação do File Transfer Protocol (FTP), respectivamente a arquitetura de interconexão para redes de comunicação virtual e a principal forma de transferência de dados na qual ela se baseia. Quase no mesmo mês de sua morte, realizou-se a primeira videoconferência da história das comunicações, assim como foi fundada a Sociedade Planetária, primeira organização civil “metanacional” da história<sup>42</sup>. Em lugar daquele projeto histórico da “cidade universal” classicista, atualizado pela “cidade internacional moderna”, que seguiu um modelo utópico e relativamente tradicional desde a Atlântida platônica até Brasília — passando pelas *città ideali* da segunda metade do renascimento florentino, pelos *paradis* de Fontainebleau, pelo *Liebesgarten* de Peter Paul Rubens, pela *Arcadie* de Nicolas Poussin, pelo *Suffolk* de Thomas Gainsborough, pelo *parnaso* de Anton Raphael Mengs, etc., etc., etc. —, o desempenho pragmático da “aldeia global” pós-moderna predita por McLuhan mostrou a sua cara cosmopolita em 1980.

No entanto, pode-se dizer que os anos 1980 começaram, de direito, em meados dos anos 1970. Não chegaram como sucessão a duas décadas na folhinha do calendário, mas como superação de uma espécie de “complexa década cultural” (certamente, com mais de dez anos) sacudida por profundas transformações na ordem social, política, econômica e dos valores, assim como pela inédita interação entre os povos. Talvez possamos localizar o surgimento fatural desta “complexa década cultural” por volta de 1963 e 1964. *Grosso modo*: desde o assassinato de Kennedy e as ações políticas que culminaram no Maio

---

42. A tecnologia para redes locais e o FTP (a Apple lançaria o primeiro computador pessoal em 1983) são as premissas fundamentais da proposta de Tim Berners-Lee em 1989 da World Wide Web. Já a The Planetary Society, fundada por Carl Sagan, Bruce C. Murray e Louis Friedman, não se dedicaria apenas à astronomia, no âmbito da pesquisa científica, mas a uma convocação “para capacitar os cidadãos do mundo para o avanço da ciência e exploração do espaço” (cinco anos depois, climatologistas identificam o buraco na camada de ozônio).

de 1968 em Paris e no golpe militar no Brasil, por exemplo; ou na difusão internacional do Fluxus e nos primeiros *Bólides* de Oiticica e *Trepantes* de Clark. Já seu fim, também *grosso modo*, teria começado a ser anunciado entre 1974 e 1975: desde o escândalo Watergate e o surgimento do terrorismo internacional até Vladimir Herzog (1937-1975) ser suicidado nas instalações do DOI-Codi em São Paulo; ou desde a gestão universitária do Pattern Painting em Nova York e o lançamento do álbum *Autobahn* do Kraftwerk em Düsseldorf até a chegada de Rubem Breitman à Escola de Artes Visuais do Parque Lage — será durante sua gestão que professores como Luiz Aquila, John Nicholson, Charles Watson e Cláudio Kuperman receberão em suas aulas e oficinas a maior parte dos jovens artistas que despontou no cenário nacional, pouco depois, sob o nome de Geração 80.

O fato é que, até 1977, pelo menos, muitos de nós, ainda acreditando que a revolução seria contracultural, mantínhamos limpos os vinis de Velvet Underground, Pink Floyd, Blue Cheer, Deep Purple, Black Sabbath e outras tantas cores e matizes. Nosso espectro colorido — barulhento, mas harmonioso — foi pego de surpresa quando alguns londrinos lançaram seu primeiro e único álbum cinzento e dissonante. Com um não vocalista meio “*rotten*” e um não baixista completamente “*vicious*”, cinco Sex Pistols fuzilaram a nossa tão cara equação revolucionária *música = som*, que julgávamos *anti* alguma coisa. Sua antifórmula de *música vs. atitude* — paralela e equivalente àquela nas artes plásticas de criatividade *versus* atitude (DE DUVE, 2003) — feria e prostituía, inclusive, a romântica ideia das drogas como ascese e do amor como redenção. “Não [havia] futuro na Inglaterra” e, pelo jeito, em nenhum outro lugar do mundo. A pouco menos de três anos de 1980, era a grande mística — transgressora, mas não subversiva; desconstrutora, mas não destrutiva; conforme havia sido idealizada desde Kerouac até Lennon — finalmente descolorando. No ano seguinte (1978), durante uma obscura “noite branca”, novecentos e dezoito seguidores do pastor evangélico Jim Jones, dos quais duzentas e setenta eram crianças, colocaram a Guiana no mapa-múndi televisivo. No evento que ficou conhecido

como The Jonestown Massacre, o suicídio coletivo foi regado a um ki-Suco (Kool-Aid) com o sabor uva batizado com cianureto.

Embora os anos 1980 surjam, no âmbito da crítica de arte, como uma questão eminentemente alemã<sup>43</sup>, sua iminência, no âmbito da produção artística, seguida por uma certa polêmica teórica associada, surgiu como uma reação caracteristicamente norte-americana à “complexa década cultural” que, entre os *Sixties-Seventies*, entre outras vítimas, acreditava ter matado a pintura que Malevich deixou escapar. É que, diante da generalização do sentimento mal compreendido de fim de era, *matar*, em arte, havia se tornado algo absolutamente “na crista da onda”. Ao final dos anos 1970, então, essa onda já havia sido surfada por Roland Barthes em *A morte do autor* (1967), mas também “dropada” por Gianni Vattimo com “Morte ou ocaso da arte” (1980), que, aliás, integraria em 1985 o livro *O fim da modernidade*, e Hervé Fischer com o polêmico *L'histoire de l'art est terminée* [A história da arte acabou] (1979)<sup>44</sup>, que inspirou Hans Belting a escrever *O fim da história da arte* (1983). Já com o “mar batido”, Arthur Danto publicou seu famosíssimo artigo “The end of art”<sup>45</sup> [“O fim da arte”] (1984). Com jeitinho, ainda dá para acrescentar aí: em 1986, os franceses Guy Hocquenghem e René Schérer falam sobre uma “*depressão da idade política*”; em 1992, o destaque editorial dado a Francis Fukuyama sacode o mundo acadêmico com *O fim da história*, exatamente no mesmo ano em que Richard O'Brien escreve *O fim da geografia*; em 1997, até o mais sóbrio de todos os teóricos da cultura, Paul Virilio, publicou “Un monde surexposé: fin

---

43. Entre os críticos alemães: Rudolf Herman “Rudi” Fuchs (1942-), curador da Documenta 7; Isabelle Graw (1962-); Benjamin Heinz-Dieter Buchloh (1941-), radicado nos Estados Unidos; Ulrich Loock (1953-); Wolfgang Becker (1954), curador de Les Nouveaux Fauves: Die Neuen Wilden; Christos M. Joachimidis (1932-2017), grego radicado na Alemanha; Wolfgang Max Faust (1944-1993). Entre os suíços: Johannes Gachnang (1939-2005); Philipp Kaiser (1972-).

44. “A história da arte terminou como história da novidade, mas não como reflexão e produção socioanalítica” (FISCHER, 1981, p. 151, tradução minha).

45. Republicado em 1986 com o título *The philosophical disenfranchisement of art*.

de l'histoire ou fin de la géographie?" ["Um mundo superexposto: fim da história ou fim da geografia?"], mais ou menos ao mesmo tempo que o cientista político Bertrand Badie lançou o seu *O fim dos territórios*.

Nessa "vibe", é preciso registrar que todos estes pensadores-legistas estavam, diretamente ou não, "pilhados" pelo anúncio de "swell" vindo de um "casca grossa". A maioria dessas teses foi antecedida por um texto maior, o excepcional *L'arte moderna: 1770-1970* de Giulio Carlo Argan, divulgado em sua primeira edição florentina em 1970, trazendo a conclusão de sua mais importante e polêmica tese historicista resumida no capítulo sobre "A crise da arte como 'ciência europeia'". Argan ocupa este lugar propositor porque foi o pensador que mais coerentemente soube fundamentar, em uma tese sobre história (da arte), a partir de uma leitura hegeliana do marxismo, o diagnóstico inacabado em 1936 de Edmund Husserl sobre a história da filosofia, posteriormente publicado como *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*.

Assim, os acontecimentos de galeria nos Estados Unidos do final dos anos 1970, que buscavam reagir à vigência crescente dos formatos anti-institucionais e antimercadológicos, acabaram funcionando, talvez inadvertidamente, também como uma espécie de procedimento de reanimação. Pouco antes que jovens artistas em Berlim, Düsseldorf, Colônia, Hamburgo e, logo, Áustria reivindicassem uma pintura que então parecia jazer na paz museológica (CRIMP, 1981), ao menos três ou quatro exposições em Miami e Nova York, entre 1977 e 1978, se apresentaram como uma franca reação às correntes conceituais e pós-minimalistas dominantes. O impulso era antagonizar os privilégios dados à ideia e ao pensamento em detrimento do olhar e da fruição, questionando os pressupostos de uma postura teórica, desencarnada, analítica, antiestética e, por suposto, elitista. Acompanhada por uma correlata difusão da fotografia e de coloristas como Peter Halley (1953-), um potente apelo à força da figura reconciliada ao ofício de pintor despontava com trabalhos em grandes formatos, muitos pintados em telas sem chassis, com uso intenso, pastoso e quase escultórico de

tintas. Na grande maioria, evitavam alusões a temáticas rígidas, como, sobretudo, as político-ideológicas, mas se deixavam inundar de livres citações e referências à história da arte misturadas a evocações de sentimentos íntimos, como a sexualidade, a violência, o amor e o medo. Era uma clara, herética e inesperada insubordinação contra a objetivação do artista como político ou acadêmico, isto é, como militante ou intelectual; e contra a instrumentação de seu trabalho como pragmática ou teorética, isto é, como luta ou sabedoria.

Na contramão do conceito, um intenso experimentalismo, associado a uma gestualidade que fosse capaz de retomar certos procedimentos artesanais e heterogêneos de modo não historicista e livremente combinados à cultura popular, situava essa pintura na reversível fronteira entre uma figuração espontânea e a visualidade urbana, entre uma abstração híbrida e um realismo herdado diretamente da reação à *pop art* norte-americana dos primeiros anos 1970: *photorealism*, *new realism*, *new perceptual realism*, *sharp focus realism*, *radical realism*, *super-realism*, *ultra-realism* (ou, como ficou mais famoso, *hyper-realism*). Fortemente influenciada pelo pós-estruturalismo (a mais destacada expressão teórico-filosófica do pós-modernismo, segundo Andreas Huyssen, Fred Pfeil e muitos outros), a sensibilidade pós-moderna pareceu chegar à década de 1980 desconstruindo as estruturas dicotômicas modernas que ainda se mostravam resistentes, como “progresso *versus* reação, direita *versus* esquerda, presente *versus* passado, modernismo *versus* realismo, abstração *versus* representação, vanguarda *versus kitsch*” (HUYSSSEN, 1991, p. 74).

Jacques Derrida (1930-2004) foi um dos mais importantes a firmar que o pensamento ocidental e, em especial, a filosofia haviam se baseado na noção binária implícita na lei da lógica. Disse ele em 1966, em Baltimore, que nossos conceitos definidores dependiam dessa oposição. Isto é, uma sentença era verdadeira ou falsa; uma coisa estava viva ou morta; uma localização era dentro ou fora, alta ou baixa, acima ou abaixo, à esquerda ou à direita. Dávamos sentido à experiência segundo a opção positivo/negativo, bem/mal, geral/particular, mente/

corpo, masculino/feminino<sup>46</sup>. Na arte, especificamente, essa sensibilidade posterior a si mesma passou a operar no campo intermediário e indefinido de tensão entre tradição e inovação, cultura de massa e grande arte, numa espécie de releitura a contrapelo da modernidade.

Os primeiros fenômenos marginais francamente reivindicatórios de uma pictorialidade espontânea foram as mostras *Patterning & Decoration* (1977), *New Image Painting* (1978), “Bad” *Painting* (1978) e *American Painting: the Eighties: a Critical Interpretation* (1979). Elas apresentaram com alguma prematuridade nos Estados Unidos uma decisiva ruptura geracional, que já estava em curso também na Europa e na América Latina. Desde a Europa, sobretudo Inglaterra, Alemanha e Itália, essa inflexão nos formatos desmaterializados e performáticos se imporia à crítica, ao mercado e ao público, não necessariamente nesta ordem, como uma espécie de “estilo” sem estilo, objetivado predominantemente numa pintura contemporânea cruamente emotiva e provocativamente expressiva: *Aperto '80* (1980), *A New Spirit in Painting* (1981), *Zeitgeist* (1982), *Transavanguardia* (1983) e *Expressions* (1979) (GUASCH, 2009). Ela não constituiu, entretanto, um desvio meramente metodológico, subvertendo ou renegando procedimentos comuns às vanguardas históricas e às tendências intelectuais dos anos 1960 e 1970. A ênfase inevitável sobre a pintura, de modo exacerbado por parte da crítica e do historicismo, pode facilmente induzir a este

---

46. Em outubro de 1966, a Universidade Johns Hopkins, de Baltimore, Estados Unidos, sediou o Colóquio Internacional sobre Linguagens Críticas e Ciências do Homem, que contou com a participação das mais ilustres figuras do pensamento teórico francês da época. Entre os convidados estavam o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o linguista Roland Barthes, o psicanalista Jacques Lacan e o jovem o filósofo franco-argelino de 36 anos Jacques Derrida. Com destaque especial, a comunicação apresentada por este foi decisiva no evento: sua leitura do artigo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” continha as ideias basilares da escola crítico-filosófica que seria posteriormente chamada de desconstrucionismo. Segundo Umberto Eco, isso equivaleu à “liquidação do estruturalismo”. Ver também Derrida (1973).

equivoco. Estratégias modernistas recuperadas pelas duas décadas anteriores, como a *collage*, a fotomontagem e a *assemblage*, e que acabaram caracterizando o artista e a obra de arte que agora se viam confrontados, não foram meramente descartadas ou rejeitadas, mas, ao contrário, foram sumariamente absorvidas pelo novo objeto pictórico, que, não raramente, era performático. Conceito e *performance* atuais apareciam especularmente simulados na antiga pintura como algo radicalmente posterior a eles mesmos. O rompimento fundamental era paradigmático: com a mais legítima lógica moderna da arte, a qual ainda persistia metanarrativamente nas propostas contemporâneas chamadas pós-minimalistas e conceitualistas, cuja principal alegação era justamente rejeitá-la, a busca pelo novo. O rompimento era plenamente pós-moderno.

Portanto, a pintura dos anos 1980 não rejeitou, assim sem mais, a arte conceitual e o minimalismo, da mesma maneira como o neoclássico não renegou completamente o barroco, e tampouco a *pop art* e o expressionismo abstrato. Cada uma destas rupturas foi, ao mesmo tempo, um processo de continuidade, reajuste e atualização. Entre o modo como a *pop art* se inseriu no legado moderno do pós-guerra, por exemplo, e o modo como a década 1980 se colocou diante dos conceitualismos dos anos 1960 e 1970, existe uma instigante equivalência. Enquanto a *pop* substituiu o heroísmo do sujeito pelo cinismo do consumidor, a geração dos anos 1980 substituiu o engajamento do guerrilheiro pelo hedonismo do consumerista<sup>47</sup>.

---

47. Do inglês *consumer*, *consumerism* é um neologismo que designa um novo tipo de consumidor surgido nos anos 1980 que, por definição, adquire produtos ou serviços para consumo próprio. No entanto, na sociologia e, inclusive, no jargão jurídico, passou a nomear uma atitude oposta ao consumismo dos anos 1960 e 1970 (induzido pelo conluio entre grandes corporações empresariais e Estados), caracterizada por um consumo baseado em considerações éticas, cuja noção de prazer tem em conta as consequências econômicas, sociais, culturais e ambientais de seu ato, tendo embasado, ao longo da década de 1980, o surgimento de uma série de movimentos, organizações e legislações dedicadas à defesa dos interesses do consumidor, na qual o Brasil é um pioneiro.

Ambas “não queria[m] mais transformar o mundo, tampouco tinha[m] a veleidade de isolar-se dele; ao contrário, a arte aceitava estar no mundo e à maneira dele” (BRITO, 2001, p. 137).

Assim, não ter estilo, conscientemente, como estilo significava a admissão de um livre e assistemático jogo entre pequenas narrativas do fenômeno artístico e, inclusive, do não artístico, constante e repetidamente renegociadas e redistribuídas conforme a efemeridade de cada acordo alcançado, numa zona contínua de interseção (ou de *margem*, segundo Foucault; de *parergon*, segundo Derrida; de *phrases*, segundo Lyotard... ou de *diferença*, segundo quase todo o pós-estruturalismo). Significava, ademais, tomar o processo criativo inerente à arte como uma jogada, nunca propositiva; como uma experiência, nunca analítica; como uma hipótese, nunca teórica; ou como uma ideia, nunca lógica, sobretudo, em seu sentido político-moral. Essa foi a diferença radical em relação aos anos anteriores. A pintura (res)surgia na virada dos anos 1970 e 1980 como uma prática ensaística, digamos assim. Concisa, livre de convenções e formalidades, partidos e fidelidades, sem normas rígidas e fronteiras estilísticas, a meio caminho entre a linguagem poética e a didática, a arte deveria voltar a ser capaz de discorrer sobre qualquer temática segundo a abordagem, inclusive subjetiva, de cada autor. Contra “trabalhos de arte [que] são proposições analíticas”<sup>48</sup>, o empirismo criativo de uma “ciência sem prova explícita”, tal como o filósofo espanhol Ortega y Gasset definiu o ensaio. Neste verdadeiro clube da cultura, estilo era carma de ser camaleão<sup>49</sup>.

Muito impulsionada por dois debates organizados em 2003 pela revista *Artforum International* (primeiro grande dossiê sobre os anos 1980, cujos ensaios e comunicações foram lançados em duas

---

48. “Works of art are analytical propositions” ou “art is analogous to an analytical proposition” (KOSUTH *apud* OSBORNE, 2000, p. 96).

49. “Karma Chameleon”, segundo *single* do álbum *Colour by Numbers*, da banda britânica Culture Club, lançado em 5 de setembro de 1983 pela Virgin Records.

edições especiais), um esforço revisionista pretendeu analisar sistematicamente essa “década perdida”. Até 2009, várias exposições se dedicaram a reavaliar criticamente as principais etapas e características históricas daquela geração, seus nomes de destaque e suas influências posteriores<sup>50</sup>. Nenhuma delas, no entanto, se tratou de uma retrospectiva propriamente dita. Antes, eram evocações, mais ou menos academicizadas, sobre o que daquela década ainda se projetava a respeito das produções atuais àquele debate. Uma hipótese que pelo menos oriente uma vontade para se mapear o quanto dessa década também se perdeu no estado do Espírito Santo poderá equivaler a isso, sendo muito simples.

Não deverá, a princípio, propor, estritamente, que haja existido uma geração relativamente homogênea e conscientemente propositiva, tal como uma vanguarda, de jovens artistas capixabas ao longo da década de 1980. Noutro sentido, deverá tentar, como projeto, sugerir um início de rastreamento sobre um conjunto produtivo surgido durante aquela década e amadurecido, sobretudo, em torno da Universidade Federal do Espírito Santo. Mais que isso, deverá tentar rastrear um conjunto passível de ser historicamente considerado, apesar de sua radical diversidade, segundo uma sincronia com um determinado momento histórico da cultura visual do Ocidente, por sua vez marcado por uma radical heterogeneidade.

Costuma ser quase irresistível lançar-se mão de um termo elegante, mas inconsistente; gracioso, mas ambíguo; um destes termos

---

50. 2080 (no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2003, com curadoria de Felipe Chaimovich); Onde Está Você, Geração 80? (no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2004, com curadoria de Marcus de Lontra Costa); Flashback: Eine Revision der Kunst der 80er Jahre (em Bale, Suíça, em 2005, com curadoria de Philipp Kaiser); Anos 80: uma Topologia (no Museu Serralves, Porto, em 2006, com curadoria de Ulrich Loock); 80/90, Modernos, Pós-Modernos, Etc. (no Instituto Tomie Ohtake, em 2007, com curadoria de Agnaldo Farias); Espèces d’Espace: les Années 1980 (2008) e Images et (Re)Présentations: les Années 1980 (2009) — ambas em Grenoble, França, com curadoria de Yves Aupetitallot.

que todo mundo usa, mas ninguém sabe muito bem o porquê e para quê. Aliás, “poética” é o tipo de vocábulo que garantiu seu lugar glamuroso no discurso sobre arte precisamente a partir daquelas produções intelectuais que buscaram dar sentido de conjunto à disparidade dos anos 1980. Pois bem, esta radical heterogeneidade deste determinado momento histórico da cultura visual do Ocidente, designado como “anos Oitenta” (tal como passarei a chamá-lo aqui), tende exatamente a impedir, com efeito, que seu conjunto produtivo seja arbitrariamente reunido sob a vaga e vulgarizada justificativa de uma “poética”. Em geral, no discurso da crítica e da curadoria de arte contemporânea, a evasiva e inconstante noção de poética tem servido como uma espécie de “conceito” unificador de uma amostragem difusa (como é o caso), mas, não raramente, como eficaz disfarce retórico para algum estilo não assumido ou, quando muito, como grandiloquência sobre o ser, capaz de “habitar o mundo poeticamente”, vampirizando-se Hölderlin.

Uma poética dos anos Oitenta, então?... “É ruim, hein?!” Toda essa década, das artes plásticas à música, do cinema à arquitetura, significou, especificamente, o contrário absoluto. Ou seja: uma veemente resistência a toda projeção ideal (mesmo na ordem da expressividade de Kristeva e Barthes), assim como a toda sugestão compositiva, a toda estrutura ou metalinguagem, normativa ou operativa, que aderisse à espiritualidade do artista como unidade ou consenso: estilo, tendência, “sino de época” ou, mesmo, “poética”. À memória do maneirismo (como se costuma aludir) e à luz das alegações de Charles Jencks, Achille Bonito Oliva ou Ihab Hassan, os *Eighties* (como chamaram os norte-americanos) constituíram, provavelmente, um dos períodos mais antipoéticos da história da arte!

Desta forma, construir um discurso sobre a produção artística no Espírito Santo relacionada à década de 1980 deve, antes, observar o mesmo limite que a construção de discurso sobre qualquer outra produção geográfica daquele período. Isto é: deve buscar não mais do que expor uma amostra de um conjunto de produções, sem a pretensão de reduzi-las a um conjunto produtivo. Isso é algo

que ainda precisa ser coerentemente compreendido dentro do espírito de um contexto geracional cuja “poética” é notadamente difusa, variada, negativa e cujo traço comum mais relevante é exatamente o limite que esta sua multiplicidade (este seu *diferendo*, diria Lyotard) impõe ao que resta de poético nas ideias de contexto, espírito e geração. Uma “poética” da geração produtiva na década de 1980 designará, negativamente, uma antipoética, na mesma medida em que a famosa consideração geral de que o pós-modernismo é o fim das considerações gerais designa, negativamente, a impossibilidade de novas considerações gerais. A dinâmica autorreflexiva e instável deste paradoxo também define o pós-moderno. Talvez, seu maior prenúncio histórico tenha estado na permissiva proibição pichada em um dos muros do bairro latino de Paris durante o mês de maio de 1968, jocosamente, lema lírico do fervor libertário que chegaria aos anos Oitenta: “é proibido proibir”.

Assim como alemães, italianos, londrinos, nova-iorquinos e cariocas, a maioria dos jovens artistas capixabas (ou radicados no Espírito Santo) mais representativos da época apostou não somente na chamada “estética feia”, mas também numa pintura “mal feita”, suja e negligente, sem uma habilidade ou uma ideia específicas: uma anti-pintura, com a sua correspondente antipoética, sem que isso significasse, sofisticadamente, uma poética. Era uma estratégia para evitar, mais uma vez, o recorrente acosso do gênio, da originalidade e, portanto, do belo, cuja poética seguia seu curso histórico, persistente na busca pela beleza: na sensação com Monet, na atitude com Pollock ou na ideia com Kosuth. O aspecto divergente, precário e “amador” da pintura desenvolvida durante os Oitenta constitui, até hoje, o traço fundamental de sua autoridade, o qual é identificável, sobretudo, e especificamente no Espírito Santo, em suas importantes projeções sobre as produções atuais, desde a fotografia até a chamada *street art*.

Da série de exposições ocorridas entre 2003 e 2009, *Flashback: Eine Revision der Kunst der 80er Jahre* é, neste sentido, modelar. Segundo seu curador, o suíço Philipp Kaiser (1972-), a exposição

“foi concebida como um ensaio, uma instalação experimental aberta” (KAISER *apud* HATJE CANTZ, 2005, p. 15). A princípio, propunha uma continuidade entre a pintura da década de 1980 e as práticas conceituais e pós-minimalistas das duas décadas precedentes (tese defendida por Graw no debate da *Artforum* e, em alguma medida, reverberada em trabalhos capixabas, como os de Rosana Paste, Hilal Sami Hilal e Julio de Paula), em detrimento da ideia de uma ruptura propriamente dita com aquelas tendências anteriores (tese defendida por Buchloh no mesmo debate). Isabelle Graw (1962-), crítica alemã, questionou o pensamento que opunha as décadas de 1970 e 1980 com base numa polarização entre a arte conceitual e o neoexpressionismo. Já Benjamin H. D. Buchloh (1941-), crítico também alemão, mas radicado nos Estados Unidos, reforçou a ideia desta oposição, defendendo que a prática artística conceitual era mais radical (com conotação qualitativa) em suas “consequências” históricas do que a pintura da década de 1980.

Não obstante, quando classifica a exposição de ensaio, Kaiser se referia mais exatamente à montagem da mostra. Com relação a isso, a tese de Buchloh parece ganhar força. À ruptura com os “objetos tautológicos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50) — seja a exatidão do *minimal*, seja a iconoclastia do conceitual, ou a integração desmaterializante de ambos — deveria corresponder para a nova geração um rompimento com a consequente assepsia que esses objetos passaram a exigir para serem expostos. Quero dizer, o saneamento da produção artística iniciado pelo minimalismo (e que a arte conceitual se propôs a consumir) impunha uma limpeza equivalente da recepção de seus produtos saneados. Esta imposição, cujo marco foi a exposição de Frank Stella na galeria White Cube em 1964, onde ele dedicou uma parede inteira para cada quadro, foi tão canonizante que, exceto por algumas alternativas, a lógica museográfica para a exibição de arte contemporânea, com seus famosos “respiros” e “descontaminação” entre as obras (ou seja, com a dupla neutralização do ambiente e do olhar periférico), tem permanecido notavelmente “profissional” e a mesma até hoje!

Não bastava pintar mal, era preciso também expor mal. Era preciso, inclusive, vencer as resistências: as pessoais e as institucionais, as antigas e as renovadas, as devotas e as mesquinhas. O exemplo mais significativo e consequente deste reajuste no Brasil foi, sem dúvida, o projeto expográfico de Haron Cohen e Sheila Leirner para a seção Grande Tela durante a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985.

Inicialmente planejada para que os trabalhos tivessem uma distância mínima entre si, formando literalmente uma única tela em que se misturassem indistintamente os integrantes de várias representações, a ideia não foi bem recebida pelos artistas, especialmente os alemães, que se sentiram desprestigiados pela proximidade com outros, que não teriam sua estatura (FREITAS, 2010, p. 320).

A “deprê” do cubo branco “careta” precisava ser “detonada” por quadros pelo chão, telas sem chassis, grafites pornográficos nos banheiros, sapatos em aquários, chuvas de gaivotas de papel, manequins sem cabeça, rolos desembainhados de papel higiênico... Mas tudo isso “numa *nice*”. A ideia era promover uma “chacrinha”, cheia de gente “maneira”, só “fera”, que não tinha medo de “dar *tilt*”. Então, em 14 de julho de 1984, Marcus de Lontra, Paulo Leal e Sandra Magger, como se fosse uma curadoria, enviaram desde a Escola de Artes Visuais do Parque Lage uma saudação que soou como um chamado: Como Vai Você, Geração 80?. Cento e vinte e três artistas, pretensos artistas, não artistas e simpatizantes não “pegaram leve”, responderam com um retumbante “vamos nessa!”. Era a chance de “arrebentar a boca do balão”, porque, afinal, pintar era “chocante”!

Saia balonê ou calça bufante, ombreiras em “mangas morcego”, sandália *scarpin* e relógio Champion, tudo em cores cítricas. De fato, a partir de 1980, era cada vez mais difícil se manter fiel ao salmo pré-minimalista de Mies van der Rohe: “*less is more*”. Agora, imagine uma hipotética rodada ficcional de “imagens não pintadas”, com fartas

doses de “imagens feias” e muita “pintura escrota”<sup>51</sup>... Emil Nolde, Sigmar Polke e Victor Arruda, sentados longe da mesma porta da direita evitada por Noel Rosa, calçando All Star, tênis canoa quadriculado e um indefectível Kichute! Pensou? Decerto, eles acabariam falando de estrelas... Quem sabe, até, com alguma evocação desencantada e afetuosas palavras ao saudoso Van Gogh... No entanto, dos três, Arruda seria, provavelmente, o único cético. A distância entre aquilo que Harold Rosenberg chegou a chamar de “pintura-ato” — delírio criativo inseparável da biografia do artista — e boa parte do que foi apresentado ao longo da década de 1980, que tem em Arruda seu anjo pornográfico, desde a banalização da pintura até a profanação do cubo branco, é, precisamente, a medida da fé.

A chamada recuperação da atividade pictórica, “no sentido artesanal do termo” (assim como Sol LeWitt a esconjurava), foi marcada por uma incredulidade fundamental com respeito aos dois principais santos deste ofício: a universalidade da linguagem e o mito do novo. Por extensão, consumou-se também a descrença definitiva em seu profeta, o gênio. Por fim, e em relação às três décadas anteriores, significou, ainda, a suspeição daqueles desígnios missionários, não só os impostos à pintura, mas a toda arte, como, só por exemplo, a messiânica “conscientização das massas”. Em vez de uma arte revolucionária, estratégia de resistência (estética ou sociopolítica), obrigada a mensagens tácitas, maniqueísmos e bordões heroicos, as variadas propostas germinadas nos Estados Unidos, na Alemanha e na Itália, principalmente, florescidas na Inglaterra e, sobretudo, no Brasil, quiseram uma arte emancipatória, exaltação energética, cheia de volição, ecletismo e descompromisso.

---

51. Imagens não pintadas (*unlackiert Bilder*): atribuído à pintura de Emil Nolde (1867-1956). Imagens feias (*häßlichen Bilder*): atribuído à pintura de Sigmar Polke (1942-2010), Georg Baselitz (1938-), Markus Lüpertz (1941-) e Anselm Kiefer (1945-). Pintura escrota é como Victor Arruda (1947-) classifica seu trabalho.

Sem medo da pintura, nem de seu genuíno potencial decorativo “para embelezar o mundo”<sup>52</sup>, uma significativa geração brasileira, produtora até hoje, ganhou notoriedade a partir da exposição no Parque Lage (pesem-se, claro, três importantes precedentes<sup>53</sup>). Entre outras coisas, ela substituiu as temáticas italianas relacionadas a uma espécie de mitificação da tradição e, sobretudo, as alemãs de decadência, medo, perda de identidade, loucura e outros apocalipses por um malemolente fascínio desideologizado e sensual pela dança, pela festa, pelos trópicos e pelos motivos nacionais, não nacionalistas. Enquanto os norte-americanos se inspiravam em ideologias marginais, como o *punk*, o *rock* agressivo e todo o *underground* herdado dos *beatniks* e dos *hippies*, além de estereótipos hispano e afro-americanos, os brasileiros recorriam à cultura indígena e ao barroco mineiro, ao agreste e ao Carnaval, à televisão e ao deboche, ao *funk* da favela e ao *rock* carinhoso. Ao mesmo tempo, substituindo as barbas cubanas, os “caras pintadas”, na Cinelândia e na Paulista, anunciavam uma juventude tomada pelo “sentimento de liberdade, um desejo de ser feliz, de pintar a vida com cores fortes e vibrantes, valorizando o gesto, a ação” (COSTA, 2004, p. 7). Esta reivindicação de liberdade não era uma conjectura, mas uma conjuntura, absolutamente inserida naquilo que o sociólogo Zygmunt Bauman (1925-2017) considera a marca distintiva da pós-modernidade frente à modernidade: não uma “vontade de poder”, tampouco “de potência”, mas uma “vontade de liberdade”.

---

52. “pour embellir le monde”, conforme atribuído a Matisse por Louis Aragon no livro *Henri Matisse, roman* (1971).

53. Décima Sexta Bienal Internacional de São Paulo em 1981 na Fundação Bienal, São Paulo, com curadoria de Walter Zanini, a primeira com uma seção inteira dedicada a um pintor, o expressionista abstrato canadense Philip Guston (1913-1980); Entre a Mancha e a Figura em 1982 no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, com curadoria de Frederico Moraes; À Flor da Pele – Pintura & Prazer em 1983 no Centro Empresarial do Rio, Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra.

Diferente do positivismo antropófago do chamado período café com leite (seja o modernista da Era Vargas, seja o construtivista da JK), a seu modo, cético, também renascia na confiança hedonista da geração dos Oitenta a velha e recorrente expectativa nacional de que, desta vez, “o país dará certo”. No entanto, já não subsistia nesse hedonismo alguma ideologia de apoio utópico, tampouco em sua expressão uma poética futurista e inovadora. A diferença dessa geração é que, seja na política, seja na arte, ela já não é teleológica. Ainda assim, àquele breve clima de esperança, então, generalizado pelo frenesi civil das Diretas Já entre 1983 e 1984, pela posse de Tancredo Neves em 1985, pela aprovação de uma nova Constituição Federal em 1988 e pela posse de Fernando Collor de Mello um ano depois (cujo *impeachment* pode ser um bom símbolo para o final dos Oitenta), equivaleram as aberturas das exposições Pintura Como Meio em 1983, Como Vai Você, Geração 80? em 1984, Grande Tela em 1985 e Imagens de Segunda Geração em 1987. Provavelmente mesmo, a última proposta coletiva da arte brasileira, segundo Frederico Morais. “Provavelmente”, porque a coletividade, de fato, nunca existiu sob o cruzamento de classes e a mistura de gêneros, sob o repúdio às distinções entre baixa e alta cultura e aos formalismos modernistas — à Escola de Frankfurt e a Clement Greenberg. O desinibido retorno ao sentimental e ao burlesco como emancipação do vulgar e liberação dos instintos, claros ecos prudentemente despolitizados da insurreição estudantil de 1968, na verdade faziam dos anos Oitenta uma época fragmentada, protagonizada por uma geração descentralizada.

A rua, então, foi e ainda é o grande catalisador. Desde o manifesto arquitetônico de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, publicado em 1972 contra o elitismo intrínseco ao purismo moderno do estilo internacional de Van der Rohe, Le Corbusier e, por extensão, de toda reminiscência da Bauhaus e tradições minimalistas, o pós-modernismo passa a ser definitivamente entendido como uma tendência “para o vernáculo, para a tradição e para a gíria comercial das ruas” (JENCKS *apud* ANDERSON, 1999, p. 55, nota 17),

simultaneamente. A má pintura, devidamente mal exposta, que forçou a arte a contaminar-se com a margem da arte, com a periferia, o *punk*, o *pop*, o *hip-hop*, a gafeira, o *skate*, o fanzine etc., já não se distingue, hoje, do grafite, dos *stencils*, *posters*, adesivos, *tags* e todo tipo de produção criativa apurada de maneira consumerista do rescaldo da era da imagem. Apesar de uma ou outra crise de identidade, causada quer pela nostalgia das belas-artes (entre os “pintores” constrangidos com os novos títulos), quer pela patrulha dos repressores códigos da conduta libertária (sobre os “grafiteiros” que escolhem a parede errada), depois dos anos Oitenta tudo pode ser realmente liquidificado e transformado, independentemente da autoritária ética dos museus ou da mafiosa etiqueta das ruas. Desde a fotografia e o cinema até a televisão e o computador, talvez nenhum outro fenômeno cultural do século passado corroeu tão definitivamente a fronteira entre alta e baixa cultura do que essa antipoeética violentamente emotiva, mas descrente, repleta de empastes vivos e gestuais coloridos, mas descompositiva. Já não se trata de pictoricidade ou de militância, mas de “pictância”.

Naquela “pictada” fictícia com Nolde, Polke e Arruda, imaginada acima, Ana Horta e Francesco Clemente, Cristina Canale e David Salle, Leda Catunda e Tracey Emin ou Orlando Farya e Lincoln Guimarães dividiriam a conta e chamariam, para a saideira, Luciano Boi, Marcelo Gandini, Raphael Bianco e Ficore. Por isso, uma exposição com esta “galera” deve se supor como uma experiência mais empírica do que especulativa, nem chegando a ser, de fato, uma exposição de pinturas (e objetos pintados), mas, antes, uma espécie de “instalação pictórica”, quero dizer, “pictante”.

O que se costumou generalizar sob o nome de neoexpressionismo, muito aplicado ao Brasil durante um tempo, formou um panorama muito variado. O *neo-expressionismus* abarcou desde o Heftige Malerei ou Neue Wilde, incluindo Gruppe Mülheimer Freiheit Neuen Wilden, até a Bad Painting, a New Image Painting, a Transavanguardia, o Maximalismus, a Hässliche Realisten, a Figuration Libre e muitos outros desdobramentos, por exemplo, a própria Geração 80

brasileira. O Espírito Santo não escapou a esta “*new wave*” germana. Ou, melhor dizendo, foi essa nova onda que não escapou ao Espírito Santo. Sua pluralidade quase caótica guardava outro ponto comum além do hedonismo, do ceticismo, do ecletismo e do abandono do paradigma do novo. Todos estes movimentos e acontecimentos acordavam um desacordo com o sistema da arte; um desajuste, sobretudo, com a faceta comercial moderna deste sistema, ainda baseada numa distinção entre alta e baixa cultura. O chamado *métier*, o *mainstream*, foi deliberadamente encampado pelo artista da década de 1980, num flerte calculado, ao mesmo tempo apologético e injuriante, reverencial e promíscuo, se inserindo numa curva histórica que vai de Andy Warhol a Damien Hirst, passando, decisivamente, pela criação de galerias alternativas no SoHo na virada das décadas de 1960 e 1970 (como de Paula Cooper, Ivan Karp e Max Hutchinson), de onde, aliás, surgiria a geração norte-americana dos *Eighties*. Essa deserção, disfarçada de alistamento, gerou mais consequências, como o estouro da bolha da arte contemporânea em 2008, quando a gigante Sotheby’s quase quebrou, do que várias estratégias anti-institucionais das décadas de 1960 e 1970, como a Land Art, por exemplo. Ainda que nem sempre atuassem sistematicamente como galerias alternativas, no Brasil vários grupos independentes se formaram em ateliês compartilhados e grupos de estudo que, eventualmente, “agrediam” o mercado, por assim dizer. Em São Paulo, o Manga Rosa, de 1978 (Francisco Zorzete, Jorge Bassani e Carlos Dias), e o Casa 7, de 1982 (Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade e Nuno Ramos), são exemplos. No Rio de Janeiro, formaram-se em 1983 o Grupo Seis Mãos (Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão) e, um ano depois, o Grupo da Lapa (Daniel Senise, Ângelo Venosa, Luiz Pizarro e João Magalhães) (AMARAL, 2003, p. 20).

No Espírito Santo, nada nestes moldes exatos aconteceu, o que não significa que algumas parcerias e pequenos grupos não tenham se formado, aqui e ali, de maneira espontânea e efêmera, sem compromissos programáticos, apenas repartindo custos e dividindo o “trampo”

de modo pragmático e funcional. O que, então, unia esta experiência capixaba àquela paulista, à carioca e à internacional era uma mesma atitude subversiva e alternativa em relação ao mercado, conforme antecipada pelo *boom* dos anos de The Store (Claes Oldenburg, 1961), radicalizada pelo *pós-boom* da época de Food (Matta-Clark, 1971) e cristalizada no *disboom* da década da Group Material Store (1980). Ao mesmo tempo que trabalhavam sozinhos, tanto produzindo quanto tentando vender suas peças, os jovens capixabas se reuniam, às vezes, nas casas-ateliês de um ou outro artista, como Nelma Guimarães, que recebia gente como Simone Monteiro e Orlando Farya, deixando um caminho de pintura e grafite que cabe a nós, hoje, rastrear.

Desde a virada da década de 1970 para 1980, um pioneiro como Farya, por exemplo, já mantinha ateliês compartilhados no centro de Vitória com outros artistas e amigos. Eram palcos de sessões híbridas, meio festas, meio seminários, meio linha de produção. Eram como *factories* promovendo *serate*<sup>54</sup>. Em almoços de domingo e jantares de quinta no Barco Abóbora, dividido com Hélio Coelho e Zupo, “viajava[-se] na maionese”, claro, mas também se discutiam teorias, se trocavam informações, se cruzavam técnicas, se traçavam estratégias e se tramavam afetos. Poucos anos depois, a coisa passou a “rolar” no 25

---

54. The Factory foi o ateliê-estúdio empresarial fundado por Andy Warhol na cidade de Nova York, que funcionou em três diferentes endereços entre os anos de 1962 e 1984, produzindo serigrafias, pinturas, fotografias e filmes em série, segundo uma simulação da linha de produção industrial, assim como promovendo grandes e badaladas festas com artistas, atores, intelectuais, gente da *high society*, da imprensa e do mundo noturno, segundo uma simulação do *show business*. Já o termo italiano *serata* (noite) passou a nomear um tipo de *show* provocativo, irreverente e interdisciplinar estabelecido a partir de uma apresentação organizada pelo grupo dos futuristas no dia 8 de março de 1909 no Teatro Chiarella, em Turim, mas logo aplicado também aos encontros dadaístas e surrealistas. Nessa noite, enquanto Filippo Tommaso Marinetti entretinha o público com a leitura dos manifestos e poemas futuristas, se executavam *performances* musicais e se provocava o público de diversos modos, a polícia interveio e prendeu os organizadores.

a Gata Mia. Já no final da década, ateliês como o de Lincoln Guimarães, Margarete Mattos e Antonio Aristides promoviam, inclusive, aulas e oficinas, conservando algo do frescor desta pintura expressivamente figurativa e/ou abstrata, surgida no ambiente do East Village em estreita simbiose com as ruas<sup>55</sup> e paralela a movimentos europeus, como a Transavanguardia italiana e os Nouveaux Fauves alemães, ambos devedores da Figuration Libre francesa.

Nos Estados Unidos, enquanto essa década era veementemente criticada pelos detratores associados à revista *October*, era de igual modo defendida fervorosamente pelos críticos do círculo da revista *Artforum*. Aqui, enquanto o “circuito capixaba” (tal como o carioca e o paulista) ainda inflacionava alguns modernismos tardios e uns abstratos “da hora”, estes guetos atraíam gente interessante e interessada, como o crítico Carlos Chenier, cuja coluna diária em *A Gazeta* constituiu durante a década de 1980 um verdadeiro arauto dessa nova geração no estado. Não é nada simples perseguir estes paralelismos e interações. Por um lado, muitos artistas capixabas viajavam constantemente, mantendo, de certo modo, uma quase binaturalidade ou, em alguns casos, uma quase binacionalidade. Por outro, espaços como a Galeria Itaú se tornaram verdadeiros “*points*”. Um período especialmente efervescente foi entre 1986 e 1989, enquanto funcionou a Galeria Usina Arte Contemporânea, do colecionador Márcio Espíndola: “meu quintal-escola, vivia lá; não perdia uma exposição”, confessou-me Simone Monteiro. Esta galeria trouxe a Vitória exemplos fortemente representativos da chamada Geração 80, entre Jorge Guinle, Gonçalo Ivo, Leonilson, Hilton Berredo, Daniel Senise, Ester Grinspum e outros. Integrantes da Casa 7, mais ou menos nesses anos, chegaram a vir ao estado para oficinas na Ufes, como uma famosa de Fábio Miguez sobre encáustica. Antes mesmo disso, ainda na primeira metade da década,

---

55. Kenny Scharf (1958-), Mark Kostabi (1960-) e Mike Bidlo (1953-), além de David Salle (1952-), Julian Schnabel (1951-) e Thomas Lawson (1951-); assim como, das ruas, Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990).

muita gente ligada à Ufes já acorria ao badalado Festival de Inverno da UFMG, onde se dava um intenso intercâmbio de ideias, informações e sonhos com artistas, críticos e diletantes do Brasil inteiro. Dentro de seus limites institucionais, as demais galerias disponíveis, como Homero Massena, Levino Fânzeres e Álvaro Conde, somadas aos dois espaços universitários, cumpriam seus papéis, obviamente heroicos, mas dramaticamente insuficientes. A exemplo de nova-iorquinos, paulistas e cariocas, os jovens artistas capixabas “sem grana” se reuniam, se cotizavam e se organizavam em exposições em bares e lugares alternativos, na maioria das vezes vendendo seus próprios trabalhos de modo autônomo, porque público não faltava.

Do mesmo modo como havia recuperado alguns últimos trabalhos de Pablo Picasso, Giorgio de Chirico e Francis Picabia, a Bad Painting integrou artistas menos midiáticos do Expressionismo Abstrato, como Philip Guston, “o melhor mal pintor que já existiu” (PLAGENS, 1981). A Transavanguardia, na Itália, por sua vez, recuperou de Ticiano a Carlo Carrà, sem a menor cerimônia, segundo uma lógica de contaminação, lateralidade e ambiguidade, que ao fim sintetizava seu apanágio. Para uma solução da polêmica europeia entre abstração e figuração, deixada aberta pela guerra, os alemães mesclaram elementos de Die Brücke e de Les Fauves com a situação patológica da Guerra Fria, a música *new wave* e a literatura de Walt Whitman. Igualmente, o formato marcadamente inclusivo da Geração 80, exacerbado pela exposição do Parque Lage, supunha a apropriação de vários “segredos de liquidificador”, misturando Aleijadinho e as rendeiras do Nordeste, Iberê Camargo e o *mass media*, pintura metafísica e futebol, Egito Antigo e anedotas, ou Dionísio del Santo (que, aliás, deu aulas de serigrafia no Parque Lage entre 1987 e 1988) e congo.

É esse o espírito descentralizado, fragmentário, citacionista, alquimista e libertário dos Oitenta — o primeiro, talvez, já não moderno, de fato. É esse mesmo “espírito oitenta” que está tão igualmente evidente na produção capixaba da época, como em qualquer outro conjunto produtivo contemporâneo, desde a figuração

neoexpressionista de Orlando Farya, Luciano Boi e Edelson Caetano até o abstrato telúrico de Lincoln Guimarães, “tachista” de Didico e “*action*” de Andréa Abreu; desde o flerte de Hélio Coelho com a *pop art*, via Philip Guston, e de Nelma Pezzin com um inusitado coquetel de Beuys e Tàpies, até a mistura de Simone Monteiro entre a pós-figuração lacerante de Die Brucke e a prefiguração espontânea do CoBrA, cuja ingenuidade de coisa nascente, tão existencial para a arte moderna e tão cotidiana para essa geração, Nelma Guimarães, por sua vez, catalisa com a garatuja do grafite.

Estas experiências capixabas, relativamente isoladas, mas absolutamente coetâneas a movimentos internacionais e despontamentos nacionais, encontrariam um potencial centro irradiador, propriamente dito, um pouco mais tarde, a partir da criação do Festival de Verão de Nova Almeida, em 1989, promovido pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Lá, no entanto, logo se veriam rivalizadas com novas experiências e novos grupos, como o gaúcho Sim ou Zero (Alexandre Antunes, Edmilson Vasconcelos, Renato Coelho e Wagner Vasconcelos), surgido em 1993. Ecletismos do mesmo ano, então, como as livres invocações simbolistas de Rosindo Torres e Nelma Guimarães, seriam reacomodados por esta prodigiosa maturação do legado conceitual e performático, típica da desprofissionalização do artista que se radicalizaria ao longo da década de 1990.

Após a “década da pintura”, parecia que se dava início a uma franca recuperação das estratégias dos *Sixties-Seventies*, como a contaminação, a apropriação, a intertextualidade, a participação, a coautoria, o vídeo, as intervenções urbanas, as interferências em rádio e televisão, e assim por diante. Entretanto, o tipo de liberdade sintática, descompromisso ideológico e revalorização do ofício de pintor e do juízo estético conquistados pela geração da década de 1980 não “tomaram doril”. Ao contrário, reafirmam-se e renovam-se constantemente desde então, como na sobreposição caleidoscópica de palimpsesto e rayografia de Marcelo Gandini; como nas epifanias evocadas da Escola Britânica do século XVIII e da de Düsseldorf do XIX por

Raphael Bianco; ou como na sofisticada fidelidade àquele macio e infiel sincretismo entre história da arte e cultura popular de Leda Catunda, para citar apenas uma não capixaba. Aquele evolucionismo linear e progressivo, típico da modernidade teleológica, foi definitivamente convertido a um citacionismo espiralado e autorreflexivo.

Essa sensibilidade dos anos Oitenta, ainda atual, não buscou no futuro uma medida (*modus*) permanentemente presente (*ernus*) à custa de uma repetida negação do passado. Essa sensibilidade admitiu o presente como uma espécie paradoxal de recordação anamnésica, para a qual o passado retorna constantemente como um futuro já pretérito, como foi a *pop art* para Arthur Coleman Danto (1924-2013), todavia posterior a si mesmo. O indivíduo *post modus ernus* é, então, aquele que passa a reconhecer esta instabilidade inerente à dinâmica dos nexos, já emancipados de um conceito absoluto de verdade, assim como a arte pós-modernista passou a ser aquela que assumia a multiplicidade e a indefinição do próprio mundo ao qual pertencia, desprovido de uma ideia geral de realidade.

Longe de ter sido apenas um grande “oba-oba”, com muito lança-perfume, laquê e beijo na boca, a década cultural de 1980 significou, também no Brasil, uma engenhosa rebeldia sem revolta contra o maniqueísmo sociopolítico dos anos de Guerra Fria e seu estruturalismo binário e excludente: direita e esquerda, arte e *kitsch*, teoria e prática, machismo e feminismo, Ocidente e Oriente, novo e velho, ame-o ou deixe-o. Longe de ter promovido apenas uma limitada recuperação de formas e práticas obsoletas “sem função nas sociedades pós-industriais”, como diria Hal Foster, o espírito dos Oitenta promoveu uma profunda emancipação dos processos criativos contra as tendências de ideologização da arte, com “seu disfarçado determinismo social, preconceito coletivista e desconfiança sobre o prazer estético” (HASSAN *apud* ANDERSON, 1999, p. 26).

Longe de constituir uma fuga dos burgueses órfãos de Che Guevara, que, por puro tédio, borraram algumas telas ruins com tinta barata enquanto matavam a aula de sociologia, a Geração 80 foi uma

insurreição da rua rumo à universidade, acompanhada por uma inflexão da universidade rumo à rua. Enquanto uma, como cultura popular, demandava legitimidade, isto é, validação, ou, ainda, capitalização (e nesse excesso invadiu a segunda); a outra, como *intelligentsia* acadêmica, via nessa demanda a oportunidade de uma nova oferta capaz de revigorar e ampliar suas variadas formas modernas de competência para a produção de sentido, de valor, sistematicamente ameaçadas pela obsolescência de seus objetos (abstratos) e de seus discursos (teóricos) ainda enrijecidamente normatizados e hierarquizados, em comparação à rizomática e heterárquica hiper-realidade pós-moderna (e nessa carência cooptou a primeira). Foi um duplo cerco, seguido de um duplo assalto, como este texto, que validou a exposição que o permitiu. Essa *blitz não* deixou até hoje de ser um verdadeiro ultraje, mas a rigor.

## Referências

AMARAL, Aracy. Brasil: uma nova geração. In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). 2080. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003. p. 20. Catálogo de exposição.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BARRETO, Waldir. **De lo sublime superviviente**: estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo. Granada (Espanha): Universidad de Granada, 2016.

BRETT, Guy; MACIEL, Katia (org.). **Brasil experimental**: arte/vida, proposições e paradoxos. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRITO, Ronaldo. Voltas da pintura. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 136-140.

BROOK, Tom. Lennon's death: I was there. **BBC News**, 8 dez. 2010.

BURDEN, Chris. **Hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva**. [Entrevista concedida a] Juan Agustín Mancebo. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COHN-BENDIT, Daniel. 1968: power to the imagination. [Entrevista concedida a] Claus Leggewie. **The New York Review of Books**, New York, 10 May 2018. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2018/05/10/1968-power-to-the-imagination/>. Acesso em: 3 jun. 2019.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

COSTA, Marcus de Lontra. **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro: CCBB, 2004. Catálogo da exposição, Centro Cultural Banco do Brasil, 12 jul.-26 set. 2004.

CRIMP, Douglas. **The end of painting**. *October*, v. 16, p. 69-86, 1981.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DANTO, Arthur Coleman. *In*: DANTO, Arthur Coleman *et al.* The mourning after: a roundtable. **Artforum International**, Mar. 2003. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200303/the-mourning-after-a-roundtable-4321>. Acesso em: 6 jan. 2021.

DANTO, Arthur Coleman. The end of art. *In*: LANG, Berel (ed.). **The death of art**. New York: Haven, 1984. p. 5-35. (Art and Philosophy, v. 2).

DANTO, Arthur Coleman. ***The philosophical disenfranchisement of art***. New York: Columbia University Press, 1986.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além. Tradução de Clarissa Campello. **Arte & Ensaios**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, n. 10, p. 92-105, 2003.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *In*: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 407-426.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Correa. São Paulo: Unesp, 2011.

FISCHER, Hervé. **L'histoire de l'art est terminée**. Paris: Balland, 1981.

FLEW, Antony. **God and philosophy**. Amherst, NY: Prometheus Books, 2005.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. [Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967]. Tradução de Pedro Moura. Porto: Virose, 1986.

FREITAS, Rosana de (org.). **Reynaldo Roels Jr.**: crítica reunida. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010.

GORZ, André. **Adeus ao proletariado**: para além do socialismo. Tradução de Ângela Ramalho Vianna e Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

GUASCH, Anna Maria. **El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007**. 2. ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.

GUASCH, Anna Maria. **El arte último del siglo XX**: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **A crise de legitimação no capitalismo tardio**. Tradução de Vamireh Chacon. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo**: racionalidade da ação e racionalização social. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HASSAN, Ihab. **The postmodern turn**: essays in postmodern theory and culture. Athens (OH): Ohio University Press, 1987.

HATJE CANTZ. **Flashback**: eine Revision der Kunst der 80er Jahre/  
Revisiting the art of the 80s. Basel, 2005. Catálogo de exposição.

HEATH, Joseph; POTTER, Andrew. The selling of the counterculture: how cries against consumerism have become another form of marketing. **The Economist**, 26 May 2005. Disponível em: <https://www.economist.com/unknown/2005/05/26/the-selling-of-the-counterculture>. Acesso em: 3 jun. 2019.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: WALTER Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução de José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 117-154. (Os Pensadores).

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pós-modernismo e política**. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **Cindy Sherman**: 1975-1993. New York: Rizzoli, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

LYOTARD, Jean-François. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Tradução de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1987.

MALDONADO, Tomás. **El futuro de la modernidad**. Madrid: Júcar Universidad, 1990.

MCCULLOCH, Warren. A heterarchy of values determined by the topology of nervous nets. **Bulletin of Mathematical Biophysics**, Michigan, n. 7, p. 89-93, 1945.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 64, n. 1, jan./fev. 1970.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Tradução de Marisa Balseiro *et al.* Barcelona: Polígrafa, 2006.

OLSON, Charles; CREELEY, Robert. [Cartas de 9 de agosto, 20 de agosto e 3 de outubro de 1951]. *In: Charles Olson & Robert Creeley: the complete correspondence*. Boston: Black Sparrow, 1987. v. 7, p. 75, 115, 234, 241.

OSBORNE, Peter. **Philosophy in cultural theory**. New York: Routledge, 2000.

PLAGENS, Peter. The academy of the bad. **Art in America**, p. 11-17, Nov. 1981.

RESTANY, Pierre. Entretien avec Pierre Restany (1930-2003). [Entrevista concedida a] Fabien Danesi. *In: FLAHUTEZ, Fabrice;*

DUFRENE, Thierry (org.). **Art et mythe**. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011. p. 137-147.

RESTANY, Pierre. **Le nouveau réalisme**. Paris: Luna-Park Transédition, 2007.

SALINGER, Jerome David. **O apanhador no campo de centeio**. Tradução de Antonio Rocha, Jorio Dauster, Álvaro Alencar. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Crítica da razão dialética (precedido por Questões de método)**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SILVA, Juremir Machado da. **Visões de uma certa Europa**. Porto Alegre: Edipucrs, 1998.

TEMKIN, Ann; ROSE, Bernice (org.). **Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys**. New York: Thames and Hudson, 1993.

THE 1980s. **Artforum International**, New York, v. 61, n. 7/8, Mar./Apr. 2003. 40th anniversary special issue, 2 parts.

THOMPSON, J. M. Post-modernism. **The Hibbert Journal**, v. 12, n. 4, July 1914.

TOURAINE, Alain. **La conscience ouvrière**. Paris: Seuil, 1966.

TOURAINE, Alain. **Le Mouvement de Mai ou le communisme utopique**. Paris: Seuil, 1968.

TOURAINE, Alain. **Sociologie de l'action**. Paris: Seuil, 1965.

TOYNBEE, Arnold. **A study of history**. London: Oxford University Press, 1934-1961. 12 v.

WEBER, Max. **Ensaaios de sociologia**. Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004.

## *Sobre os autores*

**Almerinda da Silva Lopes** é professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Atua nos cursos de graduação em Artes e nos programas de pós-graduação em Artes e em História. Doutora em Artes Visuais, pelo programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I (Panteão Sorbonne), realizou pós-doutorado em Ciências da Arte na Universidade de Paris I e mestrado em História da Arte, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Realizou estágio técnico-científico na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) em Paris, França. É bacharel em Artes Plásticas e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e pesquisadora de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) nível 1, instituição da qual é também membro do Comitê Assessor de Artes (triênio 2018-2021). É autora de vários livros com foco na arte do Espírito Santo, arte moderna e contemporânea e estudos em fotografia, alguns dos quais premiados por instituições locais e nacionais. Possui inúmeras publicações em revistas nacionais e estrangeiras, especializadas em artes visuais e história da arte. É curadora independente de exposições de artes visuais.

**Waldir Barreto** é professor adjunto de Arte Contemporânea no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, na cidade de Vitória (ES), Brasil. Ao longo de uma variada formação acadêmica, cumpriu um extenso percurso que foi da biologia à arqueologia, das ciências ambientais à pré-história brasileira, da história da arte à filosofia. Antes do magistério, atuou como fotógrafo profissional, realizando trabalhos para revistas, jornais e instituições culturais do Rio de Janeiro. Depois do mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde defendeu a dissertação *O irrepresentável visível: uma interpretação da possibilidade de relação entre o trágico nietzschiano e a pintura abstrata*, foi diretor do Museu Bispo do Rosário no Rio de Janeiro (antigo Museu Nise da Silveira, atual Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea) e do Museu de Arte de Goiânia, em cuja cidade também criou e organizou as duas primeiras das seis edições do Salão Nacional de Arte de Goiás. Atuou como curador, organizador, consultor e crítico em diversas exposições individuais e coletivas, nas cidades de São Paulo, Santos, Campinas, Santo André, Rio de Janeiro, Goiânia, Brasília, Belo Horizonte, Belém, Vitória, Cidade do México, Berlim, Granada e Almería. Simultaneamente, publicou textos curatoriais e críticos em catálogos, revistas especializadas e acadêmicas, além de capítulos em livros coletivos. Sua tese doutoral, *De lo sublime superviviente: estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo*, está editada na Espanha.

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vargas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Chefe de Gabinete**

Aureo Banhos dos Santos

**Secretário de Cultura**

Rogério Borges de Oliveira

**Galeria de Arte Espaço Universitário**

Ananda Carvalho

**Curadoria Educativa**

Margarete Sacht Góes

**Educativo**

Kênia Tinelli (Coordenação)

Flávia Souza

Julia Fachetti

Karen Nascimento

Maria Fernanda Santana

**Administrativo**

Lucas Martins

**Museologia**

Pedro Ibsen Aragão

**Preservação e Conservação de Obras**

Angélica Reckel

**Produção Cultural (Secult)**

Ana Paula Gusmão (Coordenação)

Guilherme Brasil

**Agradecimentos**

Neusa Mendes

***Série Cultura Ufes***

*Caixas de Música (Volume 1)*

*Múltiplo comum | Obras do acervo fotográfico |*

*Galeria de Arte Espaço Universitário (Volume 2)*

*Attilio Colnago: Cantilena para Joy (Volume 3)*

Temos aqui dois textos de fôlego: um sobre as duas galerias de arte da Ufes, a Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) e a Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu), da professora Almerinda Lopes, e uma reflexão profunda e despojada sobre uma parte do acervo artístico da instituição, fazendo conexões com a arte contemporânea e nosso tempo, do professor Waldir Barreto. De um lado, verifica-se uma história que precisa ser contada: como se constituíram essas duas galerias, o que com elas se realizou, o que podemos esperar delas no futuro; do outro, um olhar sobre obras do acervo, com o propósito de mostrá-lo à luz das teorias da pós-modernidade e da arte contemporânea.

Almerinda Lopes nos traz as premissas e problemáticas que envolveram tanto a instalação e as propostas de ação da GAP e da Gaeu, fazendo menção às mostras de alguns artistas brasileiros que expuseram nesses espaços, quanto a formação de uma coleção que ultrapassa duas mil obras, "constituindo, hoje, a maior coleção pública de arte produzida no Brasil existente no estado do Espírito Santo". Uma coleção "que, por sua heterogeneidade, hibridismo, descontinuidade ou delimitação estética, angariou uma identidade peculiar, que a distingue de outras coleções", e que agora demanda de nós a devida organização e digitalização, visando viabilizar seu acesso a pesquisadores e interessados em estudá-la.

Waldir Barreto mergulha no acervo artístico da Ufes para encontrar nele imagens, obras que dialogam com a retomada da pintura, do momento histórico que acabou sendo conhecido como Geração 80 e verificar, na franja da pós-modernidade, que aqui no estado o Espírito Oitenta "pocou". Erudito e bem-humorado, "numa *nice*", ele nos lembra como "em 14 de julho de 1984, Marcus de Lontra, Paulo Leal e Sandra Magger, como se fosse uma curadoria, enviaram desde a Escola de Artes Visuais do Parque Lage uma saudação que soou como um chamado: Como Vai Você, Geração 80?. Cento e vinte e três artistas, pretensos artistas, não artistas e simpatizantes não 'pegaram leve', responderam com um retumbante 'vamos nessa!'. Era a chance de 'arrebentar a boca do balão', porque, afinal, pintar era 'chocante!'. Assim, promoveram uma insurreição "da rua rumo à universidade acompanhada por uma inflexão da universidade rumo à rua".

Trata-se de dois textos que partem da Gaeu rumo à universidade e da universidade à rua com o propósito de provocar, de convocar artistas, pesquisadores, estudantes e o público em geral a lerem e a construir conosco o sentido de constituir um acervo artístico e galeria de artes no *campus* universitário, bem como de contribuir para a escrita de uma história da arte contemporânea no Espírito Santo.

**Fernando Augusto S. Neto**  
*Chefe da Divisão de Artes Plásticas  
da Secretaria de Cultura da Ufes  
(maio/2019 - ago./2020)*

Inaugurada no final dos anos 1970, a Gaeu caracteriza-se como um espaço de natureza artística, museológica, expositiva e educacional e tem em seu histórico mais de 250 exposições realizadas ao longo dos seus quarenta e poucos anos. Entre os artistas que já expuseram aqui podemos citar: Rubens Gerchman, Lygia Pape, Tomie Ohtake, Luis Hermano, Hilal Sami Hilal, Beatriz Milhazes, Rubem Grilo, Shirley P. Leme, Arlindo Daibert, Ana Letycia, Israel Pedrosa, Fayga Ostrower, Lasar Segall, Paulo Henrique Amaral, Ronaldo Barbosa, Carlos Zilio, Adrianne Gallinari, Marcos Coelho Benjamim, Luiz Zerbini, Leda Catunda, Daniel Senise, Marco Paulo Rolla, Norton Dantas, José Carlos Vilar, e por aí vai.

Ao longo desses anos a galeria publicou vários catálogos que acompanharam suas exposições. Com *Sobre arte contemporânea no Espírito Santo: textos críticos e curatoriais*, inauguramos um novo caminho, o de publicar livros que, a par das teorias da arte, do ensino-aprendizagem desenvolvido na universidade e da produção artística do país, discutam os elementos de sentido do nosso tempo. O propósito é sempre o mesmo: contribuir para a escrita de uma história da arte no Espírito Santo.