

ENCONTROS DE ARTE MODERNA EM CURITIBA

A DIMENSÃO URBANA
DO 6º EAM | 1974



ESTE TRABALHO É FRUTO DA PESQUISA DE VOLUNTARIADO ACADÊMICO REALIZADA NO CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ SOB A ORIENTAÇÃO DO PROF. DR. RODRIGO SARTORI JABUR

Cena do filme "Terra em transe" (1967), Glauber Rocha
Fonte: medium.com

GABRIELA KOENTOPP
CURITIBA | 2020



AOS QUE VEEM O MUNDO
ATRAVÉS DA ARTE,

aos que me fizeram ver arte no mundo.

Agradeço à Universidade Federal do Paraná, que nestes tempos de grande dificuldade e desafio para a educação pública, tem se mostrado resiliente. Ao meu orientador, Prof. Rodrigo Sartori Jabur, por me guiar neste percurso. Aos meus professores, pelos ensinamentos. Ao também professor e curador Fernando Bini e à artista Josely Carvalho, que disponibilizaram seu tempo para compartilhar memórias tão fundamentais a este estudo. Ao meu companheiro, Rodrigo, cujo apoio tem sido fundamental em minha vida pessoal e acadêmica. Aos amigos, pela companhia. E, por fim, ao meu pai, cuja força eu tanto admiro, e à minha mãe, por me fazer mais forte.

RESUMO

08



Esta pesquisa tem como recorte os primeiros Encontros de Arte Moderna (1969 - 1974) e sua dimensão urbana, em especial o VI Encontro, cuja temática foi a própria cidade de Curitiba. Os Encontros foram espaços de renovação das artes no Paraná e introduziram no estado a Arte Contemporânea em diversas dimensões: happenings, performances, antiarte, arte engajada, entre outras. O presente trabalho tem o propósito de analisar o contexto brasileiro e paranaense, entender como surge e é aplicada a ideia dos Encontros anuais e, por fim, analisar as relações entre a arte proposta no VI EAM e a cidade de Curitiba, dentro do contexto repressivo da ditadura militar.

Palavras-chave: Encontros de Arte Moderna. Dimensão urbana. Artes visuais.

ABSTRACT

10



This research has as cut out the first Modern Art Meetings (1969 - 1974) and it's urban dimensions, especially the sixth Meeting, whose theme was the Curitiba city itself. The Meetings were spaces for the renovation of arts in Paraná and introduced in the state the Contemporary Art in diverse dimensions: happenings, performances, anti-art, engaged art, among others. The present work has as purpose to analyze the Brazil and Paraná context, understand how appears and it's applied the idea of the annual Meetings and, to finalize, analyse the relations between the proposed art in the sixth Meeting and the city of Curitiba, inside the repressive context of military dictatorship.

Key-words: Modern Art Meetings. Urban Dimension. Visual Arts.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	p. 14
2	CONTEXTO BRASILEIRO	p. 18
3	CONTEXTO CURITIBANO	p. 36
4	6° ENCONTRO	p. 50
5	CONCLUSÃO	p. 94
6	ENTREVISTAS	p. 98
7	REFERÊNCIAS	p. 137

INTRODUÇÃO

14

Esta pesquisa tem como recorte os primeiros Encontros de Arte Moderna (1969 - 1974) e sua dimensão urbana, em especial o 6º Encontro (1974). A escolha deste tema se deu pela importância destes espaços na renovação das artes no Paraná: eles introduziram no estado a Arte Contemporânea enfatizando a relação da arte com a cidade.

O capítulo 2, Contexto Brasileiro, tem como objetivo expor os movimentos artísticos dominantes no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 e suas interrelações com os movimentos culturais internacionais. O capítulo seguinte (3. Contexto Curitibano) tem como finalidade ressaltar o cenário cultural curitibano, compreender como surgem os primeiros Encontros de Arte Moderna e como se dá a eclosão da arte contemporânea em Curitiba. Na sequência, o quarto capítulo pretende analisar, sob a ótica da arte na cidade, os principais eventos do 6º Encontro de Arte Moderna (1974) por meio de análise da literatura crítica, jornais, depoimentos, levantamento de artistas e entrevistas. Também compreender o porquê da escolha destes locais e qual o legado deixado por este encontro para a produção local, como o surgimento de grupos, eventos posteriores, etc.

A escolha dessa temática se justifica por ampliar o sentido da arte para além do que é institu-

cionalizado, analisar a influência da dimensão urbana na arte, da arte da dinâmica urbana e entender que tanto a arte quanto a arquitetura e urbanismo contemporâneos são matérias que dependem essencialmente de quem as vê e vivencia, ou seja, dependem da dimensão humana. Para isso, nesta pesquisa foi considerado o recorte de uma situação específica, mas que reflete a discussão mais ampla da relação arte - espaço urbano, que não pretendemos esvair neste trabalho.

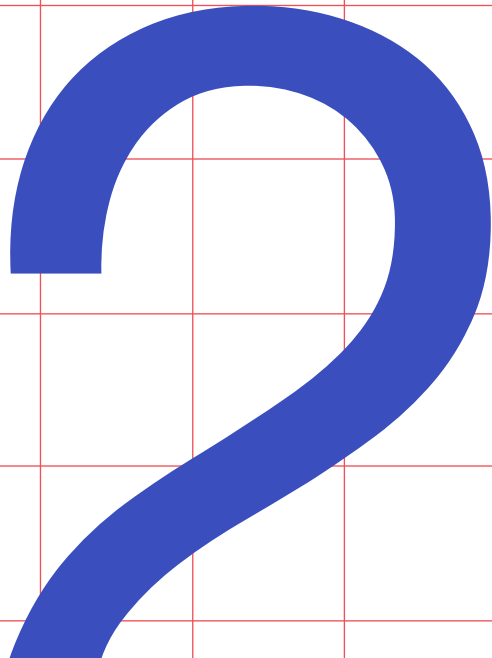
Para além disso, o recorte se justifica como uma reflexão sobre as artes no Paraná, visto que, como afirmou Justino “o mundo é o alimento do artista. Mas o universal exige a passagem pelo particular. Contando a nossa aldeia, exaltamos o universal” (BROMBERG; FREITAS; JUSTINO; 2010). A história local é ainda mais importante para os países periféricos, como o Brasil, pois existe a preocupação em afirmar a própria identidade.

Esta pesquisa converge com a linha de revisão historiográfica que surge no final dos anos 1990 e coloca a arte e o objeto artístico como fonte histórica. Isso revoluciona a história da arte, com o cruzamento de dados históricos e culturais: surge a história cultural da arte, que não reduz a obra a um reflexo do contexto político, mas a utiliza para analisar uma análise historiográfica (EGG; FREITAS; KAMINSKI, 2014).

A fim de coletar subsídios teóricos de fundamentação, a pesquisa se ampara em bibliografias específicas sobre o tema, como livros, artigos cien-

tíficos, teses e dissertações, além da pesquisa no acervo do MAC-PR, em recortes de periódicos da época, disponíveis na Hemeroteca digital e na Casa da Memória de Curitiba, em entrevistas (em anexo no final desta pesquisa) e materiais de acervos pessoais cedidos à autora.

CONTEXTO BRASILEIRO



No panorama brasileiro, é notória a contribuição dos artistas da chamada vanguarda¹ das artes. Segundo Otília Arantes (apud REIS, 2006), são observadas no século XX três vanguardas artísticas brasileiras: o movimento modernista dos anos 1920/30, os concretistas/abstracionistas dos anos 1950 e a Nova Vanguarda dos anos 1960. No presente trabalho, abordaremos a experimentação e a renovação da linguagem artística da Nova Vanguarda, principalmente, no contexto paranaense dos anos 1960. Antes de adentrar às particularidades e especificidades do movimento no Paraná, é preciso compreender o contexto nacional e as influências regionais.

Nesse período, no início da década de 1960, os movimentos artísticos aproximaram-se dos grupos políticos mais progressistas por conta do surgimento de sindicatos, do crescimento do movimento operário e da afirmação do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Além disso, a UNE (União Nacional dos Estudantes) emergia como força política e intelectual, buscando promover debates e mudanças sociais (MALMACEDA, 2018). Neste contexto, surgia também o CPC (Centro Popular de Cultura), vinculado à UNE do Rio de Janeiro, cujo propósito era "sistematizar movimentações estudantis em atividades culturais com o objetivo de conscientização das

1. A origem da palavra vanguarda é militar (guardas de frente) e ganhou cunho cultural somente no século XX. São fenômenos do mundo do capital e das sociedades estratificadas e tem como objetivo a autonomia da arte e do objeto artístico em relação ao modelo acadêmico (REIS, 2006).

classes populares" (MALMACEDA, 2018, p. 66), ou seja, a ideia de uma tomada de consciência popular a partir da arte.

Nesta concepção, a arte revolucionária teria maior eficácia política do que estética, não havendo espaço para individualidades, uma vez que a finalidade da produção artística era de instrumento para tomada de poder, com pensamento voltado ao coletivo. Críticos a este movimento ponderam que os artistas colocavam-se como protagonistas da voz de terceiros, uma contradição ao princípio do movimento em si. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1980, apud MALMACEDA), este distanciamento é evidência de uma "consciência culpada" por parte dos integrantes do CPC.

Todo este movimento surge em oposição à arte abstrata, produzida no Brasil na década de 50, naquele momento, fortemente criticada pela UNE por não se comprometer de modo social e político. Para o crítico Ferreira Gullar, cujas bases ideológicas eram associadas ao Centro Popular de Cultura (CPC), esse abstracionismo seria uma forma de arte alienante. Gullar defendia, ao contrário dessa arte concretista, que o figurativismo² pudesse ser um meio de conscientização das massas. De acordo com este pensamento, a arte teria a função de uma estratégia política, bem como um papel didático (REIS, 2006, p. 30). Apesar de parecerem opostas, tanto a estética concreta/abstracionista quanto a arte figurativa, socialmente comprometida, contribuíram para a Nova Vanguarda surgida na década

2. Arte que se desenvolve a partir da representação em suas formas reconhecíveis, seja de seres ou objetos. Ocorre principalmente na pintura e só perde sua soberania a partir do século XX, com o surgimento da arte abstrata.

de 1960, quando muitos artistas se aproximaram das questões sociais e políticas sem deixar de lado a experimentação de linguagem³.

Nessa lógica, Ferreira Gullar, assim como outros integrantes do CPC, reformularam sua opinião ao afirmar que o maior problema da arte de vanguarda era a simples importação de modelos culturais e valores artísticos internacionais (REIS, 2006). Todavia, a nova estética, ou seja, as novas experimentações no campo da arte, seria válida quando houvesse uma absorção mais crítica dos modelos artísticos internacionais, partindo do ponto de vista cultural brasileiro.

A partir do golpe militar de 1964, o movimento da Nova Vanguarda vai se estruturando e se delineia frente ao contexto autoritário da época. Dessa forma, muitas obras tomaram como público alvo a classe média, que seria a grande participante das manifestações e passeatas contra o regime, e não a classe popular. Neste contexto, a figura do artista liga-se à da resistência política, sendo que suas obras experimentais relacionam-se, seja pela efemeridade ou confronto, com os movimentos de oposição ao regime (FABRIS, A. apud FREITAS, 2017).

3. O CPC, vinculado à UNE do Rio de Janeiro, tinha como propósito "sistematizar movimentações estudantis em atividades culturais com o objetivo de conscientização das classes populares" (MALMACEDA, 2018, p. 66), ou seja, a ideia de uma tomada de consciência popular a partir da arte. Nesta concepção, a arte revolucionária teria maior eficácia política do que estética, não havendo espaço para individualidades, uma vez que a finalidade da produção artística era de instrumento para tomada de poder, com pensamento voltado ao coletivo. Críticos a este movimento ponderam que os artistas colocavam-se como protagonistas da voz de terceiros, uma contradição ao princípio do movimento em si. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1980, apud MALMACEDA), este distanciamento é evidência de uma "consciência culpada" por parte dos integrantes do CPC.

A primeira manifestação coletiva de artistas plásticos contra o golpe militar foi Opinião 65 (RIBEIRO, 1997 apud MALMACEDA, 2018). O nome da exposição foi inspirado no show “Opinião” (1964) e contou com a participação de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros. Havia influência de movimentos internacionais de arte, mas estes eram assimilados pelo contexto brasileiro de denúncia social, a exemplo da arte pop, cuja pintura foi nomeada como “pop nacional” comprometido politicamente (REIS, 2006).

Figuras importantes que participaram desta exposição foram Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro. Ambos extrapolaram a discussão construtiva e preconizaram, na mostra, o fazer artístico da Nova Vanguarda dos anos 1960. Oiticica apresentou seus parangolés pela primeira vez e Cordeiro, seus popcretos.

Oiticica inseriu, neste momento, na arte brasileira dimensões que seriam fundamentais na Nova Vanguarda, como o tempo incorporado à obra e a participação ativa do espectador. Baseado nas apropriações de caráter pop, o artista não integrou somente a iconografia da cultura de massa, como faziam os norte-americanos, mas elementos constitutivos da cultura popular, em especial as favelas do Rio de Janeiro. Os Parangolés diluíam-se no mundo à medida que sua materialidade era temporária.

Waldemar Cordeiro utilizava-se do princípio dada - duchampiano de apropriação de objetos de uso cotidiano na arte. Além disso, ele questionava o

rigor geométrico do movimento concreto dos anos 1950. Os popcretos apresentavam fragmentos figurativos do mundo, mas não uma volta aos princípios figurativos, como propunham muitos integrantes do CPC. Nenhuma das obras, tanto de Cordeiro quanto de Oiticica, opunha figuração e abstração, mas inseriram dentro do movimento da Nova figuração o conceito de readymades de Duchamp, mesmo de forma mais simbólica (REIS, 2006, p. 37).

No mesmo ano (1965), em dezembro, aconteceu outra mostra de arte chamada “Proposta 65”. Era uma iniciativa paulista baseada em “Opinião 65” que contou com a participação de 47 expositores e colocou a discussão de arte figurativa versus abstrata novamente em posições não antagônicas. Outra questão inovadora nesta mostra foi a inclusão de peças gráficas de publicidade como artefatos artísticos.

Dois anos depois, a mostra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), foi um “desdobramento das questões artísticas anunciadas nas discussões dadas pelas exposições Opinião 65 e Proposta 65” (REIS, 2006, p. 45). A obra de arte passou a ser denominada objeto, não mais separada por tipologias específicas, como pintura ou escultura. O objetivo era a abolição dos “ismos” na arte, levando o status do movimento a aproximar-se da antiarte (MALMACEDA, 2018). Levantaram-se questões de cunho social e político, mas também em relação ao espaço público: como propor uma arte coletiva en-



Parangolé de Oiticica

FONTE: Disponível em <<https://arteref.com/gente-de-arte/o-que-foram-os-parangoles/>> Acesso em 03 jul. 2020.

quanto os espaços comuns estavam sob controle autoritário?

Novamente fundamental neste contexto foi o artista Hélio Oiticica, que estrutura um projeto de vanguarda o qual estabelece uma relação entre arte, sujeito, sociedade e vivência. Oiticica pontua o comprometimento do artista com sua história, a superação do cavalete e o entendimento do objeto como apreensão conceitual da obra, nunca como autônomo dissociado de seu contexto cultural, social e político, como bases da Nova Vanguarda (REIS, 2006). Com o objetivo de desmaterializar o objeto artístico convencional, substitui-se os tradicionais meios de fazer artísticos por arte conceitual, corporal, land art, entre outras formas não objetificadas (FABRIS, A. apud FREITAS, 2017).

Para Hélio Oiticica, os fatores tempo e vivência eram fundamentais nas obras de arte da nova vanguarda, além disso, deveria-se juntar pensamento de vanguarda e engajamento político (MALMACEDA, 2018). Seus escritos tinham por fundamento os movimentos concreto e neoconcreto, que estabeleceram a crise dos planos bidimensionais nas obras. Desde então, o objeto demanda nova posição do espectador, mais ativo e participante, corporal e intelectualmente. Fundamental neste cenário é o nome de Lygia Clark, artista neoconcreta

cujas obras, segundo Oiticica, foram precursoras desta ruptura (REIS, 2006).

Outro ponto destacado pelo artista, e de fundamental importância para o presente trabalho, foi a visão do espaço público como parte de uma nova arte coletiva. Olhar para o espaço urbano tinha como objetivo ampliar as fronteiras das exposições para a própria cidade. Deveria haver sintonia entre a produção do artista e realidade local, assim como a participação do espectador, sujeito da história e com consciência social. Neste contexto, a criação coletiva é primordial, diferente do posicionamento do artista como gênio criador (MALMACEDA, 2018). O comprometimento artístico se dá pela experimentação, não mais por elementos figurativos explícitos.



Bicho (1960), obra de Lygia Clark

FONTE: Disponível em < <https://ogimg.infoglobo.com.br> > Acesso em 15 abr. 2020.

A arte continua sua função de conscientizar, mas muda o papel do artista - de criador para propositador. Oiticica ressalta a dualidade entre participação do espectador na obra e participação do artista no espaço coletivo (REIS, 2006). Sua própria produção no período é reflexo deste pensamento, pois “reelabora os sentidos prévios da experiência cotidiana” (FREITAS, 2013), ou seja, ficcionaliza a realidade. Nessa perspectiva, a obra Tropicália (1967), de Oiticica, materializa estes conceitos. Consiste em Penetráveis-Labirintos baseado nos percursos urbanos do morro da Mangueira e é fruto da vivência de Oiticica no morro. Dois penetráveis compõe a obra: A Pureza é um mito e Imagética. O primeiro é muito simples, uma cabine de madeira com a frase “A pureza é um mito”. Percebe-se a negação do purismo concretista e neoconcretista a partir da descoberta da favela, já que lá a pureza formal não existe. O segundo penetrável, Imagética, é mais complexo - feito de madeira, telas, tecidos, entre outros materiais precários, com uma só entrada e saída, reflete a disposição urbana da favela. A obra deveria ser experimentada pelo espectador e é, segundo o artista, uma espécie de mapa vivido, uma cartografia experimental (JACQUES, 2003).

Ainda definindo princípios da nova vanguarda, Oiticica cunhou conceitos do novo realismo: pintura baseada no informalismo, arte pop, abstração, novas mídias, bricolage de materiais precários e, em especial, no pensamento crítico, que visava influenciar para além do campo artístico. Um dos

desafios era ressignificar o *readymade*, adaptá-lo à realidade subdesenvolvida sem deixar de questionar a cultura de massa (REIS, 2006).

É importante ressaltar que em paralelo às artes visuais aconteciam outros movimentos de vanguarda e contracultura, como o Tropicalismo e o Cinema Novo. Ainda há no teatro, na música popular e no cinema o objetivo de consciência social das massas (NAPOLITANO, 2014 in EGG; FREITAS; KAMINSKI, 2014). A crença na função pedagógica da arte permeava os discursos artísticos, assim como a participação do artista na crítica social. Todos estes movimentos tentavam compreender o "novo cotidiano dos grandes centros urbanos e de uma sociedade cada vez mais midiática" (MALMACEDA, 2018, p. 80).

Neste contexto, é fundamental conceituar a contracultura, que pode ser definida como um conjunto de manifestações culturais que iniciaram na década de 1960, contra moralismos e em busca de "nova ordem política". Não aconteceram somente no Brasil, a exemplo dos hippies contra a Guerra do Vietnã e do Maio Francês de 1968, e surgiram principalmente pelo aumento da repressão do regime militar. A partir de então, a juventude passa a ser vista como grupo político e social capaz de determinar um conjunto de padrões voltados à emancipação.

Segundo Freitas (2013), o período de 1965-68 é o primeiro momento da Nova Vanguarda brasileira. Caracterizou-se pela crescente politização,

nova figuração, objeto e programa ambiental, reavaliação estética dos anos 1950, temas do subdesenvolvimento, poder autoritário, cultura de massas, negação dos suportes tradicionais. O segundo momento, que será tratado adiante, acontece de 1969 a 1974, auge da repressão política no Brasil.

No contexto brasileiro, a radicalização do movimento artístico foi paralela ao crescente cenário autoritário do regime militar, que culminou no AI-5 (1968), responsável por institucionalizar a repressão política. (FREITAS, 2014). Após o Ato Institucional, iniciam-se os "anos de chumbo" da ditadura militar. Direitos constitucionais foram suprimidos e a censura sobre as manifestações culturais aumentou (MALMACEDA, 2018). Isto demandou um novo posicionamento dos artistas, período que Oiticica chama de "momento ético", quando se fundem crítica social e obra (REIS, 2006). A crise política exige comprometimento também dos críticos de arte, que reagiram à censura a partir do movimento de repúdio internacional da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).

O crítico Frederico Morais foi figura central neste momento. Ele escreve seu texto "Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da obra" apoiado nos escritos de Hélio Oiticica. Contudo, inverte-se a "tendência para o objeto" para a "proposição de situações", ou seja, inclui na obra a vivência de situações na rua, exposição ou galeria. A figura do crítico de arte, na visão de Morais, deveria ser de criador e militante, com o objetivo de superar a imagem do

crítico juiz (FREITAS, 2014).

Partindo desta oposição entre crítica judicativa e nova crítica, Morais faz da crítica um ato criador, como na exposição Nova Crítica, realizada na Petite Galerie (RJ, 1970) por Morais em resposta a Agnus Dei, de Cildo Meireles. Ele transforma o que seria texto em plástica e iguala o crítico ao artista, em se tratando de arte conceitual (FREITAS, 2014, p. 179 - 181).

Nesses termos, o papel que caberia ao crítico de arte não seria o de um mero comentarista judicativo, mas sim o de um proponente de novas atitudes estéticas (FREITAS, 2017, p. 95)

A antiarte, segundo o autor, era constituída por obras que questionassem o conceito da própria arte (REIS, 2006). E naquele momento esta posição requeria atuação como guerrilha artística, cujo termo foi cunhado pelo próprio Morais. A maneira de fazer arte seria baseada na desrepressão total do sujeito brasileiro, que deveria usar o improviso e precariedade para afirmar sua identidade de oposição ao mundo e às instituições (FREITAS, 2014). Referiu-se, com este termo, às obras de Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Guilherme Vaz, Thereza Simões e Luiz Alphonsus.

No Brasil, assim como em outros locais da América Latina, houve guerrilhas de fato, por este motivo os artistas sentiam mais urgência de formas de expressão que respondessem aos anseios e ideologias políticas (FREITAS, 2014). Fazia-se arte por

meio de happenings, performances e ocupação de espaços inusitados com propostas de cunho experimental. A arte de guerrilha representa uma situação-limite e pode ser entendida de duas formas: pela pobreza de recursos, caráter artesanal e ação efêmera, mas também como postura crítica ao mercado artístico (MALMACEDA, 2018).

Para Morais, a arte deveria ser cambiante, assim como o contexto político instável e contraditório, pois era necessário associar a vida social/política à experiência estética. Via-se o risco como única alternativa para a resistência cultural. O crítico também traz em seus escritos a presença do corpo na obra. Corpo do artista e corpo do espectador são corpos de resistência política. Para que isso fosse possível, era necessário retirar o público da passividade, assim como fez Lygia Clark e Hélio Oiticica. Neste contexto, porém, as obras de arte seriam como "emboscadas" para o público, sendo o artista proponente destas situações.

Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte (MORAIS, 1970 apud FREITAS, 2014, p. 168).

Outro ponto fundamental no texto "Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da obra", de Morais, era a mudança de posicionamento em relação a arte e ao corpo, que estava ligado antes a um puritanis-

mo da sociedade católico-conservadora ocidental. Fato é que este novo posicionamento influenciou as artes visuais, seja na incorporação do espectador na obra, seja com o corpo como suporte para a obra, através de performances (MALMACEDA, 2018). No texto “O corpo é o motor da obra”, Morais fala que o objetivo da arte corporal é buscar as vísceras, pois a característica do meio tecnológico é a coisificação do homem (FREITAS, 2014).

Foram nas exposições de arte que a maior parte das experimentações formais pode ocorrer. Além das citadas anteriormente, outra importante mostra foi organizada por Morais em Belo Horizonte (1970). “Do corpo à terra”, realizada em comemoração à Semana da Inconfidência, configura a nova discussão da arte conceitual no Brasil: opera como desmaterialização da obra e propõe um diálogo entre arte e vida urbana (REIS, 2006).

A cidade torna-se o suporte das intervenções, sendo a estética do lixo - uso de materiais não nobres - uma resposta subdesenvolvida contra a “impessoalidade da máquina, a alienação das sociedades afluentes e o aparente racionalismo da relação arte-tecnologia” (FREITAS, 2014, p. 174). Era a resposta à arte tecnológica, tendo o lixo como emblema moral. Historicamente, não foi o crítico mineiro quem introduziu a estética do lixo nas artes, mas o artista alemão Kurt Schwitters na década de 1910. Contudo, o diferencial de Morais é a reflexão que ele propõe: países periféricos alimentam-se da sobra do lixo cultural e alienante dos países desen-

volvidos (FREITAS, 2014).

A obra de Artur Barrio, chamada Situação T/T, 1 - 1°, 2° e 3° partes, integrou a exposição e consistia na crítica direta à situação política do país. O artista depositou 14 trouxas ensanguentadas no escoadouro do esgoto de Belo Horizonte, sendo que cada uma delas continha sangue, ossos, barro e carne. A cidade amanheceu com diversas trouxas nas margens dos rios. A imprensa local criou histórias sobre massacres e tortura. Barrio, por meio de sua arte, deu visibilidade a um fato político que ocorria às margens da sociedade, extrapolando a vigília da censura.

Outro ato impactante foi do artista Cildo Meireles com sua ação “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”. Ele prendeu dez galinhas vivas a uma estaca na área externa ao Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e as queimou com gasolina. Chegou-se ao limite da arte conceitual, depois restava apenas a ação política direta (REIS, 2006).

Segundo Malmaceda (2018), das tendências artísticas da década de 1960, foi fundamental o movimento de arte conceitual na ruptura com o paradigma da arte “acadêmica” e questionar o objetivo da arte. A arte conceitualista era mais processual, imprevisível e de aproximação com a vida, pois só assim a arte teria sentido. Lucy Lippard (1973 apud MALMACEDA, 2018) define que na arte conceitual a materialidade é menos importante do que a ideia. Sua desmaterialização também relaciona-se com a negação da comercialização, rompe com

a dependência da arte à forma física e possibilita uma aproximação com a realidade social, política, econômica. A informalidade é usada como fator de aproximação com o público (arte-vida).

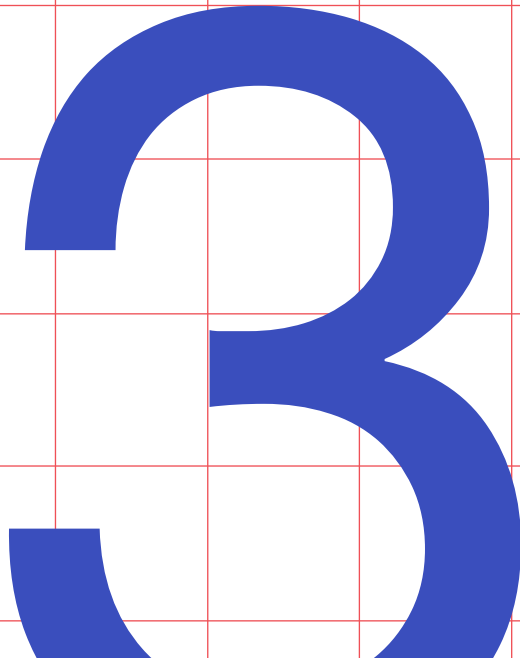
(...) a defesa de uma arte de vanguarda em busca de manter-se como estrutura aberta, tanto para se conectar mais efetivamente com a vida (ou com o público), quanto como estratégia de sobrevivência dentro de um contexto de rigidez político-social (MALMACEDA, 2018, p. 89).

Duas foram as posições principais da arte de vanguarda: arte como forma (autonomia da arte em relação à vida) e Arte-vida (negação da autonomia, fusão entre arte e vida). O sociólogo Peter Bürger (apud FREITAS, 2014) defende que somente a segunda forma de arte é legítima em um contexto de repressão política. E foi esta que chegou ao final dos anos 1960 e início de 1970. Os principais temas ideológicos foram “[...] desenvolvimento, subdesenvolvimento, dependência cultural, afirmação de uma identidade nacional, e imperialismo cultural e econômico norte-americano [...]” (REIS, 2006, p. 74).

Como visto ao longo desta análise, num primeiro momento, a relação entre vanguarda e política deu-se a partir da figuração e sua relação dicotômica com a arte abstrata. Com as exposições “Opinião 65” e “Proposta 65”, abandona-se este pensamento ao propor a consideração histórica e social junto das inovações de linguagem. Já em “Nova Objetividade Brasileira”, a arte de vanguarda revela um

caráter de experimentalismo radical (REIS, 2006, p. 74). No final dos anos 1960, por conta da censura, a vanguarda teve de abandonar o projeto de comprometimento nacional como elemento estruturador principal da arte.

CONTEXTO CURITIBANO



Como foi visto anteriormente, no final dos anos 1960, vivia-se um momento de inquietação política e artística no Brasil. É válido observar que as importantes ações artísticas estavam ocorrendo no sudeste brasileiro, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. No Paraná, ao contrário, a calma na cena das artes beirava a apatia (BINI, 2011). De encontro a este posicionamento, além da influência dos movimentos políticos externos, tanto das guerras como do maio francês em 1968, os estudantes curitibanos se revoltaram contra a repressão ditatorial.

Na cena das artes, ainda que o movimento de vanguarda de São Paulo ou do Rio de Janeiro estivesse eclodindo, a produção visual curitibana seguia um cunho mais próximo ao expressionismo de caráter social (Guido Viaro e Poty Lazzarotto) ou um abstracionismo informal (Galeria Cocaco). Ocupavam cargos nas instituições de ensino figuras ligadas ao movimento de Renovação artística da década de 1940, a exemplo de Guido Viaro, professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (MALMACEDA, 2018). Ele contribuiu na formação de Fernando Velloso, criador e primeiro diretor do MAC-PR, entre outras figuras importantes da cena paranaense.

O Paraná também queria ser vanguarda. As

informações sobre novas movimentações artísticas chegavam até Curitiba, como a Nova Figuração, Nova Objetividade, a arte sensorial, os happenings, etc. É neste momento (1968) que a professora Adalice Araújo, figura central para o movimento de renovação da Arte Contemporânea no Paraná, começa a lecionar a disciplina de História da Arte na EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná).

Adalice Araújo também foi aluna de Guido Viaro. Historiadora da arte, professora e pesquisadora, dedicou-se a criar uma historiografia da Arte paranaense. Foi uma das principais professoras de História da Arte do Paraná, lecionando também na Universidade Federal do Paraná (UFPR), e publicou, entre os anos 1969 e 1994, cerca de 2 mil artigos nos principais jornais do estado (FREITAS, 2017, p. 87).

A EMBAP, contudo, era uma instituição bastante tradicional que se mantinha sob a “égide acadêmica” (BINI, 2011). A fim de combater o academismo da escola e atualizar o currículo do curso de Artes Visuais, Adalice Araújo lança, em 1968, o projeto dos Encontros de Arte Moderna, contando com a colaboração do então professor de Composição, Ivens Fontoura. A iniciativa não teve apoio oficial, mas foi possível graças ao Diretório Acadêmico Guido Viaro, que ficou a cargo da execução dos EAMs (FREITAS, 2017, p. 88).

O objetivo era realizar na escola uma semana de arte para que os alunos tivessem contato com as diversas vanguardas artísticas nacionais. Os Encon-

tros de Arte Moderna introduzem as linguagens da arte contemporânea no estado e complementam o processo de aberturas da arte paranaense (ARAÚJO, 2006 apud MALMACEDA, 2018). Nestes encontros ocorrem os primeiros happenings e instalações de Curitiba, além de fazer da arte experimental um ato político, alargar o território da arte a partir da negação dos suportes tradicionais e abrir espaços institucionais ao experimental (BROMBERG; FREITAS; JUSTINO; 2010).

Importante ao longo deste processo foram os veículos de comunicação, muitas vezes o meio de subsistência da geração de artistas "marginais". As páginas dos jornais eram como locais abertos às manifestações da cultura. Revistas como a “Joaquim” vinham buscando atualizar o meio artístico paranaense desde a década de 1940, com o objetivo de liberar a cultura do movimento Paranista (MALMACEDA, 2018). Também seções de jornais como Estado do Paraná e Diário do Paraná, este último com textos semanais de Adalice Araújo, abriam espaços para discussões sobre a cena cultural curitibana.

A primeira edição dos Encontros de Arte Moderna aconteceu em 1969 e teve duração de uma semana (27 a 31 de outubro). A EMBAP cedeu algumas salas de aula para realizar as conferências puramente teóricas, sendo que parte da verba veio da Secretaria de Educação e Cultura (FREITAS, 2017). De acordo com o professor e crítico de arte Fernando Bini (2019), a fim de arrecadar fundos para

o I EAM, alguns alunos de Artes Visuais da EMBAP comercializaram suas produções artísticas em edifícios comerciais no centro de Curitiba.

O segundo EAM, realizado no ano seguinte, durou duas semanas (28 de setembro a 10 de outubro, 1970). Houve ampliação dos objetivos para não só atualizar o currículo da EMBAP, mas integrar a arte do Paraná à realidade artística nacional. Desta vez com incentivo financeiro do Governo do Estado, junto às palestras teóricas houve abertura de exposições individuais, lançamentos de livros e vernissages.

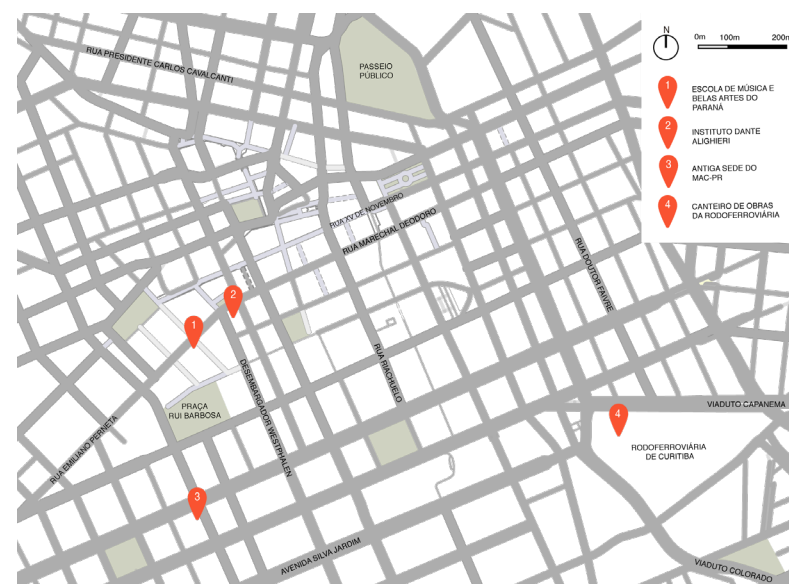
Os limites também se expandiram: além das salas da EMBAP, ocorreu na Biblioteca Pública do Paraná, nas Galerias Paulo Valente, no bar Taras Bulba, no Instituto de Engenharia do Paraná e na Praça Zacarias (FREITAS, 2017, p. 90). Praticamente todos os eventos foram teóricos, com exceção do curso prático do artista ítalo-brasileiro, então diretor da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Donato Ferrari. Palestrantes de diversos locais do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro, onde Adalice Araújo morou por alguns anos, vieram ao evento.

O III EAM (1971) teve duração de 13 dias, entre 18 e 30 de outubro. Houve divisão entre a primeira semana, teórica, e a segunda, dedicada à prática. Com o apoio financeiro da EMBAP, da Prefeitura de Curitiba e da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, os eventos espalharam-se ainda mais pela cidade: na sede da EMBAP, na Biblioteca Pública de

Paraná, no recém inaugurado Museu de Arte Contemporânea (MAC-PR) e no Instituto Dante Alighieri.

Nesta edição, aconteceu um dos mais lembrados atos do III EAM: o Sábado da Criação, performance proposta pelo crítico e artista Frederico Morais, ocorrida no canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba. Foi a primeira vez nos Encontros de Arte Moderna que os estudantes fizeram um ato artístico fora de instituições de ensino/espços fechados (FREITAS, 2017, p. 94).

Contudo, não foi a primeira vez que o críti-



Localização dos eventos do 3º EAM na cidade, 1971.

FONTE: Mapa elaborado pela autora com base em FREITAS, 2017; MALMACEDA, 2018.

co esteve em Curitiba - anos antes, em 1962, ele participou do júri do XIX Salão Paranaense. Conhecido por conceituar a guerrilha artística, ele trouxe para Curitiba os "Domingos da criação", que eram atividades de extensão dos cursos do MAM-RJ, e os transformou no "Sábado da Criação" (MALMACEDA, 2018). Os principais pressupostos da ação eram o uso poético de qualquer material, exercício coletivo da criatividade, participação do público na criação, defesa do caráter performático e desconfiância dos papéis das instituições tradicionais de cultura (FREITAS, 2017).

O evento havia sido programado no MAC-PR como encerramento do III EAM, mas a mudança para o canteiro de obras da Rodoferroviária se deu por dois motivos principais. Primeiramente por conta dos materiais disponíveis, uma vez que estava em construção, havia diversos tipos de materiais propícios ao uso artístico, como tijolos, pedras, arames, etc. Outro ponto fundamental foi o significado que a construção da Rodoferroviária tinha politicamente - representava o sucesso da administração pública de Curitiba durante o período conhecido como "milagre econômico".

A Rodoferroviária era projeto do arquiteto Rubens Meister, cuja construção agregaria o novo terminal rodoviário e ferroviário de Curitiba de acordo com o Plano Diretor da cidade (1966). Neste período, no final dos anos 1960 e início de 1970, o Paraná se modernizou rapidamente por conta de gestões autoritárias e modelos urbanísticos tecno-

cráticos (FREITAS, 2017, p. 99).

No canteiro de obras da Rodoferroviária, Frederico Moraes coloca em prática preceitos de seus escritos, como "[...] ampliar a noção de ateliê, não mais restrito a um local de confinamento de criação individual, mas aberto a todos e em qualquer local da cidade." (MALMACEDA, 2018, p. 215). Além disso, usam-se vários preceitos de guerrilha artística: o efêmero, imprevisível, uso de materiais "precários", deslocamento da paisagem e envolvimento corporal. Para Moraes,

[...] a arte dos países subdesenvolvidos deveria se valer da posituação de suas próprias condições adversas, valorizando, nesse sentido, o imprevisto, a efemeridade, os materiais baratos e a corporeidade mesma do ato poético (FREITAS, 2017, p. 114).

Os participantes deveriam deixar o acaso guiar a criação das obras e investigar a materialidade das peças industriais. O objetivo da ação era estender a produção artística e o ensino a um processo vivencial, a partir de qualquer material e em qualquer lugar (MALMACEDA, 2018). O ato representou pequenas experiências de liberdade estética, priorizando o desejo e fantasia em detrimento à especialização tecnocrática. Dois pontos foram fundamentais: a redescoberta de lugares cotidianos com estéticas inusitadas e a ideia de que o processo é a própria obra (FREITAS, 2013).

Os participantes preencheram de poesia um espaço prosaico da cidade, fazendo de um canteiro de obras um imenso cenário criativo (FREITAS, 2017, p. 141).

Em 1972, o evento recebeu apoio do recém fundado Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), cujo diretor e artista Fernando Velloso merece ser aqui citado como grande incentivador da arte contemporânea no estado. O MAC-PR abriu as portas a artistas como João Ricardo Moderno e Walkyria Proença, que criaram o “Ambiente Porcoral”, e Arthur Barrio, criador de “Situações Míni-



Sábado de Criação, Canteiro de obras da Rodoferroviária, 1971.

FONTE: Arquivo Key Imaguire apud MALMACEDA, 2018, p. 224.



Intervenção no canteiro de obras da Rodoferroviária, Sábado de Criação, 1971.

FONTE: Arquivo Key Imaguire apud MALMACEDA, 2018, p. 223.

mas”. Ambas exposições criticavam a instituição museológica, assim como a situação política vivida no Brasil (BINI, 2011).

Os atos consistiam em ações de caráter contestatório. Barrio coloca em uma das salas do museu um gato amarrado próximo a um peixe morto, enquanto Moderno e Proença expõe um porco vivo dentro do MAC-PR. A repercussão na mídia foi negativa, como era de se esperar. O conceito do ato era a dessacralização do ambiente institucional, com a arte negando a própria obra e opondo-se ao controle político e ético em sua produção (FREITAS, 2013).

Ainda durante o IV EAM, uma experiência urbana foi proposta por Pedro Escosteguy, desta vez no Passeio Público de Curitiba. O artista levou suas obras, chamadas de objetos semânticos, para serem expostas ao ar livre. Segundo Adalice Araújo, os objetos de Escosteguy “só se complementam num espaço aberto” (ARAÚJO apud FREITAS, 2017, p. 156) e com a participação do espectador, pois foram concebidos para serem manipulados. Nesta edição dos Encontros, podemos observar mais uma experiência que se desvincula dos limites físicos dos museus no Paraná, a partir de uma proposição na cidade, aspecto que consideramos fundamental na discussão desta pesquisa.

Com a repercussão negativa do IV EAM, e a conseqüente falta de apoio financeiro, o quinto Encontro acontece somente dentro da sede da EM-BAP. Contudo, não deve ser considerado como uma

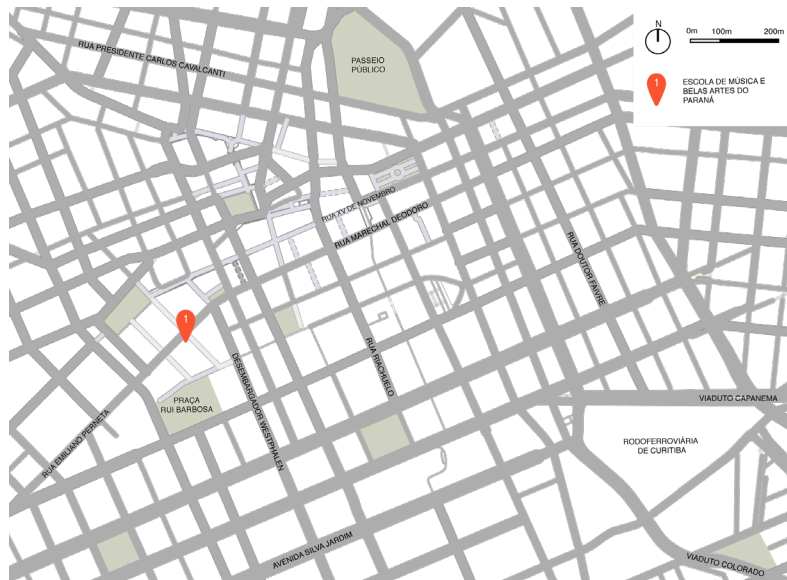


Localização dos eventos do 4º EAM na cidade, 1971.

FONTE: Mapa elaborado pela autora com base em FREITAS, 2017; MALMACEDA, 2018.

regressão, já que a artista carioca Anna Bella Geiger coordenou os estudantes e mostrou experiências da arte vivencial e Paulo Leminski* realizou uma conferência sobre “Dadá e Surrealismo” (MALMACEDA, 2018).

É neste contexto dadá-surrealista, incluídas a dimensão urbana e a linha artística duchampiana, que se dá o VI Encontro de Arte Moderna. Conhecido como o Encontro da cidade, levou em consideração o contexto urbano de Curitiba, a relação arte-vida e o apagamento das fronteiras entre arte e cotidiano.



Localização dos eventos do 5º EAM na cidade, 1971.

FONTE: Mapa elaborado pela autora com base em FREITAS, 2017; MALMACEDA, 2018.

Desta maneira, este Encontro é fundamental para as discussões sobre a relação arte e cidade no contexto curitibano e, portanto, será analisado com mais detalhes. O próximo capítulo se dedica exclusivamente ao VI EAM, ponto fundamental da presente pesquisa, e as interações com as modificações urbanísticas de Curitiba na década de 1970.

4. Leminski, pensador contracultural e provocador, foi uma figura importante na renovação das artes no Paraná. Desconfiado do populismo e nacionalismo exacerbado dos anos 1950 ou do movimento concreto, que buscava a síntese formal, Leminski era habitante de uma Curitiba em desenvolvimento tardio. Mesmo no início de 1960, já fazia uma poesia que marcaria a década posterior: a literatura marginal, experiência do "eu" e de dimensão lúdica (MALMACEDA, 2018).

6°

ENCONTRO

4

50

Nada com a tua Curitiba oficial enjoadinha narcisista
toda de acrílico azul para turista ver
da outra que eu sei
a melhor de todas as cidades possíveis
Curitiba europeia do primeiro mundo
Curitiba alegre do povo feliz
essa é a cidade irreal da propaganda
ninguém não viu não sabe onde fica
falso produto de marketing político
ópera bufa de nuvem fraude arame
cidade alegríssima de mentirinha
povo felicíssimo sem rosto sem direito sem pão
dessa Curitiba não me ufano
não Curitiba não é uma festa
os dias da ira nas ruas vêm aí.

DALTON TREVISAN

Na década de 1960, em Curitiba, a explosão demográfica, o crescimento industrial e o aumento do tráfego de veículos demandavam um novo olhar para a cidade (MALMACEDA, 2018). O Plano Agache (1933) tanto por conta dos parâmetros rígidos, quanto do crescimento imprevisível da cidade, foi superado e teria de ser revisto. Decorrente disso, os engenheiros e arquitetos públicos enfrentavam os problemas relacionados com o crescimento urbano desordenado, como os loteamentos clandestinos, as inundações no centro da cidade, o déficit de unidades habitacionais, a rede viária em mau estado

devido ao intenso tráfego de veículos e o centro da cidade em deterioração, tanto pela circulação de automóveis⁵ quanto pelas edificações (OLIVEIRA, 1991, p. 223).

Para que o campo do planejamento urbano fosse criado, além dos citados anteriormente, alguns fatores foram fundamentais - A proposta de modernização do Estado do Paraná como objetivo político; A construção de uma mística paranaense de planejamento; O estabelecimento do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPR, que começou a formar profissionais com uma nova postura em relação às questões urbanas, pois viam a necessidade de um trabalho interdisciplinar e institucionalizado no campo do planejamento. E, por fim, a atuação significativa do Partido Democrata Cristão, do prefeito eleito em 1961, Ivo Arzua (OLIVEIRA, 1991; SOARES, 2017).

Sentiu-se a necessidade de um novo plano de urbanismo que atendesse às demandas da época, o que resultou no Plano Preliminar de Urbanismo (1965). Abriu-se um concurso de concorrência pública para a elaboração do Plano Diretor e venceu a empresa paulista SERETE, associada ao escritório do arquiteto Jorge Wilhelm. Por conta das críticas por ser uma empresa de fora, foram propostos os "Seminários de Urbanismo", nos quais o plano seria exposto e estaria aberto a modificações, como o objetivo de legitimar a proposta.

Pensado por Jorge Wilhelm, o PD propunha

5. Devido à estrutura viária determinada no Plano Agache (1933), os fluxos de transportes convergiam para a Praça Tiradentes, o que aumentava a concentração de tráfego no Centro Antigo.

premissas de desenvolvimento urbano, transporte público, desenvolvimento industrial, sistema viário, pedestrianização de parte do Centro Antigo, identidade urbana e meio ambiente (BENVENUTTI, 2017, p. 03). Percebe-se forte influência tanto da Carta de Atenas (CIAM 4, 1933) em relação à divisão dos espaços urbanos em Zonas funcionais, quanto das discussões do CIAM 8 (1951), conhecido como "Coração da cidade", sobre um planejamento mais humano.

Neste congresso [CIAM 8] debatia-se sobre a importância das relações humanas no planejamento urbano por meio valorização dos centros das cidades como espaços de encontro e convívio social, bem como de uso da comunidade. (SOARES, 2017, p. 70).

Uma das maiores inovações, como propunha o plano, foi a pedestrianização das áreas centrais vinculada à "revitalização de áreas urbanas históricas" (SOARES, 2017, p. 31), experiência pioneira em nível nacional. Identifica-se a Rua XV de Novembro como a mais central de Curitiba, de acordo com Wilhelm (apud BENVENUTTI, 2017). Por este motivo, era o principal ponto de encontro da população e deveria ser consolidada como área de convívio e lazer. Isso se deu pela restrição do tráfego viário e priorização do pedestre.

No texto final do Plano Diretor de Curitiba (1966) incluiu-se ainda a criação do Setor Histórico e revitalização de parte do Centro Antigo da cida-

de como patrimônio histórico (SOARES, 2017). É importante ressaltar que até a década de 1960, o Paraná possuía poucos bens tombados em âmbito federal - somente nos municípios da Lapa, Parana-guá e Guaratuba até 1965. No âmbito estadual, foi em 1966 que aconteceu a maior parte dos tombamentos na cidade: "a Igreja da Ordem, a Praça João Cândido – incluindo o Belvedere e as ruínas da capela de São Francisco – e o Paço da Liberdade" (SOARES, 2017, p. 84).

Junto à proposta de revitalizar e integrar estes espaços centrais à dinâmica urbana, a partir de medidas de prevenção, classificação das edificações, orientações técnicas, tombamento e incentivos fiscais, o projeto foi acompanhado por tentativas de controle das práticas sociais. A fim de instalar comércios, atrativos turísticos e de lazer, estabeleceu-se que os usos populares, assim como o comércio ambulante, deveriam ser proibidos (BENVENUTTI, 2017, p. 6).

De tempos em tempo Curitiba é assolada por uma onda de mendigos que invade as ruas centrais, praças, bares e restaurantes, pedindo esmolas e implorando um prato de comida e, quando não, revirando as latas de lixo à cata de alimentos... quadro esteticamente negativo. (Gazeta do Povo, 11/08/1973 apud BENVENUTTI, 2017).

É evidente que as principais ações urbanas do governo eram, além de autoritárias, voltadas ao city-marketing. A escolha por usos turísticos e de lazer no centro da cidade revelava a preocupação

com o enobrecimento e embelezamento da área, o que resultou na expulsão das camadas populares que ali viviam. Há que se entender o contexto da ditadura militar - as modificações não foram feitas a partir de consulta e participação popular, fato que gerou tensões, conflitos e contradições no processo (SOARES, 2017).

Além disso, o desenvolvimento urbano da região central contrastava com a situação dos bairros afastados - faltava rede de água, esgoto, pavimentação, áreas verdes, etc (BENVENUTTI, 2017, p. 11).

O centro está se aperfeiçoando, ficando cada dia mais bonito, com obras sensacionais; mas os bairros estão abandonados, um vexame! (...) O problema da Rua Eurípedes Garcez do Nascimento reflete, na realidade, um problema geral, que atinge todos os bairros da cidade. Quem transita, por exemplo, pelo Portão, Vila Hauer, Vila Fanny, Vila Camargo, Vila Oficinas, Capanema, Uberaba e outros, chega, por vezes, a duvidar da existência de uma prefeitura." (Gazeta do Povo, 18/04/1973, p.06).

Outro empecilho foi de definir a agência responsável pela implementação do Plano Diretor. Neste contexto, cria-se a APPUC (Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba), que se transformou posteriormente no IPPUC (Instituto de Planejamento e Pesquisa Urbano de Curitiba). O Instituto, criado em 1965, tinha como primeira atribuição preparar e implantar o projeto de lei do Plano Diretor de Curitiba, além de elaborar, detalhar

e, em casos especiais, executar projetos, identificar soluções urbanísticas adequadas para loteamentos, zoneamentos e renovação urbana (OLIVEIRA, 1991; SOARES, 2017).

A implantação das propostas do Plano tornou-se possível devido a um conjunto de fatores econômicos, políticos e técnicos. Em 1971, assume a prefeitura de Curitiba o arquiteto e urbanista, ex-diretor-presidente do IPPUC, ex-membro do grupo de acompanhamento da SERETE, Jaime Lerner, nomeado pelo então governador do Estado, Haroldo Leon Peres. Quando Lerner assumiu a prefeitura, projetos urbanísticos e arquitetônicos, baseados no Plano Diretor de Curitiba e detalhados pelo IPPUC, estavam prontos para a execução (SOARES, 2017). Além disso, parte dos técnicos que compunham o secretariado de Lerner, sejam eles arquitetos ou engenheiros, estavam relacionados com a elaboração do PD.

Mas o histórico do prefeito não foi o único fator decisivo para a efetiva implantação do PD - deve-se lembrar que o período era o auge do Regime Militar, sendo assim, o poder executivo tinha certa autonomia sobre o planejamento urbano, já que pouco tinha a se preocupar com a oposição na Câmara de Vereadores (OLIVEIRA, 1991). É importante ressaltar que, ao contrário da aprovação em massa dos outros poderes aos projetos do Plano Diretor, a opinião popular não era sempre favorável a eles. A implementação dos projetos se deu de 1971 a 1983, período em que não houve alternância par-

tidária municipal. A continuidade política ocorreu durante três gestões municipais: 1º gestão Lerner (1971 a 1975); gestão do engenheiro Saul Raiz (1975 a 1979); 2º gestão Lerner (1979 a 1983). Neste período, a cidade passou por diversas transformações urbanísticas, tornando-se um verdadeiro canteiro de obras (SOARES, 2017).

Durante o primeiro mandato de Lerner, período em que ocorreu o VI Encontro de Arte Moderna, pode-se destacar a pedestrianização do centro, a criação de setores urbanos, a prioridade ao transporte coletivo, o Setor Histórico, as vias estruturais e a criação de novas áreas verdes (FREITAS, 2017). Estas primeiras intervenções começaram na área central, com objetivo de desenvolver a área de pedestres e restringir, aos poucos, o tráfego de veículos (FREITAS, 2005). Em relação à pedestrianização, relata-se que

Como representava o projeto que efetivamente inaugurou um período de sucessivas intervenções, o plano e seus resultados foram continuamente divulgados através dos meios de comunicação, buscando convencer a população dos benefícios das demais transformações urbanas em andamento. (BENVENUTTI, 2017, p. 5)

Além das mudanças urbanas, é importante ressaltar a fundação do Museu de Arte Contemporânea (MAC-PR) em 1970, cujos objetivos eram de preservar o patrimônio artístico e estimular a produção Arte Contemporânea; a abertura do Teatro Paiol em 1971 e o estabelecimento da Fundação Cultural

de Curitiba em 1973 (MALMACEDA, 2018).

Ademais, como citado nos capítulos anteriores, desde o início da década de 1970 contestava-se o isolamento da arte em circuitos fechados. Com o objetivo de difundir a arte como prática de liberdade, expandindo o circuito para além dos museus e galerias, artistas passam a ir às ruas e bairros periféricos a fim de entrar no alcance das massas (NAPOLITANO in EGG, 2014, p. XXVII).

Todos esses fatores culminaram na escolha do tema do VI Encontro de Arte Moderna (23 a 31 de agosto, 1974): a própria cidade. O VI EAM, coordenado pela artista Josely Carvalho, juntamente com sua irmã pianista Jocy de Oliveira, foi considerado o de maior abrangência urbana. Josely Carvalho, nascida no Brasil e residente nos Estados Unidos, estava ciente das transformações em Curitiba e percebeu a oportunidade de desenvolver o olhar dos estudantes para o espaço urbano (MALMACEDA, 2018, p. 250).

Quando fui convidada pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro da Escola de Música e Belas Artes, para organizar o VI Encontro de Arte Moderna, pensei: devo ensinar uma técnica com a intenção de aumentar o número de artistas individualistas, ou organizar uma série de eventos e laboratórios onde a arte é um processo de socialização e humanização? Optei pelo segundo (CARVALHO, 1974, sem paginação)

De acordo com a artista, em entrevista concedida à autora (2020), o convite havia sido para ministrar um curso de serigrafia durante o Encontro.

[...] eles queriam que eu desse aula de serigrafia. [...] foi quando eu fiquei sabendo do Jaime Lerner. E aquilo para mim foi a coisa mais maravilhosa. Eu disse para eles "como é que eu venho pra cá passar uma semana dando aula de serigrafia. Pelo amor de Deus." [...] Então já existiam muitos pontos [de mudança na cidade], mas a cidade e os habitantes não sabiam bem daquilo, não tinham se dado conta daquilo. Eu falei, bem, isso aqui é de colher.. O que eu venho fazer aqui e ignorar uma coisa dessas? Não posso (CARVALHO, 2020).

A artista dividia-se entre gravura, fotografia, arquitetura e ensino. Como professora, focou no processo criativo a partir de ações coletivas - quando convidada pela Universidade Nacional Autônoma do México, propôs aos alunos um happening urbano, com o objetivo de aguçar suas percepções sobre a cidade. Adalice Araújo, organizadora do evento, enfatiza que a proposta de Josely Carvalho para o 6º EAM seria a primeira experiência de arte pública do Brasil a envolver a “totalidade urbana” (ARAÚJO, 1974 apud FREITAS, 2017, p. 279). No folder do programa, Josely explica a escolha do tema:

A cidade de Curitiba foi escolhida como tema central já que seu plano urbanístico é um exemplo vivo de criatividade em processo. Vários aspectos da cidade (o psicológico, o social, o urbanístico, o ecológico) são explorados através de exercícios artísticos de percepção e sensibilização [...]. O processo de aprendizado fará uso de diferentes ambientes formais ou informais através dos diferentes aspectos da comunidade (CARVALHO, 1974, sem paginação).

A artista enfatizou a importância da arte como forma de ensino, principalmente a partir da relação dos alunos com sua realidade urbana imediata (FREITAS, 2017). Josely Carvalho considerava a educação formal um processo de incubação, em que os estudantes não tinham contato com a realidade. Na sua visão, aprendia-se sobre o passado, sendo que a “natureza metamórfica da vida” era deixada de lado. A partir desta educação, que não ensina as mudanças e adaptações, os indivíduos ficam inaptos a aceitarem as mudanças do ambiente, de suas relações e de si mesmos (CARVALHO, 1974, Folder do 6º EAM).

Não se pensava somente em formar artistas, mas na arte como processo de humanização do indivíduo. Os dez dias do Encontro tinham como objetivo dialogar com novos programas artísticos-educativos, assim como envolver os estudantes e a comunidade em geral no processo criativo das artes. Uma das referências teóricas de Josely era o arquiteto paisagista Lawrence Halprin, que afirmava que a qualidade de vida é determinada na rua, a partir da inter-relação do indivíduo com o meio urbano (FREITAS, 2017).

É interessante perceber que uma vez mais a rua está se tornando uma parte significativa de nossos padrões de câmbio cultural... a rua é a cidade para muitos, somente o cidadão acomodado a evita. Para ele, a casa, a seguridade de quatro paredes, a mesa da sala de jantar e a cadeira em frente a uma TV, na sala de visitas empanturrada,

é o ambiente cidadão. Mas para outros, a rua é aonde a ação e a participação estão, a rua é aonde a qualidade de vida de uma cidade é determinada. (Lawrence Halprin apud CARVALHO, 1974)

Outro ponto importante do VI Encontro foi que o financiamento do evento veio de recursos da Superintendência do Ensino Superior da Secretaria de Educação e Cultura, além da verba do caixa do Diretório Acadêmico (FREITAS, 2017). É interessante analisar que o próprio estado ditatorial financiava eventos de cultura e educação para supostamente estarem a seu serviço, mas os resultados são incontroláveis (MALMACEDA, 2018, p. 189).



Cartaz do 6º Encontro de Arte Moderna (1974), autoria de José Humberto Boguszewski.

FONTE: Arquivo de José Humberto Boguszewski apud MALMACEDA, 2018, p. 249.

As propostas do programa do VI Encontro de Arte Moderna podem ser resumidas em três grupos de ações distintas:

1. Gincana Ambiental: consistia em um conjunto de atividades de percepção e sensibilização urbana e pode ser considerada uma adaptação do evento proposto por Josely Carvalho na Universidade Nacional Autônoma do México. Realizada no final de semana dos dias 23, 24 e 25 de agosto (sexta a domingo), os grupos deveriam realizar uma série de atividades programadas pela artista.
2. Laboratório de Arte: workshop criativo coordenado por Josely Carvalho. Ocorreu na sede da EMBAP entre os dias 26 a 30 de agosto, das 9h às 13h, com o objetivo de trabalhar os seguintes elementos - cor, som, movimento, forma e espaço. Durante as tardes, a artista coordenava um curso de serigrafia na sede do MAC-PR.
3. Homenagem a Duchamp: propostas abertas e coletivas em diversos espaços do centro de Curitiba. Aconteceram ao longo do sábado, dia 31 de agosto, e englobou atividades diversas, como projeção de filmes, torneio de xadrez, leitura do manifesto antropofágico, performance da Peça Pão e da obra Vexations, de Eric Satie.

A primeira ação, Gincana Ambiental, aconteceu ao longo do primeiro final de semana do 6º Encontro e tomou diversos locais da cidade. Na sexta-feira, dia 23 de agosto de 1974, às 14h, aconteceu a divisão dos participantes em dez grupos e a entrega dos roteiros individuais por grupo, previamente definidos por Josely. Cada equipe recebia envelopes com espaços de Curitiba e instruções de ações simples relacionadas às práticas cotidianas, como ouvir e contar histórias, reproduzir sons do ambiente e perceber o comportamento das pessoas à volta (CARVALHO, 1974, sem paginação), todas com o objetivo de propor experiências sensoriais “desviantes”.

Peça a alguém para lhe contar histórias ou lenda.
 Conte histórias.
 Faça um gráfico das nuvens. Da forma das nuvens. Da velocidade.
 Reproduza em som individualmente.
 Faça música em grupo.
 Qual é a emoção deste local?
 Incorpore-se. Tente modificá-la.
 Indague situação pessoal, familiar, social, econômica.
 Escute pregões.
 (Instruções da Gincana Ambiente ao grupo 5. Arquivo do MAC-PR, datilografado, 1974)

A base desta atividade estava na diluição das fronteiras entre arte e vida: a arte pública seria um modo de estar no mundo. Envolver o participante em seu meio ambiente, visando o processo, não a materialização de uma obra, era a ideia central da

atividade (FREITAS, 2017, p. 252). É importante ressaltar que os locais da cidade escolhidos eram diversos e não somente ligados ao centro da cidade ou aos lugares de intervenções públicas urbanas. Os roteiros englobavam tanto o centro quanto a periferia, como se pode observar na tabela ao lado.



Mapa: Localização dos eventos da Gincana Ambiental em Curitiba. Mapa esquemático.

FONTE: Elaborado pela autora com base nas informações do MAC-PR, 2020.

Tabela: Roteiro de todos os grupos participantes da Gincana Ambiental.

FONTE: FREITAS, 2017, p. 290, adaptações feitas pela autora.

GRUPOS	SÁBADO (24/08)			DOMINGO (25/08)	
	Manhã	Tarde	Noite	Manhã	Tarde
1	Praça Carlos Gomes	Cruz do Pilar-zinho	Start Dust	Pronto Socorro	Favela do Prado Velho
2	Centro Comercial Portão	Hospital Psiquiátrico N. Sra. da Luz e Favela de Santa Quitéria	Prostitutas do Parolin	Assembleia de Deus	Restaurantes de Santa Felicidade
3	Feira Livre atrás do campo do Coritiba	Jardim Social	Operário	Umbará	Lago Azul
4	Galeria Colonial Rua Riachuelo	Favela da Vila Oficinas e Centro Politécnico	Imprensa e redação de um jornal	Praça Osório, Rua XV e Praça Generoso Marques	Passeio Público e Parque de Diversões
5	Cartazes Vividos na Rua das Flores	Boca Maldita, Patrícios (comércio), Praça Tiradentes, Albergue noturno e Castelinhos do Batel	Shambala e vida cultural da cidade	Passeio Público	Hospital Psiquiátrico do Bom Retiro
6	Cemitério do Detran e Capão da Imbuia	Casamentos de Santa Teresinha	Pronto-Socorro Cajuru	Praça do Relógio das Flores	Lagoa das Tilápias (dancing)
7	Loja Hermes Macedo na rua Barão do Rio Branco	Parque Lourenço e habitações das imediações	São Carlos Cavalcanti	Missa na Catedral Metropolitana e Movimento Familiar Cristão	Presídio do Ahú
8	Tipos folclóricos	Visita ao Jumbo e Favela da Vila Guaíra	Nêga Fulô	Vila Nossa Senhora da Luz	Política Militar do Paraná e Exército da Salvação
9	Feira de Artesanato	Rosa Cruz, Cemitério de Santa Cândida e Casas da Habitação no Bacacheri	Boneca do Iguazu	Mercado Municipal e Rádio Patrulha	Rodoferroviária
10	Favela próxima ao aeroporto	Almoço na Boca Maldita, Aeroporto e corrida de carrinhos de rolamento no Jardim Schaffer	Boca Maldita e catadores de lixo	Igreja Seicho-no-ie	Restaurante de caminhoneiros na BR, Conjunto de Habitação na Estrada Velha para SP e Centro Comercial Boa Vista

Percebe-se que nos lugares selecionados os participantes teriam contato com diferentes classes sociais, religiões, situações de lazer, de trabalho, do cotidiano, etc. A deambulação urbana foi acompanhada por uma equipe de documentação, cujo diretor era o estudante Fernando Bini. Parte destes registros estão disponíveis no setor de pesquisa do MAC-PR, como as entrevistas e entregas poéticos-documentais das passagens dos participantes, e parte estão nos acervos pessoais dos autores, como o vídeo documental de Fernando Bini (1974, cedido à autora em 2019).

As experiências mais relevantes, e cujos materiais são suficientes para a pesquisa foram da Equipe 10 e somente duas experiências da Equipe 3. No sábado, dia 24 de agosto, a Equipe 10 esteve na Boca Maldita. Esta porção da Rua XV de Novembro foi escolhida na Gincana por ser o símbolo da Curitiba moderna e pedestrianizada, parte das intervenções urbanas de Lerner que compunham a vanguarda urbanística nacional. Também era considerado um espaço de tribuna livre para homens notáveis. Para os gincaneiros, a Boca Maldita era o local principal de todas as atividades de Curitiba, onde se falava de tudo o que interessa, desde futebol até grandes negócios (Relatos da Equipe 10, 1974, acervo do MAC-PR).

A ida à Boca Maldita propunha a vivência pelos participantes da realidade urbana, em especial de um local bastante modificado pelo Plano Diretor, a partir do “discurso institucional em defesa do

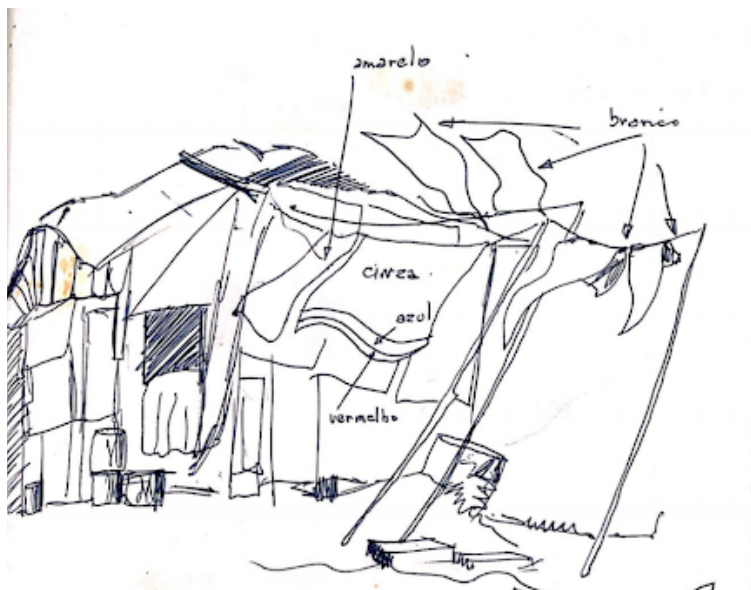
fortalecimento do espaço público, dos espaços de convivência entre os cidadãos [...]” (BENVENUTTI, 2017, p. 11). Os estudantes perceberam que, apesar de dedicado à convivência de todos os cidadãos, nem todas as classes sociais poderiam desfrutar de momentos de lazer, pois o direito à viver o ócio na cidade era privilégio de um grupo seletivo. O desenho abaixo, feito por um dos membros da Equipe 10, mostra mulheres limpando a calçada na Boca Maldita.



Mulheres na Boca Maldita. Desenho feito por um dos integrantes da Equipe 10.

FONTE: Acervo do MAC-PR, consultado em 2020.

Ainda no sábado, a mesma Equipe 10, depois de sair do almoço na Boca Maldita, partiu em direção à favela próxima ao Aeroporto Afonso Pena. O ingresso em um território social diferente ocasionou um choque de classes, até porque em “ambientes de extrema pobreza, o ócio era uma infração a ser punida.” (FREITAS, 2017, p. 314). No arquivo do MAC-PR, encontra-se o desenho de uma das residências que visitaram. O telhado torto e a fachada de tábuas, que revelavam a miséria na “cidade-modelo”, face do capitalismo tecnicista, também era uma forma de resistência e subsistência popular a partir da criatividade.



Desenho de casa da favela, feito por um dos integrantes da Equipe 10.

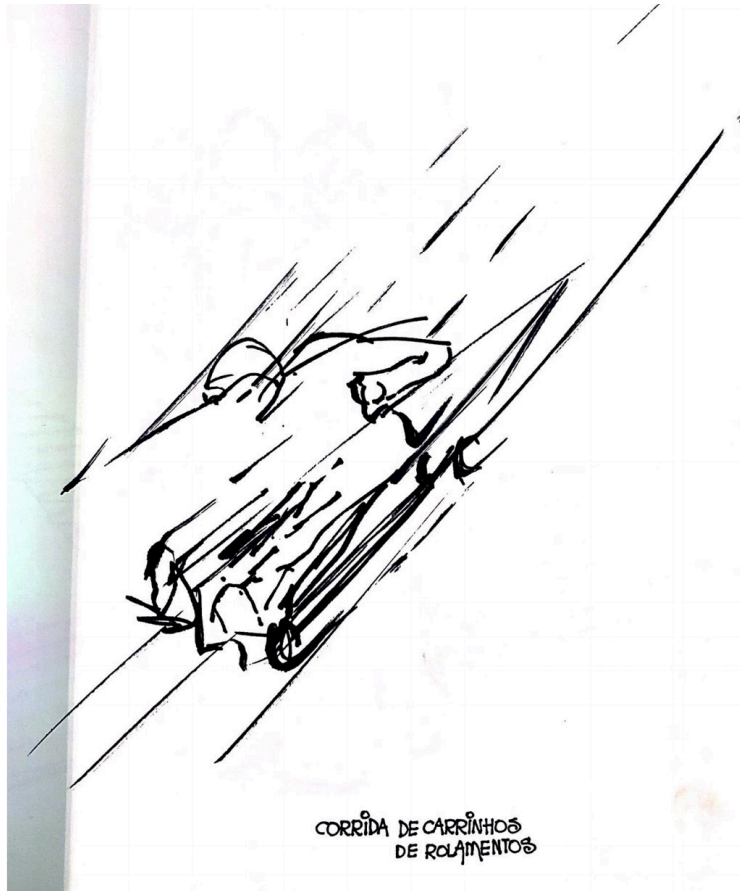
FONTE: Desenho da Equipe 10 (1974). Acervo do MAC-PR, consultado em 2020.

Percebe-se, pelos depoimentos dos moradores, que eles não compreendiam as intenções dos universitários, mesmo que estes tentassem entender o mundo dos “socialmente excluídos” (FREITAS, 2017). Este movimento de vanguarda brasileira, de certa forma, não tinha uma compreensão de “povo” e “popular”, ou seja, não se estabelecia um pensamento sociológico em relação ao público (REIS, 2006, p. 70). Não houve “via de mão dupla” entre propostas dos artistas, de terem suas experiências vistas como arte, e aceitação dos moradores.

Horas depois, a Equipe 10 partiu para uma das experiências mais lembradas da Gincana, que aconteceu no Jardim Schaffer com as já tradicionais corridas de carrinhos de rolimã, realizadas usualmente durante os finais de semana. Alguns membros da equipe participaram efetivamente da “brincadeira” e desceram ladeiras em carrinhos de rolimã, como se pode ver pela filmagem de Fernando Bini (1974, cedido à autora).

Na maior parte das entrevistas, os participantes da corrida citaram a supressão do tédio como motivo para disputar. Também consideravam uma forma de higiene mental, por ser uma atividade sadia, tomar sol e fazer exercícios. O principal público participante era de classe média, apesar do evento ser aberto e destinado a todos. Alguns relatos dos estudantes incluem a falta de segurança e certo nível de crueldade de quem assistia, já que, em muitos casos, “quando alguém se acidentava, todos achavam graça e corriam para ver” (FREITAS, 2017,

p. 296). Era um misto de risco pessoal, entusiasmo e competição.



Desenho da Equipe 10 durante corrida de rolimã.

FONTE: Desenho da Equipe 10 (1974). Acervo do MAC-PR, consultado em 2020.



Frames do video de Fernando Bini, cedido à autora.

FONTE: Arquivos pessoais de Fernando Bini, filmado em 1974 (6º EAM)

No domingo pela manhã membros da Equipe 3 foram ao Umbará acompanhar um ritual religioso, a novena a Nossa Senhora. Eles seguiram para o Parque Lago Azul na tarde de domingo. Pelos relatos da equipe, percebe-se a discrepância entre o uso do tempo livre na novena e o lazer-comunitário no parque (FREITAS, 2017). A partir desta experiência, sentimos a necessidade de diferenciar os conceitos de tempo livre, conceito mais amplo que engloba as atividades de lazer, assim como a recuperação da fadiga, busca por divertimento ou participação comunitária em rituais, etc; e o conceito de lazer, última disposição do tempo livre, que podem ser atividades sociáveis, jogos, viagens, passeios, atividades físicas ou artísticas. Diferenciar a forma como as pessoas escolhem passar seu tempo, também é uma maneira de entender a dinâmica urbana, já que a população é parte fundamental do urbanismo humanista (MALMACEDA, 2018, p. 250).

Como citado anteriormente nesta pesquisa, o crescimento populacional de Curitiba na década de 1970, a propaganda política otimista e o crescimento industrial trouxe grande fluxo de moradores para a cidade. Também as reformas urbanas do prefeito Jaime Lerner, com a pedestrianização do centro e a criação da Cidade Industrial, fez de Curitiba uma capital com ritmo frenético. Em consequência deste frenesi urbano, ressurgiu a figura do flâneur, termo cunhado por Charles Baudelaire e, posteriormente, teorizado por Walter Benjamin para os que andavam pelas ruas de Paris, na multidão, durante

as reformas de Haussmann no século XIX (BENJAMIN, 1935).

Neste contexto dos anos 1970, a flânerie era um resgate do ócio: seu contraponto era o mundo da fábrica. A importância estética da deambulação urbana parece ter sido levada em consideração durante a Gincana Ambiental, já que os participantes eram provocados a perceberem a cidade com um olhar inusual. Contudo, ao contrário da flânerie de Benjamin, a proposta da Gincana era não somente vagar e observar, mas também sentir e interagir com os moradores, entrevistar as pessoas - uma espécie de flâneurs ativos (FREITAS, 2017).

Realizou-se, a partir destas experiências urbanas, um mapeamento estético da cidade (sensações subjetivas, relatos de moradores, relatos físicos, desenhos, etc). Cada mapeamento continha relatos das diversas cidades presentes dentro de Curitiba: dos taxistas, dos bêbados, dos universitários, dos moradores, dos catadores de papel, dos empresários, etc. Assim como as histórias de Marco Polo ao imperador Mongol em Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino (1972), percebe-se na deambulação urbana do 6º Encontro as diferentes percepções urbanas a partir da vivência pessoal. A cidade deixa de ser conceito geográfico para se tornar símbolo da complexidade humana.

Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação. (Marco Polo, por Ítalo Calvino)

É importante ressaltar que é nesta época que se forma o mito da Curitiba planejada e humana. Esta visão seleciona ângulos, pinça alguns espaços, omite outros e exclui do campo de visão as diferenças sociais, como se a modernização urbana tivesse sido dirigida a todos. Cria-se a ideia do todo a partir de fragmentos da cidade (GARCÍA, sem data). O objetivo da Gincana ambiental parece ter sido de desenvolver um olhar crítico frente à imagem de Curitiba, percebendo que os discursos que a descrevem são diversos e não somente os apoiados no city-marketing. No jogo proposto por Josely Carvalho, o que se mostra e o que se esconde não estava de acordo com os cartões-postais de Curitiba.

Como a maior parte dos gincaneiros era estudante de artes, muitas das perguntas durante as entrevistas foram sobre o entendimento dos entrevistados por arte e artistas. As perguntas soavam intimidadoras, pois com elas, muitos dos entrevistados se viam obrigados a admitir sua falta de conhecimento (FREITAS, 2017, p. 320). Relaciona-se este fato à falta de educação artística no ensino básico, já que as duas horas obrigatórias de educação artística instauradas nos anos 1970 eram um gesto ainda isolado, incapaz de reduzir a distância entre o grande público com a arte.

Apesar do avanço da indústria cultural brasileira nos anos 1970, em especial o cinema, música e teatro, havia nas respostas uma espécie de

desinteresse geral pela arte. Além disso, no entendimento de muitos entrevistados, arte deveria ser uma expressão positiva do ser humano e suas potencialidades, opostas aos problemas cotidianos da vida. Esta visão revela a dificuldade de interpretar a deambulação urbana dos estudantes como uma forma de fazer artístico.

Se de um lado a arte pretendeu abraçar a cidade, percebendo seus contornos e suas formas de vida particulares, de outro, contudo, a cidade não se mostrou disposta a perceber a arte, ao menos não nos termos propostos pela Gincana (FREITAS, 2017, p. 323)

A Gincana ambiental, com o objetivo de aproximar arte e a vida, assume a forma de jogo coletivo e festivo. Desta forma, a cidade como local da experiência festiva e a aproximação entre arte e cotidiano depende da “suspensão temporária do mundo de necessidade” (FREITAS, 2017, p. 323). Fato é que nem todos podem se dar o luxo de abrir mão dos fins utilitários. Pode-se considerar que a experiência da Gincana foi uma via de mão única, já que a maior parte dos entrevistados não viu a atitude dos gincaneiros como uma forma de arte. Não é uma derrota, pois deve-se entender o contexto da reprodução ideológica na sociedade industrial, que não compreende atividades de ócio gratuito, como o jogo e a festa.

A segunda ação, os Laboratórios de Arte, proposta no programa do VI EAM por Josely Carvalho, não será aprofundada nesta pesquisa, visto que

o objetivo é discutir a dimensão urbana do Encontro. De qualquer forma, é importante ressaltar que os laboratórios foram espaços de aprendizado e experiências artísticas abertos ao público e aconteceram nas sedes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e na sede do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

A terceira proposta, evento de fechamento do 6º Encontro de Arte Moderna, aconteceu ao longo do sábado, dia 31 de agosto de 1974, e consistia em uma série de performances simultâneas no centro de Curitiba. A partir do conceito de hibridismo⁶ artístico, o evento misturou performance, música e visualidade. Apesar do título, Homenagem a Duchamp, não é possível entendê-lo somente como homenagens ao artista, mas um tributo à história das vanguardas a partir do trio Satie - Duchamp - Cage. O retorno às premissas dadaístas tinha como objetivo liberar o homem de todos os ismos da arte e as performances na rua ampliam este conceito - libertar o homem de sua rotina urbana (FREITAS, 2013).

Como citado anteriormente, as atividades foram pensadas pelas irmãs Josely Carvalho e Jocy de Oliveira. Jocy também era curitibana, mas, ao contrário da irmã, seguiu a carreira da mãe e estudou música em Paris. Inserida em um contexto vanguardista, teve contato com músicos como John Cage, Stockhausen e Stravinsky. Figura central para compreender as novas vanguardas na música, Cage fez

6. Forma de arte que mistura som, imagens, performance e outras formas de fazer artístico. Não limitada a uma única forma de expressão

experimentos musicais com sons cotidianos, além de propor uma fusão das artes como teatro, poesia, dança, pintura e música (FREITAS, 2017). Foi um dos pioneiros dos happenings e exerceu grande influência sobre o grupo nova iorquino Fluxus⁷. No centro das vanguardas nos Estados Unidos, para onde posteriormente se mudou Jocy de Oliveira, Cage ajudou a reativar o interesse por Duchamp e pelo dadaísmo durante as décadas de 1950 e 1960. Influenciada por este contexto, Jocy traz para Curitiba um programa artístico que busca a sobrevivência do pensamento dadaísta (MALMACEDA, 2018).

No projeto do 6º EAM, Josely Carvalho lista as necessidades para a realização de Homenagem a Duchamp: “um piano de armário ou de cauda, um forno de pão, um forno para cerâmica, barro, três projetores de slides e um microfone de contato com amplificadores (se possível)” (CARVALHO, 1974, MAC-PR). A ação era composta por 5 eventos simultâneos e interligados, que serão analisados a fundo a seguir: instalação no MAC-PR em homenagem ao artista Marcel Duchamp; Peça-pão, nas proximidades do MAC-PR; Leitura do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade; Interpretação de Vexations, de Erik Satie (duração de 18h40min ininterruptos); Torneio espontâneo de xadrez.

Os turistas que estiverem na cidade, a população normalmente absorvida em sua rotina diária, todos, enfim que tenham olhos para ver e ouvidos para ouvir, terão hoje oportunidade de assistir/

7. Grupo Fluxus, NY - conceito de concept art - mais focado no argumento/ideias do que no objeto/forma/materiais. John Cage - introduz o silêncio (ou sons da vida) como elemento musical (MALMACEDA, 2018).

rio, também é uma forma de expressão artística. (MILLARCH, 1974)

A proposta foi a mais bem recebida pelo público dentre as atividades de Homenagem a Duchamp, como expõe o Diário do Paraná “o fabrico e a entrega de pães à população foi sem dúvida a promoção melhor vista” (Diário do Paraná, 1974). Um dos maiores conflitos sociais percebidos com esta atividade foi a diferença entre o jogo e criatividade dos artistas que participavam da mostra e o interesse de moradores de rua, que foram até o local atraídos pela notícia de alimentação gratuita. Nas palavras de Josely Carvalho, a ideia surgiu a partir de suas lembranças pessoais:

E daí teve um outro projeto também que foi a Peça do Pão. Que vem da arquitetura, porque era o pão que eu cheirava quando eu saía da [faculdade de] arquitetura. [...] Eu consegui numa padaria do lado, um lugar aberto tinha, que nós fizemos um café. E a ideia era fazer uma xícara de cerâmica e tomar café com o pão que você fazia esculturas. Então nós conseguimos que essa padaria nos mandasse a massa, as pessoas faziam as esculturas e a gente mandava o pão para a padaria assar (CARVALHO, 2020)

De acordo com o então participante da mostra e ex-aluno da Belas Artes, Fernando Bini, a Peça Pão foi uma referência ao pensamento de Oswald de Andrade: “a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico” (BINI, 2019). Volta à tona a ideia dos anos 1940 de democratização da arte, sendo novamente

confrontada com a realidade social da população e com a noção de que a massa não participa efetivamente dos processos artísticos, mas sim os consome.

Diante do MACPR, um quiosque com coreto improvisado se desenvolvia a atividade cerâmica, que era queimada nos fornos da EMBAP. Mas havia também um forno de pão, e então foi feita a relação entre Marcel Duchamp e Oswald de Andrade, e, à partir da frase de Oswald “um dia a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”, as pessoas podiam modelar a massa de pão, assá-la no forno e distribuir para o público (BINI, 2020).

Esta é outra discussão forte na cultura artística da década de 1970, relação arte versus consumo de massa. O debate, bastante explorado por críticos de arte e artistas de países periféricos, como Frederico Moraes e Arthur Barrio, tem como resultado final uma desobjetificação da arte, através da performance e arte corporal, além de criar uma estética “subdesenvolvida”, o miserabilismo estético. Proposta com o objetivo de discussão de arte subdesenvolvida ou democratização da arte, fato é que Josely Carvalho trouxe à Curitiba uma atualização no campo conceitual e investigativo das artes (FREITAS, 2017).

Ainda em frente ao MAC-PR, ocorreu a leitura do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, ato que não estava previsto no folder do programa (1974, MAC-PR). Seguindo a tendência cultural brasileira, o que mais se viu nesta performance foi re-

ferências ao Oswald de Andrade antropofágico dos anos 1920. A leitura do manifesto ocorreu em um palanque montado na entrada do museu por estudantes de arte juntamente com um grupo de atores locais. De acordo com o jornal Estado do Paraná (Texto de Aramis Millarch, As mulheres e o que fazem, 30 agosto 1974), a leitura não se limitou ao palco, mas ocorreu também na Avenida Luiz Xavier, próximo à Boca Maldita.

Às 16 horas, num palanque montado defronte ao MAC, vários jovens com máscaras a la Secos e Molhados recitaram trechos da peça “Manifesto Antropólogo”, de Oswald de Andrade. Um deles, inclusive, usava um forte batom vermelho aos lábios, uma capa vermelha e um cravo da mesma cor na orelha. (O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc. A nova arte moderna. Estado do Paraná, Curitiba, 1974)

Os jovens atores, fantasiados com máscaras semelhantes a do grupo Secos e Molhados, fizeram uma leitura pública e performática. A ideia era, assim como o grupo de música, “fazer da extravagância visual uma forma de subversão dos comportamentos cotidianos” (FREITAS, 2017, p. 242), o que exigia do espectador e do transeunte urbano, se não uma reflexão, ao menos uma reação. Foi a parte mais delicada do Encontro em relação à possibilidade de repressão, já que os jovens reunidos e mascarados bradavam conteúdo “ideológico” do manifesto (MALMAGEDA, 2018).

[...]

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

[...]

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

(ANDRADE, 1928)

O depoimento de Josely Carvalho (2020) confirmou que esta foi a performance mais perigosa dentre os eventos de Homenagem a Duchamp.

Daí teve outro que foi o do teatro, que os estudantes saíam pela rua lendo os manifestos da Semana de Arte Moderna. E claro, esse era perigoso. Estamos falando de DOPS. [...] E claro que eu estava muito consciente da DOPS, e quem me ajudou muito foi Adalice Araújo, porque ela me colocava no jornal todo dia. Ela dizia ‘você tem que estar na mídia para que não te peguem’.

(CARVALHO, 2020)

Ainda durante a tarde de sábado, dia 31 de agosto de 1974, alguns estudantes da EMBAP dedicaram-se à construção de uma cabine preta, posteriormente transportada para a Rua XV de Novembro, marco da “nova urbanização” curitibana e local de convívio social. Ao lado da entrada, havia os seguintes dizeres “Você quer ver uma imagem

pornográfica?” (FREITAS, 2017, p. 343). Movidos pela curiosidades, interessados faziam fila para entrar na cabine. Uma vez dentro, viam somente sua própria imagem refletida em um pequeno espelho. Apesar da mistura de constrangimento e euforia, foi uma experiência que despertou a curiosidade e movimentou a Rua XV de Novembro.

Aguardando do lado de fora da cabine, estavam membros do grupo de teatro, coletando as reações dos participantes, que variaram entre “original”, “maravilhoso” e “horrível”, “imoral”. Fato é que a cabine, mais do que uma brincadeira urbana, era reflexo de uma sociedade vigiada e de uma sexualidade cheia de tabus. Indo ao encontro da contracultura, este evento se valia da subversão, liberdade sexual e desrepressão dos corpos, inserida dentro do próprio espaço público vigiado. A cabine pornográfica instigou, por meio da curiosidade, as pessoas a exporem publicamente seu próprio desejo.

A poucos metros da Rua XV de Novembro acontecia a interpretação da peça *Vexations*, de Erik Satie. Convidada pela irmã e organizadora do evento, Jocy de Oliveira propôs a execução em pleno centro da cidade. Composta em 1893 na França, a peça é fundamental para a vanguarda norte-americana no início do século XX. Com duração de pouco mais de um minuto (1min20s), baseia-se na repetição estética, já que deve ser tocada 840 vezes de acordo com as instruções do compositor, o que cria uma sensação anestésica e paralisante.

Esta era a terceira vez que *Vexations* estava

sendo interpretada publicamente, de acordo com Jocy de Oliveira (Diário do Paraná, 1974), sendo que a primeira foi realizada por John Cage em Nova York e a segunda, pela própria pianista no Festival de Campos do Jordão. Nenhuma das duas vezes a composição foi interpretada no espaço urbano tendo como público alvo os transeuntes.

Às 6h da manhã do sábado (31/08/1974), em um quiosque cedido pelo comerciante João Jacob Mehl, na rua Voluntários da Pátria, próximo a avenida Luiz Xavier, iniciou-se a execução da peça em um piano de armário conectado a um sistema de alto-falantes espalhados pela Rua XV de Novembro (MALMACEDA, 2018). O objetivo dos alto-falantes era ampliar o raio de alcance da performance para a primeira rua exclusiva de pedestres do país, que tinha grande fluxo de pessoas e numerosos comércios.

Esta atividade foi pensada para conduzir as demais atividades de Homenagem a Duchamp, determinando o ritmo e andamento das outras propostas. Como a peça seria executada durante 18 horas e 40 minutos, diversos pianistas tiveram de se revezar, cada um deveria executá-la durante 20 minutos, ou seja, repetir 15 vezes a composição de Satie. Ao menos 11 pianistas, todas mulheres, participaram efetivamente do revezamento. As pianistas deveriam deixar de lado seus traços pessoais, abdicar do individualismo a favor da coletividade e continuidade tonal. Este conceito de coletividade em prol da imagem do artista como gênio criador está ligado

ao pensamento de Duchamp sobre autoria, autenticidade, originalidade e destreza do artista (FREITAS, 2017).

Vexations é mais do que uma obra, é uma experiência que transcende a ideia de pintura ou da interpretação isolada da peça. Seu sentido mais profundo é o psicológico, a alteração dos estados de consciência. Quando executada em um espaço público, atinge um maior número de pessoas e está suscetível às reações imprevisíveis destas presentes no espaço urbano. As reações não são imediatas, mas vão sendo construídas ao longo do tempo de exposição. Sem mudar o padrão e sem qualquer encaminhamento para um desfecho, a peça confronta a ideia de clímax ou moral da história. É um choque admitir a falta de sentido do devir, por isso o público é pressionado à reflexão (FREITAS, 2017).

A peça de Satie liga-se aos conceitos de vanguarda, já que não há condições de neutralidade do espectador. Ao longo das horas, a performance incorporou as reações do público. Comerciantes, trabalhadores, garçons e passantes foram atingidos pelo som. Por este motivo foi o evento que mais repercutiu na imprensa.

Os frequentadores da Boca Maldita foram expulsos de seu local de concentração durante todo o dia de sábado. É que os alunos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná estiveram comemorando a Semana de Arte Moderna, tocando durante todo o dia a mesma peça musical [...]. A festa começou às seis horas da manhã, quando os alunos se instalaram em um piano na extensão

da Confeitaria Iguazu, no início da Praça Osório. [...] Havia alto-falantes instalados em toda a Boca Maldita e até na Praça Zacarias. No início, todo mundo pensou que fosse uma brincadeira, mas logo [...] “começamos a ficar tensos e ter vontade de ir lá quebrar o piano”. (Música revoltou a Boca Maldita, Diário do Paraná, 1974)

O depoimento de Josely Carvalho (2020) confirma os escritos dos jornais em relação ao incômodo sentido durante o evento, além de deixar clara a relação da prefeitura com a manutenção da peça.

[...] eu convidei a minha irmã, Jocy de Oliveira, para que ela levasse um projeto com música, com o piano e ela daí fez o Vexations, do Satie. Com vários pianistas e foi colocado o piano ali na Praça General Osório, na rua das flores. E o Jaime [Lerner] colocou todos os alto falantes pela Rua das Flores e por lá. E é claro, aquele minuto que a mesma coisa ia acontecendo por 18 horas encheu o saco dos comerciantes. E os comerciantes diziam que não estavam conseguindo vender. Ninguém conseguia, porque as pessoas não conseguiu ficar lá. E daí eles cortavam os cabos dos alto falantes. Eu ligava para a prefeitura e dizia "cortaram". A Prefeitura vinha e voltava de novo. (CARVALHO, 2020)

Ao mesmo tempo em que era executada a peça, o público da cidade foi convidado para jogar xadrez no espaço urbano. Tabuleiros foram espalhados ao longo de espaços públicos do centro, como a Praça Generoso Marques, Passeio Público,

Rua XV de Novembro e MAC-PR. É necessário ressaltar que, além de Duchamp ser um exímio jogador de xadrez, ele considerava o jogo uma forma de arte (FREITAS, 2017, p. 353). Mas a relação do torneio de xadrez com as demais performances vai além do gosto pessoal do artista homenageado: como regra, cada lance deveria durar 1 minuto e 20 segundos, mesmo tempo da composição de Satie. O objetivo era que o torneio durasse tanto quanto Vexations, sem interrupções.

Durante a performance Homenagem a Duchamp, estudantes da EMBAP entrevistaram os espectadores. Os manuscritos originais destas entrevistas encontram-se no acervo do MAC-PR. Poucas foram as avaliações positivas: a maior parte das pessoas sentiu-se irritada depois de algumas horas. O motivo principal da irritação foi a música, sendo as palavras mais recorrentes nos depoimentos “tédio, melancolia e sono” (FREITAS, 2017, p. 360). Sabe-se que o objetivo desta mostra foi integrar a população à atividade, perceber suas reações e quebrar a barreira entre arte e vida cotidiana.

Não foi, contudo, o que grande parte da população percebeu. “Se isso é cultura, a gente não entende” foi um dos depoimentos presente nos manuscritos do MAC-PR (VI Encontro de Arte Moderna, sem paginação. MAC-PR, 1974). Assim como no evento da Gincana Ambiental, a experiência mostrou as dificuldades da população de perceber o evento como uma forma de arte. Mesmo sem compreender, as pessoas sentiram o impacto

da performance. O acúmulo de notas semelhantes dava um ar de monotonia ao longo do tempo. Para um dos entrevistados, esta monotonia também é uma forma de arte, mas deveria ser precedida por uma “pedagogia estética eficaz” (FREITAS, 2017, p. 362).

As reações mais agressivas vieram dos comerciantes, que impossibilitados de deixar o local, ficaram expostos aos efeitos da música por muito tempo, além disso o movimento do comércio foi afetado negativamente pela performance. Com sua psique afetada, reações extremas foram tomadas, como quebrar alto-falantes, agressão verbal e até um pedido de demissão por parte do garçom do quiosque onde o piano estava instalado. De acordo com Malmaceda (2018), para o bem ou para o mal, o objetivo de Homenagem a Duchamp era fazer a população reagir.

[...] Não se entende essa atitude de parte da Escola, um dos alunos declarou que estavam “testando as reações do povo às manifestações inovadoras da arte”. Não é justo, entretanto, testar reações dessa forma, incomodando o trabalho de centenas de pessoas, afastando turistas da nossa cidade, pois nessa situação, a maioria dos clientes dos hotéis da boca havia pedido as contas e ido embora. (Música revoltou a Boca Maldita, Diário do Paraná, 1974)

Apesar da histeria coletiva, um depoimento chamou a atenção dos estudantes e foi considerado como opinião-padrão pelo jornal Estado do Paraná (MILLARCH, 1974) - o caso de Wagner, professor de

ciências do Colégio Estadual do Paraná. Reiterando os objetivos de executar *Vexations* no espaço urbano, Wagner percebeu que a peça era uma metáfora dos ruídos da cidade, cujo principal efeito é a hipnose pela repetição. O que a peça faz no ambiente urbano é amplificar esta sensação, torná-la mais real.

Não sei os objetivos deste experimento que homenageia Duchamp, mas exponho minhas impressões, após duas horas de audição. Nos primeiros quinze minutos, a música, para mim, que me encontrava no centro da cidade, estava simplesmente irritante e insuportável. Manifestei protesto a alguns amigos. Uma hora depois, senti uma sensação de indiferença - não mais me incomodei. Uma hora e trinta minutos depois, comecei a gostar. Duas horas depois: a) encontro-me calmo, em lugares distantes - talvez em outros lugares, b) esqueço dos problemas do dia a dia, c) apresento vontade de me comunicar, d) gosto da música e sentiria muito se ela parasse. (WAGNER, 1974).

Inserido no contexto das novas vanguardas de 1970, Homenagem a Duchamp utiliza o conceito-base dos *papiers collés*⁸ de Braque e Picasso: a simultaneidade de performances interligadas, em diferentes espaços do centro da cidade, cria uma espécie de colagem urbana fragmentada, simultâneas no tempo e espaço. Os artistas da contracultura buscavam, tanto quanto os vanguardista dos anos 1910, combinar diferentes signos na produção experimental. Ao contrário das colagens cubistas,

8. Nas colagens cubistas, o objetivo era destruir a unidade da obra, assim como inserir elementos da realidade nela.

o pós-guerra radicalizou as formas de fazer arte e a própria ideia de montagem, que se torna mais caótica, fragmentada e dispersiva. Por este motivo, um dos pilares da performance era ideia de choque e aleatoriedade das reações dos espectadores (FREITAS, 2017).

Estes pilares são a base do movimento de contracultura, que recusa a sociedade tecnocrática⁹, seja por meio estético, comportamental ou político. A aversão das novas vanguardas à produção artística convencional serviu como pretexto para propostas urbanas e coletivas. É importante ressaltar que os artistas perceberam mudanças urbanas que estavam ocorrendo em Curitiba e decidiram ocupar as ruas. Apesar das expulsões no centro e do não direito à cidade por parcelas da população, os estudantes foram às ruas e incomodaram, dançaram, tocaram e fizeram arte em forma de festa.

No dia seguinte, 1º de setembro de 1974, os participantes do Encontro se reuniram para expor suas opiniões. A Gincana Ambiental, que tinha como princípio a dispersão geográfica, foi menos comentada do que Homenagem a Duchamp, mas ambas tinham como o objetivo comprovar o descompasso entre a produção cultural de vanguarda e o gosto artístico popular (FREITAS, 2017). A maior parte dos espectadores não possuía conhecimento prévio sobre as vanguardas e puderam, deste modo, vivenciar as experiências com espontaneidade.

9. Foi levado em consideração o conceito de Freitas para sociedade tecnocrática, que usa o racionalismo administrativo e a temporalidade progressista como forma de dominação moderna.

Em linhas gerais, o VI Encontro de Arte Moderna se propunha a analisar as reações humanas muito mais do que o espaço em si. As propostas foram pensadas a partir da radicalização da ideia de montagem e valeram-se do corpo e da coletividade: foi dada ênfase às obras conceitualistas cujos objetivos eram diluir a distância entre vida e arte. Em suma, o VI EAM fez da cidade seu ambiente poético.

Eu estava interessada nesta construção urbanística que para mim foi fantástico. Então Curitiba para mim foi fantástico, porque eu pude executar o que eu queria, tentar qualquer coisa e o departamento ali aceitou tudo, eles toparam tudo e viajaram comigo. E que interessante, porque Curitiba é uma cidade muito tradicional, é uma cidade muito conservadora. Mas ao mesmo tempo dentro desse conservadorismo de Curitiba, abrem-se umas frestas. Algumas coisas assim que não aconteceriam em outro lugar nenhum. (CARVALHO, 2020).

Os acontecimentos sem dúvida mudaram a rotina urbana e colocaram a discussão da arte contemporânea nos meios de comunicação. Cumpriu-se o objetivo de integrar público paranaense com realidade artística nacional e divulgar a arte do Paraná (MALMACEDA, 2018). Novamente central neste contexto foi Adalice Araújo, que divulgou os eventos nos jornais.

Curitiba transforma-se hoje no mais avançado laboratório vivencial do Brasil. [...] vários grupos de estudantes, artistas e interessados em geral, es-

tarão espalhados pela cidade para participarem da primeira Gincana ambiental que se faz no Brasil e Curitiba assim é a cidade que tem o privilégio de ser a primeira a participar do maior happening que se realiza na América do Sul. (ARAÚJO, 1974, Diário do Paraná)

É importante ressaltar novamente que os primeiros Encontros de Arte Moderna aconteceram durante o período mais duro de repressão militar - Adalice Araújo, maior organizadora do evento, foi chamada para depor três vezes durante a década de 1970. A solução para não correr riscos era aparecer, estar na mídia e ser conhecida não só no meio artístico (CARVALHO, 2020). Suas publicações semanais no Diário do Paraná foram fundamentais neste sentido, além de deixar claro ao público e às autoridades a finalidade artística do evento.

Os eventos seguintes perderam força depois que Adalice Araújo passou a se dedicar a outras funções em 1974, como a implantação dos cursos de Desenho Industrial, Programação Visual e Educação Artística na Universidade Federal do Paraná (MALMACEDA, 2018, p. 264). Em 1977, mudou-se o nome do evento para Encontros de Arte. Na década de 1980, foi transferido para o litoral do Paraná, na cidade de Antonina.

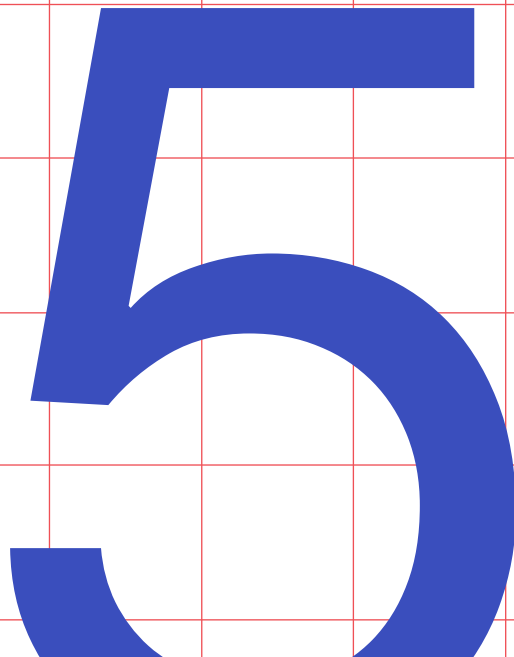
CONCLUSÃO

Os Encontros de Arte Moderna influenciaram não somente a formação de uma geração de artistas paranaenses, mas também a formação do acervo do MAC-PR, que hoje reúne uma multiplicidade de obras conceituais¹⁰ (BINI, 2011). Os Encontros funcionaram como espaços de experimentação, desde investigações do concreto, reação do público e experiências comportamentais.

Estes eventos permitiram questionar e subverter a produção artística, seja por meio da ocupação da cidade como espaço para e de arte, seja a partir da dessacralização dos espaços oficiais/museológicos. A “arte política” passou para uma “política da arte”, que questionava as regras do fazer artístico institucional, assim como o não posicionamento dos artistas perante as discussões políticas. Além disso, a vinda de artistas de vanguarda nacional foi importante para a renovação do pensamento artístico curitibano (MALMACEDA, 2018, p. 203).

Nos anos seguintes, algumas iniciativas urbanas surgiram no campo artístico de Curitiba. Em 1977, Luiz Rettamozo propõe uma ação efêmera de integração da arte, cotidiano e paisagem urbana: ele espalha outdoors pela cidade com mensagens

10. Entende-se por “Conceitualismos” a relação ambígua entre objetos do cotidiano e objetos de arte, abrangendo tendências como instalação, body art, performance, vídeo-arte, assim como os eventos urbanos, foco deste trabalho.



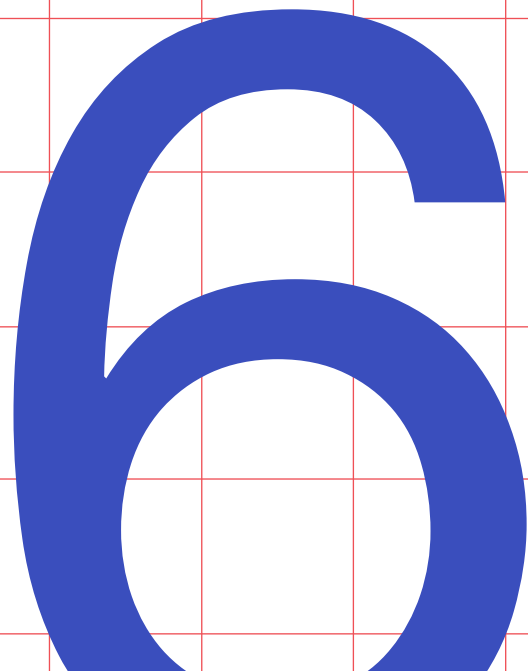
ecológicas. Um ano depois, Sérgio Moura, artista de Manaus, promove o Artshow, cujo principais participantes foram os profissionais do jornal Pólo Cultural (Paulo Leminski, Reynaldo Jardim, Rogério Dias).

Nos anos 1980 surgem diversos coletivos de artistas, que fazem, dentre outras proposições, intervenções urbanas. Alguns dos principais grupos foram Caixa de Bixo, 1980-81 (Luiz Rettamozo, Solda, Reynaldo Jardim, Rogério Dias e Ronald Somon); Moto Contínuo, 1982 (Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Raul Cruz e Rossana Guimarães); e Sensibilizar, 1983-88 (Sergio Moura, Jarbas Schünemann, Djaldir Alves, Walter Montenegro, Ailton Silva e Genésio Jr.). Este último atuou por quase 5 anos em grandes manifestações sociais de luta pela redemocratização (MALMACEDA, 2018, p. 291).

Para Frederico Morais, “a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política” (MORAIS apud RIBEIRO, 2013, p. 343). O objetivo desta pesquisa foi de remexer a memória e lembrar que os chamados anos do “silêncio das vanguardas” foram bastante ruidosos.

ENTREVISTAS

Este capítulo traz algumas das entrevistas feitas para a pesquisa com dois participantes dos Encontros de Arte Moderna: a artista Josely Carvalho, responsável pela organização e escolha do tema do 6º Encontro (1974), e o artista, professor e curador Fernando Bini, participante das primeiras edições dos EAMs e, na época, estudante da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. O objetivo deste capítulo final é disponibilizar as entrevistas para posteriores pesquisas sobre o tema.



JOSELY CARVALHO



Josely Carvalho: A minha formação é arquitetura, não para ser uma arquiteta, mas como artista plástica, na época como gravadora, mas também a minha bolsa da organização do american states, para poder.. eu estudei nos Estados Unidos, na Washington University, em Saint Louis. E pra eu poder fazer, claro eu tive que pedir um grant. Era em urbanismo. Era a relação do artista plástico em trabalho de grupo e interdisciplinar com arquitetos, historiadores e sociólogos nos edifícios ou na urbanização de uma cidade. Só que quando eu terminei a graduação eu fui para Nova Iorque e tinha que trabalhar. Isso foi em sessenta e sete. E daí comecei a ligar para outros os escritórios de Arquitetura e Urbanismo dizendo a minha intenção. Eles riam na minha cara. Eles diziam "o que?" se você quiser vir aqui fazer "grafting". Como é em português? Nem eu sei isso. Não AutoCAD, não é AutoCAD.

Rodrigo Sartori Jabur: Os desenhos.. os desenhos técnicos.

JC: Se eu quiser desenhar vir aqui pra nós, podemos pensar em um Lugar. Eu falei banana. Daí eu fui embora para Nações Unidas e trabalhei como guia por quase três anos, dois anos e meio como guia das excursões que eles fazem. Dentro da ONU. Fui

fazer outra coisa, porque realmente eu não ia me sujeitar a desenhar pro outro.

RSJ: E qual era o debate da universidade nesse momento sobre cidade quando você estava estudado?

JC: Era pequeno, mas era interessante, porque eu li muita coisa. Eu não me lembro muitas destas coisas.. Eu me lembro muito bem de um urbanista holandês. Não me lembro o nome.. que realmente estava trabalhando de uma maneira humanitária com o urbanismo e era isso que me interessava. A gente contava um pouco nos dedos quem eram. Então no final a minha leitura era mais em psicologia espacial, psicologia social. Era McLuhan. Era esta.. a psiquiatria. Como era o nome dele? Aqueles que acreditavam que realmente doença não é doença, doença somos nós e não os que estão doentes. Esse que era o meu campo de pesquisa e de leitura e também aconteceu que o decano da Escola de Arquitetura, em Saint Louis, ele era um urbanista. Acho que já morreu. E muito conhecido, vocês talvez conheçam o nome dele, Joseph Passanou. De lá ele foi ser o decano da Columbia University. E ele tinha uma cabeça.. não que eu estudasse com ele. Eu não tinha, porque urbanismo na Universidade la chegava já depois da graduação. Mas aquele homem tinha uma visão de que talvez eu também tenha aproveitado já que quando eu entrei, eu entrei com essa ideia, que era uma universidade muito competitiva. Então era ali que era o problema mesmo da gente..

E você tem o que, dez minutos a mais para poder fazer esse último seu desenho, e era escrito lá em cima. E não tinha mulher na minha classe. Na universidade inteira tinha 9 mulheres. E eram todos da mesma Universidade com grande parte de alunos do east - Nova Iorque Massachusetts. A maioria deles de origem judaica e de grande competição. Então a gente se perdia um pouco preparar esses desenhos que a gente tinha que preparar, esses draftings. E era uma coisa que se num projeto a gente não entregasse na hora.. se era para entregar quarta feira ao meio dia, se você chega ao meio e um, fora. Não tinha brincadeira. A gente ficava na universidade, e era a única escola da Washington University que estava aberta até às duas da manhã. A gente ficava das oito às duas da manhã lá. Eu me lembro que eu saía de lá para casa e eu passava por uma padaria judaica, com aquele cheiro de pão maravilhoso, por trás, onde eles estavam assando o pão e aquele pão que eu levava com comia um pedaço e ia dormir, porque eu tinha que acordar no dia seguinte já às sete, para já estar às oito na universidade. Então era um regime assim.. que era o que eu queria. Porque para mim arquitetura era também esta disciplina, que Belas-Artes não dá. Era esse conhecimento espacial que belas artes não dá, pelo menos não dava. Hoje eu não sei. Então era uma certa preparação para uma crítica. De uma maneira enviesada. Por mais que eu entrei lá com a gravura em madeira. Era xilogravura que eu fazia. Mas este Jim, que eu to falando dele, eu digo porque

eu acho que que tem tudo a ver com 74. Eu nunca tinha pensado. Eu estou agora costurando. Ele, que quando eu entrei.. eu não estava interessada em cálculo. Nunca gostei. Não ia perder meu tempo com cálculo. Eu sabia que eu não ia ser arquiteta, não queria ser arquiteta mesmo. Ele entendeu. Hoje em dia você não encontraria um decano que entenda uma coisa dessa. Nos Estados Unidos ou for. É impossível. Então eu fiz calculos 1. Quando eu tinha que fazer cálculos 2, eu falei banana, eu não faço. Fui conversar com ele. Eu digo, "não quero. Não me interessa. Como é que vão resolver essa situação? Ele disse, tudo bem. Que tal se você escolher um outro corpo, dentro ciência, que eu aprove. Eu falei: eu já sei qual é. E eu fiz um. Eu fiz um curso de um ano de paleontologia invertebrada, olhando as conchinhas. no microscópio. Claro que eu tive que decorar aquela porcaria toda. Mas pra mim estar naquele microscópio, olhando aquelas conchinhas pelo ano foi maravilhoso, porque é parte da minha obra. Minha obra é abrigo e desabrigo. Então aí já estava outra semente. Então arquitetura para mim foi assim básico, foi maravilhoso. Me deu apoio, me deu uma base para eu poder sair. Até por exemplo, a gente tinha que fazer educação física. Eu, hoje em dia, faço exercício todo dia, mas eu não gostava naquela época. Eu, Educação Física, não quero. Fui pra ele de novo e disse: a mim não me interessa educação física. Eu quero fazer dança. Eu quero conhecer meu corpo em espaço. Ok. Então eu tive também, por exemplo, quando chegou o Munakata,

que era um gravador, zen.. Eu conhecia o museu dele em Kamakura, no Japão. Era mais velho, ele já estava uns 78 anos e era uma pessoa reverenciada. E ele foi dar uma.. Ele fez uma residência, porque tinha um professor de gravura em madeira no primeiro ano, que se interessava por isso, que tinha a cabeça aberta e trouxe ele para a arquitetura. Não foi para Belas-Artes. Daí esse reitor me chamou e disse, Olha vai acontecer isso aqui você, vem da gravura em madeira, eu te permito que você fique os dois meses que ele passará aqui com ele. Eu te libero de tudo. Você tem que apresentar os trabalhos depois, não tem dúvida. Mas você está livre para estar com ele. Então para mim aquilo foi importantíssimo, porque era um velhinho, quase cego, que tinha uns óculos grossos e cortava a Madeira dessa maneira. E tinha um intérprete na aula. Ele.. foi uma relação muito forte que eu tive com ele. Eu passava as tardes no hotel dele, sentada no chão tomando chá sem dizer uma palavra. Que ele não falava inglês e eu não falava japonês, ele não falava português.. lá não tinha intérprete. E a mulher dele, que era uma chata, velha chata, chata, e o filho que também era outro chato, ficavam em cima dele porque achavam que ele era.. que ele precisava de cuidados, que era muito loucão. Era um velhinho que tinha uma energia, tinha um amor pela vida e pelo mundo. Maravilhoso. E eu.. enquanto eu tive esse tempo lá com ele, as tardes eu não entendi. Mas depois eu vim a entender que eu não ia fazer mais Xilo. Eu parei. Ele me fez, sem saber, que eu encon-

trei.. que a Xilo, eu não queria respeitar a Madeira. Não posso. Eu tinha que quebrar, quebrar a fronteira. Eu não podia ficar dentro daquele respeito, daquele tamanho. E eu nunca trataria a Madeira sem respeito. Então aí eu parei, nunca mais eu fiz. Eu vim a fazer uma gravura Xilo, em 2002, com o convite que eu tive para fazer uma série de Litos, em Saint Louis, por coincidência. Mas foi isso. E nem fui eu, foi a Master Printer, que disse se você quiser usar Xilo.. Eu falei, agora as coincidências estão. Então eu acho que foi um período, arquitetura para mim foi um período.. Assim, muito forte para mim. E é claro, uma menina de que, 20 anos, sozinha lá nos Estados Unidos. Quer dizer, para mim era assim um céu aberto.

Gabriela Koentopp: E a universidade possibilitou essas aberturas ne. Isso é interessante.

JC: Pois é. Porque se não tivesse me dado isso, eu não sei se eu teria continuado, se eu teria terminado. Nem o cálculos 1 eu aguentaria. E também eu tinha toda uma crítica muito grande de como a arquitetura era dada. O que é que existia em história da arquitetura. Existia datas, nomes.. Não tinha crítica. Depois também os projetos eram todos projetos imaginários. Vamos fazer uma ponte para pessoas passarem. Maravilha. A gente vai fazer onde? A gente vai fazer aqui no sótão do edifício de arquitetura. Que história é essa? Isso não tem nada que ver com a realidade. Vamos fazer um Hotel. Para

quê? Para quem? Ao mesmo tempo não tinha, pelo menos antes de graduação.. dos cursos já graduados lá, não tinha isso. Nunca tive. E não tinha nada a ver com realidade. Que foi ao contrário da aula na faculdade de Arquitetura Nacional do México, em 1972. 1972? Não.. 1970 a 1973. Lá eu fiz todo um trabalho urbanístico.

RSJ: Como você chegou lá?

JC: Eu cheguei lá, porque eu estava casada com meu marido, eu tive um filho também, Emiliano. Nós passamos um ano em Nova Iorque, mas foi um ano duro, onde eu não pude trabalhar, porque eu fiquei cuidando do Emiliano. O John ensinava numa universidade, sociologia. Como nós tivemos.. ele também teve a mesma bolsa que eu depois. Ele também estava na mesma. Mas as dele.. Eles mudaram o meu visto nos Estados Unidos, porque o meu visto não era estudante, a gente tinha o tal J, que é graduado. Estudante graduado. E deram pra ele, claro, nós sabemos como a mulher é tratada, como era tratada. Deram pra dele o J1 e pra mim o J2. Então, eu como J2, eu não podia trabalhar nos Estados Unidos. Porque eu não poderia ter um visto de trabalho de maneira nenhuma. Requeria que eu saísse do Estados Unidos e que fosse um país da América Latina para poder pagar os meus 2 anos de bolsa que eu ganhei. Então tinha esse problema. E daí nós achamos.. eu falei, eu não vou continuar nesse país, gosto muito, adoro meu filho, mas tro-

cando fralda. Eu tenho que fazer meu trabalho. E foi quando eu comecei a trabalhar com serigrafia. E nós.. O John também tinha um contato com quem era o reitor da UNAN, da universidade, que era o Pablo González Casanova e nós conhecíamos ele. E através dele a gente conversou e disse bem, John vai para Ciências Políticas e eu quero ir pra Arquitetura. E aí que eu entrei em Arquitetura. Mas eu entrei exatamente em 1970, quando as reverberações de 68 estavam acontecendo no México, em 70. Então ali aconteceu dentro de arquitetura, começou em arquitetura. E para mim foi, um foi um momento que eu pude abrir, me abrir politicamente e me abrir em ativismo. por quê.. eu entrei convidada pelo diretor velho, que os estudantes botaram ele para fora. Se ele chegasse na universidade era tomate em cima dele, podre. Então ele ficou na casa dele, segurando a barra e ao mesmo tempo começou o autogoverno, que eram alguns professores de arquitetura inclusive, a mim, na surdina, e também os estudantes fazendo uma mudança. Uma mudança do ensino. Em vez de ser horizontal, era vertical. Então, por exemplo, as aulas que eu tinha contrato, que eu tive que dar.. era interessante, porque era o primeiro ano e era interdisciplinar. Eu dei aula com Mathias Goeritz, por exemplo, ele estava no meu grupo e era um sociólogo, então tinha uma.. era eram cinco, com 100 alunos. Interessante, era interessante o que estava acontecendo. Mas claro, quando surgiu o verticalismo ali, eu entrei pra lá também quieta, e daí eu tive um grupo de 12 alunos do primeiro ao

quinto ano de arquitetura, onde nós nos fantasia-mos e eu comecei a fazer os cartazes ambulantes, e a gente todos de máscaras, escondidos.. eram os cartazes ambulantes. Para que o resto da.. porque a universidade lá é um mundo, e uma cidade. Para o resto das outras escolas pudessem entender o projeto da verticalidade. E eles, é claro, neste projeto de verticalidade, os projetos arquitetônicos eram nas comunidades. Ninguém estava na carteira. Estava todo mundo, rua. Tive essa experiência que eu pude botar em prática, que foi para mim uma segunda abertura, porque à época de 70 e 80 completamente minha obra foi no ativismo político. Em Nova Iorque isso. Optei por lá. Tanto politicamente, tanto como solidariedade com aqueles que estavam sendo atacados, violentados, pelos agentes militares na América Latina. O que me deu também uma identidade latino americana. Eu não me considerava brasileira quando eu estava em Nova York, quando voltei depois. Eu me considerava latino americana. Sul americana, latino americana. Que não era o que eu tinha vivido, porque o que o Brasil sempre foi aquele.. aquela pata grande que não quer saber dos dos pintinhos todos. Então também foi uma outra.. Elemento, que a Arquitetura me deu. Uma outra experiência de trabalhar nas comunidades. E também como ato político. O ensinar.. eu me lembro que escrevi um texto, O ensinar como ato político. Eu não sei aonde. Porque você sabe como tudo foi se perdendo. Não tinha computador, não é. Pode ser que eu encontre. Eu gostaria de encontrar isso. Eu

acho que aqui que é isso tudo me ajudou a formar, a me formar. E quando eu saí do México, eu saí em 1973, eu saí.. Eu me separei do pai do meu filho. E ao mesmo tempo me disseram que iam me aplicar o artigo 33. Existia um artigo na Constituição mexicana que estrangeiro não podia se meter na política interna do país, que eu tinha que me comportar. Descobriram, e eu também queria já me separar. Então eu peguei meu filho e fui embora, nunca mais voltei. Eu fui embora para Washington. Deixei meu filho em Curitiba, porque a mamãe estava em Curitiba. Minha família é de Curitiba, e do Paraná, meu pai e minha mãe.

E ficou lá uns nove meses, porque eu não tinha um centavo. Até eu conseguir, eu vivi em Washington em casas de pessoas que tinham um quarto, alguma coisa.. eu ia de um pra outro. Não podia ter um filho dessa maneira comigo. E pra conseguir um grant do Nacional ? for the Arts. Num projeto que não existia, seria um projeto piloto de arte em comunidades. Então o momento que eu consegui, eu levei meu filho. Daí fiquei mais dois anos em Washington, com dois grants. E de lá eu ia.. de lá quando acabou.. outra vez a Arquitetura.. To me lembrando mal. Eu não tinha o que fazer.. eu não sabia. Não tinha um centavo mais, quer dizer, eu usei o grant para viver com ele, tec. Eu não sabia, daí eu pedi para ensinar na Universidade de Tasmânia. Me apareceu e eu falei, bem, eu topo qualquer coisa no momento né. E era interessante, era por um ano só, [...] de um sabático, uma coisa assim, mas era uma, naquele momento,

era uma escola de arquitetura onde era interdisciplinar. E tinha toda uma certa verticalidade. Era muito interessante como projeto. Mas daí eu fiquei, eu conheci o meu companheiro, com que eu vivi quarenta e tantos anos depois, que era um ativista político, morava em Nova Iorque e eu falei bem, entre Tasmânia e Nova York, acho que eu prefiro Nova York. Enfim, tudo isso por causa da arquitetura.

GK: A arquitetura está sempre por dentro, a dimensão urbana parece que está sempre envolvida com seu trabalho. Enfim, na verdade seu trabalho envolvido com a dimensão urbana.. sempre estão se relacionando. E acho que é isso que a gente percebe no Encontro de Arte Moderna. A gente queria que você contasse um pouquinho dessa história, como é que foi o convite para essa participação e qual era a sua impressão de Curitiba nesse momento.

JC: Bem era um período.. 1974. Era um período que eu não voltava para o Brasil. Eu me lembro de ter vindo para ver minha mãe, minha mãe ia mais para me ver. Mas uma vez que eu vim trazer o meu filho, que ela não tinha visto ele ainda, ele estava com um ano e meio.. não, estava com um pouquinho mais, uns dois anos. Uma vez que eu estive lá, eles entrando num avião de São Paulo, chegando para Curitiba, uns policiais, antes de eu entrar no avião, meteram a mão dentro a fralda do Emiliano. Eu fiquei puta da vida. Ainda tirou meu chapéu. Estava frio, eu estava de bota e chapéu. Nunca vou me esque-

cer dessa. E o Emiliano aqui comigo. E eu comecei a falar "que isso?". E uma pessoa atrás de mim disse "por favor, fique quieta, porque você pode nem chegar a entrar no avião". Então, foi um período que eu não vim pro Brasil. Vim muito pouco, porque lá, naturalmente, eu estava ativa nesses movimento de solidariedade. Principalmente naquele período de 1974.. Era.. verdade que não eram permitidos.. Agora estou tentando me lembrar. Tinha também todo o resto, o ativismo contra a Guerra do Vietnã. Era um período onde o FBI nos olhava. O que também a gente não podia, nem eu nem o John podíamos, mas eles nos espiavam, antes, na universidade. Então a gente ia.. quando foi de 60, 60, etc.. Em 1974, essas residências que eu tive não eram políticas, era mais da comunidade. E aquilo me faltou um pouco. É isso, agora que estou chegando no lugar. Aquilo era muito leve para mim, não tinha conteúdo. Era meio usar serigrafia como terapia. Eu não tava para essa. Para mim a serigrafia era um instrumento de ativismo, que depois eu desenvolvo, começando em 1977/78.. quando em 1977, quando eu vou para Nova Iorque e me torno artista em residência na Saint Mark's Church in-the-Bowery. Que era uma Igreja, que é a segunda igreja mais antiga de Nova York, e que era uma.. agora menos, mas continua sendo, um centro de arte e política. Então tinham projetos: o projeto de poesia, o projeto de dança, o projeto de arquitetura de renovar, a remodelação das igrejas antigas, documentação oral, teatros e a minha serigrafia. E a gente ali ia trabalhar e criava

os eventos e todos produziam o que acontecia na Igreja com o público em conjunto. Eu to saindo um pouco, pera um pouquinho.. neste período de 1974, eu me lembro que foi.. 1974 eu estava em Washington. Eu nao sei como eu dei uma palestra na NYU. Não me lembro da data. Que eu falei da arquitetura do Niemeyer e do Lúcio, e do Urbanismo, vis à vis com o Jaime Lerner.. ou talvez tenha sido um pouco depois, quando eu já estava em Nova York. Uns anos depois. Eu já tinha feito Curitiba. Quando me convidaram, que eu não sei da onde é que o convite.. que foi o Guido Viaro, departamento da Escola de Belas-Artes, do Guido Viaro. E foi um rapaz que me convidou. Hoje ele é conhecido, ele ensina. É o Elvo [Benito]. Eu gostava muito dele.

E aí me convidaram para fazer a semana, para produzir a semana baseada na serigrafia. Porque eu nunca fiz serigrafia como uma impressão, como cópia. Para mim, a serigrafia sempre foi um pincel. Então, pra mim a serigrafia [...] Era pintura, no chão, ... Não tinha duplicatas. Isso desde que eu comecei em 1970.

RSJ: Não poderia ser reproduzida né.

JC: Nada, não não. Porque pra mim aquele squid, a borracha, era o meu pincel. E eu sempre trabalhei com a tela de serigrafia livre. Então, eu colocava, eu fazia, eu ia, eu colocava uma cor, tirava, fazia outra. Nunca para ser reproduzida. Então eles queriam que desse aula de serigrafia. Eu acho que eu fui pri-

meiro lá, para ver o espaço, e daí foi quando eu fiquei sabendo do Jaime Lerner. E aquilo para mim foi a coisa mais maravilhosa. Eu disse para eles "como é que eu venho pra cá passar uma semana dando aula de serigrafia. Pelo amor de Deus." Numa cidade onde o Lerner, acabou de... o projeto não estava ainda consolidado. Quer dizer, já tinha, de uma certa maneira, já tinha o trânsito já tinha sido mudado. E já tinham elementos. A Rua das Flores já existia [?] flores, já existiam aquilo dos ônibus, que chegavam longe e que tinham seus espaços. Então já existiam muitos pontos, mas a cidade e os habitantes não sabiam bem daquilo, não tinham dado conta daquilo. Eu falei, bem, isso aqui é de colher. O que eu venho fazer aqui e ignorar uma coisa dessas? Não posso. Eu tenho que fazer na cidade. Eu tenho que me espalhar pela cidade e de maneira que o povo participe, não só os estudantes. Mas também em geral. E que o conheçam o projeto do do Lerner. E o Lerner foi maravilhoso. Ele abriu tudo que ele pode para o projeto. E eu pensei em vários eventos. Eu dei um cursinho de serigrafias, porque estavam querendo.. eu dei uns dois dias, uma coisa assim, mas sem o menor interesse. Nem me lembro dele. Para mim foi criar uma série de eventos que tivessem a ver com o urbano da cidade. Então um deles foi a gincana. Essa gincana eu tinha dado, acho que eu chamei aqui gincana, eu tinha feito na Escola de Arquitetura no México. Quando eu entrei para ensinar eu me lembro de dizer para os professores que eu acho que eu quero que esses estudantes,

antes de me conhecerem, antes de nós conhecer, que eles conheçam a Cidade do México. Então eles chegavam, antes de entrar no primeiro dia, eles já recebiam um itinerario de como ir, em grupos, eles iam para vários itinerários da cidade. Conhecer o parque Chapultepec, conhecer não sei o que.. Tudo muito pouco documentado. Eu não conhecia documentação. Porque hoje em dia quem é estudante hoje em dia sabe da necessidade do arquivo, da documentação. A gente não sabia disso. A gente só queria fazer e não pensar na história nesse sentido. Mas enfim. Então eu quis.. esse projeto feito lá foi muito difícil para aqueles professores de arquitetura no México, que eram todos empafados de gravatina. E para eles aquilo era uma honra. Estavam trabalhando com arquitetura, iam lá e não davam a mínima para estudante nenhum. Eles queriam e o nome deles sendo professor lá. Mas eu consegui. E essa foi a primeira experiência que eu fiz, daí eu falei, vou refazer esta experiência para Curitiba e daí houve também a ideia de criar vários itinerários e possibilidades de os estudantes e as pessoas pudessem sair pela cidade e documentar. Mas sei que houve a minha ideia e eu acho que não chegou a acontecer, era que a rádio desse os lugares para as pessoas irem e as pessoas iriam seguindo o rádio. Mas isto não aconteceu. Ficou só na minha fantasia. Se aconteceu, não me lembro, mas eu acho que não. Então esse foi um dos projetos. Daí teve outro que foi o do teatro, que os estudantes saiam pela rua lendo os manifestos da Semana de

Arte Moderna. E claro, esse era perigoso. Estamos falando de DOPS. Eu me lembro que na época eu fiquei mais ou menos, acho que um mês, dois meses em Curitiba na casa minha mãe, para poder executar tudo isso e produzir tudo isso. E acontecer. Acho que foi mais ou menos esse tempo. E claro que eu estava muito consciente da DOPS, e quem me ajudou muito foi Adalice Araújo. Porque a Adalice me colocava no jornal todo dia. Ela dizia, você tem que estar na mídia para que não te peguem.

RSJ: E a prefeitura nesse momento ela colaborou com o evento, ela não atrapalhou?

JC: Completamente, a prefeitura foi maravilhosa, porque daí eu convidei a minha irmã, Jocy de Oliveira, para que ela levasse um projeto com música, com o piano e ela daí fez o Vexations, do Satie. Com vários pianistas e foi colocado o piano ali na Praça General Osório, na rua das flores. E o Jaime colocou todos os alto falantes pela Rua das Flores e por lá. E é claro, aquele minuto que a mesma coisa ia acontecendo por 18 horas, encheu o saco dos comerciantes, E os comerciantes diziam que não estavam conseguindo vender. Ninguém consegui, porque as pessoas não conseguiu ficar lá. E daí eles cortavam os cabos dos alto falantes. Eu ligava para a prefeitura e dizia "cortaram". A Prefeitura vinha e voltava de novo. E daí teve um outro projeto também que foi a peça do pão. Que vem da arquitetura, porque era o pão que eu cheirava quando eu saía da arquitetura.

Até hoje eu tenho.. você sabe que eu trabalho com cheiro. E essa peça do pão era.. eu consegui numa padaria do lado, um lugar aberto tinha, que nós fizemos um café, por exemplo as mesas etc. E a ideia era fazer uma xícara de cerâmica e é tomar café com o pão que você fazia esculturas. Então nós conseguimos que essa padaria nos mandasse a massa, as pessoas faziam as esculturas e a gente mandava o pão para a padaria assar. Claro que não deu para tomar o café, porque não tinha forno pré para queimar o barro. Então ficou só a caneca de barro. Daí eu organizei isso aí e também com a Jocy nisso, de naquele espaço ter alguns slides com a música de Satie. Eram nos slides.. não me lembro mais agora, daqui a pouco eu me lembro.

RSJ: Era projetado?

JC: Era projetado. Um filminho assim antigo. Então essas foram os eventos que aconteceram. Eu fiz uma exposição também no Museu de Arte Contemporânea de serigrafia naquele momento, mas também foi outra coisa que eu não dava a mínima bola. Eu não estava naquilo. Eu estava interessada nesta construção urbanística que para mim foi fantástico. Então Curitiba para mim foi fantástico, porque eu pude executar o que eu queria, tentar qualquer coisa e o departamento ali aceitou tudo, eles toparam tudo e viajaram comigo. E que interessante, porque Curitiba é uma cidade muito tradicional, é uma cidade muito conservadora. Mas ao mesmo tempo den-

tro desse conservadorismo de Curitiba, abrem-se umas frestas. Algumas coisas assim que não aconteceriam em outro lugar nenhum.

RSJ: Eu acho impressionante essa participação da padaria, vai lá, ajuda a assar o pão e eles recebendo isso. Olha "é uma escultura de pão e.." como eles recebiam essas coisas.

JC: Eles toparam tudo né. Aceitaram. Eu acho que aí é que foi a minha palestra na NYU, que foi sobre essa gincana e sobre esse projeto todo em Curitiba, onde eu meti o pau no Niemeyer e trouxe o Lerner como o caminho, como a pessoa que realmente.. o urbanista, que era um urbanista [?].

RSJ: Você já era, nesse momento, da geração que a crítica uma cidade moderna, ne? Década de 1960/70. Que tinham muitos autores que estavam lidando já com essa crítica.

JC: E isso o que foi que eu falei. A linha da minha pesquisa e leitura era esses que lidavam com isso. Eu tenho os livros ainda...

RSJ: A própria Jane Jacobs..

JC: Também.

RSJ: Também o Gordon Cullen, que trabalhava com as visões seriadas? Era da Inglaterra, já era das

Townscapes.

JC: Exatamente isso. E dá uma olhada nesse holandês, ele era muito interessante. Eu acho que eu tenho um livro em Nova York quando eu puder sair daqui e ir pra lá. Eu devo ter lá o livro dele, porque eu tenho vários livros daquele período e um deles também, que está lá, que me influenciou muito foi Lawrence Halprin. Aquele livro dele RSVP.

Eu ainda tenho, está em pedaços lá em Nova York, eu preciso até guardá-lo como uma relíquia, porque eu acho que não encontra mais. Um livro lindo visualmente, que era trabalhar sem, sem goals. A gente tem objetivos, mas a gente não tem finalização das coisas. A gente não está trabalhando para fazer aquilo. Não, porque a gente tem um conceito que vai levar a alguma coisa, mas neste processo as coisas vão mudar e daí a gente vai viajar com as mudanças. Então, era totalmente o processo, que até hoje é o meu trabalho. De uma certa maneira o cheiro é isso. Também quer dizer nada fica, tudo passa.

RSJ: É memória, eu vejo o cheiro como memória. O que você falou do pão, do cheiro do pão, é Memória e Território. É um lugar. Acho lindo isso. E na sua obra tem essa interação, daquele que vai para ver as suas exposições, o que eu vi na sua obra essa coisa de interação, que pessoal vai, cheira.. tem uma participação.

JC: Isso, daí ela começa a conversar com o vizinho. Ela conversa com esse, com aquele, porque as memórias vem e mesmo que não se conheçam, eles acabam se abraçando. Porque é muito emotivo, trabalha com o sistema límbico, trabalha com emoção com as emoções e com a memória. E nesse momento agora é extremamente interessante porque o COVID, que até ontem eu achei que ele não tinha cheiro, mas que agora li um texto e falei com uma historiadora da Holanda que tinha acabado também de ler esse texto, ele tem cheiro. Porque eu me dei conta que durante esse tempo eu perdi meu olfato, por uns 15 dias eu perdi o olfato e o gosto. Mas uma vez que eu recuperei, eu recuperei de uma maneira muito mais forte e eu me dei conta que meu corpo cheira. Eu comecei expelir cheiros. Eu nunca cheirei debaixo do braço, e agora ultimamente tenho. Eu nunca tive chulé, agora eu tenho chulé. Pelo menos eu sinto, não sei se o outro vai sentir. To sozinha, não tenho ninguém. Então não tem ninguém para sentir meu chulé. Então é muito interessante, porque nós estamos falando da mesma coisa. Estamos falando do corpo humano. Porque eu sempre trabalhei com o corpo também. O corpo humano como a casa desse micro vírus. E nesse momento eu deveria estar com uma exposição aberta no Museu Nacional Histórico aqui no Rio, onde eu estou trazendo os canhões da história, a coleção deles, de 40 canhões. Que é maravilhosa aquela coleção. Eu não entendo como é que eu entrei nela porque é a primeira vez que eu trabalho com o masculino.

O homem não entra nas minhas instalações, quase nunca, raramente. Entra como outsider. Mas agora eu entrei de cheio, mas quem está penetrando nesses objetos fálcos do canhão sou eu. É a mulher, porque eu entro para criar o cheiro da história, daquilo que foi e daquilo que é hoje. Então eu to nessa. A exposição ainda não aconteceu, porque ia abrir abril agora dia 14 de abril e eu ia abrir o Cheiro do peixe numa galeria comercial aqui no dia 16 de abril e tudo ó [puft]. Eu to digitalmente, depois eu queria o seu email, para eu poder mandar, porque eu estou nesse momento levando tudo isso para o meu site, como blog como interagindo com as pessoas através do cheiro. Porque já que não está físico, vamos entrar virtual. Depois quando puder, ninguém sabe quando, não existe a certeza de quando acontecerá..

RSJ: Eu me interesso por essas coisas de relação de memória e de como.. que é uma coisa que eu, por exemplo, esse momento da década de 60/70, em que você tem em arquitetos, você tem figuras que estão lidando com as experiências da cidade mesmo. E eu acho bonito, um momento tão bonito da história do urbanismo. E aí você tem um momento em que essas experiências vão ao campo dos sentidos, do olhar, do cheiro, do som. é uma coisa que precisa, que eu acho que bem sendo resgatada aos pouquinhos. Por esse interesse aí de algumas pessoas nessa análise mais perceptiva né. Não tão técnica do urbano, mas muito mais [?], tão bonito,

acho lindo. E a arte tem esse papel fundamental nesse processo.

JC: E que se perdeu muito nos últimos anos, porque ficou muito analítico, ficou muito racional. Um conceitual sem o sensorial, porque grande parte desse conceitual não abrange os sentidos, abrange somente a razão. E eu acho que isso já estava meio que se reabrindo de novo. E agora, possivelmente com esse momento que nós estamos todos fechados dentro de casa, dentro da nossa própria casa, que é o corpo.. Espero que outras coisas aconteçam porque não será o mesmo. Nós sabemos que o dinheiro o capitalismo não funciona o capitalismo criou um sistema de saúde totalmente imprestável. Claro que é um momento onde quem vai morrer são aqueles que não tem, porque os outros estão nas suas casinhas [...] Nesse hospitais eu duvido que eles deixem entrar gente do SUS.

[...]

GK: Mas eu acho que esse fio dos sentidos e da humanização guia. O do humano, desde o humano na cidade, enfim, nas suas relações todas. Eu acho que é um pouco do que a gente tenta alcançar.. essa dimensão humana da cidade que a gente tenta alcançar na pesquisa. Nos Encontros, ou enfim, em todas as instâncias e instantes

JC: Eu acho que por isso é que o Curitiba foi muito poderoso pra mim. Realmente, nunca pensei que

passava o Natal em Curitiba, todo Natal de pequeninha, na casa das tias comendo manga no pé da árvore, mas era chato que era uma coisa louca aquelas férias.. só me lembro era da manga, do cheiro da manga nos pés, no jardim. E também de uma outra tia, que eu ficava com ela, uma tia velha, que morava na Rua das Flores, exatamente ali naquele edifício que fica.. chama se de Carvalho, que era da minha família, que fica na Avenida Rio Branco com Rua XV. Na esquina da Avenida Rio Branco, a entrada é pela XV de novembro. Não sei o que é que tem hoje. Era onde, cada andar era um dos filhos do meu avô, que ficou né. E é essa a tia, que ficava na casa dela, porque daí a gente já estava morando em São Paulo. Porque eu não nasci em Curitiba, eu nasci em São Paulo. Ela fazia, tinha umas cristaleiras, aqui é bem antiga etc. e ela abria, ela tinha aquelas compotas de Figo, compotas com daquilo.. E ela fazia as compotas, aquele cheiro de compota era maravilhoso. Então Curitiba foi parte da minha vida também. Hoje em dia não tenho contato nenhum mais

GK: Voltando a falar sobre a humanização, nos seus escritos no folder do 6º Encontro, fala-se muito sobre arte como uma forma de ensino e também de humanização. Eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre essas relações a partir das propostas urbanas da Gincana ambiental e da Homenagem a Duchamp. Seria uma forma de ampliar a humanização à escala da cidade?

JC: Eu acho que é uma.. essa era a ideia, de uma humanização que poderia estar acontecendo em terrenos já preparados para essa humanização. E eu acho que Curitiba foi um terreno preparado. Eu acho que depois.. Eu não conheço outra cidade, pelo menos não tive a experiência de conhecer ou de viver em outra cidade, que tivesse, que criasse essa possibilidade. Mas eu acho que a arte tem o poder. Eu acho que a arte tem um poder de humanização. Eu acho que tem não só um poder, mas tem um dever na humanização das pessoas. Porque realmente trabalha.. é a poesia, porque a arte sem poesia.. Não, não entra na tripa do outro e eu acho que o artista, pelo menos eu, não quero dizer todos. Eu como artista, eu acho que eu vejo o meu caminho como entrar na sua tripa e da sua tripa ir para a sua razão. Mas eu acho que eu tenho mais.. Eu acho que é mais poderoso chegar ao outro através da poesia, e de uma certa maneira o cheiro é poesia. Porque é um trabalho inacabado. Ele pode.. Ele pode acontecer para sempre. Ele pode se mudar, ele se transforma. Ele não fica o mesmo nunca, as notas de cabeça desaparecem. E o que você faz hoje, não é amanhã. Ao mesmo tempo é camaleônico, porque o que eu quero representar hoje conceitualmente como um cheiro, eu posso amanhã representá-lo de maneira diferente também, o mesmo cheiro. Então eu acho que é dependendo muito da emoção que conduz-se, que é esse canal condutor. E eu acho que daí, claro, cada artista terá um papel diferente nessa humanização. Cada um tem seu

caminho. Não existem dois iguais. é interessante, porque às vezes quando eu vejo as pessoas falando "ah porque fulano de tal compete e eu vou contar nada pra ele ou pra ela, porque realmente vai me roubar." Roubar o que? Roubar o que. Roubar uma fórmula? Obra de arte não é fórmula. Não é e não tem. O que ele é e o que ele foi não é hoje mais. Depende de você, depende de como você se relaciona. Você vê uma coisa o outro vê outra. E eu vejo outra. E é aí que a gente pode realmente interagir com essas diferenças, sem medo. Porque o grande problema de hoje em dia é o medo da diferença. Que é um desafio. Não sei se eu te respondi o que você estava querendo..

GK: Sim, sim. Eu acho que também dá para relacionar talvez com a diferença, com a visão de cada um dos espectadores, que talvez sejam mais participantes nessa obra.

JC: Exatamente. E tem uns que não vão participar nunca, não querem, não se interessam. Dizem que é besteira. Não tá nem aí tudo bem. Tudo bem. Participará em outro experimento, em outra experiência, em outro momento.. ou não participará também. Não participar na vida é uma pena.

RSJ: E naquele momento você conversava com outros artistas? Com quem você tinha, estabelecia um diálogo ou tinha como figuras importantes aí nesse cenário das artes desse momento da década de 70?

JC: Essa é uma pergunta muito engraçada e muito interessante, porque eu não tinha relação nenhuma com artista. Nada. A minha relação era com o sociólogos, cientista sociais, com historiadores.. Naquele período todo eu começo a me relacionar com artistas no começo dos 1980 com o feminismo. Daí eu chego a um ponto que eu digo para mim mesma "Eu agora preciso trazer o meio artístico dentro desse ativismo político. Eu tenho que entrar aí dentro, então vou entrar por aí. E eu entro e eu me torno membro de uma galeria cooperativa de mulheres em Nova York, Central Hall. Todas os membros, as membras, são mulheres. Eram americanas, de Long Island, eu era a única latina. Eu falei "aqui é campo bom pra mim". E aí eu comecei a organizar uma série de eventos, mas aí é uma história comprida, agora não vou contar. Fica para outra vez. Uma série de eventos para que existisse um lugar para artista latino americano em Nova York. Tanto com cinema, poesia, artes plásticas, vídeo.. e criei uma série de eventos durante o período dos 1980 até 1987, onde eu criei uma exposição, Conexions. Com 150 mulheres dos Estados Unidos, metade de lá, metade daqui. Entre Brasil e Estados Unidos, sobre oito temas para uma colaboração, que era nascimento, alimento, meio ambiente, espírito, abrigo, morte, enfim, por aí.. E que eu mostrei aí em São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea, quando Anna May [?] Barbosa era diretora. Foi aí que eu a conheci, porque ela me convidou. Eu mostrei Nova Iorque primeiro. Mas era a ideia da colaboração en-

tre brasileiras e norte americanas. Só que as norte americanas foram escolhidas - tinha uma japonesa, tinha uma negra, tinha aquilo, tinha aquela.. quer dizer, era totalmente variado. Uma muito conhecida, outra menos conhecida, jovem, velha. Tinha de tudo. A daqui não. E aqui muita artista brasileira, conhecidíssima hoje, se recusou. Porque disse: eu, participar de uma exposição só de mulheres? Mas tinha um significado, porque realmente não era uma exposição de mulheres, era uma exposição de uma colaboração entre mulheres de duas culturas sobre a vida. Sobre a experiência de cada uma sobre a vida. Era um período que se dizia aqui no Brasil "feminista? ah meu deus do céu, cheira mal. Eu não me meto nessa". Eu sei quais são, mas não menciono.

[...]

Josely Carvalho.

Entrevista grevada pelo Zoom e transcrita pela autora.

2020.

FERNANDO BINI



Fonte: Disponível em: <www.bemparana.com.br>. Acesso em: 30 jul. 2020.

Gabriela Koentopp: Como foi o início da sua carreira nas artes visuais? O que motivou sua escolha para esta área?

Fernando Bini: Como toda criança, eu gostava de desenhar, na escola era chamado para desenhar no quadro negro para auxiliar nas aulas (mapas, bandeiras, etc.). Mas o fato decisivo, acredito, foi ganhar uma caixa de pintura e duas telas, acho que aos sete anos de idade. Foi a descoberta da arte, da pintura principalmente, junto com muita leitura, o incentivo em casa era o de ler bastante, basicamente literatura portuguesa e brasileira. Isto continuou no colégio, incluindo aí o latim, o francês e o inglês. Isto ajudou muito quando da decisão de estudar artes, com o interesse principal na teoria. Mas eu me formei em Pintura.

GK: Como estavam as discussões dentro da Belas Artes em relação aos Encontros de Arte Moderna?

FB: A Escola de Belas Artes era tradicionalmente acadêmica. Existiam grandes professores como De Bona, Nísio, Freyesleben, que nos orientavam no caminho da arte acadêmica, mas deixavam livres grandes discussões sobre o que considerávamos arte moderna, na sua maioria eles tinham estudado fora, na Europa, e tinham visto ou mesmo participado das vanguardas do seu tempo. Mas conside-

ravam que o artista antes de achar o seu caminho deveria saber desenhar e pintar dentro dos meios tradicionais. A História da Arte era ministrada por um professor incrível, Carlo Barontini, tinha uma experiência enorme e um imenso conhecimento, mas na arte do século XIX, para ele ninguém ainda havia ultrapassado Giotto (o que ele tinha certa razão). Como ele era um professor com bastante idade, teve como assistente a professora Filomena Gebran, com uma visão mais atualizada, mas era muito submissa ao prof. Barontini. Nós gostávamos muito dela porque nos dava certa abertura para os movimentos da arte moderna e contemporânea e nos fazia ter contato com todo o universo intelectual brasileiro.

Quando o professor Barontini se aposentou, houve um concurso para a disciplina e que foi aprovada foi a Professora Adalice Araújo. Ela notou a imensa defasagem que tínhamos com a arte do nosso tempo. Ela voltava da sua pós-graduação em Roma e havia passado dois anos no Rio de Janeiro em contato com a Vanguarda Brasileira daquele momento. Queria nos passar estas experiências e foi quando surgiu a ideia, dela inicialmente, junto com o Diretório Acadêmico da Escola e do Professor Ivens Fontoura, em criar um evento para por em dia tudo que havia nas vanguardas nacionais e internacionais. Foi assim que surgiram os Encontros de Arte Moderna. Uma semana de debates e cursos com professores, artistas e críticos nacionais e, uma segunda semana de debate interno, com os intelectuais, os artistas e

os teóricos das mais diversas áreas artísticas locais.

GK: Qual era o pensamento sobre arte e cidade na época? Se falava sobre a arte ocupar espaços da cidade ou foi algo inusitado que aconteceu nos Encontros?

FB: A arte era algo que acontecia dentro do museu ou na academia, começavam a surgir algumas galerias, já existia a galeria Cocaco, e surgia a galeria Acaiaca, que eram os espaços de debates e que traziam artistas contemporâneos. Arte na rua era impossível.

Mas estamos no período negro da ditadura militar, próximo a 1968, e então surgem os grafites nos muros e fachadas em reação contra o movimento político – nós da EMBAP aproveitávamos disso, eram pichações, mas com categoria, sempre buscando algo plástico, artístico ou poético. Mas conservando seu caráter subversivo e provocador.

Mas o Primeiro Encontro (1969) foi muito modesto, grandes conferências, mas a audácia dos alunos chegou somente a uma “tomada da escola”, uma ocupação plástica no interior da EMBAP, isto é foi produzido trabalhos em todas as partes da escola, muros, salas de aula, no pátio, etc. Mas não chegou nem na fachada da Escola. Alguns professores se revoltaram, pois para eles aquilo não era arte.

O Segundo Encontro (1970) já avançou um pouco, saímos dos espaços convencionais, museus e galerias, para lojas ou mesmos os bares da cidade. Mas arte na rua, nos espaços públicos, somente à partir

do Terceiro Encontro (em 1971)

GK: Como foi a experiência de ocupar a cidade de Curitiba durante os Encontros?

FB: O Terceiro Encontro (1971) já aconteceu fora da Escola de Belas Artes, a sede foi o Instituto Ítalo Brasileiro Dante Alighieri, com a presença do crítico Frederico Moraes, que acabara de lançar em Belo Horizonte o manifesto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, e sugeriu o evento denominado “Sábado da Criação” (semelhante ao que vinha acontecendo no Rio de Janeiro com os “Domingos da Criação”), realizado no canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba, em obras naquela época. Foi talvez a primeira experiência de arte pública com a participação efetiva dos alunos de artes, arquitetura e teatro. Esta manifestação foi acompanhada por Conferências com a presença em Curitiba além de Frederico Moraes, de Fayga Ostrower, José Rezende e de Pedro Escosteguy, ligado à arte pública, que promove a “Experiência de situações” no Passeio Público de Curitiba. Os participantes já se encontravam à vontade para realizar ações, mas o público ficava somente como assistente, dificilmente participava ativamente.

GK: Era uma época complicada para reuniões urbanas, performances e aglomeração. Vocês tiveram algum problema em relação ao regime militar?

FB: 1969 não foi um ano fácil, foi quando começaram os Encontros, e por isso ainda fechados dentro

do espaço da Escola. É evidente que sob a supervisão dos agentes da ordem, que pouco entendiam o que estava acontecendo, apesar do viés altamente político das discussões. O professor Ivens e a professora Adalice eram observados de perto e, por vezes, chamados para dar explicações. Mas não me lembro de algum caso com os alunos serem interpelados por causa do Encontro, havia muitas outras razões para isso. O que era mais sério não era somente a censura, mas a autocensura, que dominava a todos, consciente ou inconscientemente, apesar disso o Quarto Encontro (1972) foi o mais politizado de todos.

GK: Especificamente sobre o 6º Encontro (1974), como foi participar da Gincana Ambiental? As filmagens mostram que foram muitas atividades em diversos locais.

FB: O Sexto Encontro (1974) procurou ampliar o clímax do Terceiro Encontro e assim ocupar toda a cidade de Curitiba envolvendo diretamente a população e não só os participantes do encontro.

Foi coordenado pelas irmãs, a curitibana Jocy de Oliveira, compositora e pianista, e a paulista Josely de Carvalho, artista plástica, ambas professoras. A intenção era transformar a cidade em um grande atelier a céu aberto para experiências vivenciais, induzindo a população para uma participação efetiva e não só como observadora. A Gincana Ambiental foi o primeiro exercício, distribuído pela semana toda, para a percepção de que a arte deve fazer

ver e tomar conhecimento do seu próprio ambiente através de uma atividade lúdica.

O programa foi bastante extenso, do dia 23 de agosto até o dia 02 de setembro, e o início foi com a “Gincana Ambiental” que, segundo Josely de Carvalho, “é um evento urbano para envolver o participante no seu meio ambiente nos aspectos: sociológico, psicológico, urbanístico e ecológico” –Viva com Curitiba.

GK: Sobre Homenagem a Duchamp e os múltiplos eventos que aconteceram simultaneamente no centro de Curitiba, de que maneira se deu a participação dos estudantes? E a população, se envolveu com as atividades?

FB: Foi o centro das atividades do Encontro, a Homenagem à Marcel Duchamp, compunha-se de várias atividades. Na Rua das Flores (Rua XV de novembro) e a Praça Osório, a execução da obra de Erik Satie, Vexation, durante 18 horas e 40 minutos: no Quiosque da Praça Osório foi instalado um piano com autofalantes na Rua das Flores, e os pianistas se revezavam tocando a frase musical de Vexation. Ao mesmo tempo que foram instalados tabuleiros de Xadrez, também no quiosque da Praça Osório, na Boca Maldita e no Passeio Público, na Praça Generoso Marques e no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

No MACPR ainda acontecia a “Peça Pão”, projeção de filmes e slides e o “Corredor de Guarda Chuvas”. Slides e filmes mudos também eram projetados no

Bondinho da Rua das Flores para as crianças. Houve ainda um evento com todos os participantes no Parque da Barreirinha.

GK: Lembro-me de um comentário do senhor sobre a “Peça do Pão”, da relação com Oswald de Andrade. Poderia me descrever melhor como foi este momento?

FB: Entre as atividades haviam os laboratórios (cor, som, movimento, forma e espaço), com atividades de serigrafia, desenho ambiental e cerâmica.

Diante do MACPR, um quiosque com coreto improvisado se desenvolvia a atividade cerâmica, que era queimada nos fornos da EMBAP. Mas havia também um forno de pão, e então foi feita a relação entre Marcel Duchamp e Oswald de Andrade, e, à partir da frase de Oswald “um dia a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”, as pessoas podiam modelar a massa de pão, assá-la no forno e distribuir para o público. Ao mesmo tempo um grupo do teatro (coordenados por Maurício Távora) maquiava as pessoas que se dispusessem a tal e, outro grupo, centrado no coreto, se revezava na leitura do “Manifesto Antropófago” do próprio Oswald de Andrade. Para a professora Adalice Araújo (Dicionário): “Considerado por muitos como o último ano com as características iniciais de mostrar novos talentos, o VI Encontro de Arte Moderna, de 25 a 30 agosto (sic) de 1974, transforma-se por alguns dias no mais avançado laboratório de arte vivencial do País. Como que prevendo a descaracterização dos encontros como

vanguardistas, o evento reúne estudantes e artistas numa gincana ambiental. A arquiteta, desenhista e gravadora Josely Carvalho propõe um jogo urbano envolvendo os participantes em seu meio ambiente. Entre as vivências que mais chamam a atenção estão peça/pão, atividade com grupos espalhados por vários pontos da cidade que esculpem pães de cerâmica, convidando o público a moldar e comer. Em Homenagem a Duchamp, com a colaboração da pianista Jocy Carvalho e de vários outros instrumentistas, monta-se um ambiente e durante 18 horas e 40 minutos estes interpretam ininterruptamente a obra Vexation de Satie, além do Corredor de Guarda-Chuvas, que revive o ambiente imaginário de Duchamp, enquanto diversos enxadristas – o xadrez fascinava Duchamp – são convidados a participar de um torneio. A violenta reação vinda da crítica mais tradicional, que não aceita a Instalação como arte, acaba por promover a ruptura da proposta inicial dos encontros, apesar de terem ocorrido vários outros nos anos seguintes. Com os cinco primeiros Encontros de Arte Moderna o Paraná acerta os pontos com a arte do restante do País, embora não se possa negar que as condições para efetivar essa abertura foram criadas pelas gerações seguintes”.

GK: Parece-me, pelas propostas, que há uma ideia de aproximação da arte com o cotidiano. Seria uma via de mão dupla, fazer os artistas olharem para a cidade e a cidade para os artistas?

FB: É exatamente isso, desde a arte moderna há

um processo de desmistificação da arte com relação a ser ela algo “sagrado” objeto de museu ou galeria, a arte contemporânea vai realizar essa ideia mostrando que a função da arte é “desvendar” o que há de especial no nosso cotidiano e que possa servir à nossa reflexão de ser humanos, não só estética, mas sempre passando pelo estético, aqui muito ligado ao conceito ético, no sentido que vem dos gregos.

A ideia era vivenciar seja a cidade ou os elementos que a compõem no sentido da criatividade, chegando próximo ao que dizia Joseph Beuys, “todo homem é um artista”, na intenção dessa busca estética que todo o ser humano é capaz desde que tenha esta intenção.

Viver a cidade enquanto fenômeno artístico, possível a todos, basta aprender a ver e a fruir.

Fernando Bini

Julho de 2020

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976

ARAÚJO, A. Participe hoje da Gincana Ambiental. **Diário do Paraná**, 25 agosto 1974 In Acervo do MAC-PR.

BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX. In: KOTHE, F. R. (org.). **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1991.

BENVENUTTI, A. F. **Transformações no centro**: projetos de remodelação, desenvolvimento urbano e espaço público. 12 f. Artigo - XVII ENANPUR, São Paulo, 2017.

BINI, Fernando. **Entrevista cedida à autora**. Curitiba, 2019.

BINI, Fernando. **Entrevista cedida à autora**. Curitiba, 2020.

BINI, Fernando. **Os Encontros de arte moderna, os conceitualismos no Paraná**. Curitiba: 2011.

BRASIL, CURITIBA. **Lei nº 72/1966** Institui o Plano diretor de Curitiba, IPPUC, 1996, Curitiba: IPPUC.

BROMBERG, Peter; FREITAS, Artur; JUSTINO, Maria José; TEXTOS; TRADUTOR. **Estado da arte**: 40 anos de arte contemporânea no paraná. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, J. **Entrevista cedida   autora**. Curitiba, 2020

CARVALHO, Josely. Ensinar: uma forma erótica de fazer arte. In: **6º EAM, folder do programa**, Curitiba, MAC-PR.

Das seis da manhã à madrugada: loucura de arte na praça. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1974.

A terapia da música. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1º setembro de 1974.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 16ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1977.

EGG; FREITAS; KAMINSKI. **Arte e Política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

O som hipnótico, o barro, o xadrez, etc. A nova arte moderna. **Estado do Paraná**. Curitiba, 1974.

FREITAS, Arthur Correia de. **O dilema da vanguarda**: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna. 2013.

FREITAS, Arthur Correia de. **ARTE E CONTESTAÇÃO**: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo - 1968-1973. Curitiba, 2003

FREITAS, Arthur Correia de. **Festa no vazio**: performance e contracultura nos encontros de arte moderna. São Paulo: Intermeios, 2017.

ITAÚ Cultural. Enciclopédia. **Arte Figurativa**. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo100/arte-figurativa>> Acesso em 4 jul. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BRASIL, CURITIBA. **Lei nº 72/1966** Institui o Plano diretor de Curitiba, IPPUC, 1996, Curitiba: IPPUC.

MALMACEDA, Luise B. **O Eixo Sul Experimental**: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970. USP, 2018

MILARCH, Aramis. O dia da criação. **Estado do Paraná**, Curitiba, 1974

MILARCH, Aramis. As mulheres e o que fazem. **O Estado do Paraná**. 30 agosto 1974.

Música revoltou a Boca Maldita. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1974.

OLIVEIRA, D. **O campo do planejamento urbano em Curitiba**. História: Questões e Debates. Curitiba, 1991.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

SOARES, M. J. S. **O espaço do patrimônio na “Cidade-Modelo”**: Instrumentos, práticas e conflitos no Centro Antigo de Curitiba. 2017. 363 f. Monografia (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

WAGNER. Texto manuscrito, sem paginação. **Acervo do MAC-PR**, 1974



Sábado da Criação, 3º EAM (1971)
Fotografia de Key Imaguire