



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

WALTER MARIANO

ETSEDRON

SALVADOR

2005

WALTER MARIANO

ETSEDRON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes-Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos das Artes Visuais no Nordeste

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Freire

SALVADOR

2005

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

M333 Mariano, Walter.
Etsedron / Walter Mariano. - 2007.
212 f. : il.

Orientador : Prof. Dr. Luiz Alberto Freire.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes,
2005.

1. Etsedron - Bahia - História. 2. Contracultura. 3. Geração etsedron. 4. Artes - Bahia - Séc. XX. 5. Artes - Brasil, Nordeste - Séc. XX. 6. Arte contemporânea - Séc. XX. 7. Anos 1970. 8. Brasil - História - 1964-1985. I. Freire, Luiz Alberto. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU - 316.35

CDD - 306.1

TERMO DE APROVAÇÃO

WALTER MARIANO

ETSEDRON

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia - UFBA, pela seguinte banca examinadora:

Luiz Alberto Ribeiro Freire - Orientador _____
Doutor em História da Arte, Universidade do Porto (Portugal)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Antônio Fernando Guerreiro Moreira de Freitas _____
Doutor em História, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves _____
Doutora em Sociologia, Universidade de São Paulo (USP)
Universidade de São Paulo (USP)

Salvador, 05 de setembro de 2005

A “Família Adams”: Dona Zenith e Seu Mariano, Rosana, Alessandra, Agnes, Vanessa, André e Francesco, também às tias e tios.

A todos os brasileiros que, durante as décadas de 1960 e 1970, se posicionaram contra a ditadura militar e que, por conta disso, sofreram perseguições, exílio, torturas ou pagaram com a própria vida. Saibam que não foi em vão.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e a CAPES que apoiaram e financiaram esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Alberto Freire, pela orientação desta dissertação, pelas sugestões e por ter acreditado e defendido a relevância do trabalho.

Aos intelectuais e artistas que integraram o grupo Etsedron e que aqui faço representar pelos nomes de Edison da Luz, Vera Lima, Matilde Matos, Márcio Meirelles, Almandrade e Maria Eugênia Millet, interlocutores sempre gentis e solícitos.

Aos professores Maria Helena Ochi Flexor, Maria Celeste de Almeida Wanner, Antonio Saja, pelas variadas contribuições, especialmente à profa. Sonia Lúcia Rangel, pela generosidade de suas sugestões e pelo empréstimo de material de pesquisa, prof. Cid Ávila, por ter cedido fotos do seu arquivo pessoal, o prof. Eugênio Lins, por sua flexibilidade e leveza durante o curso e o prof. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa e a profa. Malie Kung Matsuda pelos comentários sobre o Projeto de Pesquisa.

À Prof^a Dr^a Lisbeth Rebollo Gonçalves, também pelas sugestões preciosas dadas durante o exame de qualificação e por sua generosidade no envio de um importante material de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Antônio Guerreiro de Freitas pelas valiosas sugestões dadas durante o Exame de Qualificação.

A Maria Taciana de Almeida, secretária do Programa, por sua eficiência e seu bom humor no trato com os alunos.

A Dalton Delfini Maziero, supervisor de Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo, por sua boa vontade e solicitude em enviar uma extensa documentação que veio a enriquecer enormemente este trabalho.

A todos os colegas do Mestrado por terem-no transformado em uma experiência extremamente prazerosa: Juciara Nogueira, Simone Trindade, Robson Santana (o *esquadrão teórico*), Suzana Alice Pereira, Raimundo Nonato, Maurício Alfaya (pelo livro da Arte Povera), Maristela Ribeiro, Henrique Dantas, Cristiano Pítton, Williams Martins, Maurício Topal, Priscila Lolata (pelas dicas preciosas), Lanussi Pasquali (por me apresentar ao *Provos*), Sicília Calado (pelos comentários do texto), Adriana Valadares (pelas dicas e material para o

tirocínio), Carla Pessoa, Euriclésio Sodré, Cláudio Magalhães, Yumara Pessoa, Ana Carolina, Zmário, Maria Emília, Gaio, Sandro Pimentel e Baldomiro.

A Klécio Leão e Graça Fernandes pela revisão de trechos da dissertação.

A Carol Custodio pela revisão final da dissertação.

A Eugênia Figueiredo por apresentar-me o Etsedron.

A David Pádua e Tina Macedo Sampaio, que leram e comentaram trechos do trabalho.

A Carol Menezes e Vanessa Mariano, pelo mesmo motivo, e também pela transcrição de entrevistas.

A Alessandra Mariano pela tradução do resumo, pelo apoio constante e por, juntamente com Francesco Bonelli, ter me proporcionado uma aventura artística inesquecível durante o Mestrado.

A Agnes Mariano e André Stangl, que me incentivaram a ingressar no Mestrado e que contribuíram, de muitas maneiras, para o desenvolvimento deste trabalho ao ler, revisar e sugerir desde o projeto de pesquisa até a finalização da dissertação.

A Zenith e Antônio Mariano, meus pais, pelas várias revisões-relâmpago de textos durante o Mestrado e por todo o apoio ao longo da vida.

Mas o que é o Etsedron?

O avesso do Nordeste

O que é o avesso do Nordeste?

São aquelas coisas que as pessoas não querem ver

Entendeu?

Edison da Luz, 2004.

RESUMO

Este trabalho pretende resgatar a trajetória e o pensamento do *coletivo* de artistas chamado Etsedron, relacionando-a as discussões e ao ambiente social, político e artístico do período, os anos da Contracultura, nas décadas de 1960 e 1970. O Etsedron – um anagrama em que a palavra Nordeste é escrita ao contrário – foi composto por artistas baianos e existiu entre os anos de 1969 a 1979. Sua proposta artística aglutinava a uma estrutura central, calcada nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro, cinema e pesquisa de cunho etnográfico. Transitando pela contramão do circuito oficial de arte, o grupo configurou-se como um legítimo representante de sua época, quando, através das mais variadas correntes artísticas, questões como autoria, unidade, originalidade e autenticidade da obra de arte foram problematizadas assim como todas as regras e convenções sociais. Em meio à mordada imposta pela ditadura militar implantada em 1964, o Etsedron desenvolveu um método singular de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais. Através de seus “Projetos Ambientais”, buscou recriar a atmosfera anímica encontrada na zona rural brasileira. O grupo, fazendo jus à sua proposta inicial de ir até o “avesso” da condição nordestina, retratava, nos moldes de um Guimarães Rosa, um Brasil sertanejo, pobre e agreste, distante da imagem litorânea, paradisíaca e estereotipada. Apontava diretamente para as contradições existentes na sociedade e no universo das artes plásticas brasileiras, submissas aos modelos oriundos da Europa e Estados Unidos, como também colocava em xeque a percepção oficial que o Brasil tinha de si mesmo, o que provocou polêmicas nas Bienais Internacionais de São Paulo de 1973, 1975, 1977 e 1979, principal cenário das artes plásticas no país. Apesar desse sucesso e do Grande Prêmio recebido na Bienal Nacional de São Paulo em 1974, o grupo dissolveu-se melancolicamente em 1979, por falta de apoio, sem sequer ter exposto na Bahia, seu local de origem, permanecendo eclipsado desde então.

RESUMEN

Este trabajo pretende resgatar la trayectoria y el pensamiento del *colectivo* de artistas llamado Etsedron, relacionándole a los debates y ambiente social, político e artístico del periodo, los años de la llamada contracultura, en las décadas de 1960 y 1970. El Etsedron – un anagrama donde la palabra *nordeste* es escrita al revés – fue formado por artistas baianos* e existió entre los años de 1969 a 1979. Su propuesta artística aglutinaba a una estructura central, basada en las artes plásticas, elementos de música, danza, teatro, cinema e investigación de carácter etnográfico. Transitando en la “contra dirección” del circuito oficial de arte, el grupo se configuró como un auténtico representante de su época, cuando, a través de las más variadas corrientes artísticas, cuestiones como autoría, unidad, originalidad e autenticidad de la obra de arte fueron cuestionadas, así como todas las reglas y temas sociales. En medio al silencio imposto por la dictadura militar implantada en 1964, el Etsedron desarrolló una metodología singular de trabajo colectivo basado en la convivencia con comunidades rurales. A través de sus proyectos ambientales, buscó recrear la atmosfera anímica existente en la zona rural brasileña. El grupo, manteniendo su propuesta inicial de ir hasta el revés de la condición nordestina, retrataba en los modelos de un Guimaraes Rosa, un Brasil interiorano, pobre y agreste, lejos de la imagen del litoral, paradisíaca y estereotipada. Apuntaba directamente para las contradicciones existentes en la sociedad y en el universo de las artes plásticas brasileñas, sumisas a los modelos originarios de Europa y Estados Unidos, también colocaba en jeque a la percepción oficial que el Brasil tenía de si mismo, cosa que provocó polémicas en las Bienales Internacionales de Sao paulo de 1973, 1975, 1977 y 1979, principal escenario de las artes plásticas del país. A pesar de ese éxito y del Grande Premio recibido en la Bienal Nacional de Sao Paulo en 1974, el grupo se diluyó melancólicamente en 1979, por falta de apoyo, sin ni mismo haber hecho una exposición en Bahia, su lugar de origen, permaneciendo eclipsados desde entonces.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	12
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	16
INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO I - RAÍZES DO ETSEDRON.....	26
1.1 A EMERGÊNCIA DE NOVAS LINGUAGENS NO CENÁRIO INTERNACIONAL DAS ARTES VISUAIS NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960.....	27
1.2 DISCUSSÕES EM TORNO DA ARTE BRASILEIRA E LATINO AMERICANA: VANGUARDA ARTÍSTICA E SOCIEDADE.....	42
CAPÍTULO II - GERAÇÃO ETSEDRON.....	52
2.1 O AMBIENTE ARTÍSTICO E CULTURAL NA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960.....	53
2.2 MIRAGEM DO ETSEDRON.....	69
CAPÍTULO III - ETSEDRON, O AVESSE DO NORDESTE.....	88
3.1 PROJETOS AMBIENTAIS.....	89
3.2 POÉTICA ETSEDRON.....	116
CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIAS.....	147
ANEXO A – FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....	156
ANEXO B – MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....	167
ANEXO C – CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....	186
ANEXO D – CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO.....	199
ANEXO E – DEPOIMENTO DE MÁRCIO MEIRELLES EM 1977.....	207
ANEXO F – DOCUMENTOS DIVERSOS.....	210

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Fonte (1917).....	29
Figura 02: Trilhas Onduladas (1947).....	29
Figura 03: Fool's House (1962).....	31
Figura 04: Whaam! (1963).....	31
Figura 05: Campo Relampejante (1971-1977).....	33
Figura 06: Molhe Espiral (1970).....	33
Figura 07: Composição (1962).....	36
Figura 08: Bicicleta Branca (1965).....	36
Figura 09: Estrutura que Come (1968).....	38
Figura 10: Saco B (1953).....	38
Figura 11: Sem Título (1967).....	40
Figura 12: Tropicália (1969).....	40
Figura 13: Banca de Veneno (1976).....	41
Figura 14: Abaporu (1928).....	48
Figura 15: Vendedora de Flores.....	48
Figura 16: Claustro do Convento de São Francisco (1924).....	58
Figura 17: Puxada de Rede (1966).....	58
Figura 18: Exposição Bahia (1959).....	63
Figura 19: Capas SDN (década de 1960).....	63
Figura 20: Glauber Melhor Direção: Karlovy Vary (1962).....	65
Figura 21: Agonia da Nouvelle Vague (1964).....	65
Figura 22: Do Sub-Cinema ao Cinema Novo (1964).....	65
Figura 23: Um Coronel dos Duros, Osnelli Martinelli (1968).....	67
Figura 24: Exército não é Espantalho (1968).....	67

Figura 25: Caderno Cultural (1968).....	67
Figura 26: Solar Jonathas Abott	70
Figura 27: Escola de Belas Artes (Canela).....	70
Figura 28: Edison da Luz e Vera Lima (1967).....	74
Figura 29: Lançamento do livro Multidão e Folclore (1967).....	74
Figura 30: Ilustração de Edison da Luz (1967).....	76
Figura 31: Ilustração de Vera Lima (1967).....	76
Figura 32: Projeto Ambiental IV (1977).....	77
Figura 33: Projeto Ambiental IV (1977).....	77
Figura 34: A Viúva.....	79
Figura 35: Prostituta.....	79
Figura 36: Guerrilheiros Chineses.....	81
Figura 37: J. Cunha, Edison da Luz e Vera Lima (1969).....	81
Figura 38: Projeto Ambiental I (1973).....	85
Figura 39: Projeto Ambiental I (1973).....	85
Figura 40: Projeto Ambiental I (1973).....	85
Figura 41: Projeto Ambiental I (1973).....	85
Figura 42: Projeto Ambiental III (1975).....	85
Figura 43: Projeto Ambiental II (1974).....	93
Figura 44: Projeto Ambiental I (1973).....	93
Figura 45: Revista-catálogo / Projeto Ambiental I (1973).....	95
Figura 46: Projeto Ambiental II (1974).....	95
Figura 47: Carta de Edison da Luz a Radha Abramo. p. 1 (1974).....	97
Figura 48: Carta de Edison da Luz a Radha Abramo. p. 2 (1974).....	98
Figura 49: Projeto Ambiental III (1975).....	100
Figura 50: Projeto Ambiental III (1975).....	100

Figura 51: Projeto Ambiental III (1975).....	105
Figura 52: Projeto Ambiental IV (1977).....	105
Figura 53: Projeto Ambiental IV (1977).....	106
Figura 54: Projeto Ambiental IV (1977).....	107
Figura 55: Projeto Ambiental IV (1977).....	108
Figura 56: Projeto Ambiental IV (1977).....	109
Figura 57: Projeto Ambiental IV (1977).....	109
Figura 58: Projeto Ambiental IV (1977).....	111
Figura 59: Projeto Ambiental IV (1977).....	111
Figura 60: Projeto Ambiental IV (1977).....	112
Figura 61: Projeto Ambiental IV (1977).....	112
Figura 62: Figuras do Etsedron no MAMB (1978).....	114
Figura 63: Figuras do Etsedron no MAMB (1978).....	114
Figura 64: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	116
Figura 65: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	117
Figura 66: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	118
Figura 67: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	119
Figura 68: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	120
Figura 69: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	120
Figura 70: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	121
Figura 71: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	122
Figura 72: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	123
Figura 73: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	125
Figura 74: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	125
Figura 75: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	126
Figura 76: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	127

Figura 77: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	128
Figura 78: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	129
Figura 79: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	130
Figura 80: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	131
Figura 81: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	132
Figura 82: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	133
Figura 83: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	133
Figura 84: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	134
Figura 85: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	135
Figura 86: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	136
Figura 87: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	137
Figura 88: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	138
Figura 89: Ensaio fotográfico em Porto Seguro (1977).....	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT - Associação Brasileira de normas Técnicas

AI - Ato Institucional

AI-5 - Ato Institucional 5

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CPC - Centro Popular de Cultura

EBA - Escola de Belas Artes

ICBA - Instituto Cultural Brasil

MAM - Museu de Arte Moderna

MAMB - Museu de Arte Moderna da Bahia

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MEC - Ministério da Educação e Cultura

SUDENE - Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste

TCA - Teatro Castro Alves

UFBA - Universidade Federal da Bahia

INTRODUÇÃO

O fenômeno conhecido como Contracultura¹ atravessa o século XX, nas décadas de 1960 e 1970, com a imponência de um rio amazônico, dividindo-o, em margens bem distintas. Em uma delas, temos o apogeu do pensamento moderno, que se confunde com o próprio Movimento Moderno², enquanto na outra, o progressivo descrédito dessa percepção intelectual do mundo. O principal propósito desta dissertação é fazer a reconstituição histórica da trajetória³ do *coletivo*⁴ de artistas chamado Etsedron, produto daquele fenômeno e que sintetiza, em seus trabalhos e em seu percurso, a efervescência do período.

Criado por artistas plásticos baianos em 1969, na Cidade do Salvador, o grupo existiu até 1979 e aglutinou a uma estrutura central calcada nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico⁵. Sua intenção era desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais a partir da identidade cultural brasileira pesquisada nas zonas rurais do Norte e Nordeste. Contrapunha-se a correntes estrangeiras que então faziam sucesso no circuito nacional de arte erudita como a Pop Art norte-americana.

A palavra Etsedron foi, ao mesmo tempo, nome e manifesto do grupo. É um anagrama no qual a palavra Nordeste está escrita ao contrário e funciona como uma metáfora. Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade nordestina - e do país em geral - apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um “milagre

¹ Termo de origem norte-americana, criado para abarcar as manifestações culturais e comportamentais surgidas na década de 1960 impregnadas de alto teor contestatório frente aos valores sociais e culturais institucionalizados pela sociedade ocidental.

² O Movimento Moderno com suas múltiplas expressões na arquitetura, no design e nas artes em geral, particularmente expressas nas correntes de vanguarda, pode ser considerado como o reflexo no cenário cultural das transformações sociais e econômicas que irromperam com o surgimento da Revolução Industrial.

³ Na medida em que constatamos ser o Etsedron um objeto de pesquisa muito pouco conhecido ou explorado pelos pesquisadores das artes visuais, nossa intenção nessa primeira abordagem acadêmica sobre ele é rastrear sua trajetória histórica a partir das referências documentais de sua existência e da recuperação de seu discurso, presente em entrevistas de época e na voz de alguns integrantes, especialmente o artista plástico Edison da Luz, que, em vários momentos dessa trajetória, foi reconhecido como mentor e coordenador do grupo tanto pelas instituições com as quais lidaram quanto pela maioria dos seus integrantes.

⁴ O termo *coletivo* – não usado pelo Etsedron – veio a se popularizar na última década do século XX e início de século XXI em circuitos culturais diversos formados por artistas plásticos, músicos e designers entre outros, como uma forma de autodenominação de grupos com projetos culturais de autoria coletiva.

⁵ Os estudos etnográficos partem da premissa de que o contato face a face com o povo, a comunidade e sua cultura é o elemento central da pesquisa. Para realizar a coleta de dados, são utilizados procedimentos como a observação participante, elaboração de diário de campo, entrevistas, registros fotográficos. Não poderíamos, a rigor, caracterizar o método do Etsedron como pesquisa etnográfica devido à ausência de procedimentos técnicos específicos da disciplina Etnografia, mas acreditamos permanecer válida a referência devido a uma afinidade de abordagens, olhares e intenções.

econômico”⁶. O Etsedron pode ser entendido como um produto de uma determinada geração de artistas ou, mais precisamente, uma referência de como se refletiu na Cidade do Salvador, no âmbito das artes visuais, o momento conhecido como Contracultura, tendo como pano de fundo a repressão política e cultural promovida pela ditadura militar implantada em 1964.

As obras ou os “Projetos Ambientais” do Etsedron eram concebidos durante um período de convívio com comunidades rurais⁷, durante o qual se pretendia romper a barreira que separa a arte da vida. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão na época, participaram com destaque de Bienais⁸ em São Paulo, ao mesmo tempo em que confrontaram museus e autoridades que compunham o circuito oficial da arte. Depois de dez anos de atividade o grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa, dissolvendo-se melancolicamente e permanecendo eclipsado desde então.

Nosso primeiro contato com a proposta do Etsedron deu-se, em 2002, através da artista plástica Eugênia Figueiredo, então aluna da graduação de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que, na oportunidade, fazia um trabalho acadêmico sobre ele, na disciplina História da Arte Brasileira (EBA-010), ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Alberto Freire, orientador desta dissertação. O Prof. Freire, por sua vez, tomou conhecimento da existência do grupo através de um comentário da Profa. Dr.^a. Lisbeth Rebollo Gonçalves quando ela, integrando uma banca de Mestrado na EBA, se referiu à importância do Etsedron, lamentando seu atual obscurecimento.

O interesse pelo grupo foi despertado pelo fato de ele ter sido integrado por artistas de uma geração de brasileiros que foi, em alguma medida, silenciada pelo golpe militar. Pesquisar o Etsedron sinalizava a oportunidade de dar voz e compreender, mais a fundo, tanto essa geração que imediatamente nos antecede assim como, por extensão, a nossa própria.

A transição entre essas duas gerações, a dos jovens que foram duramente reprimidos pela ditadura e a dos que nasceram sob este estado de espírito nacional, sinaliza um momento de ruptura na vida cultural do Brasil, o surgimento de um vácuo, após o período estimulante

⁶ O fenômeno conhecido como “milagre econômico brasileiro” é abordado no segundo capítulo da dissertação.

⁷ As convivências do grupo incluíram comunidades na Bahia (Litoral Norte e Porto Seguro) e no Pará (Itaituba).

⁸ O Etsedron participou da Pré-Bienal Nordeste (1970), Pré-Bienal de São Paulo (1970), XII Bienal de São Paulo (Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1973); I Bienal Nacional de São Paulo (Grande Prêmio, 1974); XIII Bienal Internacional de São Paulo (1975), XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977); I Bienal Latino-Americana (1978) e XV Bienal Internacional de São Paulo (1979).

do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que resultou na criação de Brasília, no surgimento da Bossa Nova e do Cinema Novo. Trazer nossa atenção para essa transição é também, em um plano simbólico, o esforço de retomar o fio da meada, bruscamente interrompido.

Vistos com mais de duas décadas de distanciamento, os anos 70 trazem à mente, em primeiro lugar, o signo da repressão política. O clima político punha entre parênteses projetos culturais com ambição crítica e experimental, levando muitos artistas ao exílio, ao silêncio ou ao conformismo. Mas o quadro apresentava também, nas bordas, nas frestas e nos interstícios, uma florescente cultura dita marginal, originando manifestações alternativas nas artes, na imprensa e no comportamento. Filmes em super-8, poesia de mimeógrafo distribuída de mão em mão, revistas e jornais de produção e circulação precárias, músicas e peças de teatro que falavam por metáforas, driblando a censura, se encarregavam de divulgar as novas idéias. (ANOS 70: TRAJETÓRIAS, 2003).

Na mesma medida em que o Etsedron se eclipsou, eclipsaram-se também personagens e episódios que permanecem enigmáticos para a maioria dos brasileiros, como torturadores e torturados, guerrilheiros, luta armada, exílio, censura e milagre econômico. Fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, o desconhecimento sobre os protagonistas locais destes fatos revela-se ainda maior.

Outro fator responsável por nossa escolha do Etsedron como objeto de pesquisa é a afinidade que enxergamos em seu método, que tentava alimentar a criação de uma estética contemporânea nas Artes Plásticas com uma pesquisa inspirada em princípios da Etnografia, com o nosso próprio método de trabalho no campo do *Design* – também influenciado pelos mesmos princípios. Acreditamos na pertinência do procedimento nessas duas áreas do conhecimento em um país que cultivava um fosso separador entre a cultura erudita – elitista - e a cultura popular. Sendo as Artes Plásticas e o *Design* disciplinas próximas e eventualmente interligadas, teríamos assim a oportunidade de observar, com profundidade, a construção de uma linguagem visual contemporânea a partir de um dos ramos tradicionais da identidade cultural brasileira, a cultura nordestina, na qual também estamos inseridos. É interessante salientar que o *designer* é um personagem pouco conhecido nos meios acadêmicos brasileiros - especialmente no caso da Bahia. A mentalidade, o olhar sobre a sociedade e sobre os fenômenos visuais, provenientes do exercício dessa profissão - em plena expansão neste início de século XXI – deverão acrescentar uma leitura particular e diferenciada sobre um fenômeno das artes plásticas, habitualmente objeto de estudo de artistas plásticos, críticos, teóricos da arte, historiadores da arte e museólogos.

Propusemos, então, um Projeto de Pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), submetendo-nos ao seu processo de seleção. Uma vez selecionados e iniciada a pesquisa, passamos a defrontar-nos com as inúmeras singularidades que cercam o Etsedron e que, conseqüentemente, dificultam a tentativa de construí-lo enquanto objeto científico.

Algumas dessas circunstâncias, sobretudo a autoria coletiva do trabalho – o grupo teve, ao longo de sua história, dezenas de integrantes⁹ -, seu discurso político-ideológico de esquerda e o uso de uma nomenclatura característica do ambiente artístico daquele período – a classificação dos trabalhos como *Projetos Ambientais*, por exemplo -, nos levaram a caracterizá-lo como um produto típico de sua época. Encontramos nesse fato o motivo para uma abordagem inspirada nas perspectivas propostas pela Nova História¹⁰, ainda mais especificamente, com uma de suas ramificações, conhecida como História das Mentalidades.

Essa perspectiva permitiu-nos, inclusive, ir além do discurso ideológico do grupo e identificar pontos em comum, por exemplo, entre o trabalho do Etsedron e o de aparentes desafetos, como os adeptos da *Pop Art* já que são todos eles, “documentos do imaginário” de seu tempo, utilizando-se aqui de um conceito também de interesse da História das Mentalidades:

Uma outra categoria de fontes privilegiadas para a história das mentalidades é constituída pelos documentos literários e artísticos. História não de fenômenos ‘objetivos’, porem da *representação* desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente dos documentos do imaginário (LE GOFF, 1988, p. 76).

⁹ Segundo os depoimentos obtidos com alguns integrantes do Etsedron - inclusive com o próprio Edison da Luz (2004, s. p.) - sobre a relação de todos os integrantes do grupo, os integrantes oficiais, aqueles que tiveram seus nomes registrados nos catálogos gerais das exposições ou nos catálogos produzidos pelo próprio grupo, não vem a contemplar todos os artistas que de fato participaram do Etsedron, assim como nem todos os integrantes oficializados tiveram realmente uma participação direta no mesmo. De qualquer maneira, coerente com a linha de raciocínio que adotamos nesta pesquisa, limitar-nos-emos a estes integrantes oficializados, identificados e listados nos anexos segundo os respectivos documentos.

¹⁰ Nova História é o nome dado a uma corrente da historiografia contemporânea cujo foco de interesses veio a deslocar-se dos objetos privilegiados pela História tradicional: os grandes homens (líderes políticos, econômicos, religiosos, militares) e os grandes acontecimentos (guerras, crises religiosas, econômicas, políticas) para o homem comum e anônimo e sua vida cotidiana, assim como para uma maior abertura interdisciplinar entre a História e as outras Ciências Humanas: Antropologia, Etnologia, Sociologia, Psicologia. Embora esse foco de interesses seja também perceptível em autores de diferentes épocas e nacionalidades, a Nova História é, mais precisamente, o nome de uma determinada corrente da historiografia francesa, desenvolvida pelo que veio a ser conhecida como a Escola dos Annales, formada a partir do surgimento da Revista dos Annales em 1929. Entre esses autores destacam-se nomes como Marc Bloch, Lucien Febvre, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Emmanuel Le Roy Ladurie, Georges Duby, Michel de Certeau e Philippe Ariès, entre outros. Além de dedicarem-se ao homem comum e à vida comum, os autores da Nova História passaram também a explorar novos campos de pesquisa como as Mentalidades, o Imaginário, as Estruturas e a Cultura Material.

Pareceu-nos ainda mais interessante que, mesmo tendo suas raízes na década de 1920, a Nova História – aí inclusa a História das Mentalidades – tenha tido um clímax durante a década de 1970. Neste período foram publicados alguns livros, hoje clássicos¹¹ - pelos quais nos sentimos particularmente estimulados ao escrever esta dissertação -, animados pelo mesmo espírito coletivo – eram coletâneas de artigos e ensaios de vários autores – pretendido pelo Etsedron, e igualmente desejosos de estreitar laços com outras disciplinas – inclusive, também, com a Etnografia. Acreditamos, então, ser oportuno tentar apreender a mentalidade desta década – presente no nosso objeto -, tomando como referencial teórico a História das Mentalidades concebida naquele momento. Acreditamos que existe uma mentalidade subjacente à própria teoria da História das Mentalidades da década de 1970 e que ela é compartilhada por fenômenos contemporâneos como o Etsedron.

Dentre os vários desafios que se apresentaram no caminho, poderíamos salientar o fato de lidarmos com ambientações que desde a muito não existem mais, de serem trabalhos de autoria coletiva - embora exista a liderança reconhecida do artista plástico Edison da Luz -, de ser uma proposta declaradamente interdisciplinar e da qual só existem concretamente vestígios revelados pela Revisão Bibliográfica, na forma de artigos de jornais, de fotos e de uma escassa referência em revistas, catálogos e livros da área. Um material de pesquisa disperso em uma variada gama de fontes¹² e que, ainda assim, não contemplava a verdadeira natureza do trabalho, que se materializava através de ambientações no espaço tridimensional.

Outro fator digno de nota foi a pouca fidedignidade aos fatos - salvo raras exceções -, revelada pelas memórias dos seus ex-integrantes entrevistados. Começamos as entrevistas ainda durante o processo de reunião do material bibliográfico e iconográfico, mas, apesar da boa vontade e da gentileza com que fomos sempre recebidos, percebemos que, três décadas depois, e claramente balizadas por simpatias e antipatias atuais, as lembranças de nossos entrevistados, por exemplo, não chegavam a um acordo sequer sobre quem tinha participado do grupo, quando e como¹³, o que nos deixou inseguros quanto ao uso das entrevistas como

¹¹ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História*. Novos Problemas, Novos Objetos, Novas Abordagens. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1976; LE GOFF, Jacques et ali. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1977; LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹² Biblioteca Pública do Estado da Bahia; Biblioteca do Museu de Arte da Bahia; Biblioteca do Museu de Arte Moderna da Bahia MAM); Biblioteca do Museu Costa Pinto; Biblioteca do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA); Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFBA; Arquivo do Teatro Vila Velha; Arquivo Histórico Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo); Centro Cultural São Paulo (Divisão de Pesquisas em Artes Plásticas); arquivos pessoais de ex-integrantes do grupo e de espectadores dos trabalhos.

¹³ Um caso sintomático dessa questão envolveu o esclarecimento da participação ou não da professora, dançarina e coreógrafa Lia Robatto no grupo. Na entrevista que nos concedeu (2004, s. p.), Vera Lima destacou a participação de Lia no Etsedron, enquanto Edison da Luz, na sua respectiva entrevista (2004, s. p.), atribui um

fonte de pesquisa haja vista o pouco tempo disponível para um detalhado cotejamento entre os diferentes depoimentos.

Também concluímos que a inexistência de uma versão prévia e estruturada sobre a trajetória do Etsedron – o que pretende ser esta dissertação já concluída – juntamente com nosso desconhecimento do contexto social, econômico, político e cultural desse período – um conhecimento que também só veio a ser estruturado paralelamente a redação da dissertação -, nos levava a sub-explorar o potencial dessas entrevistas. Não tínhamos argumentos nem para ajudar ao entrevistado a localizar em sua memória o exato momento, o lugar e as características de sua passagem pelo grupo, nem para refutar uma lembrança possivelmente equivocada.

Decidimos - a duras penas – trabalhar, neste momento, com os depoimentos de um número reduzido de ex-integrantes do Etsedron na medida em que eles, naturalmente, complementaram os registros escritos e permitem ao leitor uma visão coerente da trajetória do grupo com começo, meio e fim, sua ideologia, funcionamento, método e objetivos. Além do que poucos integrantes tinham de fato um papel claramente definido no grupo¹⁴. Os depoimentos apresentaram, algumas vezes, como é previsível, versões contraditórias¹⁵, que acrescentam polêmica e complexidade a um objeto por natureza de difícil entendimento¹⁶.

papel secundário a essa mesma participação. Já a própria Lia Robatto nos declarou, peremptoriamente, não ter participado do grupo (2004).

¹⁴ Nos catálogo das bienais paulistanas, por exemplo, o nome de Edison da Luz é o único com uma função definida e constante dentro do grupo (coordenador, autor do projeto, idéia, esquema, coordenação geral), enquanto os nomes de muitos participantes aparecem diluídos em várias categorias, muitas delas enigmáticas em um contexto artístico (Medicina Tropical, Ciências Médicas, Direito etc.). A maioria dos artigos de periódicos escritos sobre o Etsedron - em grande parte incluídos nos anexos desta dissertação -, é de autoria da crítica de arte Matilde Matos, que tinha, na época, uma coluna de arte no Jornal da Bahia e também era uma integrante do grupo. Apesar de seu acesso direto a mídia escrita e de ter um papel também destacado dentro do Etsedron – sendo provavelmente a segunda pessoa mais influente nele - atribuímos a Edison, e não a ela, o papel de representante oficial do grupo. Nossa opção baseou-se tanto nos motivos anteriormente citados quanto no depoimento da própria Matilde, obtido durante uma entrevista (2003), na qual ela se mostrou a principal defensora da posição hegemônica de Edison dentro da estrutura do Etsedron. Nesta oportunidade, ela esclareceu também que as idéias e teorias dele substanciavam o discurso do próprio grupo. No catálogo oficial da XIII Bienal Internacional de São Paulo, por exemplo, Edison assina sozinho o texto que apresenta a proposta do trabalho (1975, p. 57-58).

¹⁵ A esse respeito, temos o exemplo de nossa tentativa de esclarecer o surgimento do nome Etsedron. Na entrevista que nos foi dada (2004), Edison da Luz atribuía a criação do nome ao fato de ele ter observado a palavra Nordeste escrita ao contrário, através do reflexo de um espelho, daí tendo a idéia de utilizá-la como uma metáfora. Na lembrança (2004) de Vera Lima, outra integrante de primeira hora do grupo, o nome teria surgido através de discussões entre todos os integrantes, que, segundo ela, compuseram o primeiro núcleo do grupo: ela própria, Edison da Luz, Palmiro Cruz, J. Cunha e Gilson Matos (que, inclusive, não é oficialmente citado nos catálogos).

¹⁶ As publicações oficiais, presumivelmente mais confiáveis do que a memória pessoal, também apresentam flagrantes contradições. No catálogo geral da XIV Bienal internacional de São Paulo (1977, p. 76), por exemplo, o Etsedron é apresentado como tendo participado da XII e XIII Bienais, além da Bienal Nacional de 1974. Já no catálogo geral da XV Bienal Internacional (1979), o mesmo Etsedron é apresentado como tendo participado da IX, X, XI, XII, XIII e XIV Bienais Internacionais. O próprio sítio oficial da Fundação Bienal de São Paulo –

Acreditamos que seja absolutamente necessário dar a cada um dos integrantes o direito à sua versão integral dos fatos, mas acreditamos também que essa tarefa exigiria um prazo significativamente maior do que os dois anos previstos atualmente pela CAPES (Coordenação de Pessoal de Nível Superior) para conclusão de um mestrado no país. Além de serem inúmeros os integrantes – e ser demorado o trabalho de localizá-los, entrevistá-los e de transcrever suas entrevistas -, é preciso que cada um deles seja introduzido adequadamente no contexto do grupo, juntamente com sua produção individual, para que o leitor e nós mesmos possamos dar a devida autoridade a cada fala ao invés de perdermo-nos em um labirinto de versões contraditórias.

A trajetória do Etsedron é enriquecida por uma série de afluentes que são, na verdade, em si próprios, rios ainda mais caudalosos: Contracultura, Movimento Estudantil, Arte Contemporânea, Ditadura Militar, movimentos de vanguarda, identidade cultural, pesquisa etnográfica, Nordeste, Teologia da Libertação, Nova História, Pós-Modernidade. Tais fenômenos paralelos entrecruzam-se e penetram esta trajetória dando-lhe um brilho singular ao mesmo tempo em que desafiam a capacidade de síntese de qualquer pesquisador. Foi assim então que, depois de gastar um tempo precioso na tentativa de contemplar todas as conexões percebidas, renunciamos ao desejo de elaborar uma pesquisa definitiva - e inconsistente - do Etsedron, em prol de oferecer à comunidade acadêmica e ao público em geral uma fundação sólida para um conhecimento mais completo sobre o grupo.

Longe de esgotarmos o objeto, tomamos como meta delinear uma visão de conjunto de sua trajetória, pois acreditamos que essa perspectiva pode e deve vir a ser completada futuramente com uma abordagem profunda sobre cada um de seus integrantes assim como sobre os fenômenos paralelos à sua existência.

Nesta dissertação, nossos objetivos de resgatar e divulgar a trajetória do grupo Etsedron sugerem perguntas que tentamos responder ao longo do trabalho: O que foi o Etsedron? Foi um fenômeno importante na arte baiana e brasileira do século XX? Que fatores desencadearam sua criação? Qual o papel do Etsedron no universo das Artes Plásticas no Brasil? Existem características no grupo que o tenham tornado uma proposta singular no

instituição promotora das Bienais – atribui ao grupo participação apenas na XIV Bienal e na I Bienal Latino-Americana (Disponível em: www.bienalsaopaulo.com. Acesso: 30 de mar. de 2005.). Por outro lado, existe também um desacordo entre os catálogos das instituições e os próprios catálogos produzidos e distribuídos pelo grupo, especialmente no que tange aos seus integrantes, além de uma divergência entre catálogos e a versão de artistas citados. Tomamos como outro exemplo o artista plástico Juraci Dórea, citado no catálogo geral da XV Bienal como um dos integrantes do Etsedron, mas que, em um depoimento recente, afirma: “eu nunca cheguei a participar do Etsedron.” (TODERO, 2004, p. 175).

terreno das Artes Plásticas no Brasil? Em que medida o Etsedron reflete as inquietações artísticas, culturais e sociais existentes na época? Quais os motivos que determinaram o fim do grupo?

A fim de responder esses questionamentos e dar sentido ao material bibliográfico e iconográfico pesquisado e aos próprios depoimentos orais obtidos, privilegiamos uma linha de raciocínio dedutiva. O rastreamento da trajetória do Etsedron obedece, então, a uma lógica que vai do geral ao particular, a partir da qual aproximamos progressivamente nosso foco do objeto. Fizemos uso do método analítico, decompondo e analisando as várias etapas desta trajetória, que, de alguma maneira, parte de fenômenos que precedem e influenciam o grupo, situados nos contextos internacional, latino-americano e brasileiro e a partir daí para o cenário baiano, ambientado na Escola de Belas Artes da UFBA, onde localizamos o surgimento do Etsedron e acompanhamos seu percurso até seu desenlace em 1979.

A dissertação divide-se em: Introdução; Capítulo I - Raízes do Etsedron; Capítulo II - Geração Etsedron; Capítulo III - Etsedron, o avesso do Nordeste; Conclusão; Referências; Anexos.

Na Introdução apresentamos o objeto, os objetivos do nosso trabalho, os problemas enfrentados, o referencial teórico, a metodologia, uma reflexão sobre o processo de pesquisa e um resumo do conteúdo das partes que compõem a dissertação.

Em “Raízes do Etsedron”, detemo-nos em fatores externos e precedentes ao surgimento do grupo na Cidade do Salvador e que, até certo ponto, explicam os rumos tomados pelo seu trabalho: a emergência de novas linguagens nas artes visuais a partir do pós-guerra como ambientações e *happenings* que problematizam a obra de arte enquanto objeto de arte; a perspectiva ideológica de uma arte brasileira e latino-americana engajada no processo de transformação social do país e do continente latino-americano.

Em “Geração Etsedron” mostramos a gênese da proposta do grupo no final da década de 1960 que começa com a agitação cultural promovida na Cidade do Salvador pela gestão do reitor Edgar Santos à frente da Universidade da Bahia – futura Universidade Federal da Bahia -, de onde emergem seu primeiro núcleo de integrantes, sua ideologia e seu programa estético. Mostramos como todos os fenômenos abordados anteriormente de alguma maneira se encontram e se fundem no imaginário de alguns alunos da Escola de Belas Artes, jovens que então vivenciavam o endurecimento da ditadura militar e que tinham necessidade de posicionar-se frente à situação do país.

Em “Etsedron, o avesso do Nordeste”, seguimos com o desenvolvimento da trajetória do grupo, com a saída e a entrada de novos integrantes, suas viagens e seu sucesso durante a década de 1970, com participações polêmicas em bienais paulistanas, a atenção conseguida por parte de críticos e veículos de comunicação influentes, seguidas pelo descaso enfrentado em sua cidade natal e o final melancólico. Tecemos também algumas reflexões a cerca da poética desenvolvida pelo grupo.

A dissertação encerra-se com as conclusões, seguidas pelas referências e os anexos, nos quais apresentamos seus catálogos, memoriais descritivos, depoimentos da época e documentos diversos relativos ao grupo.

CAPÍTULO I

RAÍZES DO ETSEDRON

Alegria, Alegria

Caminhando contra o vento
Sem lenço sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes pernas bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revistas
Me encham de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não? Por que não
Ela pensa em casamento e
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço sem documento
Eu vou
Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
Uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo amor
Eu vou por que não? Por que não?

Canção de Caetano Veloso, quarta colocada no
III Festival da Música Popular Brasileira em São Paulo, 1967.

1.1 A EMERGÊNCIA DE NOVAS LINGUAGENS NO CENÁRIO INTERNACIONAL DAS ARTES VISUAIS NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

A concepção poética desenvolvida pelo Etsedron pode ser atribuída, em parte, ao envolvimento de alguns de seus integrantes com a técnica da xilogravura¹⁶ e ao conseqüente desenvolvimento de uma determinada sensibilidade e expressão plástica. Já a linguagem com a qual irão desenvolver e apresentar os trabalhos do grupo absorve e se alinha com algumas das novas propostas estéticas surgidas no circuito artístico internacional a partir da década de 1950.

Com uma Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos emergiram no pós-guerra como o grande poderio econômico e militar do planeta. Inevitavelmente, este poder se estendeu ao ambiente artístico, promovendo artistas e tendências norte-americanas e assumindo as regras de legitimação do circuito internacional de arte.

O papel de centro irradiador artístico passou de Paris para Nova York, transferindo-se com este a crise de natureza epistemológica que se havia abatido sobre as artes visuais em solo europeu. Essa crise, envolvendo as relações entre arte e sociedade, foi provocada, até certo ponto, pelo declínio do sistema de produção artesanal – do qual a arte era o modelo por excelência – frente à Revolução Industrial. Giulio Carlo Argan não apenas concorda com este raciocínio, mas também enxerga aí o surgimento de um novo papel para o artista, agora em conflito com a nova sociedade burguesa: “O artista *bohémien* é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negociamento, a mediocridade cultural” (1996, p. 17).

Essa crise, da qual o modernismo e mais especificamente a *Escola de Paris* talvez tenha sido o clímax, vai assumir nos Estados Unidos contornos diferenciados coerentes com o pragmatismo do país e a sua mentalidade industrial. Na verdade, o caráter protagônico que irá desempenhar será parte de um processo iniciado antes da Segunda Guerra, através das incursões de alguns de seus intelectuais à Europa. Uma geração de escritores, conhecida como

¹⁶ Este envolvimento é analisado no 2º capítulo da dissertação.

Geração Perdida, iniciará os Estados Unidos em uma sofisticação mundana e cosmopolita¹⁷, antes, de exclusividade européia. Nomes como Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e Gertrude Stein – também colecionadora aficionada da arte moderna - prepararão o espírito norte-americano para a arte de vanguarda, tendo ao fundo o ritmo vibrante do jazz.

Papel importante também será desempenhado por grandes empresários e magnatas norte-americanos, dispostos a investir na formação de coleções de arte moderna e transformá-las em museus e instituições públicas. Outro fator decisivo para o estabelecimento da hegemonia norte-americana é a imigração para o país de artistas, arquitetos e intelectuais europeus. Já na década de 1910, personalidades como os franceses Marcel Duchamp e Francis Picabia o inserem na corrente Dadaísta. Com a ascensão do nazismo, esse fluxo aumenta consideravelmente e passa a incluir algumas das maiores estrelas do movimento moderno, entre elas, ex-integrantes da Bauhaus¹⁸, como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Lazlo Moholy-Nagy. O próprio expressionismo abstrato, movimento no qual a liderança norte-americana se solidificará, será também retrato do esforço de integração de europeus à sua sociedade, como o armênio Arshile Gorky ou o holandês Willem de Kooning.

Mas o grande mito que emergirá nesta cena, evidentemente, será norte-americano: Jackson Pollock. Ele surge na pintura, tal como Hemingway na literatura, como a versão americana do artista-herói, ambos representantes de um modelo viril, em que a insinuação de vigor e a agressividade física serão preponderantes. Andy Warhol, que mais tarde se celebrizaria com a Pop Art, tinha uma opinião clara sobre a geração da qual Pollock seria o expoente:

O mundo do expressionismo abstrato era muito másculo. Os pintores que costumavam expor à volta do Bar Cedar, na Praça da Liberdade, eram todos do tipo durão, prontos a andar aos socos, que se pegavam uns com os outros brindando-se com ameaças do gênero ‘vou te partir os dentes todos [...]’ (*apud* HENDRICKSON, 1996, p. 15-16).

Diferentemente dos boêmios parisienses, este novo herói individualista não protestará contra o capitalismo burguês, nem tomará partido visível nos conflitos de classes – mesmo porque, pertence a uma sociedade, onde as diferenças político-partidárias revelam-se, muitas vezes, indecifráveis.

¹⁷ Processo similar, guardando as devidas proporções, ao que aconteceu com os expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil.

¹⁸ Escola alemã de Arquitetura e Design (1919-1933), marco da corrente funcionalista européia, agregou a certa altura de sua história alguns dos principais expoentes das vanguardas históricas como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius e Mies van der Rohe, entre outros.



Fig 01 – Marcel Duchamp. *Fonte*. 1917. Mictório invertido. 60 cm de altura.
Fonte: ARGAN, 1996, p. 357.



Fig 02 – Jackson Pollock. *Trilhas Onduladas*. 1947. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale D'Art Moderna. Fonte: ARGAN, 1996, p. 624.

Ainda assim, Pollock parece perceber o desafio que lhe é apresentado pela realidade norte-americana. É nos Estados Unidos que as ilusões ideológicas – oriundas da Bauhaus - que cercavam o modelo de produção industrial caem definitivamente por terra. A lógica do consumo, o *styling*, a indústria cultural¹⁹, passam a ser preponderantes. A arte *projetada*, o design, que na visão funcionalista européia – de tendência social-democrata - era visto como prolongamento da arte de vanguarda e instrumento da democracia, revela-se como mera estratégia comercial. Indo pela contramão, Pollock passa a pintar grandes quadros, desenvolvendo uma pintura espontânea, onde o instinto, a emoção e outras forças do inconsciente parecem sobrepor-se a razão.

O surgimento da fotografia no século dezenove apresentou uma maneira nova, fácil e precisa de retratar a realidade observável e, com isso, impôs novos problemas à esfera da arte, o que gerou correntes artísticas não-figurativas ou figurações transgressoras. No século vinte, com o desenvolvimento do design em suas várias facetas e a conseqüente explosão de produtos bidimensionais e tridimensionais de grande apuro estético, silenciosamente, problematiza-se a própria necessidade de subsistência da obra de arte enquanto *objeto* de arte. Os questionamentos daí advindos transfigurar-se-ão nas formas mais variadas, desde manifestações artísticas efêmeras e impossíveis de serem comercializadas (anti-objetos), como os happenings, até quadros e esculturas que reproduzem fielmente produtos banais das prateleiras dos supermercados.

É nesse momento que o dadaísmo e mais especificamente a obra e o pensamento de Duchamp serão resgatados, como precursores destes questionamentos, influenciando poderosamente a arte da segunda metade do século vinte. Artistas como Jasper Johns e Robert Rauschenberg revivem de uma certa maneira o ready-made²⁰ de Duchamp, sendo apontados como representantes de uma tendência Neodadá. Eles servem como elemento de ligação para vertentes como a *Pop Art*, a *Arte Conceitual*, o *Minimalismo*, o *happening*, a *Land-Art* e outras mais.

¹⁹ Termo criado por Adorno e Horkheimer, filósofos da Escola de Frankfurt em seu clássico “Dialética do Esclarecimento”, no qual tecem uma dura crítica à comercialização de bens culturais segundo as regras da sociedade de consumo: “A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar em cultura sempre foi contrário à cultura. O denominador comum 'cultura' já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração”. (1980, p. 158).

²⁰ Ready-made eram objetos comuns do cotidiano como o mictório da obra *Fonte* convertidos por Duchamp em obras de arte.



Fig 03 – Jasper Johns. *Fool's House*. 1962. Tela e objeto. 110 x 70 cm. Coleção Leo Castelli.

Fonte: ARGAN, 1996, p. 510.



Fig. 04 – Roy Lichtenstein. *Whaam!*. 1963. Encáustica sobre tela. 172 x 406 cm. The Tate Gallery

Fonte: HENDRICKSON, 1996, p. 22.

A *Pop Art* – contra a qual o Etsedron irá se posicionar frontalmente – utiliza como tema aspectos da cultura de massa norte-americana: astros do cinema, produtos industrializados, enlatados, quadrinhos, etc. Warhol e Roy Lichtenstein estão entre os artistas que se destacam no movimento, o primeiro, inclusive, ultrapassa as fronteiras do mundo da arte, tornando-se ele próprio um ícone pop.

O *happening* – evento onde a ação artística tenta integrar artista e espectador – revela-se como um dos recursos estéticos que despertam maior interesse, tanto nos EUA, como em outros países. Esses eventos, inicialmente propostos por Allan Kaprow²¹, na medida que eliminam as barreiras entre arte e vida – ainda o legado dadaísta -, influenciam a criação de ambientações, como no caso de Ed Kienholz, onde cenários da vida quotidiana são habitados por manequins de sucata – um correspondente às ambientações criadas pelo Etsedron com elementos da natureza.

No final da década de 1960 e início dos anos setenta, os diferentes aspectos envolvidos na criação artística passam a ser destacados e a nomear respectivamente novas propostas. Alguns artistas colocam o foco no próprio *processo* artístico (*Arte Processual*), outros salientam o *conceito* como fator preponderante (*Arte Conceitual*). Intervenções ao ar livre, modificando inclusive a paisagem, são denominadas de *Land Art*. Walter De Maria, um dos adeptos, ora faz um desenho gigantesco no solo do Deserto de Mojave, ora utiliza relâmpagos como parte de um de seus trabalhos (Campo Relampejante). Já Robert Smithson modifica a geografia da margem do Grande Lago Salgado, em sua obra Molhe Espiral. *Arte Ambiental* e *Instalação* – conceitos absorvidos pelo Etsedron - são termos que se popularizam no cenário artístico, relacionados a obras cuja fruição muitas vezes solicita a *presença* do espectador *dentro* da obra.

²¹ O happening por seu criador, Allan Kaprow: “O espaço das exposições já não me satisfazia. Pensei que seria muito mais interessante se eu conseguisse sair da galeria e fazer flutuar o ambiente que havia criado na vida de todos os dias, de modo a eliminar todo tipo de divisão [...] O evento tem que terminar antes que o hábito se estabeleça. O artista que vive o happening vive o mais puro dos melodramas. Sua obra é uma perfeita representação do mito do Não-Sucesso, porque os happenings não podem ser vendidos ou levados pra casa, só podem ser estimulados.” (*apud* GUARNACCIA, 2001, p. 30).



Fig. 05 – Walter De Maria. *Campo Relampejante*. 1971-1977. 1,5 x 1 km. Foto: John Cliett.
Fonte: ARGAN, 1996, p. 583



Fig. 06 – Robert Smithson. *Molhe Espiral*. 1970. Uta, Grande Lago Salgado. Foto: Gianfranco Gorgoni.
Fonte: ARGAN, 1996, p. 583

Ainda nos EUA, o minimalismo se configura como alternativa tanto ao arrebatamento gestual do expressionismo abstrato, assim como a pirotecnia visual do Pop. Artistas como Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt e Donald Judd desenvolvem pesquisas sobre a tridimensionalidade em obras que escapam das classificações tradicionais de pintura e escultura. De certa maneira, seu legado, de grande influência em correntes artísticas da década de 1970, será o recuo da presença individual do artista na obra:

O fato de Flavin comprar tubos de néon e acessórios comuns significava que a evidência de seu toque individual sobre os materiais nunca seria um ponto crucial. Esta “ausência” do artista é corroborada pela decisão de Judd, LeWitt e outros de ter seus trabalhos fabricados por outros segundo um conjunto de especificações fornecidas pelo artista. A obra pode muito bem ser única (embora apenas porque as instruções foram executadas uma única vez), mas a pessoa ou as pessoas que a produziram fisicamente não são necessariamente os artistas (ARCHER, 1996, p.42).

A influência das novas correntes norte-americanas chega à Europa, onde adquire um tom de crítica social mais acentuado. O Pop britânico de David Hockney, por exemplo, traz juntamente com uma técnica apurada uma referência explícita à homossexualidade, assunto ainda tabu na Inglaterra. Na França, ainda ciosa de sua importância no mundo da arte, o Pop é rebatizado de Nouveau Réalisme. Trata-se de uma reação ao agressivo marketing da arte americana, que pode ser ilustrado pela atitude do marchand nova-iorquino Leo Castelli, ao publicar, em 1964, um polêmico anúncio dos artistas da sua galeria em uma revista suíça de arte:

Um exemplo jocoso desse jogo de poder foi o anúncio de página inteira colocado na revista suíça *Art International* no verão de 1964 pelo negociante de arte nova-iorquino Leo Castelli. Aquele ano assistiu não apenas à terceira edição da *Documenta*, o levantamento quinquenal de arte contemporânea internacional realizado em Kassel, Alemanha, mas também à Bienal de Veneza. Os artistas de Castelli, Johns, Rauschenberg e outros, estavam expostos em ambas, bem como em Paris e Londres. O anúncio mostrava essa participação como o mapa de um avanço militar, com os artistas abrindo caminho a partir desses quatro centros rumo ao resto da Europa (ARCHER, 1996, p. 24-25).

A *Op Art* e a *Art Cinética*, que podem ser representadas respectivamente por Victor Vasarely e Jesus Rafael Soto, apresentam-se como pesquisas de caráter eminentemente físico-ótico, recuperando em uma certa medida as experiências da Bauhaus e também agregando às obras um certo tom de *impessoalidade*.

Ainda que desprovidas do poder irradiador norte-americano, surgirão a partir de meados da década de 1960, propostas artísticas coletivas em diversos países, sintonizadas com o espírito da contra-cultura e com o fim do *objeto* de arte. Esses grupos farão uma síntese da influência norte-americana com propostas precursoras locais e terão, via de regra, um alto teor de radicalidade, que tanto lhes impossibilitará a cena principal, assim como, de serem completamente ignorados. Na Alemanha teremos o grupo *Fluxus*, na França, os *Situacionistas*, que elevam o tom político a ponto de influir na revolta estudantil de maio de 1968. Na Holanda, o Movimento PROVOS (abreviatura de provocador), na Itália, a Arte Povera e no Brasil, o Etsedron. Embora tenham objetivos parecidos, seus trabalhos apresentarão as diferenças de temperamento que existem nos respectivos países. À mesma medida que os *Situacionistas* desenvolvem um intelectualismo exacerbado, tipicamente francês, os holandeses do PROVOS irão exibir uma generosa dose de anarquia lúdica²², e assim por diante.

Amsterdã, capital da Holanda, por exemplo, já tinha sido palco de manifestações dadaístas, introduzidas por Theo Van Doesburg, na década de 1920, já tinha visto propostas vigorosas como a do grupo COBRA em 1947 e presenciado *happenings* delirantes como a auto-mutilação de Bart Hughes (trepanação da caixa craniana) e as intervenções anti-tabagistas de Robert Jasper Grootveld. Mas, provavelmente, não estava preparada para os furiosos *happenings* anarquistas do PROVOS (1965-1967). Misto de levante popular e intervenção artística, o movimento levou à loucura a polícia, os políticos e a monarquia local. Uma de suas propostas, copiada em outros lugares, foram as “bicicletas públicas”: bicicletas pintadas de branco, disponibilizadas gratuitamente para a população, como protesto contra a propriedade privada.

Plano das Bicicletas Brancas (Provocatie nº 5, 1965)²³

Cidadãos de Amsterdã!

Basta com o asfáltico terror da classe média motorizada! Todo dia, as massas oferecem novas vítimas em sacrifício ao último patrão a quem se dobraram: a auto-ridade. O sufocante monóxido de carbono é seu incenso. A visão de milhares de automóveis infecta ruas e canais.

O plano Provo das bicicletas nos libertará desse monstro. Provo lança a bicicleta branca de propriedade comum. A primeira bicicleta branca será apresentada ao público quarta-feira, 28 de julho, às três da tarde no Lieverdje, o monumento ao consumismo que nos torna escravos (*apud* GUARNACCIA, 2001, p. 76).

²² Ainda hoje, Amsterdã é uma das cidades mais tolerantes do mundo com relação ao consumo de drogas psicoativas.

²³ O PROVOS editava tanto folhetos subversivos (*Provocatie*) como um jornal mimeografado (*Provo*).

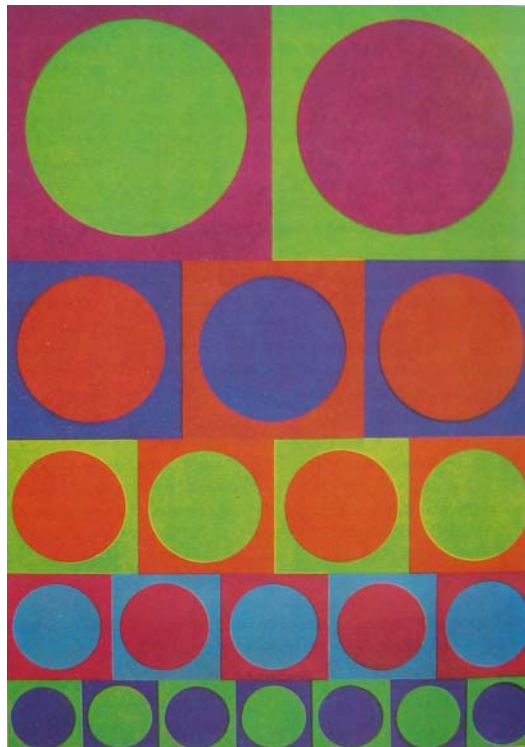


Fig. 07 – Victor Vasarely. *Composição*. 1962. Têmpera sobre tela. 73 x 54 cm. Galerie Notizie.

Fonte: ARGAN, 1996, p. 640

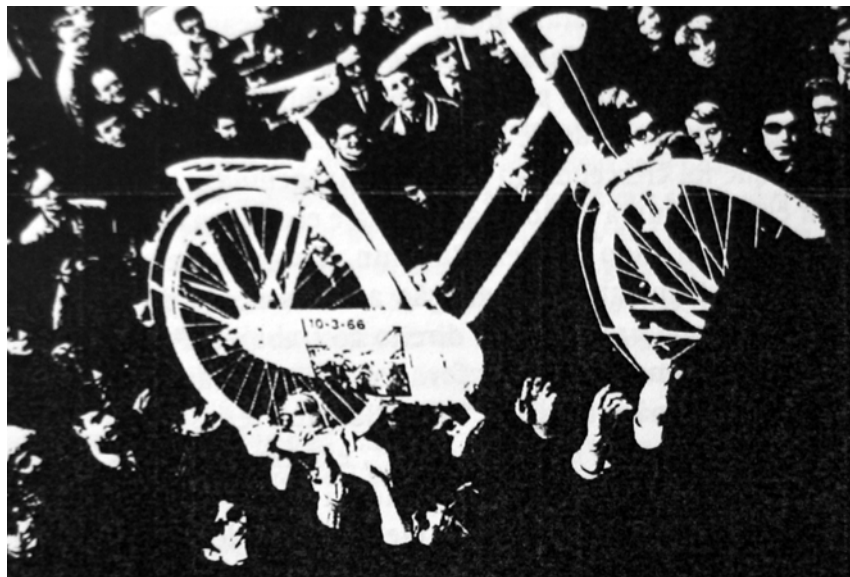


Fig. 08 – PROVOS. *Bicicleta Branca*. 1965. Foto: Koen Wessing.

Fonte: GUARNACCIA, 2001, p. 77

Algumas semelhanças serão apontadas entre a Arte Povera (Arte Pobre) e o Etsedron, e elas talvez existam, na medida em que os dois movimentos se insurgiram contra o Pop, buscando na natureza, a matéria-prima de seus trabalhos. Mas, as diferenças também serão flagrantes, afinal, a Povera se origina em Turim, rica cidade do norte italiano e o Etsedron, em Salvador, cidade do Nordeste brasileiro. A pobreza, que na Povera se manifestará como *sofisticado* discurso conceitual - como assinala Aracy Amaral (AMARAL, 1982, p. 247) -, será, no Etsedron um urro primal e amedrontador.

O termo *Arte Povera* foi criado em 1967 pelo crítico Germano Celant para designar a produção artística de um grupo de jovens artistas italianos: Pino Pascali, Giovanni Anselmo, Mario Merz e Jannis Kounellis, entre outros. Seus trabalhos escapavam intencionalmente das classificações tradicionais do mundo da arte (pintura e escultura). Para Argan, esta produção, além de pesquisa puramente formal, era também, uma forma de protesto social através da “recusa do artista em ser artista” (1996, p. 584). Povera era ainda, o nome de uma vertente teatral concebida por Jerzy Grotowski, onde se pesquisava novas formas de envolvimento com o espectador.

Independentemente do conteúdo político da época, estes jovens artistas eram herdeiros – e conseqüência - das rupturas promovidas por Alberto Burri – com suas *telas de saco* – e Lúcio Fontana – com as *telas cortadas* – em nome da dessacralização da pintura enquanto objeto artístico.

Celant também apontava como característica fundamental do grupo – o que também ocorre com o Etsedron – a perspectiva antropológica no fazer artístico. Seu interesse em restabelecer as relações perdidas entre cultura e natureza incluiria até mesmo um animismo estilizado, como em *Estrutura que Come*, de Gianni Anselmo. Já para Aurora Fernández Polanco, esta seria a alternativa européia à cultura descartável norte-americana:

Frente a un arte que parece haber perdido la memoria, arte esencialmente americano, el hombre de creencia realiza un arte esencialmente de la memoria; arte europeo que busca las raíces antropológicas, que está plagado de fragmentos (POLANCO, 2003, p. 46).



Fig. 09 – Giovanni Anselmo. *Estrutura que Come*. 1968. Granito, areia e fio de cobre. 65 x 30 x 30 cm. Coleção Sonnabend.
Fonte: POLANCO, 2003, p. 58.

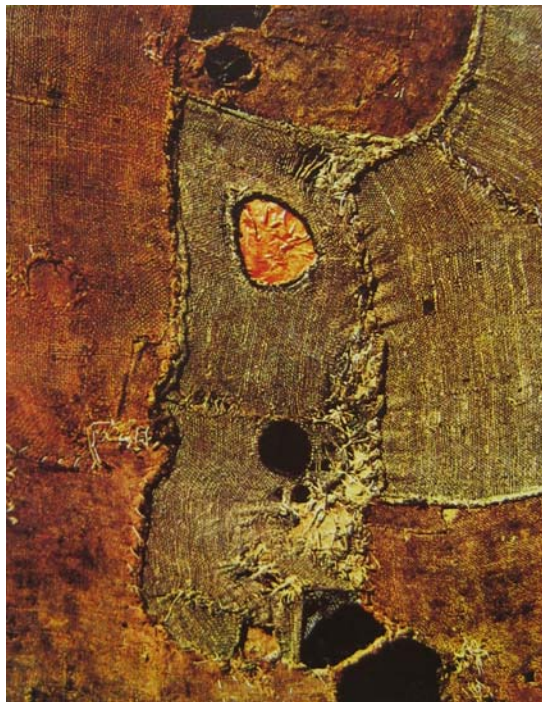


Fig. 10 – Alberto Burri. *Saco B*. 1953. Tela de saco e óleo. 100 x 86 cm. Propriedade do autor.
Fonte: ARGAN, 1996, p. 629.

Ainda acompanhando Polanco, podemos perceber o entusiasmo europeu por uma estética pretensamente primitiva: “Espacio antropológico, búsqueda de lo orgânico. Em la poética de Mario Merz, es la voluntad de desencadenar un viento prehistórico, y acudir para ello a la noche de la humanidad en la que se encuentra con el animal.” (IDEM, 2003, p. 73).

Nosotros, entretanto, como membros de uma sociedade onde ainda persistem práticas *assaz* primitivas, poderíamos talvez enxergar no “vento pré-histórico” da Povera um ambiente onde as forças telúricas que se quer invocar, estão, não apenas rigidamente controladas, mas *climatizadas* para o ambiente *chique* de uma galeria de uma rica cidade italiana. Esta busca do primitivo, *à italiana*, não poderia, de fato, simplesmente mandar pelos ares séculos de cultivo de um apurado esteticismo, fazendo-a lembrar, muitas vezes, um sofisticado jardim zen.

No Brasil, as propostas de separação entre os conceitos de obra de arte e objeto de arte tomam impulso com os neoconcretistas e talvez atinjam seu maior vigor com os trabalhos de Hélio Oiticica ao longo da década de 1960, cuja carreira mostra passo-a-passo o surgimento dessa nova postura no universo das artes visuais em nosso país. Oiticica foi, de fato, um artista notável, cuja influência extrapolou o reduzido circuito de arte. Um de seus trabalhos, o *penetrável* Tropicália, veio a batizar o movimento homônimo que teve como grandes destaques Caetano Veloso e Gilberto Gil no final daquela década. Além de inúmeros trabalhos, restaram depoimentos escritos que resgatam parte de suas reflexões, como este, de 16 de fevereiro de 1961:

Já não tenho dúvidas de que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido de transformar a pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto) [...] Na verdade a desintegração do quadro ainda é a continuação da desintegração da figura, à procura de uma arte não naturalista, não-objetiva (catálogo citado na bibliografia).

Em uma época em que o termo *Instalação* ainda não era corrente, Oiticica batizava suas propostas congêneres de penetráveis: “No ‘penetrável’ o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e uma posição diferentes do que seja a ‘obra’.” (catálogo citado na bibliografia). Posteriormente passou a criar ambientes que acolhessem esses penetráveis e os chamou de manifestações ambientais ou projetos ambientais, denominação também adotada pelo Etsedron. Era uma linha de trabalho que progressivamente buscava uma maior interação com o espectador e com o espaço circundante.



Fig. 11 – Jannis Kounellis. *Sem Título*. 1967. Papagaio, ferro, terra e cactus. Galeria L'Attico.
Fonte: POLANCO, 2003, p. 16.



Fig. 12 – Hélio Oiticica. *Tropicália*. 1969. foto: Oiticica. Fonte: catálogo citado na bibliografia.

O que vamos encontrar na obra de Oiticica, é uma leitura esperta – ou como ele provavelmente preferiria, *malandra* – de informações internacionais, processadas e misturadas com um repertório brasileiro, no caso dele, o morro carioca da Mangueira. Enfim, resíduos da velha receita antropofágica de Oswald de Andrade. O Etsedron, vindo logo após, faria uso do mesmo expediente, que ainda hoje, pode ser encontrado na obra de um artista como Marepe. Aparentemente, estes artistas conseguiram perceber as armadilhas no caminho e a se orientar em meio à nebulosa liberdade conquistada nas décadas de 1950 e 1960, misturando experimentações formais com um pouco da magia que acompanha a criação estética desde tempos imemoriais. Seus trabalhos, mesmo que fisicamente efêmeros, conseguem despertar o interesse de diferentes gerações.



Fig. 13 – Marepe. *Banca de veneno*. 1996. Instalação. Fonte: BARBOSA, 2003, p. 11.

1.2 DISCUSSÕES EM TORNO DA ARTE BRASILEIRA E LATINO-AMERICANA: VANGUARDA ARTÍSTICA E SOCIEDADE

A cultura brasileira vem se nutrindo ao longo de sua história de duas vertentes principais, que se alternam ciclicamente no primeiro plano de seu circuito cultural e revelam diferentes níveis de comprometimento com a realidade social do país. A primeira dessas vertentes, coerente com o nosso passado de ex-colônia européia, é voltada a assimilação de referências culturais estrangeiras – principalmente européias ou norte-americanas -, enquanto a outra, se traduz como a busca de uma identidade cultural nacional, em geral, engajada em um projeto de autonomia cultural, política e econômica. No século dezenove, foi principalmente através da literatura romântica e regionalista de escritores como José de Alencar ou Visconde de Taunay, que se materializou a busca de tal identidade. No século XX, durante a República, mais especificamente nas décadas de 1920 e 1930, podemos observar um novo período de destaque dessa vertente *nacionalista*, que voltaria a impactar o país nas décadas de 1960 e 1970 em movimentos como o Cinema Novo, o Tropicalismo ou o próprio Etsedron, agora já mesclados com uma perspectiva cultural cosmopolita. Estes períodos de foco na identidade cultural brasileira guardam especificidades, semelhanças e influências entre si.

Nas décadas de 1920 e 1930, podemos observar uma conexão mais direta entre o cenário artístico, político e científico. Thomas E. Skidmore, analisando a influência de *Casa-grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre na construção da identidade brasileira, descreve o pano de fundo, que envolve a obra, assim como outros eventos daquele momento:

De fato *Casa-grande e senzala* passou a ocupar uma posição tão importante na história intelectual brasileira que merece ser considerado *sui generis*. Sua influência enorme resultou de uma feliz combinação entre o livro e a época. A revolução que levou Getúlio Vargas ao poder em 1930 foi o clímax de uma década de intensa agitação cultural e política. Uma nova geração de artistas, militares e estudantes, sacudida pela Primeira Guerra Mundial e ultrajada pela letargia acomodativa da República, rebelara-se contra os cânones aristocráticos que dominavam a política e o pensamento brasileiros. Seu descontentamento explodiu no Movimento Modernista iniciado pela exibição de arte de São Paulo em 1922 e nas revoltas militares de 1922, 1923 e 1924, no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul e em São Paulo, respectivamente (SKIDMORE, 1994, p. 12).

Não há dúvida de que o sucesso alcançado pela obra de Gilberto Freyre deva-se à sua proposta de legitimação da singularidade – e de uma potencialidade positiva - do brasileiro,

como um povo original, devido à mestiçagem de diferentes raças e culturas (branco-europeu, negro-africano e indígena-ameríndio), o que até então era apontado como fator causador do atraso do país (Cf. SKIDMORE). Lançado um pouco depois, “Raízes do Brasil” (1936) de Sérgio Buarque de Holanda, outro clássico do pensamento brasileiro também voltado a uma análise do *caráter* nacional, se inicia, mostrando a inconveniência de se transplantar para a realidade tropical as características de uma cultura européia.

O desejo de legitimação *científica* da identidade brasileira por parte desses intelectuais oriundos do meio acadêmico, veio a reboque de um esforço de legitimação artística desta mesma identidade, por parte de eventos e movimentos de vanguarda que irromperam nas décadas de 1920 como a Semana de Arte Moderna de 1922²⁴, e seus desdobramentos: o Movimento Pau-Brasil (1924), o Movimento Verde-Amarelo (1925), o Movimento Regionalista Nordestino (1926) ou o Movimento Antropofágico (1928), no sentido de identificar no Brasil a vocação ou mesmo o imperativo de uma originalidade cultural.

Dentre os participantes dos movimentos modernistas da década de 1920, Mário de Andrade²⁵, talvez tenha sido o dono da trajetória mais singular. Um dos principais mentores e agentes da ofensiva modernista contra a cultura *academicista* então institucionalizada conseguiu transitar do discurso para a prática e participar diretamente da atuação institucional do Estado brasileiro, com vistas ao resgate e à preservação da cultura popular e do patrimônio histórico. Além de escritor e poeta vanguardista, foi também um consistente pesquisador das tradições culturais brasileiras, atuou como professor e exerceu vários cargos públicos²⁶. Outra particularidade da trajetória de Mário de Andrade, e que remete ao trabalho posteriormente

²⁴ Entre escritores, poetas, músicos e artistas plásticos que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922, se encontram: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Plínio Salgado, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Renato de Almeida, Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida. Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, Ferrignac (Inácio da Costa Ferreira), Yan de Almeida Prado, John Graz, Alberto Martins Ribeiro, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret, Hildegardo Leão Velloso, Wilhelm Haarberg, Antonio Garcia Moya, Georg Przyrembel, Villa-Lobos, Guiomar Novais, Ernâni Braga e Frutuoso Viana.

²⁵ Além de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral são também outros grandes destaques dessa geração. É da autoria de Tarsila o quadro *Abaporu* (1928), talvez a obra-prima do Movimento Modernista.

²⁶ Foi diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo e chefe da Divisão de Expansão Cultural (1935-1937), preparou, em 1936, juntamente com Paulo Duarte, o projeto de criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1937), da qual foi presidente. Trabalhou como diretor do Instituto de Artes e professor de História e Filosofia da Arte na Universidade do Distrito Federal (1938-1939), foi chefe de seção do Instituto Nacional do Livro. Foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Escritores (ABRE), entidade que se posicionou contra a ditadura de Getúlio Vargas (1942).

desenvolvido pelo Etsedron²⁷, é seu interesse pela pesquisa etnográfica e a percepção do Norte e Nordeste como um espaço privilegiado para esse estudo, para onde fez duas “viagens etnográficas”.

Nas décadas de 1920-1930, o fervilhar da cena cultural encontrava um paralelo político no Movimento Tenentista – *Os 18 do Forte*, os levantes de 1924 e a *Coluna Prestes* – que levaria Getúlio Vargas ao poder através da Revolução de 1930. Era uma geração de brasileiros, disposta a romper – ou a substituir... - com as tradições oligárquicas (políticas, econômicas e culturais) que impediam o progresso do país.

O governo de Getúlio Vargas, ainda levaria adiante essa aliança entre o nacionalismo político e artístico, nomeando o maestro Heitor Villa-Lobos – um ex-participante da Semana de Arte Moderna de 1922 - como Superintendente de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (1932), e posteriormente, Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Ministério de Educação e Cultura (1942), promovendo grandes concentrações orfeônicas, que contaram com a participação de milhares de estudantes. Para a historiadora Analía Chernãvsky, autora de uma dissertação sobre o tema, o maestro, inclusive, teria tido uma participação significativa na construção do aparato simbólico que cercava a *Era Vargas*, especialmente durante o Estado Novo.

Em seu livro “Arte para Quê?” (1984), de título provocativo, Aracy Amaral analisa o engajamento social – de esquerda - na arte brasileira entre as décadas de 1930 e 1970. Ela aborda tanto a tradição desta corrente em nossa cena artística quanto o crescente desinteresse dos nossos artistas frente ao tema, em favor de pesquisas de caráter formal, uma característica que, poderíamos acrescentar, permanece até os dias de hoje.

A autora localiza no século XIX, alguns fatores iniciais que desaguiariam na legitimação progressiva - em âmbito internacional - de uma arte desligada dos problemas da sociedade: por um lado, a separação da figura do artista e do artífice, provocada pela Revolução Industrial – o que teria diluído tanto a percepção profissional da atividade, como a noção de função para a arte -, e por outro, a ascensão do modelo romântico do artista rebelde e vanguardista, que define sua identidade na ruptura das convenções sociais vivendo, portanto, à margem da sociedade.

²⁷ O Etsedron inclusive citaria o escritor em um de seus catálogos: “Finalmente, a partir dos últimos sessenta anos, nota-se entre os artistas de várias áreas – música, dança, artes plásticas – uma busca por uma arte original e atualizada, com características nacionais, em número maior que a coincidência explicaria. Movimento como aquele defendido por Mário de Andrade [...]” (ASPECTO I-HISTÓRICO DO ETSEDON, 1973, p. 2).

É irônico que a mesma atitude de afronta a sociedade burguesa embutida na atitude e no discurso dos românticos do século dezenove, venha confinando gradualmente a arte a um público reduzido, marcadamente elitista do ponto de vista sócio-cultural. Ainda mais preocupante do que o declínio do gênero específico da *arte de protesto* – aliás, de prestígio também flutuante em outras formas de expressão artística, como a música e o teatro -, é sua configuração como sintoma de um outro problema, este mais grave, ainda que previsível: o correspondente desinteresse da sociedade atual pela arte do seu tempo.

Embora, possamos eventualmente, acompanhar na mídia o êxito de eventos como a Bienal Internacional de São Paulo, poderemos nos perguntar até que ponto, tal sucesso não será motivado, provavelmente, mais pela incorporação das estratégias da indústria cultural - como uma articulada assessoria de imprensa -, do que por um real interesse do público na arte contemporânea. Somos obrigados a reconhecer que tais eventos – sazonais - pouco revelam do dia-a-dia desse universo, que é de crise. Podemos constatar essa realidade, por exemplo, no cenário baiano, contrastando o papel expressivo das galerias de arte soteropolitanas das décadas de 1950 e 1960²⁸ - reduzidas em seu número, mas influentes no circuito cultural -, com a pouca visibilidade cultural do setor nos dias de hoje, obviamente, um ponto importante na relação do artista com o público.

Não desejamos tecer aqui juízos de valor, comparando propostas artísticas produzidas em diferentes períodos, mas apenas lidar com o fato de que, em um regime capitalista, o interesse ou desinteresse das pessoas por uma dada produção artística pode ser aferido, também, pela aquisição ou não dessa produção – daí o sinal emitido pelas galerias -, inclusive porque, em sua grande maioria, as exposições de arte também se propõem a comercializar as obras expostas.

Abundantemente tratada por críticos e historiadores²⁹, a crise nas relações entre as artes visuais e o espectador acaba convergindo para um mesmo diagnóstico: ausência de sentido. No momento em que a estetização visual da existência assume proporções não imaginadas, penetrando no cotidiano das pessoas, através do cinema, da televisão, da publicidade, do design ou da moda, a arte contemporânea diminui cada vez mais sua

²⁸ Galerias de Arte como Oxumaré, Bazarte e Convivium se converteram em pontos de encontro de artistas e intelectuais da época, influenciando o desenvolvimento da cena local.

²⁹ A crise nas artes visuais contemporâneas é um tema de destaque na obra de críticos como Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Nestor Maria Canclini e Marta Traba, entre outros, para ficarmos apenas entre críticos latino-americanos.

participação neste contexto, reservando para si mesma um papel meramente coadjuvante. Este fenômeno já era percebido por George Grosz, ainda em 1924:

Não tenho a intenção de explicar-lhes o que é a arte: as exposições mais ou menos hábeis dos críticos pontificados são bem conhecidas. Mas resta dizer que, no comum dos homens, existe algo como ‘fome de imagens’. Este apetite se satisfaz atualmente – e numa medida em que nunca antes se havia dado – não por aquilo que chamamos correntemente ‘arte’, segundo as idéias que adotamos. A necessidade de imagens se vê satisfeita na atualidade pela fotografia e o cinema (apud AMARAL, 1984, p. 7).

Daí que, uma observação mais detalhada de uma arte verdadeiramente interessada na sociedade, revela, por motivos óbvios, as possibilidades de comunicação entre arte e espectador. Ainda a propósito de uma arte conectada com os problemas sociais, Aracy Amaral, citando Mário Schemberg, lembra que nem sempre prática e discurso marcham paralelamente juntos e que esse interesse ou participação social não precisam ser necessariamente *óbvios*, sendo antes de tudo, produto de um interesse concreto na própria sociedade:

Nem sempre o artista está consciente dessa sua participação, fazendo-o por vezes através de sua obra de maneira intuitiva, quase como um dom natural. Assim o coloca Mário Schemberg, ao lembrar que Max citava Tolstoi como exemplificando esse tipo de situação... Isso significa, segundo Schemberg, que, freqüentemente, e mesmo quando reacionário como posição política, um artista pode ter uma aguda visão da realidade social. Seria o caso de Balzac, monarquista [...] Shakespeare, igualmente, lembra Mário Schemberg, foi talvez o maior escritor político. Paralelamente ao caráter mágico que predomina em grande parte da sua produção, emerge nela intuitivamente uma captação da estrutura política dos problemas de um determinado ambiente (AMARAL, 1984, p. 5).

Se for possível identificar uma crítica político-social na obra de autores que não reivindicavam necessariamente tal característica, não é menos verdade, ser muitas vezes impossível localizar o mesmo aspecto em artistas, cujos discursos engajados se ancoram em obras pouco interessadas em se comunicar com o público. Temos aí o outro lado da moeda, a bandeira política como forma de marketing artístico.

É um ponto de vista que nos permite reflexões interessantes. Para muitos críticos ou artistas *engajados* mais ortodoxos, a necessidade de uma obviedade política no trabalho ou no discurso – esse, um item, talvez, exageradamente valorizado -, não apenas, foi responsável muitas vezes por obras medíocres, como também, por leituras equivocadas de outras tantas que podem, sim, ser portadoras de uma dimensão política-social. Aqui, poderíamos citar o dramaturgo Nelson Rodrigues, autor de uma obra seminal, cronista insuperável da vida

suburbana carioca, muitas vezes, menosprezado devido às suas posições politicamente conservadoras.

As relações de poder embutidas no universo artístico escapam freqüentemente da dimensão subjetiva, inevitável, para se tornarem ferramentas objetivas do jogo político. É o caso de vertentes tradicionalmente desprezadas pela história da arte, como a arte patrocinada por regimes totalitários, exemplos do realismo socialista ou da arte alemã produzida durante o nazismo.

Com a ascensão da figura do curador, fica ainda mais difícil, defender uma atitude ingênua frente ao circuito de arte. Carreiras são também legitimadas por interesses extra-artisticos, que ligam interesses econômicos e políticos a questões de identidade cultural. Durante os anos da guerra-fria, por exemplo, não passou despercebida a estreita relação entre a ascensão do expressionismo abstrato e a estratégia política do governo norte-americano.

A defesa de uma arte latino-americana, em grande parte motivada pelo sucesso do muralismo mexicano - capaz de estender sua influência até mesmo aos Estados Unidos -, desenvolveu-se durante o século XX, filiando, em grau variável, diversos movimentos artísticos do Continente que encontravam desafios comuns à arte produzida na região.

A posição do Brasil neste contexto revela-se dúbia, reflexo do distanciamento cultural do país em relação aos seus vizinhos. Talvez a ausência de um glorioso passado pré-colombiano comum - amparado em civilizações celebradas como a dos Incas, Maias ou Astecas - seja responsável pelo pouco entusiasmo dos brasileiros frente a sua condição latino-americana, ainda que, de fato, existam fatores a particularizar o país neste cenário: língua e colonização portuguesa, uma composição ameríndia diferenciada, a face voltada para o Atlântico, etc.



Fig. 14 – Tarsila do Amaral. *Abaporu* 1928. Óleo sobre tela. 85 x 73 cm.
(Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=2220>. Acesso em: 10 jul. 2005).



Fig. 15 – Diego Rivera. *Vendedora de Flores*. Óleo sobre tela.
(Fonte: <<http://www.allposters.com/gallery.asp?aid=999354&item=201254>>. Acesso em: 15 jul. 2004)

Apesar da ausência de um diálogo direto, há, no entanto, uma interessante sincronia em determinados momentos entre personagens e acontecimentos do cenário artístico brasileiro e o de outros países latino-americanos. Mari Carmen Ramirez³⁰, por exemplo, aponta as semelhanças entre os programas artísticos do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros e do escritor brasileiro Oswald de Andrade na década de 1920. A vanguarda idealizada por ambos, em seus respectivos manifestos: "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" ["Três chamamentos de orientação atual para os pintores e escultores da nova geração continental"] (1921) e Manifesto Pau-Brasil (1924), incluem um interesse simultâneo e paradoxal em assimilar as conquistas das vanguardas européias, assim como, as tradições ameríndias de cada país. Tanto um quanto o outro, enxergavam igualmente em suas propostas, estratégias de enfrentamento ao imperialismo euro-americano. Também na mesma década, Cuba irá produzir um coletivo composto pela fina flor de artistas e intelectuais locais, o Grupo Minorista que, à semelhança do primeiro grupo modernista brasileiro composto por integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922, irá defender em manifesto – Manifesto Minorista (1923) -, uma renovação do quadro cultural institucionalizado em seu país.

É precisamente do ponto de vista institucional, que a ambigüidade brasileira frente à condição latino-americana torna-se mais flagrante. Se, por um lado, o país homenageia o continente através da criação do Memorial da América Latina, por outro, tradicionalmente, o desprestigia, como no caso da Bienal Internacional de São Paulo – principal vitrine das artes plásticas no Brasil -, em geral, pouco interessada na produção artística da região. Frederico Morais, inclusive, defendia que “para os dirigentes da Bienal de São Paulo, a função da América Latina foi quase sempre a de tapa-buracos” (1979, p. 49) - papel estendido também, segundo o autor, aos países da África e Oceania, reservando os locais mais desprestigiados do pavilhão de exposição para os trabalhos latino-americanos.

Poderíamos mesmo concluir que a valorização e defesa de um ponto de vista artístico latino-americano, no caso brasileiro, reduziu-se em grande parte aos artistas e intelectuais politicamente posicionados, comprometidos em geral ou em determinado momento de sua carreira com um ideal revolucionário de esquerda.

Críticos, como Mário Pedrosa, Aracy Amaral e Frederico Morais, juntamente com intelectuais de outros países do Continente, a exemplo de Marta Traba e Nestor Maria Canclini, sempre deram um destaque especial ao teor ideológico da manifestação artística e,

³⁰ Cf.: RAMIREZ, 1998

em determinados momentos, apontaram para o lobby agressivo desenvolvido pelos Estados Unidos durante a guerra fria. Marta Traba publicou em 1973 “Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950/1970”, síntese de sua denúncia contra o imperialismo norte-americano no cenário artístico latino-americano:

É possível também, que já se tenha chegado a uma franca aceitação do estado colonial, que o colonizado queira sê-lo e sinta bem assim, e que, portanto, resulte estéril uma recapitulação sobre o colonialismo crescente dos Estados Unidos em relação às artes plásticas latino-americanas (TRABA, 1978, p.18).

O sucesso alcançado pelo Etsedron nas Bienais paulistanas da década de 1970 – que talvez não se repetisse nos dias atuais -, não apenas, incluía o interesse de uma geração de críticos e teóricos latino-americanos por uma arte *engajadamente* latino-americana como, também, o próprio debate intelectual que tal interesse suscitava. Matilde Matos, uma das integrantes mais destacadas do grupo, era uma crítica de destaque em Salvador, uma pessoa bem informada sobre as discussões que havia em outros centros culturais, além de membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e, ainda, autora de uma coluna de arte no *Jornal da Bahia* onde reverberavam essas discussões. Frederico Moraes, em 1979, último ano de existência do Etsedron, traçou o panorama deste cenário intelectual:

Há uma intensificação do debate crítico e do intercâmbio de idéias a partir da segunda metade da década passada, como conseqüência da realização de vários simpósios, mostras de caráter continental, publicação de revistas especializadas e livros, que passaram a examinar a arte latino-americana à luz de novos enfoques teóricos, colocando assim, em circulação, novos conceitos que estão permitindo nossa produção artística em termos mais abrangentes [...] há uma nova geração de críticos que propõe a socialização da atividade crítica, visando possibilitar a máxima assimilação dos valores estéticos, uma crítica que, sem desprezar o gesto criador, aquele que funda a obra de arte, está mais preocupada com a inserção da obra no meio social, com o controle dos meios de distribuição e do consumo da produção artística. [...] a partir da segunda metade da década passada, cresceu consideravelmente o número de livros assinados por historiadores, críticos e mesmo artistas, que enfocam o desenvolvimento interno da arte nos vários países do continente (MORAIS, 1979, p. 18-19).

Mesmo a influência da *Pop Art* em nosso cenário artístico das décadas de 1960-1970, assumiu em determinados momentos contornos políticos e estéticos que a particularizam frente à experiência norte-americana. As exposições OPINIÃO e PROPOSTAS, ocorridas respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1965 e repetidas em 1966, atestam esta posição. A exposição carioca reuniu artistas brasileiros e estrangeiros, vinculados a Pop Art e ao Novo Realismo europeu, tomando emprestado o nome – e a proposta - de um

espetáculo musical de sucesso³¹, contrário à ditadura militar. Ferreira Gullar, em um artigo publicado na época, defendia a legitimidade da exposição:

Uma arte como esta, que se funda na opinião, na crítica, difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. Uma arte de opinião pode, por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região. Sua internacionalização está na posição crítica em face do mundo como realidade concreta e não, como no caso do tachismo ou do abstracionismo, numa atitude subjetiva e esteticista. Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima (GULLAR, 1979, p. 23).

Já o evento PROPOSTAS que, em 1965, incluía a exposição de obras e debates, veio a promover em 1966 uma série de seminários, reunindo artistas e críticos, tendo como foco os caminhos tomados pela vanguarda brasileira e sua relação com a sociedade. Em um texto apresentado em um dos seminários, Hélio Oiticica apresentou sua visão, incisiva, desta vanguarda da qual foi um dos principais expoentes:

Se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como um fenômeno típico brasileiro, sob pena de ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa, epígono da americana (*Pop*) ou da francesa (*nouveau-realisme*), etc. Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira são um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal (OITICICA, 1979, p. 31).

O engajamento existente nesses eventos é um ponto que contraria, inclusive, a percepção do próprio Etsedron, que enxergava a influência da Pop Art necessariamente como uma capitulação à alienação política e cultural por parte dos artistas brasileiros.

³¹ Esse show de grande sucesso em 1964, dirigido por Augusto Boal do grupo teatral paulistano *Arena*, viria a marcar a estréia nacional da cantora Maria Bethânia - substituindo Nara Leão -, sua mudança para o sudeste, seguida pela dos outros tropicalistas baianos: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé. Após o show e a exposição, o OPINIÃO, agora como movimento, viria a se estruturar como um grupo de teatro e uma casa de espetáculo, adotando uma atitude de resistência e protesto frente à ditadura.

CAPÍTULO II

GERAÇÃO ETSEDRON

Para Não Dizer que Não Falei das Flores

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem, vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Pelos campos a fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo canhão

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não

Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

*Canção de Geraldo Vandré, segunda colocada no
III Festival Internacional da Canção no Rio de Janeiro, 1968.*

2.1 O AMBIENTE ARTÍSTICO E CULTURAL NA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

“É a situação atual da Bahia: Cidade e Universidade complementam-se de modo tal que uma parece hoje impossível sem a outra”.
Gilberto Freyre, 1959 (*apud* RISÉRIO, 1995, p. 78).

As décadas de 1950 e 1960 na Bahia foram revolucionárias não apenas na vida cultural do estado, mas acabaram por influir na vida cultural da própria nação. É nesse período, como descreve Antonio Risério³², que uma maré vanguardista, inédita, varreu a Cidade do Salvador, sua capital, promovida em grande parte, pela gestão do reitor Edgard Santos, à frente da Universidade da Bahia (renomeada Universidade Federal da Bahia em 1965), forjando num certo sentido, a geração de personalidades como Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia, José Carlos Capinam e Edison da Luz (figura-chave do Etsedron), entre tantos outros. Fenômenos então como o Cinema Novo, o Tropicalismo e o próprio Grupo Etsedron só podem ser entendidos completamente, ao se reconstituir aquele contexto. Caetano Veloso, nascido em 1942 (tal como Gilberto Gil e Edison da Luz), relata o impacto daquele momento na vida de um jovem baiano interessado em arte e cultura:

Chegar a Salvador no ano que ia completar dezoito anos significou para mim a entrada no grande mundo das cidades. Nenhuma metrópole depois disso teve sobre mim sequer o décimo daquele impacto. O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento (RISÉRIO, 1995, s.p.).

Entre os anos de 1946 a 1961, período de sua gestão como reitor na Universidade da Bahia, Edgard Santos, filho de uma família abastada e tradicional, rompendo com a visão estreita que sempre marcou este segmento da sociedade baiana, arregimentou para a universidade recém fundada, professores sintonizados e comprometidos com as mais variadas propostas de vanguarda artística e intelectual.

³² Em “Avant-garde na Bahia” (1995) Risério traça um panorama cultural detalhado deste período na Bahia, analisando principalmente o papel da Universidade neste contexto. Uma abordagem semelhante é feita em “A Ousadia da Criação” (RUBIN, 1999).

Foi então que, a partir de uma lógica administrativa, segundo a qual a universidade atuava como locomotiva artística-cultural da sociedade, foram trazidos para o cenário baiano personagens que revolucionariam a cena cultural local. Personagens como a dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, convidada para dirigir a primeira Escola de Dança de nível superior do país. Como Hans Joachim Koellreutter, maestro alemão, discípulo de Schoenberg, encarregado da direção dos Seminários Livres de Música - que posteriormente vieram também a abrigar os músicos suíços Walter Smetak e Ernest Widmer. Ou Agostinho da Silva, intelectual português, para a criação do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia). Eros Martim Gonçalves veio para comandar a Escola de Teatro que, patrocinada pela Fundação Rockefeller, foi tida como uma das melhores escolas de teatro do Brasil. E a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, para ensinar na Faculdade de Arquitetura e fundar o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM).

Paralelamente a esse contexto universitário culturalmente cosmopolita, também é marcante a presença do fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, hoje celebrizado, cuja vida e obra, sintetizam o paradigma daquele momento: o encontro entre a vanguarda européia e as ruas da velha Cidade do Salvador.

Junto a esse ambiente *importado* de notáveis, pontificava uma constelação local de baianos igualmente brilhantes, que também transitavam pelo circuito universitário: Walter da Silveira (liderando o Clube de Cinema da Bahia), Thales de Azevedo, o pintor e arquiteto Diógenes Rebouças, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, Vivaldo da Costa Lima e Glauber Rocha (já um intrépido agitador cultural), entre outros.

As transformações que se processavam na Universidade da Bahia ecoavam o processo de estruturação do próprio ensino superior no Brasil – a criação do Ministério da Educação e Saúde – e das primeiras universidades brasileiras: do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais -, ocorridos na década de 1930. Aquele foi um momento de acirrado debate sobre o papel institucional da universidade frente à sociedade, do qual participou, com destaque, o educador baiano Anísio Teixeira³³. As discussões giravam em torno da necessidade de autonomia intelectual por parte do país:

Neste contexto, a universidade vislumbrada pelos segmentos críticos, cujos precursores são, dentre outros, intelectuais como Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, tinha por obrigação desenvolver um papel de liderança na

³³ Segundo Rubin (1999), Anísio Teixeira foi, também, um dos principais responsáveis pela “inauguração” do modernismo cultural baiano - precedendo a figura e a influência de Edgard Santos -, quando estava à frente da Secretaria de Educação e Saúde do Estado (1947-1951), no governo de Octávio Mangabeira.

vida cultural da sociedade, desenvolvendo a pesquisa científica e tecnológica, integrando-se ao aprimoramento do ensino, propiciando a autonomia intelectual, associando-se a uma busca de resolução dos grandes problemas do país, fomentando as expressões artísticas (ARAGÃO, 1999, p. 23).

Não por acaso, também são publicados na década de 1930, clássicos do pensamento nacional, voltados a uma reflexão sobre a realidade brasileira: Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre, Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda e Evolução Política do Brasil, de Caio Prado Júnior.

O fenômeno que então se deu na Bahia, já tinha em certa medida, se dado na Universidade de São Paulo (USP), quando nas décadas de 1940 e 1950, afluíu para seu corpo docente, uma variada gama de intelectuais brasileiros e estrangeiros de primeira linha como Lévi-Strauss, Florestan Fernandes, Roger Bastide, Fernand Braudel, Antônio Cândido, entre outros. As principais diferenças existentes entre a experiência baiana e a paulista, são, segundo Rita Aragão (1999), o estilo personalista imprimido pela gestão do reitor Edgard Santos - tido por alguns como um “déspota esclarecido” -, e o foco dirigido ao setor artístico-cultural.

Apesar do significativo atraso em relação a São Paulo e Rio de Janeiro, o *modernismo cultural* tentava, desde a década anterior, penetrar em um ambiente ainda dominado pelo academicismo³⁴ literário e artístico. Na verdade, mais do que má vontade para com os novos cânones, o que podemos verificar até aquele momento é a inexistência de uma sociedade local que pudesse transfigurar-se ou, muito menos, reconhecer-se através de tal imaginário.

A economia baiana vira passar ao largo o primeiro surto industrializante do país, promovido pela Revolução de 1930, mantendo-se com uma estrutura predominantemente agrária. Sua elite, contrária à Revolução, viu perpetuar-se uma estagnação econômica que vinha desde o declínio da cultura da cana-de-açúcar. Junto ao provincianismo econômico, encontrava-se o debate cultural limitado aos *homens de letras*, possuidores do *necessário* destaque social, como os bacharéis, advogados, políticos e professores. Enquanto isso, o ensino das artes resumia-se ao Liceu de Artes e Ofícios e à Escola de Belas Artes, onde parâmetros artísticos já ultrapassados provenientes de uma longínqua Paris vinham-se

³⁴ Em impressos, como Arco e Flexa e Jornal de Ala (Ala das Letras e das Artes), editados por Carlos Chiacchio nas décadas de 1930 e 1940 ou a Revista Cadernos da Bahia editada até 1951, vemos a materialização de discussões, que já preparavam o terreno para o surgimento dos modernistas baianos.

impondo até então pelas mãos de artistas, como Lopes Rodrigues, Alberto Valença, Presciliano Silva e Mendonça Filho.

Na década de 1950, durante o governo de Octávio Mangabeira, integrante do mesmo partido do então Presidente em exercício, Eurico Dutra, tem início uma tentativa de superação da estagnação econômica – e cultural - do Estado, definida pelo Governador como o “enigma baiano” (Cf. GUIMARÃES, 1982). Naquela década, foi construída a Refinaria Landulfo Alves, a Rodovia Rio-Bahia e a Hidroelétrica de Paulo Afonso. A população do Estado, também, daria um salto significativo, ao passar de 290 mil habitantes nos fins da década de 1940, para 400 mil (ARAGÃO, 1999, p.42). A implantação da Petrobrás viria também a mexer com a pasmaceira local. Além de aumentar a renda interna, a empresa introduziu através de seus funcionários, um novo personagem – detentor de bons salários - na cena social baiana, o *petroleiro*:

Para se ter uma idéia do impacto da Petrobrás sobre a economia do estado, basta observar o aumento dos seus investimentos da renda interna industrial que de 8,1% em 1955 passa para 66,9% em 1959. Lembre-se ainda que além desse impacto direto, os efeitos indiretos são também relevantes, especialmente para os setores de bens de consumo que acompanham uma revitalização da demanda provocada pela elevação do nível dos salários. (ARAGÃO, 1999, p. 52)

Através da criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959, o Governo Federal tentará estender – pelo menos, no discurso oficial – à Bahia, Sergipe e aos Estados nordestinos, um novo fôlego econômico, que os aproxime do desenvolvimento obtido pelos Estados do Centro-Sul, a partir da Revolução de 1930. Na definição de Francisco de Oliveira: “A SUDENE, sua forma institucional, é uma espécie de Revolução de 30, defasada de pelo menos duas décadas” (p. 37). Um primeiro impacto provocado pelo órgão é a inclusão dos Estados da Bahia e de Sergipe no contexto regional nordestino, o que seria responsável pelo deslocamento oficial desses Estados da, hoje extinta, Região Leste Setentrional para a Região Nordeste, realizado pelo IBGE em 1969.

Paralelamente a essas transformações sócio-econômicas, a arte moderna também começa a ser aceita no cenário das artes plásticas baianas³⁵, estabelecendo uma posição de destaque que atravessará toda a segunda metade do século XX até os dias de hoje.

³⁵ O surgimento da Arte Moderna na Bahia já foi tema de pesquisas anteriores: Movimento Moderno na Bahia (COELHO, 1973); A Modernidade na Bahia (FLEXOR, 1994); Mudanças na Vida Cultural de Salvador – 1950-1970 (LUDWIG, 1982).

Mesmo que tardiamente, a ideologia da modernidade chegou e tomou ares locais. Assim como os modernistas paulistas³⁶, alguns artistas baianos buscaram nas raízes populares a fonte de inspiração para sua arte: “Para esse grupo de modernos, a arte popular foi a principal fonte de inspiração, dando origem paralelamente, a outro grupo – os artistas *primitivos* – que procurava envolver seus trabalhos com características exclusivamente populares [...]” (COELHO, 1973, p. 20-21). Ao invés do futurismo e da tecnologização propostos pelo projeto de modernidade das vanguardas européias, os modernistas baianos foram ao encontro do *Naif* e do artesão - precedendo inclusive o próprio rumo tomado pelo Etsedron. Não que isso significasse pouca coisa, ao contrário, numa sociedade dominada por uma elite agrária, que era e é, composta por abismos sociais, o adentramento em salões burgueses do repertório simbólico popular, especialmente de origem afro-brasileira, significou uma ruptura e tanto.

Hoje em dia, frente à banalização e à exploração econômica que elementos desse universo - como a capoeira ou o culto aos orixás - sofrem, diluídos na indústria do turismo e na cultura de massa, talvez seja difícil equacionar a importância que tiveram esses artistas, ao colocarem o foco de seus trabalhos em um campo estético até então desprezado pelo circuito da cultura oficial. Uma empreitada que seguramente foi um dos fatores responsáveis pelo enorme sucesso de público e de vendas desfrutado por essa geração, um sucesso ainda não atingido pelas gerações seguintes.

Essa primeira geração de artistas modernos locais a conquistar o apreço da crítica e do público baiano era encabeçada por Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, Caribé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto e Rubem Valentim. Estes artistas não apenas conseguiram romper com o apego ao tradicionalismo vigente nas artes baianas, assim como conseguiram permanecer em primeiro plano em nosso cenário artístico, alcançando ainda hoje as maiores cotações no mercado de arte dentre os artistas locais.

³⁶ Para uma leitura mais atual da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, sugerimos o artigo de Annateresa Fabris, Figuras do Moderno (Possível) (SCHWARTZ, 2002, p. 41-51).



Fig. 16 – Presciliano Silva. *Claustro do Convento de São Francisco*. 1924. Óleo sobre tela, 60 X 81 cm. Fonte:< <http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 10 ago. 2004



Fig. 17 – Carybé. *Puxada de Rede*. 1966. Vinil s/ papel colado em madeira. 27 X 22,5 cm. Fonte:< <http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 10 ago. 2004.

Vale à pena ressaltar o importante papel desempenhado por alguns jornais, jornalistas e críticos da época, na defesa ou quase engajamento pela Arte Moderna na Bahia, especialmente, o jornal “Diário de Notícias” e seu crítico de arte, na década de 1950, José do Prado Valladares. A imprensa baiana teve, até o endurecimento da ditadura militar em 1968, um papel fundamental, mesmo que ambíguo, na vida cultural da cidade, absorvendo, de um lado, as discussões e os intelectuais que as protagonizavam, e de outro, refletindo um pouco do *espírito de compadrio* que é também marca desta cultura, e que revela a perspectiva pouco profissional com que, muitas vezes, a sociedade baiana encara os setores artístico e cultural, e obriga alguns de seus melhores artistas a emigrarem para outros centros.

O “Diário de Notícias” fazia parte do conglomerado de empresas de comunicação “Diários Associados”, controlado pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand. Como ramificação baiana de uma cadeia nacional de veículos de comunicação, percebe-se, por exemplo, um projeto gráfico bem desenvolvido e a presença de articulistas de renome nacional que escreviam para os jornais do grupo, contrastando com os jornais exclusivamente locais, como “A Tarde”, menos elaborados, que apresentavam, inclusive, muitos erros de revisão. O “Diário de Notícias” possuía, na época, em seu espaço dedicado à área cultural, duas páginas na edição do domingo - uma mistura de temas ligados à literatura, artes visuais e arquitetura. Encontramos artigos sofisticados escritos por intelectuais nacionalmente famosos, como Otto Maria Carpeaux, Gilberto Freyre, Jorge de Lima, Adonias Filho e Paulo Ronai, juntamente com notas e imagens da produção de artistas locais, como Carlos Bastos, Jenner Augusto e Mário Cravo Jr., além da coluna também local, de José do Prado Valladares, intitulada “Artes Plásticas”. A presença de artistas e críticos locais demonstrava que havia uma sintonia ou, pelo menos, um conhecimento por parte deles dos questionamentos estéticos que estavam em voga.

Na edição dominical de 6 de maio de 1951, por exemplo, vamos encontrar no suplemento cultural do jornal, estudos fotográficos de Leão Rosenberg sobre Mário Cravo Jr e Jenner Augusto. Otto Maria Carpeaux analisa a obra do escritor Thomas Wolfe, e Gilberto Freyre escreve sobre o lançamento da segunda edição de seu “Sobrados e Mocambos”. Já Gilberto Ferraz, em artigo intitulado *Do Museu Imaginário de Malraux ao Museu de Arte de São Paulo*, compara a atuação do MASP com propostas de André Malraux, enquanto Tasso da Silveira tece, a partir do livro de Marcel Brion, “A Ressureição das Cidades Mortas”, uma discussão entre *arte engajada* e *arte gratuita*.

Salvador possuía um intenso circuito intelectual que *reverberava* as discussões então em foco em outros centros culturais. Se partirmos da premissa de que a obra de arte realiza-se no diálogo com o espectador, poderemos notar um *burburinho* nas páginas culturais da imprensa baiana da época, composto, principalmente, pelas discussões dos intelectuais nas mesas de bar³⁷ e que serviam de pano de fundo para os artistas do período. Esse *burburinho* foi-se silenciando gradativamente até aos dias de hoje, quando o diálogo virou monólogo.

Risério apresenta argumentos interessantes em seu diagnóstico dessa situação - à parte, é claro, o desmonte cultural promovido pela ditadura militar -, enxergando naquele momento uma ausência de fronteiras entre a intelectualidade boêmia e a intelectualidade universitária, entre o conhecimento erudito e a “realidade antropológica local”. Este livre-trânsito seria motivado pela própria juventude institucional da universidade baiana - em seu estágio de implantação -, ainda não convertida em máquina burocrática: “A inexistência de um *cordon sanitaire* entre o campus e a praça, a escola e a rua, a boate e o gabinete ou o ateliê e a praia, enriqueceu e vitalizou o circuito diário dos signos” (1995, p. 75). Levando seu raciocínio adiante e de forma um tanto pessimista frente aos tempos atuais e à similitude do cenário acadêmico brasileiro e norte-americano, complementa:

Não temos um sistema universitário tão poderoso, estruturado e asfixiante quanto o norte-americano, é claro, mas também aqui a cultura universitária produziu, salvo as exceções de praxe, a burocratização mental, o retraimento da inteligência em relação ao espaço público e o arquivamento do vernáculo em favor de ‘logotécnicas’ variavelmente ilegíveis [...] Processo de pauperização da cultura pública, mais uma vez. Talvez seja inevitável. Talvez a própria estrutura do sistema universitário, no tipo de sociedade em que vivemos, conduza a tal estado de coisas [...] (1995, p. 77).

Embora concordemos com o autor, no sentido de localizar no *emuralhamento* do saber, o motivo principal do empobrecimento da cena cultural, cremos peremptoriamente, não apenas haver alternativas para essa situação, como também podemos afirmar haveremos participado, *in loco*, de uma ação concreta contra esse estado de coisas. Em 1997, o então reitor da Universidade Federal da Bahia, Luiz Felipe Perret Serpa, de saudosa memória, deu curso a um ambicioso projeto de integração entre Universidade e comunidade, chamado “UFBA em Campo”³⁸, levando uma geração de estudantes universitários aos mais distantes rincões do Estado, para uma *vivência de aprendizagem* junto às populações locais, treinados

³⁷ Na ausência de museus e galerias que acolhessem os primeiros modernistas, o bar Anjo Azul, por exemplo, tornou-se notório como galeria improvisada.

³⁸ Para informações mais detalhadas, consultar: UFBA em Campo 1996-1998: uma experiência de articulação ensino/pesquisa e sociedade. Salvador: UFBA. Pró-Reitoria de Extensão, 1998. 392 p. il.

para uma perspectiva de respeito e troca entre o vernáculo e a academia. Haverá, portanto, motivos concretos para visualizarmos “uma luz no fim do túnel”.

Nos anos sessenta, vemos emergir aquela que é considerada a segunda geração de artistas plásticos modernos baianos, integrada por nomes, como João José Rescala, Henrique Oswald, Jacyra Oswald, Calazans Neto, Sante Scaldaferrri, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, Yedamaria, Lygia Milton e Edison da Luz, sendo os dois últimos, integrantes do Etsedron. Apesar de terem presumivelmente encontrado um caminho já aberto, na realidade, tiveram que lidar com velhos e novos obstáculos:

Se a primeira geração de modernos lutou arduamente para conquistar um lugar ao sol, a segunda teve ainda maiores problemas, pois além de lutar contra as tradições academizantes, teve de “enfrentar” os pioneiros da arte moderna que, já estabelecidos, dificultavam a sua penetração no mercado de arte (COELHO, 1973, p. 29).

Paralelamente ao surgimento dessas gerações de artistas, temos como outros marcos importantes do período, a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), em 1960, sob direção de Lina Bo Bardi e a I e II Bienais Nacionais de Artes Plásticas da Bahia em 1966 e 1968, que contaram, inclusive, com a participação de alguns integrantes do Etsedron. Foi também uma década de grande turbulência política, culminando com o golpe militar de 1964 e o progressivo clima de repressão à liberdade de expressão, o que trouxe conseqüências funestas para a sociedade brasileira.

Durante os poucos anos em que atuou em Salvador, Lina Bo Bardi teve uma passagem marcante e controvertida na vida cultural da cidade. Arquiteta, designer e, antes de tudo, uma intelectual movida por sólidas convicções políticas de esquerda, incorporou de forma decidida a sua direção à frente do Museu de Arte Moderna, aquilo que Risério chamou de “olhar antropológico”, apontando na pesquisa da cultura popular nordestina (dentro de uma perspectiva antifolclórica) o caminho para uma estética verdadeiramente brasileira, inclusive, no design. Em 1959, já havia participado da montagem da “Exposição Bahia” na V Bienal Internacional de São Paulo, e em 1963, para inaugurar o Museu de Arte Popular, criado nas dependências do MAM, montou a “Exposição Nordeste” que, posteriormente, viria a ser impedida pelos militares de ser exibida na Embaixada do Brasil em Roma. Sob seu comando, o MAM viria a iniciar uma geração de baianos no gosto pelas artes visuais:

No campo das realizações artísticas propriamente ditas, a maior foi a inauguração do MAMB aos primeiros dias do ano. Iniciou as atividades com as pinturas de Antônio Bandeira, algumas obras do acervo e as deliciosas bailarinas de Degas muito mal colocadas, porém enfim presentes. Durante o ano o museu atuou principalmente como galeria de arte, apresentando em fevereiro Tanaka, sino-brasileiro que vive em Paris, “gouache” do fenomenal Manabu³⁹, e óleos de outro japonês, Tsutaka, com uma aula pública de como escrever em japonês. Depois vieram os impressionistas, Renoir, Cézanne e Van Gogh (7 DIAS DAS ARTES PLÁSTICAS, 27 dez. 1960, p. 4).

Com o movimento moderno já estabelecido, alguns de seus desbravadores, especialmente Mário Cravo Júnior, Caribé e Carlos Bastos, dispunham agora de grande prestígio junto à crítica e ao público. Tomaram assento em tronos de onde nunca mais saíram e se transformaram em figurinhas carimbadas das páginas dos jornais.

Com a progressiva *industrialização da baianidade*, que segue até os dias de hoje, esses artistas que então traduziam visualmente a Bahia das obras de Jorge Amado passaram a ser seus *artistas oficiais*. Em uma sociedade pouco habituada à aquisição de obras de arte, as encomendas oficiais do poder público desempenham papel de extrema importância na carreira de um artista local. O sucesso longo dos primeiros modernos baianos, à parte o inegável talento que os caracteriza, deve-se também ao fato de terem conseguido criar uma arte que foge da academia, o suficiente para interessar à crítica, mas que permanece próxima o bastante, para agradar aos mandachuvas locais:

A Galeria de Arte Manoel Querino, no Edifício Veirik (Av. Sete, 137, Loja 4) deverá inaugurar-se em grande estilo por todo o próximo mês de julho, abrindo as suas portas já com trabalhos de envergadura de alguns dos melhores artistas plásticos baianos, entre os quais: Caribé, Mário Cravo, Calazans Neto, Carlos Bastos, João Alves (Diário de Notícias, 2 jul. 1962, p. 4).

O suplemento cultural do “Diário de Notícias” na década de 1960, chamado SDN, tinha tal comprometimento com as vanguardas estéticas, que, não apenas se manifestava no seu arrojado projeto gráfico, mas também em artigos de páginas inteiras que abordavam temas como as Bienais de São Paulo, a Nouvelle Vague⁴⁰ francesa ou o Cinema Novo. Aliás, Glauber Rocha foi um dos editores desse caderno que, provavelmente, representa o ápice da imprensa cultural no jornalismo baiano, seguindo, lado a lado, com um dos momentos igualmente mais fecundos das artes na Bahia.

³⁹ Manabu Mabe, pintor paulista de ascendência japonesa, que então despontava com enorme sucesso.

⁴⁰ A Nouvelle Vague francesa e o Cinema Novo brasileiro foram movimentos que buscaram desenvolver uma linguagem cinematográfica intelectualizada e reflexiva, distanciada do cinema de entretenimento.



Fig. 18 – Exposição Bahia: Martim Gonçalves, Vivaldo da Costa Lima, Glauber Rocha e Lina Bo Bardi. 1959. Fonte: RISÉRIO, 1995, s. p.



Fig. 19 – Capas SDN. *Diário de Notícias*, Salvador. Década de 1960. SDN, p.1

É oportuno lembrar que Assis Chateaubriand tinha um interesse sincero pelas artes plásticas, e foi, por exemplo, o grande mecenas do Masp em São Paulo. Ainda assim, surpreende o espaço que seu jornal dedicava ao tema. Com frequência, apareciam fotos e notícias de exposições na primeira página ou no miolo, independentemente do caderno cultural, revelando o status que arte e artistas desfrutavam.

O SDN não abria brecha para a arte comercial ou de entretenimento, ignorava as produções de Hollywood e tecia duras críticas à televisão. O tom do discurso era de um tal engajamento e radicalismo que hoje soaria até ingênuo:

Os jovens artistas de hoje, sensibilizados e traumatizados com o drama das camadas sofredoras, porem com uma visão universal do problema, insurgem-se contra a interpretação burguesa da água-de-flor colorida, a transformação da nossa chagas mais antigas, como "ALAGADOS" em pílulas cor-de-rosa (PARAÍSO, 24 março 1968).

Na década de 1960, encontramos uma imprensa intensamente preocupada com a ameaça “subversiva”, com manchetes de primeira página em letras garrafais: “Agentes Estrangeiros Fomentam Greves na América”. Enquanto isso, a Bahia aguardava ansiosa, o lançamento local do Repórter Esso - então um campeão de audiência da televisão brasileira - pela TV Itapoan, único canal aqui existente, que ficava no ar entre 16:30h e 23:30h.

Em 1962, antes mesmo que os militares comessem a solapar de vez a “renascença baiana”, o cenário da festa começa a ser desmontado, em parte pela ascensão de Jânio Quadros ao poder – com o qual Edgar Santos não se afinava -, e em parte pela pressão de um movimento estudantil, que também podia ser muito reacionário quando queria⁴¹ - e como se mostrou mais adiante, vaiando Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção, em São Paulo em 1967. O fato é que Edgard Santos foi defenestrado do cargo de reitor e, com ele, foram-se desligando progressivamente da Universidade as figuras de Koellrutter, Agostinho da Silva e Martim Gonçalves, entre outros intelectuais, trazidos por ele. O clima de *bota-fora* extrapolou o espectro universitário e a própria Lina Bo Bardi acabou por se afastar da direção do MAM em 1963. Era o começo do fim de um período que deixaria saudades na vida cultural baiana.

⁴¹ “Abaixo as Bichas do Reitor” – dizia o cartaz de esquerda na passeata anti-Edgard (apud RISÉRIO, 1995).



Fig. 20 – GLAUBER MELHOR DIREÇÃO: KARLOVY VARY. *Diário de Notícias*, Salvador. 2 jul. 1962. SDN, p. 6.



Fig. 21 – AGONIA DA NOUVELLE VAGUE. *Diário de Notícias*, Salvador. 26 jan. 1964. SDN, p. 6



Fig. 22 – DO SUB-CINEMA AO CINEMA NOVO. *Diário de Notícias*, Salvador. 26 jan. 1964. SDN, p. 4

Nesta mesma edição, Jorge Amado escreve sobre uma exposição organizada pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) que, já naquela época, desempenhava papel de destaque na vida cultural da cidade e que, através dessa exposição, colocava em foco a geração de artistas modernos. Grande parte deles, inclusive, amigos fraternos de Amado e ilustradores de seus livros. Ele também sinaliza o fator que une essa geração de artistas entre si e a ele próprio: a conexão com as raízes populares.

A I Bienal Nacional de Artes Plásticas - da qual participou Edison da Luz, com algumas gravuras -, aconteceu em 1966, servindo de vitrine para a segunda geração de artistas modernos. Despertou polêmicas apaixonadas, tentou romper com a temática regional, caminhando principalmente em direção ao abstracionismo, movimentou enfim, ruidosamente, o circuito artístico na cidade. É talvez nesse rompimento com o regional que os artistas locais começam a criar um distanciamento com o seu público. Narcisista ao extremo, e alimentada pela atenção vinda de fora, a Bahia mantém permanentemente seu foco de interesse voltado ao próprio umbigo. A I Bienal também levantou problemas surgidos com as propostas de vanguarda que batiam de frente com as classificações estipuladas pela comissão organizadora:

Há uma certa dificuldade hoje, de se situar uma peça, tudo parece adquirir uma nova dimensão; pinturas que se projetam no espaço assumindo ares de escultura; esculturas e modelos pintados e se confundem com pinturas e toda a sorte de objetos e não objetos, de combate e de protesto. Como classificar os trabalhos de Hélio Oiticica, de Ivan Serpa, de Rubens Guerschman, e Waldemar Cordeiro, Walter Smetak, de Lourdes Cedram e mesmo Franz Kracjberg, dentro dos limites rígidos da Pintura, Escultura, Gravura e Desenho? O júri confrontado com a necessidade de atribuir prêmios clássicos a trabalhos que cada vez fogem dos moldes convencionais, vê-se obrigado a formar novas categorias de prêmios melhor adaptados (BORJA, 5 jan 1967, p.5).

Em 1968, o progressivo endurecimento da ditadura militar já havia desarticulado parte da sofisticação intelectual a que antes nos referíamos. As longas matérias sobre cinema europeu e brasileiro, comuns, por exemplo, no caderno cultural do “Diário de Notícias”, eram agora progressivamente substituídas por notas frívolas de astros de Hollywood ou editoriais provincianos de moda. Este mesmo caderno, que antes havia tecido críticas mordazes à televisão, agora cedia páginas inteiras a matérias e entrevistas com generais e coronéis da ditadura. Estava, enfim, em franco processo de construção, a idiotização que ainda vigora, salvo raras exceções, na mídia baiana:

Linha-dura é um estado de espírito. É a linha correta e coerente de conduta. Nela se resume um antagonismo medular a corrupção e a subversão. Não gostamos de ladrões nem de subversivos. Esse estado de espírito é o mais válido, consciente e patriótico sentimento nacionalista. E onde nacionalismo autêntico é crime? (UM CORONEL DOS DUROS, OSNELLI MARTINELLI, 24 mar. 1968).



Fig. 23 – UM CORONEL DOS DUROS, OSNELI MARTINELLI. *Diário de Notícias*, Salvador, 24 mar. 1968. SDN, p. 6



Fig. 24 – EXÉRCITO NÃO É ESPANTALHO. *Diário de Notícias*, Salvador. 24 mar. 1968. Letras e Armas, p. 1



Fig. 25 – Caderno Cultural. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador. 3 mar. 1968. SDN, p. 4.

A II Bienal Nacional de Artes Plásticas transcorre em 1968, imersa em problemas de naturezas diversas, contando também com a participação de integrantes do Etsedron. Refletiam-se os diferentes interesses que existiam nos bastidores do circuito de arte. Criou-se a Pré-Bienal de São Paulo na tentativa de eclipsar a Bienal baiana e favorecer a hegemonia das Bienais paulistas. Artistas locais já consagrados rompem publicamente com a Bienal, criticando os novos rumos estéticos que emergem junto a ela e que, portanto, colocam em xeque suas respectivas *reservas de mercado*. Junte-se, a esse quadro, sérios problemas administrativos e um ambiente político insalubre, e teremos, então, o retrato dos impasses que surgiram frente ao desafio de se criar um evento de vanguarda em uma cidade de volta ao provincianismo. A II Bienal se esvazia e, junto com ela, o movimento artístico local:

A Bienal é extinta. Isto permite a proliferação de galerias de artes comerciais de obras *tipicamente baianas*. A Bahia sai do circuito nacional de artes plásticas e interrompe o diálogo com os centros culturais. Os próprios artistas diminuem sua participação em eventos fora do estado. [...] Em dezembro de 1968 encerra-se um ciclo cultural da Bahia sem precedentes. No dia 13, sexta-feira, é promulgado o AI-5 que, por mais de dez anos cassa os direitos de cidadania brasileira e, parece, o direito de criar dos artistas (FLEXOR, 1994, p.59-60).

Com o AI-5, a Bahia, que possuía os expoentes do Movimento Tropicalista, assiste, no encerramento dos anos sessenta, arte e imprensa silenciarem frente à ditadura militar. A juventude brasileira, impedida de exercer uma crítica contundente às mazelas do país, encontra na transgressão social a via de expressão para o seu descontentamento com a realidade nacional:

A maneira dos “beatniks” ingleses, franceses e suecos, os cabeludos mineiros exibiam roupas extravagantes e, no intervalo das cantorias, comiam pão seco, com coca-cola quente. Embora negando cunho político à reunião, os participantes disseram que a concentração era de protesto contra o ‘estado geral das coisas, a fome, a falta de dinheiro e a perseguição da polícia aos cabeludos’ (PROTESTO DOS CABELUDOS, jan. 1967, p. 8).

Desarticulado pela ditadura militar, não apenas o circuito de arte local viu o seu ciclo de maior efervescência criativa ser brutalmente interrompido, como a própria sociedade baiana regrediu a um infantilismo cultural do qual ainda não se recuperou, como bem atestam as páginas dos jornais locais publicados hoje em dia.

Em 1969, ano da criação do Etsedron, o cenário artístico e cultural baiano acabara de entrar em um vácuo que atravessaria toda a década seguinte, refletindo-se até mesmo nos dias atuais. Com o fim da II Bienal Nacional de Artes Plásticas e a promulgação do AI-5, ambos em 1968, encerrava-se um ciclo de pouco mais de duas décadas de uma inédita efervescência

na história das artes baianas. A censura e o endurecimento da ditadura militar implantada em 1964 silenciou subitamente um circuito recentemente imerso em discussões e polêmicas acirradas.

2.2 MIRAGEM DO ETSEDRON

Os anos da contracultura, nas décadas de 1960 e 1970, viram surgir as mais variadas vertentes culturais. Muitas delas, incorporando as inquietações reinantes na época, de ordem política, econômica, social e comportamental, atuaram com espírito de liberdade e radicalismo, descortinando rotas que permanecem desafiadoras ainda hoje.

Enquanto ecoava ruidosamente pelo mundo o clamor de protestos coletivos em Paris, Washington e Praga, o Brasil permanecia amordaçado pela censura imposta pelo governo militar. Mas, se o ambiente impunha reservas quanto à intensidade de um discurso crítico, ao mesmo tempo via brotar um circuito cultural alternativo e efervescente, à margem de apoios institucionais.

Entre as propostas que surgiram na contramão do circuito oficial de arte, encontra-se o Etsedron, criado em 1969 por alunos dos cursos regulares e dos cursos livres da EBA - Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Sua formação inicial incluiu os artistas plásticos Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos (embora ele, especificamente, não conste dos catálogos em que o grupo é citado).

Apesar de alguns deles virem a exercer como alunos uma crítica contumaz ao tradicionalismo da EBA, suas trajetórias individuais e a trajetória do próprio Etsedron foram profundamente influenciadas pelo ambiente que vivenciaram na Escola.

Fundada em 17 de dezembro de 1877, por Miguel Navarro Y Cañizares, com o nome de Academia de Belas Artes da Bahia, a Escola de Belas Artes foi a segunda escola de arte do Brasil e a segunda escola superior da Bahia a ser criada⁴². Desde a sua fundação, a EBA apresenta-se não apenas como a principal instituição de ensino das artes visuais na Bahia, mas também como a principal vitrine do repertório e do *gosto* local relativo às artes visuais.

⁴² O artista plástico Juarez Paraíso publicou, em 1996, um catálogo em que resume os principais momentos da história da EBA.



Fig. 26 – Solar Jonathas Abott. Fonte: BELAS ARTES 1977-1996. Salvador, 1996, s. p.



Fig. 27 - Escola de Belas Artes (Canela). Fonte: BELAS ARTES 1977-1996. Salvador, 1996, s. p.

Ao contrário da música popular, as artes visuais não conseguem transitar por entre as várias camadas sociais que compõem a sociedade baiana. Incapazes de universalizar um repertório de signos que atinja e envolva tanto o pobre da periferia quanto o burguês do bairro *nobre*, não conseguem tornar-se um vetor de identidade cultural local. O fenômeno é até certo ponto compreensível em um estado economicamente pobre, que só veio a ter sua primeira galeria de arte na década de 1950 - a Galeria Oxumaré. Onde uma precária rede de ensino público convive com um reduzido mercado editorial – e um pequeno contingente de leitores. Tudo isso contribui para que não apenas haja uma diminuta circulação de obras e livros de arte, mas de um diminuto público familiarizado ou interessado na área. Mesmo a elite econômica baiana, com raras exceções, sempre demonstrou um grande distanciamento do universo artístico-intelectual, ao contrário da elite econômica paulistana, por exemplo, de alguma maneira envolvida nos movimentos que tornaram São Paulo o principal centro das artes visuais no país.

Facilmente, podemos antever uma crônica falta de verbas, desde sempre, atribulando a vida da EBA. Nada mais é do que um reflexo do incipiente investimento local nas artes visuais por parte do poder público ou pela iniciativa privada. Mesmo em seus primeiros anos de vida, a Escola sobreviveu graças ao empenho pessoal de professores e beneméritos como Manoel Lopes Rodrigues, João Francisco Lopes Rodrigues, Manoel Querino e Archimedes José da Silva, entre outros, situação não muito diferente da encontrada nos dias de hoje.

A Escola também possuiu diferentes endereços, que revelam, de forma sutil, a progressiva mudança de status social desfrutada pela classe artística, ainda que insuficiente para a criação de um cenário animador nas artes visuais baianas. Funcionou, de 1877 a 1968, no Solar Jonathas Abott, situado na rua 28 de Setembro, região do Centro Histórico de Salvador, um local, tal como agora, socialmente depreciado – zona de meretrício popular - a despeito da sua riqueza arquitetônica e histórica. Na época, tal endereço indicava não apenas uma proximidade física dos estudantes e artistas que freqüentavam a Escola com a vida boêmia da cidade, mas também a própria maneira como a cidade enxergava os artistas. Vera Lima, aluna da EBA naquele momento, recorda-se:

Em 1965, procurei a Escola de Belas Artes para matricular-me no curso pré-vestibular. Naquela época, era localizada na Rua 28 de Setembro, na zona do meretrício. Ela era rejeitada, não porque se localizasse naquela área, mas porque o artista naquela época era mal visto [...], era rejeitado, a dona do bar pedia para que nós saíssemos, explicando que seu bar era um ‘ambiente familiar’ [...] Nós éramos rejeitados nos ambientes onde entrávamos. Onde era, então, o ambiente que o pessoal de arte curti? Era o Pelourinho, a ‘zona’, o Mercado Modelo, a Cidade Baixa, os bares. Na década de sessenta,

pintam bares como o Arts Bar de Deraldo Lima, na Rua Rui Barbosa, que foi a primeira galeria de arte feita na Bahia dentro da ‘zona’, ele achava que arte era uma algo que deveria ser para todos. Lá se concentravam os artistas, o pessoal do Cinema Novo. As pessoas de arte eram muito rejeitadas. Quando se dizia, dentro de casa, que se queria fazer arte, era uma loucura, a família rejeitava [...] (2005, s.p.).

Em 1970, após uma estadia provisória nas dependências do Museu de Arte Sacra da Bahia, a EBA foi transferida para aquele que é seu endereço atual, o casarão da rua Araújo Pinho, no bairro do Canela. A mudança para um bairro *de bem*, de alguma forma sinaliza o processo ocorrido nas últimas décadas, no sentido de uma aceitação mútua nas relações entre a classe artística, representada pela EBA, e pelas outras escolas de arte da UFBA – Música, Teatro e Dança - com a burguesia da cidade, moradora não apenas do Canela, mas também, dos bairros vizinhos: Campo Grande, Vitória, Graça e Barra.

A Escola de Belas Artes abrigou ao longo de sua história cursos de Desenho, Pintura, Arquitetura e Música, sendo que estes dois últimos se desligaram respectivamente em 1918 e 1961. Além disso, também chegou a oferecer o curso primário, cursos de Francês, Português, Matemáticas Elementares, História Universal das Artes e de Ciências Físicas Naturais, curso noturno de Desenho e cursos livres de várias disciplinas artísticas que também serviam de preparatórios para o ingresso em seus cursos regulares.

A EBA seguia – inclusive oficialmente, segundo seu regimento interno – a orientação da Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, que, por sua vez, adotava as diretrizes da Real Academia de Belas Artes francesa. Sua metodologia pedagógica obedecia, portanto, a procedimentos tradicionais como a cópia de estampas, de modelos clássicos de gesso e, posteriormente, de modelos vivos. A opção pela clássica cópia realista só viria a cair por terra na década de 1960. Juarez Paraíso, personagem de destaque na vida da Escola de Belas Artes, como aluno, professor, diretor e artista plástico, assim define o período:

A Escola de Belas Artes tem, na década de 1960, uma fase de completa renovação dos seus ideais, uma ruptura com o passado cujos protagonistas eram os grandes mestres da Arte Acadêmico-Realista. Os cânones da arte neo-clássica, dos românticos e dos realistas do Século XIX já não serviam como modelos de ensino, e a nova geração teve que enfrentar as dificuldades de uma fase de profundas mudanças e inquietações [...] A década de 1960 foi uma espécie de ‘anos dourados’ da Escola de Belas Artes, época em que foram inclusive, plantadas as principais sementes para conquistas subsequentes [...] (PARAÍSO, 1996, p. 14-17).

Os alunos viveram esse momento ambíguo, que envolvia de um lado um processo de renovação interna dentro da Escola e, de outro, um progressivo clima de repressão política

fora dela. Entre eles estão os artistas do núcleo inicial do Etsedron, todos envolvidos, de alguma forma, com o universo da gravura e, ao mesmo tempo, integrantes da uma geração de estudantes universitários que assistiram ao endurecimento da ditadura militar, à promulgação dos 17 Atos Institucionais, à difusão da tortura e sua contrapartida, a luta armada, em meio à qual muitos outros universitários tombaram:

A Escola, naquela época, era uma outra Escola. A maioria dos professores eram artistas, as pessoas estavam unidas por uma coisa de ordem espiritual que era o fazer artístico. Quando entrei na Escola de Belas Artes, foi um deslumbramento para mim. Tive a oportunidade de conviver com Juarez Paraíso, João José Rescala, que era o maior restaurador de arte no Brasil, com o professor Emídio Magalhães, Mário Cravo, Hansen Bahia, Marisa Gusmão, Zélia Povoas, Mercedes Kruchevsky [...] No atelier de Gravura da Eba, eu convivi com Henrique Osvald, Jacira Osvald, Emanuel Araújo, Zé Maria, Edízio Coelho, Terciliano. Funcionava assim, se você, por exemplo, gostasse de pintura, ia se chegando, ia para o Atelier, olhava da porta, aí o professor dizia: 'Pode entrar!' [...] A escola de Belas Artes fascinava, todo fim de semana havia festas, feiras. Nós estávamos sempre saindo para exposições. As pessoas estavam sempre juntas, discutindo e trocando idéias. [...] Em 1965 fiz o vestibular, em 1966 já cursava o primeiro ano de Arte, já em plena ditadura militar. Quer dizer, além da rejeição a profissão, havia a rejeição a qualquer atitude de ordem revolucionária, porque revolucionar era qualquer atitude a mais, vestir uma roupa curta, estar em um grupo de três conversando. Querer justiça social era suficiente para ser taxado de comunista (LIMA, 2005, s. p.).

O encontro e o ponto de partida para o surgimento do grupo foi um concurso interno dentro da EBA, em 1967, para a criação de ilustrações em xilogravura destinadas ao livro *Multidão e Folclore* de Carlos Freire Lopes, pesquisador de cultura popular. Podemos perceber que já se esboçava aí o interesse, mais tarde desenvolvido pelo Etsedron, no sentido de criar uma poética relacionada à cultura popular. Outras facetas dessa poética, como a contemporaneidade da sua linguagem ou o seu engajamento político, também encontram raízes na vivência desses artistas enquanto alunos.



Fig. 28 – Edison da Luz e Vera Lima (da esquerda para direita) nas dependências da EBA. 1967. 1 fot., p&b. 10 cm x 15 cm. Fonte: arquivo pessoal Vera Lima



Fig. 29 – Lançamento do livro *Multidão e Folclore* com Carlos Freire Lopes, Vera Lima e Edison da Luz (da esquerda para direita). 1967. 1 fot., p&b. 10 cm x 15 cm. Fonte: arquivo pessoal Vera Lima

Tanto Edison da Luz quanto Vera Lima participaram de uma excursão dos alunos da Escola à Bienal Internacional de São Paulo em 1967. Vera também se recorda da exigência que os professores da Escola faziam no sentido de que os alunos produzissem textos relativos aos eventos. Por outro lado, a militância política era vivenciada através da participação no Centro Acadêmico, na busca de um contato maior com as camadas populares, em passeatas e enfrentamentos com a polícia e os agentes de segurança pública encarregados da repressão política:

Naquela época, 1968, na Escola de Belas Artes, eu, Sonia Sacramento e Edison da Luz, que éramos do Diretório Acadêmico, criamos o CAIS (Centro de Arte e Integração Social) com o propósito de integrar o artista e o indivíduo através da arte. Através do CAIS, nós fazíamos uma pesquisa de Arte Integrada, o que fizemos na Curva Grande, no Garcia. Alugamos uma casa grande, e começou-se a fazer um trabalho ligado ao CAIS. Eu fazia palestras para as meninas e adolescentes, levávamos trabalhos de arte para mostrar, criando discussões. Eu, Edison e o irmão dele, Miranda, fizemos a 'Noite da Poesia' em um Natal. Juntamos na frente do Mercado Modelo - aquele que queimou - todas as mesas e compramos uma feijoada em Das Neves, que vendia o prato na parte baixa do Elevador Lacerda. Compramos a panela inteira de feijoada e sarapatel e chamamos as prostitutas todas dali da Cidade Baixa e então cada um se levantava e dizia um poema. Quem não queria dizer um poema, dizia algo ligado à sua vida [...] Eu gostava de conversar com pessoas de uma classe social diferente da minha, que são a matéria-prima, aquela matéria que ainda não foi lapidada e que nós, como artistas, somos capazes de lapidar (LIMA, 2005, s. p.).

É também na década de 1960, durante a gestão do Prof. Mendonça Filho na direção da EBA que representantes da Arte Moderna começam a ocupar espaço na vida da Escola, especialmente através da gravura. Artistas de renome nacional como Henrique Oswald, Mário Cravo Jr. e Hansen Bahia passam a atuar como professores no Atelier de Gravura propiciando o surgimento de uma geração de gravadores:

Um dos pontos altos da Escola de Belas Artes, na década de 60, foi sem dúvida, a sua produção de gravura, a ponto de considerar-se na época uma Escola Baiana de Gravura [...] A gravura produzida era de médias e grandes dimensões, pelo uso do compensado, e de caráter expressionista pela carga de contrastes texturais, pelo uso indevido da prensa de água-forte, de grande pressão, esmagando e expulsando a matéria, na exaustão de sua intimidade (PARAÍSO, 1996, p.15).

A gravura talvez tenha sido, entre as artes visuais brasileiras, uma das vertentes a expressar maior comprometimento com os problemas sociais. Convencionalmente menos valorizada – do ponto de vista comercial – do que a pintura, por exemplo, ela foi encarada por muitos artistas como veículo ideal para a defesa da causa proletária.



Fig. 30 – Ilustração de Edison da Luz. Fonte: LOPES, Carlos Freire. *Multidão e Folclore*. Salvador, 1967.



Fig. 31 – Ilustração de Vera Lima. Fonte: LOPES, Carlos Freire. *Multidão e Folclore*. Salvador, 1967.



Fig. 32 – Projeto Ambiental IV. 1977. 1 fot., p&b. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 33 – Projeto Ambiental IV. Foto: MARTINELLI, Pedro. *Revista Veja*, São Paulo, 12 out. 1977. p. 107. 1 fot., color.

Inúmeros fatores parecem indicar a origem deste menosprezo pelo mercado de arte nacional: o uso do papel como suporte – um material pouco valorizado entre nós -, sua caracterização como obra múltipla – o que fere o fetiche da exclusividade - e a adaptação a mídias impressas de grande circulação como jornais, livros e revistas. O fato é que todos esses fatores contribuíram também para dar à gravura uma aura de antielitismo.

Não por acaso, Mário Pedrosa, um dos nossos mais importantes e politizados críticos de arte, começa sua carreira com uma conferência em 1933 sobre a gravurista alemã Kathe Kollwitz. Podemos encontrar, na obra de ambos, o reflexo de uma visão atenta às relações entre arte e sociedade.

A poderosa obra de Kollwitz - definida por Pedrosa como “arte social” -, foi, juntamente com a gravura mexicana e chinesa, influência decisiva para as gerações de gravadores brasileiros das décadas de 1940 e 1950 que se agruparam em torno dos clubes de gravura.

A proposta do Etsedron nasce, então, impregnada pela tradição nacional e internacional da gravura expressionista. O gravador alemão Hansen Bahia foi um dos professores da Escola de Belas Artes – inclusive, de alguns dos integrantes do grupo – na década de 1960. Oriundo de uma Alemanha destruída pela Segunda Guerra, da qual também participou, Hansen Bahia, desenvolveu no estado uma obra na qual está presente um *olhar social*, comum no universo da xilogravura. Através dos traços duros, provocados pela ação da goiva na madeira, emergem como protagonistas de seus trabalhos personagens das camadas populares, normalmente depreciados pela sociedade ou em silencioso conflito com ela, como prostitutas e trabalhadores braçais.

Ainda a propósito da vertente expressionista, Argan a toma como exemplo de uma polaridade entre a arte engajada e uma arte de evasão, ao comparar o expressionismo com o simbolismo no começo do século XX:

Assim se esboça a partir daí, a oposição entre uma arte *engajada*, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de evasão, que se considera alheia e superior a história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto da *comunicação*; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como *hermética* ou subordina a comunicação ao conhecimento de um *código* (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados (ARGAN, 1996, p.228).



Fig. 34 – KOLLWITZ, Kathe. *A viúva*. Xilogravura (Fonte: PEDROSA, 1995, p. 47)



Fig. 35 –BAHIA, Hansen. *Prostituta*. Xilogravura. Fonte: Catálogo, s. p.

Herdeiros dessa tradição, Edison da Luz e Vera Lima, após o trabalho em *Multidão e Folclore*, decidiram levar adiante o trabalho coletivo, inclusive como uma estratégia de viabilizar a criação de *Instalações*, um formato de obra de arte que já se destacava na época com outras denominações como Projeto Ambiental. Muitos trabalhos de Hélio Oiticica, por exemplo, eram apresentados com essa denominação.

Junto a outros estudantes da EBA – J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos – alugaram um primeiro atelier coletivo próximo à Praça da Piedade – um quarto na pensão de Dona Graziela -, transferindo-se a seguir para um outro maior no bairro do Rio Vermelho. A primeira aparição do grupo sob o nome de Etsedron deu-se, na Pré-Bienal Nordeste (Recife), em julho de 1970. Entre setembro e outubro do mesmo ano, participaram também da Pré-Bienal de São Paulo com o título de Miragem do Etsedron.

Tendo como pano de fundo o cenário da ditadura militar, repleto de ameaças veladas e outras bastante diretas, o grupo - compreensivelmente - escolheu o espantalho como figura emblemática de suas representações. Surpreendentemente, tendo em vista o cerco imposto pela censura contra manifestações de cunho político, conseguiram expor uma arte de clara denúncia social.

Outro dado interessante dessa época em que é concebida a poética do Etsedron a partir da figura do espantalho é o fato de ela coincidir com o ápice do fenômeno conhecido como *milagre econômico brasileiro*. Esse período particular da economia brasileira, ocorrido entre 1968 e 1974, é conhecido pelos altos picos registrados nas taxas de crescimento econômico do país devido ao incremento de setores da indústria nacional como eletrodomésticos e automóveis. Na raiz do fenômeno, saudado com orgulho pela ditadura, estavam os altos empréstimos feitos no exterior - em sua maioria por empresas privadas, especialmente multinacionais - através de linhas de crédito do governo. O tempo encarregou-se de mostrar a relatividade de tal *milagre*, que, ao invés de enriquecer a nação, beneficiou uma pequena parcela e alavancou a dívida externa brasileira para patamares estratosféricos, transformando-a em uma bola de neve de grandes proporções que viria a desabar sobre a economia brasileira nos anos seguintes:



Fig. 36 – *Guerrilheiros Chineses*. Xilogravura. Fonte: AMARAL, 1984, p. 193.



Fig. 37 – J. Cunha, Edison da Luz e Vera Lima no atelier do Rio Vermelho. 1969. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.
Fonte: arquivo pessoal Vera Lima

Exaustivos depoimentos prestados na CPI da Dívida Externa, em 1983, detalham minuciosamente não só o mecanismo dos empréstimos, mas seus tomadores finais. Eles provam que, entre 68-73, os grandes empréstimos foram feitos pelas companhias estrangeiras, em primeiro lugar [...] Em segundo lugar, pelas empresas privadas nacionais de construção civil, seguidas do setor de comércio e serviços e, depois por indústrias de cimento. Em terceiro e último lugar, por empresas públicas. Ou seja: não entrou poupança externa expressiva. Não se criou indústria nacional dinâmica e autônoma alguma. Desenvolveram-se, com o financiamento nacional, as indústrias basicamente estrangeiras, de automóveis e de eletrodomésticos [...] Quando termina o ciclo 68-73, o desenvolvimento autônomo brasileiro fora uma quimera. E o desenvolvimento dependente da indústria estrangeira de bens de consumo duráveis deixava o País com uma dívida externa de 12 bilhões de dólares (OS GRILHÕES QUE NOS FORJARAM, 1984, p. 25-28).

A estética do Etsedron, voltada para o Brasil rural, apontava outro aspecto da nossa realidade econômica e social, projetado nesse período pelo governo militar e que subsiste até hoje: o modelo agrícola brasileiro. Qualquer um que tenha crescido ou vivido no Brasil a partir do final da década de 1960 terá se acostumado a saber, pelos jornais e noticiários televisivos, notícias bombásticas sobre safras recordes no país, particularmente da soja, cujo cultivo pode ser considerado o símbolo maior deste modelo, claramente voltado para exportação em detrimento de uma política de abastecimento interno. A soja, que até a década de 1960 era uma cultura insignificante na agricultura nacional, passou a dar ao país, além de safras gigantescas, títulos como o da maior fazenda privada de soja do mundo, fato que um espantalho do Etsedron parecia perguntar se devia ser encarado como motivo de júbilo ou de vergonha. Ao longo do tempo, a soja permaneceu como um alimento invisível na cultura brasileira, assim como os reais benefícios – ou beneficiários – das suas safras recordes.

Para que o país pudesse exportar tanto e manter altos índices em sua balança comercial, o crédito rural - instrumento através do qual as políticas governamentais definem o perfil agrícola do país - negligenciou os alimentos tradicionais na alimentação popular – feijão, arroz e milho –, assim como os pequenos produtores rurais. Levou o Brasil a ostentar o paradoxo de ser um dos maiores produtores mundiais de alimentos e, ao mesmo tempo, um dos campeões da desnutrição:

Em 1975, foi realizada a mais completa investigação sobre nutrição no Brasil, coordenada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Conhecida como ENDEF (Estudo Nacional de Despesa Familiar), essa pesquisa recolheu dados em 56 mil domicílios brasileiros e seus resultados puderam ser comparados aos da única outra investigação do gênero no País: o levantamento do Instituto Brasileiro de Economia (IBE), promovido em 1961/63 com a ajuda do Departamento da Agricultura dos EUA. A comparação mostrou que, de um terço, a desnutrição havia saltado para dois terços da população, entre as duas datas – de 27 para 72 milhões de pessoas. O ENDEF dizia ainda que havia um grande contingente de 13

milhões de pessoas que sofria de “desnutrição absoluta” em 1975, ingerindo menos de 1.600 calorias diárias. Eram pessoas cuja fraqueza já não lhes permitia sequer mover-se com desenvoltura (O REGIME DA FOME, 1984, p. 64).

As diferentes gerações de artistas e intelectuais distinguem-se, também entre si, pelos diferentes graus de responsabilidade que assumem pela realidade do mundo em que vivem. A geração de jovens – à qual pertence os artistas do Etsedron - que viveu o período da cena conhecida como Contracultura, conseguiu, mesmo em um século incrivelmente turbulento, assegurar para si um papel de inequívoco destaque dada a dimensão do desafio auto-imposto: afrontar as formas de poder instituído – político, econômico, militar e religioso. O jornalista, escritor e diretor teatral, Luiz Carlos Maciel, responsável pela coluna intitulada “Underground” do jornal carioca “O Pasquim”, ícone da imprensa alternativa da época, não titubeia ao definir a geração da qual fez parte: “Acho, que deve ser mencionada, em primeiro lugar, a vocação política da geração. Queríamos mudar o mundo, era a nossa questão básica; mais: tínhamos a certeza de que isso ia acontecer...” (MACIEL, 1987, p. 7).

Um exemplo da mentalidade por trás desta geração de brasileiros está expressa na ideologia e atuação do CPC (Centro Popular de Cultura), uma entidade criada em 1961 pela UNE (União Nacional dos Estudantes) junto com artistas e intelectuais de esquerda, que contou em seus quadros com o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Cacá Diegues, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar e o filósofo Leandro Konder, entre outros.

Os integrantes do CPC absorviam-se em um intenso debate interno em torno da definição de cultura popular, e em estabelecer estratégias de aproximação entre a arte e o povo, com o propósito de conscientização política por parte das massas e da classe média universitária. Na raiz do engajamento do CPC, havia a noção de que a resistência ao imperialismo político e econômico passaria inevitavelmente pela valorização da cultura nacional. Nascido um pouco antes do Etsedron, seu discurso faz uníssono com o grupo baiano. Recordando os caminhos tomados pelo CPC, Miliandre Garcia analisa, em um artigo, a orientação nacionalista-populista⁴³ da entidade:

Ocorre que, na virada dos anos 50 para os 60, configurou-se no Brasil um debate intenso em torno da ideologia do nacionalismo, debate esse que influenciou inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais.

⁴³ O discurso nacionalista-populista não era, obviamente, uma exclusividade de setores definidos politicamente à *esquerda*, o próprio populismo de um político conservador como Getúlio Vargas já revelava o interesse de alguns segmentos da sociedade brasileira em intermediar – ou manipular - uma comunicação maior entre a elite e o povo. Mesmo em períodos mais recentes, não faltaram políticos à *esquerda* e a *direita*, dispostos a levar adiante essa vertente tradicional da política brasileira - e latino-americana. O gaúcho Leonel Brizola – já falecido -, o paulista Paulo Maluf e o baiano Antonio Carlos Magalhães, por exemplo, foram, nas últimas décadas do século XX, alguns dos mais destacados representantes do populismo brasileiro.

Para o PCB, um dos mais expressivos partidos políticos de esquerda de então, a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, em linhas gerais, na articulação de uma “frente única”, isto é, na organização de uma unidade política a partir de segmentos sociais distintos com o intuito de realizar no país uma revolução baseada nos princípios do antifeudalismo e do antiimperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático. Essa articulação se concretizou, na área da produção artístico-cultural, na constituição de uma pedagogia estética voltada, sobretudo, para a classe média intelectualizada e na adaptação do “nacional-popular”. Segundo Ferreira Gullar, então integrante do CPC, não se tinha “essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira [...]” (GARCIA, 2004, p. 127-162).

Na Bahia, através do Movimento Estudantil, que reunia universitários e secundaristas, uma parte da juventude local também apresentou sua face combativa frente ao regime militar. Em 1966, tem início uma série de protestos de rua, violentamente reprimidos pela polícia. O golpe tinha sido recebido com surpresa e neutralidade pelo então governador do estado Lomanto Júnior, bem relacionado com o presidente deposto João Goulart. Dentro da Universidade da Bahia, contara com a aprovação do reitor e de grande parte dos diretores de faculdades, conforme atesta Antonio Mauricio Freitas Brito em seu: “Capítulos de Uma História do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)”. Ao analisar as Atas do Conselho Universitário, Brito recupera as tensões políticas daquele momento entre conservadores e progressistas, representadas respectivamente pelos dirigentes da instituição e representantes estudantis. Desse ambiente carregado surgem situações surpreendentes, a exemplo da transformação da solenidade de formatura em uma arena de enfrentamento, como mostra uma Ata do Conselho Universitário de 11 de maio de 1964:

Tivemos esboçada uma crise que eu consideraria gravíssima não fossem as demarches que o professor Carlos Geraldo realizou, em bons termos. Doutorandos de Medicina, que se formam este ano, escolheram professores notoriamente comunistas, docentes livres e professores que estão envolvidos nas malhas dos inquéritos militares, para figurarem no quadro da formatura [...] e que a área militar considerava isso um acinte e podia me adiantar que eles não levariam a termo o seu ‘desideratum’ e por certo não ocorreria essa formatura, inclusive, se fosse necessário, com a detenção da turma toda. O Coronel Humberto Melo [...] sentou-se ao meu lado e também me falou a respeito, dizendo que tanto ele quanto o general Mendes Pereira e outros oficiais estavam conspirando o fato como um acinte ao Exército que havia mandado, oficialmente, comunicar à Faculdade de Medicina que não só o Prof. Nelson Pires era comunista como também que ele, pelas suas atividades não tinha nem as condições morais para exercer a condição de médico, então ele não podia admitir que os doutorandos tomassem tal atitude. Disse mais que se por acaso a universidade não tomasse as medidas disciplinares convenientes, o Exército tomaria a seu modo. Então tranqüilizei o Cel. Humberto (*apud* Brito, 2003, p. 39).

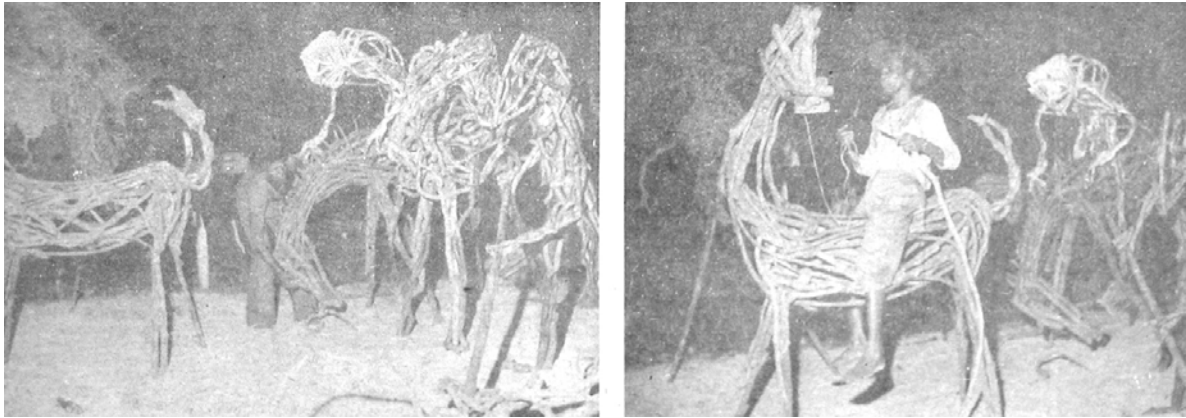


Fig. 38 e 39 – Projeto Ambiental I. JORNAL DA BAHIA, Salvador, 2 set. 1973. Página Quente, p. 5.

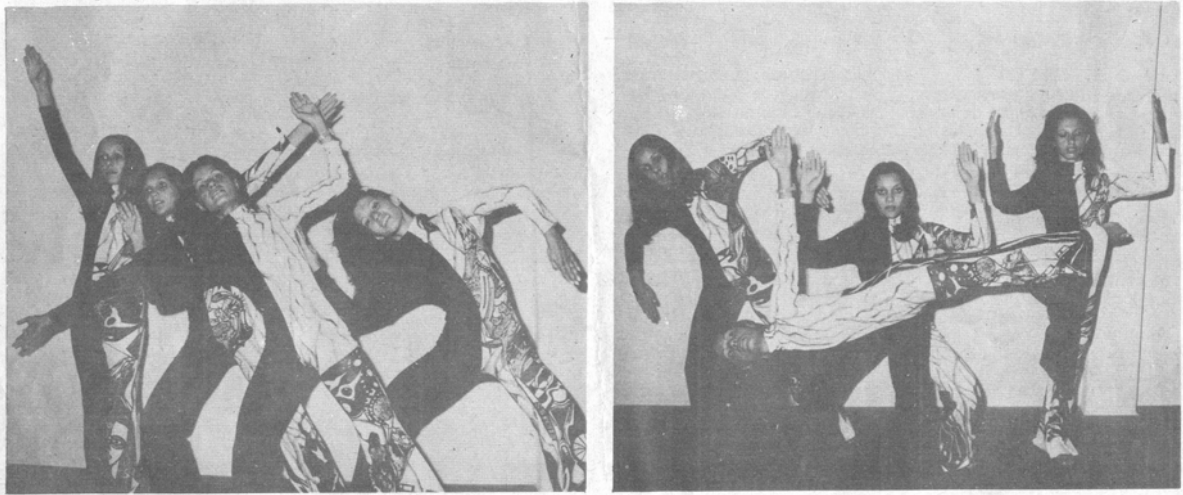


Fig. 40 e Fig. 41 – Projeto Ambiental I. *Jornal da Bahia*, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia, p. 4.



Fig. 42 – Projeto III. REVISTA VIDA DAS ARTES, Rio de Janeiro, nº 5, ano 1, p. 61, out.-nov. 1975.

A classe estudantil baiana foi à pioneira e a principal protagonista das manifestações públicas locais de afronta ao regime militar. Pagou um preço caro por essa ousadia tornando-se o principal alvo da repressão. Embora desarticulada, no primeiro momento pós-golpe, aumentou o tom dos protestos na mesma medida em que se endureceu o regime militar. Juntamente com o Movimento Estudantil de outros estados, ela posicionou-se frontalmente contra aos Acordos MEC-USAID – uma colaboração entre o Ministério da Educação brasileiro e a agência diplomática norte-americana USAID – na defesa da gratuidade nas Universidades Públicas.

É preciso salientar que o golpe militar contou inicialmente com a aprovação ou mesmo a indiferença de expressivos segmentos da sociedade brasileira, descontentes com o governo de João Goulart e que, mais tarde, parte destes mesmos segmentos se posicionaram contra o regime na medida em que os contornos de uma ditadura se afirmaram e arbitrariedades como a tortura e a censura proliferaram. Seria talvez injusto entender a aprovação inicial ao golpe em 1964, necessariamente, como uma aprovação aos rumos cruéis tomados pelo regime ao longo dos anos. Por outro lado é preciso também, em nome da justiça, recuperar a memória de muitos que se arriscaram, foram perseguidos, torturados, exilados e assassinados por mostrarem-se contrários ao regime ditatorial e em defesa da liberdade e da democracia no país.

Um dado que muito nos impressionou, durante algumas entrevistas sobre este período, foi o receio de alguns de nossos entrevistados em registrar observações ou confirmar participações nos eventos daquela época. O próprio Antônio Maurício Freitas Brito omite do seu texto o nome de seus entrevistados. São situações que nos fazem perceber surpreendentemente a proximidade desse contexto. Existe ainda um profundo desconhecimento por parte dos brasileiros, especialmente das gerações mais jovens, dos fatos ocorridos durante a ditadura militar. É preciso recuperar esta história recente para que ela nunca mais se repita na vida do país. Por outro lado, é também interessante revermos outras formas de crítica ao *establishment* que escapem do mero vandalismo disfarçado de vanguarda, que se mostra comum nos dias atuais:

Era uma Escola de Belas Artes revolucionária, onde as pessoas discutiam, mas em momento algum se desrespeitavam. Na viagem dos estudantes para a Bienal em São Paulo, em 1967, o ônibus não saiu antes que o diretor Emídio Magalhães viesse abençoá-lo. As pessoas tinham muito respeito à obra das outras pessoas. Eu chorei outro dia, segurei o choro, mas, quando saí pela rua, vim chorando, quando vi o trabalho de Pasquale de Chirico na Escola, cheio de lata em cima, o que é que é isso? Isso é um desrespeito à memória daqueles que lutaram pela Escola. Dizem que é interferência... Que interferência nada! Usando o trabalho de um mestre como suporte? Se você

quer fazer interferência, faça um trabalho igual ao dele e use, para fazer o seu trabalho, não usando o trabalho de um mestre como suporte, até mesmo de artista desconhecido eu acho falta de respeito. A arte tinha uma conotação altamente respeitosa, apesar de sermos humilhados perante a sociedade, nós como artistas tínhamos muito mais respeito uns com os outros, nós éramos humilhados como pessoas mundanas, como pessoas que não tinham moral, mas nós tínhamos um código de ética. Eu me senti chocada. Arte é aquilo que o espírito de uma humanidade produz. Isso é vandalismo, uma inversão de valores tão grande. É a falta de educação e de limites, a impunidade brasileira que chegou ao auge (LIMA, 2005, s. p.).

A geração da Contracultura foi também profundamente marcada pela emancipação da mulher, pelo uso da pílula anticoncepcional, pelo amor livre. É perceptível a presença marcante do feminino na geração de revolucionários de cabelos compridos, personificada por um de seus ícones máximos, Che Guevara, autor da célebre frase: “Hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás”, ainda um belo e sábio conselho aos “camaradas” de qualquer época ou lugar:

A mulher, para fazer arte, precisava ser muito corajosa. Existia todo um preconceito em torno da arte. A artista era considerada uma mulher mundana. Era obrigada a mudar o nome familiar por causa da rejeição social. Para a mulher ser artista, era uma coisa muito dura, primeiro porque existia um papel para a mulher na sociedade da época. Era feita para casar, ter família. Quando queria fazer arte, ficava subentendido que ela não queria ter família. Era uma pessoa mais solta, mais livre [...] Nós íamos para o *Brasa* ou para o *Vila Velha* assistir aos ensaios, iam também Caetano Veloso, Gilberto Gil, Waly Salomão, Dedé, mulher de Caetano, Nana Robatto, Vivalda Caldas, aquele grupo todo saía à noite para cantar, tudo mundo tocava um instrumento, o cara que fazia sucesso entre as meninas era o intelectual, podia ser feio como fosse, mas fazia sucesso, as meninas ficavam em cima, não era a beleza, era a coisa da intelectualidade. Uma coisa que me emocionava muito no meio artístico é que as pessoas eram muito humildes, o povo de arte era mais simples, mais à vontade [...] Nós também fazíamos *Saveirada*, alugávamos um saveiro no Mercado Modelo, entravam todos no saveiro tomando batida de limão, aí um cantava, outro dizia um poema. Também era comum fazer serenatas no Porto da Barra, nas praias. Nós tínhamos um amor pela vida muito grande na época e um desejo de transformar o mundo em amor. A única ferramenta capaz de transformar o mundo era e ainda é o amor. Não adianta a polícia armar-se com metralhadoras se não houver amor; se não houver um trabalho de base com a educação, ninguém constrói sobre escombros (LIMA, 2005, s. p.).

CAPÍTULO III

ETSEDRON, O AVESSO DO NORDESTE

Carcará

Carcará
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião
Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada
Quando chega o tempo da internada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que home
Carcará
Pega, mata e come
Carcará é malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andá
Ele puxa o umbigo inté matá
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que home
Carcará

*Canção de João do Vale e José Cândido que marca a
estréia nacional da cantora Maria Bethânia em 1965, no show Opinião.*

3.1 PROJETOS AMBIENTAIS

Apesar da boa receptividade obtida na Pré-Bienal Nordeste (1970) e na Pré-Bienal de São Paulo (1970), a maior parte dos integrantes da primeira formação do Etsedron foram progressivamente desligando-se do grupo. Motivados tanto pela solicitação de outros interesses artísticos⁴⁴, como também por um descontentamento ou mal-estar advindo da posição de aparente comando assumida publicamente por Edison da Luz frente ao grupo. Mais velho e experiente que os colegas e já possuidor de uma carreira individual de algum destaque no circuito de arte baiano, Edison assumiu o papel de *coordenador* ou *autor* do trabalho, passando a responder por ele nas declarações à imprensa:

Edison da Luz, artista que idealizou a obra e esquematizou sua execução, acrescenta: Estamos mostrando o avesso do Nordeste. A miséria, a pureza, a ingenuidade, o analfabetismo, o povo místico e sofredor, a vida triste sem maiores possibilidades (“ETSEDRON”. PESQUISA DE ARTE BRASILEIRA, out 1973).

Nesta nova fase, o Etsedron mantém Edison e Palmiro Cruz, que permanecem como remanescentes do núcleo inicial e que seguirão até o seu final, passando também a atrair e incluir artistas, intelectuais e profissionais das mais diferentes áreas. Entre eles: Matilde Matos (crítica de arte); Almandrade, Neném e Lygia Milton (artes plásticas); Tereza Cristina Magalhães Cabral, Émina Maria Silva, Sílvia Cristina Rocha Chaves e Ana Cristina Ferraz (dança); Angelo Bispo e grupo (Danças Populares); Fernando Ferreira da Silva (cinema); Jamary Oliveira (música); Wellington Leal, Roberto Carlos Barbosa e Hamilton Luz (fotografia) (Catálogo Geral da XII Bienal de São Paulo, 1973, p. 199-200).

Dessa nova safra de integrantes, a crítica Matilde Matos, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e articulista de uma coluna de arte no “Jornal da Bahia” (*Página Quente*) virá a desempenhar um papel de destaque na estrutura do grupo, se configurando ao longo do tempo como a segunda liderança na sua *hierarquia informal*. Na perspectiva desta nova formação do Etsedron, assim como nas outras que se seguirão, a composição de forças definida pelo comando de Edison, secundado por Matilde, será um fato incontestável:

Edison é quem liderava, quem tinha cursado a Escola de Belas Artes, quem tinha os contatos todos. Ele e a Matilde. Até pelo passado dele, por ser negro, por ter vindo de uma família pobre e ter feito Belas Artes, tinha todas essas questões dele que estavam no Etsedron, de afirmar o Nordeste e a

⁴⁴ J. Cunha, por exemplo, iniciaria também no começo da década de 1970, uma parceria estética com o bloco afro Ilê-Aiyê, responsabilizando-se pela sua identidade visual.

cultura pobre que pode sobreviver no mundo rico e civilizado (ALMANDRADE, 2004, s. p.).

Ele é o autor. Qualquer coisa do Etsedron é Edison. Pelo menos o Etsedron que eu conheci é ele que definia, não era exatamente uma hierarquia, mas era uma coisa tão lógica. Quer dizer, era um projeto dele. As pessoas embarcavam no projeto dele e serviam ao projeto com o que tinham pra acrescentar ali. E ele incorporava tudo [...] Ele e Matilde. Aí, tinha uma tonelada de pessoas que girava em torno, como eu, por exemplo, mas eram eles dois. Pra mim, na minha cabeça, eram eles dois. Aí, tinha um deles que era fotógrafo, tinha não sei quem que escrevia, tinha um bocado de gente que era citado: ‘Fulano vai escrever, fulano vai fazer, fulano vai acontecer’ (MEIRELLES, 2005, s. p.).

Apontando para um quadro social adverso e reverso ao *milagre econômico brasileiro*, e provavelmente contando com a inépcia da censura em lidar com a sofisticação conceitual que acompanha as artes plásticas contemporâneas, o Etsedron despertou interesse com sua estética de denúncia social e acabou sendo selecionado para participar da XII Bienal Internacional de São Paulo em 1973, iniciando uma trajetória de destaque neste evento, que duraria até o final da década.

Aproveitando-se da presença de Matilde e de sua disposição em *transcrever* as idéias de Edison, o grupo passou a formular um discurso em que torna clara a sua opção por uma vanguarda estética cujo horizonte é a realidade nacional:

O artista tem de acompanhar o ritmo do nosso progresso e não o do progresso do país vizinho [...] Nem tampouco pular por sobre vivências e experiências que nunca teve, para seguir uma corrente que obedece às necessidades de outro meio que não o nosso, dentro de uma escala de valores que não são os nossos. Arte assim jamais poderá nos atingir (ASPECTO I – HISTÓRICO DO ETSEDRON, out 1973, p. 2).

Para criar uma arte nacional, original, o artista teria de partir da valorização do que é nosso. O Etsedron é um ponto de referência para a criação de novos valores evidenciados nos objetos, no ambiente e nos costumes do homem rural, que o homem da grande metrópole marginalizou em nome do progresso, ou os “folclorizou” em seus aspectos mais gratuitos (ASPECTO II - ANIMISMO, out 1973, p. 3).

A própria criação⁴⁵ do nome Etsedron seria, segundo Edison, produto de uma atitude afirmativa sua, em prol da cultura nacional e em face do complexo de inferioridade intelectual percebida por ele no circuito de arte brasileiro:

Na realidade, o advento do Etsedron - inclusive até a escolha do nome -, era uma afirmação, porque na época era uma confusão: era Pink Art, era Art Blue... Era muita influência americana em cima. O que se notava é que as pessoas tinham vergonha de dar um nome brasileiro, talvez um nome até

⁴⁵ A esse respeito existem versões contraditórias conforme citado na introdução deste trabalho.

indígena pra qualquer projeto, seja de cinema, de teatro, de arte, de música. Aí eu disse, bom, para começar isso aí, para nós fazermos uma arte brasileira é necessário começar pelas nossas raízes e vamos começar com o que? Valorizando as coisas que a gente tem vergonha. Pegar coisas africanas, indígenas, entendeu? Porque dava um sentido de primitivismo, arte bruta. Aí eu disse: ‘Puxa, vamos colocar Nordeste’. Falava em Nordeste Já. ‘Que nordeste, rapaz, se falar em Nordeste ninguém vai dar valor, entendeu? Você vê as Bienais, são conjuntos. Eu disse: ‘rapaz, vamos ver o seguinte, espere aí...’ Aí, escrevi a palavra Nordeste e olhei no espelho, eu disse: ‘encontrei um nome aqui que soa como se fosse um nome estrangeiro’. Um nome de tragédia grega, entendeu? Que é Etsedron (LUZ, 2004, s. p.).

A partir deste momento a proposta cria corpo e passa a adquirir algumas características que permanecerão até sua dissolução. Uma delas e, talvez, a mais singular, é o método de trabalho que incluía o deslocamento e a permanência, durante alguns meses, do grupo, ou de parte dele - a equipe de *execução* – em uma zona rural, escolhida para fornecer-lhes a matéria-prima para as ambientações – cipós, raízes, sementes, etc – assim como a *vivência* da realidade rural brasileira, necessária para a criação estética.

Essa abordagem de pesquisa, em que o pesquisador supera conscientemente a distância do objeto pesquisado, é próxima ao que o método etnográfico entende e define como *observação participante*. O interesse pela Etnografia remete, de fato, a outros fenômenos da década de 1970, marcados por uma mesma *mentalidade* coletivista, a exemplo da própria História das Mentalidades. Uma historiografia que se mostra atenta ao ponto de vista coletivo, na medida em que prioriza as *atitudes mentais* partilhadas pelas *coletividades*. Jacques Le Goff, um dos expoentes desta *Nova História*, defende, inclusive, ser a História das Mentalidades, não apenas legitimadora do conceito de *mentalidade* dentro da comunidade científica internacional (1976), mas também de fatores subjetivos e impessoais, como determinantes do devir histórico, haja visto que:

Situa-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral. O nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento, é o que César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas tem em comum (1988, p. 76).

Essa opção por um ponto de vista *comunitário*, que vinha de meados da década de 1960, em algum momento teria que se materializar também em uma opção pelo *povo*, o que acabará por se manifestar até mesmo em instituições tradicionalmente elitistas como a Igreja Católica. Data deste período, por exemplo, o surgimento da *Teologia da Libertação*, ramo do

pensamento católico latino-americano, filiado a uma ideologia revolucionária de esquerda, onde se destacam os nomes dos irmãos e teólogos Leonardo e Clodovis Boff. Esse é um raro momento na história do pensamento ocidental em que se privilegia o ponto de vista da *maioria* em detrimento do ponto de vista das elites e é igualmente interessante que tenha acontecido sincronicamente em esferas tão diferenciadas como a artística, a teológica ou a historiográfica.

A primeira comunidade rural escolhida pelo Etsedron para uma *convivência artística* foi a Vila de Guajeruz, situada em Arembepe, no Litoral Norte da Bahia, local de veraneio de alguns integrantes do grupo e, coincidentemente, próximo a um dos paraísos da vida alternativa da época, conhecido como *Aldeia Hippie*, destino de *hippies*⁴⁶ anônimos e famosos do mundo todo. Lá, materializaram o Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo. O cipó (caboclo, fogo, cigarra, leite, prego e maracujá) emerge como fio condutor do trabalho e a casa de taipa – incluindo o ritual da tapagem – torna-se o epicentro da ambientação:

Características: apresentando um aspecto vivencial do Nordeste rural: uma estrutura de taipa com objetos usados na região. O ambiente externo é um terreiro de festas, armado em torno de um mastro, enfeitado de bandeirolas de papel e chocalhos. Fac-símiles de figuras humanas e de animais, com a expressão enfatizada através de posturas, como em *close ups*. Mimetização do homem ao meio-ambiente. Metamorfose do homem em animal (Catálogo Geral da XII Bienal Internacional de São Paulo. 1973. p. 200).

⁴⁶ Os adeptos de um estilo de vida alternativo, surgido nas décadas de 1960-1970, conhecidos como *hippies* talvez tenham sobrevivido como a face mais visível e identificável da Contracultura e do seu significado. Precedidos pela ideologia *beatnik*, também de origem norte-americana, sua opção por um *desapego* econômico e sexual, expresso em slogans como “paz e amor” e “amor livre” afrontaram talvez mais diretamente o poder instituído do que as palavras de ordem ou os discursos politicamente engajados de então.



Fig. 43 – Projeto Ambiental II. CENA DE CAMPO: ATELIER VISCERAL, EDISON DA LUZ E O ANIMAL ANTES DE SER PINTADO E IMOLADO. 1974. 1 fot., color. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 44 – PROJETO AMBIENTAL I. Foto: DREI, Nicolau. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, nº 1.122, ano 21, s. p., 20 out. 1973.

A apresentação na Bienal causou grande impacto, conseguindo chamar a atenção da crítica e do público, obtendo, inclusive, o prêmio Governador do Estado de São Paulo. É importante salientar o apoio conseguido pelo grupo junto ao “Jornal da Bahia”. O jornal que vinha desde a década passada assumindo no estado uma rara atitude pública de oposição aos desmandos da ditadura militar, praticamente *adotou* o grupo neste momento, publicando notas e uma revista-catálogo sobre seu trabalho, além de financiar a viagem e a hospedagem do Etsedron, em São Paulo, durante a Bienal:

Publicamos, hoje, para conhecimento dos meios culturais baianos, uma ampla matéria sobre o Projeto Ambiental Etsedron, que acaba de obter para a Bahia, na Bienal paulista, o ‘Prêmio Governador Estado de São Paulo’, de 15 mil cruzeiros, o mais importante na área nacional, da grande mostra. O Projeto Etsedron representa uma tentativa pioneira de integração das artes e outros processos de comunicação com a realidade social nordestina, dele tendo participado especialmente o Jornal da Bahia não só através de ajuda material, mas imprimindo o catálogo – 10 mil exemplares – que foi distribuído na Bienal e facilita a compreensão do público para os objetivos do Etsedron. A participação do JBa. Foi assim explicada no catálogo pelos organizadores do projeto: os artistas do Projeto Ambiental do Etsedron, querendo evidenciar o papel da imprensa nesta Bienal da Comunicação, escolheram para integrar sua equipe o ‘Jornal da Bahia’, símbolo da imprensa livre do País, pela luta que este jornal vem mantendo em vez de ceder ao bloqueio financeiro de que vem sendo vítima, em defesa do direito legítimo de se expressar livremente (A ARTE INTERPRETA A REALIDADE: ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, 7 out. 1973.).

Em 1974, o grupo⁴⁷ desenvolve o Projeto II. Tendo a região amazônica como fonte de inspiração, denominam este trabalho como Projeto Ambiental II – Arte Contínua Selvicolaplastia. Trabalhando por seis meses na cidade paraense de Itaituba, continuam explorando a plasticidade do cipó com o acréscimo de outros materiais. Passam a revestir as figuras com couro de boi, material que conseguiam a baixo custo na região:

⁴⁷ Conforme o catálogo: Edison da Luz (idéia, esquema e execução); Palmiro Cruz, Joel Estácio, Antonio Carlos Negreiros, Osmar Pinheiro Jr., Mercedes Kruschewsky, Ronaldo Golcman, Lygia Milton, Isabel Pinheiro e Chico Diabo (artes plásticas); Matilde Matos (crítica de arte); Durval Benício da Luz, José Maria Maia e Maria Porpino Maia (Ciências Médicas); Altamirando Luz (Ciências Jurídicas); Luiz Galdino (arqueologia); Fernando Ferreira da Silva e Antonio Bacchi Geruz (cinema); Samuel Kerr e Djalma da Silva (música); Luiz Augusto Milanese (documentação); Hamilton Luz e José Olavo (fotografia).



Fig. 45 – Revista-catálogo / Projeto Ambiental I. XII BIENAL DE SÃO PAULO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia, capa.



Fig. 46 – PROJETO AMBIENTAL II. [1974?]. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.

O Projeto Ambiental II do Etsedron, escolhido em São Paulo em setembro último para a Bienal Nacional de 1974, é o prolongamento do Projeto I, premiado na Bienal de 1973. As mesmas fibras de paxiúna que no Projeto I foram utilizadas na representação de figuras antropomórficas de grande plasticidade, no Projeto II entram apenas como estrutura. O elemento eleito para revesti-las foi o couro do animal – proteção, defesa, escudo, assim como também sugerem defesa, as barreiras de saco de juta, as arapucas, as cordas vã, defesa obsoleta e inútil. Enquanto o Projeto I focalizava o Nordeste, o fulcro do Projeto II é a região amazônica, onde o mesmo foi feito, nos seis meses que os artistas trabalharam em Itaituba, cidade paraense. '[...] escolhemos o Pará, como poderíamos ter escolhido o Ceará, o Piauí, a Paraíba ou o Maranhão porque dentro de nossa preocupação com a realidade brasileira, procuramos locais carregados de atmosfera, que possam nos dar o sentido de nossa terra, o que jamais sentiríamos numa miscigenação caótica como São Paulo ou Rio. O que nos interessa é a realidade brasileira e a região amazônica é um grito, com a selva, o índio, a própria transamazônica, tudo que reunimos na Selvícoloplastica em Arte Contínua' (MATOS. 13 out. 1974. p. 5).

A proposta ganha o grande prêmio da II Bienal Nacional de São Paulo neste mesmo ano. Essa premiação veio a coroar o esforço e sacrifício do grupo para finalização do trabalho, que por pouco não deixa de participar do evento, por falta de condições financeiras, como atesta a carta de Edison da Luz, endereçada a Radha Abramo, então curadora da Bienal Nacional, em 1974. O grupo passa a creditar nos catálogos dos eventos em que participa e em seus próprios, vários familiares de Edison - que o apóiam inclusive financeiramente - como integrantes do Etsedron. A participação desses familiares, assim como de um sem número de outros integrantes, nas mais inesperadas categorias (Ciências Médicas, Medicina Tropical, Ciências Jurídicas, etc.) parecem indicar, com algumas exceções, sobretudo um desejo de legitimação do trabalho frente à sociedade e as instituições e, também, uma forma de retribuição aos apoios individuais recebidos, que surgem na lacuna de um apoio institucional mais efetivo:

Foi a primeira vez que a Bienal recebeu uma arte que tinha dança, teatro, música, você entendeu? Que tinha antropologia, sociologia, ciência. Médicos eram os amigos e minha família. Meus irmãos eram médicos. Para fazer a denúncia que no Nordeste estava morrendo gente, tinha que ter médico, tinha que ter advogado. Porque também era a minha maneira também de falar para eles: 'Olha, eu estou fazendo um grupo, veja o Nordeste como está, nós estamos querendo despertar, está morrendo muita gente', eu acho que está na hora de voltar uma coisa assim, que tenha um médico dentro, que tenha um cientista. Aí as pessoas achavam uma coisa interessante. Tinham reuniões informais, por que era muito difícil juntar essa gente toda, acontecia como você está vindo aqui, por exemplo, aí a gente conversava e você ia embora, aí vinha outro, depois você voltava: 'Ô, Edison, eu tenho uma idéia aqui, pode fazer isso, vamos fazer esse negócio assim. Tá legal, pode botar meu nome, rapaz, eu estou a fim mesmo'. Eu fui pra Itaituba ajudado por um irmão meu, que é médico. Ele inclusive financiou tudo (LUZ, 2004. s. p.).

Itaituba, 8 de Agosto de 1974.

R- Edison Benício da Luz

E- Fundação SESP. Itaituba, Pa.

68.180 Aos cuidados do Dr. Durval Luz
Diretor da F.SESP de Itaituba

Cara amiga Radha.

Mais do que você fiquei eu emocionado e entusiasmado com a sua resposta. Você não pode avaliar o quanto esta carta sua representou para mim, no momento em que estou lutando por uma arte nossa, visando colocá-la em um plano de equiparação com as demais, fato que há muito já deveria ter ocorrido.

Antes de receber sua carta, já havia mantido contato com Emanuel Ramalho para tomar as devidas informações de participação através do Pará. Chegando lá, tive a decepção de não encontrar absolutamente nada programado em relação a Bienal, como também constatei a total omissão dos responsáveis pela Fundação Cultural do Pará quanto a amostra regional. Também me foi adiantado que não haveria nenhum apoio oficial a qualquer artista, deixando bem claro que o mesmo teria que dispor de seus próprios honorários para o envio das obras, apenas representando simbolicamente o estado.

Senti que o contacto feito através dos emissários indicados pela Bienal não foi o suficiente para conscientizar os órgãos governamentais na participação da referida amostra pois, a atitude dos responsáveis da Fundação Cultural do Pará, demonstrou total desconhecimento de como se processar o referido certame.

Ciente de minha responsabilidade para com a arte e a Bienal, me dirigi a sua Exa. o governador do estado do Pará, Fernando Guilhon, através de ofício, reivindicando a nossa participação e ao mesmo tempo evidenciando que deveria ser feita uma amostra regional, a qual colocaria os artistas em termos oficiais na referida Bienal. Contudo, nosso trabalho teve continuidade na esperança de que o mesmo organizasse definitivamente as amostras.

Radha, o que me foi dito é que o governo já havia enviado para a

Fig. 47 - Carta de Edison da Luz a Radha Abramo. página 1. 1974.
Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.

Secretaria de Educação afim de elaborar o certame.

A secretária particular do governador ficou incumbida de me comunicar se o Pará participaria ou não. Acontece que até hoje não recebi nenhum comunicado e as obras já estão seguindo de barco para Belém graças ao apoio que nos foi dado pela Prefeitura de Itaituba e, gostaríamos que tão logo chegassemos a Belém, já tivesse algo concreto quanto a nossa participação. Adianto a você, que os artistas do Pará contam com o apoio da Imprensa que vem divulgando constantemente a grande Amostra da Bienal Nacional de 1974.

Acredito que pelo contato que mantive com o governador, apenas um telefonema seu, seria suficiente para encorajá-lo a participar ativamente deste certame.

Quanto ao alojamento do pessoal, só poderei mandar alguma informação, após a solução deste problema.

Com tudo isso Radha, não houve desistência de minha parte, mesmo com as despesas que venho arcando nesta pesquisa, devido sua carta que nos deu maior impulso para levar adiante esta manifestação, pois tenho certeza que será bem representada.

Quero lhe informar que ainda estou na eminência de voltar a Bahia para convocar os dançarinos que farão parte do ritual da arte contínua, e só poderei mandar a você uma relação após esse contato que acredito ser breve. Outrossim, quero afirmar que pode contar conosco na execução desta árdua tarefa que você tão habilmente está executando. Creio que a Bienal deste ano e 1975, irá superar todas as deficiências das bienais anteriores.

Seria interessante que você enviasse dados sobre a Bienal para o jornal "O Liberal", um dos mais lidos na região. Anexo a esta carta segue um artigo que saiu em "A Província" afim de que você fique a par dos acontecimentos,

Sem mais, aceite um forte abraço daquele que muito a estima.

Edison da Luz

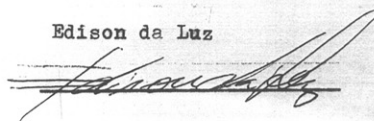


Fig. 48 – Carta de Edison da Luz a Radha Abramo. página 2. 1974.
Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.

Em 1975, em vista da premiação recebida na Bienal Nacional anterior, o grupo⁴⁸ é automaticamente convidado a também participar da XIII Bienal Internacional de São Paulo, apresentando o Projeto Ambiental III. A apresentação conta com a participação marcante do dançarino norte-americano Clyde Morgan, então radicado em Salvador. No memorial descritivo do Projeto III, enviado em forma de carta a organização do evento, Edison o apresenta como:

[...] um trabalho ambiental de arte contínua, envolvendo apresentações sucessivas de um coral, grupo de dança, expressão de reconhecimento espacial, transposição de manifestações ritualísticas com raízes etnográficas e projeção de áudio-visual.” (carta incluída nos anexos da dissertação).

Despertando polêmicas, o grupo atrai a simpatia de críticos influentes como Aracy Amaral e Olney Kruse, que enxergam em seu trabalho uma busca sincera – e rara – da identidade cultural brasileira em nosso circuito erudito de artes visuais, em geral, debruçado sobre referências européias e norte-americanas. Amaral registra inclusive as discussões geradas pelo trabalho do grupo:

Interrogando visitantes da Bienal sobre a impressão causada pelo ‘Etsedron’, ouvi comentários como: “evoca pobreza, por isso não gostei”; ou “pressupõe uma atmosfera de luta”, “não gosto porque o material é repelente aos sentidos”, “esteticamente é feio” (?), “as cores são desagradáveis”, a ‘exposição é hostil’, respostas todas estas que vêm confirmar o impacto que a proposta causa (AMARAL, 1983, p. 246).

Em uma entrevista a para Folha de São Paulo, Kruse, que voltava de uma viagem de pesquisa pelo Norte e Nordeste, também colocava no centro das discussões a questão da identidade cultural:

Os americanos que trouxeram a video-arte nesta Bienal vão levar o Etsedron para os Estados Unidos. Filmaram tudo, e ficaram espantados quando ouviram dizer que nosso artista mais brasileiro era Volpi. “Mas vocês têm o Etsedron, o Xingú”, apontavam. Nós estamos tão colonizados que é preciso um estrangeiro como Jack Bolton, o comissário americano na XIII Bienal, vir e abrir os nossos olhos (*apud* MATOS, mar 1976, p.5).

⁴⁸ Conforme Catálogo: Edison da Luz (autor do projeto); Palmiro Cruz, Joel Estácio, Ronaldo Golcman, Lygia Milton e Chico Diabo (artes plásticas); Matilde Matos (crítica de arte); Valentin Calderon (arqueologia); Durval Benício da Luz (pesquisa ecológica); Pedro Agostinho (antropologia); Geraldo Milton da Silveira, Carvalho Luz, Célia Maria Luz, José Maria Maia e Maria Porpino Maia (ciências médicas); Altamirando Luz, Humberto Machado e Tiburcio Barreiros (direito); Samuel Kerr e Djalma da Silva Luz (música); Luiz Augusto Milanese (documentação); Hamilton Luz e José Olavo (fotografia); Franklin Machado (poesia rural e urbana); Carlos Ramon Sanchez (comunicação); Almandrade (arquitetura-plástica); Clyde Morgan (dança); Carlos Magno, Lourival Miranda, Grimaldi Bonfim e Milton Sampaio (elementos etnográficos). (Catálogo Geral da XIII Bienal de São Paulo, 1975, p. 57-58).

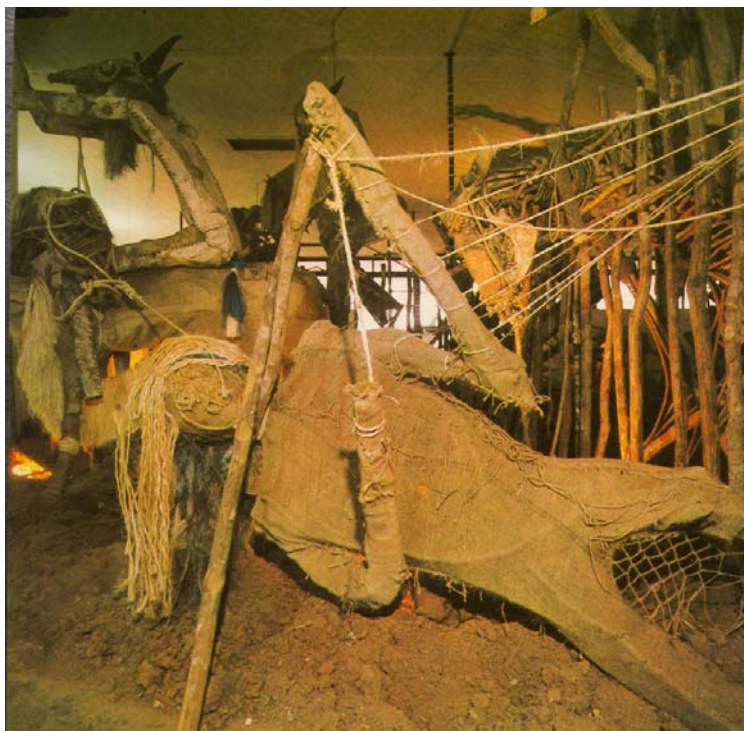


Fig. 49 – Projeto Ambiental III – Fonte: Revista Cultura, nº 20, p. 54. 1975.

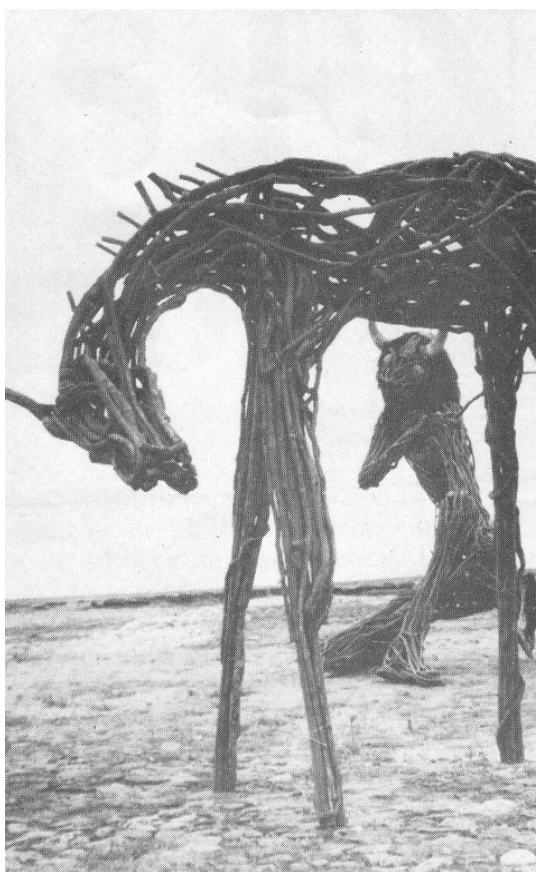


Fig. 50 – Projeto Ambiental III. Fonte: Revista Vida das Artes, Rio de Janeiro, nº 5, ano 1, p. 60, out.-nov. 1975.