



Fig. 80 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Difundido nos meios intelectuais e acadêmicos com a publicação do livro de Jean-François Lyotard, “A Condição Pós-Moderna”, em 1979, o conceito de Pós-Modernidade pretende dar conta de um novo momento histórico vivido pela sociedade ocidental, onde o projeto de sociedade proposto pela Revolução Industrial mostra-se esgotado. Embora tal conceito ainda seja visto com reservas por muitos intelectuais, creditamo-lo ainda assim, válido, na medida em que aponta para uma linha de raciocínio interessante na compreensão do momento atual, onde o termo se reveste de uma pertinência etimológica óbvia, frente a constatação de que estamos vivendo de fato um momento posterior – na sociedade ocidental – à unanimidade em torno da superioridade do pensamento moderno<sup>54</sup>, cabendo-nos portanto uma reflexão sobre essa nova *mentalidade* que se instaura.

A contextualização da Pós-Modernidade tem merecido as mais diversas abordagens, que vão de um otimismo exagerado a teorias catastrofistas. Quando nos debruçamos sobre elas, vamos constatar que essas teorias, em seus melhores momentos, ao invés de se

<sup>54</sup> Estaremos tratando por moderno, o movimento moderno que compreende um período cultural paralelo às transformações decorrentes da Revolução Industrial que se iniciam no final do séc. XIX e avançam pelo século XX.

excluírem, ao contrário, se complementam, e ainda assim, juntas, são insuficientes para dar conta da complexidade da realidade vivida.

Se por um lado não podemos negar que com a débâcle dos regimes socialistas, vivemos um capitalismo onipresente, onde a manipulação econômica se dá sem o menor pudor, por outro lado, questões antes desprezadas como os direitos das minorias, a ecologia, o aumento do número de organizações não-governamentais, entre outras, também adquirem uma importância não imaginada. Essa legitimação da alteridade parece, inclusive, a grande aquisição desta época em que as guerras são travadas por controle remoto e os aviões precipitam-se sobre os arranha-céus.



Fig. 81 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.



Fig. 82 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.



Fig. 83 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

O sociólogo e pensador Michel Mafessoli, um dos intelectuais mais *otimistas* frente à pós-modernidade, não apenas defende esse ponto de vista, mas também enxerga outros aspectos deste período que guardam uma estreita sintonia com o fenômeno Etsedron. De fato, a própria organização do grupo se encaixava naquilo que o sociólogo entende como *Tribalismo*, um fenômeno *pós-moderno* definido por ele como o ressurgimento de um estilo de vida coletivo, amparado em um ideal comunitário. Essa perspectiva comunitária implicaria necessariamente em um refluxo dos valores descartados pela Modernidade: “Tampouco devemos esquecer que o que se chama de pós-moderno é, em parte, a retomada de elementos pré-modernos que são utilizados e vivenciados de maneira diferente” (p. 78). Obviamente, a estrutura tribal existente no Etsedron é também pertinente aos resíduos que permanecem na cultura baiana, dos modelos sociais africano e ameríndio.



Fig. 84 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Outra característica da pós-modernidade, ainda segundo a ótica de Mafessoli, e que de novo se aproxima da ideologia cultivada pelo próprio Etsedron, é a prevalência de um gênio coletivo (*genius locci*) em oposição ao gênio individual:

Ao ‘gênio’ é preciso devolver sua concepção mais ampla: por exemplo, o gênio de um lugar ou o gênio de um povo. Eis algo que é bem difícil depois de mais três séculos de modernidade, na qual prevaleceu a ideologia individualista. Porém, se nos dedicamos a pensar no presente, a pensar o presente, se desejamos compreender as mudanças de importância que se esboçam hoje em dia, convém devolver ao gênio coletivo suas cartas de nobreza (MAFFESOLI, 1995, p. 23).

Talvez essas semelhanças apontadas sejam as mesmas percebidas por Maria Helena Flexor, que situou o Etsedron no contexto artístico baiano como um “[...] grande passo em direção ao pós-modernismo” (1994). De qualquer maneira, como ensina a parábola oriental, não basta “olhar para a mão que aponta a lua, é preciso olhar para a lua que resplandece”. Provavelmente, a faceta mais interessante do grupo, e que o torna digno de ser revisitado no século XXI, é a sua atenção ao mundo ao seu redor, que contrasta com o narcisismo que se abateu no programa estético da arte contemporânea, cada vez mais, auto-referencial.



Fig. 85 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Se retirarmos toda crosta teórica que reveste a produção artística erudita atual, ficará a constatação inevitável de uma arte que cada vez mais se alimenta de si própria ignorando a

sociedade a sua volta. Um dos fatos mais surpreendentes constatados durante esta pesquisa, foi a atenção pública que os eventos de artes visuais já desfrutaram e que não encontram paralelo nos dias de hoje. Os artistas bradam em uníssono contra uma sociedade que pouco interesse demonstra por eles, mas será culpa realmente apenas da sociedade insensível, ou os artistas tal como na lenda grega, promovem o seu próprio isolamento, imersos em pesquisas de linguagem de um mundo isolado, mergulhado em si próprio?



Fig. 86 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Talvez o Etsedron estivesse certo em intuir na Antropologia - como de resto nas Ciências Humanas -, uma ponte a religar arte e sociedade. A própria hegemonia do texto escrito, da análise verbal, vê-se questionada como parâmetro único da investigação intelectual, permitindo ao artista aliar-se a novas ferramentas, como a antropologia visual<sup>55</sup>,

---

<sup>55</sup> A antropologia visual está especialmente próxima da arte por utilizar a imagem, seja em vídeo, filmes ou a fotografia como forma de coleta de dados, e por se debruçar sobre a produção simbólica (pinturas, esculturas, objetos cotidianos, indumentárias, rituais, danças) como material de estudo. Um exemplo muito próximo são as fotografias da Bahia antiga feitas pelo antropólogo Pierre Verger, que retratam com riqueza detalhes e rara qualidade estética nosso modo de vida.

no intuito de expandir seus instrumentos de pesquisa. Mesmo porque, os cientistas sociais já *acordaram* para o potencial desta relação, tornando-se uma tendência crescente, entre segmentos das novas gerações de intelectuais, especialmente antropólogos, utilizar “a imagem” como ferramenta de trabalho, explorando as especificidades que são inerentes ao discurso visual:

Insistiam, sim, sobre o fato de que tanto a antropologia verbal como a antropologia visual podiam pretender – cada uma à sua maneira – observar, compreender e interpretar os fatos da cultura humana. Que importava que cada uma delas – sabendo relativizar as pretensões que lhes eram comuns – pudesse descobrir ainda o que as tornaria complementares enquanto ciência de um mesmo homem. Elas pressentiam e intuía, é verdade, que não se poderia mais, num futuro próximo, falar do homem apenas ‘descrevendo-o’. Haver-se-ia de ‘mostrá-lo’, ‘torná-lo visível’ para melhor descobri-lo (SAMAIN, 1994, p. 33).

No que diz respeito à Antropologia, pode-se supor que a aceitação do simbolismo imaginário como fonte do conhecimento humano permita ao etnógrafo – como sujeito-sede de um pensamento que opera a compreensão do mundo por imagens explorar finalmente, sem pudores, a estética do imaginário que preside seu próprio discurso (ROCHA, 1995, p. 88).

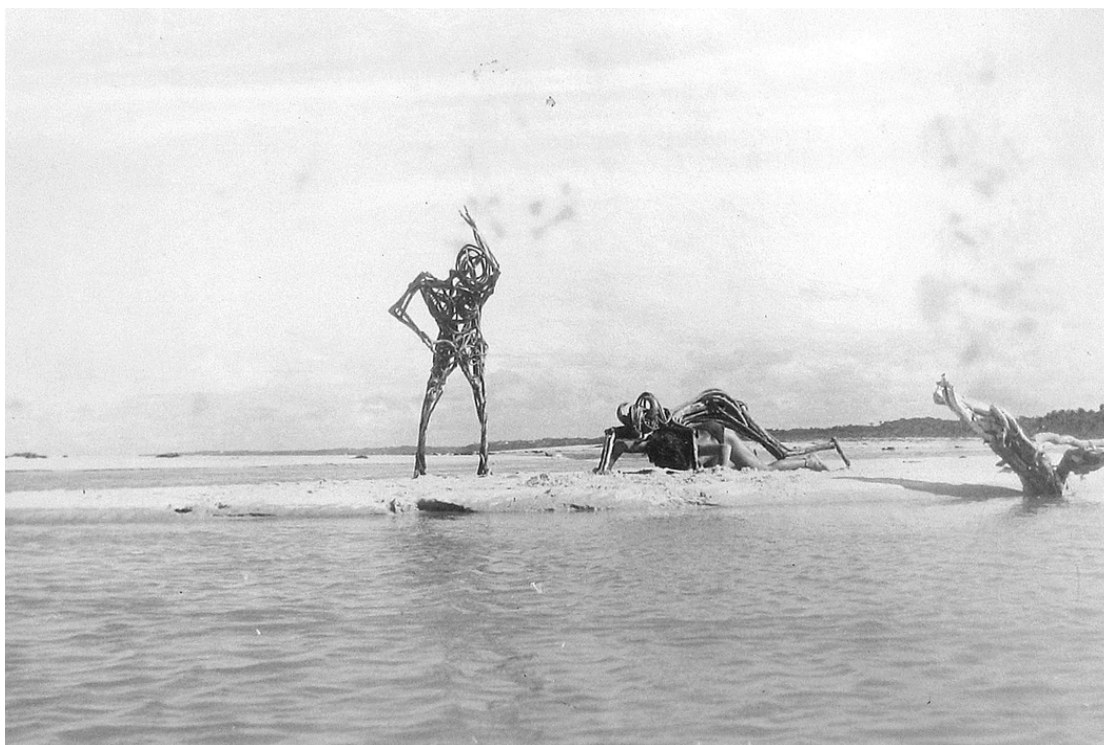


Fig. 87 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.



Fig. 88 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Esperamos também que a pós-modernidade venha em algum momento restabelecer nas artes visuais o equilíbrio de forças perdido entre fenômeno imagético e conceito e devolver à *imagem* a sua importância devida:

A imagem, não devemos esquecê-la, sempre foi suspeita, na tradição ocidental. Era a ‘louca da casa’, passível das piores perversões. Por uma curiosa transmutação dos valores, esta imagem se torna ‘religante’: ela une ao mundo que cerca, ela une aos outros que me rodeiam. Ela pode ser ilustrada por uma de suas modulações: o objeto. Além da estigmatização ou da condenação moralista, tentarei mostrar que o objeto não isola, mas que ao contrário, é um vetor de comunhão. Tal como o totem para as tribos primitivas, ele serve de pólo de atração para as tribos pós-modernas (MAFESSOLI, 1995, p. 18).

A arte, enquanto atividade humana ancestral, participa desde sempre – conscientemente ou não –, das relações de poder tecidas na sociedade, inerentes a própria constituição da vida em grupo. Tal participação vai adquirir os contornos específicos de época e lugares distintos, ora servindo ao poder religioso, ora ao poder secular ou, como atualmente, ao capital. Nosso raciocínio sobre o poder – a capacidade de impor a vontade – aproxima-se ao de Bourdieu, no sentido em que este encara a arte como um “universo simbólico” onde o

poder se manifesta, através do poder simbólico: “[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (1989, p. 8).



Fig. 89 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Coerentemente ainda com Bourdieu, poderíamos talvez considerar o circuito das artes plásticas como um dos ambientes ou “campos” onde vamos encontrar reproduzidas as relações de conflito que encontramos na sociedade: “As diferentes classes e frações de classe estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses [...]” (BORDIEU, 1989, p. 11). Dentro dessa perspectiva segundo a qual o “campo estético” pode ser também encarado como *campo de*

*batalha* fica evidente o papel desempenhado pelos especialistas da produção simbólica como representantes ou *procuradores* das diferentes classes sociais.

Uma reflexão útil, na medida em que demonstra a lógica de legitimação social – legitimação do poder - implícita na arte e no circuito de arte e a impossibilidade de absoluta neutralidade, para qualquer um que dela participe, particularmente, na condição de crítico, jornalista, curador, pesquisador, historiador, patrocinador ou artista:

Eu acho que em termos de arte e de política, essa geração (que eu acho que eu sou a última geração dessa geração, porque são várias de Glauber pra cá) foi uma geração que pegou o mundo em transformação. E, principalmente em relação à Bahia, eu concordo muito com Risério naquele livro ‘Avant-Garde na Bahia’, essa coisa da fusão, da busca da raiz pra ser contemporâneo. O ser contemporâneo a partir da própria raiz, isso está em Glauber, está em Caetano, está em João Augusto, está em Tom Zé, está no Etsedron. E, eu acho que essa coisa, essa força que junta política, ética e estética foi uma coisa muito clara para a gente (MEIRELLES, 2005, s. p.).

## CONCLUSÃO

A pesquisa procurou demonstrar que o *coletivo* artístico baiano Etsedron se configurou como um fenômeno importante e singular na história das artes visuais do Brasil e da Bahia. Pudemos constatar sua importância, em escala nacional, através da sua presença e dos prêmios recebidos durante a década de 1970 - período de sua existência -, em alguns dos mais prestigiados eventos do meio: as Bienais Internacionais XII, XIII, XIV, XV, a I Bienal Nacional e a I Bienal Latino-Americana, realizadas em São Paulo, assim como pelo reconhecimento obtido junto à crítica especializada e ao público nesta mesma década. Localmente, ainda que não tenha exposto seu trabalho na Bahia, o Etsedron, dado o grande número de artistas locais que arregimentava, pode ser considerado, talvez, como um dos elos perdidos entre as primeiras gerações de artistas modernos, das décadas de 1950 e 1960, e as gerações que surgiram após a abertura política na década de 1980.

Comprovamos sua singularidade através de sua estrutura, de seu método de trabalho e de sua proposta estética. Organizado em torno de um projeto de autoria coletiva e interdisciplinar, o Etsedron ambicionou uma cooperação, mesmo que informal, entre as artes e outras diferentes áreas do conhecimento, uma iniciativa pouco vista no circuito artístico brasileiro. Já seu método de trabalho, baseado em uma convivência junto a comunidades rurais se mostrou conforme os memoriais descritivos e depoimentos de época, uma interessante apropriação do método etnográfico.

A pretensão do Etsedron de desenvolver uma arte de vanguarda brasileira enraizada na identidade cultural das comunidades rurais do Norte e Nordeste não passou despercebida a alguns dos nossos mais destacados críticos e teóricos de arte como Olney Kruse e Araci Amaral. De alguma maneira, esses intelectuais avalizaram a qualidade do trabalho do grupo, a pertinência de sua pretensão e da crítica implícita nela, que condenava a exagerada submissão do circuito nacional de artes visuais erudita aos modelos europeu e norte-americano.

Entre os méritos do grupo, podemos salientar o fato de terem conseguido afastar-se da folclorização da cultura popular, ainda que, para isso, mergulhassem profundamente nas especificidades do ambiente regional. Antes que conceitos como globalização entrassem em voga, ele já lidava com a dicotomia global-local, propondo interações que resultaram em imagens sociais, muitas delas, pertinentes à dura realidade brasileira, e contrapostas às soluções estéticas importadas que eram e são predominantes. Naturalmente, podemos

perceber no universo das artes visuais brasileiras a transposição das estruturas existentes em sua própria sociedade. O abismo social que existe entre uma pequena parcela de brasileiros que têm acesso à educação, alimentação e saneamento básico – classe média e alta - em contraposição à grande massa da população, alheia a isso tudo, se repete também na forma de um abismo existente – e crescente – no plano estético-simbólico. Vamos encontrar os indícios dessas diferentes classes sociais de artistas tanto no discurso dos próprios artistas e dos críticos especializados, como na postura dos museus, galerias, curadorias, bienais, enfim, todo o aparato que circunda as artes visuais no país.

Demonstramos existir na origem do Etsedron o encontro de diferentes demandas artísticas pré-existentes no universo das artes visuais, definidas pela busca de renovações formais por correntes da arte contemporânea internacional e a procura de posicionamento político dos adeptos de uma arte engajada brasileira. São fatores que vieram a fundir-se com o ambiente cultural fértil existente na Cidade do Salvador nas décadas de 1950 e 1960, gerado pelo reitorado de Edgar Santos à frente da Universidade da Bahia (futura Universidade Federal da Bahia). Já o surgimento do grupo dentro da Escola de Belas Artes, em meio a alunos ligados entre si pela dedicação à xilogravura, em uma época onde esta técnica se destacava na Escola, acabou por indicar as raízes expressionistas de sua poética. Data também desta vivência estudantil dos seus primeiros integrantes - exercitada dentro e fora da Universidade -, o comprometimento político da proposta do grupo.

Acreditamos que as vias alternativas encontradas pelo Etsedron eram em parte sugeridas pelo próprio cenário sócio-cultural existente, no qual alguns ramos da sociedade adotaram um modo alternativo de viver. Embora o grupo buscasse uma aproximação com a tradição rural sertaneja, acabou também por adotar uma ideologia impregnada pela mentalidade da época: vida comunitária aos moldes do movimento hippie e uma atitude crítica ao capitalismo e ao consumismo.

O final do Etsedron, em 1979, foi motivado em grande parte pela vergonhosa indiferença demonstrada pelas instituições de arte na Bahia, que refletiam, como ainda refletem, o ponto de vista da diminuta burguesia local, os *brancos da terra*, pouco interessados em legitimar a arte e a cultura de matriz popular, a menos que seja para deturpá-la, apropriando-se dela comercialmente como no caso da *axé music*. Colaboram também, o esvaziamento da ideologia da Contracultura e sua perspectiva de um projeto de vida e trabalho coletivos, assim como as próprias contradições perceptíveis no grupo, que ora se

apresentava como um trabalho de autoria coletiva, ora creditava a Edison da Luz - nos catálogos oficiais - a autoria dos Projetos Ambientais.

O Etsedron faz com vocação e desenvoltura o papel de fio condutor de uma série de reflexões sobre artes visuais, cultura, política e especialmente sobre a geração que o integrou. A sua perspectiva reconstitui o ponto de vista local e ainda, mais especificamente, o ponto de vista das artes visuais e dos artistas visuais baianos sobre fenômenos como a Contracultura, a arte de vanguarda, o milagre econômico brasileiro e os anos de chumbo da ditadura militar.

Cabem ainda algumas considerações sobre a geração de onde provém o fenômeno Etsedron, forjada no período conhecido como renascença baiana (o reitorado de Edgar Santos). Ao contrário dos italianos de hoje que se defrontam com o fantasma de um passado, talvez insuperável, os baianos - em particular a comunidade universitária baiana -, tem diante de si, um projeto inacabado. O encontro entre cultura erudita-cosmopolita e a realidade antropológica local, nas décadas de 1950 e 1960, a despeito dos seus frutos impressionantes - Cinema Novo, Tropicália e Etsedron – não foi, talvez, além de um *namoro de portão*. Mais de quarenta anos depois, a inclusão do olhar antropológico na instituição universitária baiana ainda urge ser completado. Mesmo hoje, não faltam vozes na Universidade a apontar o inconveniente de tal ligação, alegando os motivos mais estapafúrdios – seja a proteção de uma imaculada autenticidade popular, seja o inconveniente de uma folclorização do saber científico.

Tendo em mente que as forças do obscurantismo não se travestem apenas de fardamento militar, e sendo a própria Universidade, enquanto instituição, uma estrutura conceitual européia, é previsível que surjam defensores dessa mentalidade eurocêntrica, mesmo que travestidos de intelectuais arrojados e engajados. O fato é que, em pleno século XXI, em uma cidade como Salvador, que reúne a maior concentração de afro-descendentes vivendo fora da África e, apesar do prestígio internacional que as mais variadas manifestações artísticas desse ambiente vem alcançando, nossa Escola de Dança (UFBA) ainda não oficializou em seu currículo regular a dança afro-baiana – que permanece como curso de extensão, ainda que sendo o mais procurado -, muito menos, a capoeira, célebre em todo mundo. A Escola de Música (UFBA) segue dispensando pouca atenção à música de origem afro-baiana – admirada mundialmente - e o contato mais provável que os alunos da Escola de Belas Artes (UFBA) – em sua grande parte, negros e mulatos - podem vir a ter com a arte proveniente de sua origem étnica, é através do cubismo francês do começo do século XX.

A presente dissertação não apenas discorre sobre um objeto que teve sua existência em um tempo específico (1969 - 1979), absorvendo as singularidades deste momento histórico, mas ela própria se materializa em um momento também específico. Gostaríamos portanto de salientar um aspecto que vem a particularizá-la, identificando-a com seu momento histórico. Destacamos então o fato de estarmos lidando com uma geração que, nascida na década de 1940, viveu sua juventude nas décadas de 1960 e 1970, sob a tutela ou em declarado conflito com o poder então instituído, representado pela ditadura militar. Esta é uma geração que hoje chegou ao poder, conseguindo instalar-se em palácios e ministérios, os quais são habitados por personagens que foram, não apenas contemporâneos da maioria dos integrantes do Etsedron, mas também, personagens de destaque em movimentos políticos, estudantis, sindicais e artísticos que eclodiram no período.

Recuperar os sonhos e ideais desta geração, implica naturalmente em confrontá-los, décadas depois, com suas atitudes enquanto detentores atuais do mesmo poder instituído, que outrora questionaram e que hoje materializam através de medidas provisórias, projetos de leis e também, infelizmente, de escândalos de corrupção. Ao mesmo tempo em que tais escândalos nos trazem alguma desilusão, nos vacinam e nos ensinam a relativizar o maniqueísmo com que muitas vezes já foi tratado – inclusive por essa mesma geração - as diferenças políticas e ideológicas.

Os diferentes movimentos artísticos estabelecem vínculos profundos com as realidades que os engendraram e, por isso, talvez acabem adquirindo uma importância que os fazem superar a categoria de fenômenos exclusivamente artísticos, transformando-os também em documentos imaginários de sua época. Seria impossível dissociar o impressionismo francês da cena boêmia pela qual transitou ou os modernistas paulistas, sem conectá-los ao estilo de vida aristocrático de uma elite paulistana enriquecida do começo do século XX. O olhar sobre a arte, sem dúvida, envolve também a atenção a esses determinados estados de espírito que vigoravam em seus momentos correspondentes. Nessa perspectiva, as ambientações do Etsedron talvez possam se configurar como uma das mais legítimas representações do estado de espírito nacional que vigorou durante a ditadura militar iniciada em 1964. Suas figuras sugerem a fome e a tortura, submersos no rodapé da propaganda oficial daquele período. Ou melhor, seria o lado avesso, não apenas do Nordeste, assim como, das altas taxas de crescimento econômico, dos milhões de toneladas de soja exportada, das telenovelas, do “pra frente Brasil” e da conquista da copa do mundo em 1970.

Uma metáfora que circulava na época do milagre econômico brasileiro (1968-1974) a respeito deste *boom* econômico nacional e cuja autoria era atribuída ao então ministro da Fazenda Antônio Delfim Neto – e por ele negada - defendia a tese de que era preciso fazer o bolo crescer antes de dividi-lo, sinalizando uma futura divisão de renda entre a população brasileira após o enriquecimento do país. Hoje, as figuras famélicas sugeridas pelos espantalhos do Etsedron parecem, de fato, a melhor e mais eloqüente representação dos convidados de um banquete que nunca chegou a acontecer.

O Etsedron fazendo jus à sua proposta inicial de ir até o “avesso” da condição nordestina, não apenas tangenciou os melindres acadêmicos e artísticos, assim como também colocou em xeque a percepção oficial que o Brasil tinha de si mesmo. A sua afinidade com a perspectiva antropológica derivou em um procedimento artístico singular, uma observação participante que era em parte criação estética e ao mesmo tempo investigação etnográfica, esse talvez seu maior legado. Trouxe para o cenário das artes visuais algumas das contradições mais marcantes da civilização brasileira. Através de um animismo envolto em uma base conceitual, revelava uma realidade que oferece instâncias onde o mito sobrevive em todo seu vigor, coexistindo com uma sociedade industrial tecnológica e economicamente inserida no mundo globalizado. Recuperou em seu trabalho uma espécie de xamanismo artístico, ciente de que a transfiguração de forças míticas em objetos artísticos remonta mesmo aos primórdios da socialização humana.

O Etsedron enquanto fenômeno coletivo e geracional partilhava de uma atitude rebelde encontrada também em outros grupos de jovens artistas da época, que viram na série de correntes artísticas que emergiram no pós-guerra questões como autoria, unidade, originalidade e autenticidade da obra de arte serem problematizadas assim como todas as regras da sociedade. Se, na época da Contracultura, os mais caros valores da sociedade burguesa foram colocados em xeque, também levaram de roldão noções estabelecidas durante séculos no terreno das artes visuais. Não apenas a hegemonia européia se viu destituída pelos norte-americanos, mas também as próprias categorias tradicionais das artes visuais. Talvez este tenha sido um período de demolição mais do que de construção. Na esfera da arte, os modelos institucionalizados já não faziam sentido em um mundo moderno. Por outro lado, criou-se um vazio ainda não preenchido pelo mundo pós-moderno. Na verdade, a própria noção de vanguarda artística foi perdendo o status desfrutado no período modernista. Aspectos cruciais para o entendimento das novas linguagens parecem ainda escapar,

inclusive, para os especialistas mais sofisticados, o que resulta muitas vezes em casos anedóticos.

Voltando o olhar aos movimentos da vanguarda brasileira que atravessaram o século XX até a década de 1970, podemos concluir que, independentemente das diferenças e das polêmicas travadas pelas diferentes correntes, existia uma profunda conexão entre elas e a realidade do país, e que existiam ainda, eventualmente entre elas, influências mútuas mesmo que inconscientes. As últimas décadas do século passado assistiram à morte decretada das vanguardas artísticas. Mas existia algo na atitude de vanguarda que, talvez, mereça ser ressuscitado, uma espécie de antídoto ao complexo de inferioridade cultural que muitas vezes contamina e paralisa o Brasil urbano e intelectual.

Em um país submerso pela ditadura militar, o debate artístico incluía naturalmente as opções – ou implicações – políticas envolvidas nas discussões estéticas. Foi-se a Ditadura, o Muro de Berlim, a Guerra Fria e com eles uma clara definição do que, em política, seja esquerda ou direita. Infelizmente, permanecem no mundo a pobreza, a ignorância e o imperialismo econômico e cultural das nações mais ricas do planeta sobre as regiões mais pobres. Recuperar parte dos questionamentos que vigoraram naquele ambiente artístico, talvez possa restituir não apenas um sentido de responsabilidade social assim como o de potência, aparentemente desaparecidos do universo das artes visuais.

Hoje, obras como as desenvolvidas pelo Etsedron, devem voltar a cena, num momento em que assistimos a hegemonia dos Estados Unidos e da Europa dividirem o mundo em *centro e periferia* e se apresentarem como os interlocutores oficiais da civilização ocidental. Mais do que nunca, faz-se necessária à investigação de propostas que criem rachaduras na indústria cultural, através das quais possamos perceber outros recortes da realidade, reformatando assim a dimensão simbólica em que se dá o consumo dos produtos culturais.

## REFERÊNCIAS

ALMANDRADE. Do Moderno ao Contemporâneo. *Revista da Bahia*, Salvador, p. 17, abr. 2005.

AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, 422 p.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, 435 p.

ANOS 70: TRAJETÓRIAS: Enciclopédia Artes Visuais, Itaú Cultural. <<http://www.itaucultural.org.br/ApplyExternas/Enciclopedia/artesvisais/index.html>> Acesso em: 1 jun. 2003.

AQUINO, Flávio de. Da ecologia à Catástrofe no Vale-Tudo da Bienal. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, p. 157, 1977.

AQUINO, Flávio de. XII Bienal de São Paulo – A Arte Total. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 20 out. 1973.

ARAGÃO, Rita de Cássia. Itinerários da Universidade no Brasil. In. RUBIN, Antônio Albino Canelas (Coord.). *A Ousadia da Criação*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Faculdade de Comunicação, 1999, 136 p.

ARAÚJO, Olívio Tavares. Crises, dúvidas e idéias. *Revista Veja*, São Paulo, p. 105, 12 out. 1977.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 709 p.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 158 p.

BOFF, Leonardo, REGIDOR, Leonardo e BOFF, Clodovis. *A Teologia da Libertação – Balanços e Perspectivas*. São Paulo: Editora Ática, 1996, 128 p.

BORGES, Edson Miranda. *Política e Estética – Uma tensão necessária*. 1995. 189 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989, 311 p.

BRITO, Antonio Mauricio Freitas. *Capítulos de Uma História do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)*. 2003. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1994.

COELHO, Ceres Pisani Santos. *Movimento Moderno na Bahia*. Tese (Concurso para Professor Assistente) – Departamento I da EBA/UFBA, Salvador, 1973. 223 p. il. (Monografia apresentada ao concurso 1º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia).

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *A Modernidade na Bahia*. Salvador, 1994. 113p. (Monografia apresentada ao concurso 1º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia).

FREYRE, Gilberto. Realidade Brasileira. In: *Biblioteca Educação é cultura*. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. Rev. Bras. Hist., 2004, vol.24, no.47, p.127-162. ISSN 0102-0188.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 507 p.

GOMES, Alair O. A Bienal 75 – pontos altos. *Revista Cultura*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, n. 20, p. 48.

GUARNACCIA, Matteo. *PROVOS – Amsterdam e o nascimento da Contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001, 175 p.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *A formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia – 1930 a 1964*. Dissertação de Mestrado, FFCH-UFBA, 1982.

GULLAR, Ferreira. OPINIÃO 65. *Arte em Revista*. Anos 60. São Paulo: Kairós Editora, ano I, nº 2, p. 22-24. maio-agosto 1979.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento – Ensaios sobre Arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984, 143 p.

HENDRICSON, Janis. *Lichtenstein*. Koln: Taschen, 1996. 96 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979, 154 p.

HONNEF, Klaus. *Warhol*. Koln: Taschen, 1992. 96 p.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. Conceito de Iluminismo. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

LE GOFF, Jacques *et ali*. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1977, 89 p.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 318 p.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Orgs.). *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.

LOPES, Carlos Freire. *Multidão e Folclore*. Salvador, 1967.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002. 131 p.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAFFESOLI, M. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. 168 p.

MAFFESOLI, M. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MATOS, Matilde. O Etsedron e a estética da verdade. In: *Mais cem artistas plásticos da Bahia*. Salvador. 2001.

MATSUDA, Malie Kung. *Artes Plásticas em Salvador: 1968-1986*. 1995. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MICELI, Sergio (org). *Estado e Cultura no Brasil*. Coleção Corpo e Alma do Brasil. São Paulo: Difel, 1984, 240 p.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975, 119 p.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. *Arte em Revista*. Anos 60. São Paulo: Kairós Editora, ano I, nº 2, p. 31. maio-agosto 1979.

OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflito de classes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 132 p.

O REGIME DA FOME. *Retrato do Brasil*. São Paulo, v. 1, p. 64, 1984.

OS GRILHÕES QUE NOS FORJARAM, *Retrato do Brasil*. São Paulo, v. 1, p. 25-28, 1984.

PARAÍSO, Juarez. *Belas Artes 1877-1996*. Salvador, 1996. 50 p.

PEDROSA, Mário. *Política das Artes – Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995, 363 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992. 180 p.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Madrid: Editorial Nerea, 2003, 118 p.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Bahia/Hoje, 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973. 401 p.

QUERINO, Manoel R. *As Artes na Bahia (Escorço de uma contribuição histórica)*. Salvador, 1913. 245 p.

RAMIREZ, Mari Carmen. *Utopias regressivas? Radicalismo e vanguarda em Siqueiros e Oswald. XXIV Bienal de São Paulo / Núcleo Histórico*. São Paulo. 1998. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhsiqueir02a.htm>>. Acesso em: 13 fev 2005.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. 259 p. il.

ROBATTO, Lia. *Dança em Processo – a linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.

ROCHA, Wilson. *Artes plásticas em questão*. Salvador: Omar G., 2001. 368 p. il.

RUBIN, Antônio Albino Canelas (Coord.). *A Ousadia da Criação*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Faculdade de Comunicação, 1999, 136 p.

SAMAIN, Etienne. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: *Brasil Comunicação Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SKYDMORE, Thomas E. *O Brasil Visto de Fora*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1994. 192 p.

TODERO, Luiz Ney. *De Canudos a Veneza: o projeto terra do artista plástico Juraci Dórea*. 2003. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TRABA, Marta. *Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950/1970*. Coleção ESTUDOS LATINO-AMERICANOS, vol. 10; tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977, 157 p.

MATOS, Matilde. ETSEDRON: o Nordeste ao avesso. *Revista Vida das Artes*, Rio de Janeiro, n. 5, ano 1, p. 60-61, out./nov. 1975.

#### **JORNAIS:**

A ARTE INTERPRETA A REALIDADE: ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, 7 out. 1973. p. 5.

A TARDE. Salvador, 10 abr. 1965. p. 15.

A XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Jornal da Bahia*, Salvador, 5 out. 1977.

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

AMADO, Jorge. Exposição no ICBA, *A Tarde*, Salvador, 10 abr. 1965. p. 10.

ARTES PLÁSTICAS. *Diário de Notícias*, Salvador, 17 jun. 1951. p. 5.

ASPECTO I – HISTÓRICO DO ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 2.

ASPECTO II – ANIMISMO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 3.

ASPECTO III – INTEGRAÇÃO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 4.

ASPECTO IV – PARTICIPANTES. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 5.

BIENAL EM PONTO DE BALA. *Jornal da Bahia*, Salvador, 20 set. 1977.

BORJA, Lúcia. Artes Plásticas. *A Tarde*, Salvador, 5 jan. 1967. p. 5.

CAMPOS, Mara. Etsedron - O Nordeste Exposto na XIV Bienal de SP. *Jornal da Bahia*, Salvador, 6 out. 1977. Caderno 2, p.1.

CARPEAUX, Otto Maria. Interpretações Das Artes Plásticas. *Diário de Notícias*, Salvador, 27 maio 1951. p. 5.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Salvador, 2 jul. 1962. *SDN Artes e Letras*, p. 4.

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

ETSEDRON CRITICA A FUNDAÇÃO. *Jornal da Bahia*. Salvador. 24 de set. 1980.

“ETSEDRON”. PESQUISA DE ARTE BRASILEIRA. *Última Hora*. São Paulo. 25 de out. 1973.

ESTA CHAMA JAMAIS SE APAGARÁ. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do *Jornal da Bahia* - Edição Especial, p. 7.

ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, 2 ago. 1977. Alça de Mira.

GRUPO BAIANO FOI CAUSA DO FINAL CONTURBADO DA BIENAL. *Jornal da Bahia*, Salvador, 12 out. 1977.

IMAGEM DO ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do *Jornal da Bahia* - Edição Especial, p. 7.

KRUSE, Olney. A opinião de um crítico. *City News*, São Paulo, 2 out. 1977. Cidade em Notícias, p. 1.

KRUSE, Olney. A bienal da Bahia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1977. p. 27.

MÁRIO CRAVO HOJE NO MAM. *Diário de Notícias*, Salvador, 14 jul. 1963. p. 1.

MATILDE MATOS E UMA VISÃO CRÍTICA DA BIENAL. *Jornal da Bahia*, Salvador, 16 out. 1977. Diálogo, p. 5.

MATOS, Matilde. 14a Bienal Paulista – Começo de Ordem no Caos. *Jornal da Bahia*, Salvador, 4 ago. 1977.

MATOS, Matilde. A Falsa Imagem do Artista. *Jornal da Bahia*, Salvador, 18 out. 1977.

MATOS, Matilde. Arte Brasileira em debate (II). *Jornal da Bahia*, Salvador, 28 mar. 1976. Página Quente, p. 5.

- MATOS, Matilde. Arte Rural. *Jornal da Bahia*, Salvador, 9 jan. 1977. Página Quente, p. 5.
- MATOS, Matilde. Bienal Sim ou Não? – Começo de Ordem no Caos. *Jornal da Bahia*, Salvador, 11 out. 1977.
- MATOS, Matilde. Eminências do poder no mundo das artes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 4 mai. 1978.
- MATOS, Matilde. *Jornal da Bahia*, Salvador, 21 mar. 1976. Página Quente, p. 5.
- MATOS, Matilde. Arte Contínua-Selvícolaplastia. *Jornal da Bahia*, Salvador, 13 out. 1974. Página Quente, p. 5.
- MATOS, Matilde. Márcio no Projeto IV. *Jornal da Bahia*, Salvador, 5 jun. 1977. Dicas de Matilde, p. 5.
- MATOS, Matilde. Projeto Ambiental de Etsedron Representa a Bahia na Bienal. *Jornal da Bahia*, Salvador, 2 set. 1973. Página Quente, p. 5.
- NOVAS FORMAS DA ARTE. *Jornal da Bahia*, Salvador, 17 nov. 1974. Caderno 2, p.1.
- OBRA DE ARTE SERÁ QUEIMADA. *Jornal da Bahia*. Salvador. 21 de dez. 1980. 1º caderno, p s/n.
- O MELHOR DA BIENAL. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1977. p. 21.
- O RETRATO DE UMA TRISTE BELEZA. *Diário de São Paulo*. 16 nov 1975.
- PARÁÍSO, Juarez. I – A Vanguarda em Questão. *Diário de Notícias*, Salvador, 24 mar. 1968. SDN Artes e Letras, p. 2.
- PROTESTO DOS CABELUDOS. *A Tarde*, Salvador, 5 jan. 1967. p. 8.
- 7 DIAS DAS ARTES PLÁSTICAS. *A Tarde*, Salvador, 27 dez. 1960.
- SILVEIRA, Tasso. Arte Gratuita. *Diário de Notícias*, Salvador, 6 maio 1951. p.5.
- SPENCER, Nilda. Crises, dúvidas e idéias. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 15 jun. 1977. Teatro.
- UM CORONEL DOS DUROS, OSNELLI MARTINELLI. *Diário de Notícias*, Salvador, 24 mar. 1968. SDN Artes e Letras, p. 6.
- UMA NOVA HISTORIA DA ARQUITETURA MODERNA. *Diário de Notícias*, Salvador, 27 maio 1951, p. 5.
- VALLADARES, Clarival. A Danação da Figura ou Crônica da Bienal. *Diário de Notícias*, Salvador, 15 mar. 1964. SDN Artes e Letras, p. 1.

PRATA, Vander. Etsedron à procura de um chão para trabalhar em comunidade. *Jornal da Bahia*, Salvador, 16 de jun. 1978

VERBA DA BIENAL É PROBLEMA NA ESTRÉIA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 out. 1977.

### **CATÁLOGOS:**

XII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1973.

XIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1975.

XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1977.

XV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1979.

ETSEDRON PROJETO III – XIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo. 1975.

ETSEDRON PROJETO IV – XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo. 1977.

PRÉ-BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1970.

PRÉ-BIENAL NORDESTE. Catálogo Geral. Recife: 1970.

I BIENAL NACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1974.

I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO. Catálogo Geral. São Paulo: 1978.

22ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo Salas Especiais: Hélio Oiticica – Lygia Clark. São Paulo. s. d.

### **ENTREVISTAS:**

ALMANDRADE. *Almandrade*: depoimento [set. 2004]. Entrevistador: Walter Mariano. Salvador. 2 fitas cassete (120 min). Não publicado.

LUZ, Edison Benício da. *Edison Benício da Luz*: depoimento [mar. 2004]. Entrevistador: Walter Mariano. Salvador. 2 fitas cassete (120 min). Não publicado.

MEIRELLES, Márcio. *Márcio Meirelles*: depoimento [mar. 2005]. Entrevistador: Walter Mariano. Salvador. 2 fitas cassete (120 min). Não publicado.

LIMA, Vera. *Vera Lima*: depoimento [abr. 2005]. Entrevistador: Walter Mariano. Salvador. 2 fitas cassete (120 min). Não publicado.

MATOS, Matilde. *Matilde Matos*: depoimento [out. 2003]. Entrevistador: Walter Mariano. Salvador. 2 fitas cassete (120 min). Não publicado.

ANEXO A - FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO  
ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO

Ps

FUNDAÇÃO **BIENAL DE SÃO PAULO**  
PRE - BIENAL

Pintura  Escultura   
Desenho  Gravura   
Outras Técnicas

INSCRIÇÃO N.º .....

Nome e sobrenome do artista: EDISON BENÍCIO DA LUZ  
Nome para figurar no catálogo: EDISON DA LUZ  
Lugar e data de nascimento: 04.04.1942 Nacionalidade: Brasileiro  
Endereço para correspondência: Rua Lindolpho Rocha, 30 - TORORÓ  
Cidade: SALVADOR - País: Brasil  
Para estrangeiros: Carteira "Modelo 19" n.º ..... data de expedição: .....  
(altura) - (largura)  
Título da Obra: MIRAGEM DO ETSEDRON Dimensões: Adimensional  
( ESPANTALHOS)  
Data de execução: 1970  
Técnica: Gravura em tecido  
Preço da obra para venda: .....  
Obs. - Os espantalhos constituem parte da obra "MIRAGEM DO ETSEDRON"  
Título da Obra: ..... Dimensões: .....  
Data de execução: .....  
Técnica: .....  
Preço da obra para venda: .....  
(altura) - (largura)

Ficha de inscrição do Etsedron na Pré-Bienal de São Paulo. 1970.

Data: 22-9-74.....  
*Edison da Luz*  
P/GRUPO ETSEDRON II

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO  
BIENAL NACIONAL 74

Pintura  Escultura   
Desenho  Gravura   
Outras Técnicas

INSCRIÇÃO N.º .....

Nome e sobrenome do artista:.....(VIDE FICHA ANEXA).....  
Nome para figurar no catálogo:.....  
Lugar e data de nascimento:..... Nacionalidade:.....  
Endereço para correspondência:.....  
Cidade:..... País:.....  
Para estrangeiros: Carteira "Modelo 19" n.º ..... data de expedição:.....  
(altura)-(largura)  
Título da Obra: ARTE CONTÍNUA - SILVÍCOLOPLASTIA Dimensões: adimensional  
Data de execução: 02/02/74 a 15/07/74 - 1ª ETAPA  
Técnica: MIXTA - ARTE AMBIENTAL  
Preço da obra para venda: R\$ 40.000,00 (CONJUNTO) .....  
(altura)-(largura)  
Título da Obra:..... Dimensões:.....  
Data de execução:.....  
Técnica:.....  
Preço da obra para venda:.....  
(altura)-(largura)

Ficha de inscrição do Etsedron na I Bienal Nacional de São Paulo. 1974. p. 1.

ANEXO A - FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO  
ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO

Vide verso

Pintura  Escultura   
Desenho  Gravura   
Outras Técnicas

FUNDAÇÃO **BIENAL DE SÃO PAULO** BIENAL NACIONAL 74

INSCRIÇÃO N.º 236

Nome e sobrenome do artista: Edison Benício de Luz

Nome para figurar no catálogo: DA LUZ

Lugar e data de nascimento: Salvador - 4 - 46 - BAHIA Nacionalidade: BRASILEIRO

Endereço para correspondência: FUNDAÇÃO S.E.S.P. ITAITUBA, BELEM - PARA

Cidade: BELEM - PA - ASSOCIADO DA BUNNAL LUZ País: BRASIL

Para estrangeiros: Carteira "Modelo 19" n.º \_\_\_\_\_ data da expedição: \_\_\_\_\_

Título da Obra: SELVICOLAPLÁSTIA-ARTE CONTÍNUA Dimensões: Ampliada (altura) - (largura)

Data da execução: 5-2-74 - A 237-74 Técnica: PESQUISA-RES. TRANSAMAZÔNICA

Técnica: JAMARICIM - CIPÓ - COURO - CRAIPE - JUTAI - LÁTEX - GUARANA

Preço da obra para venda: 40.000,00

Título da Obra: Conjunto Arte Ambiental Dimensões: \_\_\_\_\_ (altura) - (largura)

Data da execução: IDEM

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: \_\_\_\_\_

Título da Obra: \_\_\_\_\_ Dimensões: \_\_\_\_\_ (altura) - (largura)

Data da execução: Ronaldo Golman

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: MASCIDO EM 5-4-56

Título da Obra: BRASILEIRO Dimensões: \_\_\_\_\_ (altura) - (largura)

Data da execução: SÃO PAULO

Técnica: BRASILEIRO

Preço da obra para venda: MONTECATALOGO Ronaldo Golman (altura) - (largura)

Título da Obra: \_\_\_\_\_ Dimensões: \_\_\_\_\_ (altura) - (largura)

Data da execução: OSMAR Pinheiro Jr.

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: MASCIDO 7-5-50

Título da Obra: PARA-BELEM Dimensões: \_\_\_\_\_ (altura) - (largura)

Data da execução: BRASILEIRO

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: CATALOGO OSMAR pinheiro (altura) - (largura)

Título da Obra: \_\_\_\_\_ Dimensões: \_\_\_\_\_ (altura) - (largura)

Data da execução: \_\_\_\_\_

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: \_\_\_\_\_

Título da Obra: Conjunto arte Ambiental Dimensões: idem (altura) - (largura)

Data da execução: \_\_\_\_\_

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: 40.000,00 (conjunto)

A Secretaria da Fundação Bienal de São Paulo está autorizada a reproduzir as obras expostas, para que figurem no Catálogo da exposição e em outras publicações, podendo também vender essas reproduções no recinto da Bienal.

Data: 28-7-74

Edison de Luz Assinatura do Artista

Edison de Luz Assinatura do proprietário que autoriza a exposição da obra, caso esta não pertença ao artista

ANEXO A - FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO  
ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO

Edison Benício da Luz é chefe.  
 JOEL ESTACIO BARBOSA  
 PALMIRO NASCIMENTO CRUZ  
 DURVAL BENICIO da LUZ  
 ANTONIO CARLOS NEGREIROS  
 MATILDE AUGUSTA de MATOS  
 LIGIA MILTON da SILVEIRA  
 OSMAR PINTHEIRO JR.  
 JOSÉ MARIA MAIA  
 MARILIA PORPINO MAIA  
 ROMARDO GOKEMAN

PROJETO ETSEDRON II  
 ARTE CONTÍNUA

representação - PARA - BAHIA.  
 processo intercâmbio.

SERVICULO PLASTIA - Arte contínua  
 Grupo Etsedron - II

Edison BENICIO da LUZ. Responsável pela  
 equipe Etsedron

PARTICIPANTES - Joel Estacio BARBOSA.  
 nascido em - 16-4-56 SALVADOR - BAHIA.  
 NOME PARA FIGURAR no CATALOGO - JOEL ESTACIO

LIGIA MILTON da SILVEIRA.  
 nascida em - 23-9-40 - SALVADOR - BAHIA.  
 NOME PARA FIGURAR no CATALOGO - LIGIA MILTON.

DURVAL B. da LUZ.  
 nascido em 1-4-44 - SALVADOR - BAHIA.  
 NOME PARA FIGURAR no CATALOGO - DURVAL LUZ

HELENA MAGALHÃES.  
 nascida em 16-8-43 SALVADOR - BAHIA.  
 NOME PARA FIGURAR no CATALOGO - HELENA MAGALHÃES


MIRIAM RUBEM ABDON.  
 nascida em 13-3-47 - FEIRA DE SANTANA - BA.  
 NOME PARA FIGURAR no CATALOGO - MIRIAM ABDON

MATILDE AUGUSTA de MATOS  
 nascida em 13-5-35 - RIO DE JANEIRO.  
 NOME PARA FIGURAR no CATALOGO - MATILDE MATOS  
 CRITICA de ARTE - AICA.

ARTESÃOES COLABORADORES

PALMIRO NASCIMENTO CRUZ (SERINGUEIRO)  
 CARLOS da ROCHA NEGREIROS, - SERINGUEIRO)  
 Clémencino MUNDURUCU (indio)  
 JIAEO MUNDURUCU (indio)  
 PEDRO MALETA - REPENTISTA, SERTANISTA.  
 ALTAMIRO de JESUS - PREFEITO de ITAITUBA - PARA

ANEXO A - FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO  
ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO		INSCRIÇÃO Nº
foto tipo passaporte		PAÍS
nome completo	Edison Benicio da Luz	
nome profissional	Edison da Luz	
nome da equipe	Etsedron	
(obs. cada membro de equipe preenche uma ficha individual de identidade)		
nacionalidade	brasileira	
local e data de nascimento	Salvador, 4 de abril de 1942	
sexo	masculino	
estado civil	solteiro	
filiação	Felipe Benicio e Brigida da Luz	
endereço para correspondência (rua, número, cidade, código de área, telefone)	Rua General Braulio Guimarães 72 - Jardim Armação Salvador, Bahia 40.000 tel. 8-6326	
currículo escolar		
Curso Primario e Ginásial no Instituto Bahiano de Ensino, Salvador		
Curso superior na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Salvador		
Cursos de Pós-Graduação em psicologia e terapia ocupacional com estagios no Hospital Ana Nery onde fez, de 66 a 68, trabalho regular de pesquisa para psicóticos		
Curso de Gravura com Henrique Oswald		
atividades profissionais		
Artista plástico. Desde 69 trabalha como grupo de artistas do Etsedron, procurando criar a maneira de fazer que melhor se adaptasse ao retrato social e político do nosso meio.		
Como meio de sobrevivencia, trabalha em xilogravuras, entalhes e esculturas		
atividades atuais		
Desde novembro de 76 vem desenvolvendo o Projeto IV do Etsedron em Porto Seguro, visando uma revitalização das características da cidade histórica, através do desenvolvimento de uma política comunitária-cultural no refortalecimento do profissionalismo e produções artesanais locais, para melhoria das condições de vida do homem da região.		
tipo de participação em eventos, em grupos e/ou movimentos		
O trabalho do Grupo Etsedron foi primeiro exibido na pra-bienal do Nordeste, no Recife, em 70. Foi representado nas Bienais Internacionais de S. Paulo em 73 e 75, ganhando em 73 o Premio Governador do Estado. Apresentou projeto na Bienal Nacional de 74, com premio de seleção.		
participação em eventos individuais e coletivos mais representativos		
Mostra individual de entalhes e xilogravuras no Museu de Arte Moderna da Bahia em 68.		
Participação e premio nas bienais baianas de 66 e 68.		
Convidado para o II Festival de Arte Negra na Nigeria (Lagos), ao qual deixou de comparecer por estar engajado no trabalho do Projeto IV em Porto Seguro		
principais premiações		
Premio Governador do Estado de S. Paulo na Bienal de 73.		
Premio de Aquisição em pintura na I Bienal Nacional da Bahia		
bolsas de estudo		

ANEXO A - FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO  
ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO

viagens e estágios De 66 a 68 estagio no Hospital Ana Nery de Salvador, fazenda pesquisa de arte para psicóticos.
Viagem de pesquisa pelo Norte e Nordeste do Brasil, com o grupo Etsedron para identificação de uma arte nacional, ficando 8 meses em Guajeruz, 6 meses na região amazônica (Itaituba, Pará) e 6 meses em Porto Seguro onde deverão fazer um ano. Períodos anteriores ao Brasil e Maranhão.
trabalhos individuais (indicação de proposta da pesquisa)
trabalhos coletivos (indicação de proposta da pesquisa)
referências bibliográficas sobre a obra e o autor
Catálogos da I, XII e XIII Bienais de S. Paulo. Catálogo de Arte Contemporânea Brasileira do Museu de Arte Moderna de S. Paulo (71)
Dicionário da Gravura Brasileira de José Roberto Teixeira Leite
Dicionário Ilustrado de Artes Plásticas do Brasil de Roberto Pontual
Artigo de "Heldon Williams para a revista "Art and Artists" de maio de 73
contratos profissionais realizados Revista "Artes Visuais", n.10 de 1976, tres artigos sobre o Etsedron, das pag.11 a 17.
obras de localização pública
Escultura para o Departamento de Quimica da xxxix Universidade Federal da Ba.
Obras em museus no Brasil
obras de localização particular
Gravuras, entalhes, esculturas e pinturas em residências particulares de colecionadores
solicitamos envio de material impresso ou reproduzido para a seção de documentação e pesquisa da Fundação Bienal de São Paulo
sugestões e propostas para a próxima Bienal Internacional de 1979. Informe se julga importante existirem certames com premiações
Mais importante ainda é que sejam facilitados os meios para que artistas jovens, de todos os pontos do país, possam executar e mostrar seus trabalhos. O dinheiro dos premios não é ser utilizado antes e não depois. É muito difícil para um artista pobre brasileiro levar a termo um trabalho maior, sem a ajuda de fóra.
É importante que a Bienal procure ver o que está sendo feito, não em rápidas passagens pelas capitais, mas numa pesquisa séria, demorada, para verificar o que merece ser ajudado e incentivado. A Bienal podia criar Salões locais incentivando os artistas a fazerem trabalhos para estes salões, em vez de criar entraves. É importante também que em todo país mostrem o que está se fazendo em cada parte, através de filmes e slides, palestras, etc.

Ficha de Identidade do Etsedron na XIV Bienal Internacional de São Paulo. 1977. p. 2.