



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<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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

<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>12</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....</b>	<b>16</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO I - RAÍZES DO ETSEDRON.....</b>	<b>26</b>
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
<b>CAPÍTULO II - GERAÇÃO ETSEDRON.....</b>	<b>52</b>
2.1 O AMBIENTE ARTÍSTICO E CULTURAL NA BAHIA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960.....	53
2.2 MIRAGEM DO ETSEDRON.....	69
<b>CAPÍTULO III - ETSEDRON, O AVESSE DO NORDESTE.....</b>	<b>88</b>
3.1 PROJETOS AMBIENTAIS.....	89
3.2 POÉTICA ETSEDRON.....	116
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>141</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>147</b>
<b>ANEXO A – FICHAS DE INSCRIÇÃO E DE IDENTIDADE DO ETSEDRON NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....</b>	<b>156</b>
<b>ANEXO B – MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXO C – CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....</b>	<b>186</b>
<b>ANEXO D – CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO.....</b>	<b>199</b>
<b>ANEXO E – DEPOIMENTO DE MÁRCIO MEIRELLES EM 1977.....</b>	<b>207</b>
<b>ANEXO F – DOCUMENTOS DIVERSOS.....</b>	<b>210</b>

## 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 Contracultura<sup>1</sup> 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 Moderno<sup>2</sup>, enquanto na outra, o progressivo descrédito dessa percepção intelectual do mundo. O principal propósito desta dissertação é fazer a reconstituição histórica da trajetória<sup>3</sup> do *coletivo*<sup>4</sup> 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 etnográfico<sup>5</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>. 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 rurais<sup>7</sup>, 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 Bienais<sup>8</sup> 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.<sup>a</sup> 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

---

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

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

<sup>8</sup> 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 integrantes<sup>9</sup> -, 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 História<sup>10</sup>, 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).

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 clássicos<sup>11</sup> - 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 fontes<sup>12</sup> 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 como<sup>13</sup>, o que nos deixou inseguros quanto ao uso das entrevistas como

---

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 grupo<sup>14</sup>. Os depoimentos apresentaram, algumas vezes, como é previsível, versões contraditórias<sup>15</sup>, que acrescentam polêmica e complexidade a um objeto por natureza de difícil entendimento<sup>16</sup>.

---

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

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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](http://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 xilogravura<sup>16</sup> 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

---

<sup>16</sup> Este envolvimento é analisado no 2º capítulo da dissertação.

*Geração Perdida*, iniciará os Estados Unidos em uma sofisticação mundana e cosmopolita<sup>17</sup>, 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 Bauhaus<sup>18</sup>, 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.

---

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

<sup>18</sup> 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 cultural<sup>19</sup>, passam a ser preponderantes. A arte *projetada*, o design, que na visão funcionalista europeia – 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-made<sup>20</sup> 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.

---

<sup>19</sup> 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).

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

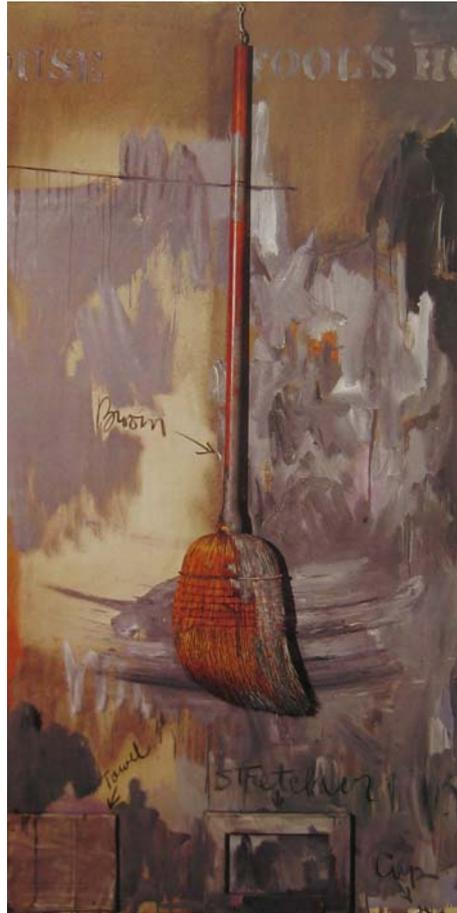


Fig 03 – Jasper Johns. *Fool's House*. 1962. Tela e objeto. 110 x 70 cm. Coleção Leo Castelli.

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 Kaprow<sup>21</sup>, 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.

---

<sup>21</sup> 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 lúdica<sup>22</sup>, 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)<sup>23</sup>

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).

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

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

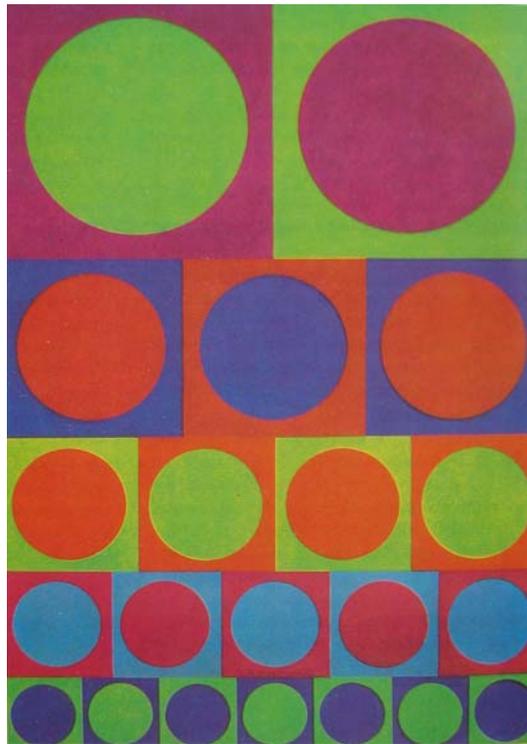


Fig. 07 – Victor Vasarely. *Composição*. 1962. Têmpera sobre tela. 73 x 54 cm. Galerie Notizie.

Fonte: ARGAN, 1996, p. 640

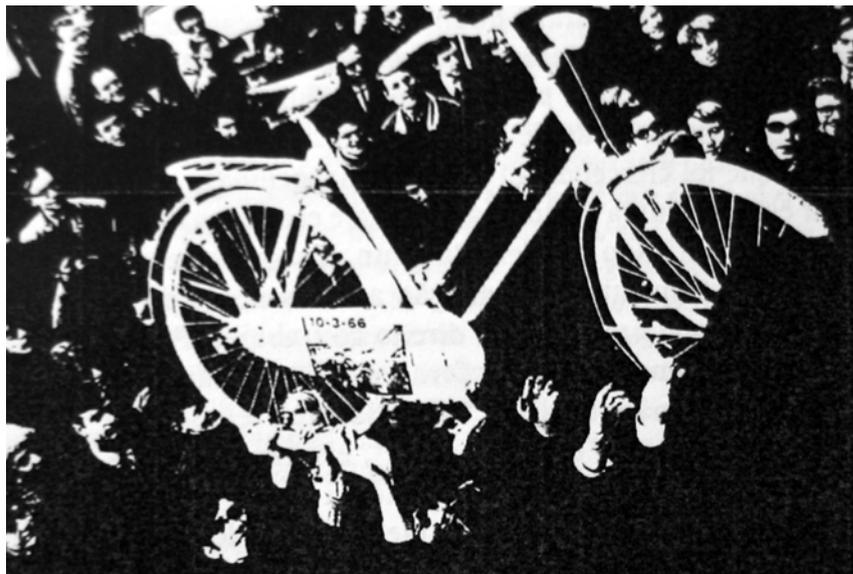


Fig. 08 – PROVOS. *Bicicleta Branca*. 1965. Foto: Koen Wessing.

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.

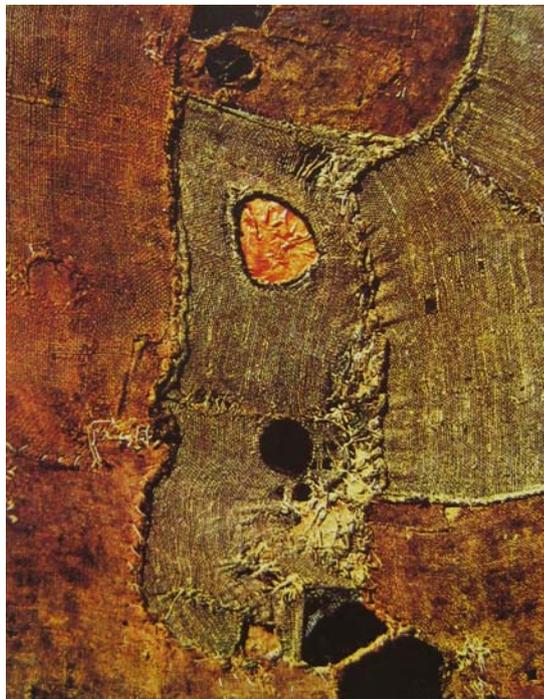


Fig. 10 – Alberto Burri. *Saco B*. 1953. Tela de saco e óleo. 100 x 86 cm. Propriedade do autor.

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.

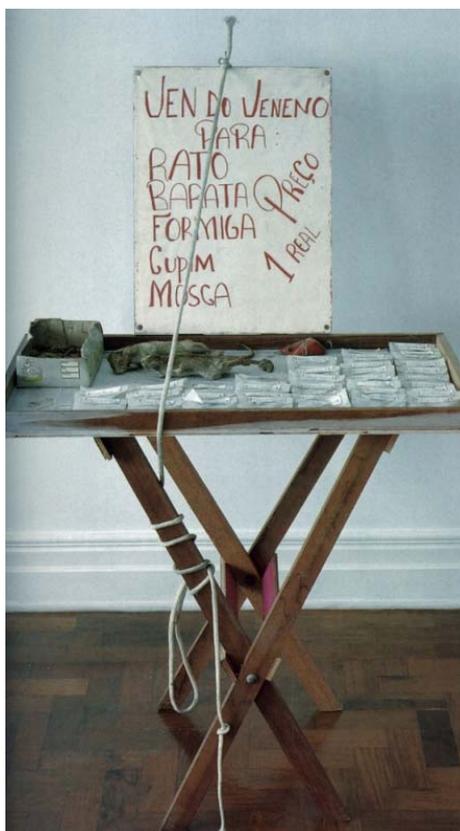


Fig. 13 – Marepe. *Banca de veneno*. 1996. Instalação. Fonte: BARBOSA, 2003, p. 11.

## 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 1922<sup>24</sup>, 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 Andrade<sup>25</sup>, 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 públicos<sup>26</sup>. Outra particularidade da trajetória de Mário de Andrade, e que remete ao trabalho posteriormente

---

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 Etsedron<sup>27</sup>, 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.

---

<sup>27</sup> 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 ETSEDRON, 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 1960<sup>28</sup> - 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 historiadores<sup>29</sup>, 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

---

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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](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 Ramirez<sup>30</sup>, 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,

---

<sup>30</sup> 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 sucesso<sup>31</sup>, 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.

---

<sup>31</sup> 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 Risério<sup>32</sup>, 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.

---

<sup>32</sup> 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 Teixeira<sup>33</sup>. 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

---

<sup>33</sup> 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, afluiu 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 academicismo<sup>34</sup> 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

---

<sup>34</sup> 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 Landolfo 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 pasmeira 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 baianas<sup>35</sup>, estabelecendo uma posição de destaque que atravessará toda a segunda metade do século XX até os dias de hoje.

---

<sup>35</sup> 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 paulistas<sup>36</sup>, 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.

---

<sup>36</sup> 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 bar<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup>, levando uma geração de estudantes universitários aos mais distantes rincões do Estado, para uma *vivência de aprendizagem* junto às populações locais, treinados

---

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

<sup>38</sup> 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 Manabu<sup>39</sup>, 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 Vague<sup>40</sup> 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.

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

<sup>40</sup> 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 queria<sup>41</sup> - 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.

---

<sup>41</sup> “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, OSNELLI 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 criada<sup>42</sup>. 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.

---

<sup>42</sup> 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-populista<sup>43</sup> 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.

---

<sup>43</sup> 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).

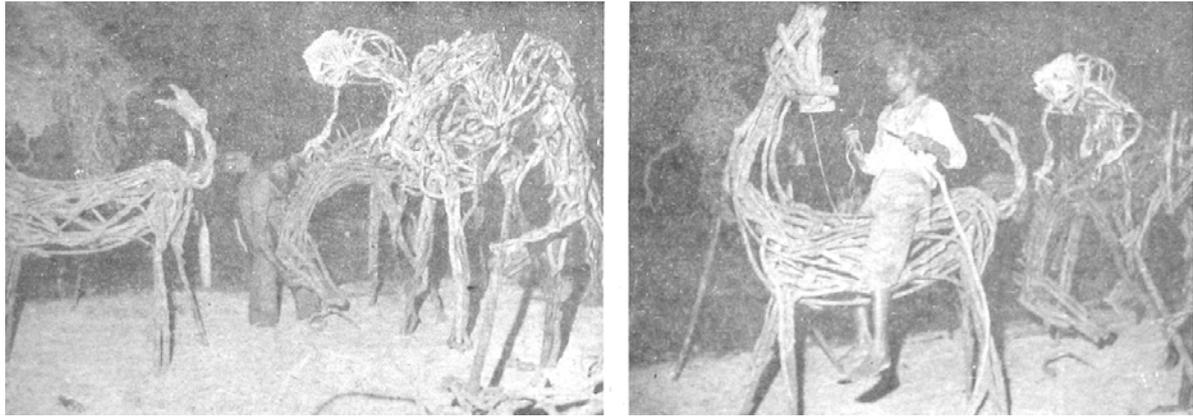


Fig. 38 e 39 – Projeto Ambiental I. JORNAL DA BAHIA, Salvador, 2 set. 1973. Página Quente, p. 5.

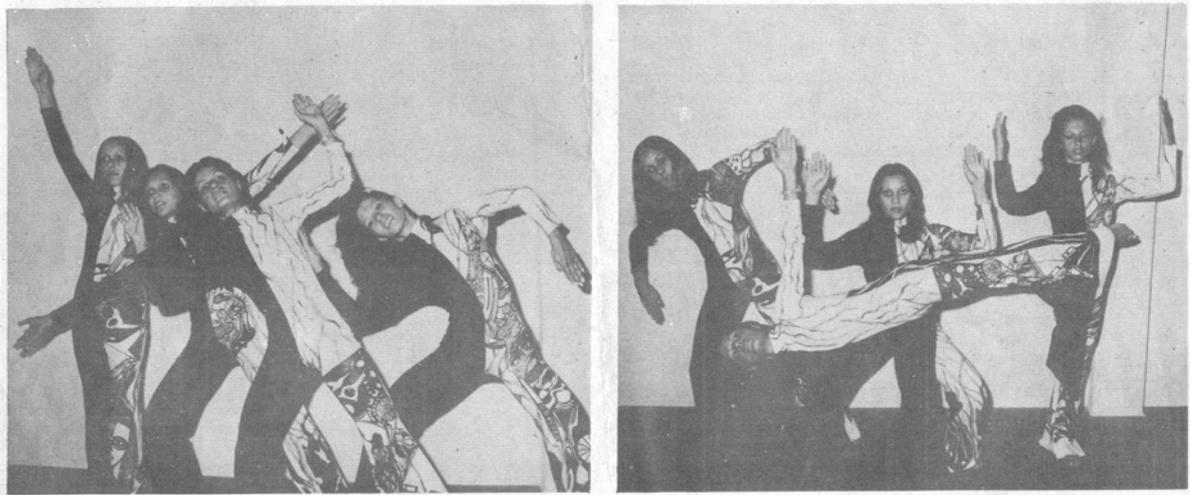


Fig. 40 e Fig. 41 – Projeto Ambiental I. *Jornal da Bahia*, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia, p. 4.



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 invernada  
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 artísticos<sup>44</sup>, 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

---

<sup>44</sup> 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 criação<sup>45</sup> 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

<sup>45</sup> 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*<sup>46</sup> 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).

---

<sup>46</sup> 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 grupo<sup>47</sup> 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:

---

<sup>47</sup> 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).

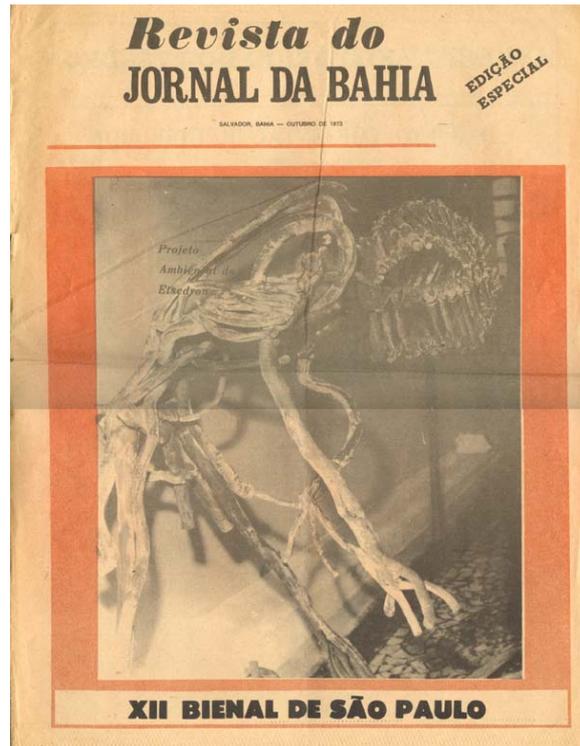


Fig. 45 – Revista-catálogo / Projeto Ambiental I. XII BIENAL DE SÃO PAULO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia, capa.



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 Selvicolaplastica 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

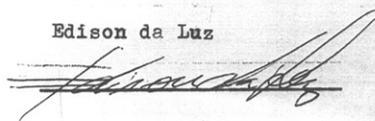


Fig. 48 – Carta de Edison da Luz a Radha Abramo. página 2. 1974.  
Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.

Em 1975, em vista da premiação recebida na Bienal Nacional anterior, o grupo<sup>48</sup> 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).

---

<sup>48</sup> 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).

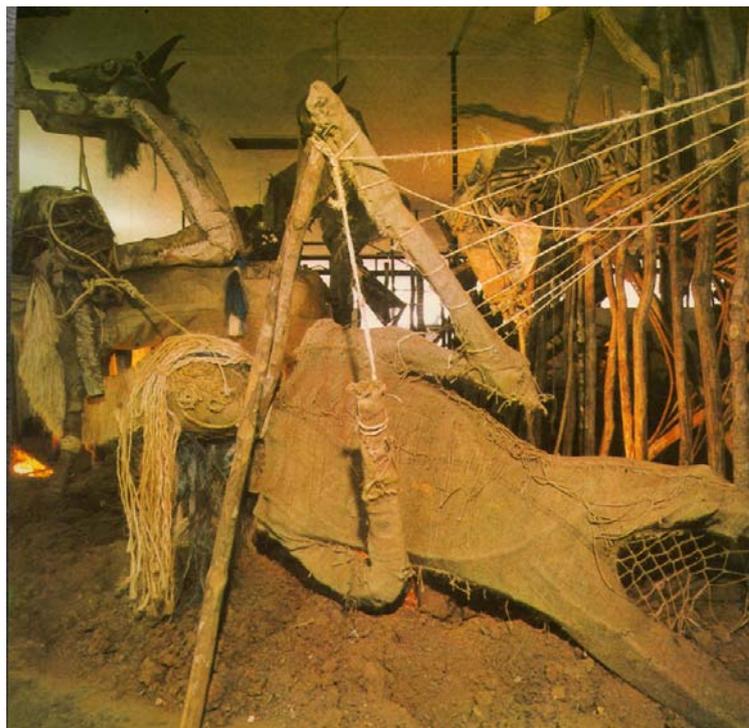


Fig. 49 – Projeto Ambiental III – Fonte: Revista Cultura, nº 20, p. 54. 1975.



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

Em outra resenha sobre a Bienal, o crítico Alair O. Gomes destacava a reação provocada pela presença do Etsedron: “Outros colegas meus parecem algo atônitos face ao Projeto III. Não me recordo de outra expressão em termos plásticos tão pungente e tão genuína de aspectos da realidade brasileira” (GOMES, 1975, p. 52). Já para Matilde Matos, o grande diferencial do grupo era seu olhar sobre a dimensão social da nossa realidade, cada vez mais esquecida nas artes plásticas brasileiras, voltadas a experimentações formais alinhadas a correntes estéticas internacionais: “No âmbito das artes plásticas nacionais, quase não está presente o contexto social, por mais densa e complexa que a sociedade hoje se apresenta” (MATOS, out-nov 1975, p. 60).

A despeito de seu sucesso nas prestigiadas Bienais paulistanas, pouco comum entre os artistas da arte contemporânea baiana, o grupo continuava em grande parte desconhecido em sua cidade natal, onde o eco desse sucesso, limitava-se ao universo de leitores do “Jornal da Bahia”. No cenário paulistano, o Etsedron seguia com destaque:

Não há quem visite a Bienal Internacional de São Paulo que não fale de um trabalho, o do grupo Etsedron, que mostra a paisagem do Nordeste brasileiro, com formas de um artesanato angustiado e angustiante, trabalho contundente, dantesco e com uma proposta que machuca, até por sua triste beleza (O RETRATO DE UMA TRISTE BELEZA. *Diário de São Paulo*. 16 nov 1975).

Ao se recordar daquela época, o arquiteto e artista plástico Almandrade, ex-integrante do grupo e, hoje, também professor de História da Arte dos cursos livres do Museu de Arte Moderna da Bahia, atribui o descaso baiano ao provincianismo local e a indiferença das instituições:

Não existia receptividade aqui, não se tinha como fazer nada. As instituições estavam desaparelhadas. A única que se destacava era o ICBA. E você tinha também uma mentalidade provinciana, que ainda existe um pouco, de não aceitar nada. O circuito cultural de Salvador não estava ainda receptivo para as manifestações de vanguarda ou de arte contemporânea. Não se aceitava por essa mentalidade provinciana e por esse esvaziamento das instituições (ALMANDRADE, 2004, s. p.)

Logo após a Bienal, o próprio Almandrade se afasta progressivamente do Etsedron, passando a explorar em seu trabalho pessoal uma vertente – concretista - absolutamente oposta à proposta do grupo. Essa atitude revela um processo constante no Etsedron, no sentido de absorver as mais variadas personalidades para, um pouco mais adiante, ver esse contingente ser substituído por uma outra formação. Permaneciam aqueles artistas que tinham se tornado o esteio da equipe e outros ainda magnetizados pela personalidade de Edison. Almandrade é um dos personagens a serem destacados dentre as gerações de integrantes do

Etsedron, devido ao fato de ter desenvolvido uma personalidade artística singular frente ao grupo e ao cenário artístico baiano como um todo, a quem tece uma crítica *dissonante*:

Desde o começo eu tinha uma crítica ao Etsedron e a sua proposta de fazer uma arte *genuinamente* brasileira ou nordestina. Isso não existe. Na verdade o Brasil é um país de muitos povos, de culturas diversificadas. Existem questões locais, obviamente, porque é diferente você está produzindo em Nova York ou em São Paulo. Mas a arte trabalha com a questão da universalidade. Questões conceituais são universais. [...] O Etsedron tinha falhas no meu entender, porque ele reproduzia a paisagem ao invés de dialogar com ela. Parecia um pouco como um presépio (ALMANDRADE, 2004, s. p.).

No território das artes plásticas brasileiras, a Bahia passou por um processo de amadurecimento meio lento para absorver as linguagens modernas e promover uma renovação capaz de competir com a arte produzida nos grandes centros. O que marcava a produção baiana era uma tendência à regionalização, a busca de um 'moderno regional' e uma recusa à universalidade [...] A provinciana sociedade baiana não aceitava as sugestões renovadoras na arte. A adaptação às novidades modernas se deu de forma aleatória, dentro de um pacto com a temática local, nordestina. A contemporaneidade custou a chegar e acabou sendo diluída sem se assimilar ou abordar direito suas questões, como uma moda fácil que dominou a arte brasileira. Uma arte contemporânea sem história, instantânea e descartável (ALMANDRADE, 2005, p. 17).

O grupo vai em 1977 para Porto Seguro, no litoral sul do Estado da Bahia, onde, contando com um surpreendente apoio oficial da prefeitura da cidade, que arca com sua hospedagem e alimentação, se propõe a desenvolver um trabalho de arte-educação junto à comunidade. Desdobrando-se agora também em uma vertente teatral, o Etsedron passa a incluir os jovens atores e diretores de teatro Márcio Meirelles e Maria Eugenia Millet, que já representam o final dessa geração de artistas locais, que, de alguma maneira, tinham conhecido um Brasil pré-ditadura: “Eu acho que essa geração de intelectuais, onde o Etsedron se inscreve, foi formada por pessoas, pré-ditadura, pré-1968, que conheceram um outro Brasil. Que eu conheci pequeno” (MEIRELLES, 2005, s. p.). De fato, se a primeira geração de integrantes do Etsedron é ainda caracterizável pelos eflúvios do governo de Juscelino Kubitschek e do reitorado de Edgard Santos, as últimas gerações se forjaram nos anos de chumbo da ditadura.

É interessante destacar o significado quase *cabalístico* adquirido pelo ano de 1968. Simultaneamente, e em diferentes partes do mundo, ele assistiu a eclosão de movimentos de um forte teor revolucionário, em contextos absolutamente distintos. A China, por exemplo, ainda se encontrava em plena ebulição de uma drástica e cruel “revolução cultural” iniciada por Mao Tse-Tung alguns anos antes (1966). Na Tchecoslováquia, ainda durante a vigência

do comunismo, tropas do *Pacto de Varsóvia*, invadiram o país para abafar um movimento no país de caráter reformista, batizado como a “Primavera de Praga”. Na França irrompeu uma revolta estudantil contra a então conservadora instituição universitária francesa que resultou em confrontos de rua entre estudantes e a polícia. A revolta dos estudantes franceses acabou por impactar e influenciar a classe estudantil de várias partes do mundo, difundindo slogans como “é proibido proibir” ou “o poder está nas ruas”, e permanecendo até hoje como um modelo e inspiração para o segmento. No Brasil, 1968 será permanentemente associado ao decreto do AI-5. Assinado naquele momento, no final do mandato do então presidente em exercício, o General Arthur da Costa e Silva, o decreto, que vigorou até 1978, deu carta branca ao governo seguinte, presidido pelo General Emílio Garrastazu Médici, para massacrar os oponentes do regime, traumatizando o país e transformando 1968 em um “o ano que não terminou”<sup>49</sup> e que sempre marcará a geração de brasileiros que o vivenciou. Na Bahia, esse momento afetará particularmente o circuito estudantil e o ambiente universitário, como demonstra o depoimento de Márcio Meirelles:

Em 1964 eu tinha dez anos, em 1968 eu tinha 14 e era do Maristas. Meu sonho de consumo era ir para o Colégio Aplicação, porque era um pessoal completamente consciente, completamente vanguardista. Era um colégio público, da universidade. Era o colégio onde se aplicavam as teorias de educação, geradas na universidade. Eu estudava defronte, nos Maristas, mais careta impossível. E a escola que eu queria ficava do outro lado da rua. Eles fumavam, ficavam na porta da escola sem farda, era uma coisa. Em 1968, todos na passeata, batendo na porta do Maristas pra gente sair e ir com eles. Os padres trancando a gente lá dentro. Mas, enfim, era uma geração que tinha essa galera, que era uma minoria, uma elite e tinha a outra galera, nós todos da classe-média, bundões do Maristas e do Vieira. Então, entrei na universidade com 17 anos. Em 1972, quando entrei para a faculdade de arquitetura, era uma outra geração, diferente daquela que pegou um Brasil pré-ditadura e pré-1968. Ainda assim, nós pegamos um Brasil aonde o inimigo era claro, aonde as coisas eram ‘ou lá ou cá’. E você tinha que tomar um partido nisso, você não podia ficar no meio, porque se você estava no meio você estava do lado de lá, você estava contribuindo. A gente tinha essa consciência, de que quem estava no meio, não tinha posição, estava ajudando ao lado de lá. Ou você radicalizava e colaborava pro lado de cá ou, então, você estava colaborando com o outro lado. O outro lado era o Estado e aquele estado de coisas, a repressão e o governo. Em 1972, eu peguei isso. Pessoas que desapareceram, que eram casadas ou que tinham relação com pessoas que estavam desaparecidas e de viver essa paranóia na universidade. Era uma paranóia real, porque acontecia de fato e naturalmente gerava uma paranóia. E gerava uma precaução e uma desconfiança da mãe e do pai. Então, por exemplo, eu tinha um colega que teve que prestar serviço militar, porque fez 18 anos dentro da universidade e teve que fazer, não conseguiu escapar. Ele era execrado, ninguém olhava pra ele na Escola de Arquitetura. Enfim, todo mundo desconfiava dele. Aí, eu entrei na universidade em 1972,

---

<sup>49</sup> “1968 - o ano que não terminou” é o feliz título do livro homônimo do jornalista Zuenir Ventura, em que ele reconstitui os eventos relacionados a este momento crítico na vida do Brasil.

que foi o período mais duro mesmo e aí, eu entrei logo para o Diretório. Eu sempre era colocado meio de escanteio, porque eu era novo e estava chegando e ninguém sabia direito. Então, não participava das decisões da cúpula e tal, mas fui chegando perto, cada vez mais. Já participei do Cuca, participei de um grupo de teatro, aí comecei a fazer teatro mesmo, foi na universidade. Esse teatro universitário. E, também, era uma coisa coletiva, não tinha uma direção central, tinham líderes que sempre davam parâmetros, mas não tinha um diretor. Era uma coisa meio grupal, coletiva, a gente fazia texto, figurino, cenário, tudo junto. Roteiro, direção e atuava. Eu comecei teatro também por essa porta, então aí comecei uma coisa de politização, de consciência de fato do que estava acontecendo e dessa paranóia, do medo de encontros clandestinos. Aqui no Vila Velha tinha encontros pra reestruturar a UNE, o DCE. Aí se criou o CUCA, que era o Centro Universitário Cultura Arte, que era meio um selo fantasia dessa coisa. Então, isso permitia que se tivessem reuniões pra organizar coisas culturais, mas de fato se discutia muita política nessas reuniões. José Augusto colaborou muito com isso. Então, quer dizer, é uma geração comprometida mesmo com a mudança, com o pensamento, com essa vanguarda que mistura raiz com contemporaneidade, com o futuro. E que mistura política com estética claramente, por uma decisão, por uma opção, porque a política e a estética estão juntas inevitavelmente, quer queira ou não. Mas você pode ter consciência disso ou não, e aí quando não tem, se ferrou, porque faz o jogo ao contrário. Mas enfim, eu sou (eu sinto assim) de uma última fornada dessa geração de 60. Eu sou a geração dos 70 (MEIRELLES, 2005, s. p.).

Em Porto Seguro, uma parte do grupo - Edison da Luz, Joel Estácio e Márcio Meirelles - permanece por aproximadamente por 3 meses, contando com a visita regular de outros integrantes. Enquanto Edison e Joel, especializados no trato com o cipó fabricavam as figuras, transformando a antiga cadeia da cidade em atelier improvisado, Márcio coordenava, com a presença eventual de Maria Eugênia, as oficinas de teatro que incluíam pessoas das mais diferentes faixas etárias e classes sociais. A intenção inicial, posteriormente descartada, era levar todos para a apresentação na Bienal. Essa foi uma experiência na qual, por fim, o grupo conseguiu colocar em prática sua proposta de integração entre arte e sociedade, apregoada desde o seu início. O trabalho desenvolvido, que agora absorvia a experiência teatral, incorporava, e também inventava, personagens lendários da região, como o Jarapiti e o Marubatã, alguns deles frutos da imaginação de Edison.

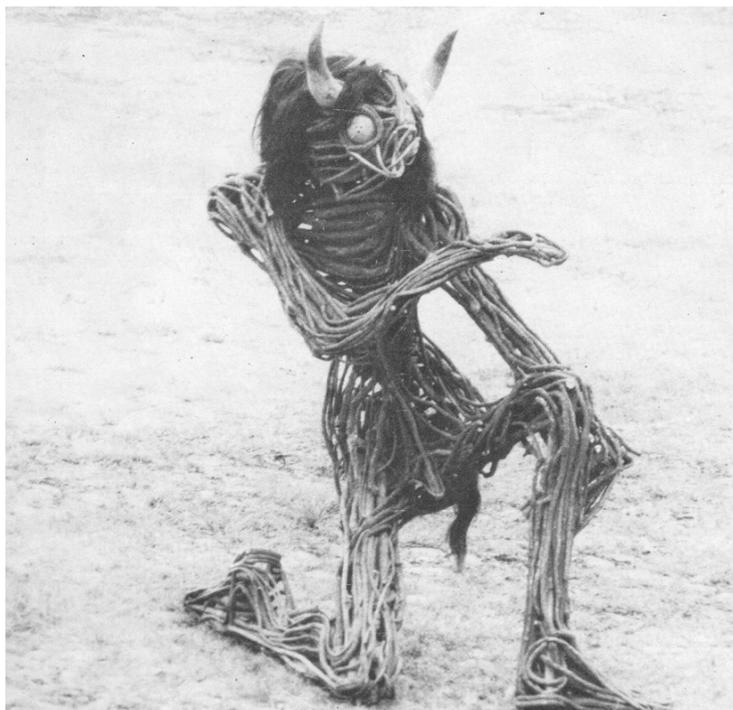


Fig. 51 – Projeto Ambiental III. Fonte: Revista Vida das Artes, Rio de Janeiro, nº 5, ano 1, p. 60, out.-nov. 1975.



Fig. 52 – Projeto Ambiental IV. Alunos do curso de teatro promovido pelo Etsedron em Porto Seguro com Edison da Luz e Márcio Meirelles sentados ao centro e Joel Estácio na extrema direita. 1977.

No mesmo ano, o grupo<sup>50</sup> participa com o PROJETO IV da XIV Bienal Internacional de São Paulo. O Etsedron mantém a estrutura básica de suas ambientações, compostas por figuras confeccionadas com fibras naturais que interagem com atores ou dançarinos. Aliás, uma proposta que atravessa toda a década de 1970 praticamente inalterada.

O trabalho continuou provocando reações intensas. Para Frederico Moraes: “O Etsedron, como o próprio nome indica, atua às avessas de qualquer grupo com uma estratégia e táticas bem definidas, limitando-se a repetir, como um vídeo-teipe, a sua primeira e desastrosa atuação: o folclore da miséria, o exótico regional” (MORAIS, 1979, p. 55). Já Olney Kruse permanece fiel na defesa do grupo: “Isto não é literatura. Menos ainda poesia trágica. Isso é uma realidade nordestina. E é também, a mais contundente, lúcida e brasileira obra de arte exposta na XIV Bienal de São Paulo inaugurada sábado último” (KRUSE, out 1977, p. 27). O tom apaixonado dos críticos prós e contra, dá uma idéia das polêmicas que agitaram esta Bienal que acabou dando o grande prêmio ao grupo argentino “Grupo dos Treze” e com isso gerando reações indignadas de protesto. Frans Krajcberg recusou uma premiação secundária e tentou transferi-la para o Etsedron, que, por sua vez também não a aceitou.



Fig. 53 – Projeto Ambiental IV. GRUPO BAIANO FOI CAUSA DO FINAL CONTURBADO DA BIENAL. *Jornal da Bahia*, Salvador, 12 out. 1977.

<sup>50</sup> Conforme catálogo: Edison da Luz, Chico Diabo, Antoneto, Milton Sampaio e Luís Tourinho (artes plásticas); Márcio Meirelles, Maria Eugenia Millet e Rita Matos (teatro); Djalma da Silva Luz (música); Carlos Sampaio (poesia); Eduardo Cheade (cinema); Hamilton Luz, José Olavo de Assis e Claudia Wudmuller (fotografia); Durval Benício da Luz e Célia Maria da Luz (medicina tropical); Tiburcio Barreiros e Altamirando Luz (direito); Carlos Alberto Parracho e Manuel Ribeiro Carneiro (ciências políticas e sociais); Vera Lúcia de Paula e Felipe Benício da Luz (estudos etnográficos); Matilde Matos e Carlos Ramón Sanchez (comunicação) (Catálogo Geral da XIV Bienal de São Paulo, 1977, p. 76).

## Proposta do Grupo ETSEDRON - Projeto IV

OBJETIVOS GERAIS

1. Realizar um a ambientação plástica integrada com dança, música, teatro, literatura, antropologia, ecologia, ciências humanas, fotografia e cinema.
2. Aglutinar o material humano existente (músicos, dançarinos, atores, cantores, cinegrafistas, antropólogos, etc) em torno do Projeto, para o trabalho dirigido e integrado.
3. Aproveitar pesquisas, ensaios, monografias, etc, inéditos ou não, nas áreas de ecologia, etnografia, sociologia, etc., interessando seus autores e estudiosos do assunto no Projeto.
4. Criar a maneira de fazer que melhor se adapte ao retrato político e social da região pesquisada - Brasil, Norte e Nordeste.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Caracterizar, através da dança, o comportamento do homem (o índio, o negro, o homem rural e o urbano) no meio ambiente, no sentido de transpor para o palco os seus rituais de nascimento, vida e morte.
2. Aproveitar as raízes musicais do Norte e Nordeste, transpondo-as para a linguagem musical brasileira contemporânea.
3. Transpor para o palco, em linguagem teatral, reportagens e lendas do povo do Norte e Nordeste
4. Catalogar os autores brasileiros (romancistas, contistas, poetas, jornalistas, etc) que mais se identifiquem com a forma, o estilo e a linguagem nacional
5. Divulgar trabalhos existentes, inéditos ou não, nas áreas de antropologia, ciências humanas, arqueologia, ecologia, que enfoquem o homem brasileiro e seus problemas, bem como incentivar novos estudos e pesquisas nessas áreas
6. Utilizar as técnicas da fotografia e cinema como meio de documentação e informação socio cultural.

Fig. 54 - Projeto Ambiental IV. Proposta apresentada a organização da XIV Bienal de São Paulo. 1977, p.1.

OBJETIVOS ESPECIFICOS (cont.)

7. identificar as atividades artesanais e de cultura popular com o meio ambiente( Porto Seguro)
8. identificar os produtos da manufatura popular com as necessidades de expressão do artista brasileiro
9. Estudar as expressões de forma e movimento do homem interiorano no decorrer de suas atividades cotidianas! trabalho, lazer, diversões e misticismo.
10. Reunir e avaliar o material coligido, na tentativa de descortinar a verdadeira arte brasileira

ESPECIFICAÇÕES

O Projeto IV do Etsedron ocupará uma área mínima de 300 metros quadrados.

As manifestações dos participantes do Etsedron serão feitas na seguinte ordem:

- a) apresentações simultâneas dos grupos de teatro, dança, musica e dos audio-visuais, em duas etapas para o Juri e para o público;
- b) no decorrer da Bienal, tres artistas plásticos permanecerão em trabalho contínuo, com função didática, em confronto com o público (arte/participação, arte/viva)
- c) o espaço ambiental do Projeto será franqueado, no sentido de integração, a artistas e grupos de qualquer parte que desejem participar no transcurso da bienal
- d) os trabalhos das áreas de antropologia, ecologia, ciencias humanas serão mostrados em forma de audio+visual

Fig. 55 – Projeto Ambiental IV. Proposta apresentada à organização da XIV Bienal de São Paulo. 1977, p.2.



A apresentação do grupo na Bienal, em si mesma, já implicava na criação de um outro trabalho, em parte porque o Etsedron incluía propositalmente a dimensão da *performance* nas suas *Ambientações* e em parte porque a improvisação e a estrutura algo circense da equipe também davam a tônica do trabalho. Neste momento, misturavam-se integrantes que tinham vivências diferenciadas de todo processo, além disso, a criação de novas *figuras* com cipós e a mutação dos ambientes continuavam:

Quando cheguei na Bienal não tinha um plano careta, no sentido de ter uma planta da exposição, tudo pronto e tal. Não, foi chegando, jogando terra, metendo barro, metendo as figuras, bota daqui, tira dali. E mudava também, não ficava eternamente igual. [...] Sei que, por exemplo, essa integração de música com teatro, coreografia com teatro e tal, se deu lá em São Paulo. Na própria Bienal. Não lembro se a gente teve uma conversa prévia aqui antes de ir. Mas lembro que a gente não tinha nenhuma intimidade com parte das pessoas, foi inventar lá alguma coisa. E era isso, era um pouco ficar lá na terra, ajudar a montar as coisas. Tinha uma coisa de terra, em toda a instalação tinha terra. Era num pátio externo, chovia, e a gente sujou a Bienal inteira. Era uma coisa impactante, porque aquela terra, aquela coisa bruta ali no meio de São Paulo. São muito lindas as esculturas dele. E essa instalação era muito linda, muito forte. E nós quatro, eu, Maria Eugênia, Lícia Morais e Jorge Santori, quase nus, vestidos com aquelas coisas de cânhamo e de corda e, não sei quê. Aí, de repente a gente saía andando, fazíamos rituais, saíamos andando pela Bienal afora, carregando uma escultura como se fosse um morto. Aí, já misturou Porto Seguro com Nordeste, com retirante, com essa coisa do ciclo da morte, da vida e do êxodo também. Era impactante. Mas acho que só fizemos isso na primeira semana, no primeiro fim-de-semana. [...] Eram muitas esculturas, e além delas Edison ainda ficava fazendo lá na Bienal, fazendo coisas. Era um processo. Eu lembro que ele ficava lá com os cipós, cortando, amarrando, mostrando o processo também, mesmo fazendo a instalação, a instalação também era com cipó, também era tudo amarrado. E ele continuava o processo, não parava. Ele ficava lá conversando com as pessoas. E eu acho que a *performance* dele era muito melhor do que a nossa (MEIRELLES, 2005, s.p.).



Fig. 58 – Projeto Ambiental IV. Etsedron. 1977. 1 fot., p&b. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 59 – Projeto Ambiental IV. Etsedron. 1977. 1 fot., p&b. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 60 – Projeto Ambiental IV. Etsedron. 1977. 1 fot., p&b. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 61 – Projeto Ambiental IV. Etsedron. 1977. 1 fot., p&b. Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo.

De volta a Salvador, o grupo tentou expor pela primeira vez em sua cidade, sem sucesso. A trajetória de polêmicas e de confrontos – inclusive no plano pessoal – do grupo e de alguns de seus integrantes, particularmente de Edison da Luz, contribuiu para manter as portas fechadas:

O que mais frustra os nossos artistas, além da desconfiança com que ele é olhado, é o boicote insidioso e nunca aberto que ele sofre [...] Caso muito típico e não único, [...] é o caso do Projeto Etsedron. As figuras estão desde janeiro, em franco estado de deterioração, no Solar do Unhão. Tudo pronto, tudo engatilhado para ser mostrado ao público baiano pela primeira vez, Edison da Luz e Chico Diabo levaram exatamente 3 meses subindo e descendo a ladeira todos os dias, mas a verba que precisavam para a montagem, uns míseros 24 cruzeiros, jamais saiu. [...] Mas o jogo-de-empurra entre diretor da fundação e o diretor do museu continuou até o dia em que este declarou “agora é tarde demais, desgastou-se” (MATOS, mai. 1978).

Frente a tantos obstáculos externos e, também a sua própria incapacidade interna de manter na equipe outros membros criativos que desenvolvessem opções à liderança de Edison, o grupo<sup>51</sup> foi perdendo suas forças, decidindo promover a queima ritual das peças remanescentes em Jauá, no Litoral Norte do Estado, e enviar suas cinzas para a I Bienal Latino-Americana em São Paulo, em 1978, sob o título de “A Morte do Mito”, de acordo com o tema da Bienal (Mitos e Magia) e agora denominado de *Instalação Ambiental* (PROJETO V). A ausência da ambientação e das figuras orgânicas descaracterizará o trabalho, indicando seu declínio. A documentação do ritual da queima, receberá o título de “Metagênese e Apocalipse”. Participam<sup>52</sup> ainda da retrospectiva da 15ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1979, que se torna o marco de interrupção de sua trajetória.

---

<sup>51</sup> Segundo o catálogo oficial da I Bienal Latino-Americana, o Etsedron participa composto por: Edison da Luz (coordenador); Jonicael Cedraz de Oliveira (cinema); Hamilton Benício da Luz, Jamir Teixeira (fotografia); Paul Emile Felloni de Matos, Ivan Matos, Joel Estácio Barbosa, Justino Marinho, César Romero, Maria Bethânia, Jorge Cresta Guinle, Helena Valverde, Zu Campos, Milton Sampaio, Chico Diabo, Cláudia Windmuller, Valquiria Chiarion (artes plásticas); Vander Alves Prata (jornalismo e comunicação); Clyde Morgan (dança); Eduardo Barude Jayme, Altamirando Luz (advogado), Pita, Didi, Raquel Peixoto dos Santos, Bráulio Ramos de Aquino, Djalma da Silva Luz (música); Felipe Benício da Luz (ambientação), Nilza Barude (artes plásticas e etnografia); Durval Benício da Luz (medicina rural); Célia Maria da Luz (medicina); Rita de Cássia Matos (sonoplastia e iluminação) (catálogo geral da I Bienal Latino-Americana, p. 76, 1978).

<sup>52</sup> O grupo apresenta então sua última formação: Edison da Luz, Luiz Tourinho, Joel Estácio Barbosa, Eros Oggi, Durval Benício da Luz, Johana Maria Neubauer, Palmiro Cruz, Altamirando Luz, Raimundo S. Tição, Luiz Pontual de Oliveira, Djalma Silva da Luz e Rita de Cássia Matos (carta enviada pelo grupo a organização da Bienal e incluída nos anexos da dissertação).



Fig. 62 – Figuras do Etsedron no MAMB. foto: ÁVILA, Cid. *Etsedron*. 1978. 1 fot., color. 10 cm X 15 cm.



Fig. 63 – Figuras do Etsedron no MAMB. foto: ÁVILA, Cid. *Etsedron*. 1978. 1 fot., color. 10 cm X 15 cm.

Seria difícil estabelecer um diagnóstico definitivo sobre os motivos que levaram o Etsedron a esse final melancólico, sem sequer ter se apresentado na Bahia. Permanece, entretanto, atualíssimo, um outro diagnóstico, mais geral, e também de alguma maneira, ligado ao grupo, traçado por Olney Kruse. Trata-se de uma avaliação sobre as artes visuais brasileiras, materializada em um polêmico artigo publicado no catálogo da XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1975, que gerou uma chuva de protestos, incluindo um abaixo-assinado no qual constavam personagens de destaque do circuito de arte:

[...] é preciso parar. Parar e pensar. Mudar e construir. Construir mergulhando – com sinceridade e sem demagogia ou falso ufanismo – na nossa realidade cultural. Nos nossos problemas pessoais, políticos, econômicos. No nosso folclore tão odiado; incompreendido, desconhecido e mal amado. É preciso esquecer o fascínio. O delírio também. É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. A arte brasileira só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos. Caso contrário, ainda vão continuar sorrindo de nossos trabalhos, de nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da arte do mundo (KRÜSE, 1975, p. 56).

Também permanece atual uma parte da ideologia defendida pelo Etsedron, que pode ser sintetizada no depoimento de Edison da Luz:

Sempre achei que como artista cabia a mim dizer que era brasileiro e subdesenvolvido, sem pejo, sem falsas cores para ocultar o que existe. Só daí podia partir uma arte para mim verdadeira (CAMPOS, out 1977, p. 1).

### 3.2 POÉTICA ETSEDRON



Fig. 64 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

A opção do Etsedron pela referência a palavra Nordeste e, portanto, pelo conceito implícito em seu uso como *nome-manifesto*, na forma de um anagrama, no qual ela é escrita ao inverso, corresponde metaforicamente à geografia estética da sua poética, a representação do Nordeste rural. Teceremos a partir desta constatação, reflexões sobre esta poética que serão ilustradas por um ensaio fotográfico feito pelo fotógrafo Hamilton Luz, integrante do grupo, onde o ator e diretor teatral Márcio Meirelles interage nas praias de Porto Seguro, em 1977, com as figuras em cipó concebidas por Edison da Luz. Estas mesmas figuras comporiam mais adiante o PROJETO IV, apresentado pelo Etsedron na XIV Bienal Internacional de São Paulo.

Acreditamos que este ensaio fotográfico se configure como uma síntese feliz da proposta estética e ideológica do grupo na medida em que consegue incluir a dimensão *performática* que existia na proposta do trabalho. Ele também traduz a relação de permanente

confronto percebida pelo Etsedron entre o artista brasileiro frente à colonização cultural estrangeira:

Edson criou um personagem que era meio que um monstro, que sugava as pessoas, que é aquele bicho que tem eu embaixo e que é que está assim na minha cabeça, que sugava a energia, o pensamento, o cérebro das pessoas e que era um pouco isso do colonizador (MEIRELLES, 2005, s. p.).



Fig. 65 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

O Brasil foi desde sempre um objeto inspirador de um repertório pródigo de signos<sup>53</sup> referenciais, próprios a um paraíso tropical, a começar pelas descrições presentes na carta de Caminha enviada ao rei de Portugal, quando do descobrimento do Brasil, onde são abundantes as descrições das lindas praias, florestas, araras e mulheres nuas, imagens que ainda hoje povoam a expectativa de muitos estrangeiros com relação ao país. A zona rural nordestina - os sertões -, ao contrário, sempre se apresentaram como uma incógnita, uma região agreste e

<sup>53</sup>Trabalharemos aqui com o conceito de signo de Lúcia Santaella: “Em uma definição mais detalhada, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado interpretante do signo” (SANTAELLA, 2002, p. 8).

hostil, cenário de uma vida árdua, onde a natureza antes que amiga e cúmplice hedonista, se mostra agressiva, gerando com seu sol escaldante e sua vegetação espinhosa, elementos perigosos e desafiantes à ordem estabelecida, como Canudos, jagunços e cangaçeiros.



Fig. 66 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

De Antônio Conselheiro a Glauber Rocha, passando por Lampião, os sertões nordestinos, imortalizados por Euclides da Cunha no livro homônimo, sempre foram uma face brasileira pouco conveniente para a propaganda oficial. O flagrante abandono por parte do Estado e suas ostensivas relações com as oligarquias locais, deixam transparecer as perversões sociais existentes no país. Uma realidade que não escapa a olhos mais argutos, como

demonstra o artigo escrito por Bruno Zevi a respeito da proibição pelo governo militar em 1965 da exposição “Nordeste Brasileiro”, organizada por Lina Bo Bardi em Roma:

O Nordeste brasileiro seco e agreste, habitado por homens escravizados numa condição semi-feudal, transformou-se nos últimos anos, por força dos movimentos de liberação reunidos nas ligas camponesas, em símbolo do país. Sua história tem a força trágica da miséria camponesa. Sua produção figurativa é pré-artezanal, mas possui uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar no brusco salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial. Objetos de uso, afastados do folclore, objetos, mais que obras de arte, executados com latas de lubrificantes americanos, madeira, palha, refugos, páginas de revistas velhas, retalhos de pano que chegam à carradas do sul em velhos caminhões. Deste material são feitos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as colchas de retalhos, as carrancas, cabeças policrômicas de animais fixadas na proa de grandes saveiros do Rio São Francisco. São objetos desconcertantes, que também podem ser tomados por pop-art, como recentemente aconteceu em Paris. Trata-se no entanto justamente o oposto do pop-art: por que nunca são gestos de integração, mais ou menos passiva, de uma cultura economicamente avançada, e sim esforços de uma sociedade condenada a morte, que denuncia a sua existência intolerável” (apud MATSUDA, 1995, p. 58).

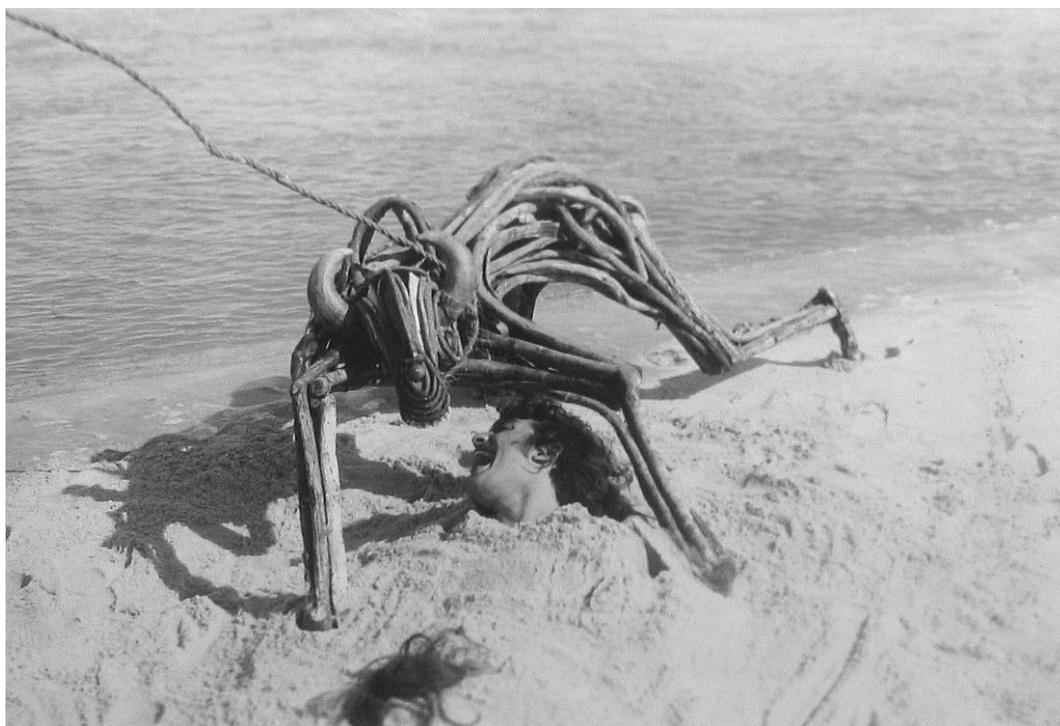


Fig. 67 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.



Fig. 68 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.



Fig. 69 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Nesse sentido, a iniciativa do grupo em dirigir seu foco ao universo rural nordestino, ao interior, aliando-se metaforicamente a sua tradição de revoltas e confrontos era pertinente a sua própria proposta, de ruptura artística. Existem, porém, singularidades no Etsedron que o diferenciam de outras propostas de uma estética *nordestina*. A própria inclusão da Bahia no contexto nordestino - oficialmente feita pelo IBGE *apenas* em 1969 -, será sempre diferenciada pela existência do enclave afro-brasileiro em que se configura a região do Recôncavo Baiano, aliás, local de origem do Etsedron e da grande maioria de seus integrantes. Devemos salientar, então, que o Nordeste do Etsedron, decerto, não é exatamente o mesmo Nordeste imaginado, por exemplo, pelo Movimento Armorial.



Fig. 70 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

O movimento cultural conhecido como Movimento Armorial surgirá também no começo da década de 1970, no estado de Pernambuco, igualmente engajado na resistência à *invasão* cultural norte-americana. Encabeçado por nomes como Ariano Suassuna, Francisco Brennand e Gilvan Samico, terá o mesmo objetivo presente no Etsedron, no sentido de criar uma arte erudita a partir da pesquisa das raízes populares nordestinas. A palavra armorial é

relativa a heráldica e ao estudo dos brasões, revelando a intenção de se resgatar os signos que compõem a cultura popular brasileira.

Existe talvez a diferenciar essas duas abordagens estéticas do Nordeste - Movimento Armorial e Etsedron - significativas diferenças. No caso pernambucano, é nítida e assumida, a presença de uma sensibilidade mais européia, ainda que plebéia, enquanto no grupo baiano, se faz perceptível, uma sensibilidade provavelmente mais africana, ancorada em uma tradição capaz de perceber em uma pedra – como acontece no candomblé - a existência de uma divindade a ser cultuada.



Fig. 71 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Aqui voltamos a chamar a atenção para o fato de estarmos trabalhando nesta dissertação com reproduções fotográficas das ambientações e performances do Etsedron, e dos prejuízos inevitáveis de tentarmos fruir ou comparar uma poética visual deslocada de seu suporte e contextos originais, que, neste caso, mesclava uma linguagem contemporânea das

artes visuais com a apropriação de técnicas artesanais do manejo do cipó e de outras fibras naturais:

A característica básica do modo de produção artesanal está na realidade matérica das imagens, quer dizer, na proeminência com que a fisicalidade dos suportes, substâncias e instrumentos utilizados impõe sua presença (SANTAELLA, 1998, p. 163).

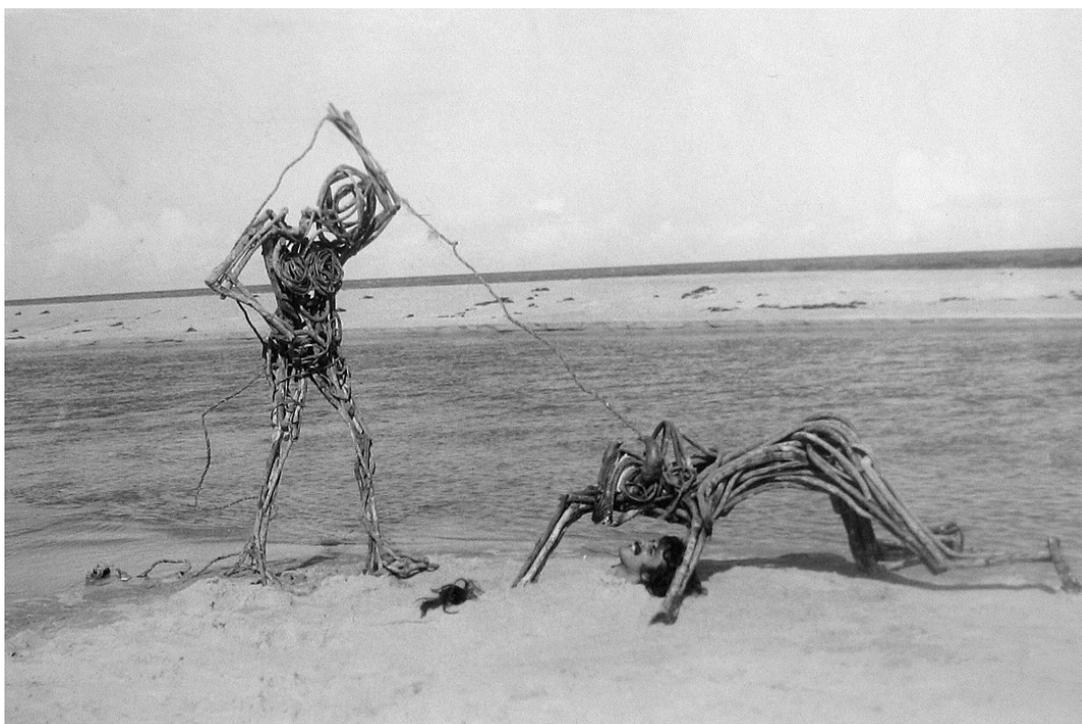


Fig. 72 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Será, sabemos desde já, uma fruição imperfeita, mas ainda assim necessária, visto que as ambientações do Etsedron, pelo próprio material perecível com que foram confeccionadas e pelo descaso com que foram tratadas pelas instituições de arte na Bahia, desintegraram-se com o tempo. Entretanto, relatos de pessoas que presenciaram os trabalhos do grupo atestam o grande impacto que causavam frente ao público, gerando algumas vezes, reações catárticas. Percebemos pelas fotos, e pelas informações sensoriais que elas disponibilizam, formas sinuosas e retorcidas, linhas a serviço de uma imprevisibilidade orgânica. A superfície do cipó deixa aflorar sua aspereza tátil e embora a maioria das reproduções das fotos – em preto e branco - não nos permita associarmos cores às figuras, percebemos claramente que elas estão de alguma forma pigmentadas. A impressão geral é de

uma vida bruta e primitiva, uma realidade que se desdobra em um contexto de penúria, alheia a uma noção contemporânea de civilização:

Há na combinação de crueza e atmosfera animista do nordeste rural, reverberações que entram numa outra dimensão além da comunicação. [...] Assolados por secas constantes ou enchentes esporádicas, a região desperta aquele mesmo sentimento que temos diante de pedras soltas, que parecem ter uma vida misteriosa a envolve-las. [...] Arquétipos espreitando atrás da vida cotidiana do homem pra criar nele um forte impacto psicossomático. [...] O Etsedron é um projeto ambiental de integração de artes plásticas, literatura, música, dança e cinema, para apresentar fundamentos etnográficos do homem rural do Nordeste do Brasil, num inter-relacionamento do contexto artístico ao social, econômico e geográfico (ASPECTO II – ANIMISMO, out 1973, p. 3).



Fig. 73 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Os espantalhos do Etsedron também indicam o mundo rural de forma muito singular, internalizando-o em diferentes níveis. As silhuetas retorcidas que são delineadas remetem aos homens e animais esqueléticos, vitimados pela fome e pobreza, enquanto a opção pelo uso de material orgânico nativo, aponta para seu lugar de origem: a zona rural. Outro indício de Nordeste, mais subjetivo, é formado pelas técnicas dos artesãos locais no manejo desse material, que foram absorvidas e utilizadas pelos artistas, o que insere as

ambientações dentro do que Santaella e Noth (1998) classificam como paradigma pré-fotográfico, ao mesmo tempo transportando para o trabalho o paradigma tecnológico vivenciado pela própria comunidade:

Como é que vai fazer um trabalho que não seja folclórico e que seja de peso? Eu tinha ido a Arembepe, ainda estava procurando... Só tinha o nome Etsedron. Aí vi o cara fazendo aquelas casas de taipas, entendeu? Mostrando a nossa arquitetura, o museu do homem do campo, essas coisas todas. Eu vi em Arembepe que tinha uma árvore que tinha um bocado de cipó caboclo, parecia com ferro, aí eu digo: 'Ora, rapaz, vou trabalhar com esse cipó'. Entrei em Camaçari, ali por dentro e vi um cara que trabalhava com caçuá: Vivi do Caçuá. Ele trabalhava com cipó, fazia caçuá. Aí passei uns dias olhando ele trabalhar com o caçuá. 'Vivi, quanto tempo leva o caçuá?', 'Rapaz, isso aí leva anos'. Isso é pra fazer pra burro, pra cacau, essas coisas todas. Aí eu disse, agora é por aqui. Comecei... agora vamos traduzir as coisas do Nordeste. O cipó por ele mesmo, já é a tragédia. Por mais que você queira fazer uma figura agradável. Como se fosse até aquelas coisas gregas, bonitinhas... quando você faz com o cipó, ele vai secando, ele vai sofrendo uma metamorfose, entendeu? Aí você tem que se acostumar com isso. Começamos a fazer o trabalho, então pegamos alguns artistas que começaram a aprender, a trabalhar comigo em cima disso, aí tinha uma série de macetes: o corte do cipó que bichava, aí você via que cortava na lua cheia bichava, sem lua bichava, aí eu não tô entendendo mais nada... E o cara fazia, sempre cortava e os caçuá dele não bichavam, né? Caía aquele cipó e até hoje eu ainda tenho lá. Tinha uma coisa também: eu não conhecia a técnica de amolecimento... Ele disse: 'Olha, a melhor maneira de trabalhar é dentro do local'. Foi aí que eu comecei a viajar, entrar no mato, fazia a figura lá dentro mesmo (LUZ, 2005, s. p.).



Fig. 74 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

É interessante notar como esse objeto dinâmico tão particular que é a realidade sertaneja os induziu a mediarem signos viscerais, a altura de sua verdadeira natureza:

Você tinha normalmente uma idéia do que queria fazer e tinha também um espaço para a espontaneidade. Poderia começar fazendo uma figura humana e terminar com a figura de um cavalo. Uma pessoa poderia começar uma peça e outras darem continuidade (ALMANDRADE, 2004, s. p.).

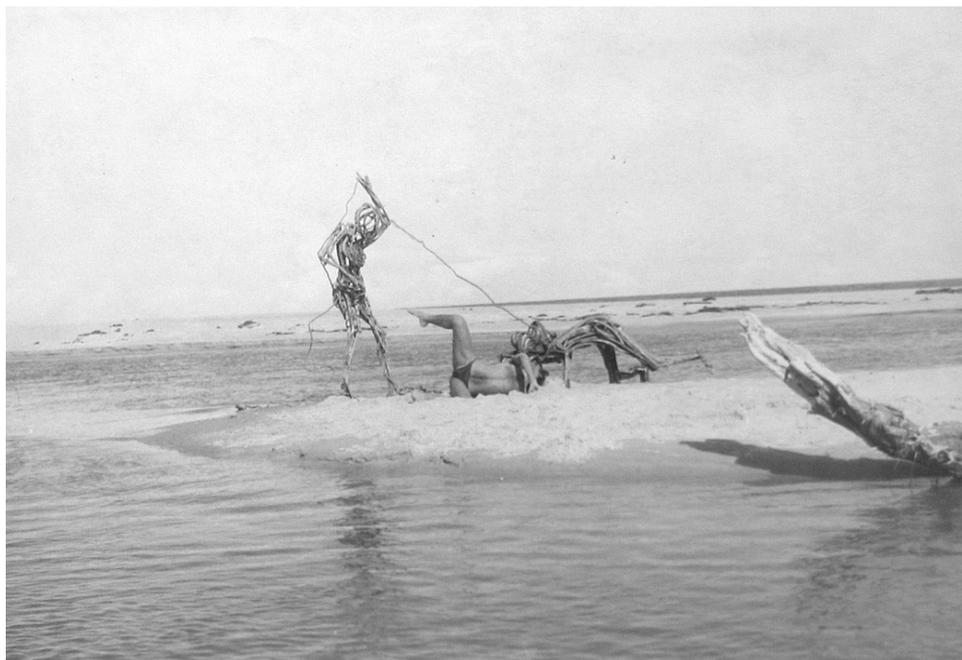


Fig. 75 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Nos faz também refletir sobre o impacto dessas figuras antropomórficas, que são os espantalhos, capazes de produzirem significado inclusive para outras espécies animais, além da humana, pois não podemos nos esquecer da sua utilização ancestral em plantações, com o objetivo de protegê-las das investidas dos pássaros. A sintonia com a natureza e com as populações que vivem dela, dava a tônica do trabalho e reforçavam o tom animista, como podemos acompanhar neste trecho do memorial descritivo do PROJETO I enviado junto com a inscrição a XII Bienal Internacional de São Paulo:

Na representação das figuras humanas utilizamos cipós quase que em sua forma original, ninhos de querequecheu, flechas de pindoba, dendê, ouricurí e outras plantas da região, ninhos de barro, somente elementos que a natureza em torno nos oferece, não só porque eles se adaptam melhor aos nossos propósitos de mostrar o homem e sua dependência total da natureza, mas também pelo aspecto de pobreza, de ter de se restringir ao que a

natureza produz, por falta de poder aquisitivo para conseguir o produto industrializado. Todo o projeto foi executado junto a uma vila de pescadores (Guajeruz) a uns dez quilômetros de Arembepe, onde ficamos em condições bem semelhantes às do homem da região. Entendemos com eles a importância do rio que passa perto, suas vazantes, suas enchentes, sua poluição pela Tibrás. Assistimos a partos, rezamos em sentinelas de velórios, fomos com eles aos candomblés e aos sambas de roda, convivemos com Ângelo, cavalo de Iansã, que recebe o Boiadeiro. Sentimos a falta do telefone, da eletricidade e da televisão, considerada até bem pouco um castigo, pode também ser uma benção. O banho no rio. O misticismo, as crenças, os remédios de folhas e raízes e a estranha mitologia passada de boca em boca acabou por nos afetar (Memorial Descritivo, incluído nos anexos, 1973, s. p.).



Fig. 76 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Não por acaso, as instalações/ambientações se tornaram desde as últimas décadas do século XX, uma das estruturas sógnicas mais utilizadas pelos artistas plásticos de todo o mundo. O simulacro de realidade que lhes é intrínseco parece particularmente apropriado para revelar a natureza de objetos dinâmicos extremamente complexos ou pelo menos para criar recortes complexos desses mesmos objetos. Intuitivamente os artistas perceberam sua natural adequação para a exploração da dimensão simbólica do signo, embora tenhamos que assinalar que, se enquanto estruturas de significado, possam estar especialmente aparelhadas para operar dentro do universo das artes visuais, também é verdade que não raro se apresentem como discursos vazios, incapazes de magnetizarem os espectadores nos museus e galerias.



Fig. 776 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.



Fig. 78 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

O preenchimento desses vazios é talvez o grande diferencial do Etsedron, enquanto uma proposta de vanguarda radicalmente nacional. Conseguiram produzir o estranhamento estético que desautomatiza o olhar, ao mesmo tempo em que operavam simultaneamente e com grande intensidade nas diferentes dimensões de significado do signo. Um desafio que permanece para as propostas de vanguarda: filosofar sofisticadamente uma poética, sem renunciar ou mesmo descuidar dos níveis de energia e emoção, ingredientes fundamentais em uma obra de arte e que cada vez mais são negligenciados, em nome de malabarismos conceituais que apenas conseguem empobrecer a relação dialógica sugerida pela arte.

As implicações de tal transcendência acabam sendo óbvias, e talvez expliquem parte dos percalços enfrentados pelo Etsedron, na medida em que renunciam a produção de uma arte decorativa ou de entretenimento, exigindo uma assimilação crítica por parte do observador, gerando um produto de difícil assimilação pela indústria cultural e pelo cidadão urbano comum.



Fig. 79 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

Temos então este caráter vanguardista do grupo, definido como um outro fator, a distingui-lo dentro do espectro de uma arte nordestina, tal como defendida pelo Movimento Armorial, o qual, inclusive, se mostrava particularmente interessado no teor medieval da herança ibérica nordestina. Mas, mesmo na esfera da vanguarda, o Etsedron irá se diferenciar significativamente de outros projetos que lhes eram contemporâneos como a Arte Povera, movimento com o qual foi associado. É atribuído, e talvez com propriedade, ao surgimento da Povera, a aceitação desfrutada pelo Etsedron junto as Bienais paulistanas, voltadas em geral as correntes artísticas de origem euro-americanas. Porém, uma das definições com que Germano Celant caracterizou a corrente italiana: “anti-iconográfica”, dá as pistas do distanciamento entre sua estética e a do grupo baiano, que sempre se mostrou um grande adepto do uso de figurações, ainda que estilizadas, em seus trabalhos.

O Etsedron fará conscientemente ou não, uma leitura particular e local dos índices de contemporaneidade que são apontados pelo novo corpo teórico que emerge junto a ele e a outros fenômenos do período, e que envolve o conceito de *Pós-modernidade*.

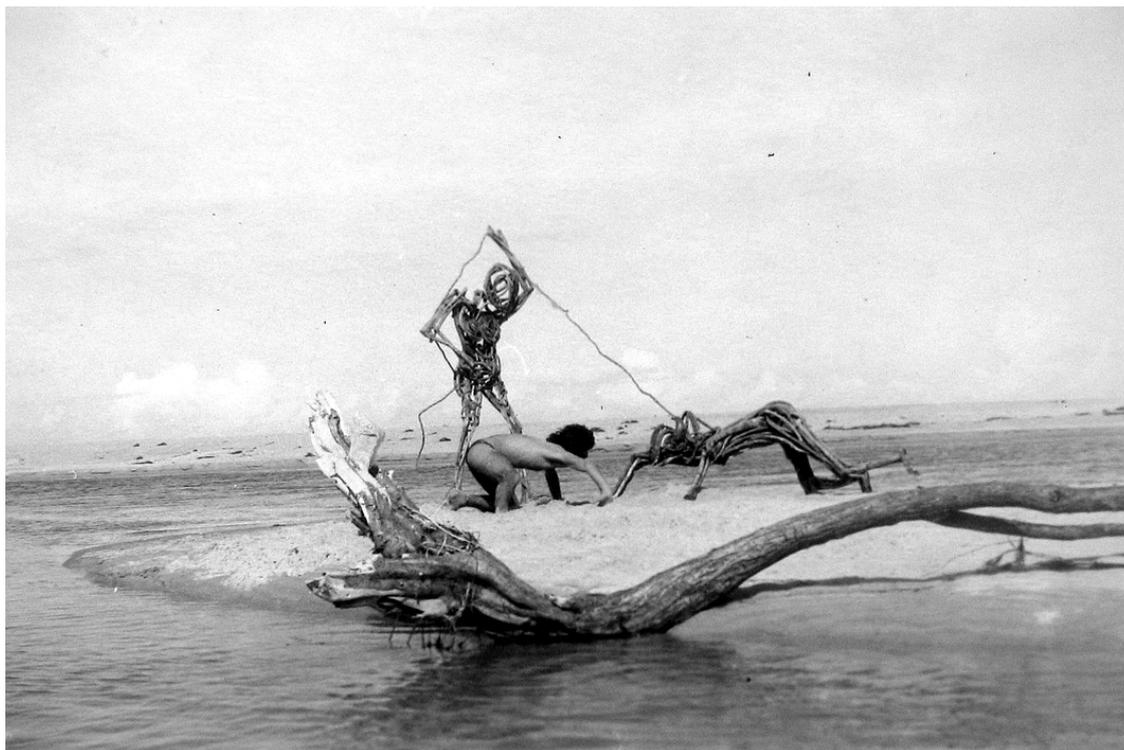


Fig. 80 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

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.

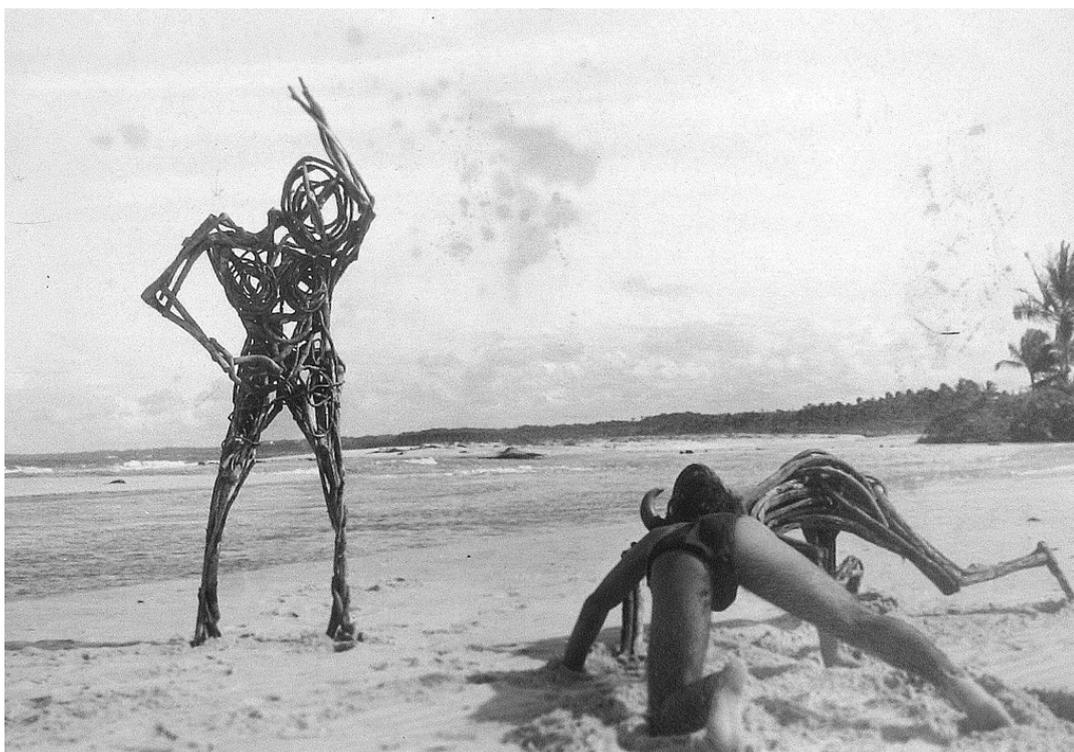


Fig. 84 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

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 unísono 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?

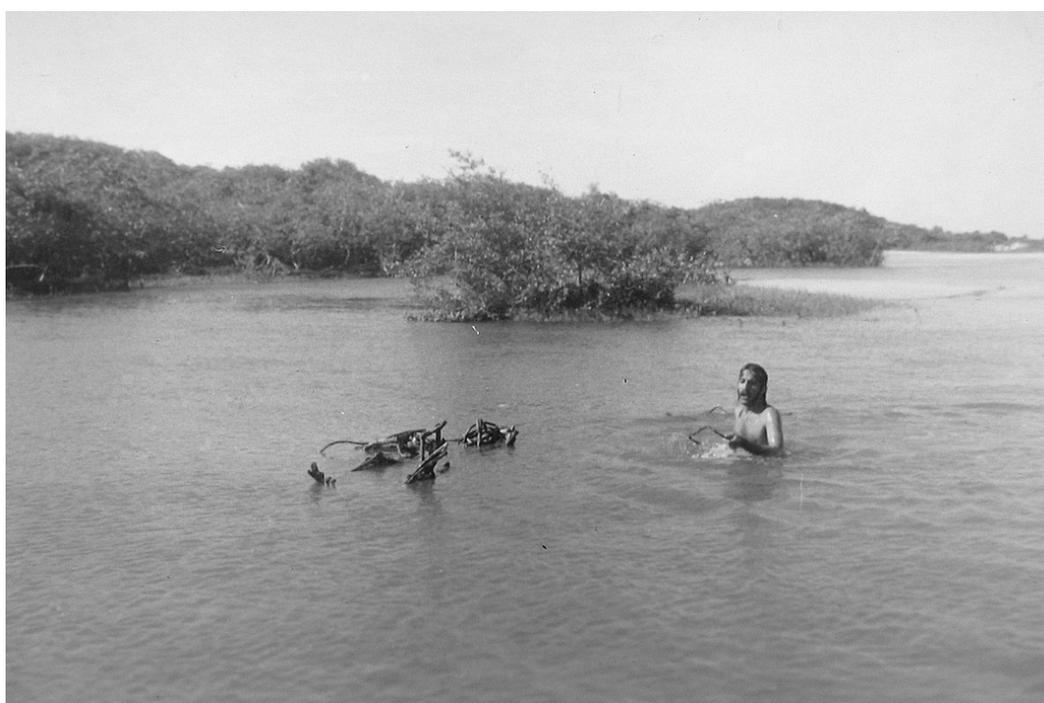


Fig. 86 – Ensaio fotográfico em Porto Seguro. Foto: LUZ, Hamilton. *Etsedron*. 1977. 1 fot., p&b. 10 cm X 15 cm.

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 - AOS CUÍDADOS DO DR. DURVAL LUIZ 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 - LATEX - 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: Ronald Goleman

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 GOLEMAN (altura) - (largura)

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

Data da execução: OSMAR PINHEIRO JR.

Técnica: \_\_\_\_\_

Preço da obra para venda: MASCIDO 7-5-50 (altura) - (largura)

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

Ficha de inscrição do Etsedron na I Bienal Nacional de São Paulo. 1970. p. 2.

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

Edison Benício da Luz é equipe.  
 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

MIRIAN RUBEM ABDON.  
 nascida em 13-3-47 - FEIRA DE SANTANA - BA.  
 NOME PARA FIGURAR NO CATALOGO - MIRIAN 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 BIENAIS 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.

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

	FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO	INSCRIÇÃO Nº  PAYS
	<b>FICHA DE INSCRIÇÃO</b> preencher a máquina	
nome (autor ou equipe) Grupo ETSEDRON		
integrantes da equipe (folha anexa)		
Regulamento da XIV Bienal Internacional de São Paulo - Capítulo I Das Manifestações - art. 2º - Item a - PROPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS		
Item a1	<input type="checkbox"/>	arqueologia do urbano
Item a2	<input type="checkbox"/>	recuperação da paisagem
Item a3	<input type="checkbox"/>	arte catastrófica
Item a4	<input type="checkbox"/>	video arte
Item a5	<input type="checkbox"/>	poesia espacial
Item a6	<input type="checkbox"/>	o muro como suporte de obras
Item a7	<input checked="" type="checkbox"/>	arte não catalogada
ano de execução		
técnicas e material de realização Ambientação com figuras em madeira, cipó, juta, ossos, couro, fibras de malva, piaçava e vidro e metal.		
espaço pretendido (dimensões em áreas lineares e/ou cubagem) um espaço mínimo de 30mt por 10, ou 300 metros quadrados. (o espaço exato seria acertado verbalmente pelo chefe da equipe (Edison da Luz) no mês de julho, em S. Paulo.		
equipamento integrante do projeto (q.v. Capítulo II do Regulamento da XIV BISP) O projeto ambiental é complementado com música, dança, teatro e projeção de slides. A própria ambientação servirá de palco para as apresentações de teatro, dança e cinema. A equipe se encarrega de prover gravador, aparelhagem de som e projeção.		

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

número de elementos, obras etc. que englobam a proposição (q.v. Capítulo II do Regulamento da XIV BISP)

Ambientação com cerca de 20 figuras de grande porte e 30 figuras menores

Recursos Humanos: Grupo de Dança - 6 pessoas  
Grupo de Teatro - 6 pessoas

O espaço ambiental do projeto será franqueado, no sentido de integração <sup>de</sup>, a artistas e grupos de qualquer parte que desejem participar no transcurso da Bienal, mediante prévio assentimento e fixação de datas pela FESP

outros elementos para informação do público e eventual distribuição externa

Catálogo informativo do projeto.

No decorrer da Bienal, tres artistas plásticos permanecerão em trabalho contínuo, com função didática, em confronto com o público.

Serão mostrados trabalhos das áreas de antropologia, ecologia e ciencias humanas, em forma de áudio visual

montagem - (q.v. Capítulo II do Regulamento da XIV BISP)

indicar as obras disponíveis para venda (preço em US\$)

nota: o pagamento será efetuado em cruzeiros, na conversão do dia, descontados os impostos vigentes no país

mencione se concorre a prêmios

Sim

a assinatura na Ficha de Inscrição implica na plena aceitação das normas do Regulamento da XIV Bienal Internacional de São Paulo

DATA

*Em nome do grupo Etsedron:*  
*Aratilde Ceceratti*

assinatura do autor

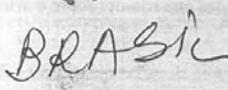
assinatura do comissário

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

 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO FICHA DE IDENTIDADE DO PARTICIPANTE		inscrição n.º
		entidade
		país
nome completo	Edison BENICIO DA LUZ	
nome profissional	Edison da Luz	
nome da equipe	ETSEDRON	
(obs. cada membro da equipe preencherá uma ficha individual de identidade)		
nacionalidade	BRASILEIRA	
local e data de nascimento	SALVADOR - BAHIA em 4 de Abril de 1942	
sexo	MASCULINO	
estado civil	SOLTEIRO	
país que representa	BRASIL	
filiação	Felippe BENICIO da LUZ	
endereço para correspondência (rua, número, cidade, código de área, telefone)	RUA LINDOLPHO ROCHA nº 30 A TORORÓ.	
curriculum escolar		
Diplomado pela ESCOLA de BELAS ARTES da Universidade Federal da Bahia. Ingressou em seu curso 4º ano. Técnico em máquinas operatrizes - pelo Instituto Politécnico da Bahia, escola de MECÂNICA aplicada. U.F.B.A.		
atividades profissionais		
Assistente técnica na oficina de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia... 1968.		
atividades atuais		
Artista plástico, pesquisa de Arte integrada e arte comunitária ITAITUBA - PARÁ - MARABÁ - SANTARÉM - PORTO SEGURO - Bahia. pesquisa social - o homem e o meio. AREA de: Antropologia, Arqueologia, música, Etnografia. a partir de 1971 a 78.		
participação em eventos individuais e coletivos mais representativos		
ETSEDRON - criador. centro de Arte comunitária em Porto Seguro. 77-78 Indicificação do homem RURAL no setor Arte e Comunidade. CRIAÇÃO do MAIS - MOVIMENTO de ARTE integradora Social. Nascer e o Livro. Conferência de escritores - Bahia. 1978. BIENAL NACIONAL da Bahia 66-72 BIENAL-68 BIENAL de S.P. 77-78 - VIII a XIV.		
prêmios obtidos		
Universidade Federal da Bahia em gravura pintura, acrílica nos 70 anos da Escola de BELAS ARTES da U.F.B.A - 1969. PRÊMIO de AQUINO 7º BIENAL NACIONAL da Bahia 1968. PRÊMIO BRASIL BIENAL Internacional de S.P.		

Ficha de Identidade do Etsedron na I Bienal Latino-Americana de São Paulo. 1978. p. 1.

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

 <b>FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO</b> Caixa Postal 7832 – São Paulo – Brasil		 país que representa país al cual representa
<b>XV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO</b> <b>FICHA DE IDENTIDADE DO PARTICIPANTE</b> <b>FICHA DE IDENTIDAD DEL PARTICIPANTE</b>		
nome completo/nombre completo	Edison Benicio da Luz e equipe	
nome profissional/nombre profesional	Edison da Luz	
local e data de nascimento, nacionalidade/lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad		
Salvador, Bahia 4 de Abril de 1942		
sexo	Masculino	Estado Civil Solteiro
endereço para correspondência (rua, número, cidade, código da área, telefone) dirección para correspondencia (calle, número, ciudad, código postal, teléfono)		
Rua Lindolpho Rocha 30-A tororô - Salvador Bahia.		
curriculum: formação escolar e profissional (bolsas de estudo, viagens, etc.) curriculum: formación escolar y profesional (becas, viajes, etc.)		
Formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Fundador do grupo Etsedron em 1969- Salvador- Bahia. Premios- Universidade Federal da Bahia 69 - 90 anos da escola de B. Artes 69. Bienal Internacional de S Paulo 1973. Premio nacional- Premio de Seleção Bienal Internacional em 1975. Fundador do M.A.I.S ( Movimento de Arte Integrada So- cial 1977 Porto Seguro Bahia. Fundador do Centro Internacional de Intercambio Cultural (C.I.I.C. - Membro do Juri do 1º Salão Bahiano da Funcisa 1978. Exposição- Museu de Arte Moderna da Bahia 1963. I bienal nacional de Artes 66 Plasticas da Bahia Premio de Aquisição II bienal de Artes Plasticas da Bahia 68 Bienal Internacional de S. Paulo. IX - X - XI- XII- XIII- XIV- XV. I bienal Latina Americana. de S. Paulo.		
participação em eventos individuais ou coletivos mais representativos principales exposiciones individuales o colectivas		
Todos.		

Ficha de Identidade do Etsedron na XV Bienal Internacional de São Paulo. 1979. p. 1.

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

publicações importantes sobre o artista, sua obra, etc.  
publicaciones importantes sobre el artista, sobre su obra, etc.)

As informações detalhadas seguem em breve

---

espaço geral solicitado/espacio total solicitado  
Cerca de 60m<sup>2</sup>

---

dimensões dos trabalhos/dimensiones de los trabajos  
As dimensões se referem ao espaço solicitado.

---

material específico para o projeto – exigências particulares para a montagem  
material específico para el proyecto – exigencias particulares para el montaje  
Madeira, cimento, tijolo, pano, terra, tinta.  
Pedreiro, carpinteiro, electricista, projetor de slide, microfone com alto-falante, gravador, iluminação (10 spotlights)

---

características gerais do projeto/características generales del proyecto  
O projeto será realizado através de um cenário de movimentação continua de confrontos paralelos. Primeira parte: o homem e o meio, o círculo da retórica. Segunda parte: oração e réquiem ao Etsedron. Terceira parte: abertura ao espaço, a dança no processo de envolvimento do ambiente. O desenrolo do processo é dentro do conceito da metagêneses do projeto Etsedron.

---

croquis  
7,7 m x 7,7 m

---

a assinatura na ficha de participação implica na total aceitação das normas do Regulamento. /La firma de la ficha de participación implica la aceptación de la normas del Reglamento

Data/fecha

  
ASSINATURA DO PARTICIPANTE  
FIRMA DEL PARTICIPANTE

  
ASSINATURA DO RESPONSÁVEL  
FIRMA DEL RESPONSABLE

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

A equipe do Etsedron

Edison da Luz

Luiz Tourinho

Joel Estácio Barbosa

Eros Oggi

Durval Benicio da Luz

Johanna Maria Neubauer

Palmiro Cruz

Altamirando Luz

Hamilton da Luz

Raimundo S. Tição

Luiz Pontual de Oliveira

Djalma Silva da Luz

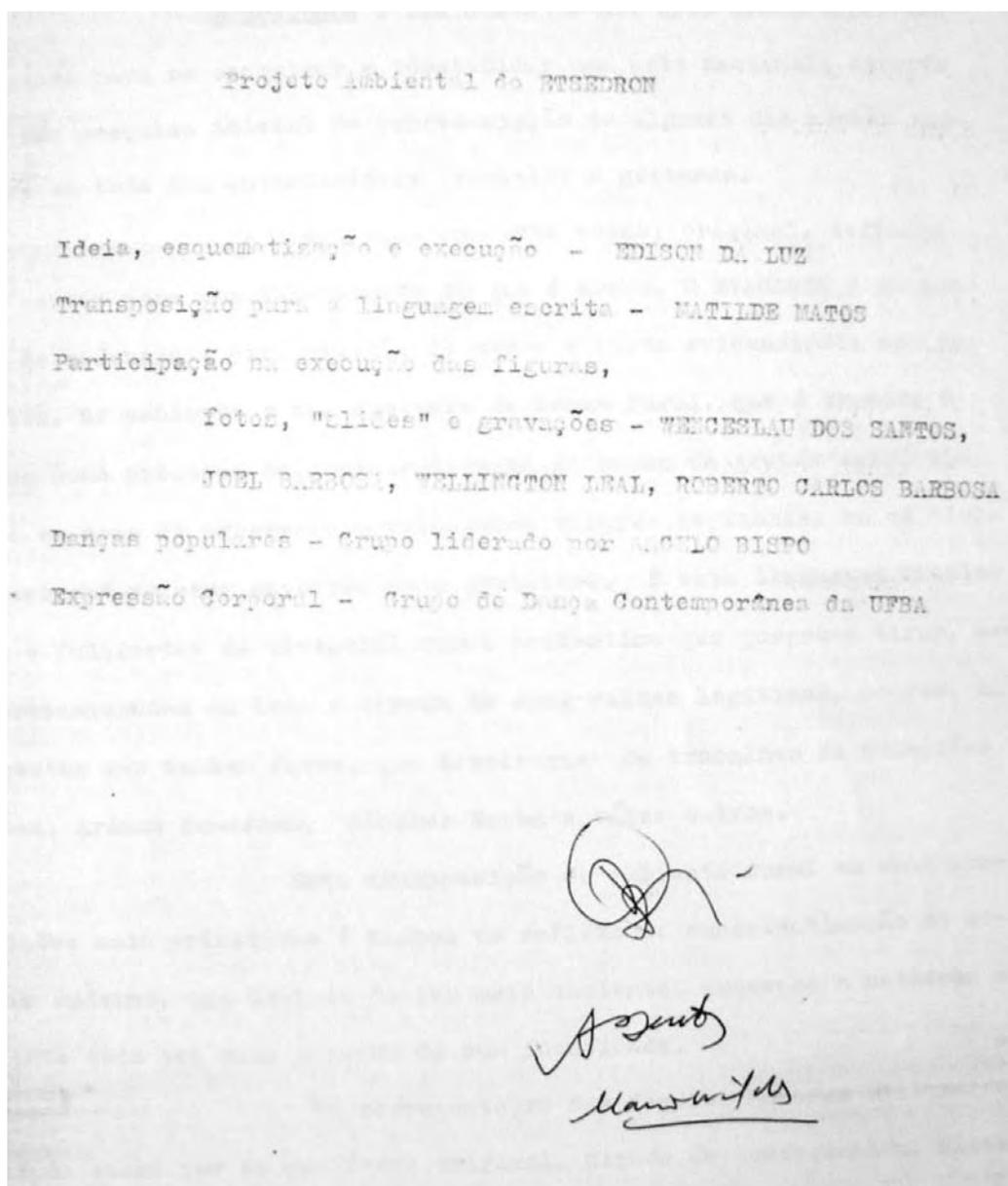
Rita de Cassia Matos

Segue em breve os curriculums de cada participante.

PROTÓCOLO N.º XV/112	
REC. EM 416 1A	
<input checked="" type="checkbox"/> Presidente	
<input type="checkbox"/> Secreário	
<input checked="" type="checkbox"/> Arquivo <i>Pepe Tiel</i>	
<input type="checkbox"/> Auxiliares	
<input type="checkbox"/> Outros <i>C. A. C. M. M.</i>	
N.º em	
S/ N.º	
Arquivada em	

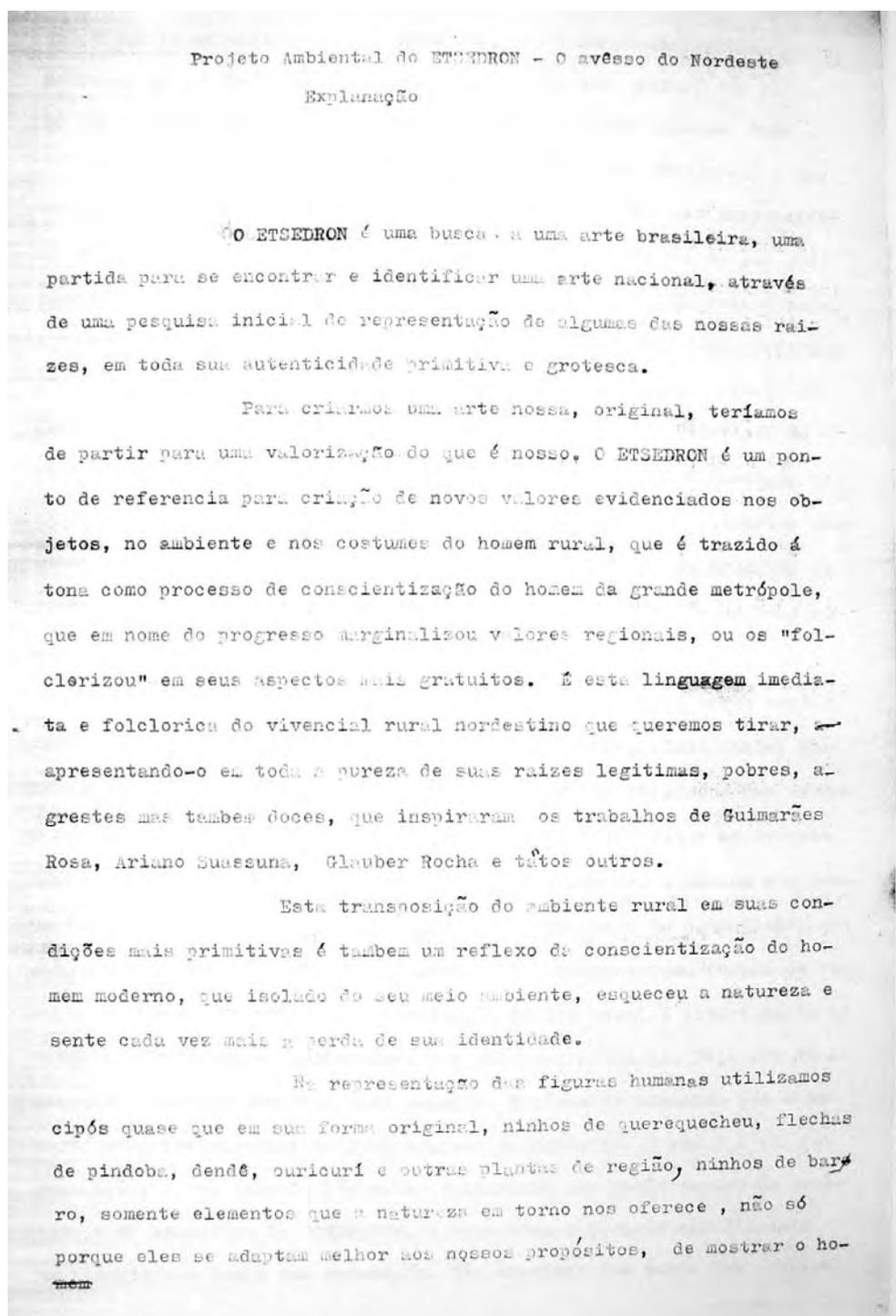
Ficha de Identidade do Etsedron na XV Bienal Internacional de São Paulo. 1979. p. 3.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENASIS DE SÃO PAULO



Memorial Descritivo do PROJETO AMBIENTAL I - XII Bienal Internacional de São Paulo. 1973. p. 1.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



## ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

meu e sua dependência total da natureza, mas também pelo aspecto de pobreza, de ter de se restringir ao que a natureza produz, por falta de poder aquisitivo para conseguir o produto industrializado. Todo o projeto foi executado junto a uma vila de pescadores (Guajeruz) a uns dez quilômetros de Arembepe, onde ficamos em condições bem semelhantes às do homem da região. Entendemos com eles a importância do rio que passa perto, suas vasantes, suas enchentes, sua poluição pela Tibrás. Assistimos a partos, rezamos em sentinelas de velórios, fomos com eles aos candomblés e aos sambas de roda, convivemos com Angelo, cavalo de Iãnsá, que recebe o Boiadeiro. Sentimos que a falta do telefone, da eletricidade e da televisão, considerada até bem pouco um castigo, pode também ser uma benção. A água que se bebe na fonte. Os alimentos caçados ou colhidos ao pé. O banho no rio. O misticismo, as wrenças, os remédios de folhas e raízes e a estranha mitologia passada de boca em boca acabou por nos afetar.

Para apresentação da música e das danças vamos contar com a participação de Angelo, Nenen, Cobrinha Verde, Almir, Lulu, Filhinha e outros, que tantas vezes vimos dançar nos folguedos das Areias à beira do rio, ou no Terreiro de Santinha. Eles vão fazer no Projeto Ambiental do Etsedron, o que fazem desde que nasceram. A música e a dança fazem parte de suas vidas, do processo particular de comunicação que é deles. É um ritual gestual espontâneo que acompanha uma puxada de rede, a sentinela do velório, a construção de uma casa, o divertimento no terreiro. Pelo som do abôio sabem por onde vai a boiada. Pelo som do atabaque sabem que terreiro está batendo. É o som do birimbá que acompanha seus treinamentos na dança-defesa da capoeira. O som é a sua comunicação, o seu jornal. São estes dançarinos que estão dentro do espírito e da atmosfera do ETSZEDRON, e para eles o projeto não é apenas um cenário e a dança uma encenação. Vão encerrar sua dança com o ritual

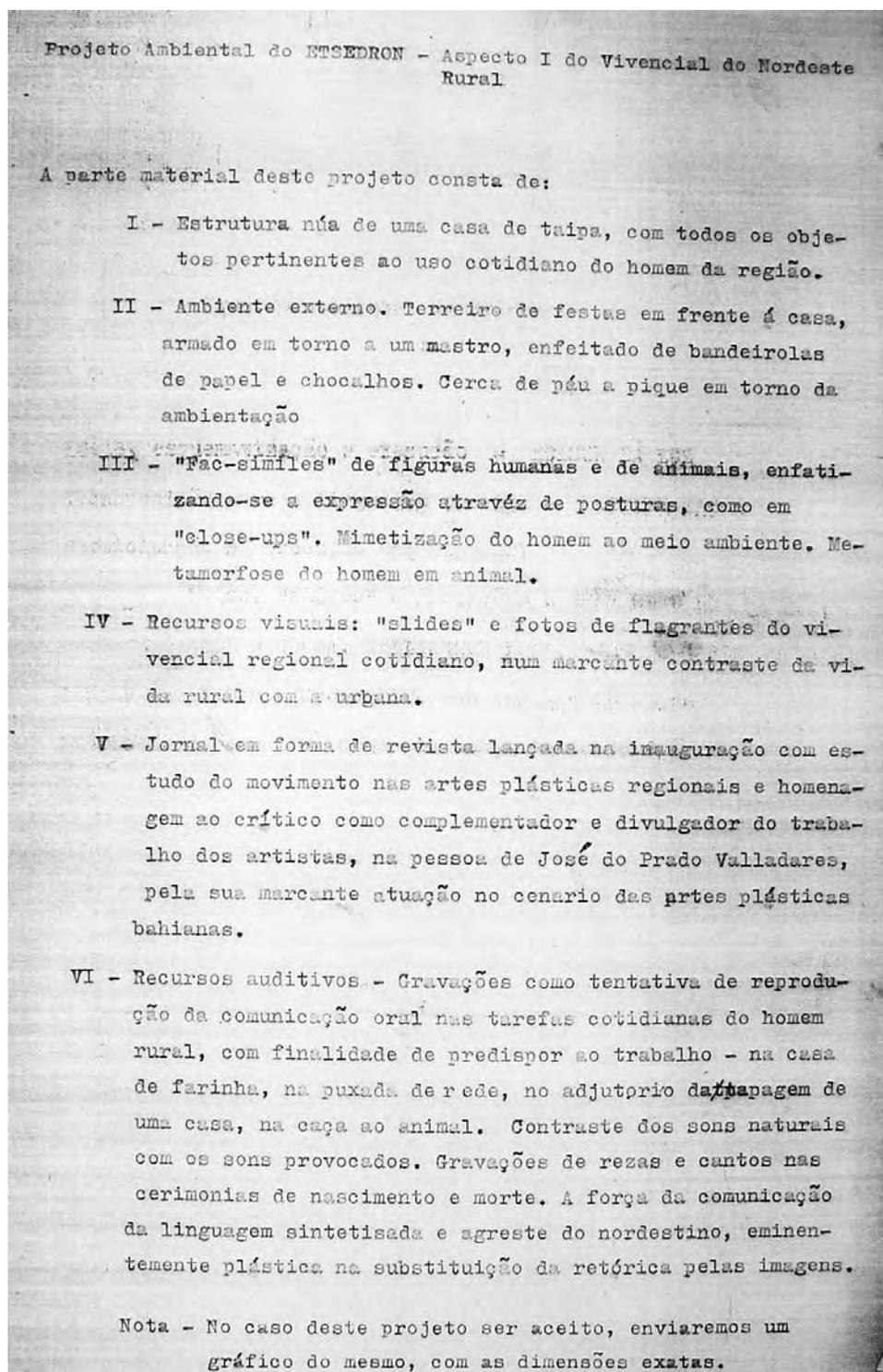
ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

da tapagem, processo de comunicação que aproxima o homem do homem no que chamam de adjutório, para jogar o barro sobre a parede de frente da casa de taipa. Esta cerimonia deverá terminar com a participação dos presentes, cada um jogando sua <sup>porção</sup> de barro na parede.

Ao lado dos dançarinos do povo, levaremos um grupo de dança contemporânea e expressão corporal, que partindo da capoeira e outras danças do nordeste como o chote, fizeram uma estilização moderna, numa demonstração do que pode ser feito, partindo das raízes legítimas, sem cair no folclórico em seu sentido pejorativo.

Memorial Descritivo do PROJETO AMBIENTAL I - XII Bienal Internacional de São Paulo. 1973. p. 4.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

Projeto Ambiental II do ETSEDRON

ARTE CONTINUA

No âmbito das artes plásticas brasileiras quase não está presente o contexto social, por mais densa e complicada que esta sociedade hoje se apresente. Esperar-se-ia que os artistas, um grupo altamente perceptivo, se detivessem neste exame, mas o que vemos é uma imensa lacuna entre a realidade em termos de Brasil contemporâneo e a arte que aqui se pratica, reduzida a enfeites.

Visando relações puramente estéticas e procurando atingir um mercado, o artista passa de moldador a moldado. O artista nacional que vive fora do eixo Rio-S. Paulo, não conta com ajuda oficial ou particular, não encontra local para expor trabalhos que não sejam comerciais, não dispõe de revistas especializadas que possam divulgar suas experiências e resultados. Nestas circunstâncias, o número dos que se dispõem a fazer arte não visando o sucesso comercial, mas buscando revolucionar o processo histórico, de tão reduzido chega a parecer inexistente.

Não se pode separar arte do contexto geral da sociedade. A ideia de que a arte tem sua própria história interna e corre paralela a tudo mais que ocorre no mundo, ou é frente, é defendida apenas por acadêmicos historiadores da arte. Se o artista aceita a arte como profundamente envolvida no contexto social da época, dificilmente ele começa a erguer barreiras. A imaginação não admite barreiras para se desenvolver, o artesão é que cria as limitações.

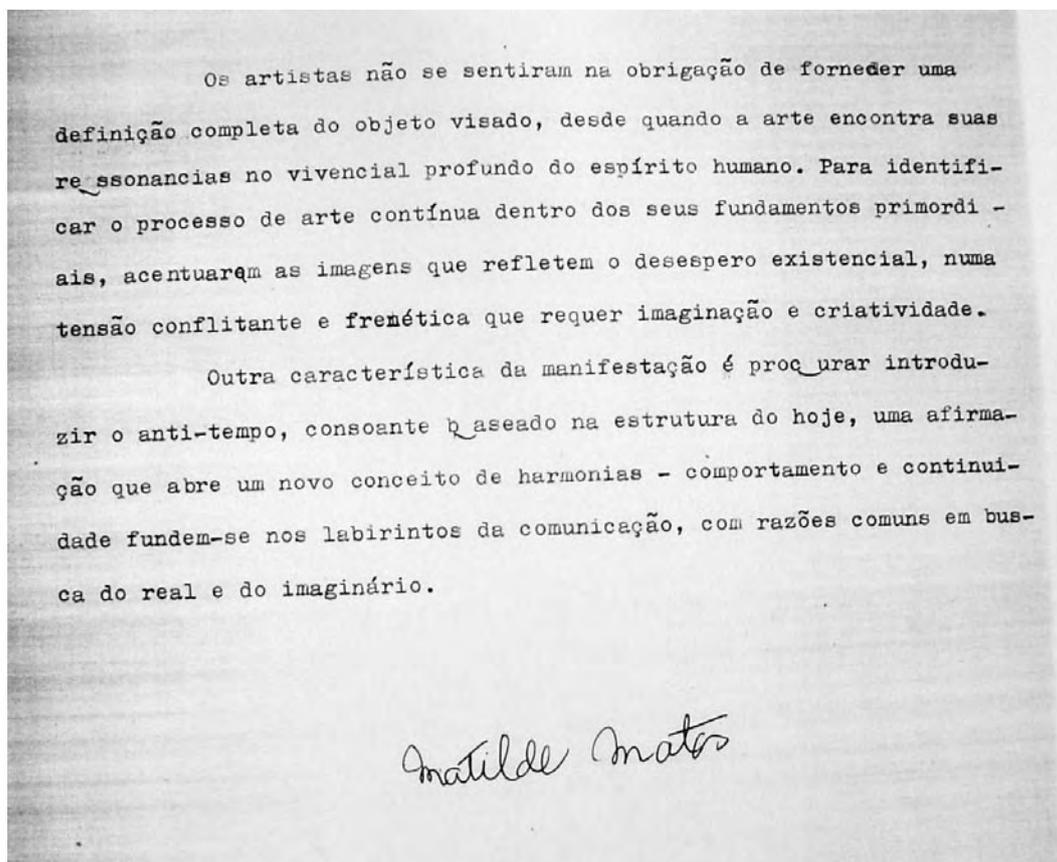
## ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

Mudou a função da arte. Hoje o artista é o próprio processo. Ele não pode ficar isolado no seu atelier a reproduzir temas com perfeição, mas tem de pensar em termos coletivos, para dar ao público uma arte onde ele participe, numa conscientização mais rápida, e não apenas "olhe". Cabe ao artista encontrar o "fulcro de um certo setor da sociedade, e ajuda-lo a definir-se.

Talvez habituados á auto-censura, são raríssimos os artistas nacionais cujo trabalho reflita as ansiedades coletivas, e sem isso um trabalho de arte é apenas um requinte a mais. Daí adquirir um contorno mais forte, o trabalho do grupo ETSEDRON, que desde 68 vem coerentemente procurando no elemento nacional, estabelecer os seus propósitos de artistas livres, porisso mesmo conseguindo extrapolar para um plano universal os seus resultados.

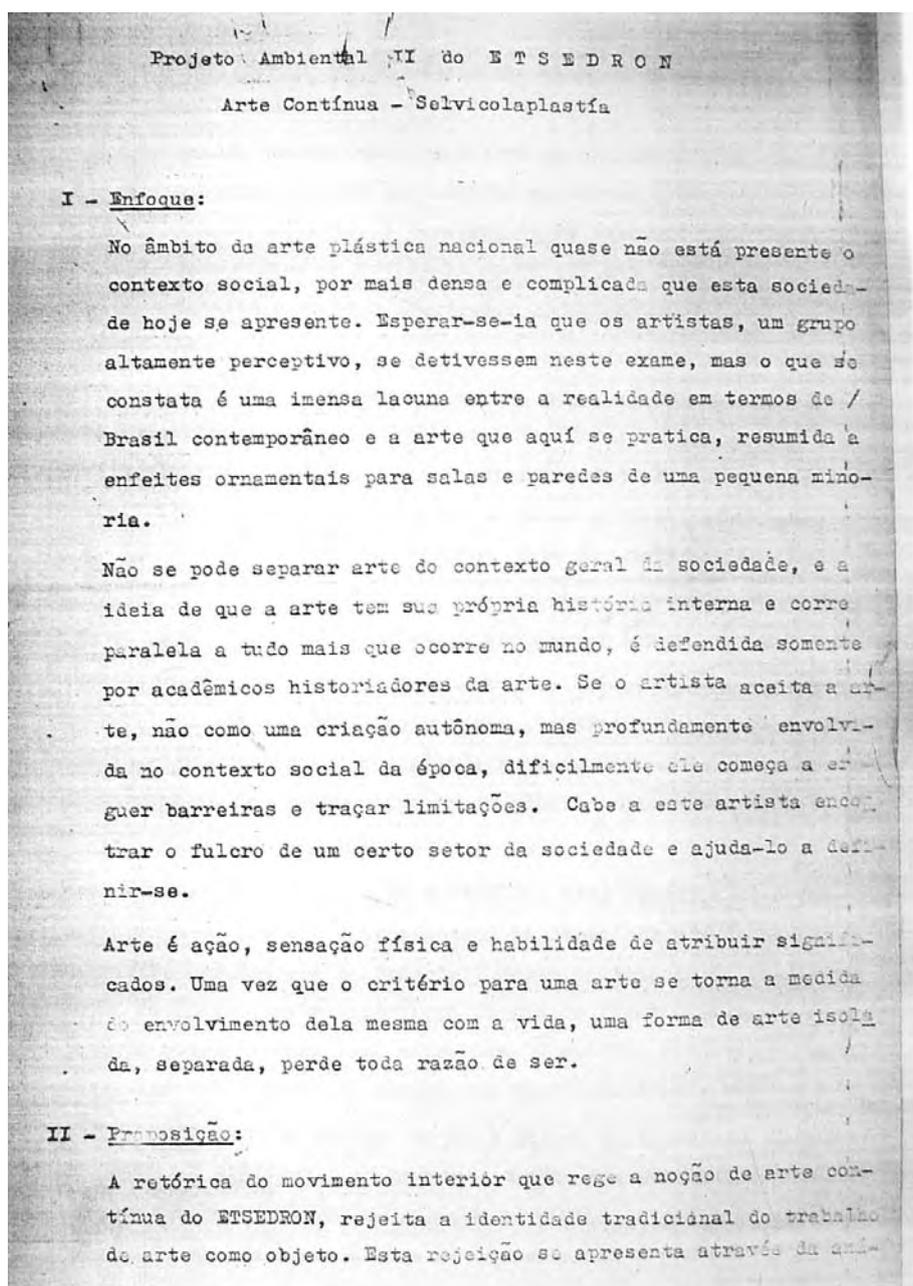
Este Projeto Ambiental II do ETSEDRON - Arte Contínua, é o prolongamento do Projeto I apresentado na Bienal de 73, em que as fibras de paxiúna funcionam como suporte, mas a linguagem é outra. O elemento novo - couro - é a proteção que o homem enverga para escapar ao meio, e tanto reflete o grau de adaptação do silvícola, quanto a destruição (para se proteger tem de sacrificar o animal) que fatalmente ocorre quando forças divergentes se encontram. O propósito desta manifestação conscientizada, engajada no relacionamento cotidiano e contínuo, é trazer á tona uma observação que coincide sobre a fragmentação do índio, de seu meio e de suas raízes culturais, sendo a manifestação a um só tempo palco e plateia da tragédia friamente executada, com todo o requinte da tecnologia atual. A sua complementação visceral é multifacetada, pela versatilidade de elementos que compõem cada conjunto isolado.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



Memorial Descritivo do PROJETO AMBIENTAL II - XII Bienal Internacional de São Paulo. 1974. p. 3.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

lise e da experiencia no próprio processo de trabalho, que é uma imensa tautologia.

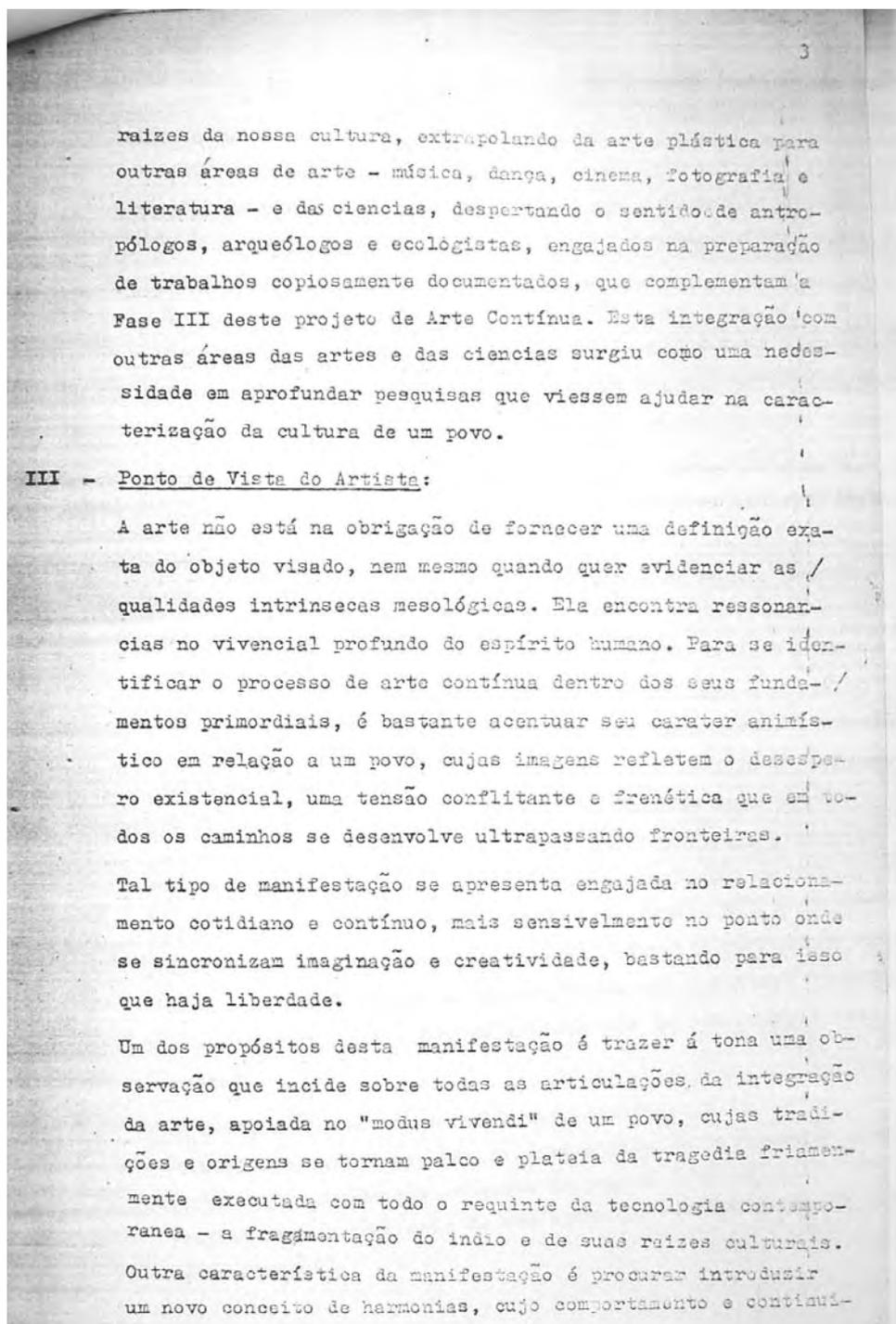
A arte quando transformada em objeto decorativo é necessariamente falsificada e uma salvaguarda ao estado quase mágico e perigoso de criar arte, é localiza-la em torno do próprio artista, como núcleo da sociedade, para que ele deixe seus instintos sociais e teorias aparecerem no mesmo nível de suas fantasias.

O grupo ETSEDRON enfatiza que a vida é a arte, de tal maneira interligadas as duas que o trabalho de arte como objeto é literalmente inútil, morto, sem vida, produto de desperdício, é arranhadura na alma que só adquire valor e vitalidade apenas como metáfora do trabalho de arte, isto é, metáfora da consciência.

Arte é ação e para ser autêntica tem de ser brutal. É também uma experiencia em sofrimento, carregada de emoções ao abordar um problema social, político e humano, sendo tanto ação como paixão, iconoclastica e evangélica no seu fervor. Tal arte exige um cenário de confrontação com o público muito mais amplo e ousado, fóra dos museus e galerias.

Este Projeto Ambiental II do ETSEDRON - Arte Contínua, é o prolongamento do Projeto I apresentado na Bienal de 73. 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 elegido para revesti-las foi o couro do animal, que sugere proteção, escudo, defesa, assim como as cercas de pau a pique, as barreiras de sacos de juta, as arapucas e as cordas - defesa vã, obsoleta e inútil. O projeto é uma chamada de atenção ao público e aos outros artistas, para a necessidade de se caracterizar e preservar as

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



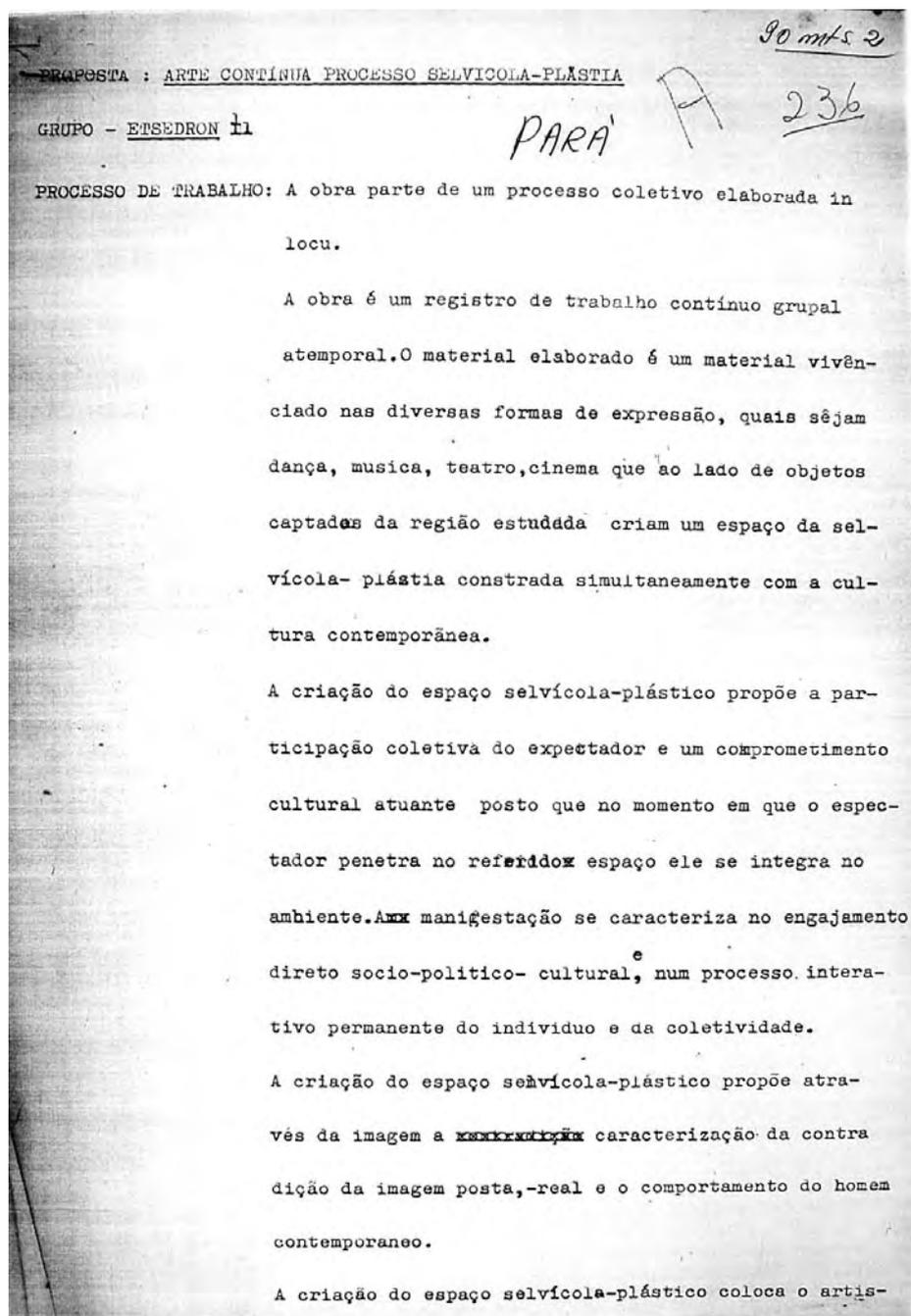
ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

dade fundem-se nos labirintos da comunicação, com razões comuns na busca do real e do imaginário. A ânsia em vencer o tempo em relação ao progresso, que passa por sobre valores culturais mal soterrados para valorizar o inautêntico, violentamente consumido por uma massa mal orientada. Tudo isto cria em nós uma inquietação já antes apresentada, em relação às nossas raízes, um gosto bastante singular, onde há um que de aberto e paradoxal. Nós impulsiona e nos comove os vexames de uma civilização distorcida nos seus valores pela incompreensão do homem, o que resulta na destruição do próprio homem.

A Arte Contínua surgiu para nós como uma necessidade de ajustar nossos sentimentos em busca de uma arte própria, de cunho universal, que se fizesse presente dentro dos nossos próprios valores. Entregar-se a uma arte de engodo massificante é prejudicar os processos coletivos e o futuro de uma arte que venha a definir a nossa cultura. Arte é a manifestação do espírito dentro do sentido político e social e econômico, e ainda se identifica como a transmissão do espírito no tempo e no espaço. Desgastou-se a imagem da imitação e do lirismo falso, sem conteúdo, de manifestação direta e absorvida, imenso abismo de frases desarticuladas proferidas por falsos profetas contemporâneos de imaginação medieval, engendradas pelo medo e pela angústia do futuro mal premonido dos consumidores de espaguete. Qual o sentido da arte no mundo de hoje senão retratar os conflitos dos oprimidos perante os opressores, cujos dentes afiados não deixam escapar sua presa?

A energia age dentro do ambiente, desarticula as formas, partindo do restrito geométrico, num efeito de doutrinação coletiva, sobre um desenvolvimento de formas anti-naturais, que representam a crueldade de uma época ao manifestar-se em várias direções.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



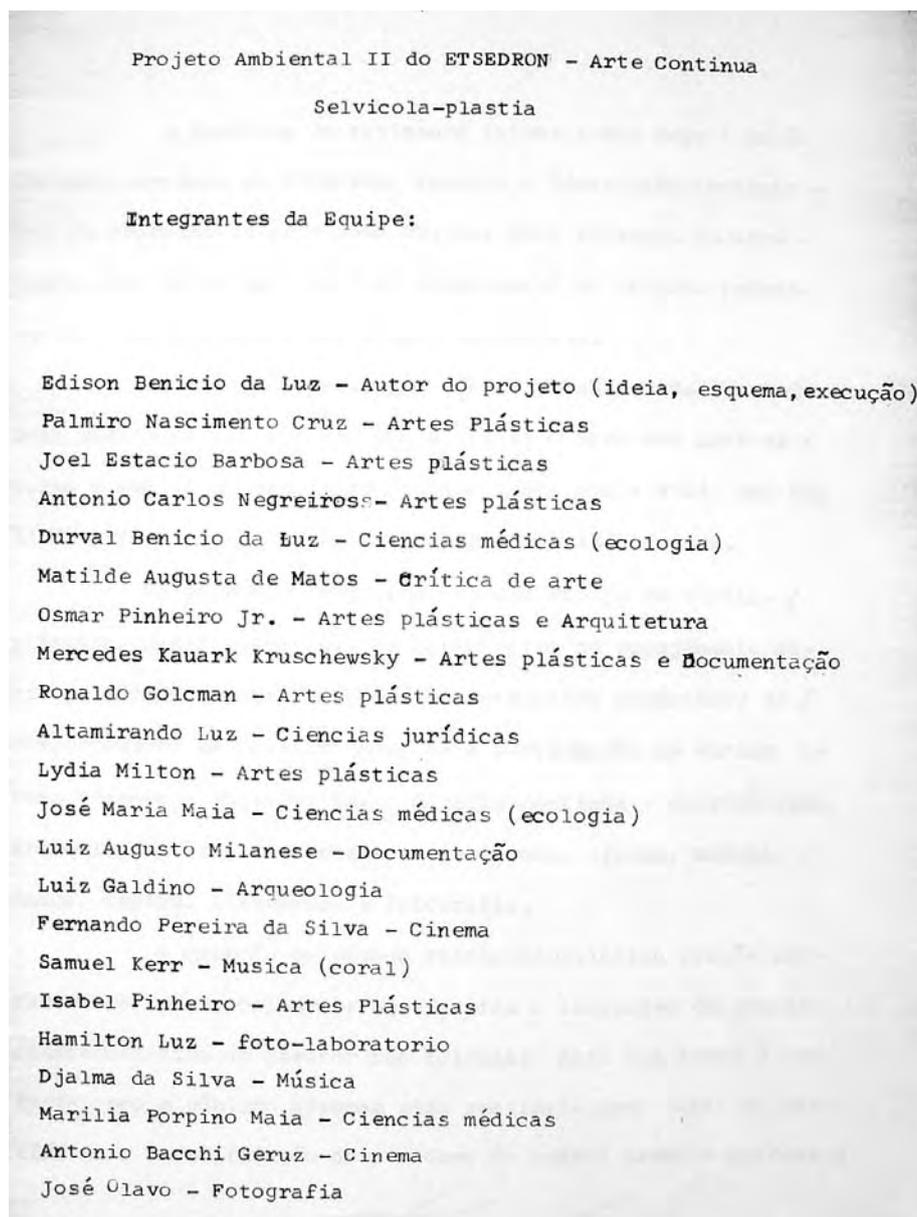
ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

ta, ou o grupo de trabalho como um ser social atuante e pretende chamar  
o espectador a desempenhar seu papel de ser atuante socialmente, engaja~~do~~<sup>e</sup>  
-se na sua própria ~~realidade~~ realidade cultural.

A criação do espaço selvíco-plástico pretende ser um espelho ~~mirrored~~  
através da micro-visão ~~de~~ subjacente pretende ser um espelho social  
onde o público terá ~~duas~~ opções variantes: reconhecer sua própria realidade  
integrando ~~a~~ dela  
de ~~um~~ socio-cultural ~~que~~ ignora-la, marginalizando-se. ~~de~~  
~~para~~

A criação do espaço selvíco-plástico propõe finalmente procurar  
nas raízes culturais brasileiras ~~para~~ ~~uma~~ linguagem do ~~o~~ incos-  
ciente coletivo de mentalidade não colonial e trazê-la presente  
~~para~~ para ~~que~~ tanto o artista como público assumam ~~esta~~  
a realidade como ponto de partida ~~de~~ <sup>para a</sup> verificação dos valores  
de nossos padrões culturais.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



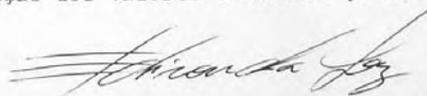
ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

A retórica do movimento interior que rege a noção de arte contínua do ETSEDRON, rejeita a identidade tradicional do trabalho de arte como objeto. Esta rejeição se apresenta através da análise e da experiência no próprio processo de trabalho, que é uma imensa tautologia.

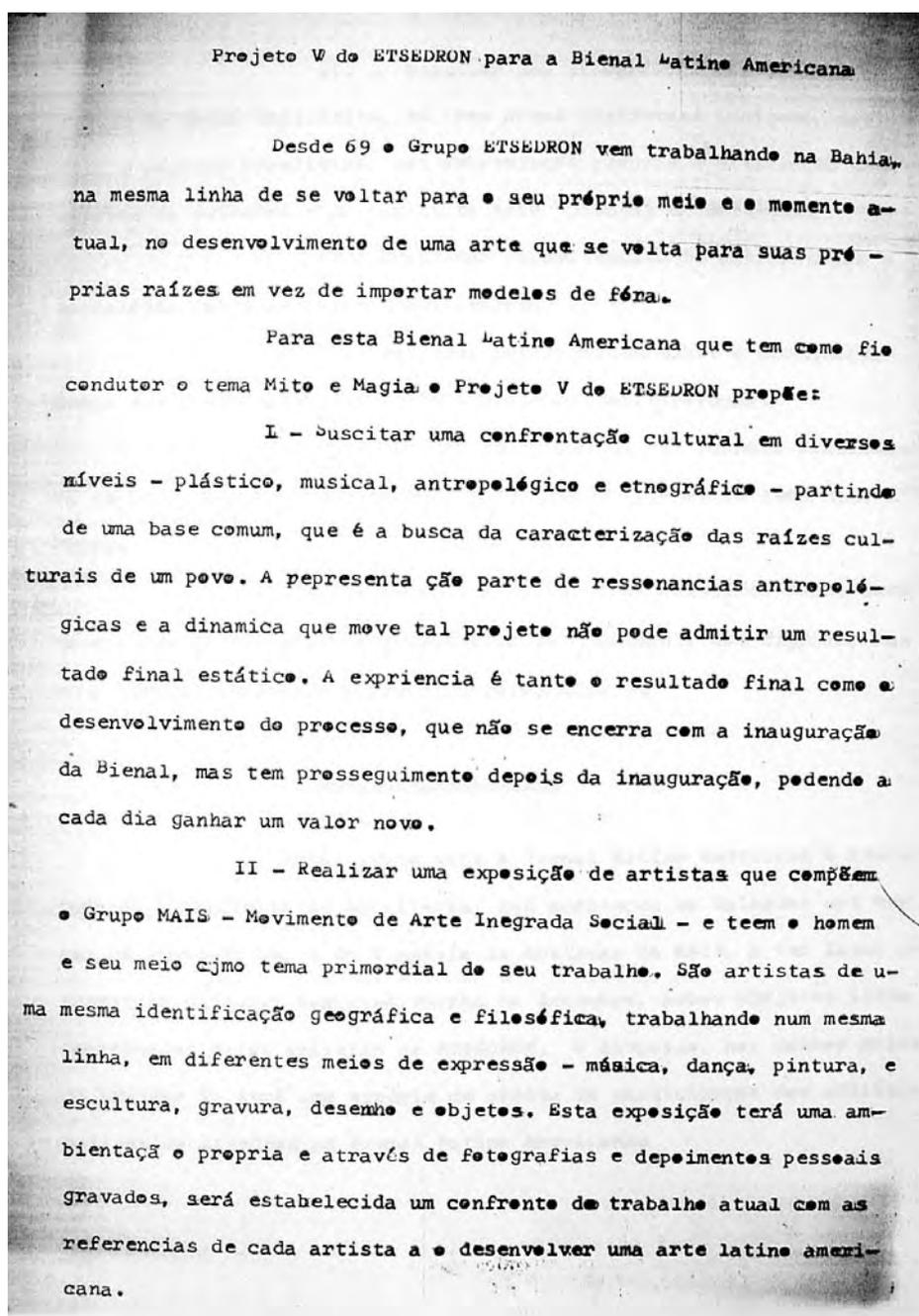
Arte é ação, sensação física e habilidade de atribuir significados. Uma vez que o critério para uma arte se / torna a medida do envolvimento dela mesma com a vida, uma forma de arte isolada, separada, perde toda razão de ser.

Na proposta da criação de uma espaço selvícola- / plástico, manifestação que se caracteriza no engajamento socio-político-cultural em processo interativo permanente do / comportamento da coletividade, há a participação de várias áreas visando o objetivo único da arte contínua - antropologia, arqueologia, ciências médicas e jurídicas, cinema, música, / dança, teatro, literatura e fotografia.

A criação do espaço selvícola-plástico propõe procurar nas raízes culturais brasileiras a linguagem do inconsciente coletivo de caráter não colonial, para que tanto o artista como o público assumam essa realidade como ponto de partida para a verificação dos valores de nossos padrões culturais.



ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

III - Realizar uma etnográfica dos valores culturais do homem brasileiro, em tres áreas distintas: indígena, africana e popular brasileira, com ambientação própria e utilização dos acervos da SETRABES e do Instituto Afro Oriental de Salvador.

IV - Programar conferencias de antropologos e sociólogos sobre as raízes brasileiras.

V - Programar conferencias sobre o desenvolvimento e o comportamento da arte brasileira contemporanea.

VI - Mostrar os filmes da VII Jornada Brasileira de Curta Metragem que estejam diretamente ligados ao tema Mito e Magia.

VII - Recriar o universo de Guimarães Rosa, numa homenagem do ETSEDRON ao grande escritor nacional, com figuras, musica, dança, expressão corporal e fotografia s.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Será levado para a Bienal Latino Americana o resultado do I Confronto de Escultores, que aconteceu em Salvador nos meses de Junho-Julho, e do Simposio de Artistas do MAIS, a ter lugar no Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Setembro, ambos projetos liderados pelos artistas do ETSEDRON. O Simposio, nos mesmos moldes do Projeto V, será uma espécie de prévia da participação dos artistas baianos do Etsedron na Bienal Latino Americana.

ANEXO B - MEMORIAIS DESCRITIVOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

Espaço requerido:

I - Suficiente para a mostra, com ambientação, dos 10 artistas plásticos do mais, com 4 obras cada um e tres projetos ambientais, que incluem dança e apresentação de músicos e cantores.

II - Local para a exposição de objetos etnográficos indígenas, africanos e de arte popular brasileira.

III - Local para conferencias e palestras com projeção de slides.

IV - Projeção de filmes em curta metragem em Super-8 e 16mm.

V - Area externa para a montagem do projeto mutirão dos escultores de Confronto..

ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENASIS DE SÃO PAULO

ASPECTO I - HISTÓRICO DO ETSEDRON

PROJETO AMBIENTAL DO ETSEDRON

(Vivencial do Nordeste Rural)

**C**riar é com os pássaros, a do artista, e a procura da arte, de preferência da primeira mão. Chega de contradições. Arte importada de segunda e terceira mão, que quando aqui chega já trema. Ou arte comercial segundo o gosto da burguesia.

O artista tem de acompanhar o ritmo do nosso progresso e não o do progresso do país vizinho. Ele não pode parar no tempo e só muito tarde tomar conhecimento das mudanças importantes que se processam quase todos os dias. Nem tampouco pulsar por soltas vivências e experiências que nunca teve, para seguir uma corrente que obedece às necessidades de outro meio que não o nosso, dentro de uma escola de valores que não são os nossos. Arte assim jamais poderá nos atingir.

Salvador é uma cidade onde as aparências sempre falaram muito alto, desde o tempo dos senhores de engenho com seus sobrados de muitas águas e igrejas de ouro. Na falta de uma herança cultural autóctone, cada um tratou de desenhar suas "modélicas". O português quis trazer aqui uma mita lusitana, a ponto de importar igrejas de mármore e pedras de mármore azul para construir sob o sol. O negro fez nos terreiros mais antigos uma reprodução de suas ideias, com seus "loketes" e pedras, seguindo as mesmas crenças e obrigações, obedecendo a um regime tribal de hierarquia finamente observada, dentro da administração social que arrasta há séculos o problema de uma nacionalidade indefinida.

Cidade fe aqui pode-se ler tranquilamente país. Já a situação de norte a sul, guardadas as devidas distâncias econômicas e de maior desenvolvimento é a mesma grande e bastante populosa, em que o baixo nível cultural se alia com a produção para o consumo de produtos artísticos em massa, servidos na maior parte por um setor artístico e artístico local, bastante numeroso. Despertar tardio para o novo, a nostalgia que se esqueceu no mundo nunca chegou a ser uma moda dos anos recentes — ela aqui é um estado permanente.

O movimento modernista de 22, que aconteceu no país com uns vinte anos de atraso, à Bahia só chegou em 45, e mesmo assim foram precisas outras décadas de anos para que o público moldasse no seu gosto e finalmente aceitasse os artistas daquela nova revolução. Com algumas ressalvas.

A exigência de um mercado artístico reunido a uma pequena produção burguesa de gosto passagreiro estritamente local, a ausência da crítica de arte que chegara a atingir um nível em José do Prado Valladares; a falta de incentivo por parte dos governos, mala interesse no desenvolvimento industrial do Estado; tudo isso acabou por afastar talentos incipientes, ou levar os mais jovens



a medir valor em arte pelo sucesso de venda.

Com umas duas exceções, a arte dividia-se em duas correntes bem definidas: a pintura de santidade, bonita, bem composta, sem originalidade nenhuma sobre o mesmo tema galegístico e a cópia com um mínimo de acréscimo pessoal de supostas vanguardas estrangeiras que aqui já chegavam desgastadas, com predominância ora de uma ora de outra corrente, a depender do momento político e da repercussão que estas correntes tinham fora. Isso sem

se mencionar toda a plêiade inenarrável de primitivos que sempre foram em número muito numerosos. O abstracionismo neste clima chegou a se desenvolver, cheio de anacronismos e contradições, quando nos seus lugares de origem já exalava os últimos suspiros. Finalmente, a partir dos últimos anos sessenta, 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 do que a coincidência explicaria. Movimento como

aquela defendido por Mario de Andrade, que encontrou eco em Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Raul Bopp e outros nomes na literatura mas nas artes plásticas continuou de uma fidelidade às fontes estrangeiras a toda prova. Sofreu mudanças de temática. Na década, nas técnicas e na atitude, os plásticos de movimento de 22 continuaram tão presos a Rousseau, Leper e Picasso quanto antes.

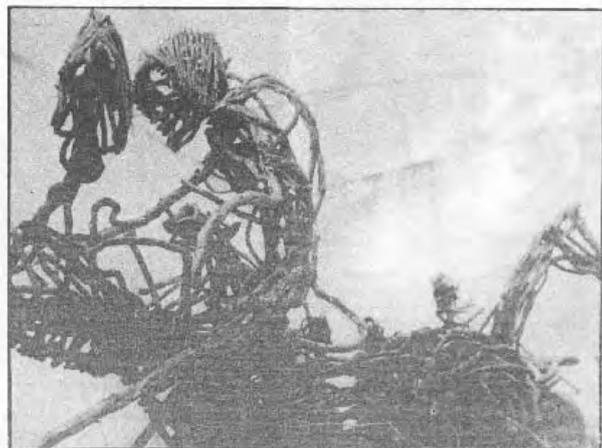
Somente trinta anos depois de Guimarães Rosa e umas dez depois de Glauber Rocha, há uma conscientização

maior do artista de hoje, cansado de ver a reprodução exata do que a massificação dita, e mais cansado ainda da segunda alternativa, colorida e bem comportada, dos pintores se mencionam muito número das atividades artísticas.

"O homem tem na sua infância a boca do pensamento mudo que começa a perder na adolescência. Há, hoje, no Brasil um movimento romântico de volta às origens, e nenhum lugar pode oferecer maior contato com as raízes nacionais do que a Bahia". São palavras de Ossianio Figue, sociólogo filio-paulista. Não de volta às origens precisamente mas de identificação de nacionalidade, e nem tão romântico. O que há na realidade é uma conscientização que se percebe um lodas as áreas da arte, na volta cidade outrora tão arraigada em suas tradições.

Em 69 um grupo de jovens artistas baianos, liderados por Edson de Lencastre, no ETSEDRON uma partida para o encontro e identificação de uma arte nacional. Naquela ocasião declararam: "Queremos quebrar com a fragilidade, a transparência, a fronsidade, a belera artificial. Entre a atmosfera ambiental que está encastrada dentro do espírito do nosso povo e a outra que pisna pontos das pés que querem optar pelo estrangeiro e virar, a outro lado da medalha alegam que não se pode utilizar o elemento nativo porque a nossa é uma subcultura, então os artistas vivem se enganando, a si mesmos, fazendo arte de acordo com padrões de outros povos. Queremos valorizar o que é nosso e daí partir para uma arte mais consistente com a nossa realidade, dentro do espírito de hoje".

Entendiam que o primeiro passo seria a libertação de tudo aquilo que no momento se enraizava, e que uma maneira de se libertarem seria pela aliagem com espantalhos grotescos e caricatos, vestiram-nos de aliagem entre antes tinham imprimido gravuras, e sobre eles acrescentaram os elementos que a moda do momento ditava — correntes deuradas, medalhões, pedras coloridas, rádios de pilha, guitarra elétrica, salsas mult e botinhas. Em sentido contrário ao da Pop, que aceitava e valorizava os objetos de uso cotidiano impregnados pela massificação, utilizavam esta aceitação de recursos no modo "modus vivendi". Esta primeira ambientação dos espantalhos foi apresentada na Fre-Bienal do Recife em 70. Não obstante o tom pejorativo e jocoso que impregnou as figuras, quando reunidas na ambientação que foi o cerne da obra impregnada pela massificação de papel, elas adquiriram um forte caráter místico, que os levou a trocar depois a crítica e sátira pela representação pura e simples das raízes etnográficas e chegar à imagem atual do ETSEDRON, onde o conteúdo artístico tem peso igual ao social, econômico e geográfico.



ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

## ASPECTO II - ANIMISMO

**O** ETSEDRON é um projeto ambiental de integração de artes plásticas, literatura, música, dança e cinema, para apresentar fundamentos etnográficos do homem rural do nordeste do Brasil, num inter-relacionamento do contexto artístico ao social, econômico e geográfico. É uma partida para a identificação de uma arte nacional, através da representação de algumas das nossas raízes, em toda sua autenticidade primitiva e grotesca.

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. É esta linguagem imediata e folclórica do vivencial rural do o ETSEDRON pretende tirar, apresentado-o em toda a pureza de suas raízes, pobres, agrestes,

mas legítimas, que inspiraram os trabalhos de Guimarães Rosa, José Lins do Rêgo, Susana e tantos outros. Esta transposição é também reflexo da conscientização do homem urbano, que isolou e quase esqueceu a natureza no seu meio ambiente, passando a sentir a perda de sua identidade.

A ambientação do ETSEDRON é armada em torno ra estrutura nua de uma casa de laipa, contendo objetos pertinentes ao uso cotidiano do homem da região. Os artistas optaram pela estrutura vazada, aplicando o processo plástico de transparência e transposição — as figuras de dentro podem ser vista de fora, junto com a ambientação externa, numa tomada plástica imediata. Também a estrutura vazada dá ensejo ao ritual da tapeçagem que vai encerrar a apresentação. Os estandartes e bandeirinhas de papel, além da função plástica (acrescentar cor) têm um sentido simbólico, místico e festivo.

Na execução das figuras os artistas utilizaram cipós da região — cipó caboclo, fogo, cigarra, leite, prego e maracujá



— palhas de ouricuri e pindoba, de querequezeu, por se adaptarem melhor aos seus propósitos de mostrar o homem e o animal se confundido na sua dependência total da natureza, num processo paralelo de antropomorfismo e zimitização, e para maior identificação com o homem da região, que não se utiliza do produto de consumo. O material impõe as formas orgânicas, acrescentando o espontâneo ao intencional na elaboração das figuras.

Há na combinação de cruzeza e atmosfera animística do nordeste rural, reverberações que entram numa outra dimensão além da comunicação. A força da natureza — o clima talvez, a paisagem — e uma teimosa tradição de homem rural que nenhuma quantidade de urbanização consegue erradicar, urdem a essência do significado dramático da região, de intenso sabor nacional. Assolados por secas constantes ou enchentes esporádicas, a região esperta aquele mesmo sentimento que temos diante de rochas soltas, que parecem ter uma vida misteriosa a envolvê-las. Este sentimento foge à compreensão humana porque não se prende ao desenvolvimento de imagens, mas a uma intemporalidade que cria imagens sempre válidas em todas as

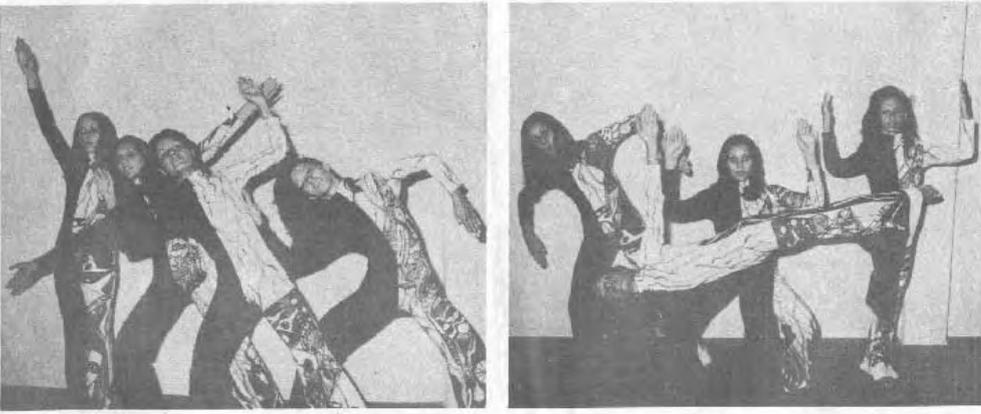
épocas. Arquétipos espreitando atrás da vida cotidiana do te impacto psicossomático. A homem pra criar nele um forprimeta destas imagens se encontra na própria natureza. O poder de evocar extraordinário sentimento de forças vitais ocultas nos troncos das árvores, nas pedras, na superfície de um rio escuro, impenetrável e imenso, macio ao tato e contudo indomável, com uma vitalidade latente que pode arrebentar em enchentes, espelho imutável do poder da natureza, como um fodo.

Desde os tempos primitivos que o homem se contenta com as formas naturais, com rudes monumentos de pedra em torno a um templo, evocativos de força vital geral, para alcançar o inconsciente do homem e nele forjar símbolos da renovação da vida. Recorrendo a um elemento da natureza (o cipó) em sua forma original, os artistas estão apenas evocando estas qualidades animísticas. As figuras são seres sobrenaturais, refletindo o estado do homem atado à terra e se movendo em tempo com os ritmos das plantas que crescem, das enchentes, das luas, fóra do seu controle. Este animismo da região se revela de maneira clara nas danças rituais onde se prestam homenagens aos deuses das águas, dos raios e da caça.



ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

## ASPECTO III - INTEGRAÇÃO



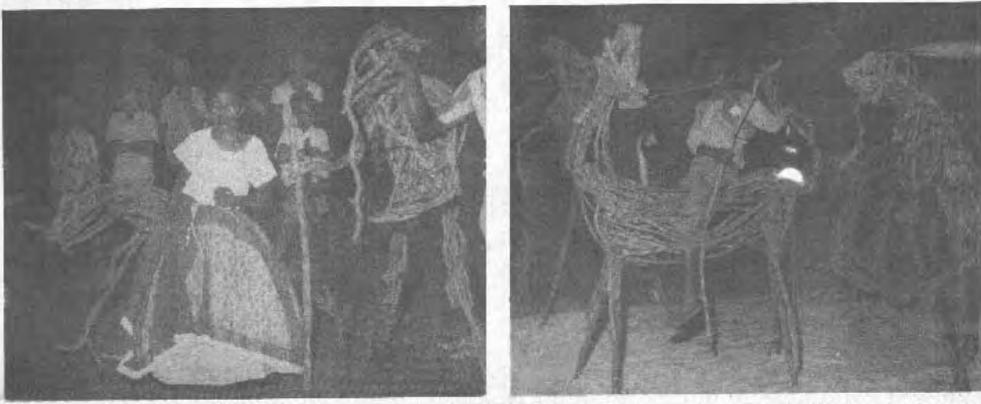
Fotos de Vigota do JORNAL DA BAHIA

**D**EPOIS de viagens pelo interior da Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco, os artistas executaram a ambientação junto à vila de Guajeruz, onde ficaram em condições bem semelhantes às do homem da região.

Gravaram e filmaram os cantos e danças que fazem parte da vida do nordestino, do processo particular de comunicação que é deles. É um ritual gestual espontâneo que acompanha a construção de uma casa, o trabalho na casa de farinha, a sentinela do velório, o divertimento na feira ou no terreiro. O som é a sua comunicação, o seu jornal. Diante da importância da música e da expressão corporal da comunicação do homem rural do nordeste, os artistas sentiram a necessidade de integrar o projeto com um áudio-visual, música e dança.

Assistindo-se a um dos rituais de dança em homenagem aos deuses que representam as forças da natureza, sente-se imergir num mundo que tem sua própria lógica em relação à terra, bem diferente da nossa, e também diferente da nossa idéia de surrealismo. É uma combinação de primitivismo e cruzeza, com certa sofisticação de movimentos, em uma atmosfera de pesado animismo, que transpõe os limites da lógica comum. Alguns dançarinos entram num estado de transe, como se entregues a uma força maior, que parece dirigir todas as suas ações. Não é uma dança estruturada, um solo que cada dançarino faz. O que ele representa é todo um mundo primitivo, em seu estado natural, onde o homem apenas obedece. As dançarinas chamadas para integrar o projeto, se

utilizaram destas danças e rituais apenas como inspiração, mas na transposição trataram de conservar a atmosfera animística. As figuras masculinas do Querequexeu e do Caçalobishomem acentuam a identificação do homem-animal ao meio, enquanto o Boiadeiro é uma pesquisa de comunicação que vai além da personalidade emotiva do indivíduo, atingindo o supra-emocional. Além das gravações "in loco", um trecho musical foi especialmente composto, dentro da linha ETSEDRON, para a apresentação do projeto, que se encerra com o ritual da tapagem. Não só a transcrição escrita do projeto, mas a sua divulgação, transporte e hospedagem do grupo em São Paulo, foi feita pelo JORNAL DA BAHIA, num total integração da imprensa com um projeto de natureza plástica complementado de música e dança.



PÁGINA 4
REVISTA DO JORNAL DA BAHIA — Edição Especial

Catálogo do PROJETO AMBIENTAL I - XII Bienal Internacional de São Paulo. 1973. p. 4.

Fonte: XII BIENAL DE SÃO PAULO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973.

ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENASIS DE SÃO PAULO

ASPECTO IV - PARTICIPANTES

**A**presentado à Associação Brasileira de Críticos de Arte pela crítica **Matilde Matos**, responsável pela sua transcrição para a linguagem escrita, o Projeto Ambiental do ETSEDRON foi apresentado a XII Bienal Internacional de São Paulo pelo Presidente da ABCA Prof. Antonio Bento. Trabalharam na execução da ambientação os artistas plásticos **Edison da Luz** (autor do projeto e fundador do grupo ETSEDRON), **Palmiro Cruz** (escultor), **Lygia Milton** (pintora), **Alma** (ambientista e poeta) e **Venceslau Salles** (escultor primitivo, pesquisador de danças e ritmos brasileiros de origem africana).



**Edison da Luz**  
— Autor do projeto e de sua execução. Nasceu em 43 em Salvador. Curso de Belas Artes na UFBA, com licenciatura em desenho. Trabalha em pintura, estatuária, escultura, projetos ambientais e gravura. Participou da I e da II Bienal de Artes Plásticas em Salvador, com prêmio de aquisição na primeira, e da VII, VIII, IX, X e XI Bienais paulistas, tendo sido citado por Mark Rothko no catálogo da X Bienal. Ganhou o 1º prêmio de aquisição na 1ª Bienal de Artes Plásticas em Salvador, com prêmio de aquisição na primeira, e da VII, VIII, IX, X e XI Bienais paulistas, tendo sido citado por Mark Rothko no catálogo da X Bienal. Ganhou o 1º prêmio de aquisição na 1ª Bienal de Artes Plásticas em Salvador, com prêmio de aquisição na primeira, e da VII, VIII, IX, X e XI Bienais paulistas, tendo sido citado por Mark Rothko no catálogo da X Bienal.



**Lygia Milton**  
Pintora, nasceu em Salvador. Participou da I e II Bienais de Artes Plásticas em Salvador, da LXXIV Salão Nacional de Belas Artes (GB) com Menção Honrosa, do LXXV e do LXXVI, sendo premiada neste último com Medalha de Bronze. Em 70 foi selecionada para a 1ª Bienal do Nordeste no Recife e em 72 para o Salão de Arte e Escultura do LXXVII Salão Nacional de Artes Plásticas na Universidade. Tem referência no "Dicionário Ilustrado das Artes Plásticas do Brasil" de Roberto Pontual, na "Grande Enciclopédia Deltal-Arouche" e no livro de "Artes Contemporâneas Brasileiras", composto de 39 artistas (no total). É coordenadora em Salvador da AIAP.



**Venceslau Francisco Salles (Nenen)**  
Nasceu em Salvador, em 39. Faz gravura e escultura em madeira. Participou no I Salão dos Novos Artistas do Nordeste, em 71, e da Exposição Bahia 72 do Instituto Goethe. Entrou para o Grupo ETSEDRON em 69, fazendo pesquisas com instrumento e dança afro-brasileira.



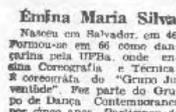
**Fernando Ferreira da Silva**  
Nasceu em João Pessoa, Paraíba. Antropólogo com curso da Universidade de Paris. Tem curso de cinema etnográfico no Museu do Homem em Paris. Representou o Brasil no Festival de Veneza em 71, com um curta feito na França. Está fazendo um documentário do Curso de Cinema Experimental da UFBA. Foi parte da comissão de seleção de filmes da Jornada Nordestina de Cinema Metragem. Apresentou em S. Paulo um curta em super-8 no Festival do GRIFE.



**Jamary Oliveira**  
Nasceu em Salvador, em 44. Compositor formado pela UFBA. Professor de Literatura e Estruturação Musical e Improvisação na Escola de Música. Professor fundador do Grupo de Compositores da Bahia. Participou como professor dos Cursos Internacionais de Música de Minas em 69 e 70, curso de Música Nova em 70 e 71 e do I Curso de Música do Rio Grande do Norte. Exerce atividade de direção na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Ganhou o 1º prêmio na I Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, medalha de prata Ritor Edgar Santos na II Apresentação e foi semi-finalista no I Festival da Guanabara. Tem menção Honrosa do Concurso de Composição do Instituto Goethe no Brasil e uma gravação da peça "Trio" pela Hosenbitt.



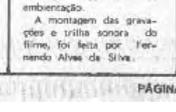
**Silvia Cristina Rocha Chaves**  
Aluna da Escola de Dança da UFBA, participou do 1º Encontro no Teatro Castro Alves em 73, com trabalhos do Terceto de Dança para Educação Física e Expressão Corporal e Criatividade, em 73.



**Ênfina Maria Silva**  
Nasceu em Salvador, em 46. Formou-se em 66 como dançarina pela UFBA, onde ensinou Coreografia e Técnica e coreografia do "Grupo Juventude". Foi parte do Terceto de Dança Contemporânea por cinco anos. Participou do II e III Encontro de Dança do Paraná e Brasília. Apresentou-se no Teatro Municipal do Rio, Conservatório Nacional do Rio, Teatro Municipal de Ouro Preto, Universidade do Paraná, Teatro Nacional de Salvador, Teatro Castro Alves de Salvador. Foi curso em New York na "Martha Graham School" e fez uma escola de dança "Studio" com Tereza Cabral.



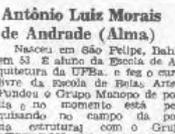
**Tereza Cristina Magalhães Cabral**  
Nasceu em Salvador, em 48. Dançarina profissional e professora de dança formada pela UFBA, em 68. Participou por 16a vez do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, e fez trabalhos com o grupo da CBA-TECA. Estudou em New York com Martha Graham, Alvin Ailey e Merce Cunningham. Estudou na UFBA, e tem uma academia de dança "Studio".



**Jornal da Bahia**  
O projeto ETSEDRON contou com a ajuda integral do JORNAL DA BAHIA, não só como participante ativo encarregado da divulgação e informação do projeto, mais fornecendo gravadora de pen, passaport e hospedagem do grupo em S. Paulo, impressão de dez mil e encadernação de exemplares de Revista de Dança explicativa de ambientação. A montagem das gravações e edição sonora de filme, foi feita por Fernando Alves de Silva.



**Palmiro Cruz**  
Faz escultura em madeira. Nasceu em São Paulo, em 49. Curso de Belas Artes, da UFBA. Em 69 entrou para o grupo ETSEDRON e em 71 o grupo teve um projeto ambiental selecionado na 1ª Bienal do Nordeste e em 71 em S. Paulo. Em 70 participou do Salão Oficial do Museu de Arte, Moderna, Artistas Baianos da Nova Geração.



**Antônio Luiz Moraes de Andrade (Alma)**  
Nasceu em São Felipe, Bahia, em 51. É aluno da Escola de Arquitetura da UFBA, e fez o curso livre da Escola de Belas Artes. Fundou o Grupo Menopos de poesia e no momento está pesquisando no campo da poesia estrutural com o Grupo ETSEDRON. Esta é sua primeira experiência num projeto de arte ambiental.



**Matilde Matos**  
Nasceu em Castel, Rio Grande do Norte. Curso de Letras pela UFBA. Curso de pós-graduação nos Estados Unidos em bolsa do Instituto de International Education, especializando-se em língua inglesa, literatura e arte. É sócia proprietária e exerce cargo de direção na ESEC, escola de língua inglesa em Salvador. Co-autora (com Gláucia do Prado Valadarez e Dagmar Tavares Barreiros) dos livros "The ESEC English Method" e "English for Large Classes". Foi viajante de estudo e consultações artísticas à Índia, Cingapura, Japão, Austrália, Hawái, Paraguai e Canadá. Viveu três meses no Peru (Lima e Cuzco) e Bolívia observando a arte popular de região e a arte incas. Foi 22 palestras sobre o Brasil nos Estados Unidos. Tem publicações no Jornal da Bahia mais de quatrocentas crônicas (de 60 a 82), desde 70 adentra uma coluna de crítica de arte. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte.



**Hamilton Luz**  
Nasceu em Salvador em 39, curso de administração de empresas da UFBA, e Técnico em Laboratório Fotográfico. Trabalho em fotografias desde 54 e desenvolveu pesquisas de fundamentos etnográficos das manifestações religiosas com documentação fotográfica de rituais afro-brasileiros, tem estudo e levantamento de áreas verdes a serem preservadas. Faz a documentação do ETSEDRON.



**Ana Cristina Ferraz**  
Aluna da Escola de Dança da UFBA, levou parte em vários espetáculos com o grupo de escola e o Grupo de Dança Contemporânea.

Catálogo do PROJETO AMBIENTAL I - XII Bienal Internacional de São Paulo. 1973. p. 5. Fonte: XII BIENAL DE SÃO PAULO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973.

## ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

### ASPECTO V - DEPOIMENTO DOS ARTISTAS

DEPOIMENTO DOS ARTISTAS



to de apoio mas como o desmembramento do que venha a ser imaginado. Na arte o futuro é longo e o presente breve.

#### EDISON DA LUZ

— Agora o horizonte está aberto, sem frestas nem barreiras, o coletivo em função da mensagem imediata, o hoje sincronizado ao passado mas em direção ao futuro. ETSEDRON, vincerá pelo avesso, sem as peias da esquematização. É a luta pela liberdade de expressão na identificação direta dos nossos valores, desde quando estes valores são os que caracterizam a personalidade de um povo ou raça. Fechar os olhos a eles é a capitulação sistemática no processo de desenvolvimento da arte brasileira. A arte hoje não se limita aos reflexos individuais de quem a exorta, a sua tendência é o diálogo aberto, partindo do individual para o coletivo. O estado genuíno do artista de hoje ao passado, não passa de um recuo do presente contra o futuro. Grogotó. A humildade da arte brasileira chega ao seu ponto culminante. Vem se arrastando desde o movimento de 22. Quando os líderes do movimento gritavam por uma arte nacional na literatura, nas artes plásticas falsos artistas burgueses iam mendigar as migalhas de Picasso e Lezér, repudiando os nossos valores porque só o estrangeiro tinha valor. Desde aí a história se repete. Mas graças à falta deste movimento, que podia ter se antecipado uns cinquenta anos, viemos hoje reconhecer onde estava o nosso verdadeiro lugar e dar uma rebuscada nos nossos elementos, não pretensiosamente, querendo marcar uma época, mas apenas como um pequeno fragmento pra que daqui a uns cem anos se caracterize a arte brasileira.

Afinidade com o meio ambiente é a característica maior do ETSEDRON. As pupilas funcionaram como câmaras, onde tudo era observado. A composição dentro do sentido estético se perdeu e as regras rígidas da composição se libertaram. Cabe ao espectador dar continuidade ao trabalho de arte, ele participa diretamente do processo de criatividade. Na ambientação do ETSEDRON o objeto entra despreziosamente, não como um pon-

#### Lygia Milton

— Durante o tempo que trabalhamos juntos no Projeto Ambiental do ETSEDRON, nos sentimos totalmente envolvidos com o meio ambiente, a natureza, o homem rural, e seus costumes. Mistérios, tudo que fazemos é baseado em suas crenças, têm muita sensibilidade, são pacatos e completamente diferentes dos homens da cidade a quem a agitação e a luta pela vida tornam insatisfeitos e inconformados, sem tempo de parar um pouco pra se sentirem a si mesmos. É esta agitação que está obrigando o homem da cidade a se voltar para o campo, sentir a natureza, observar a vida animal, etc.

Foi tudo isto que procuramos transmitir no nosso trabalho, numa integração de arte plástica (pintura e escultura) com maneira de viver, música e dança, utilizando-nos de técnica figurativa e recursos audiovisuais.

Pesquisamos a natureza e fizemos uma arte nossa mas de cunho universal, deixando os elementos para que daí outros possam partir para outras pesquisas. Não queremos dizer com isso que não poderemos utilizar materiais sintéticos como as fibras, o acrílico, etc. Poderemos, sim, mas como acessórios ao nosso trabalho.

#### Alma

— A arte contemporânea dita de vanguarda não tem nada a ver com o decorativo — saiu da parede e tornou-se um processo que exige a participação e a vivência do espectador (consumidor de informações), numa integração das artes em geral para melhor tornar a comunicação direta (consumo imediato). Dentro deste conceito está o Projeto Ambiental do ETSEDRON que é também a consequência de uma séria pesquisa numa tentativa de se criar uma arte (de vanguarda) dentro da nossa realidade.

Negamos a mediocridade de muitos artistas (artistas) que exploram o folclore sem nenhuma preocupação criativa, apenas com fins comerciais, e a importação de temas, materiais e técnicas por parte de outros (ditos de vanguarda). O importante é a pesquisa (auto informação) do que é nosso, procuramos sentir de perto nossos problemas, para uma tomada de consciência e só daí então é que se pode partir para um trabalho sério.

Fazer arte não é saber desenhar ou pintar ou alguma coisa semelhante, mas sim estar ligado a todos os acontecimentos, propor idéias, criar novos processos de comunicação, provocar no público (criador de mensagens) o sentimento criativo.

#### PALMIRO CRUZ

— Num país onde o movimento artístico está numa fase crítica de transição mas ain-

da assim o número de artistas é copioso, sentimos o clima tumultuado e sentimos principalmente que a arte foge às nossas raízes. O movimento ETSEDRON se caracteriza pelo soergimento dos valores naturais, esquecidos em meio ao avanço do progresso e da tecnologia. Essa manifestação vem traduzir o cotidiano da realidade rural brasileira, no nordeste. Acentuando a criatividade e a liberdade de pensamento queremos comunicar a expressão de um povo dentro do seu próprio vivencial, e nos libertarmos do artificialismo de pretensas vanguardas que vêm predominando nas artes plásticas e que nem no famoso movimento modernista de 22 foi nacional, (como foi na literatura).

Creio que a arte tem uma função no processo histórico de um povo e na comunicação imediata de sua mensagem. Ela não pode se alienar das raízes e da personalidade deste povo. O objetivo do ETSEDRON é de identificação como todos aqueles que crêm na realidade dos nossos valores, isolando o individualismo e seus reflexos de uma semi-cultura limitada.

#### NENEN

— Para uns artistas a arte é um meio de sobrevivência, e para muita gente a arte não é levada em conta, o que eles olham é o artista projetado financeiramente, esquecendo os demais e esquecendo o povo e sua maneira de sentir e ver as coisas. No ETSEDRON procuramos mostrar o modus vivendi do povo, do homem do campo ainda hoje. Fomos buscar um simples cipó e demos a ele uma transformação, mas muito viva pra quem está habituado a ver o cipó no mato onde vive, a trabalhar com ele em cestos e caçoás. Esta identificação provoca uma reação imediata, bem diferente de quando ele olha para um trabalho burilado, de material estranho para ele, a só despertar a incompreensão. Queremos partir do concreto pra despertar um sentimento abstrato porque sabemos que o posto não funciona.



ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



Catálogo do PROJETO AMBIENTAL I - XII Bienal Internacional de São Paulo. 1973. p. 8.

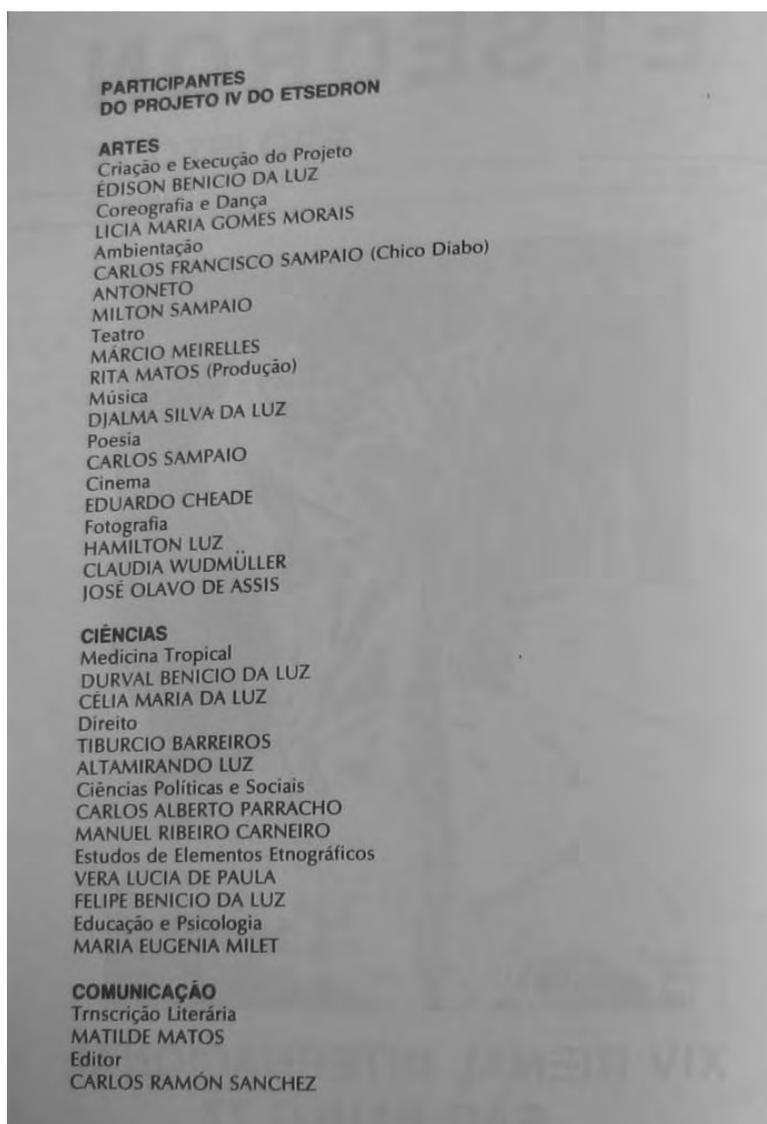
Fonte: XII BIENAL DE SÃO PAULO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973.

ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



Catálogo do PROJETO AMBIENTAL IV - XIV Bienal Internacional de São Paulo. 1977. s. p.

ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO



## ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO





### Arte, Terra, Homem...

Fazer arte não significa manipular um suporte com habilidade. A arte para ser sentida no seu comportamento variado tem que se identificar diretamente com a terra e o homem. É o grito primal, a conquista e a força de querer, em função de. A criatividade é uma dependência do vivencial, da observação, dos sentidos, sendo o artista também influenciado pelos antecedentes genéticos. Sentí que para criar é preciso vivenciar e indagar, tanto a mim como aos outros. Não adianta o artista tentar captar o mundo com as mãos, sentado no mesmo lugar - o estúdio. A arte como era feita ontem, sempre viveu na subserviência de valores superfluos. É preciso criar a magia da criatividade. Passos largos em busca do nada, pois não há nada rotulado que o artista de hoje, como o de ontem que tinha seus modelos, vá buscar. A busca é quase in-

finita. Um pé aqui, outro mais adiante, as mãos paradas. De vez em quando segura algo que pesa, arranca e torna a plantar. Volta do caminho e as coisas começam a passar em alta velocidade.

Foi no fim dos anos 60. Eu estava preocupado em definir a minha linha de trabalho, que caracterizasse a minha personalidade e onde eu não sentisse que estava fazendo uma adaptação do que recebia de fora. Como tive uma formação acadêmica, procurei me isolar de tudo aquilo que aprendi e me identificar com o meu meio. A minha luta era me identificar dentro da expressão, ligada a tudo que sinto e vivo. Naquele tempo estavam no auge as teorias de McLuhan de comunicação, o problema do Vietnam era explorado nas artes plásticas, o homem na lua, todo esse tipo de massificação. Nos próprios salões, o que estivesse dizen-

do verdades nacionais, era relegado ao último plano. Quem não explorasse o Vietnam, a lua, Biafra, o racismo, estaria por fora, quando tínhamos tudo e não havia diferença entre o Nordeste e Biafra, mas era esta que estava no contexto. Sentia que sob meus pés tinha um valor muito mais autêntico que aquele negócio totalmente importado, que me chocava muito. Comecei a reunir artistas com as mesmas ansiedades e queria uma sigla que não cheirasse a arte agora, espaço, arte no tempo, queria me entranhar nas raízes e achei que ETSEDRON, o avesso do nordeste, dizia isto. Como artista pobre, porque já passei por muita coisa, não preciso de muito pra reconhecer os males da pobreza. Se você pegar uma baronesa e jogá-la no nordeste, ela vai sair de lá como entrou, ou no mínimo vai lhe dar outra visão do nordeste, talvez até

romântica. Achei que como artista cabia a mim dizer que era brasileiro e subdesenvolvido, sem péjo, sem falsas cores para ocultar o que existe. Só daí podia partir uma arte para mim verdadeira. Não podia nem sonhar com uma expressão que não tivesse sob meus pés, que não conhecesse bem por dentro e por fora, não entendesse do que se tratava, e é disso aí que entendo. Quero me identificar como artista latino-americano dentro de minhas condições.

Sabia que poucas pessoas estavam fazendo uma coisa assim e sabia que iria transmitir o mesmo entusiasmo que me animava porque ia usar uma linguagem que era a de todo mundo e não só de uma pequena burguesia. É como você escolher entre levar uma criança a um circo ou pra ver Hamlet.

De todos os resultados o que mais me surpreendeu foi

a receptividade do povo, analfabeto, rural. Em qualquer das cidadezinhas onde passamos, olhavam as figuras e se identificavam com elas. Era como se vissem o ambiente deles pela primeira vez, com outra visão. Vinham ficar conosco conversando, dando palpites, às vezes nos levando presentes. Ninguém pedia que se explicasse o que eram, significava que já sabiam. Não tinha que fazer um trabalho e criar em cima uma filosofia pra convencer, é o trabalho quem fala, e não faço arte endereçada a este tipo de público que precisa ser convencido.

No início eu levava o Etsedron nas costas, agora sou eu que vou atrás dele. Abriu-se uma área muito grande, exigindo conhecimentos variados. Hoje eu o vejo como um espetáculo. A responsabilidade que era só minha tornou-se de todos aqueles que trabalharam nele, e dos que estavam acom-

panhando o processo e se sentiram tocados. Como disse o espanhol Verdes, artista premiado na última Bienal: "Isto aqui é como um sócio no artista europeu". Alguém que o veja e sintá, sabe que a coisa tem sentido, se sente envolvido e começa a participar. O reconhecimento maior tivemos aqui em S. Paulo, nas bienais, quando as pessoas dotadas de uma capacidade maior de ver as coisas vinham e nos diziam de sua emoção. Quando vimos na revista mexicana Artes Visuales o nosso trabalho discutido por críticos como Aracy Amaral, Juan Acha e María Luísa Torrens, dissecado e apontado como um possível caminho para a arte latino-americana.

*EDISON BENÍCIO DA LUZ*

## ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

### ETSEDRON

#### Arte/Vida



No processo de descobrir uma nova linguagem de comunicação, os artistas do ETSEDRON abandonam o velho conceito do objeto único, produto de luxo de uma arte elitizada, optando pelo projeto plástico ambiental integrado à música, dança, teatro, literatura, fotografia e cinema e a psicologia, sociologia, etnografia, ciências médicas e sociais, para conseguir a maneira de fazer que melhor se adapte ao retrato político e social da região onde vivem e trabalham – o nordeste brasileiro – tendo desta vez escolhido Porto Seguro como ponto de referência.

Neste processo a dicotomia arte/vida torna-se impossível. Uma e outra se integram passando os artistas e cientistas do Etsedron a trabalhar com a comunidade em torno do Projeto IV e através deste trabalho todo um comportamento em relação à arte/vida foi modificado.

Os artistas do Etsedron se voltam para o meio, analisando os fatores que constituem o sistema, acrescentando informações, estudando condições físicas e culturais que determinam o desenvolvimento desta sociedade. Neste processo de arte grupal procura-se unir as manifestações de pensamentos heterogêneos num vínculo principal – o homem e seu meio.

No contexto passado/presente a realidade do tempo muda os valores, acrescentando novos recursos à região mas muitas vezes marginalizando seus habitantes. Cabe à arte denunciar a fantasia do processo, invertendo os termos naturais.

Esta ambientação plástica integrada de música, dança, teatro, áudio-visual, cinema e fotografia que o Etsedron trouxe para a XIV Bienal Internacional de S. Paulo, é apenas um dos aspectos do seu Projeto IV, que vem sendo executado desde novembro de 76 em Porto Seguro, junto a adolescentes, crianças e adultos, trabalho que não terminará com a saída do grupo. Arte, para o ETSEDRON, é uma estrada de mão dupla. Desde 69 este grupo vem desenvolvendo projetos em diferentes cidades do norte/nordeste brasileiro: Guajeruz, Itaituba, Salvador, Marabá, Porto Seguro, em todas elas observando atentamente o homem e o seu meio, tirando daí a base para a execução das figuras em cipó. Através destas figuras atraem a atenção de pessoas de todas as camadas sociais: artistas e artesãos, homens do povo e também homens de ciência estudiosos dos fenômenos sociais brasileiros, conseguindo informações importantes para a sua proposta de criar um movimento de arte com características brasileiras e neste processo participando ativamente em trabalho social com a comunidade.

Os artistas brasileiros, acostumados a receber da Europa e Estados Unidos as formas de expressão que utilizam, se só muito raramente se voltam para o seu próprio meio em busca de realização, muito menos o fazem em grupo e nunca tomando parte ativa para influenciar o comportamento de uma comunidade. O trabalho do Etsedron, deste ângulo, é absolutamente pioneiro. Os oito anos ininterruptos atestam pela seriedade e firmeza de propósito do grupo. A autenticidade da proposta, aliada ao vigor das figuras melhor realizadas plasticamente a cada novo projeto, a atração que elas parecem exercer sobre qualquer tipo de expectador – podem até reagir negativamente, mas nenhum passa por elas indiferente – senão nesta ocasião agora, no seu devido tempo, terão o reconhecimento justo pelo importante papel pioneiro na arte brasileira.

Junto do Etsedron com suas implicações no campo social, todo trabalho de arte que se faz hoje individualmente, parece fraco e desbotado.

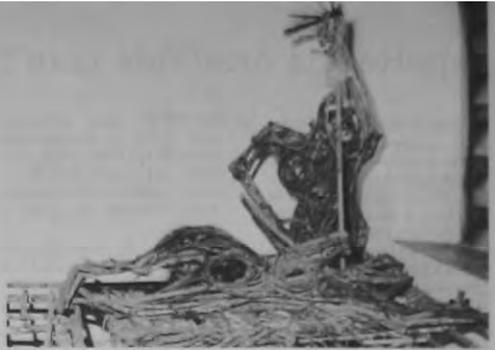
MATILDE MATOS

ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

## Integração Social pelo Teatro

Primeiro contato em maio – a apresentação do trabalho do grupo Etседron num espetáculo de dança de um grupo de Camacã. Vestido num lençol branco, o rosto pintado de branco, eu dizia que o grupo Etседron lançava a semente de uma arte mestiça cabocla brasileira feita de cipó e raízes, naquele Porto Seguro. Antes ainda foi o papo com Edison, falando da cidade, das possibilidades, das lendas de Jarapiti e Marubata. Pensava e via um espetáculo armado à beira do mar, com náus portuguesas e andaimes e cõro de índias e fogo iluminando o mar e bandas de música e procições pela cidade e gaivotas cinzentas e o vento sul devastando tudo. E não ví mais nada. Ví somente que teatro é teatro em qualquer parte do mundo – o circó e o sal da terra Teatro são todas as definições sociofilosóficas, todas as posições político-religiosas, todas as angústias metafísico existenciais. E é uma coisa pequena, como acordar, escovar os dentes e abrir a porta da rua.

Começo do trabalho em junho – Boa tarde, eu faço parte de um grupo de artistas que deu por fé que arte não



se faz só na capital. Sou ator e pretendo trabalhar em teatro com vocês. O barco tá pronto. E a fim de embarcar apareceram mais de sessenta pessoas. Por idade e disponibilidade de horários, formaram-se grupos. Trabalhamos um mês, da manhã à noite. Os corpos se soltaram e foram descobertos, redescobertos, com exercícios de sensibilização, vontade de suar-dançar-agir. As inibições de desprenderam. E fizemos improvisações que eram pequenos espetáculos teatrais onde se contavam os problemas de uma cidade onde chegaram os de fóra e se enriqueceram e derreteram o resto da cultura semivirgem que ainda existia.

Depois de um mês vieram as férias escolares e dois grupos se desfizeram. Formamos um único grupo. Trabalhamos de personagens em busca de uma máscara, de pessoas em busca de um personagem. Depois um redescobrimto das lendas do lugar, um interesse pelas histórias da cidade e o aparecimento de músicas antigas de ranchos que passaram pelas ruas. A identificação do mito da índia Inaiá – a que se entregou de amores a um português para ser depois abando-

nada, louca, só e morta – com o turismo de Porto Seguro. Com a vida em Porto Seguro, onde os aventureiros chegam, conseguem e partem, deixando tudo só, louco e morto. Um trabalho feito nos lugares onde o drama aconteceu há algum séculos atrás e onde acontece todos os dias, todos os verões. A oficina. A feitura do texto por todos e organizado por um só. A confecção das roupas em conjunto. A batalha por um lugar para a apresentação. Outra vez a luta pelo reconhecimento do artista como indispensável e da arte como necessidade vital.

A minha partida. O começo da segunda fase do trabalho. O grupo continúa. A semente ficou lançada e germinando. O grupo está decidido a não deixar acabar uma coisa que descobriram. Professores usando teatro nas escolas infantis. Uma reação da cidade. Uma descoberta de novos valores e valores muito antigos enterrados com suas raízes. Uma descoberta de que podem. De que devem. De que vão. Uma descoberta.

**MÁRCIO MEIRELLES**  
Junho a agosto de 1977.  
Porto Seguro, Bahia.

ANEXO C - CATÁLOGOS DOS PROJETOS AMBIENTAIS  
DO ETSEDRON APRESENTADOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO

## Experiência Arte/Vida com crianças

Quando cheguei a Porto Seguro, o grupo Etsedron já estava lá atuando em grupos de teatro organizados pelo projeto. Fiquei com um grupo de 25 crianças para fazer um trabalho de sensibilização através da arte. A proposta se desenvolvia a partir de seus próprios impulsos, eram as crianças que sentiam a necessidade de participar. Exercícios, jogos, pintura, música, confecção de bonecos, dança e passeios, através destas técnicas chegariam ao auto conhecimento e à percepção do outro, do espaço, ritmos e movimentos próprios e da natureza.

As crianças construíram estruturas, fizeram máscaras, representaram situações, fizeram rituais, trabalharam em grupos, aprenderam a dividir e construir, viram-se ativos e participantes dentro de sua cidade, influenciando no comportamento da comunidade para um trabalho de arte e educação ligado à cultura local. Alguns pensavam em fazer teatro, ensaiavam peças por conta própria, outros se interessavam por música, alguns se pintavam para brincar de índio pelas ruas, quando antes pouco se falava neste elemento. Fizeram uma exposição

encenando uma procissão com todos os participantes batendo em latas, atraindo o povo para o local. Mais de duzentas pessoas os acompanharam. Sentiram sua força e energia.

Apesar de uma educação repressora que cria o medo de ir mais longe nas ruas, de emitir opiniões e de ter vontades. Apesar do costume de ouvirem e servirem os turistas em seus desejos, achando que suas idéias e modos são o que há de melhor. Apesar de estarem na "aldeia global" com o Homem Biônico e a Mulher Maravilha, Swat e Kojak, num lugar pequeno, onde mesmo adulterada ainda existe uma cultura primitiva, há condições de, através de jogos e da relação espontânea com os outros e das descobertas na natureza, evoluírem mais rapidamente no seu mundo cognitivo e superarem seus problemas. Isto tudo, aliado à curiosidade natural de cidade do interior à chegada de novas propostas, facilitou o trabalho.

A partir dessa experiência em Porto Seguro, meu trabalho de psicologia e educação pode ser questionado, ganhando a possibilidade de um método educacional aplicável a

pequenas comunidades e adaptável à realidade urbana. O trabalho, nestes três meses, mostrou-me a viabilidade de um programa educacional a partir da arte, mais longo e abrangente, partindo de experiências espontâneas e tendo como objetivo principal sensibilizar a criança para o descobrimento e desenvolvimento de potenciais para criar e atuar dentro de sua comunidade. A partir de um reconhecimento da região, estudando sua economia, seu equipamento social, educacional e de saúde, suas lendas e tradições, o segundo passo seria despertar o interesse da criança, visitando-as nas escolas, centros comunitários e associações para explicar o trabalho. Começar o processo sempre tendo em vista as características específicas da comunidade e aproveitando os locais, lendas, história e tipos próprios.

O ideal é se trabalhar em equipe, como é o propósito do ETSEDRON, com profissionais de diversas áreas, atingindo não só as crianças, mas toda a comunidade. Essa experiência deve ser repetida em outras regiões, a fim de que se aperfeiçoe um método mais eficiente de ação.

MARIA EUGENIA MILET

**COLABORAÇÃO** — GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA — Roberto Santos e Maria Amélia Santos / PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR — Fernando Wilson Magalhães e Sonia Magalhães / CASA CIVIL DA PREFEITURA DE SALVADOR — David Mendes Pereira / SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA — Maria Stela Santos Pita Leite / Solange Hortélio Franco — de saudosa memória / PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO SEGURO — Manuel Ribeiro Carneiro e Carlos Alberto Parracho / INSTITUTO CULTURAL BRASIL - ALEMANHA — Roland Schaffner / DESENBANCO

**EXPEDIENTE** — TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA — Matilde Matos / DIREÇÃO EDITORIAL — Carlos Ramón Sanchez / COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO — S. A. Artes Gráficas — Salvador - Bahia.



ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

XIIIIBSP/5071/75

São Paulo, 18 de abril de 1975

Ilmo. Sr.  
Edson Benício da Luz e Equipe  
Rua João das Botas - 20 - Canela  
Salvador - Bahia

Prezados Senhores,

Tendo V. Sas. sido contemplados com um dos prêmios atribuídos na Bienal Nacional 74, e que segundo o Regulamento daquele certame V. Sas. farão parte da representação brasileira na XIII Bienal de São Paulo. Vimos com a presente solicitar o envio até 15 de maio p.f. de uma relação discriminada das obras, dimensões e técnicas. Se as obras estiverem à venda, deverá acompanhar uma tabela de preços.

De posse desses dados, o Setor de Montagem atribuirá a área a ser ocupada por V. Sas., mediante comunicação que lhe enviaremos oportunamente.

Aguardando seu pronunciamento antecipamos desde já nossos agradecimentos.

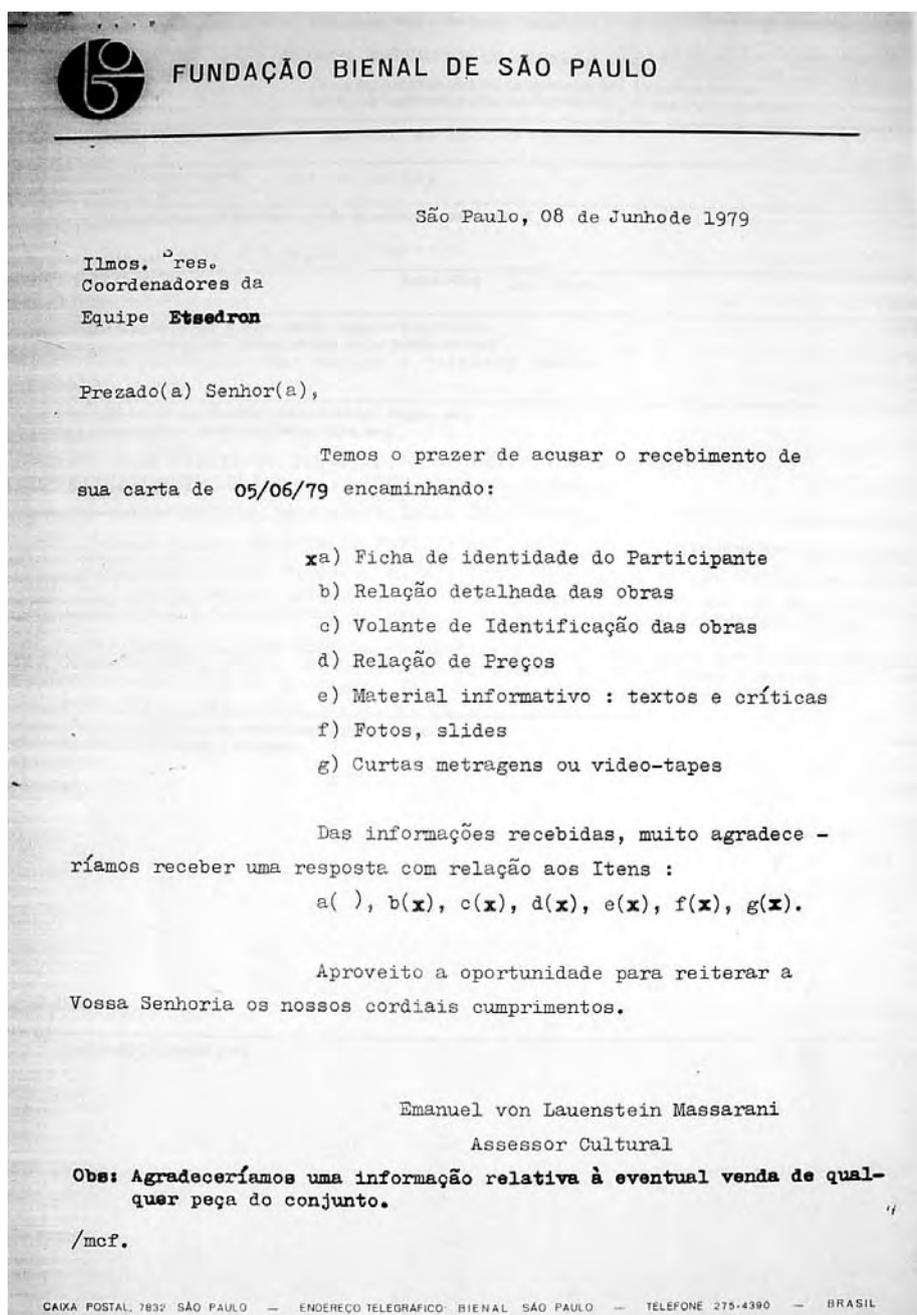
Atenciosamente

---

Francisco Matarazzo Sobrinho  
Presidente

FNPS/srs.

ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO



ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

<p>Bienal Internacional de São Paulo Parque Ibirapuera São Paulo</p>	<p>Grupo Etsedron c/o Edison Benício da Luz Rua Lindolfo Rocha 30 a Tororó Salvador Bahia 10 de Julho de 1979</p>
--	---

Prezados Senhores,

Queremos agradecer o recebimento da sua carta de 8/6/79

Na ficha de inscrição explicamos que o nosso projeto será a realização de um cenário de movimentação de maneira que não temos a intenção de nos apresentar para vender obras e sim, de fazer arte viva e contínua.

Para poder realizar esse nosso projeto queremos o espaço concedido dentro da Bienal e se possível fora.

O grupo se encontra atualmente na preparação e elaboração do projeto, e assim consideramos antecipada uma descrição detalhada do projeto. Quanto ao material, poderá ser discutido durante a montagem que começará em breve.

Todo o processo do projeto Etsedron será apresentado na XV Bienal junto a manifestações e workshops.

Em anexo seguem a lista definitiva dos participantes oficiais e uma foto

Pedimos desculpas pelo atraso

Sem mais,

Cordiais saudações

*Edison Benício da Luz*  
Edison Benício da Luz

MUSEU DE ARTE MODERNA	
REC. EM 13/10/79	
<input type="checkbox"/>	Presidente
<input type="checkbox"/>	Procurador Geral
<input checked="" type="checkbox"/>	Secretaria
<input type="checkbox"/>	Arquivo <i>República</i>
<input type="checkbox"/>	Auxiliares
<input type="checkbox"/>	Outros
T.P. em <i>10/10/79</i>	
Arquivada em <i>Arquivo</i>	

ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Salvador, 30 de abril de 1977

Caro Alberto,

Em 74, em meio às figuras do Projeto II do Etedron, conversamos e suas palavras nos deram muita força. Não sei se voce ainda se lembra delas. Anotei-as e em 75, quando o projeto era exposto ao público, mais uma vez elas nos reanimaram. Agora é pra voce que apelamos, quando pensamos em apresentar ~~o Projeto IV~~ <sup>o Projeto V</sup> na XIV Bienal, que vem sendo desenvolvido em Porto Seguro desde novembro do ano passado.

No início (69), o que motivou Edison a reunir um grupo de artistas, foi a ansiedade comum a todos eles de querer criar a maneira de fazer que melhor se adaptasse ao retrato social e político do nosso meio. Começaram a estudar o homem rural e fixaram-se em Guajeruz onde desenvolveram o Projeto I, que foi como uma transposição plástica ambiental de um "background" antropológico cultural. No Projeto II, já desenvolvido às margens do Tapajoz (Itaituba - Pará) e envolvendo o indio brasileiro, tiveram de recorrer ao trabalho de antropólogos, sociólogos e arqueólogos, assim como de médicos da região, para melhor compreensão do que queriam transmitir ao público. Esta ajuda, já consolidada em comunicações por meio de artigos e fotos e slides, além de palestras, am pliou-se no Projeto III de 75.

No decorrer destes trabalhos, vendo de perto o que ocorre com a população rural do nosso norte e nordeste, os artistas sentiram a inutilidade de qualquer trabalho de arte, nas nossas condições, em que predominam suas dúvidas psíquicas e incertezas pessoais quando podem, lançando mão de varias técnicas, podendo até juxtapor áreas não relacionadas da civilização, apontar as dúvidas de todos os seus contemporaneos, os problemas que o homem atual, do nosso meio, tem de enfrentar para chegar a bons termos com o estado do mundo. E não só apontar, mas aprenderam que o caminho da arte é de mão dupla: daquela vivencia e observação, manancial constante donde nasciam as amolentações, os escritos, a música, a dança, os filmes; da convivencia enquanto desenvolviam o trabalho, davam exemplos, estabeleciam modelos e conseguiam meios de influir e melhorar as condições de vida do homem local. Assim

ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

foi que em Porto Seguro, através das primeiras figuras elaboradas conseguiram uma aproximação imediata com o povo, e a atenção daqueles encarregados em resolver os problemas do povo - prefeito, vereadores, ~~fixos~~ <sup>e de outros</sup> que vieram a Porto Seguro para explorar o turismo, indústrias madeireiras, etc. etc. Imediatamente começaram a ~~elaborar~~ <sup>elaborar</sup> um programa de cultura rural visando formar um centro de artes integradas e <sup>de</sup> formação de mão de obra local. Os seus interesses são os mais variados e vão desde procurar conseguir carteira de INPS para os artesãos até ajudar para que se construísse um hospital na região. Uma das grandes preocupações do grupo, no momento em que começa a se desenvolver a indústria do turismo em Porto Seguro, é com a preservação. Uma das primeiras metas, formado o Centro, é utilizar a mão de obra na recuperação dos monumentos históricos, e do parque da cidade, ~~iniciado pelo grupo~~.

Porque o trabalho do Etsedron é feito não para, mas com e pelo povo, - no caso o homem do nordeste rural brasileiro - foi tão importante a escolha do material ~~que~~ <sup>utilizado</sup>, não só do ponto de vista da facilidade que teriam em adquiri-lo, mas também um material facilmente reconhecido pelo homem da região, que estivesse habituado a usa-lo. O cipó foi elegido e a reação é imediata. Até os índios pataxós querem "aprender a fazer aquelas figuras". Estas evoluíram muito do Projeto I ao IV. Plasticamente e melhor solucionadas, além da juta, couro cru, chifres e rabos de boi ganharam agora o complemento das fibras de malva, piaçava e vidro e placas de metal. A força é a mesma assim como a tensão e o ritmo das figuras, <sup>que</sup> <sup>tem</sup> ganhado significados novos na nova ambientação do "Banquete Antropofágico".

A proposta para a XIV Bienal seria a apresentação do Projeto Rural do Etsedron em Porto Seguro, através da ambientação acompanhada de música, dança e teatro, de slides, filmes e documentação composta de depoimentos sobre o que o grupo tem feito na região. É um grupo brasileiro que vem trabalhando desde 69 na mesma linha de criar a maneira de fazer que melhor expresse o nosso meio, e, como nenhum outro grupo antes dele vem desenvolvendo uma experiência junto ao homem rural brasileiro. Além dos locais onde os projetos são elaborados, estes trabalhos até hoje só foram mostrados nas bienais paulistas, mas assim mesmo têm conseguido chamar atenção de críticos e pessoas ligadas à arte no exterior.

ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Com a sua ajuda, esperamos ainda desta vez comparecer á Bienal e depois então, atendendo ao convite do ilustre presidente do Conselho Nacional de Cultura, Adonias Filho, que viu algumas figuras do projeto a 22 de abril em Porto Seguro, leva-lo por todas as capitais brasileiras.

Não tenho aqui fichas de inscrição e não quero deixar de mandar esta carta hoje, 30, último dia do prazo de inscrição. É possível que alguém tenha fichas e na segunda-feira, a enviarei, com a proposta.

Segue o velho recorte que prometi, outro que fiz em janeiro quando estive em Porto Seguro e ví o trabalho, e xerox dos artigos de Aracy Amaral e Juan Acha publicados na revista "Artes Visuais" (Abril/Junho de 76, n.10). Quero acrescentar que estamos promovendo um confronto de arte baiana em Salvador, possivelmente para julho, quando gostaríamos de te-lo como nosso convidado especial para uma palestra e uma visita a Porto Seguro para ver o projeto do grupo.

Esperando mais uma vez contar com o seu apoio, reafirmando que estamos aqui á sua inteira disposição,



Matilde A. de Matos

(em nome do Grupo Etsedron)

João das Botas 195 (Camelas)

40000

Salu

ANEXO D - CORRESPONDÊNCIAS ENTRE O ETSEDRON E A  
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

P.S. - Relendo a carta, talvez não tenha ficado bem claro o nosso pedido. Esperavamos que o ETSEDRON, como o único grupo ~~xxx~~ de artistas brasileiros que vem consistentemente trabalhando na mesma linha, autor de tres projetos em tres bienais consecutivas tambem os únicos a chamarem atenção da crítica e artistas estrangeiros, fôsse convidado para a Bienal, como foram varios artistas. Ficamos aguardando. Não veio convite, nem sequer recebi fichas de inscrição, só muito tarde soubemos que a bienal estava aceitando inscrições mas o prazo de encerramento é hoje. Edison, Joel, Palmiro, Miranda, estão em Porto Seguro, ~~sem~~ sem telefone, fora de alcance <sup>para</sup> qualquer comunicação imediata. É muito difícil para mim enviar uma proposta do Projeto ~~xxx~~ que está sendo feito por eles. Como o trabalho do Etsedron é bem conhecido, posso acrescentar que o projeto para esta ambientação é na mesma linha dos outros, com varias surpresas na utilização de outros elementos junto ao cipó, o que resultou numa mudança do aspecto final, tão grande quanto do Projeto I para o II. E que estão trabalhando pela primeira vez com teatro. Encenações de reportagens verídicas, surgidas na imprensa nos últimos meses, quando sobre algum problema diretamente ligado á região, que são chamadas de teatro-verdade, com a participação de pessoas da ~~cidade~~ <sup>cidade</sup> - índios, pescadores, o maestro da bandinha local, a professora do grupo escolar, um vereador, etc. etc. Estas encenações serão filmadas em Super-8 e gravadas.

Os ~~nosso~~ pedido é que o Etsedron seja inscrito, independente de proposta, em qualquer das categorias que lhe parecer mais apropriada. Os detalhes de tamanho de área a ser utilizada, com as características específicas da proposta, seriam acertadas aí em S. Paulo, entre Edison e o Conselho de Arte e Cultura da Bienal, em Julho.

## ANEXO E - DEPOIMENTO DE MÁRCIO MEIRELLES EM 1977

TEATRO pt PORTO SEGURO pt GRUPO ETSEDRON pt

Era no dois de Junho. Começamos.

Antes foi em maio. Minha ida rápida. A apresentação do trabalho do grupo Etsedron num espetáculo de dança dum grupo de Camacã. Eu, vestido num lençol branco, o rosto pintado de branco, dizia que o grupo Etsedron pretendia lançar a semente de uma arte brasileira mestiça cabocla feita de cipó raízes e terra, naquele Porto Seguro.

Eu não conhecia a cidade.

Fotografei detalhes.

Antes ainda foi o papo com Edson. Ele me dizendo que tinha visto um trabalho meu e me convidando pra movimentar teatro lá em Porto Seguro. Me contou da cidade das possibilidades das lendas de Jarapiti de Marubatã. Eu pensava e via um espetáculo armado na beira do mar com naus portuguesas e andaimes e coro de índias e fogo iluminando o mar e bandas de músicas e procissões pela cidade e gaiotas cinzentas e o vento sul devastando tudo. E não vi mais nada. Vi somente que teatro é teatro em qualquer canto do mundo. Teatro na sua essência mais pura: o circo o sal da terra. Teatro é o que se faz na cidade e na vida: um começo, uma continuação. Teatro são todas as definições sociofilosóficas são todas as posições politicorreligiosas são todas as angústias metafisicoexistenciais. E é uma coisa mais simples. Uma coisa pequena como acordar escovar os dentes abrir a porta da rua. E batalhar. O pão e o circo de cada dia.

E depois foi o primeiro contato. Boa tarde, eu faço parte de um grupo de artistas que deu por fé que arte não se faz só na capital e partiu para o interior pressentindo o encontro com uma arte mais pura, uma cultura mais virgem, uma vida mais feita de barro e pó. Um mergulho nas raízes. Eu sou ator e pretendo trabalhar em teatro com vocês. O barco tá pronto.

E com o barco pronto e afim de embarcar apareceram mais de sessenta pessoas. Pela idade e disponibilidade de horários se formaram grupos.

Trabalhamos um mês de manhã à noite.

Os corpos se soltaram e foram redescobertos. Com exercícios e sensibilizações e vontade de suar e trabalhar e dançar e agir.

As inibições se desprenderam. Com exercícios e sensibilizações e vontade de suar e trabalhar e fazer.

E fizemos improvisações que eram pequenos espetáculos teatrais onde se contavam os problemas de uma cidade que já não tem uma cultura tão pura assim. Onde já existe a Rede Globo e o som das discotecas. Onde a família é um núcleo fechado e resguardado protegendo todos os valores cristãos e samaritanos.

1

## ANEXO E - DEPOIMENTO DE MÁRCIO MEIRELLES EM 1977

cos de meias verdades meias bondades e meias belezas. Onde existe uma forte temencia a Deus e ao Diabo. Onde restam poucos na faixa de idade onde o homem atua pergunta descobre. Onde pouco é perguntado e menos ainda respondido. Onde enquanto se pode fazer alguma coisa, o que se faz é sair pra estudar e se formar e ganhar dinheiro e voltar e mandar e enriquecer e não perguntar e muito menos responder. Uma cidade onde chegaram os de fora e enriqueceram e derreteram o resto de cultura semivirgem que existia. E todos dançam rock muito bem e amam Regina Duarte com a ingenuidade do primeiro amor.

Depois de um mes vieram as férias escolares e dois grupos se desfizeram. Alguns ex participantes acompanhavam o trabalho de fora e outros aderiram ao grupo que ficou.

E ficou um só grupo interessado e coeso, afim de continuar na estrada que começamos.

E ficou.

E fizemos máscaras. E trabalhamos de personagens em busca de uma máscara de pessoas em busca de um personagem que está dentro. Escondido nas esquinas da cidade, nas dobras dos miolos da cabeça.

Trabalhamos o bem e o mal. O bem e o mal dos personagens. O bem e o mal das máscaras que usamos todo dia. O bem e o mal que estão unidos. Nas esquinas da cidade, nas dobras dos miolos da cabeça.

Depois um redescobrimento das lendas do lugar. Um interesse pelas histórias da cidade. O aparecimento de músicas antigas de ranchos que passaram pelas ruas.

Depois a reação. O clube onde o grupo trabalhava foi sumariamente negado pelo seu presidente. A procura de um lugar ao sol e um abrigo da chuva. A falta. O oferecimento das casas dos participantes pragemente continuar.

E a reação. Pais proibiram as filhas de continuar o trabalho. Filhas botam pé firme eu fico. Filhas saindo. A família é mais forte.

E antes a sede do drama a sede de público. A exigencia de um trabalho público de um espetáculo.

A identificação do mito da Índia Inaiá, a que se entregou de amores a um marinheiro portugues que a abandona louca só e morta e volta pra sua terra, com o turismo em Porto Seguro. Com a vida em Porto Seguro, onde chegam os aventureiros conseguem e partem deixando tudo louco e só e morto.

Um trabalho para apresentar. Um trabalho feito nos lugares onde o drama existiu a centena de anos atraz. Um trabalho onde o drama acontece a todo verão. Onde o drama acontece todos os dias.

A oficina. A confecção das roupas em conjunto. A feitura do texto por todos e organizados por um só. Outra vez a batalha por um lugar. Outra vez proibido

## ANEXO E - DEPOIMENTO DE MÁRCIO MEIRELLES EM 1977

ções e desistências. Outra vez a luta pelo reconhecimento do artista como útil como indispensável. Outra vez a luta pelo reconhecimento da arte como necessária como vital. Outra vez.

A minha partida. O começo da segunda fase do trabalho. O grupo continua. A semente ficou lançada e germinando. O interesse do grupo em continuar sem mim. Em não deixar acabar uma coisa que começaram e descobriram como mais que útil. Essencial. Professoras usando teatro nas escolas infantís. Uma reação. Uma reação da cidade que vão ter que comprar. Unidos. Em grupo. Uma descoberta de novos valores e valores muito antigos enterrados com suas raízes. Uma descoberta de que podem. De que devem. De que vão.  
Uma descoberta.

Junho à agosto de 1977, ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Porto Seguro, Bahia.

Márcio Meirelles

## ANEXO F - DOCUMENTOS DIVERSOS



Prefeitura Municipal de Porto Seguro  
Porto Seguro — Bahia

DECLARAÇÃO

A PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO SEGURO,  
ESTADO DA BAHIA, para os devidos fins,

D E C L A R A

que MARCIO MEIRELLES DURVAL, fazendo parte do Grupo  
ETSEDRON, desenvolveu um trabalho de Teatro junto à  
Comunidade nesta Cidade, tendo sido bem aceito contan-  
do com o apoio desta Prefeitura.

(Período: junho a agosto de 1977)

Porto Seguro, 23 de agosto de 1977

*Carlos Alberto de S. Parracho*  
CARLOS ALBERTO DE SOUZA PARRACHO  
PREFEITO

## ANEXO F - DOCUMENTOS DIVERSOS

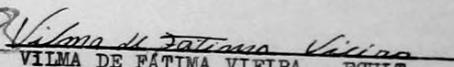


Prefeitura Municipal de Porto Seguro  
Porto Seguro — Bahia

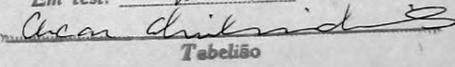
DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que MARCIO MEIRELLES DURVAL, participando do Grupo Etsedron, desenvolveu, no mes de agosto de 1977, um trabalho de arte junto aos alunos de MOBRAL.

Porto Seguro, 23 de agosto de 1977

  
VILMA DE FÁTIMA VIEIRA - ECULT  
(Encarregada do Posto Cultural)

Reconheço como verdadeira a(s) firma(s)  
assinada(s) como esta ►RECO► dou fé.  
Porto Seguro, 23 de agosto de 1977

Em test.º 4 da verdade.  
  
Tabelião

OSCAR OLIVEIRA SILVA  
Tabelião de Notas  
PORTO SEGURO  
BAHIA

## ANEXO F - DOCUMENTOS DIVERSOS

