

Um olhar feminista sobre o VI Encontro de Arte Moderna de 1974 em Curitiba

Simone Santos Soares¹

Resumo

Pesquisar a presença e a participação das mulheres nos diversos espaços sociais é premente, uma vez que as narrativas históricas, inclusive as da História da Arte, oferecem os meios para legitimar os discursos sobre os indivíduos e para fomentar a construção da memória social (TVARDOVSKAS, 2013, p. 6). O VI Encontro de Arte Moderna realizado em 1974, em Curitiba - Paraná, foi a única das onze edições a ter a organização conduzida exclusivamente por mulheres. Sobre esse objeto de estudo indago se a peculiar coordenação feminina do VI Encontro de Arte Moderna permite relacionar o evento ao Feminismo de Segunda Onda, e às questões de gênero levantadas no período. A presente pesquisa tem como recorte histórico o ano de 1974, e apresenta um estudo transversal do VI Encontro de Arte Moderna, com o auxílio de fontes bibliográficas, o arquivo dos materiais escritos e pictóricos elaborados pelos participantes durante o evento, fotografias e entrevistas, inclusive com a coordenadora Josely Carvalho.

Palavras-chave: Arte Contemporânea Brasileira; Feminismo; Encontros de Arte Moderna; Curitiba/PR.

A feminist look at the VI Encounter of Modern Art of 1974 in Curitiba

Abstract

Researching the presence and participation of women in the various social spaces is urgent, since historical narratives, including those of the History of Art, offer the means to legitimize discourses about individuals and to foster the construction of social memory (TVARDOVSKAS, 2013, p. 6). The VI Encounter of Modern Art held in 1974, in Curitiba - Paraná, was the only one of the eleven editions to have the organization conducted exclusively by women. Regarding this object of study, I ask if the peculiar coordination of the VI Encounter of Modern Art by women relates the event to Second Wave Feminism, and to the gender issues raised in the period. The present research has as its historical cut the year 1974, and presents a cross-sectional study of the VI Encounter of Modern Art, with the help of bibliographic sources, the archive of written and pictorial materials prepared by the participants during the event, photographs and interviews, including with the coordinator Josely Carvalho.

Keywords: Brazilian Contemporary Art; Feminism; Encounters of Modern Art; Curitiba/PR.

¹ Simone Santos Soares é formanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Participa do Projeto de Iniciação Científica A atuação de Adalice Araújo na criação, crítica e historiografia dos Encontros de Arte Moderna (Curitiba, 1969 - 1974), orientada pelo Prof. Dr. Artur Correia de Freitas. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7290233653052106> E-mail: soares701848@gmail.com

Introdução

Para os artistas contemporâneos, a vida é tomada como material de trabalho, dentro de uma visão da arte como potência de “transformação e crítica histórica aos modelos impostos e normas sociais.” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 20). Margareth Rago, citando Georg Simmel, afirma que enquanto estruturas construídas socialmente, esses modelos e normas são produtos de um mundo em que as “formas sociais, as atividades profissionais e as expressões artísticas” têm sido determinadas pelos homens (RAGO, 2013, p. 23).

Na esteira da busca pela visibilidade das mulheres nos diferentes espaços, sobretudo dentro do ambiente artístico paranaense, nos deparamos com o desejo por elucidar a participação das mulheres em eventos de arte realizados em Curitiba na segunda metade do século XX. Entre os inúmeros acontecimentos que marcaram esse período, os Encontros de Arte Moderna foram eventos anuais ocorridos entre os anos de 1969 e 1980, em Curitiba, idealizados por Adalice Araújo, principal crítica de arte do estado, enquanto professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Embap, e realizados com ajuda do Prof. Ivens Fontoura e do Diretório Acadêmico Guido Viaro, ambos da Embap.

Adalice Araújo esteve à frente da organização dos Encontros de Arte Moderna até o ano de 1974, articulando participações de artistas e críticos de arte contemporânea. Em 1974, convidou Josely Carvalho, artista visual, para coordenar mais uma edição do evento. Por sua vez, a artista envolveu sua irmã Jocy de Oliveira, musicista. Ambas são artistas de projeção internacional em suas respectivas áreas. Nesse ano aconteceu o VI Encontro da série, o mais emblemático de todos, pela característica de ter ampliado grandemente o acesso do público à arte contemporânea, e também por ter sido a única das edições a ter a organização e condução do evento realizadas exclusivamente por mulheres. Sobre esse objeto de estudo questionamos: é possível relacionar o evento ao Feminismo de Segunda Onda, e às questões de gênero levantadas no período?

Herdeiras do movimento de ampliação dos direitos civis, no século XX as mulheres buscaram ampliar seu espaço de participação na sociedade, incluindo

o ambiente da arte. A ideia de arte fundamentada em parâmetros universais, isentos, neutros, constitui o cânone artístico em que o protagonista é o homem branco, e onde se instaurou o mito do gênio e da musa (TRIZOLI, 2018, p. 17). Cláudia Priori aponta algumas das barreiras enfrentadas por diversas gerações anteriores de artistas:

As mulheres eram consideradas inaptas para o mundo das artes, da criação e da composição, produzir e criar eram considerados algo impróprio para o gênero feminino. A elas cabiam apenas a cópia, a tradução, a interpretação; cabia apenas ser a musa, objeto de inspiração para as artes feita pelos homens. (PRIORI, 2017, p. 361).

A arte é inevitavelmente moldada e limitada pelo tipo de sociedade que a produz. Conforme bem apontado por Linda Nochlin, a questão da igualdade entre os sexos, na produção artística, tem menos a ver com características intrínsecas de cada um - como a ideia equivocada do grande artista que detém “um poder atemporal e misterioso” (2016, p. 14), em contraste com mulheres “naturalmente” desprovidas desses dons - do que com “nossas estruturas institucionais” (NOCHLIN, 2016, p. 12). Para os homens: o apoio de pais e professores desde tenra idade, as condições materiais e de tempo, a aceitação social, entre outras; enquanto as mulheres teriam outras demandas e expectativas impostas (NOCHLIN, 2016, p. 22).

Conforme citado por Tvardovskas, Judith Butler, na obra Problemas de gênero, “desconstrói a naturalidade das categorias de sexo e gênero, mostrando como esses são inscritos no corpo por meio de uma gestualidade repetida cultural e historicamente[...]” (2013, p. 14). Tvardovskas ainda nos instrui:

a tradição naturaliza as diferenças, justificando no corpo e na carne as hierarquias de valor, a desvalorização das esferas da existência tidas como femininas e a violência material e simbólica contra as mulheres. (2013, p. 23).

Um corpo “definido por convenções sócio históricas, de repetições incessantes que atuam em todos os níveis do humano, do cotidiano mais banal ao científico mais elaborado” (SWAIN, 2000, n.p.). Todo um complexo de instrumentos simbólicos contidos na linguagem, nos “[...] conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas, que ao mesmo tempo as impõe e as mantêm”

(FOUCAULT, 1997, p. 12). O valor da mulher, embutido em sua “feminilidade”, constitui um papel imposto às mulheres pelos sistemas de representação dos homens (IRIGARAY, 2017, p. 96), introjetado em todas as instâncias da vida social, inclusive no ambiente artístico.

Na Europa e Estados Unidos as pautas de reivindicações do Feminismo de Segunda Onda focavam no ser mulher, em sua busca pela autonomia e controle do próprio corpo, e pelo exercício da sua sexualidade. No Brasil, embora esses temas tenham sido em grande parte sobrepujados, mesmo dentro do próprio movimento feminista, pelo confronto em favor dos direitos democráticos, contra a ditadura, e pela anistia dos presos e exilados políticos do país (PEDRO, 2006, p. 263), diversos grupos de mulheres mantiveram em suas pautas as questões do direito ao corpo e ao prazer, identificadas com o Feminismo de Segunda Onda (PEDRO, 2006, p. 266).

Pensando o contexto do Paraná, a “realidade de inserção das mulheres nas artes e na profissão de artista” não diferiu da apresentada nacional e internacionalmente (PRIORI, 2017, p. 363). Nesse sentido, a atuação de Adalice Araújo representa uma ampliação do espaço feminino na arte. Nascida em Ponta Grossa-PR em 1931, Adalice Araújo tornou-se a principal crítica de arte do estado, com uma coluna semanal no Jornal Diário do Paraná no período de 1969 a 1974, e depois, no Jornal Gazeta do Povo, de 1974 a 1985. Além de lecionar na Embap e na Universidade Federal do Paraná, também dirigiu o Museu de Arte Contemporânea do estado entre os anos de 1986 e 1988 (OLIVEIRA, 2020). Entre as inúmeras contribuições que trouxe à arte, Reis conta que Adalice Araújo, no início de sua carreira, ao perceber a “escassez de materiais sobre artes visuais” (2020, p. 82), passou a produzir uma vasta pesquisa sobre artistas paranaenses e escrever obras basilares acerca da história da arte produzida no Estado, a exemplo do Dicionário das Artes Plásticas do Paraná.

Conforme destaca Deisi Barcik, a professora Adalice, ao idealizar e promover os Encontros de Arte Moderna,

estimulava os estudantes de Artes a contribuírem com a organização de encontros com artistas, críticos e intelectuais brasileiros a fim de abrir as portas de Curitiba e do Paraná para aquilo que estava acontecendo de mais atual na esfera artística nacional e internacional. (2013, p.58).

Os dois primeiros Encontros, embora tenham tido “evidente importância pedagógica e formativa” (FREITAS, 2017, p. 89) seguiram uma linha ortodoxa de palestras, cursos e exposições, comuns a eventos acadêmicos.

Os Encontros que aconteceram entre os anos de 1971 a 1974, no entanto, foram se consolidando como espaços de experimentação artística. Além de palestras de renomados professores, críticos e artistas, exposições e cursos práticos, alguns episódios distinguiam esses eventos, e abriam um leque de possibilidades estéticas, a exemplo do Sábado da Criação, parte do III Encontro realizado em 1971; a Expedição ao Centro Politécnico, no IV Encontro, em 1972; e sobretudo, nosso objeto de estudo, o VI Encontro.

O Sábado da Criação, durante o III Encontro de Arte Moderna, foi uma experiência semelhante aos Domingos da Criação, conduzida pelo próprio Frederico Moraes, e realizada no então canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba. Incentivados a explorarem ludicamente o ambiente, repleto de materiais alternativos, como tijolos, pedras, barras de ferro e manilhas, os cerca de 30 participantes realizaram experimentos estéticos que valorizavam a “efemeridade e, sobretudo, a inventividade coletiva diante do caos” (FREITAS, 2017, p. 115).

465



Fig. 1: Encenação poética no Sábado da Criação. Foto de Key Imaguire Jr. Curitiba-PR, 1971. Disponível em: < <https://www.plural.jor.br/colunas/arte-em-movimento/quando-a-arte-invadiu-as-ruas-de-curitiba-os-encontros-de-arte-moderna/> >.

Registradas pelo olhar da câmera, eram obras que só existiam enquanto processo, “encenação poética”, “pretexto para os gestos de seus autores” (FREITAS, 2017, p. 116), a exemplo do gesto artístico performático praticado por Alfredo Braga e Stela Schuchovski (Fig. 1). Como bem salientou Artur Freitas, “ao invés da postura séria e adulta da arte de museu, o Sábado da Criação se abriu ao descompromisso inventivo dos gestos lúdicos e improvisados” (2017, p. 119).

O IV Encontro teve uma experiência que não constava na programação original: a Expedição ao Centro Politécnico. Um grupo de artistas e estudantes convidaram Frederico Moraes e Artur Barrio para uma experiência criativa nos moldes do que acontecera no ano anterior. A maior parte das intervenções realizadas pelos artistas no local possuíam aspecto escultórico e efêmero, gestos performáticos semelhantes aos do Sábado da Criação. A última experiência foi uma performance improvisada, iniciativa da artista Silvia Parmo Folloni. Usando um novelo de lã, a artista passou a atar os presentes entre si, incluindo ela própria, criando um grande “novelo de gente” (FREITAS, 2017, p. 239). Os participantes assim atados voltaram ao centro da cidade de Curitiba, em um jipe aberto. As ações estéticas conduzidas no Centro Politécnico se orientaram “na contramão das abordagens utilitárias, pela afirmação lúdica e formal, ali entendida como uma expressão da ideia de liberdade.” (FREITAS, 2017, p. 232).

Os Encontros de Arte Moderna tiveram um papel “conceitual, estratégico e programático [...] em direção a uma cultura dinâmica na contemporaneidade” (REIS, 2020, p. 89). Os eventos ensaiaram “outras possibilidades artísticas coletivas”, propiciando a aproximação de “artistas e público das experimentações mais radicais da arte brasileira” (REIS, 2020, p. 90). Apesar do nome, foram os “catalisadores das novas tendências e linguagens da arte contemporânea em Curitiba.” (MALMACEDA, 2018, p. 193). Fernando Bini, em entrevista a Luise Malmaceda, conta que os Encontros levavam os estudantes a “discutir o que tinha sido visto” durante os eventos e a refletirem sobre “o que estava sendo feito aqui em Curitiba” em arte (BINI apud MALMACEDA, 2018, p. 203).

Conforme citado, em 1974 Josely Carvalho foi convidada para a coordenação do VI Encontro. No início da carreira a artista desenvolveu pesquisa em gravura. Posteriormente formou-se em Comunicação Visual pela Washington University, e passou a residir e lecionar nos Estados Unidos. Conforme nos conta Artur Freitas, em 1973 Josely Carvalho estava se tornando uma artista proeminente no cenário internacional: primeira artista brasileira premiada pela National Endowment for the Arts, atuava como artista em residência na comunidade de Arlington, Virgínia, e anteriormente “como professora visitante na Faculdade de

Arquitetura da Universidade Autônoma do México.” (FREITAS, 2017, p. 278). No México, Josely Carvalho realizou uma experiência artística coletiva, em que os participantes puderam “interagir de forma inusual com os espaços da cidade.” (FREITAS, 2017, p. 278). Em março de 1972, cerca de mil e quinhentos alunos e cem professores da Universidade participaram do happening urbano, envolvendo-se com a cidade a partir de instruções que serviram para sensibilizar quanto ao espaço e seus ocupantes (FREITAS, 2017, p. 278). Em Washington, local da segunda parte da experiência desenvolvida no México, a artista partia de “temas como SOM-COR-MOVIMENTO-FORMA-ESPAÇO para captar os problemas da cidade e do seu meio ambiente” com auxílio de exercícios de percepção baseados na Gestalt (ARAÚJO, 1973).

Irmã mais velha de Josely Carvalho, Jocy de Oliveira nasceu em Curitiba e mudou-se aos três anos para São Paulo. “Pianista precoce, aos oito anos já se apresentava no Teatro Municipal” (FREITAS, 2017, p. 328), e com “onze anos ganha o primeiro Concurso no Brasil Carlos Gomes (Campinas) apresentando-se como solista da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo” (ARAÚJO, 1974a). Em 1963, mudou-se para os Estados Unidos, onde participou de algumas apresentações da obra de John Cage, mantendo contato pessoal com o artista. Freitas credits a essa aproximação a inspiração para a Homenagem a Duchamp com a execução da peça de Erik Satie, conforme veremos adiante, uma vez que Cage era um admirador confesso, tendo dedicado obras a ambos os artistas (2017, p. 328).

Considerando a trajetória artística de Josely Carvalho e suas experiências comunitárias de arte no México e Estados Unidos, Adalice Araújo preconizou que a participação da artista nos encontros “seria a primeira experiência de criatividade com caráter eminentemente ecológico, que envolveria toda uma cidade a se realizar no Brasil – saindo do espaço restrito do museu e do aterro” (1973). Convite feito e aceito, Josely Carvalho passou a conceber e organizar o VI Encontro de Arte Moderna, evento que extrapolou o alcance das edições anteriores, em termos de amplitude de atuação, envolvendo não apenas grupos de estudantes ou interessados em arte, mas os habitantes da cidade, em vários fazeres artísticos coletivos e complementares entre si. Josely Carvalho idealizou, organizou e coordenou uma série de ações que foram realizadas no VI Encontro

de Arte Moderna, a exemplo da Gincana Ambiental e da Peça do Pão, nos mesmos moldes das experiências no México e Estados Unidos, ou seja, propostas artísticas coletivas e participativas.

A Arte Nas Ruas De Curitiba

O VI Encontro de Arte Moderna, realizado em 1974, caracterizou-se por uma série de performances em vários pontos da cidade. Nessas diversas performances, a arte passou a ocupar o “espaço comum, no qual transitamos e vivemos, das salas das galerias às ruas da cidade” (FREITAS, 2018, p. 37).

Noticiada meses antes do acontecimento, a proposta apresentada por Josely Carvalho para o Encontro partia do pressuposto de ser “uma série de eventos e laboratórios onde a arte é um processo de socialização e humanização”. Conforme Freitas, para Josely Carvalho, o trabalho em grupo teria um valor maior do que possuir um quadro artístico (FREITAS, 2017, p. 282). Para a artista interessava que os habitantes vivenciassem as mudanças urbanísticas recentes por que passara a cidade, mas que o fizessem de um modo compartilhado. Explorando essa linha de pensamento, Josely Carvalho propôs alguns eventos artísticos simultâneos, de caráter lúdico e de execução coletiva, numa experiência comunitária “cujo tema principal é a Cidade” (ARAÚJO, 1974b), e que foram realizados entre os dias 24 de agosto a 2 de setembro de 1974. “A primeira direção, o conceito, era a cidade, o urbanismo, o humano, a humanidade dentro de uma cidade, e uma cidade que estava se reestruturando de uma maneira humana” (CARVALHO, 2022, n.p.). Conforme destacou Adalice Araújo

O programa se dirigiu a uma atuação viva do participante para que através de atividades artísticas pudesse desenvolver uma consciência de si mesmo, de sua participação em grupo e de sua responsabilidade em relação ao meio ambiente. (1974a).

O objetivo do evento era, portanto, que a partir de uma consciência pessoal, houvesse um desdobramento para uma consciência coletiva, o que resultaria em uma maior responsabilidade com a sociedade e o espaço compartilhado que habitamos. Um ideal que incorpora a potência da arte como veículo de

transformação social, assumido pelos artistas de vanguarda em suas práxis de conjugar arte e vida.

Levar o habitante da cidade a vivenciar o espaço de forma artística, faria com que ao invés de mero espectador da obra, fosse também criador, em alguma medida, como “aquele no qual a obra se realiza” (COSTA, 2002, p. 49). Josely Carvalho, à época, partia do pressuposto de que todos somos artistas: “I started from the basis that we are all artists.” (DUGANNE, 2019, p. 5). O VI Encontro foi mais uma oportunidade de “compartilhar a criação artística, acreditando no potencial político de emancipação do público/espectador e transformando-o em agente positivo da experiência.” (MALMACEDA, 2018, p. 201). A artista, por sua vez, assumiria um papel propositor, ao incluir o público em sua ação artística.

Algumas das atividades realizadas, que os habitantes de Curitiba assistiram e puderam participar, conforme destacadas por Newton Goto:

homenagem a Duchamp; partidas de xadrez; corredor de guarda-chuvas; peça Vexations, de Eric [sic] Satie tocada ao piano durante 18 horas e 40 minutos em praça pública; modelagens em massa de pão, feitas, assadas e comidas pelos participantes; passeio em grupo pelos bairros [Gincana Ambiental] (2001).

469

Adiante vamos examinar mais detalhadamente as duas principais experiências do VI Encontro: a Gincana Ambiental e a Homenagem a Duchamp.

Gincana ambiental

Dispondo “da cidade como lugar privilegiado para a experiência do sensível”, a proposta da Gincana Ambiental atribuía à arte, como consequência, uma tarefa “de cunho existencial e pedagógico.” (FREITAS, 2017, p. 283). Segundo Josely Carvalho, a arte deveria ser usada “para formar melhores indivíduos”, e a ‘Escola de Arte’ seria um espaço “não para fazer artistas, mas para humanizar”. (ARAÚJO, 1974c). A artista explicitava suas ideias em termos da educação não como a ação de aprendizado que era tradicionalmente experimentada nas escolas, e sim como um processo integral, que abrange “‘nossos músculos, nossos sentidos, nosso todo; envolve um processo afetivo’ que ‘não existe apenas dentro do indivíduo’, mas na ‘inter-relação do indivíduo com um meio ambiente mutante’” (CARVALHO, 1974, n.p.).

Esse meio ambiente mutante para a experiência de educação sensorial integral seria a cidade de Curitiba e Região Metropolitana, e o tempo previsto para a ação o final de semana entre os dias 24 e 25 que, de modo atípico para um mês de agosto, apresentou-se ensolarado e quente.

Divididos em equipes no dia anterior, cada uma delas deveria “percorrer uma série de locais predeterminados de Curitiba” (FREITAS, 2017, p. 281). Não existem registros do número total de participantes, ou da quantidade em cada equipe. Ao total, foram formadas 10 equipes, “por alunos dos cursos de artes visuais da Belas Artes” (FREITAS, 2017, p. 286). À cada equipe foram destinados alguns espaços da cidade, um local para cada período do dia (manhã, tarde e, no sábado, também à noite), a serem percorridos durante os dois dias da gincana, conforme as instruções por escrito de Josely Carvalho.

Nas instruções haviam desde uma lista de opções de transporte (ônibus, taxi, os pés, carroça, bicicleta, automóvel, trem etc) - com a observação de que deveriam ser utilizados no mínimo dois tipos diferentes, até uma série de atividades

concebidas pela artista e distribuídas para cada um dos grupos formados em envelopes, contendo pequenas instruções, marcadas pela linguagem concisa que sugeriam ações simples que visavam condicionar os participantes a um real envolvimento no processo criativo. (MALMACEDA, 2018, p. 251).

470

Algumas das sugestões traziam implícitas a ideia de movimento do corpo para obtenção de uma variação da experiência estética, como “fechar ‘os olhos’, tocar ‘os objetos’, caminhar ‘em outra direção’, abrir ‘os olhos’ e, por fim, descrever ‘os objetos com palavras e com desenhos imediatamente” (FREITAS, 2017, p. 287). Era esperado algum tipo de alteração pessoal, na relação com o espaço urbano e seus habitantes, daqueles que vivenciassem uma experiência potencialmente transformadora como a Gincana Ambiental.

Com os roteiros entregues, as equipes se dividiram pela cidade, visitando desde locais turísticos famosos como a “Boca Maldita, a Rua Riachuelo, a Feira Livre atrás do campo do Curitiba ou o Mercado Municipal”, e espaços voltados ao lazer, como “praças e parques, [...] zoológico do Passeio Público, a Feira de Artesanato [...] e os restaurantes de Santa Felicidade”, até “lugares de exclusão social, como o Presídio do Ahú e as favelas do Prado Velho, da Vila Oficinas, de

Santa Quitéria, da Vila Guaíra e do Aeroporto”. Em outro viés, as escolhas contemplaram desde “contextos marginalizados das prostitutas do Parolin e dos homossexuais da rua Carlos Cavalcanti”, até templos da Assembleia de Deus, Catedral Metropolitana, Rosa Cruz e Seicho-no-ie (FREITAS, 2017, p. 289), em um itinerário imersivo na cidade.

Ao experimentar a cidade, duas questões foram apresentadas aos gincaneiros: a interação com os habitantes ou frequentadores de cada espaço, e a percepção das atividades que aconteciam nesses lugares. No primeiro caso, essa interação deveu-se não apenas pelo compartilhamento do mesmo espaço comum, mas também pela orientação no sentido de entrevistar as pessoas com as quais os participantes entraram em contato, conforme o teor das respostas colhidas do público, relativas a indagações sobre Arte em todos os grupos e contextos (MAC/PR, 1974). No caso das percepções das atividades, faziam parte da experiência de imersão do participante no ambiente urbano (FREITAS, 2017, p. 286). As percepções estéticas colhidas durante a Gincana deveriam ser registradas por qualquer meio escolhido, sendo alguns materiais sugeridos: lápis, papel, câmera de cinema ou fotográfica, gravador, mas também imaginação, olhos, ouvidos, dedos, poesia, olfato e tato (FREITAS, 2017). Embora não se saiba ao certo quantas equipes cumpriram o roteiro determinado, ou ao menos parte dele, existem gravações, desenhos e testemunhos escritos de metade das equipes, arquivados no Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea, em Curitiba.

Armados de disposição, as equipes passaram a cumprir seus itinerários. Para exemplificar os percursos percorridos pelas 10 equipes, vamos destacar aqui as deambulações de um dos grupos, a Equipe X, cujos registros cobrem a maior parte do percurso designado, conforme disponível no material encadernado pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC/PR, 1974).

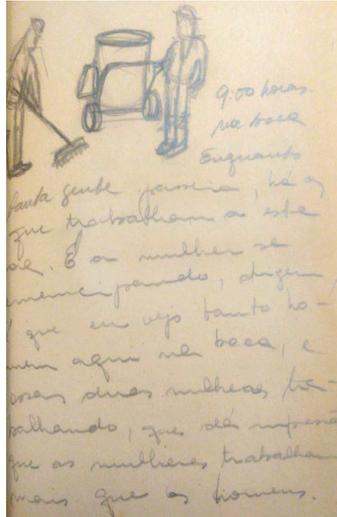


Fig. 2: Observação do gincaneiro sobre a Boca Maldita. Não identificado. Curitiba-PR. MAC/PR, 1974, n.p.

Seguindo o percurso da Equipe X, nossa primeira parada aconteceu na manhã de sábado, na Boca Maldita, localizada na Rua XV de Novembro, próxima da Praça Osório. Espaço onde reúnem-se senhores, principalmente idosos aposentados, a Boca Maldita é célebre por ser o palco de discussões dos principais acontecimentos da cidade e do país. Interagindo com o ambiente, os gincaneiros desenharam, entrevistaram pessoas e colheram suas impressões do local. Um desses participantes observou duas mulheres trabalhando no local, “funcionárias da prefeitura que limpavam a calçada” e comparou essa atividade ao ócio dos frequentadores da Boca Maldita concluindo: “9:00 horas na Boca. [...] eu vejo tanto homem aqui na Boca, e essas duas mulheres trabalhando, que dá impressão que as mulheres trabalham mais que os homens.” (MAC/PR, 1974, n.p.). Embora sutis e socialmente encobertas, essas diferenças entre os gêneros não passaram despercebidas ao olhar sensibilizado dos gincaneiros (Fig. 2).

Almoçaram no Quick Avenida Restaurante, e ao menos quatro membros da equipe tomaram um táxi em direção ao Aeroporto e à favela nas imediações. Na favela, os jovens encontraram resistência ao tentar estabelecer uma relação de confiança com os moradores locais. Em um boteco, os jovens experimentaram os limites da comunicação entre pessoas oriundas de lugares e experiências de vida tão distintas. Cercados de homens “negros, pobres, alcoolizados”, tiveram dificuldades em entender sequer uma palavra do que falavam. Na outra mão,

não conseguiram fazer-se entender, desconhecendo um modo e um linguajar eficiente para explicar àquela gente a razão de estarem ali. “Os moradores da comunidade também não tinham como decodificar as intenções daqueles estranhos visitantes”, e passaram a tratá-los como se fossem da polícia, mesclando em suas falas desconfiança e intimidação, perceptível no registro de um dos gincaneiros: “o carrinheiro [ao conversar com os gincaneiros] ‘disse que não ia dedar ninguém’ [...]” (FREITAS, 2017, p. 315). Gincaneiros e moradores não dispunham de um mesmo código linguístico e estético, que tornasse a comunicação efetiva.

Após a favela, os participantes da Equipe X encaminharam-se ao Aeroporto, local em que planejavam realizar uma intervenção artística. A ação consistia em fazer tocar, nos autofalantes, a seguinte mensagem gravada em fita cassete: “Atenção senhores passageiros com destino a um experimento, faça parte de um processo. Por favor, queiram formar uma fila para receber seu bilhete. Muito obrigado. Boa viagem”. A mensagem estava em inglês, francês, espanhol e português, e foi gravada simulando “as falas informativas e monótonas que se ouvem nos aeroportos” (FREITAS, 2017, p. 309). Ao ser tocada, os gincaneiros deveriam entrevistar passageiros que desciam dos aviões e registrar suas reações ao experimento. A ação não foi autorizada, sendo que a recusa categórica da autoridade local gerou frustração e a sensação de desperdício de tempo (FREITAS, 2017, p. 310).

Em seguida, a Equipe X dirigiu-se para o Jardim Schaffer, para presenciar a corrida de carrinhos de rolimã que acontecia no local aos sábados. Próximo do Bosque Alemão, o Jardim Schaffer, à época, apresentava a geografia de ruas desniveladas, asfaltadas, sem moradias e sem movimento de carros, local propício para a prática. Ambiente predominantemente masculino, reunia garotos e homens de idades variadas, divididos por sua vez entre corredores de carrinhos de rolimã e admiradores. Aos participantes da Gincana couberam registrar em desenhos, fotografias e entrevistas suas interpretações sobre o sentido da atividade. Pelas entrevistas e anotações é possível identificar a frequência massiva de pessoas das classes econômicas mais ricas (FREITAS, 2017, p. 295).

No domingo, a Equipe X dirigiu-se à Igreja Seicho-no-le pela manhã, participando de uma “cerimônia fúnebre em que se estava rezando às almas em japonês” (depoimento não identificado, MAC/PR, 1974, n.p.). O sentimento experimentado e registrado pelo gincaneiro, ao ouvir o serviço, foi de paz interior. À tarde, o grupo realizou uma visita ao Centro Comercial do Boa Vista, realizando algumas entrevistas com moradoras locais sobre arte. Apesar do esforço, somente conseguiram coletar algumas poucas informações sobre o nível de educação e quantidade de filhos. O teor das respostas, expressas em frases como: ‘não se interessa por arte’, ‘não conhece pintor’, deixa uma impressão geral de que no entendimento delas, arte seria uma matéria distante da vida cotidiana (MAC/PR, 1974, n.p.).

Os gincaneiros, “oriundos do mundo da arte” realizaram “um mapeamento estético da cidade, flanando por suas ruas, parques, igrejas e favelas”. Nesse mapeamento registraram a vida cotidiana da urbe na forma de desenhos e anotações (FREITAS, 2017, p. 319). Fica clara a característica da Gincana de evento amplamente acessível, ao qual todos poderiam comparecer, ainda que sem convite, rito ou protocolo, em um momento que envolveu de

474

participantes a outras pessoas que foram inquiridas ou assistiram ou de qualquer maneira estiveram no meio ambiente do evento, muitas sem saber que estavam contribuindo com suas palavras ou com sua presença no grande ‘cenário’: a cidade de Curitiba. (SEMANA..., Diário do Paraná, 1974).

Parte da proposta compreendia um diálogo entre os gincaneiros e o público. Nesse aspecto a Gincana apresentou sua principal dificuldade: pretendendo que a arte saísse dos museus e fosse ao encontro do povo, não encontrou a desejada reciprocidade. Nas palavras de Gabriela Koentopp, “a experiência da Gincana foi uma via de mão única, já que a maior parte dos entrevistados não viu a atitude dos gincaneiros como uma forma de arte.” (2020, p. 74).

Apesar desse desacordo, gincaneiros e público participante foram instados a refletir onde se situavam as fronteiras da arte, “o que distinguia a linha sutil que separa arte e vida” (GOLDBERG, 2015, p. 143). Conforme Luana Tvardovskas (2013) a arte, o olhar poético sobre o mundo, é um caminho para a construção de saberes. Nesse sentido, a mobilização de equipes; a imersão dessas equipes na vida da cidade; a experimentação de um desfrute estético de diferentes

ambientes; o encontro com realidades sociais distantes das vividas ordinariamente pelos gincaneiros; todos esses passos, realizados de forma participativa e autogerida pelas equipes, fizeram da Gincana um espaço de construção coletiva de saberes. Os participantes foram incentivados a desfrutarem da cidade de modo livre e autônomo, sem que houvesse uma coordenação direta das ações de cada grupo. Uma experiência social libertária de vivência artística concebida por Josely Carvalho: a experiência da vida como forma de arte. Em depoimento à autora, a artista define a Gincana Ambiental como a mais importante ação artística do VI Encontro de Arte Moderna de 1974, por ter dado a direção para que as pessoas explorassem toda a cidade, o que constituía o conceito principal do evento. (CARVALHO, 2022, n.p.). Ainda conforme Josely Carvalho, a Gincana “foi uma procura pela alma de Curitiba, para que o povo pudesse ter um encontro com essa alma. E claro, a alma é feminina”. (CARVALHO, 2022, n.p.).

Homenagem a Duchamp

Última parte do VI Encontro de Arte Moderna, Homenagem a Duchamp também recebeu ampla cobertura da mídia jornalística. Dias antes a Folha de Londrina, na coluna Criatividade (1974), anunciara o evento como “um barato diferente que encherá de cores e alegria a sizuda (sic) Curitiba.”. Também a Seção de Aramis Millarch no jornal Estado do Paraná do dia 31 de agosto, destacando a execução ao piano da peça Vexations, de Erik Satie, e a performance Peça do Pão , convidava turistas, população e todos a “assistir/participar de um dos mais originais acontecimentos artísticos registrados em Curitiba” (MILLARCH, 1974), reforçando o caráter experimental no campo da criatividade.

Homenagem a Duchamp foi uma colagem de diferentes tipos de eventos e performances, executados ao longo do sábado, 31 de agosto, em cinco pontos próximos no Centro de Curitiba. O nome do evento teve a contribuição de Jocy de Oliveira, e resgata a importância de Marcel Duchamp, artista dadaísta francês, para as novas vanguardas dos anos 1960 e 1970 (FREITAS, 2017, p. 335). Todo o ambiente multimidiático da Homenagem foi imaginado e criado baseado na estrutura temporal da peça Vexations, como veremos adiante (DAS SEIS..., Diário do Paraná, 1974).

Quem entrasse nesse dia no Museu de Arte Contemporânea – MAC, na Rua Emiliano Pernetta, teria o primeiro impacto ao passar sob um corredor de guarda-chuvas pendurados no teto. A instalação foi executada por alunos da Embap, e remetia ao imaginário dadaísta de Duchamp, conforme folder do evento (MAC/PR, 1974, n.p.). Dentro do museu, uma apresentação multimídia composta por projeções de trechos de filmes dadaístas, slides, gravações de peças de John Cage e Erik Satie executadas ao piano por Jocy de Oliveira, em uma montagem realizada pelas irmãs (KOENTOPP, 2020). Os visitantes mergulharam no universo dadaísta experimentando

a explanação de Jean Arp sobre a origem da palavra dadá, algumas observações de Marcel Duchamp sobre arte e xadrez, os onomatopeicos poemas sonoristas de Hugo Ball, a fabulosa receita para fazer poesia de Tristan Tzara, além de frases do manifesto dadaísta. (FREITAS, 2017, p. 333).

Um ambiente propício para preparar o espírito a uma imersão ainda maior no espírito anárquico vanguardista que seria vivenciado ao longo do dia.

Ao lado do MAC, em um espaço improvisado dentro de uma garagem, pessoas que por ali transitavam eram convidadas a modelarem peças com massa de pão. Uma vez assadas, as esculturas eram consumidas ali mesmo, pelos próprios artistas, em um ato de autofagia da obra matérica (MALMACEDA, 2018). De todas as performances artísticas realizadas nesse dia, a Peça do Pão, coordenada pela própria Josely Carvalho (Fig. 3), foi a que teve a melhor aceitação do público, recebendo a participação de um grande número de pessoas de um amplo espectro social, incluindo moradores de rua atraídos com a possibilidade de uma refeição gratuita.

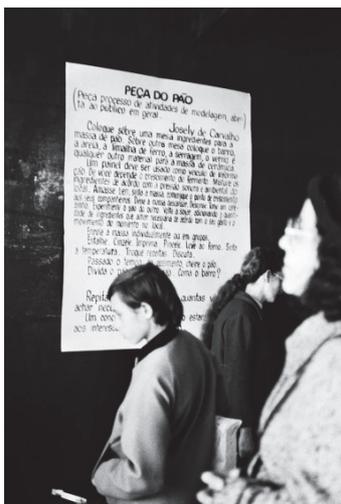


Fig. 3: Cartaz da Peça do Pão. Foto de Josely Carvalho, Curitiba-PR, 1974. Disponível em: < <https://www.joselycarvalho.com/vi-encontro-de-arte-moderna-curitiba>>.

A Peça do Pão, uma experiência de arte comestível, em que o resultado final não era um objeto a ser exibido, demonstrava na prática o ideal de performatividade e desobjetificação da obra de arte desse período. Conforme Goldberg havia entre alguns artistas do período uma “recusa em separar atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como matéria para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo”, que a princípio não haviam sido objeto de consideração por artistas de orientação mais visual (2006, p. 129). Feita com materiais e técnicas acessíveis, a Peça do Pão alimentou corpo e espírito, levando a arte do museu para as ruas e para a vida rotineira do povo.

477



Fig. 4: Jovens mascarados: mude sua máscara. Foto de Josely Carvalho, Curitiba-PR, 1974. Disponível em: < <https://www.joselycarvalho.com/vi-encontro-de-arte-moderna-curitiba>>

Em um palanque improvisado na frente do MAC, microfones em mãos, jovens declamavam o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Uma faixa em frente ao palanque estampava os dizeres: ‘Mude sua máscara’. Os jovens traziam os rostos pintados com máscaras (Fig. 4). Luise Malmaceda (2018, p. 257) destaca o teor subversivo do texto escrito em 1928, acrescentando que Josely Carvalho acredita ter sido este o momento mais delicado de todo o evento, devido ao conjunto formado pela atitude provocativa dos jovens somado ao conteúdo ideológico do texto, recheado de termos como ‘união’, ‘coletivismos’ ‘consciência participante’, isso tudo apresentado publicamente durante o período mais repressivo da ditadura militar.

Em outro recorte artístico, a poucos metros do MAC, em pleno ‘calçadão’, uma cabine fechada e pintada de preto com uma frase pintada ao lado da entrada: “Você quer ver uma imagem pornográfica?” convidava os transeuntes a pararem suas andanças cotidianas e mergulharem em uma experiência estética possivelmente transgressiva. A cabine tinha sido instalada por alunos da faculdade de Belas Artes, e provocou filas de espera de homens curiosos. Um participante por vez entrava na cabine, e acessava o conteúdo por um pequeno buraco: um espelho que refletia seu próprio desejo. À saída da cabine, os participantes eram convidados a deixarem suas impressões sobre a experiência (KOENTOPP, 2020). Refletindo o sucesso da instalação, mais de cem participantes dispuseram-se a deixar um registro escrito (MAC/PR, 1974, n.p.). Em uma sociedade repressiva dos corpos e dos desejos, cuja manifestação mais visível era a repressão política, a brincadeira apresentou uma fugaz oportunidade para autorreflexão.

No final da Rua XV de Novembro foi instalado o Café Duchamp, em um quiosque na Praça Osório, abrigando dois eventos simultâneos e complementares: um torneio de xadrez e a apresentação ao piano de Vexations, a peça de Erik Satie. Vexations foi a estrutura que orientou toda a Homenagem a Duchamp, pela duração da apresentação, prevista para acontecer durante todo o dia de sábado até a madrugada de domingo, portanto, simultâneo à todas as demais performances e instalações (FREITAS, 2017, p. 352).

Erik Satie compôs uma peça curta, de pouco mais de um minuto de duração, a qual deve ser tocada repetidamente 840 vezes, totalizando 18 horas e quarenta

minutos de exibição. De acordo com as instruções, Vexations “deveria ser executada por um número indeterminado de pianistas que se revezam num só piano, sem interrupções” (MAC/PR, 1974, n.p.). A missão de cada pianista consistia em tocar 15 vezes seguidas a pequena peça de 1’20”, em exatos 20 minutos, sendo substituída pela pianista seguinte, e assim sucessivamente, pelo tempo da apresentação. Freitas destaca a inexatidão quanto ao número de pianistas voluntárias, o qual varia conforme a fonte. Ao menos onze mulheres foram nomeadas em uma nota de jornal no dia anterior ao evento: “Jocy de Oliveira, Jandira de Oliveira, Lucia Helena Bezerra, Sandra Burgo Tacahachi, Salete Chiamulera, Lucia Helena [repetido?], Ana Feijó, Moema Cardoso, Belkias Cardoso, Denise Bremer, Priscila Cardoso” (Recorte de jornal não identificado, Setor de Pesquisa e Documentação do MAC). Freitas cita também o nome da pianista Regina Gomes (2017, p. 351).

Era a primeira vez que a peça estava sendo interpretada em um espaço urbano, para um público cuja maioria, como vimos pelas respostas à Gincana Ambiental, não se percebia familiarizada com a arte.

No mesmo espaço, observando a mesma estrutura temporal, aconteceu um Torneio de xadrez. Xadrez foi um esporte ao qual Marcel Duchamp dedicou-se inclusive profissionalmente, sendo essa a razão de ter sido uma das atividades escolhidas para compor o mosaico da Homenagem. Para se adequarem à proposta, também os enxadristas, a exemplo das pianistas, deveriam observar o tempo de duração de Vexations para cada uma de suas jogadas: 1’20”. Estariam dessa forma abdicando de seu individualismo, ao se ajustarem a um tempo padrão de raciocínio, conforme as instruções do evento (MAC/PR, 1974, n.p.). Assim, os jogadores deveriam manter o ritmo de suas jogadas sincronizado à música, o que os levaria a “desafiar o raciocínio e incentivar mentes diversas” à atuarem dentro de uma proposta lúdica (MALMACEDA, 2018, p. 255).

Homenagem a Duchamp iniciou às 6h com a apresentação musical, interpretada por Jocy de Oliveira. Uma rede de alto-falantes levava a música do quiosque para o calçadão da Rua XV de Novembro. Ao longo de todo o sábado comerciantes, empregados, clientes, membros da comunidade artística e transeuntes foram expostos à vanguarda musical de Erik Satie. Conforme noticiado pelo Diário do Paraná, “os acordes de piano, fatalmente ouvidos por

todos os que estiveram ontem no centro da cidade”, tiveram como um dos efeitos o esvaziamento dos bares e lanchonetes da Boca Maldita. Cada pianista, concentrada na execução da peça, não era capaz de avaliar “a cadeia de reações que provocava a cada tecla acionada” (A TERAPIA..., Diário do Paraná, 1974).

De fato, a estranha música desencadeava sentimentos diversos na involuntária audiência. Conforme Luise Malmaceda, a música causou medo de “comerciantes preocupados com a perturbação sonora de seus clientes.” (2018, p. 254). O medo parece ter sido justificado pelas reações, por vezes violentas, de alguns ouvintes: os fios dos alto-falantes foram cortados diversas vezes e, a cada vez, religados pela prefeitura, conforme relato da própria Josely Carvalho (KOENTOPP, 2020, p. 115). As reações neutras ou favoráveis não foram maioria, a exemplo de Wagner, professor do Colégio Estadual, que embora a princípio tivesse ficado incomodado com a música, após duas horas de exposição ao som sentia-se “calmo e em lugares distantes”, esquecido “dos problemas do dia-a-dia”, com vontade de comunicar-se, e “sentiria muito se a música parasse” (A TERAPIA..., Diário do Paraná, 1974).

480

Sendo um pequeno trecho repetido minuto após minuto, hora após hora, sem pausas, em ritmo lento e sem alteração na entonação, a execução provocava uma sensação hipnótica, que poderia ser vivenciada por cada ouvinte de formas diferentes, influenciados por múltiplos fatores individuais. O acaso ditaria a reação do público à música. Em todo caso, não houve indiferença, e o público participou ativamente da apresentação artística, a partir de suas ações e reações.

Jocy de Oliveira esteve à frente do grupo de mulheres que interpretou integralmente Vexations para o público curitibano. O momento mais emblemático do VI Encontro de Arte Moderna, além da organização, teve sua condução realizada por mãos femininas. Mulheres que abdicaram das vaidades artísticas para interpretar coletivamente uma música que exigia despojamento estilístico e resistência em sua execução. Ao promover um ambiente sonoro que possibilitasse um mergulho dos ouvintes na experiência artística, poderiam conduzi-los, talvez, “ao eterno mecanismo da procura, não uma mensagem, apenas pergunta.” (JOCY..., Diário do Paraná, 1974).

O acaso também uniria toda a proposta da Homenagem a Duchamp, de acordo com Jocy de Oliveira, ao explicar que “o uso intencional do elemento de chance [acaso] [...] também foi usado pelos dadaístas” (JOCY..., Diário do Paraná, 1974). Uma experiência artística por definição contrária ao determinismo matemático da sociedade tecnocrática instaurada no mundo ocidental a partir da Revolução Industrial. Assim como em Homenagem a Duchamp, com exceção da instalação exposta no Museu de Arte Contemporânea, “todas as demais ações realizadas foram situações performáticas, urbanas e coletivas que envolveram a participação do público.” (FREITAS, 2017, p. 370). Deixando, portanto, um espaço aberto ao improvisado, ao imprevisto, ao acaso que caracterizaram todo o VI Encontro de Arte Moderna, em Curitiba.

Conclusão

O VI Encontro de Arte Moderna foi a única das edições que de fato levou a arte como experiência para além do seu público habitual, composto de artistas, estudantes e indivíduos ligados ao ambiente artístico. Nesse evento, pessoas sem conhecimento prévio e acesso costumeiro à arte, e muito menos à arte de vanguarda, puderam participar de ações artísticas, seja de forma involuntária, como na Gincana Ambiental, seja como parte da experiência na execução de Vexations, ou como escultores da Peça do Pão, entre outras. O objetivo do evento de levar a população a participar efetivamente de experiências artísticas vivenciais, mesmo tendo encontrado obstáculos para sua integral realização, teve momentos inéditos no contexto da arte paranaense, e até brasileira.

Josely Carvalho e Jocy de Oliveira conduziram em Curitiba experiências de arte participativa, inclusiva, de imersão na cidade com todos os sentidos. A Gincana Ambiental trouxe um olhar sensível sobre a cidade, seus problemas, e como os espaços eram vivenciados de formas diferentes, a partir das assimetrias sociais, econômicas e de gênero. Dezenas de páginas contendo as impressões registradas pelos gincaneiros testemunham o impacto que a experiência de flunar pela cidade proporcionou aos participantes, um discernimento que nem sempre é vivenciado na rotina de vida em uma grande cidade:

[...] muito bom [sobre a Boca Maldita], mas é uma ilusão que encobre a vida real da cidade onde 80% do povo curitibano não

tem condições de nem participar das horas de lazer. Bom seria que todos, ou a maioria, tivesse a tranquilidade baseada principalmente na ausência diária de problemas de sobrevivência, [...] de estar também nas horas de folga na Rua das Flores, também Boca Maldita (não identificado, MAC/PR, 1974, n.p.).

Além do mergulho na cidade, a experiência ainda propiciou inúmeros convites à contemplação e reflexão interior: “[...] tudo é paz [...] O que é real por fora, será real por dentro?” (não identificado, MAC/PR, 1974, n.p.).

Vexations criou um ambiente sonoro que permitiu um momento introspectivo, em que uma combinação de acasos individuais facilitaria um olhar para o espelho interior, ao passo que a Cabine pornográfica foi um outro modo de praticar esse olhar, desta feita a partir da literalidade da imagem refletida. Vexations, ainda, obteve do público a atenção e participação ativa na proposta artística. Enquanto que a Peça do Pão serviu arte às massas com uma experiência lúdica, escancarada pela festa dos jovens mascarados.

Acompanhando a trajetória artística de Josely Carvalho, principal idealizadora do evento, percebemos que desde o início a artista esteve engajada em eventos coletivos, realizando performances que envolviam um grande número de pessoas, principalmente durante o período estudado, em que realizou as experiências citadas no México, EUA e no Brasil, na cidade de Curitiba, durante o VI Encontro. Posteriormente, os preceitos comunitários e humanísticos de Josely Carvalho a levariam gradualmente ao feminismo. Nos anos que se seguiram ao VI Encontro a artista esteve envolvida de forma crescente com causas feministas, mesmo que em 1974, ano do evento, essa aproximação ainda não tivesse iniciado. Conforme entrevista da artista à autora, a mulher sempre esteve presente em seu trabalho, de alguma forma, como protagonista (CARVALHO, 2022, n.p.). Mesmo que Josely Carvalho não perceba sua obra como essencialmente de cunho feminista, “o ser mulher é um ser político, o feminismo é um ato político, e eu venho do político ao feminismo. O feminismo está incorporado nesse ato político, nessa ação política, é a mulher que se torna protagonista.” (CARVALHO, 2022, n.p.). Por sua vez, Jocy de Oliveira, embora autora de várias composições musicais com temáticas voltadas ao feminino, como as óperas Fata Morgana, Liturgia do Espaço e As Malibrans, não considera suas obras como defensoras de alguma causa feminista.

Nem as irmãs se percebiam engajadas diretamente com as causas feministas em 1974, nem o VI Encontro teve outra temática além da cidade de Curitiba, como demonstram os diversos documentos e entrevistas. Apesar disso, o VI Encontro de Arte Moderna foi um evento marcado por experiências imprevisíveis na execução e nos resultados alcançados, e que mesmo por um lapso de tempo proporcionaram vivências libertárias ao corpo, potencialmente transgressoras dos papéis sociais e de gênero. Demonstrando como as “práticas de vida inventivas tendem a ser mais difíceis de serem capturadas pela lógica do controle biológico.” (PARPINELLI, 2015, p. 12), as experiências do VI Encontro antecipam outros modos de existir e de interagir socialmente. E indicam caminhos para uma transformação social, conforme explica Margareth Rago acerca da

importância de transformar não apenas as práticas sociais e políticas, não apenas o mundo da política institucional, as leis e o direito, o que é absolutamente necessário, como sabemos, mas também os modos culturais, as formas de pensamento e de expressão que configuram esses efeitos nas várias áreas da atuação pública ou social. (2013, p. 290).

483

Nesse período de restrições políticas, tendo como um dos poucos espaços de expressão o ambiente artístico, os participantes puderam assumir uma postura ativa, e vislumbrar uma liberdade de atuação diante da arte com todos os sentidos do corpo. Provando de forma concreta as palavras de Maria José Justino: “Arte é uma forma própria de criar realidades, de lidar com o mundo.” (2013, p. 17). E a realidade construída durante o VI Encontro, ainda que efêmera e transitória, foram práticas de liberdade. Ainda que em teoria não tenha havido a concretização de uma pauta feminista, na prática, a realização do VI Encontro foi um exercício libertário para os corpos: sentidos e sentimentos, aproximando-se, por este ângulo, das reivindicações da Segunda Onda do feminismo.

A atuação dessas mulheres implementou de forma única na cidade de Curitiba experiências da vanguarda contracultural, as quais corporificaram o improvisado, o efêmero, o imprevisível, o acaso, em um exercício de liberdade para corpos e mentes. Maria José Justino considera que

A arte, por ser um lugar privilegiado de liberdade, vem permitindo à mulher, no seu exercício, transgredir condicionamentos e criar

um olhar sobre si mesma, ao mesmo tempo em que abre a comunicação ao outro, às experiências coletivas (2013, p. 17).

Ao fazer de Curitiba um espaço para concretização dessas experiências coletivas, as artistas incorporaram um modo de fazer artístico inclusivo, abrangente, reflexivo, possibilitando um espaço de estímulo à arte compartilhado com a população da cidade, e promovendo um novo olhar para o coletivo e para a interação social.

Ainda, as artistas ampliaram o molde pelo qual as mulheres estiveram restritas na produção artística, ao promover uma visibilidade do papel feminino na arte, possibilitando um espaço de representação e identificação para as gerações mais jovens. Ao criar esse espaço de representação, mesmo que de forma imprevista, o VI Encontro de Arte Moderna criou um ambiente de estímulo e encorajamento às mulheres para a produção de arte. E, ainda hoje, demonstra diferentes possibilidades de experimentar uma performatividade orientada para vivências libertárias do corpo a novas gerações de artistas e pesquisadores, validando o papel da arte como catalisadora de transformações sociais.

484

Referências

A TERAPIA da música. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 set. 1974.

ARAÚJO, Adalice. A peça do pão no Museu de Arte Contemporânea, **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 de setembro de 1974a.

ARAÚJO, Adalice. Artista paranaense realiza projetos de criatividade no México e Estados Unidos, **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 de maio de 1973.

ARAÚJO, Adalice. Participe hoje da Gincana Ambiental, **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 de agosto de 1974b.

ARAÚJO, Adalice. Um fantástico projeto de criatividade, **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 de julho de 1974c.

BARCIK, Deisi B. **O “Sábado da Criação” nos Encontros de Arte Moderna**. 2013. 85 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais), Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná.

CARVALHO, Josely. **Ensinar: uma forma erótica de fazer arte**, texto datilografado, duas folhas, s.d [1974] (disponível no MAC-PR).

CARVALHO, Josely. **Depoimento à autora**, entrevista *online*, 14 jan. 2022.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: Um estudo da arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac RJ, 2002.

CRIATIVIDADE. **Folha de Londrina**, Londrina, 20 ago. 1974.

DAS SEIS da manhã à madrugada, uma loucura de arte na praça. **DIÁRIO DO Paraná**, Curitiba, 31 ago. 1974.

DUGANNE, Erina. From the Memory Books of Josely Carvalho. In: **Arts**. Multidisciplinary Digital Publishing Institute, 2019. p. 109.

FREITAS, Artur. Arte Contemporânea: roteiro de ideias. In: **Uma Viagem pelo Mundo da Arte**. Curitiba: Solar do Rosário (Apostila do Curso de História da Arte do Paraná), 2018. p. 30-39.

FREITAS, Artur. **Festa no Vazio**: *Performance* e contracultura nos Encontros de Arte Moderna. São Paulo: Intermeios, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos Cursos do Collège de France**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2015 [1979].

GOTO, Newton. Situação PR 69/01... ndo...: curtos-circuitos, arte fora da rede oficial e fontes alternativas de criação, Artigo publicado em três partes nos dias 16, 23 e 30/12/2001, na seção Caderno G do jornal **Gazeta do Povo**, Curitiba (p. 9, 7 e 3, respectivamente). Disponível em: <<https://newtongoto.wordpress.com/textos>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e *status* social da mulher. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

JOCY faz a História. **Diário do Paraná**, Curitiba, 31 ago. 1974.

JUSTINO, Maria J. **Mulheres na Arte. Que diferença isso faz?** Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

KOENTOPP, Gabriela. **Encontros de Arte Moderna em Curitiba: a dimensão urbana do 6º EAM - 1974.** Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2020.

MAC/PR. **6º Encontro de Arte Moderna.** (Encadernação da documentação produzida durante o VI Encontro de Arte Moderna). Curitiba: 1974.

MALMACEDA, Luise B. **O Eixo Sul Experimental: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970.** 2018. 414 f. Dissertação (Mestrado Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo.

MILLARCH, Aramis. Seção, **Estado do Paraná**, Curitiba, 31 de agosto de 1974.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2021.

OLIVEIRA, Luana H. C. de. A “validade” da “arte paranaense” na crítica de Adalice Araújo. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, n. 19, verão de 2020.

PARPINELLI, Roberta. Corpos, gêneros, subversões e resistências: sobre estéticas feministas nas artes visuais. *In: **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade.*** Tese (Doutorado em Psicologia), Universidade Estadual de São Paulo, Assis-SP, 2015, p. 165-191.

PEDRO, Joana M. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 52, p. 249-272, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000200011>>. Acesso em: 25 set. 2021.

PRIORI, Cláudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero. **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.1, p. 359-384, jan./jul. 2017.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

REIS, Paulo. (org.). **Visita guiada**: a crítica de arte Adalice Araújo. Curitiba, PR: Medusa, 2020.

SEMANA de arte vive seu 'cenário'. Diário do Paraná, Curitiba, 30 ago. 1974.

SWAIN, Tânia N. **Identidades nômades**: heterotopias de mim. 2000. Disponível em:

<<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/brazil/heterotopias%20de%20mim.htm>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Educação. Área de concentração: Filosofia e Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018. 434 p.

TVARDOVSKAS, Luana. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. 2013. Tese (Doutorado em História), Unicamp.

Recebido em 06/06/2022, aceito em 02/11/2022