

SÁBADO DA CRIAÇÃO – UM LABORATÓRIO DE ARTE EXPERIMENTAL NO III ENCONTRO DE ARTE MODERNA EM 1971

Deisi Beatriz Barcik¹⁴
Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas¹⁵

Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

Este artigo é resultado de uma pesquisa de caráter historiográfico, com investigação documental, análise de imagens e história oral, que teve foco no registro das ações artísticas efêmeras e experimentais realizadas durante o evento intitulado *Sábado da Criação* coordenado pelo crítico de arte Frederico Moraes, em Curitiba, em outubro de 1971, durante o III Encontro de Arte Moderna.

Palavras-chave

Arte efêmera; Encontros de Arte Moderna; arte brasileira; Frederico Moraes

Abstract

This article is the result of a survey of historiographical character with desk research, image analysis and oral history, which had focused on the record of the ephemeral and experimental artistic actions performed during the event titled *Sábado da Criação* coordinated by art critic Frederico Moraes in Curitiba, in October 1971, during the III Encontro de Arte Moderna.

Keywords

Ephemeral art; Encontros de Arte Moderna; Brazilian art; Frederico Moraes

¹⁴ Deisi Beatriz Barcik é acadêmica do 4º ano do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Faculdade de Artes do Paraná. Desenvolveu esta pesquisa sendo bolsista da Fundação Araucária no Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP (2012-2013). E-mail: deisibia@hotmail.com

¹⁵ Artur Freitas é pesquisador em história da arte e professor doutor da Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR). Desde 2001, dedica-se ao estudo da história da arte moderna e contemporânea, com ênfase na relação entre vanguarda e política no Brasil durante o regime militar. E-mail: arturfreitas@bol.com.br

Com o objetivo de atualizar a teoria e a prática das artes visuais no Paraná em relação ao contexto nacional e internacional, os Encontros de Arte Moderna, idealizados por Adalice Araújo, então professora de História da Arte na EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, reuniram em Curitiba, entre 1969 e 1974, artistas, críticos e intelectuais de todo o país. Os Encontros, organizados pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro da EMBAP, permitiram o compartilhamento de vivências e discussões sobre as linguagens das vanguardas brasileiras no auge da repressão política instaurada no país pelo Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968. Através de vários eventos e ações como palestras, cursos, manifestações artísticas, lançamentos de livros, etc., os Encontros tenderam a potencializar os processos artísticos que aconteciam em todo o país: associação entre arte experimental, liberdade comportamental e contracultura, pois, durante o período da ditadura militar, alguns artistas brasileiros buscaram novas formas para se expressar e produzir trabalhos artísticos esquivando-se da repressão.

Sobre essas formas de produção das artes visuais no Brasil diante da situação política que o país sofria, com perseguições causadas pelo momento de extrema repressão à liberdade de expressão e de forte violência aos direitos civis, Felipe Scovino (2009), professor, crítico e curador independente, fala a respeito dos artistas que viveram, trabalharam e operaram com o cotidiano e que tiveram a possibilidade de agir no mundo. Scovino afirma que no campo da linguagem, as artes visuais, muito mais do que produzir objetos, podem articular signos transformando-os em atos políticos. Porém, salienta que boa parte das produções artísticas de vanguarda produzidas no período da ditadura, apesar de não apresentarem um objeto resultante da experiência artística, não devem estar restritas àquela conjuntura histórica específica, pois o conjunto de trabalhos realizados naquele momento histórico tem compromisso com a vida, e não somente com o período. Este autor traz informações sobre eventos de experimentação artísticas que foram realizados de forma coletiva nas ruas, e que contaram com a participação de críticos de arte na coordenação desses eventos. Como exemplo, cita o evento *Arte no Aterro* (realizado em 1968 com a coordenação de Frederico Moraes e a participação de Oiticica no happening *Apocalipopótese*), *Salão da Bússola* (em 1969 com curadoria de F. de Moraes) e os *Domingos da criação* (1970), antecedentes diretos do *Sábado da Criação* (1971).

No artigo *Arte e Participação do Espectador nos Anos 1960: Esboço Interativo na Obra de Carlos Vergara*, Iris Maria Negrini Ferreira (2011) escreve sobre a fusão entre crítica e opinião na produção de uma arte que ficou longe das preocupações meramente formais. Utiliza como norteador das características da nova vanguarda brasileira o texto escrito por Hélio Oiticica para o catálogo da exposição *Opinião 65*, realizada no MAM-RJ. O texto *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*, que Oiticica dividiu em seis itens, reflete as características gerais da nova vanguarda: vontade construtiva geral; tendência para o objeto ser negado e para superação o quadro de cavalete; participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência a uma arte coletiva e o ressurgimento do problema da antiarte.

Ferreira traz importantes apontamentos sobre *happening*. Por exemplo, a importância da participação do público no próprio ato de criação artística, retirando esse público da passividade habitual em relação às artes visuais. A esse respeito, a autora fala sobre a inserção do público na obra, numa espécie de ambientação, o que acaba por afirmar a retirada da materialidade de um objeto artístico, abordando cada espectador como parte da obra, numa situação que gera inúmeras possibilidades de leituras, pensamentos e reflexões. Buscando estabelecer uma conexão entre a arte da década de 1960 com a contemporânea, principalmente no que diz respeito à ideia de arte aberta e à participação do público, Ferreira (2011), fala também sobre as várias heranças da contemporaneidade deixadas pelas produções dos anos sessenta, como estilos e suportes múltiplos, a inserção da vida cotidiana, o uso da comunicação de massa, o aleatório, a valorização do efêmero, a crítica ao sistema da arte, o questionamento sobre o lugar da obra de arte.

Outra pesquisadora, Maria Adelaide do Nascimento Pontes (2011), no artigo *A Documentação nas Poéticas Conceituais dos Anos 70 no Brasil*, escreve sobre o mote da documentação de ações coletivas e efêmeras. Para tanto, ela evidencia que o traço documental está muito presente nas experimentações artísticas do movimento conceitual a partir dos anos 60, principalmente por meio do registro fotográfico. Tais registros são decorrentes do fato de que uma boa parcela dos trabalhos artísticos produzidos desde então serem *performances*, instalações, artes comportamentais e processuais, apropriações e intervenções urbanas, ou seja, proposições artísticas efêmeras que, uma vez finalizadas, apenas sobrevivem por

meio de imagens fotográficas ou em vídeos. Utilizando exemplos de arte conceitual e efêmera, a autora afirma que a documentação tornou-se essencial à natureza de determinadas proposições artísticas, seja como elemento de representação dessas obras, seja como nos casos em que a própria documentação tornou-se obra.

Desse modo, é possível perceber o interesse de outros pesquisadores brasileiros com os registros e documentos que puderam retratar a arte brasileira efêmera e experimental produzida durante o período ditatorial. Na maior parte desses casos, o objetivo consiste em organizar os elementos fotográficos e videográficos da memória nacional que, em muitos casos permitem alguma forma de acesso estético e histórico àqueles acontecimentos artísticos de caráter efêmero que pouco ou nada deixaram como objeto de arte resultante. É este, por fim, o caso desta pesquisa, que pretende investigar e sistematizar a memória e a documentação imagética do *Sábado da Criação*, um importante evento artístico efêmero organizado por Frederico Moraes em Curitiba, em 1971. Todavia, partindo do princípio de que a efemeridade nas artes visuais consiste numa característica da arte de vanguarda, começaremos investigando o conceito de “vanguarda” no contexto artístico internacional e nacional para em seguida concluir com uma análise pontual desse conceito nas ações ocorridas durante o *Sábado da Criação*.

VANGUARDA NA ARTE DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970 NO BRASIL

A palavra vanguarda, segundo a definição do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, serve para nomear as tropas de soldados que vão à frente do restante do exército no campo de batalhas, incorporada ao uso comum é empregada para designar tudo àquilo que vai à dianteira ou que está à frente de alguma coisa. Desse modo, “vanguarda” passou a ser uma expressão usada para designar alguns movimentos artísticos que aconteceram em dois momentos: durante o início do século XX, no contexto das chamadas vanguardas históricas ou vanguardas europeias, nas décadas de 1910 e 1920, e num segundo momento, em meados do mesmo século, com os movimentos artísticos chamados de novas vanguardas ou neovanguardas, ocorridos durante as décadas de 1960 e 1970. O foco desta pesquisa, o evento *Sábado da Criação* que aconteceu no III Encontro de Arte

Moderna, em Curitiba, está situado no contexto das novas vanguardas, no ano de 1971, ou seja, no segundo momento histórico das vanguardas.

Para esclarecer o que se entende pelo conceito de vanguarda, apresentaremos algumas das ideias contidas num clássico livro sobre o assunto: *Teoria da Vanguarda*, escrito nos anos 1970, pelo pesquisador alemão Peter Bürger. De um modo geral, este pesquisador (2008, p. 77), define a intenção dos artistas das vanguardas históricas do início do século XX (1910 – 1920) como sendo a tentativa de levar a experiência estética – experiência como “um feixe elaborado de percepções e reflexões” – novamente para a práxis vital. Por práxis vital, Bürger entende as relações de uma sociedade em um determinado contexto – as práticas da vida cotidiana, as relações de poder e os aparelhos de representações simbólicas que a envolvem. Para o autor, a emancipação do campo estético, e por extensão a autonomia da arte (criação do campo artístico), são processos dependentes e conectados à constante ascensão da classe burguesa, que se fortalecia economicamente e conquistava poder político desde meados do século XVIII. Nesses termos, é apenas com a burguesia fortalecida que um novo conceito de autonomia foi criado, a Estética foi sistematizada como disciplina filosófica e a atividade artística, pela lógica da divisão e especialização do trabalho, passou a ser distinta de todas as outras atividades.

Foi durante esse período de ascensão da sociedade burguesa que os elementos que constituem o campo da Estética (estudo do belo e os fundamentos da arte) tiveram um grande desenvolvimento. Tal processo deu origem à formação da “instituição arte”, expressão criada por Bürger (2008, p. 57) para designar “tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”. Porém, no início do século XX, as chamadas “vanguardas históricas” – Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Construtivismo e, sobretudo, segundo Bürger (2008, p. 49), o Dadaísmo e o Surrealismo – começaram a atuar contra a instituição arte (mecanismo de produção, distribuição e recepção da arte) e em oposição aos elementos constituintes do campo Estético (estudo do belo, fundamentos da arte). Nesses termos, o conceito de “vanguarda”, segundo Bürger, pode ser entendido, entre outras coisas, como um fenômeno de oposição radical tanto aos mecanismos de consagração e mercantilização da “instituição arte” (museus, galerias, etc), quanto àquelas formas de arte autônomas e, portanto aparentemente afastadas da

vida social (como no caso exemplar da arte abstrata). Na prática, portanto, as vanguardas históricas teriam como fundamento a superação da autonomia da arte – vista como alienada – por meio da reintegração utópica da arte numa vida social mais justa, ainda por vir.

Já o conceito de neovanguarda está temporalmente ligada à metade do século XX, quando artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns e John Cage, compartilhando de algumas ideias das vanguardas históricas, passaram a criticar novamente a instituição arte e suas convenções. Sobre essa nova arte, Artur Freitas (2013) escreve:

Direta e ambiciosa, a nova arte de “vanguarda”, com suas metáforas militaristas, pretendeu-se inquiridora e almejou o mundo, a vida e o cotidiano, a linguagem e as instituições, a mente e as vísceras. Expandiu, em síntese, as fronteiras da pintura e da escultura, forçou novos modos de intervenção sobre o espaço e abriu-se às dimensões do tempo, da palavra e do corpo. Ou como ainda prefiro: ela foi a panaceia da própria ideia de autonomia – uma espécie de apelo genérico, utópico e contraditório à capacidade de intervenção da arte sobre o real. (FREITAS, 2013, p. 38)

Freitas chama a atenção para as discordâncias que existem em torno do termo “neovanguarda”. Nesses termos, ele afirma que ainda que não tenha ocorrido nenhum movimento das chamadas vanguardas históricas no Brasil e na América Latina, é certo que as produções artísticas durante as novas vanguardas (1960-1970) não são exclusividades europeias ou norte americanas. Na situação brasileira, a arte neovanguardista desenvolveu-se com suas especificidades, e as transformações ocorridas na produção artística devem-se muito ao contexto político do país que durante as décadas de 1960 e 1970 sofria com a ditadura militar. De tal modo, é possível afirmar que no Brasil também houve movimentos que buscaram colocar a arte em discussão. Talvez desejando responder a questões em torno do que é, para que serve e onde está a arte, alguns artistas e críticos se mobilizaram e realizaram encontros, manifestações e exposições com um caráter de arte experimental. A ideia de arte experimental abre a possibilidade para o desenvolvimento de eventos efêmeros que, visando afastar a arte da artificialidade e da ilusão e também pensando em eliminar o objeto artístico, permitem a entrada da chamada Arte Conceitual no cenário artístico das novas vanguardas nas décadas de 1960 e 1970.

A noção de arte efêmera evoca ideias como o passageiro, o transitório, o breve, o temporário. Desse modo, a efemeridade na arte pode ser entendida como

uma forma de expressão que tem no conceito e no processo artístico o seu fim, pois justamente por ser efêmera não apresenta como resultado do processo um objeto que permaneça, tampouco há nela a preocupação com a produção de um objeto (material) resultante de tais experiências. Assim, ao operar com uma ideia geral que serve de guia para uma ação poética fundamentalmente temporal, a arte efêmera, sobretudo no contexto das neovanguardas sessentistas, pode ser vista como parte da própria Arte Conceitual. Para Cristina Freire (2006, p.9) a Arte Conceitual acontece na contramão do que é geralmente entendido por obra de arte e busca a transitoriedade, a reprodutibilidade, a contextualização, as poéticas da apropriação de objetos cotidianos, além de contar com a função intelectual na recepção da obra como um fator determinante (conhecimento prévio que o receptor da obra deve possuir). Segundo Freire, Lucy Lippard, crítica norte-americana, no início da década de 1970, chamou essa tendência de desmaterialização da obra de arte.

Mas o termo “arte conceito”, já havia sido mencionado associado ao grupo Fluxus, em 1963, por Henry Flynt. De acordo com Paul Wood (2002), Flynt escreveu que:

“arte conceito” é acima de tudo uma arte na qual o material são os
“conceitos”, argumentando em seguida que, “uma vez que “os conceitos”
são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte
na qual o material é a linguagem”. (WOOD, 2002, p. 8)

Paul Wood (2002) descreve uma espécie de percurso das vanguardas históricas (início do século XX) até a Arte Conceitual (meados do mesmo século), citando artistas e obras. Ele explica que o momento de gestação da Arte Conceitual acontece quando o modernismo resulta no minimalismo e esse na antifoma. Nesse contexto, segundo o autor, a arte entra num beco sem saída, porque a partir daqui a obra de arte pode ser qualquer coisa e até mesmo nenhuma coisa, apenas ações ou ideias (2002, p. 30).

No Brasil e na América Latina, o período de maior importância da Arte Conceitual foi justamente durante as ditaduras dos anos 1960 e 1970. A instabilidade, a transitoriedade e a efemeridade tornaram-se poeticamente significativas, sugerindo a importância (inclusive política) da retomada da relação arte-vida. Ainda que artistas brasileiros não tenham admitido seus trabalhos como Conceituais, Freire (2006, p. 12) escreve que “tanto nas formas discursivas como no conteúdo cognitivo explícito, a natureza de ssas obras é conceitual”, explicando seu

pensamento diante do contexto da crise política no país nas décadas de 1960 e 1970:

O objeto de arte desmaterializa-se, confunde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis. O registro em fotografias e filmes torna-se privilegiado para obras transitórias no espaço e no tempo. Substituem-se as interrogações acerca do objeto de arte por aquelas de fundo mais epistemológico, sobre o objeto da arte. A política deixa de ser uma esfera autônoma, e, mais do que objetos de arte isoladamente, interessam aqui as estratégias utilizadas pelos artistas. A transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, sobretudo frente à realidade socioeconômica da América Latina, tornam-se alternativas críticas. Isso porque para vários artistas no Brasil era necessário, naquele momento, estabelecer a relação entre o valor econômico dos materiais utilizados e sua relação com círculos de privilégio. (FREIRE, 2006, p. 25-26)

Um importante exemplo nesse sentido foi Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, que, vivenciando esse momento de crise política e incentivado por artistas, passou a desenvolver dentro do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) atividades criadoras como palestras, cursos, fórum de debates, transformando o espaço museológico em um núcleo de encontros entre interessados por arte e por todas as questões com que a arte de vanguarda se envolvia naquele momento, principalmente as questões ligadas à vida social do país. Anos depois, Walter Zanini (1994, p.315) escreveu que nos anos 1960 a arte conceitual ganhou força e assim fortaleceu a ideia de desmaterialização do objeto artístico graças à crise já existente do objeto de arte que se tornava ainda mais visível naquela década.

Também para Maria de Fátima M. Couto (2004, p. 240) teria sido a busca por novos meios de expressão, como os *happenings*, por exemplo, que ocasionaram a crise no suporte tradicional e na sequência, nos anos, a florescência dos artistas conceituais, que, radicalizando com a desmaterialização da obra de arte, colocam em discussão a definição, a interpretação da obra e o campo de atuação do artista. É nesse contexto que surge a “Arte nas Ruas”, com projetos abertos à participação do espectador, inserindo a arte na vida cotidiana nos grandes centros do país.

Segundo Cristina Freire (2006, p. 27-28), na mesma época em que Zanini realizava algumas atividades no MAC da USP, o crítico de Arte Frederico Moraes partilhava das mesmas questões e, em Minas Gerais, inventava o termo “arte de guerrilha”, onde o corpo e as ações dos artistas passavam a ser o local onde “o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções”.

Segundo Freire (2006, p. 29) com o termo “arte de guerrilha” Frederico Morais ansiava alterar os conceitos convencionais de obra e espaço expositivo, assim como já vinha acontecendo nas manifestações artísticas fora do país. Com tal objetivo, Morais organizou em Belo Horizonte, em 1970, o evento chamado “Do corpo à terra”, uma exposição/manifestação coletiva em que os artistas foram convidados à realizar, com materiais precários, projetos efêmeros diretamente no espaço público. Frederico Morais, conforme Freire (2006, p.29), dizia que vanguarda é um comportamento, ou seja, um modo de encarar as coisas, e não apenas uma atualização de materiais ou mesmo uma sucessão de *ísmos*.

São exemplos desse pensamento, a “Unidade Experimental” de 1969, realizada por Morais, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus com o apoio do MAM do Rio; e “Domingos da criação”, que, realizado no ano seguinte, em 1970, no pátio externo do MAM, buscava valorizar a atividade criadora, a proximidade artista-público e o espaço aberto e democrático. O crítico Frederico Morais teve grande participação nesse contexto, que pode ser entendido como uma espécie de



FIGURA 1: III EAM - SÁBADOS DA CRIAÇÃO - 30/10/1971
ANA GONZÁLEZ
FOTOGRAFIA: KEY IMAGUIRE JR
ACERVO: ANA GONZÁLEZ

atualização da arte brasileira em relação ao resto do mundo. Muitas foram as manifestações de vanguarda efêmera e experimental organizadas ou defendidas por ele nesse período, nos mais diversos estados. Dentre elas, merece destaque o *Sábado da Criação*, realizado em Curitiba, em 1971, que é objeto desta pesquisa.

O SÁBADO DA CRIAÇÃO

Entre os dias 18 e 30 de outubro de 1971, acontecia o III Encontro de Arte Moderna em Curitiba, capital do Paraná. Este Encontro contou com palestras, exposições, discussões e pesquisas que abordaram tanto o caráter experimental da arte, quanto, a arte como veículo de comunicação de massa, conforme Adalice

Araújo (2006, p. 130), participaram do III Encontro os seguintes palestrantes: Walmir Ayala com a palestra Arte e Tecnologia; Douglas Saboia Cunha, com uma conversa sobre história em quadrinhos; Rafael Buongiorno Neto, da Fundação Álvares Penteado de SP, falando sobre Sociologia da Arte; Frederico Jaime Nasser, do grupo Rex de São Paulo, propondo uma pesquisa prática em arte experimental; o Professor da USP José Seixas Patriani com uma palestra sobre Comunicação Visual e Arte, que envolvia questões sobre o processo criativo e que culminou numa ação de *Body Art* que intitulou *Momenarte*; e Frederico Moraes, que transformou a conversa de suas palestras em um *happening*.

Assim, no dia 30 de outubro de 1971 no pátio do que viria ser a Rodoferroviária da cidade, encerrando o III Encontro, o crítico de arte Frederico Moraes coordenou o *happening Sábado da Criação*. Adalice Araújo (2006), idealizadora dos Encontros, referiu-se a ação de Moraes da seguinte forma:

Ele transforma o canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba, então em construção, num grande laboratório experimental de criatividade. Artistas, estudantes de Belas Artes, Jornalismo e Arquitetura criam, com terra, areia e materiais de construção, uma série de propostas com *Arte Povera*, de caráter experimental, longe de qualquer condicionamento de fazer *Arte/consumo*, *Arte/museu*. (ARAÚJO, 2006, p. 130)

A Ideia de Moraes, como informa Adalice, era também demonstrar que todo ser humano é um artista em potencial, capaz de subverter a natureza e também de recriá-la de forma mais humanizada. O evento consistiu numa manifestação coletiva coordenada por Frederico e integrada por artistas paranaenses e estudantes de artes, muitos dos quais alunos da EMBAP. De acordo com os resultados desta pesquisa, alguns dos participantes do *Sábado da Criação* foram: Adalice Araújo; Alberto Foloni Neto; Alfredo Braga; Ana González; Ana Maria; Calderari; Claudete; Douglas Meyer; Eliane Borges; Elvo Benito Damo; Ênio Marques Ferreira; Fernando Bini; Fernando Veloso;



FIGURA 2: III EAM – SÁBADO DA CRIAÇÃO
30/10/1971
DE COSTAS: CALDERARI, NA SEQUENCIA DA
ESQ. PARA A DIREITA: FREDERICO MORAIS,
STELA SCHUSHOWSKI, ELIANE BORGES, SÔNIA
GUTIEREZ E CLAUDETE
TURMA DE PINTURA DA EMBAP
FOTOGRAFIA: KEY IMAGUIRE JR
ACERVO: ANA GONZÁLEZ

Frederico Moraes; Heloísa Campos; Ivens Fontoura; Key Imaguire Jr; Márcia Simões Fontoura; Olney Da Silveira Negrão; Silvia Parmo; Sônia Gutierrez; Stela Schushowski; e o filho da Adalice Araújo, além de outros que não foram reconhecidos nas imagens fotográficas ou dos quais não há registro da participação.

Elvo Benito Damo, um dos personagens históricos dos Encontros de Arte Moderna, contou, em entrevista para Artur Freitas em fevereiro de 2013, sobre sua memória do evento *Sábado da Criação*. Damo (2013) diz que depois de ter havido uma conversa conceituando a ação, os envolvidos partiram para a prática. Reuniram-se frente à Escola de Música e Belas Artes - Frederico Moraes, Adalice Araújo, alunos da EMBAP e alguns acadêmicos de Arquitetura e Jornalismo da UFPR - e caminharam em um clima de festa até a Rodoferroviária de Curitiba, então em fase de construção.

O canteiro de obras continha uma variedade de materiais de construção, como tijolos, montes de areia e de pedra, madeiras, ferragens, manilhas e etc., e foi com esses materiais que os alunos elaboraram seus trabalhos de arte. Tais trabalhos, evidentemente, possuíam um caráter efêmero, pois assim que os operários voltassem ao trabalho, na próxima segunda-feira, todas aquelas esculturas, objetos, intervenções e composições seriam desmontadas, destruídas.

Buracos na areia, pilhas de tijolos, composições com manilhas, com madeiras, com ferragens. Segundo Damo (2013), cada um dos participantes escolheu o que e de que forma iria realizar seu trabalho. Frederico Moraes conversava com todos, mas sempre dando total liberdade de criação. Tudo estava valendo, tudo era permitido. Naquele momento absolutamente nada estava censurado.

Key Imaguire Jr, autor de praticamente todos os registros fotográficos do evento (fotografias que atualmente pertencem a Ana González, também participante do *Sábado da Criação* e responsável pelo reconhecimento de muitos dos personagens históricos) também foi entrevistado em fevereiro de 2013 por Artur Freitas. Na entrevista, afirmou que naquele sábado à tarde os operários não estavam na obra da Rodoferroviária. Dessa forma, os alunos e demais participantes foram lá para inventar coisas, com a ideia de participar efetivamente do evento. Key Imaguire (2013) descreveu sua atuação como mais preocupada em registrar o evento do que participar das experiências. Já a ação do crítico Frederico Moraes é descrita por ele como sendo a de um comentarista e validador (crítico) dos trabalhos

produzidos, pois passava pelos participantes e fazia comentários sobre cada experiência, validando todas as ações como artísticas.

Toda esta movimentação ocasionava a falta de parâmetros para acompanhar a arte que acontecia naquele momento, não apenas no pátio da Rodoferroviária, mas no país como um todo passaram a ser usados, como informa Cristina Freire (2006, p. 41- 2), os termos “ *happening*, ambientes, *performances*, instalações, videoarte, internet arte, arte eletrônica, e etc.”, a fim de definir e defender algumas das novas formas de expressão poética. Freire (2006, p.60) também destaca que naquele momento, no auge da censura no Brasil, a quantidade de realizações artísticas foi mais importante do que a qualidade e que essa característica colaborou para a democratização da arte e de um novo pensamento artístico. Transferindo o foco da “arte” para o conceito mais amplo que é o de “cultura”, Freire lembra que, muitas vezes, a posição política não está necessariamente no conteúdo de uma obra de arte, mas nas suas estratégias, práticas e maneiras de distribuição e circulação, que de algum modo se opunham à validação e a mercantilização daquilo que Peter Bürger nomeou como “instituição - arte”.

Como dito, a Arte Conceitual, que no Brasil teve início durante o período da ditadura militar, foi um ponto importante para que acontecesse uma transformação profunda nos sistemas da arte, ponto esse que garantiu consequências para a concepção atual de arte, artista, modos de produção, sistemas de circulação e recepção. Inseridas nas discussões das novas vanguardas dos anos 1960 e 1970, particularmente em suas vertentes conceituais, as ações ocorridas no *Sábado da Criação* pressupunham uma extrema liberdade criativa, baseada na negação do circuito institucional da arte e na proposição de uma arte não comercializável, desmaterializada e efêmera.



FIGURA 3: III EAM – SÁBADO DA CRIAÇÃO
 30/10/1971
 ANA GONZÁLEZ E KEY IMAGUIRE JR
 CONSTRUÇÃO DO KEY: PEDRA/GELO E
 GARRAFA
ACERVO: ANA GONZÁLEZ

Assim fica confirmado o pensamento de Freire. Para Elvo Benito Damo (2013), um dos participantes do evento, o *Sábado da Criação* foi de extrema importância para os interessados – professores e alunos, artistas e futuros artistas – pois realmente teve a função de mudar a mentalidade dos envolvidos com arte em Curitiba por oferecer novas formas de ver e pensar a arte. Key Imaguire Jr. (2013) compartilha de pensamento semelhante, e vê o *happening Sábado da Criação* um evento extremamente válido para atualizar a arte da cidade. Assim, Frederico Moraes, na liderança do processo, com muita segurança e sem nenhum preconceito, nas palavras de Key, colaborou para que os participantes do evento voltassem seus olhos e ouvidos para outros pontos de discussão, favorecendo assim uma espécie de atualização do meio artístico, pois trouxe novas maneiras de pensar, novas maneiras de agir e produzir arte em Curitiba.

Grande é a importância de ter entrado em contato com estes materiais – imagens fotográficas - e com estas memórias, pois como salienta Freire (2006), muito da arte conceitual brasileira produzida no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 se perdeu por conta da precariedade dos meios e da falta de ações arquivísticas, museológicas e investigativas voltadas a essa produção artística efêmera e experimental. Alguns arquivos que guardam registros, que são partes significativas das obras efêmeras por natureza – *happenings, performances* - comumente são de propriedade daqueles que participaram dos eventos ou resultado de trocas realizadas. Assim, que fique também aqui registrado um agradecimento aos personagens históricos envolvidos no *Sábado da Criação*, por gentilmente terem cedido tais matérias para consulta e digitalização.

Pois, como esclarece Freire (2006), aproximar-se de uma obra não significa colocar os olhos em sua materialidade sensível, mas, sobretudo no caso da Arte Conceitual, significa compreender de maneira crítica as redes que compõem os sistemas da arte, percebendo que as teias dessa rede são tecidas num meio muito



FIGURA 4: III EAM - SÁBADO DA CRIAÇÃO
30/10/1971 / ANA GONZÁLEZ
TRABALHO E FOTOGRAFIA: KEY
IMAGUIRE JR
ACERVO: ANA GONZÁLEZ

mais extenso, que é o próprio mundo, com sua dinâmica política, social e histórica.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo, Nobel, 1984.
- ARAÚJO, Adalice. **Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense**. 424 p. Tese (livre docência), UFPR, Curitiba, 1974.
- _____. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do autor, 2006. Vol. 1
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- COUTO, Maria de Fátima Morethv. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas, Ed. Unicamp, 2004.
- DAMO, Elvo. Entrevista a Artur Freitas, Curitiba, 14 de fevereiro de, 2013.
- FABRIS, Annateresa. Arte Moderna: Algumas Considerações. In FABRIS, A.; ZIMMERMANN, S. B. **Bibliografia comentada - Arte Moderna**. São Paulo: Experimento, 2001. p. 15-32.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, no prelo
- FERREIRA, Iris M. N. F. Arte e Participação do Espectador nos anos 1960: Esboço Interativo na obra de Carlos Vergara. In: Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: **Subjetividades, utopias e fabulações**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p.1866-1880.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOMBRICH, Ernest H. Poder e Glória II. In. _____. **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 447-455.
- GREENBERG, Clemente. Pintura modernista. In. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 1997. p. 101-110.
- HAUSER, Arnold. Impressionismo. In. _____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 894-956
- HOLLANDA, Heloísa B. de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

IMAGUIRE JÚNIOR, Key. Entrevista a Artur Freitas, Curitiba, 15 de fevereiro de 2013.

MARCONI, M.; LAKATOS, E. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2007.

PECCININI DE ALVARADO, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo, Itaú Cultural; Edusp, 1999.

PONTES, Maria A. do N. A Documentação nas Poéticas Conceituais dos anos 70 no Brasil In: Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: **Subjetividades, utopias e fabulações**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2188-2199.

SCOVINO, Felipe. Driblando o Sistema: Um Panorama do Discurso das Artes Visuais Brasileiras Durante a Ditadura. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: **Transversalidades nas Artes Visuais**. Salvador, ANPAP, 2009, p.1847-1861.

VANGUARDA. In: Dicionário Priberam Da Língua Portuguesa. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=vanguarda>, Acesso 08/05/2013.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZANINI, Walter. “Duas décadas difíceis: anos 60 e 70”. In: AGUILAR, Nelson (org). **Bienal Brasil século XX**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

III Encontro de Arte Moderna, Programa do evento. Curitiba, de 18 a 30 de outubro de 1971. Texto datilografado, folha única, s.d. [1971] (disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR).