



ORIGINAL  
ORIGINAL

Editor

Renata Baesso

Conflito de interesse

Não há.

Recebido

21 mar. 2022

Versão Final

8 mar. 2023

Aprovado

5 jun. 2023

# Josely Carvalho, arte e cidade

## *Josely Carvalho, art and city*

Gabriela Koentopp<sup>1</sup> , Rodrigo Sartori Jabur<sup>2</sup> 

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, SP, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Paraná, Setor de Tecnologia, Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Curitiba, PR, Brasil. Correspondência para/Correspondence to: R. Jabur | E-mail: rodrigojabur@ufpr.br

**Como citar este artigo/How to cite this article:** Koentopp, G.; Jabur, R. S. Josely Carvalho, arte e cidade. *Oculum Ensaios*, v. 21, e245738, 2024. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a5738>

### Resumo

A artista Josely Carvalho, hoje conhecida por suas obras relacionadas ao olfato, iniciou sua trajetória com práticas artísticas no espaço urbano. Este artigo apresenta a atuação e as propostas urbanas desenvolvidas pela artista durante o 6° Encontro de Arte Moderna de Curitiba (em 1974), além de uma breve trajetória durante seu período de formação e um contexto artístico e urbanístico de Curitiba das décadas de 1960 e 1970. Para isso, colocou-se como objetivo geral analisar o 6° Encontro de Arte Moderna (em 1974), especialmente os eventos e *happenings* urbanos. Em relação à metodologia, foram realizadas duas entrevistas, com Josely Carvalho e com o crítico de arte Fernando Bini, consulta a fontes primárias do acervo do MAC-PR e dos jornais Estado do Paraná e Diário do Paraná, e, por fim, análise dos estudos bibliográficos que se debruçaram sobre o tema.

**Palavras-chave:** Arte e cidade. Arte urbana. Arte da década de 1970. Curitiba.

### Abstract

*The artist Josely Carvalho, known for her works related to smells, began her career with artistic practices in urban space. This article presents the performance and urban proposals developed by the artist during the 6th Modern Art Meeting in Curitiba (1974), as well as a brief trajectory of the artist during her training period and an artistic and urban context in Curitiba in the 1960s and 1970s. Thereunto, the general objective was to analyze the 6th Modern Art Meeting (1974), especially the urban events and happenings. Regarding the methodology, two interviews were carried out with Josely Carvalho and with the art critic Fernando Bini, primary sources from the MAC-PR collection and from the newspapers Estado do Paraná and Diário do Paraná were consulted, and, finally, an analysis of the bibliographic studies that have addressed the topic were made.*

**Keywords:** Art and city. Urban art. 1970's art. Curitiba.

## Introdução

A artista Josely Carvalho, cuja produção hoje é destinada principalmente à questão olfativa, já teve sua produção artística voltada para o meio urbano. As duas fases têm em comum a questão da participação: ambas transformam o espectador em participante, seja por meio dos sentidos, seja pelo deslocamento da criação da obra do artista para o participante.

Uma definição de arte participativa é a arte que envolve o ativamento do público, e que se desenvolve fora dos limites institucionais (Bishop, 2012). Nela, o artista é considerado mais como um colaborador e produtor de situações do que como um produtor individual. O público, anteriormente passivo e chamado de visualizador (*viewer*), é agora, na arte participativa, considerado como co-produtor ou participante. Estas ações têm como um dos objetivos colocar pressão nos modos convencionais da produção e consumo artístico, além de terem o potencial de criar espaços políticos.

Este artigo tem como foco a produção da artista no contexto urbano, especialmente no início da trajetória de Josely Carvalho, na coordenação do evento do 6º Encontro de Arte Moderna de Curitiba (em 1974). Analisa-se a atuação da artista durante o evento, relacionando a temática do encontro, a própria cidade de Curitiba, às transformações urbanas e linhas de pensamento artístico-filosóficas da época.

Os Encontros de Arte Moderna (EAMs) tiveram um total de 11 edições, que aconteceram anualmente de 1969 a 1980, com exceção do ano de 1978. Os EAMs foram espaços de renovação das artes no Paraná, e introduziram no Estado a Arte Contemporânea em diversas dimensões: *happenings*, performances, antiarte, arte engajada, entre outras. O 6º Encontro (em 1974), em especial, teve como tema a cidade de Curitiba, adotou-a como local de intervenções e rompeu as barreiras dos museus.

No que diz respeito à produção de Carvalho, percebeu-se que é pouco conhecida no que tange à arte urbana e ao início da carreira, especialmente na organização do evento em Curitiba, que teve grande importância no contexto paranaense. Além disso, a pesquisa se justifica por ampliar o sentido da arte para além do que é institucionalizado, analisar a influência da dimensão urbana na arte, da arte na dinâmica urbana e entender que tanto a arte, quanto a arquitetura e urbanismo contemporâneos, são matérias que dependem essencialmente de quem as vê e vivencia, ou seja, da dimensão humana. Por este motivo, foi considerado o recorte de uma situação específica, mas que reflete a discussão mais ampla da relação arte – espaço urbano.

O objetivo geral é analisar o 6º Encontro de Arte Moderna de Curitiba (em 1974), em relação aos eventos e *happenings* urbanos coordenados pela artista Josely Carvalho. Para isso, tem-se como objetivos específicos: (1) introduzir a trajetória da artista até 1974, quando se dá o 6º EAM; (2) compreender o contexto de arte curitibano, bem como as modificações urbanas que aconteciam na cidade; (3) analisar os eventos urbanos ocorridos durante o 6º EAM, tanto a partir dos documentos coletados, quanto por meio das entrevistas realizadas; e (4) retomar a problemática desta pesquisa à luz da análise do evento.

Foi usada a metodologia de abordagem qualitativa, visto que, no objeto de pesquisa, há subjetividades e nuances não possíveis de quantificar. A fim de coletar subsídios teóricos de fundamentação, amparou-se em bibliografias específicas sobre o tema, como livros, artigos científicos, teses e dissertações. Em seguida, se deu a seleção e localização de documentos primários, textos críticos, artigos de jornais, catálogos de exposições, vídeos e fotos nos acervos do MAC-PR, na Hemeroteca Digital e na Casa da Memória de Curitiba, além dos acervos pessoais cedidos à autora. Posteriormente, realizou-se duas entrevistas com a artista Josely Carvalho, coordenadora do 6º EAM (em 1974), e com o crítico de arte e curador Fernando Bini, participante do evento e ex-aluno da EMBAP.

Este artigo está organizado em 3 partes. Esta introdução, que explicita os principais pontos do desenho de pesquisa – problema, justificativa, objetivos, método investigativo e estado da arte. O segundo capítulo, Discussões, está subdividido em três: (1) trajetória da artista, quando será feita uma breve análise da formação e início da carreira de Josely Carvalho; (2) Curitiba e as possibilidades

de intervenção, cujo objetivo é entender o contexto urbano e artístico da cidade; (3) o 6° EAM e as propostas de Josely Carvalho, no qual serão analisados os eventos urbanos ocorridos durante o encontro de 1974. Por fim, a Conclusão costura esses eventos à luz da importância de Josely Carvalho e sua trajetória com a arte urbana.

## Estado da Arte

Quando inserida no contexto urbano, as intervenções artísticas ampliam a percepção sobre a cidade, aproximam arte e vida e permitem refletir sobre o cotidiano. Segundo Campbell (2015), a arte feita na cidade e com participação do espectador, ocupa espaços não institucionalizados, dialoga com diferentes realidades sociais e atua sobre o espaço imagético e simbólico, gerando novas formas de percepção do cotidiano. Além disso, “[...] através da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre o ‘estar no mundo’” (Campbell, 2015, p. 19).

As intervenções de arte no meio urbano são formas de dar visibilidade às vozes dos artistas na sociedade, e os espaços públicos são fundamentais para que estas performances possam acontecer. Müller (2019) afirma que estas intervenções têm o papel de desenvolver cidades mais justas. São práticas que contribuem para a construção da cidade, exemplos de constantes negociações de democracia, diversidade e igualdade. Neste contexto, a cultura pode ser um agente de mudança. Tornar a cidade mais justa significa dar espaço e escolha a todos que querem participar da vida pública. O trabalho de Müller (2019), vai ao encontro do pensamento de Jane Jacobs, pois defende que o desenho urbano e as intervenções artísticas nas cidades podem influenciar na criação de diversidade.

Peixoto (2013) acrescenta um ponto fundamental na discussão quando coloca que, na metrópole, as intervenções de arte são sempre pontuais, já que é impossível abranger o todo. A intervenção urbana é um projeto de risco (Peixoto, 2013), pois não há como controlá-la totalmente, uma vez que se lida com o imprevisível. Não se pode garantir individualmente sua realização e nem a realizar só em parte. Para que não se perca no caos urbano, sua força depende do conjunto de intervenções e da relação com o lugar.

Há autores que radicalizam a discussão, tal como Crimp (2005) que defende que o museu é uma instituição que retira obras do contexto socioeconômico e legitima práticas culturais. O autor baseia-se em Adorno quando afirma que, no museu, os objetos encontram-se “em processo de morte” (Crimp, 2005, p. 41), e que a mortalidade do museu se estende a todos os objetos nele contidos. De acordo com o autor, o museu, nos moldes modernos, dissimula as práticas sociais e isola as obras da realidade. Ordenar e classificar objetos não fornece total compreensão do mundo da arte, permite apenas identificar fragmentos da realidade. Nesta discussão, vale ressaltar a legitimação dos museus, ou seja, “[...] qualquer prática só pode ser plenamente legitimada como arte pelas instituições da exposição” (Crimp, 2005, p. 214).

Mas o fato é que, no contexto das décadas de 1960 e 1970, a arte rompe com a autonomia estética para enfrentar as realidades sociais. Ainda hoje, este tipo de obra considera que o contexto da exposição “[...] determina a natureza da intervenção que será feita [...]” (Crimp, 2005, p. 222). O contexto passa a ser um elemento da arte, assim como a tinta e a tela. Com o objetivo de revelar as condições sociais da produção de arte, os artistas extravasam o plano pictórico em direção à arte urbana, já que suas obras são incompatíveis com os limites do museu (Wisnik, 2018).

Assim como Crimp (2005), que defende o contexto como elemento da arte, Kwon (2002) também trata do tema da arte ligada ao lugar. A autora explica o surgimento do termo *site-specific*

na década de 1960, e conceitua este modo de fazer arte como intrinsecamente ligada ao lugar, seja ele físico, social, histórico ou político. Kwon coloca a arte *site-specific* não somente como um gênero artístico, mas como um problema-ideia, uma arte numa esfera peculiar e de política espacial. Ela leva em consideração características tangíveis, como localização, altura, profundidade, largura, proporção de escalas, condições existentes de luz, ventilação e tráfego; e não tangíveis, como pressões políticas, econômicas e sociais. Uma peculiaridade desta forma de fazer artístico é que ela demanda a presença física para entender a obra completa. Neste ponto, pode-se dizer que está ligada à arte participativa, que será tratada a seguir.

Outro ponto importante a destacar dentro desta discussão é a carga política que uma intervenção urbana carrega. Rancière (2009), defende que a estética e a política têm uma origem comum, são formas de organizar o sensível, ou seja, de dar visibilidade e clareza aos acontecimentos. Uma comunidade é formada essencialmente pelas visões individuais e discordantes dos cidadãos, sendo que as opiniões políticas dos indivíduos estão fundadas sobre o mundo sensível. Rancière também defende que a liberdade é o princípio da política e das lutas que nela acontecem, sendo o dissenso o operador comum. Para ele, as ações são políticas quando se pautam no princípio de igualdade, caso contrário servem apenas para manter a ordem ou aumentar desigualdades.

Quando levada à rua, a arte sempre ganha um caráter político, e as intervenções artísticas na cidade aproximam arte e vida, permitindo refletir sobre o cotidiano. Santos (2008) argumenta que, ao trabalhar com a cidade, é fundamental enxergá-la como território que é habitado e construído por pessoas. Esta especificidade do território leva a entender que uma intervenção urbana, por mais ampla que seja, não consegue atingir como um todo as estruturas de poder. Isso porque estas estruturas existem no cotidiano de maneira fragmentada. Portanto, as ações urbanas da arte contemporânea assemelham-se à micropolítica, cujo foco são as questões cotidianas, adentradas no dia a dia nas formas sutis da sociedade; o micropoder não possui natureza única e características universais, mas é móvel e transitório (Foucault, 2019).

Porém, as ações urbanas normalmente carregam outro viés político: transformam o espectador em participante. Segundo Bishop (2012), a participação pode ser considerada a valorização do processo artístico em si, mais do que uma possível imagem ou objeto final. É uma atividade social e simbólica, que depende da experiência em primeira mão. Uma definição de arte participativa é aquela em que as pessoas constituem “[...] o meio artístico central e material” (Bishop, 2012, p. 2), ou seja, o artista é considerado mais como um colaborador e produtor de situações do que como um produtor individual, enquanto o público, anteriormente passivo e chamado de visualizador (*viewer*), é agora considerado como co-produtor ou participante.

Ainda segundo Claire Bishop (2012), alcançar a arte participativa por meio das imagens é quase impossível, já que as fotografias nos dizem quase nada sobre o conceito e contexto do projeto, ou seja, elas nos fornecem evidências fragmentadas. Como não podem ser comercializadas, as ações têm como um dos objetivos colocar pressão nos modos convencionais da produção e consumo artístico.

Mais especificamente nos anos 1970, formulou-se a ideia de arte conceitual, ou seja, uma arte cujos conceitos são o material, sendo que o objeto da arte passou a ser considerado um elemento supérfluo (Goldberg, 2015). Neste contexto, a performance tornou-se uma extensão desta ideia, já que é intangível por não deixar rastros e não pode ser comprada ou vendida. A performance é a evolução dinâmico-espacial das artes plásticas, e também uma linguagem de experimentação. É uma arte de transcendência ligada ao movimento da contracultura, possui linguagem híbrida, toca as linhas que separam arte e vida e dessacraliza a arte (Cohen, 2013). Além disso, a performance

implica na volta dos performers para o próprio corpo como material artístico, e na experiência temporal e espacial do espectador (Goldberg, 2015).

Rancière (2014), em “O espectador Emancipado”, defende que a performance não é só a transmissão do saber do artista, nem somente percepção do espectador. É uma terceira opção que está entre as duas, mas que nenhum deles detém. A emancipação do espectador ocorre quando há “[...] o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (Rancière, 2014, p. 23).

Sendo assim, estes conceitos nos auxiliam na compreensão sobre a ação artística realizada em 1974, em Curitiba, de modo a analisar o fundamental papel de Josely Carvalho quando a cidade se submete a importantes intervenções urbanas, em que o centro se torna a imagem destas transformações – como se observa na Rua XV de Novembro e no Setor Histórico.

## Discussões

Este capítulo trata, efetivamente, do objeto deste artigo, iniciando pela trajetória da artista Josely Carvalho e seguido pelo contexto urbano e artístico de Curitiba – que permitiu a realização do 6º EAM –, para, por fim, tratar do Encontro de 1974 e os eventos urbanos realizados. A análise aqui presente, tem como base entrevistas e coleta de materiais primários nos acervos do MAC-PR e no acervo pessoal de Fernando Bini, além de pesquisa bibliográfica sobre o tema.

## Trajectoria

Nascida em São Paulo, Josely Carvalho estudou gravura com Darel Valença Lins e Marcelo Grassman, na Faculdade Armando Álvares Penteado; posteriormente, em St. Louis, teve aulas de xilogravura com Munakata Shiko na Escola de Arquitetura da Washington University. Durante sua formação como arquiteta, Josely contou que o debate que a interessava dentro da universidade era o olhar humanitário para a cidade, sendo que suas leituras se concentravam na psicologia socioespacial. Segundo a artista, ela “sabia que não queria ser arquiteta” (Josely Carvalho em entrevista, 2020)<sup>3</sup>:

[...] para mim arquitetura era esta disciplina, que Belas-Artes não dá. Era esse conhecimento espacial que Belas Artes não dá, ou pelo menos não dava. [...] Minha obra é abrigo e desabrigo. Então aí já estava outra semente. Então [o curso de] arquitetura para mim foi assim básico, foi maravilhoso. Me deu apoio, me deu uma base para eu poder sair.

Seu campo de interesse era compreender a relação entre o artista plástico e o urbanismo, especialmente em grupos multidisciplinares, com arquitetos, historiadores e sociólogos. Após sua formação, a artista mudou-se para Nova York e buscou escritórios de Arquitetura e Urbanismo que estivessem abertos a colocar em prática sua intenção de construir um olhar mais humano para a cidade.

Eles riam na minha cara. Eles diziam ‘o que?’ [...] Se você quiser vir aqui desenhar para nós, podemos pensar em um lugar. Eu falei banana. Daí eu fui embora [trabalhar] para as Nações Unidas. [...]. Fui fazer outra coisa, porque realmente eu não ia me sujeitar a desenhar pro outro (Josely Carvalho em entrevista, 2020).

<sup>3</sup> Entrevista concedida aos autores em 2020, sem, contudo, ter sido publicada.

No começo dos anos 1970, Josely mudou-se para a Cidade do México e passou a lecionar como professora visitante na Universidad Nacional de México (UNAM). A mudança se deu pela impossibilidade de continuar nos Estados Unidos sem o visto de trabalho. Foi neste momento que ela começou a utilizar a serigrafia em suas obras e, por um contato com o então reitor da UNAM, Pablo González Casanova, passou a trabalhar na Escola de Arquitetura.

Na época, as reverberações de 1968 continuavam sendo sentidas no México. Foi neste momento que a artista pode se abrir politicamente, a partir do ativismo. Alguns professores, juntamente com alunos, agiam para provocar mudanças na maneira de ensinar da universidade. Como professora, Josely focou no processo criativo a partir de ações coletivas – propôs aos alunos um *happening* urbano, com o objetivo de aguçar sua percepção sobre a cidade.

[...] eu tive um grupo de 12 alunos do primeiro ao quinto ano de arquitetura. Nós nos fantasiávamos, todos de máscaras, escondidos, e começamos a fazer os cartazes ambulantes [...]. Para que o resto das outras escolas [da universidade] pudessem entender o projeto da verticalidade. E é claro, neste projeto de verticalidade, os projetos arquitetônicos eram nas comunidades. Ninguém estava na carteira. Estava todo mundo na rua. [...] Então também foi um outro elemento que a Arquitetura me deu. Uma outra experiência de trabalhar nas comunidades. E também como ato político. O ensinar como ato político (Josely Carvalho, em entrevista, 2020).

Em 1973, após a experiência na UNAM, a artista deixou o México. De acordo com Josely, havia, na época, um “[...] artigo na Constituição mexicana que estrangeiro não podia se meter na política interna do país. Descobriram [...]. Então eu peguei meu filho e fui embora, nunca mais voltei.” (Josely Carvalho em entrevista, 2020).

Foi neste período que o Diretório Acadêmico Guido Viaro, da Escola de Belas Artes de Curitiba, a convidou para coordenar o 6º Encontro de Arte Moderna. A princípio, o objetivo do convite era lecionar sobre serigrafia, mas, quando Josely visitou a cidade, e soube das mudanças urbanas que estavam acontecendo, resolveu criar uma série de eventos que se relacionassem com a cidade.

O que eu venho fazer aqui e ignorar uma coisa dessas? Não posso. [...] Eu tenho que fazer na cidade. Eu tenho que me espalhar pela cidade e de maneira que o povo participe, não só os estudantes. Mas também em geral. E que conheçam o projeto do Lerner (Josely Carvalho em entrevista, 2020).

## Curitiba e as possibilidades de intervenção

Na década de 1960, em Curitiba, a explosão demográfica, o crescimento industrial e o aumento do tráfego de veículos demandavam um novo olhar para a cidade. Os engenheiros e arquitetos públicos enfrentavam os problemas relacionados com o crescimento urbano desordenado, como os loteamentos clandestinos, as inundações no centro da cidade, o déficit de unidades habitacionais, a rede viária em mau estado devido ao intenso tráfego de veículos e o centro da cidade em deterioração, tanto pela circulação de automóveis<sup>4</sup>, quanto pelas edificações (Oliveira, 1991, p. 223).

Além dos citados anteriormente, alguns fatores foram fundamentais no campo do planejamento urbano: a proposta de modernização do Estado do Paraná como objetivo político, a construção de uma mística paranaense de planejamento<sup>5</sup>, o estabelecimento do curso de

<sup>4</sup> Devido à estrutura viária determinada no Plano Agache (de 1933), os fluxos de transportes convergiam para a Praça Tiradentes, o que aumentava a concentração de tráfego no Centro Antigo.

<sup>5</sup> Há diversas leituras críticas sobre o assunto da mística do planejamento urbano em Curitiba (Oliveira, 1991; Soares, 2017). Aqui entende-se por mística a visão de Curitiba como uma cidade-modelo ideal.



Arquitetura e Urbanismo na UFPR – que começou a formar profissionais com uma nova postura em relação às questões urbanas, pois viam a necessidade de um trabalho interdisciplinar e institucionalizado no campo do planejamento –, e, por fim, a atuação significativa do Partido Democrata Cristão, do prefeito eleito em 1961, Ivo Arzua (Oliveira, 1991; Soares, 2017).

Sentiu-se a necessidade de um novo plano de urbanismo que atendessem às demandas da época, o que resultou no Plano Preliminar de Urbanismo (1965). Abriu-se um concurso de concorrência pública para a elaboração do Plano Diretor e venceu a empresa paulista SERETE, associada ao escritório do arquiteto Jorge Wilhelm. Por conta das críticas de não ser uma empresa sediada em Curitiba, foram propostos os “Seminários de Urbanismo”, nos quais o plano seria exposto e estaria aberto a modificações, como o objetivo de legitimar a proposta.

Pensado por Jorge Wilhelm, o PD propunha premissas de desenvolvimento urbano, transporte público, desenvolvimento industrial, sistema viário, pedestrianização de parte do Centro Antigo, identidade urbana e meio ambiente (Benvenuti, 2017). Uma das maiores inovações, como propunha o plano, foi a pedestrianização das áreas centrais vinculada à “[...] revitalização de áreas urbanas históricas” (Soares, 2017, p. 31), experiência pioneira em nível nacional. Identifica-se a Rua XV de Novembro como a mais central de Curitiba (Benvenuti, 2017). Por este motivo, era o principal ponto de encontro da população e deveria ser consolidada como área de convívio e lazer. Isso se deu pela restrição do tráfego viário e priorização do pedestre. Esta rua foi um dos principais pontos de atividades do 6º Encontro de Arte Moderna.

No texto final do Plano Diretor de Curitiba (em 1966), incluiu-se, ainda, a criação do Setor Histórico e revitalização de parte do Centro Antigo da cidade como patrimônio histórico (Soares, 2017). Junto à proposta de revitalizar e integrar estes espaços centrais à dinâmica urbana, a partir de medidas de prevenção, classificação das edificações, orientações técnicas, tombamento e incentivos fiscais, o projeto foi acompanhado por tentativas de controle das práticas sociais. A fim de instalar comércios, atrativos turísticos e de lazer, estabeleceu-se que: os usos populares, assim como o comércio ambulante, deveriam ser proibidos (Benvenuti, 2017).

A implantação das propostas do Plano tornou-se possível devido a um conjunto de fatores econômicos, políticos e técnicos. Em 1971, assumiu à prefeitura de Curitiba o arquiteto e urbanista ex-diretor-presidente do IPPUC e ex-membro do grupo de acompanhamento da SERETE, Jaime Lerner. Neste momento, os projetos urbanísticos e arquitetônicos, baseados no Plano Diretor de Curitiba, e detalhados pelo IPPUC, estavam prontos para a execução (Soares, 2017). Além disso, parte dos técnicos que compunham o secretariado de Lerner, sejam eles arquitetos ou engenheiros, estavam relacionados com a elaboração do PD.

Mas o histórico do prefeito não foi o único fator decisivo para a efetiva implantação do PD – deve-se lembrar que o período era o auge do Regime Militar, sendo assim, o poder executivo tinha certa autonomia sobre o planejamento urbano, já que pouco tinha a se preocupar com a oposição na Câmara de Vereadores (Oliveira, 1991). É importante ressaltar que, ao contrário da aprovação em massa dos outros poderes aos projetos do Plano Diretor, a opinião popular não era sempre favorável a eles.

A implementação dos projetos se deu de 1971 a 1983, período em que não houve alternância partidária municipal. A continuidade política ocorreu durante três gestões municipais: 1º gestão Lerner (1971 a 1975), gestão do engenheiro Saul Raiz (1975 a 1979) e 2º gestão Lerner (1979 a 1983). Neste período, a cidade passou por diversas transformações urbanísticas, tornando-se um verdadeiro canteiro de obras (Soares, 2017).

Durante o primeiro mandato de Lerner, período em que ocorreu o 6º Encontro de Arte Moderna, pode-se destacar a pedestrianização do centro, a criação de setores urbanos, a prioridade ao transporte coletivo, o Setor Histórico, as vias estruturais e a criação de novas áreas verdes (Freitas, 2017). Estas primeiras intervenções começaram na área central, com objetivo de desenvolver a área de pedestres e restringir, aos poucos, o tráfego de veículos (Freitas, 2003).

Além das mudanças urbanas, é importante ressaltar a fundação do Museu de Arte Contemporânea (MAC-PR) em 1970, cujos objetivos eram de preservar o patrimônio artístico e estimular a produção Arte Contemporânea, a abertura do Teatro Paiol em 1971 e o estabelecimento da Fundação Cultural de Curitiba em 1973 (Malmaceda, 2018).

Contudo, a abertura e as modificações no campo do urbanismo não eram refletidas no campo das artes. No final dos anos 1960, vivia-se um momento de inquietação política e artística no Brasil. É válido observar que, as importantes ações artísticas estavam ocorrendo no sudeste brasileiro, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. No Paraná, ao contrário, a calma na cena das artes beirava a apatia (Fernando Bini em entrevista, 2019)<sup>6</sup>. De encontro a este posicionamento, além da influência dos movimentos políticos externos, tanto das guerras, como do maio francês em 1968, os estudantes curitibanos se revoltaram contra a repressão ditatorial.

Na cena das artes, ainda que o movimento de vanguarda de São Paulo ou do Rio de Janeiro estivesse eclodindo, a produção visual curitibana seguia um cunho mais próximo ao expressionismo de caráter social (Guido Viaro e Poty Lazzarotto) ou um abstracionismo informal (Galeria Cocaco). Ocupavam cargos nas instituições de ensino figuras ligadas ao movimento de Renovação artística da década de 1940, a exemplo de Guido Viaro, professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Malmaceda, 2018).

O Paraná também queria ser vanguarda. As informações sobre novas movimentações artísticas chegavam até Curitiba, tais como: Nova Figuração, Nova Objetividade, a arte sensorial, os *happenings* etc. É neste momento, 1968, que a professora Adalice Araújo, figura central para o movimento de renovação da Arte Contemporânea no Paraná, começa a lecionar a disciplina de História da Arte na EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná).

Adalice Araújo também foi aluna de Guido Viaro. Historiadora da arte, professora e pesquisadora, dedicou-se a criar uma historiografia da Arte paranaense. Foi uma das principais professoras de História da Arte do Paraná, lecionando também na Universidade Federal do Paraná (UFPR), e publicou, entre os anos 1969 e 1994, cerca de 2 mil artigos nos principais jornais do estado (Freitas, 2017).

A EMBAP, contudo, era uma instituição bastante tradicional que se mantinha sob a “égide acadêmica” (Fernando Bini em entrevista, 2020)<sup>7</sup>. A fim de combater o academicismo da escola, e atualizar o currículo do curso de Artes Visuais, Adalice Araújo lança, em 1968, o projeto dos Encontros de Arte Moderna, contando com a colaboração do então professor de Composição, Ivens Fontoura. A iniciativa não teve apoio oficial, mas foi possível graças ao Diretório Acadêmico Guido Viaro, que ficou a cargo da execução dos EAMs (Freitas, 2017).

O objetivo era realizar uma semana de arte na escola, para que os alunos tivessem contato com as diversas vanguardas artísticas nacionais. Os Encontros de Arte Moderna introduzem as linguagens da arte contemporânea no estado e complementam o processo de aberturas da arte paranaense (Araújo, 2006 *apud* Malmaceda, 2018). Nestes encontros, ocorrem os primeiros

<sup>6</sup> A entrevista foi concedida aos autores em 2019, sem, contudo, ter sido publicada.

<sup>7</sup> A entrevista foi concedida aos autores em 2020, sem, contudo, ter sido publicada.



*happenings* e instalações de Curitiba, além de fazer da arte experimental um ato político, alargar o território da arte a partir da negação dos suportes tradicionais e abrir espaços institucionais ao experimental (Bromberg; Freitas; Justino, 2010).

## O 6° EAM e as propostas de Josely Carvalho

Todos esses fatores culminaram na escolha do tema do 6° Encontro de Arte Moderna (23 a 31/08/1974): a própria cidade. O 6° EAM, coordenado pela artista Josely Carvalho, juntamente com sua irmã pianista Jocy de Oliveira, foi considerado o de maior abrangência urbana. Josely Carvalho, ciente das transformações em Curitiba, percebeu a oportunidade de desenvolver o olhar dos estudantes para o espaço urbano.

Quando fui convidada pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro da Escola de Música e Belas Artes, para organizar o 6° Encontro de Arte Moderna, pensei: devo ensinar uma técnica com a intenção de aumentar o número de artistas individualistas, ou organizar uma série de eventos e laboratórios onde a arte é um processo de socialização e humanização? Optei pelo segundo (Carvalho, 1974, não paginado).

Adalice Araújo (*apud* Freitas, 2017), organizadora do evento, enfatiza que a proposta de Josely Carvalho para o 6° EAM seria a primeira experiência de arte pública do Brasil a envolver a totalidade urbana. No folder do programa, Josely explica a escolha do tema:

A cidade de Curitiba foi escolhida como tema central já que seu plano urbanístico é um exemplo vivo de criatividade em processo. Vários aspectos da cidade (o psicológico, o social, o urbanístico, o ecológico) são explorados através de exercícios artísticos de percepção e sensibilização [...]. O processo de aprendizado fará uso de diferentes ambientes formais ou informais através dos diferentes aspectos da comunidade (Carvalho, 1974, não paginado).

A artista enfatizou a importância da arte como forma de ensino, principalmente a partir da relação dos alunos com sua realidade urbana imediata. Josely considerava a educação formal um processo de incubação, no qual os estudantes não tinham contato com a realidade. A partir desta educação, que não ensina as mudanças e adaptações, os indivíduos ficam inaptos a aceitarem as mudanças do ambiente, de suas relações e de si mesmos (Carvalho, 1974).

Não se pensava somente em formar artistas, mas na arte como processo de humanização do indivíduo. Os dez dias do Encontro tinham como objetivo dialogar com novos programas artísticos-educativos, assim como envolver os estudantes e a comunidade em geral no processo criativo das artes. Uma das referências teóricas de Josely era o arquiteto paisagista Lawrence Halprin, que afirmava que a qualidade de vida é determinada na rua, a partir da inter-relação do indivíduo com o meio urbano.

As propostas do programa do 6° Encontro de Arte Moderna, podem ser resumidas em três grupos de ações distintas, conforme *Tabela 1*.

A primeira ação, Gincana Ambiental, aconteceu ao longo do primeiro final de semana do 6° Encontro e tomou diversos locais da cidade. Na sexta-feira, dia 23 de agosto de 1974, às 14h, aconteceu a divisão dos participantes em dez grupos e a entrega dos roteiros individuais por cada um, previamente definidos por Josely Carvalho. Cada equipe recebia envelopes com espaços de Curitiba e instruções de ações simples relacionadas às práticas cotidianas, como ouvir e contar histórias, reproduzir sons do ambiente e perceber o comportamento das pessoas à volta (Carvalho, 1974, não paginado), todas com objetivo de propor experiências sensoriais “desviantes”.

**Tabela 1** – Atividades realizadas durante o 6º EAM.

Nome da atividade	Descrição
Gincana Ambiental	Conjunto de atividades de percepção e sensibilização urbana, pode ser considerada uma adaptação do evento proposto por Josely Carvalho na Universidade Nacional Autônoma do México. Realizada no final de semana dos dias 23, 24 e 25 de agosto (sexta a domingo), os grupos deveriam realizar uma série de atividades programadas pela artista.
Laboratório de Arte	Workshop criativo coordenado por Josely Carvalho. Ocorreu na sede da EMBAP, entre os dias 26 e 30 de agosto, das 9h às 13h, com o objetivo de trabalhar os seguintes elementos: cor, som, movimento, forma e espaço. Durante as tardes, a artista coordenava um curso de serigrafia na sede do MAC-PR.
Homenagem a Duchamp	Propostas abertas e coletivas em diversos espaços do centro de Curitiba. Aconteceram ao longo do sábado, dia 31 de agosto, e englobou atividades diversas, como projeção de filmes, torneio de xadrez, leitura do manifesto antropofágico, performance da Peça Pão e da obra <i>Vexations</i> , de Eric Satie.

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Peça a alguém para lhe contar histórias ou lendas. Conte histórias. Faça um gráfico das nuvens. Da forma das nuvens. Da velocidade. Reproduza em som individualmente. Faça música em grupo. Qual é a emoção deste local? Incorpore-se. Tente modificá-la (Carvalho, 1974, não paginado).

A base desta atividade estava na diluição das fronteiras entre arte e vida: a arte pública seria um modo de estar no mundo. Envolver o participante em seu meio ambiente, visando o processo, não a materialização de uma obra, era a ideia central da atividade. É importante ressaltar que, os locais escolhidos da cidade eram diversos e não somente ligados ao centro ou aos lugares de intervenções públicas urbanas. Os roteiros englobavam também a periferia e regiões marginalizadas.

Para Fernando Bini (em entrevista, 2020):

A ideia era vivenciar seja a cidade ou os elementos que a compõem no sentido da criatividade, chegando próximo ao que dizia Joseph Beuys, 'todo homem é um artista', na intenção dessa busca estética que todo o ser humano é capaz desde que tenha esta intenção.

Percebe-se que, nos lugares selecionados os participantes teriam contato com diferentes classes sociais, religiões, situações de lazer, de trabalho, do cotidiano *etc.* (Figura 1). A deambulação urbana foi acompanhada por uma equipe de documentação, cujo diretor era o estudante Fernando Bini. Parte destes registros está disponível no setor de pesquisa do MAC-PR, como as entrevistas e entregas poéticos-documentais das passagens dos participantes, e parte está nos acervos pessoais dos autores, como o vídeo documental de Fernando Bini (1974, cedido aos autores em 2019).

Uma conexão possível de ser feita em relação a este evento é com os Situacionistas. O crescimento populacional de Curitiba na década de 1970, a propaganda política otimista e o crescimento industrial trouxeram grande fluxo de moradores para a cidade. Também, as reformas urbanas do prefeito Jaime Lerner, com a pedestrianização do centro e a criação da Cidade Industrial, fizeram de Curitiba uma capital com ritmo frenético. Neste contexto dos anos 1970, a deambulação situacionista era um resgate do ócio. A importância estética da deambulação urbana parece ter sido levada em consideração durante a Gincana Ambiental, já que os participantes eram provocados a perceberem a cidade com um olhar inusual. Além disso, a proposta da Gincana era não somente vagar e observar, mas também sentir e interagir com os moradores, entrevistar as pessoas.

Os situacionistas expunham que o morador urbano age passivamente, contemplando anestesiado a cidade-espetáculo (Debord, 2013). Este estado de anestesiamento contemporâneo gerava a eliminação dos conflitos urbanos, o que acarretava a diluição de possíveis experiências na cidade. Contudo, neste contexto, há figuras que resistem e escapam da anestesia pacificadora, chamados por Paola Berenstein Jacques (2012, p. 14) de "o Outro" urbano, sendo eles: moradores



**Figura 1** – Mapa com itinerário das equipes durante a Gincana Ambiental (1974).

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

de rua, camelôs, ambulantes, catadores e prostitutas. Aqueles cuja maior parte das pessoas prefere manter invisíveis. Este outro urbano se tornou visível para os que participaram da Gincana Ambiental, como mostram os documentos da época (Figuras 2 e 3).

Realizou-se, a partir destas experiências urbanas, um mapeamento estético da cidade (sensações subjetivas, relatos de moradores, relatos físicos, desenhos). Cada mapeamento continha relatos das diversas cidades presentes dentro de Curitiba: dos taxistas, dos bêbados, dos universitários, dos moradores, dos catadores de papel, dos empresários *etc.* Percebe-se, na deambulação urbana do 6º Encontro, as diferentes percepções urbanas a partir da vivência pessoal. A cidade, um conceito geográfico fruto da complexidade humana, passa a ser percebida como tal pelos participantes do evento.

É importante ressaltar que é nesta época que se forma o mito da Curitiba planejada e humana. Esta visão seleciona ângulos, pinça alguns espaços, omite outros e exclui do campo de visão as diferenças sociais, como se a modernização urbana tivesse sido dirigida a todos. Cria-se a ideia do todo a partir de fragmentos da cidade. O objetivo da Gincana Ambiental parece ter sido o de desenvolver um olhar crítico frente à imagem de Curitiba, percebendo que os discursos que a descrevem são diversos. No jogo proposto por Josely Carvalho, o que se mostra e o que se esconde não estava de acordo com os cartões-postais de Curitiba.



**Figura 2** – Desenho de trabalhadores na Boca Maldita, centro de Curitiba (1974).

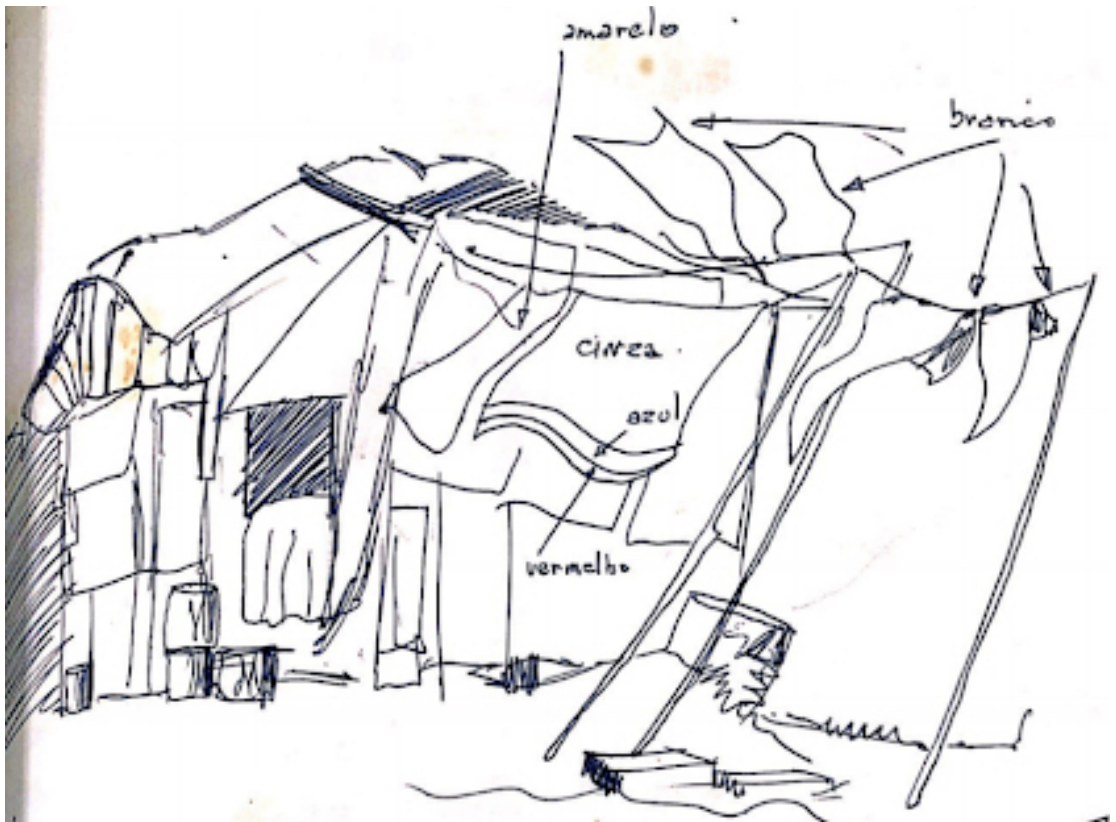
Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Como a maior parte dos gincaneiros eram estudantes de artes, muitas das perguntas durante as entrevistas foram sobre o entendimento dos entrevistados sobre arte e artistas. Apesar do avanço da indústria cultural brasileira nos anos 1970, em especial o cinema, música e teatro, havia nas respostas uma espécie de desinteresse geral pela arte. Além disso, no entendimento de muitos entrevistados, a arte deveria ser uma expressão positiva do ser humano e suas potencialidades, opostas aos problemas cotidianos da vida. Esta visão revela a dificuldade de interpretar a deambulação urbana dos estudantes como uma forma de fazer artístico.

A Gincana ambiental, com o objetivo de aproximar arte e a vida, assume a forma de jogo coletivo e festivo. Desta forma, a cidade como local da experiência festiva e a aproximação entre arte e cotidiano depende da “[...] suspensão temporária do mundo de necessidade” (Freitas, 2017, p. 323). Fato é que, nem todos podem se dar ao luxo de renunciar aos fins utilitários. Pode-se considerar que 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. Não é uma derrota, pois deve-se entender o contexto da reprodução ideológica na sociedade industrial, que não compreende atividades de ócio gratuito, como o jogo e a festa.

A segunda ação, os Laboratórios de Arte, proposta no programa do 6º EAM por Josely Carvalho, não será aprofundada neste artigo, visto que o objetivo é discutir a dimensão urbana do Encontro. De qualquer forma, é importante ressaltar que os laboratórios foram espaços de aprendizado e experiências artísticas abertos ao público e aconteceram nas sedes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e na sede do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.





**Figura 3** – Desenho de casa na Vila Pinto durante a Gincana Ambiental, Curitiba (1974).

Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

A terceira proposta, evento de fechamento do 6° Encontro de Arte Moderna, aconteceu ao longo do sábado, dia 31 de agosto de 1974, e consistia em uma série de performances simultâneas no centro de Curitiba. A partir do conceito de hibridismo<sup>8</sup> artístico, o evento misturou performance, música e visualidade. Apesar do título, “*Homenagem a Duchamp*”, não é possível entendê-lo somente como homenagens ao artista, mas um tributo à história das vanguardas a partir do trio Satie – Duchamp – Cage. O retorno às premissas dadaístas tinha como objetivo liberar o homem de todos os ismos da arte, e as performances na rua ampliam este conceito – libertar o homem de sua rotina urbana.

Como citado anteriormente, as atividades foram pensadas pelas irmãs Josely Carvalho e Jocy de Oliveira. Jocy é paranaense e, ao contrário da irmã, seguiu a carreira da mãe e estudou música em Paris. Inserida em um contexto vanguardista, teve contato com músicos como John Cage, Stockhausen e Stravinsky. Figura central para compreender as novas vanguardas na música, Cage fez experimentos musicais com sons cotidianos, além de propor uma fusão das artes, como: teatro, poesia, dança, pintura e música. Foi um dos pioneiros dos *happenings* e exerceu grande influência sobre o grupo nova-iorquino *Fluxus*. No centro das vanguardas, nos Estados Unidos, para onde posteriormente se mudou Jocy de Oliveira, Cage ajudou a reativar o interesse por Duchamp e pelo dadaísmo durante as décadas de 1950 e 1960. Influenciada por este contexto, Jocy traz para Curitiba um programa artístico que busca a sobrevivência do pensamento dadaísta.

No projeto do 6° EAM, Josely Carvalho lista as necessidades para a realização de *Homenagem a Duchamp*: “[...] um piano de armário ou de cauda, um forno de pão, um forno para cerâmica, barro,

<sup>8</sup> Forma de arte que mistura som, imagens, performance e outras formas de fazer artístico. Não limitada a uma única forma de expressão.

três projetores de slides e um microfone de contato com amplificadores (se possível)” (Carvalho, 1974). A ação era composta por 5 eventos simultâneos e interligados: instalação no MAC-PR, em homenagem ao artista Marcel Duchamp; Peça-pão, nas proximidades do MAC-PR; Leitura do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade; Interpretação de Vexations, de Erik Satie (duração de 18h40min ininterruptos); Torneio espontâneo de xadrez.

Assim como em outros Encontros de Arte Moderna, algumas situações ocorreram dentro do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, cujo diretor era o artista Fernando Velloso. Na entrada do museu havia um corredor de guarda-chuvas, baseado em um ambiente imaginado por Duchamp (explicação presente no folder do programa 6° EAM). Ainda no MAC, aconteceram projeções de filmes, slides e gravações montadas por Josely Carvalho e Jocy de Oliveira, dentre eles, documentos dadaístas. O ambiente, mais do que um tributo somente à Duchamp, era uma homenagem às vanguardas artísticas.

A performance que ocorreu próxima ao Museu de Arte Contemporânea, Peça-pão, consistia em uma ação que se desenrolava com a participação do público, ou seja, uma atividade-processo. Foi montada em uma garagem improvisada anexa ao MAC-PR, na rua Desembargador Westphalen. O objetivo desta performance era viabilizar o contato do público leigo com técnicas de modelagem, sendo que o objeto desenvolvido por cada um (um pão esculpido e assado) seria comido posteriormente – um verdadeiro ritual de autofagia da matéria. Foram 45 quilos de farinha no total, de acordo com a declaração do artista e então presidente do Diretório Acadêmico Elvo Benito Damo (Freitas, 2017).

Dentre as atividades de Homenagem a Duchamp, a proposta foi a mais bem recebida pelo público, como expõe o Diário do Paraná: “[...] o fabrico e a entrega de pães à população foi sem dúvida a promoção melhor vista” (A terapia [...], 1974). Um dos maiores conflitos sociais percebidos com esta atividade, foi a diferença entre o jogo e criatividade dos artistas que participavam da mostra e o interesse dos moradores de rua, que foram até o local atraídos pela notícia de alimentação gratuita. Nas palavras de Josely Carvalho, a ideia surgiu a partir de suas lembranças pessoais:

E daí teve um outro projeto também que foi a Peça do Pão. Que vem da arquitetura, porque era o pão que eu cheirava quando eu saía da [faculdade de] arquitetura. [...]. E a ideia era fazer uma xícara de cerâmica e tomar café com o pão que você fazia esculturas. Então nós conseguimos que essa padaria nos mandasse a massa, as pessoas faziam as esculturas e a gente mandava o pão para a padaria assar (Josely Carvalho em entrevista, 2020).

De acordo com o então participante da mostra e ex-aluno da Belas Artes, Fernando Bini, a Peça Pão foi uma referência ao pensamento de Oswald de Andrade. Volta à tona a ideia dos anos 1940 de democratização da arte, sendo novamente confrontada com a realidade social da população e com a noção de que a massa não participa efetivamente dos processos artísticos, mas sim os consome.

Diante do MAC-PR, em um quiosque com coreto improvisado, se desenvolvia a atividade cerâmica, que era queimada nos fornos da EMBAP. Mas havia também um forno de pão, e então foi feita a relação entre Marcel Duchamp e Oswald de Andrade, e, à partir da frase de Oswald ‘um dia a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico’, as pessoas podiam modelar a massa de pão, assá-la no forno e distribuir para o público (Fernando Bini em entrevista, 2020).

Esta é outra forte discussão na cultura artística da década de 1970, relação arte *versus* consumo de massa. O debate, bastante explorado por críticos de arte e artistas de países periféricos, como Frederico Moraes e Arthur Barrio, tem como resultado final uma desobjetificação da arte através da performance e arte corporal, além de criar uma estética “subdesenvolvida”,



o miserabilismo estético. Proposta com o objetivo de discussão de arte subdesenvolvida ou democratização da arte, fato é que Josely Carvalho trouxe à Curitiba uma atualização no campo conceitual e investigativo das artes.

Ainda em frente ao MAC-PR, ocorreu a leitura do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, ato que não estava previsto no folder do programa (Carvalho, 1974). Seguindo a tendência cultural brasileira, o que mais se viu nesta performance foi referências ao Oswald de Andrade antropofágico dos anos 1920. A leitura do manifesto ocorreu em um palanque montado na entrada do museu por estudantes de arte juntamente com um grupo de atores locais. De acordo com Millarch (1974), a leitura não se limitou ao palco, mas ocorreu também na Avenida Luiz Xavier, próximo à Boca Maldita:

Às 16 horas, num palanque montado defrente ao MAC, vários jovens com máscaras *a la Secos e Molhados* recitaram trechos da peça 'Manifesto Antropólogo', de Oswald de Andrade. Um deles, inclusive, usava um forte batom vermelho aos lábios, uma capa vermelha e um cravo da mesma cor na orelha (Millarch, 1974, não paginado).

Os jovens atores fizeram uma leitura pública e performática. A ideia era, assim como o grupo de música, "[...] fazer da extravagância visual uma forma de subversão dos comportamentos cotidianos" (Freitas, 2017, p. 242), o que exigia do espectador e do transeunte urbano, se não uma reflexão, ao menos uma reação. Foi a parte mais delicada do Encontro em relação à possibilidade de repressão, já que os jovens reunidos e mascarados bradavam conteúdo "ideológico" do manifesto.

Daí teve outro que foi o do teatro, que os estudantes saiam pela rua lendo os manifestos da Semana de Arte Moderna. E claro, esse era perigoso. Estamos falando de DOPS. [...] E claro que eu estava muito consciente da DOPS, e quem me ajudou muito foi Adalice Araújo, porque ela me colocava no jornal todo dia. Ela dizia 'você tem que estar na mídia para que não te peguem' (Josely Carvalho em entrevista, 2020).

Ainda durante a tarde de sábado, dia 31 de agosto de 1974, alguns estudantes da EMBAP dedicaram-se à construção de uma cabine preta, posteriormente transportada para a Rua XV de Novembro, marco da nova urbanização curitibana e local de convívio social. Ao lado da entrada, havia os seguintes dizeres: "Você quer ver uma imagem pornográfica?" (Freitas, 2017, p. 343). Movidos pela curiosidade, os interessados faziam fila para entrar na cabine. Uma vez dentro, viam somente sua própria imagem refletida em um pequeno espelho.

Aguardando do lado de fora da cabine, estavam membros do grupo de teatro, coletando as reações dos participantes, que variavam entre "original", "maravilhoso" e "horrível", "imoral". Fato é que a cabine, mais do que uma brincadeira urbana, era reflexo de uma sociedade vigiada e de uma sexualidade cheia de tabus. Indo ao encontro da contracultura, este evento se valia da subversão, liberdade sexual e desrepressão dos corpos, inserida dentro do próprio espaço público vigiado. A cabine pornográfica instigou, por meio da curiosidade, as pessoas a exporem publicamente seu próprio desejo.

A poucos metros da Rua XV de Novembro, acontecia a interpretação da peça *Vexations*, de Erik Satie. Convidada pela irmã, e organizadora do evento, Jocy de Oliveira propôs a execução em pleno centro da cidade. Composta em 1893, na França, a peça é fundamental para a vanguarda norte-americana no início do século XX. Com duração de pouco mais de um minuto (1min20s), baseia-se na repetição estética, já que deve ser tocada 840 vezes de acordo com as instruções do compositor, o que cria uma sensação anestésica e paralisante.

Esta era a terceira vez que *Vexations* estava sendo interpretada publicamente (Das seis [...], 1974) sendo que, em nenhuma das duas vezes anteriores, a composição havia sido interpretada no espaço urbano. Às 6h da manhã do sábado (31/08/1974), em um quiosque cedido pelo comerciante João Jacob Mehl, na rua Voluntários da Pátria, próximo a avenida Luiz Xavier, iniciou-se a execução da peça em um piano de armário conectado a um sistema de alto-falantes espalhados pela Rua XV de Novembro. O objetivo dos alto-falantes era ampliar o raio de alcance da performance para a primeira rua exclusiva de pedestres do país, que tinha grande fluxo de pessoas e numerosos comércios.

Esta atividade foi pensada para conduzir as demais atividades de Homenagem a Duchamp, determinando o ritmo e andamento das outras propostas. Como a peça seria executada durante 18 horas e 40 minutos, diversos pianistas tiveram de se revezar, cada um deveria executá-la durante 20 minutos, ou seja, repetir 15 vezes a composição de Satie. Ao menos 11 pianistas, todas mulheres, participaram efetivamente do revezamento. As pianistas deveriam deixar de lado seus traços pessoais, abdicar do individualismo a favor da coletividade e continuidade tonal. Este conceito de coletividade em prol da imagem do artista como gênio criador está ligado ao pensamento de Duchamp sobre autoria, autenticidade, originalidade e destreza do artista.

*Vexations* é mais do que uma obra, é uma experiência que transcende a ideia de pintura ou da interpretação isolada da peça. Seu sentido mais profundo é o psicológico, a alteração dos estados de consciência. Quando executada em um espaço público, atinge um maior número de pessoas e está suscetível às reações imprevisíveis destes presentes no espaço urbano. As reações não são imediatas, mas são construídas ao longo do tempo de exposição. Sem mudar o padrão, e sem qualquer encaminhamento para um desfecho, a peça confronta a ideia de clímax ou moral da história. É um choque admitir a falta de sentido do devir, por isso o público é pressionado à reflexão (Freitas, 2017).

A peça de Satie liga-se aos conceitos de vanguarda, já que não há condições de neutralidade do espectador. Ao longo das horas, a performance incorporou as reações do público. Comerciantes, trabalhadores, garçons e passantes foram atingidos pelo som. Por este motivo foi o evento que mais repercutiu na imprensa.

Os frequentadores da Boca Maldita foram expulsos de seu local de concentração durante todo o dia de sábado [...]. Havia alto-falantes instalados em toda a Boca Maldita e até na Praça Zacarias. No início, todo mundo pensou que fosse uma brincadeira, mas logo [...] ‘começamos a ficar tensos e ter vontade de ir lá quebrar o piano’ (Música [...], 1974, não paginado).

O depoimento de Josely Carvalho (2020), confirma os escritos dos jornais em relação ao incômodo sentido durante o evento, além de deixar clara a relação da prefeitura com a manutenção da peça.

[...] eu convidei a minha irmã, Jocy de Oliveira, para que ela levasse um projeto com música, com o piano e ela daí fez o *Vexations*, do Satie. [...] E é claro, aquele minuto que a mesma coisa ia acontecendo por 18 horas encheu o saco dos comerciantes. E os comerciantes diziam que não estavam conseguindo vender. Ninguém conseguia, porque as pessoas não conseguiam ficar lá. E daí eles cortavam os cabos dos alto falantes. Eu ligava para a prefeitura e dizia ‘cortaram’. A Prefeitura vinha e voltava de novo (Josely Carvalho em entrevista, 2020).

Ao mesmo tempo em que era executada a peça, o público da cidade foi convidado para jogar xadrez no espaço urbano. Tabuleiros foram espalhados ao longo de espaços públicos do centro, como a Praça Generoso Marques, Passeio Público, Rua XV de Novembro e MAC-PR. É necessário

ressaltar que, além de Duchamp ser um exímio jogador de xadrez, ele considerava o jogo uma forma de arte. Mas a relação do torneio de xadrez com as demais performances vai além do gosto pessoal do artista homenageado: como regra, cada lance deveria durar 1 minuto e 20 segundos, mesmo tempo da composição de Satie. O objetivo era que o torneio durasse tanto quanto *Vexations*, sem interrupções (Figura 4).



Figura 4 - Frames do vídeo de Homenagem a Duchamp (1974).

Fonte: Arquivo Fernando Bini.

Durante a performance Homenagem a Duchamp, estudantes da EMBAP entrevistaram os espectadores. Os manuscritos originais destas entrevistas encontram-se no acervo do MAC-PR. Poucas foram as avaliações positivas: a maior parte das pessoas sentiu-se irritada depois de algumas horas. O motivo principal da irritação foi a música, sendo as palavras mais recorrentes nos depoimentos “[...] tédio, melancolia e sono” (Freitas, 2017, p. 360). Sabe-se que o objetivo desta mostra foi integrar a população à atividade, perceber suas reações e quebrar a barreira entre arte e vida cotidiana.

Não foi, contudo, o que grande parte da população percebeu. “Se isso é cultura, a gente não entende” foi um dos depoimentos presente nos manuscritos do MAC-PR (MAC-PR, 1974, sem paginação). Assim como no evento da Gincana Ambiental, a experiência mostrou as dificuldades da população de perceber o evento como uma forma de arte. Mesmo sem compreender, as pessoas sentiram o impacto da performance. O acúmulo de notas semelhantes dava um ar de monotonia ao longo do tempo.

As reações mais agressivas vieram dos comerciantes que, impossibilitados de deixar o local, ficaram expostos aos efeitos da música por muito tempo. Com sua psique afetada, reações extremas foram tomadas, como quebrar alto-falantes, agressão verbal e até um pedido de demissão por parte do garçom do quiosque onde o piano estava instalado.

[...] Não se entende essa atitude de parte da Escola, um dos alunos declarou que estavam ‘testando as reações do povo às manifestações inovadoras da arte’. Não é justo, entretanto, testar reações dessa forma, incomodando o trabalho de centenas de pessoas, afastando turistas da nossa cidade, pois nessa situação, a maioria dos clientes dos hotéis da boca havia pedido as contas e ido embora (Música [...], 1974, não paginado).

Apesar da histeria coletiva, um depoimento chamou a atenção dos estudantes e foi considerado como opinião-padrão pelo jornal Estado do Paraná (Millarch, 1974) – o caso de Wagner, professor de ciências do Colégio Estadual do Paraná. Reiterando os objetivos de executar *Vexations* no espaço urbano, Wagner percebeu que a peça era uma metáfora dos ruídos da cidade, cujo principal efeito é a hipnose pela repetição. O que a peça faz no ambiente urbano é amplificar esta sensação, torná-la mais real.

Não sei os objetivos deste experimento que homenageia Duchamp, mas exponho minhas impressões, após duas horas de audição. Nos primeiros quinze minutos, a música, para mim, que me encontrava no centro da cidade, estava simplesmente irritante e insuportável. Manifestei protesto a alguns amigos. Uma hora depois, senti uma sensação de indiferença – não mais me incomodei. Uma hora e trinta minutos depois, comecei a gostar. Duas horas depois: a) encontro-me calmo, em lugares distantes – talvez em outros lugares, b) esqueço dos problemas do dia a dia, c) apresento vontade de me comunicar, d) gosto da música e sentiria muito se ela parasse (Wagner, 1974, não paginado).

Inserido no contexto das novas vanguardas de 1970, Homenagem a Duchamp utiliza o conceito-base dos *papiers collés*<sup>9</sup> de Braque e Picasso: a simultaneidade de performances interligadas, em diferentes espaços do centro da cidade, cria uma espécie de colagem urbana fragmentada, simultâneas no tempo e espaço. Os artistas da contracultura buscavam, tanto quanto os vanguardistas do início do século XX, combinar diferentes signos na produção experimental. Ao contrário das colagens cubistas, o pós-guerra radicalizou as formas de fazer arte e a própria ideia de montagem, que se torna mais caótica, fragmentada e dispersiva. Por este motivo, um dos pilares da performance era a ideia de choque e aleatoriedade.

## Considerações finais

Os Encontros de Arte Moderna introduziram as linguagens da arte contemporânea no Estado e complementaram o processo de aberturas da arte paranaense (Araújo, 2006). Podemos considerar que, nestes encontros ocorrem os primeiros *happenings* e instalações no contexto paranaense e também de Curitiba, além de fazer da arte experimental um ato político, alargar o território da arte a partir da negação dos suportes tradicionais e abrir espaços institucionais ao experimental (Freitas; Justino, 2010). De acordo com Adalice Araújo, em carta enviada ao jornal Estado do Paraná (1986), o Paraná só “[...] acertou os ponteiros do relógio com os Encontros de Arte Moderna, onde se começou a fazer exatamente o que se fazia no Brasil e no mundo” (Araújo, 1988, não paginado).

<sup>9</sup> Nas colagens cubistas, o objetivo era destruir a unidade da obra, assim como inserir elementos da realidade nela.

Ao contrário do 6° EAM, as primeiras edições dos Encontros de Arte Moderna, que aconteceram entre 1969 e 1973 (primeira à quinta edição), foram pouco expressivas em relação à ocupação do espaço urbano, pois ainda estavam limitados aos espaços físicos de museus e galerias. Outro fator importante foi que os EAMs duraram quase o mesmo tempo do que o Ato Institucional número 5, que “[...] fez o evento algo como um sismógrafo das variações culturais e ideológicas do período” (Freitas, 2013, p. 396).

Este aspecto inovador foi graças ao encontro de duas personalidades que compartilhavam o interesse pelas novas experiências artísticas, a agitadora cultural Adalice Araujo e a artista Josely Carvalho, sendo esta última, fundamental para este encontro tornar-se tão paradigmático para a arte paranaense, apresentando e incentivando experiências artísticas associadas aos processos de transformação de Curitiba. Outro fator imprescindível para que o 6° EAM pudesse acontecer foi o apoio da prefeitura de Curitiba às ações. A junção destes três fatores foi o que possibilitou que os eventos tomassem a magnitude que tomaram.

Em linhas gerais, o 6° Encontro de Arte Moderna se propunha a analisar as reações dos participantes, direta e indiretamente envolvidos, muito mais do que o espaço em si. As propostas foram pensadas a partir da radicalização da ideia de montagem e valerem-se do corpo e da coletividade: foi dada ênfase às obras conceitualistas cujos objetivos eram diluir a distância entre vida e arte. Conhecido como o Encontro da cidade, levou em consideração o contexto urbano de Curitiba, a relação arte-vida e o apagamento das fronteiras entre arte e cotidiano. Desta maneira, este Encontro é fundamental para as discussões sobre a relação arte e cidade no contexto curitibano. Em suma, o 6° EAM fez da cidade seu ambiente poético.

Os acontecimentos, sem dúvida, mudaram a rotina urbana e colocaram a discussão da arte contemporânea nos meios de comunicação. Cumpriu-se o objetivo de integrar o público paranaense com a realidade artística nacional e divulgar a arte do Paraná. Novamente central neste contexto foi Adalice Araújo e Josely Carvalho, a primeira divulgando os eventos nos jornais, e a segunda organizando e promovendo as performances artísticas no contexto da capital paranaense.

É importante ressaltar mais uma vez que os primeiros Encontros de Arte Moderna aconteceram durante o período mais duro de repressão militar – Adalice Araújo, maior organizadora do evento, foi chamada para depor três vezes durante a década de 1970 e, mais especificamente em 1974, sempre citava a artista Josely Carvalho. A solução para não correr riscos era aparecer, estar na mídia e ser conhecida não só no meio artístico. Suas publicações semanais no Diário do Paraná foram fundamentais neste sentido, além de deixar claro ao público e às autoridades a finalidade artística do evento e também proteger aqueles que o organizaram.

Uma das bases do movimento de contracultura é a recusa à sociedade tecnocrática<sup>10</sup>, seja por meio estético, comportamental ou político. A aversão das novas vanguardas à produção artística convencional serviu como pretexto para propostas urbanas e coletivas. É importante ressaltar que os artistas perceberam mudanças urbanas que estavam ocorrendo em Curitiba e decidiram ocupar as ruas. Apesar das expulsões no centro, e do não direito à cidade por parte da população, os estudantes foram às ruas e incomodaram, dançaram, tocaram e fizeram arte em forma de festa.

Os eventos seguintes perderam força por três motivos principais: (1) por conta da estrutura organizacional do evento, já que Adalice Araújo passou a se dedicar a outras funções, como a implantação dos cursos de Desenho Industrial, Programação Visual e Educação Artística na Universidade Federal do Paraná, e também decorrente das restrições pedagógicas impostas pela

<sup>10</sup> Foi levado em consideração o conceito de Freitas (2018) para sociedade tecnocrática, que usa o racionalismo administrativo e a temporalidade progressista como forma de dominação moderna.



direção da EMBAP; (2) O 6° EAM e os demais encontros, até a década de 1980, coincidem com a crise da ideia de vanguarda no Brasil; (3) Pelo declínio da contracultura, que ocorreu paralelamente ao declínio da vanguarda dos anos 1960 e 1970.

Segundo Freitas (2018), muitos dos participantes dos eventos se tornaram, posteriormente, professores universitários com reconhecida atuação no campo da crítica de arte e design<sup>11</sup>. Fato este que nos dá pistas de que os encontros acabaram se mostrando muito mais teóricos do que práticos. Por este motivo, na exposição *Tradição/Contradição* (de 1986), em que se pretendia fazer uma síntese da história da arte paranaense, pouco se viu sobre os EAMs, com exceção de textos contidos no catálogo escritos por: Ivens Fontoura, Fernando Bini, Maria José Justino, Ennio Marques Ferreira e Eduardo Virmond.

Nos anos que se seguiram, esta ausência de material e crítica foi mais fortemente sentida nas artes, e quase nada foi dito sobre os Encontros. Esta situação foi alterada somente nos anos 2000, quando da retomada do interesse local por uma arte pública e performática.

## Referências

- Araújo, A. M. [Carta enviada ao jornal Estado do Paraná]. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 ago. 1988.
- Araújo, A. M. *Dicionário das artes plásticas no Paraná: Síntese da arte no Paraná (da pré-história até 1980)* verbetes de A a C. Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- Benvenuti, A. F. Transformações no centro: projetos de remodelação, desenvolvimento urbano e espaço público. In: ENANPUR, 17., 2017, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2017. p. 1-12.
- Bishop, C. *Artificial Hells: participatory Art and the Politics of spectatorship*. Londres; Nova Iorque: Verso, 2012.
- Bromberg, P.; Freitas, A.; Justino, M. J. *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.
- Campbell, B. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- Carvalho, J. Ensinar: uma forma erótica de fazer arte. In: Encontro de Arte Moderna, 6., 1974, Curitiba. *Folder do Programa [...]*. Curitiba: MAC-PR, 1974.
- Cohen, J. L. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- Crimp, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Das seis da manhã à madrugada: loucura de arte na praça. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1974. Acervo do MAC-PR.
- Debord, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- A terapia da música. *Diário do Paraná*, 1 set., 1974. In: Acervo do MAC-PR.
- Foucault, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- Freitas, A. Excluídos da XV: vinte anos de regime militar ou a poética da pobreza. In: Mendonça, J.; Souza, J. (org.). *Paraná insurgente: história e lutas sociais: séculos XVIII ao XXI*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2018.
- Freitas, A. C. O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna. In: Simpósio Nacional de História, 27., 2013, Natal. *Comunicação [...]*. Natal: Associação Nacional de História, 2013. p. 1-14.
- Freitas, A. C. *Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973*. 2003. 230 f. Dissertação (Mestrado em História, Cultura e Poder) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

<sup>11</sup> Dentre estes nomes, citados por Ivens Fontoura (Explosão criativa durante os anos setenta. In: *Tradição/contradição*, Curitiba, MAC-PR, 03 jun a 03 ago 1986. Catálogo de exposição) estão: Fernando Bini, Maria José Justino, Maria Cecília Noronha, Sérgio Kirdziej, José Humberto Boguszewski, Key Imaguire, Eduardo Nascimento, Toshiyuki Sawada, Márcia Simões e Ivens Fontoura.



- Freitas, A. C. *Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- Freitas, A.; Justino, M. J. *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.
- Goldberg, R. L. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2015.
- Jacques, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012
- Kwon, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: MIT press, 2002.
- Malmaceda, L. B. *O eixo sul experimental: conceitualismos e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970*. 2018. Dissertação (Mestrado em Interunidades em estética e história da arte – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-23072018-143827/>. Acesso em: 6 mar. 2023.
- Millarch, A. O dia da criação. *Estado do Paraná*, Curitiba, 1974.
- Müller, A. L. Voices in the city: on the role of arts, artists and urban space for a just city. *Cities* 91, p. 49-57, 2019.
- Música revoltou a Boca Maldita. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1974. Acervo do MAC-PR.
- Oliveira, D. O campo do planejamento urbano em Curitiba. *História: Questões & Debates*, n. 10, p. 7-21, 1991.
- Peixoto, N. B. (org.). *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: SESC, 2013.
- Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.
- Rancière, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- Santos, M. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- Soares, M. J. S. *O espaço do patrimônio na "Cidade-Modelo": instrumentos, práticas e conflitos no Centro Antigo de Curitiba*. 2017. 363 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- Wagner. *Texto manuscrito*. [S.l.:s.n], 1974. Acervo do MAC-PR, não paginado.
- Wisnik, G. *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

## Colaboração

O artigo é resultado da pesquisa de Iniciação Científica de G. Koentopp sob a orientação do Prof. Dr. R. S. Jabur. G. Koentopp realizou pesquisas nos arquivos do MAC-PR e ambos autores, em conjunto, realizaram as entrevistas com a artista Josely Carvalho e com o curador e professor Fernando Bini.