



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

OTÁVIO DE CARVALHO RABÊLO NETO

A INFLUÊNCIA DA DITADURA MILITAR NA PRODUÇÃO DAS ARTES  
PLÁSTICAS E POESIA VISUAL EM NATAL



2006

CCHLA - DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
Núcleo de Estudos Históricos, Arqueológicos  
e de Documentos - NEHAD

COL - 84  
MFR

OTÁVIO DE CARVALHO RABÊLO NETO

Natal, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Compreender qual o reflexo da ditadura militar nas artes plásticas em Natal é o objetivo deste trabalho. A partir de entrevistas realizadas com dois dos principais artistas plásticos da época, Donato Gley Caldas e Falves Silva, pôde-se

A INFLUÊNCIA DA DITADURA MILITAR NA PRODUÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS E POESIA VISUAL EM NATAL

na forma de produção artística. Mudanças veio a partir da observação de obras de arte. No presente trabalho encontram-se informações sobre o período da ditadura militar, da produção artística nacional e poética, e análise de imagens produzidas entre 1964 e 1965.



Monografia apresentada à disciplina Pesquisa Histórica II, do curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob orientação da professora mestre Maria da Conceição Guilherme Coelho.

## AGRADECIMENTOS

Muito difícil agradecer quando fomos, pois sempre imaginei que posso compreender qual o reflexo da ditadura militar nas artes plásticas em Natal é o objetivo deste trabalho. A partir de entrevistas realizadas com dois dos principais artistas plásticos da época, Dorian Gray Caldas e Falves Silva, pôde-se perceber como a imagem que os artistas possuíam do regime interferiu na forma de produzir os objetos artísticos. A confirmação das mudanças veio a partir da observação de obras de arte. No presente trabalho encontram-se informações sobre o período da ditadura militar, da produção artística nacional e potiguar, e análise de imagens produzidas entre 1950 e 1985.

Falves Silva, um grande herói da Arte Alternativa, está que tanto sabe para ser reconhecida como grande, muito obrigado. Meu amigo João Marcos, a quem chamo carinhosamente de "meu padrinho", que também esteve ao meu lado ajudando na busca de minhas respostas e minhas dúvidas, meus agradecimentos (sei que ainda realizaremos grandes projetos juntos).

A toda a equipe do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN, onde estagio, em particular à professora Sônia Othon, pela amizade e confiança (principalmente quando eu precisava me ausentar para a realização deste trabalho). Jorge, da Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, por me permitir consultar o acervo no Palácio de Cultura, eu não esquecerei da ajuda.

Agradeço ao meu amado Otávio Augusto, meu pequeno filho, minha grande inspiração. Minha amada Cynthia Anne, a quem dedico todos os segundos de minha vida e está comigo em todos os momentos. Otávio pai, meu exemplo de caráter e honestidade, minha mãe Fátima, pela força nas horas mais desanimadas e por fazer café (Ah! Como tomei café nos últimos dias). Minhas irmãs, Fátima e Angélica, que muito foram compreensivas nas minhas horas de desgaste emocional, muito obrigado também.

Agradeço a todos os professores que passaram por minha vida acadêmica, principalmente aqueles a quem posso ter como referência para minha vida. Aos meus professores Wilcliff, pela seriedade como encarar o

## AGRADECIMENTOS

Muito difícil agradecer citando nomes, pois sempre imagino que posso me esquecer de alguém, mas tudo bem, vou correr esse risco. Agradeço à minha orientadora, Maria da Conceição Guilherme Coelho, que sempre confiou que este trabalho fosse possível de se realizar e acreditou na importância dele para o desenvolvimento da historiografia da arte potiguar. Agradeço aos muito queridos Dorian Gray Caldas, grande inspiração, pelo afeto e pela ajuda, Adriano Gray, por estar sempre ao meu lado no exercício de pesquisador, a quem admiro profundamente na arte e na vida, tia Vanda, por seu sorriso e pelas pizzas nas horas do cansaço e Zaira Caldas, essa amiga impar, que me é uma pessoa de valor inestimável e me é exemplo de artista.

Falves Silva, um grande herói da Arte Alternativa, esta que tanto sofre para ser reconhecida como grande, muito obrigado. Meu amigo Jota Medeiros, a quem chamo carinhosamente de "meu padrinho", que também esteve ao meu lado ajudando na busca de minhas respostas e minhas dúvidas, meus agradecimentos (sei que ainda realizaremos grandes projetos juntos).

A toda a equipe do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN, onde estagiei, em particular à professora Sônia Othon, pela amizade e confiança (principalmente quando eu precisava me ausentar para a realização deste trabalho). Jorge, da Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, por me permitir consultar o acervo do Palácio da Cultura, eu não esquecerei da ajuda.

Agradeço ao meu amado Otávio Augusto, meu pequeno filho, minha grande inspiração. Minha amada Cynthia Anne, a quem dedico todos os segundos de minha vida e está comigo em todos os momentos. Otávio pai, meu exemplo de caráter e honestidade, minha mãe Fátima, pela força nas horas mais desanimadas e por fazer café (Ah! Como tomei café nesses últimos dias). Minhas irmãs, Fabíola e Angélica, que muito foram compreensivas nas minhas horas de desgaste emocional, muito obrigado também.

Agradeço a todos os professores que passaram por minha vida acadêmica, principalmente àqueles a quem posso ter como referência para minha vida. Aos meus professores Wicliffe, pela seriedade como encara o

papel do historiador, Denise Monteiro, pelos "puxões de orelha" à forma como eu escrevia no início do curso (não esquecerei), Raimundo Nonato, por ser sempre tão amigo, apesar da distância, Durval Muniz, pela sensibilidade e por seu brilhantismo, Clyde Smith por sempre acreditar em mim como historiador, Aurinete Girão, a nossa grande mãe, a quem dedico todo o carinho do mundo (ela sabe o quanto ela é importante a todos os que viveram esses anos no curso de história), Eduardo Pinto, lá da Comunicação Social, que ama e aprecia nossa arte e nossa história, Pedro Roberto, do DEARTE, "um profundo conhecedor de tudo no mundo" e Francisco Fernandes Marinho, a quem devo sempre a amizade sincera, esse grande desbravador, que se fosse possível escreveria a história de todos os planetas, visitando suas bibliotecas.

Agradeço também a todos os artistas que tiveram de enfrentar a carência de liberdade devido à ditadura militar. Sei que não vivi naquela época, mas como artista me sinto parte do resultado dessas grandes transformações do período, e como historiador que pretendo ser, faço-me valer de todas as ferramentas que aprendi e que pretendo desenvolver para a confecção de uma historiografia promissora da arte em nosso estado.

Enfim, desejo que este trabalho suscite em outros alunos do curso de história da Universidade Federal do Rio Grande do Norte a ânsia por uma produção voltada para o desenvolvimento de nossa historiografia, pois temos uma gama imensa de lacunas que aos poucos, em decorrência da capacidade de nossos historiadores, vêm sendo preenchidas.

## LISTA DE ABREVIATURAS

ARENA - Aliança Renovadora Nacional

ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

CPC - Centro Popular de Cultura

FMI - Fundo Monetário Internacional

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

PSD - Partido Social Democrático

PTB - Partido Trabalhista Brasileiro

PTN - Partido Trabalhista Nacional

UDN - União Democrática Nacional

UNE - União Nacional dos Estudantes

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Lunares – Dorian Gray Caldas - 1950 – têmpera s/ cartão.

CALDAS, Dorian Gray. **Todos os planos**. Natal: FIERN. 2000.

Figura 2 - Dom Quixote – Newton Navarro - 1965 – pastel seco s/ papel

HOUSE BUREAU DE CULTURA. **Caminhos da Arte** – Rio Grande do Norte, Barcelona: Bustamante Editores, 2001.

Figura 3 - Composição Cubista – Falves Silva – óleo s/ tela. 1966

Convite da Exposição Antologia Poética, Galeria Conviv'art, UFRN, 2004.

Figura 4 - Pescadores – Dorian Gray Caldas - 1967 – óleo s/ tela

CALDAS, Dorian Gray. **Todos os planos**. Natal: FIERN. 2000.

Figura 5 - Casario – Dorian Gray Caldas - 1972 – tapeçaria

Acervo Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte.

Figura 6 - Sorria – Falves Silva - 1974 – serigrafia

**Brouhaha, vozes da cultura potiguar**. Natal, n. 3, jan/mar 2006.

Figura 7 - Escravos – Newton Navarro - 1982 – técnica mista

Acervo Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte.

Figura 8 - Militarism is the Evil – Avelino de Araújo - 1985 – colagem e serigrafia.

A Margem, n. 17. 1988.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO.....	08
1. O GOLPE MILITAR, O ENDURECIMENTO DO REGIME E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA VISUAL BRASILEIRA.....	11
1.1 Antecedentes do golpe, sua consumação e o AI-5.....	11
1.2 A produção artística no Brasil dos anos 1960.....	17
2. AS ARTES PLÁSTICAS, A POESIA VISUAL E A CENSURA (de acordo com as visões dos artistas plásticos Dorian Gray e Falves Silva).....	24
3. A PRODUÇÃO DAS ARTES EM NATAL E A INTERFERÊNCIA DA DITADURA MILITAR.....	32
4. CONCLUSÃO.....	42
5. BIBLIOGRAFIA.....	44
6. ANEXOS.....	46

## INTRODUÇÃO

Estudar a história da arte potiguar, através da pesquisa historiográfica é, antes de tudo, desbravar um vasto terreno pouco conhecido pela própria história, ou, pelos próprios historiadores. A utilização de métodos de pesquisa nesta delicada área é tratar esta mesma arte com cientificidade.

A tarefa do historiador da arte é, através da observação que se faz do passado, compreender e situar a produção visual no tempo e no espaço, levando em consideração as peculiaridades culturais, políticas, econômicas e sociais que permeiam essa própria produção. Para tanto, o historiador necessita recorrer ao estudo da arte e de seus conceitos e ao estudo da história e da produção historiográfica, para que seu trabalho sirva de referência confiável a outros trabalhos de mesma natureza.

Esta pesquisa histórica tenta confrontar o período de ditadura militar brasileiro (1964-1985) com a produção artística visual natalense da segunda metade do século XX. A intenção desse confronto é verificar, através da análise das obras, as influências dessa ditadura na composição dos trabalhos.

Dividido em três capítulos, o trabalho monográfico procura reduzir o campo das incertezas no que se refere a esse período pouco estudado da história da arte de Natal.

O primeiro capítulo, intitulado "O golpe militar, o endurecimento do regime e a produção artística visual brasileira", parte para apresentar, de forma sucinta, a relação entre a ditadura militar no Brasil e a produção artística nacional. O capítulo, por sua vez, fora dividido em duas partes. A primeira trata de política. Para a pesquisa do período, foi utilizada a obra "História do Brasil", do historiador Boris Fausto, para tratar dos fatos ocorridos no âmbito nacional. A ditadura em Natal foi pesquisada a partir das memórias da professora Mailde Pinto Galvão, do livro "1964. Aconteceu em Abril". A segunda parte do capítulo é dedicada a apresentar a produção nacional (dos grandes centros, São Paulo e Rio de Janeiro)

e sua relação com os acontecimentos políticos da época. Para tanto, a dissertação de mestrado de Arthur Freitas, da Universidade Federal do Paraná, "Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5", foi importante referência para a execução de um trabalho desta natureza tendo a cidade de Natal como cenário.

No segundo capítulo, "Artes plásticas e poesia visual e censura (de acordo com as visões dos artistas plásticos Dorian Gray e Falves Silva)", é observada a visão que esses dois artistas possuem a respeito do tema. Dorian Gray é conhecido como o mais importante e relevante artista plástico do Rio Grande do Norte. Participou do início da arte moderna potiguar, juntamente com Newton Navarro (que se estivesse vivo também teria sido entrevistado), e, apesar de não ser historiador, escreveu a trajetória da maioria dos artistas que trabalham na cidade. Ele, melhor do que ninguém, conhece o desenvolvimento da arte potiguar em todo o século XX. Falves Silva, que iniciou sua arte nos anos 1960 e teve seu trabalho totalmente modificado, ao iniciar um contato com o grupo Poema/Processo, também foi entrevistado. A escolha desses dois nomes foi, na verdade, para que a pesquisa pudesse alcançar dois opostos da arte potiguar. Dorian Gray, símbolo do modernismo e Falves, um dos mais importantes representantes da arte alternativa dos anos 1960 e 1970.

Neste capítulo também é apresentada a produção artística anterior à ditadura, para que pudessem ser mais visíveis as diferenças nas composições artísticas que ocorreram durante o período militar.

O terceiro e último capítulo trata da análise das obras, de forma a verificar as transformações ocorridas entre as décadas em que o país ficou sob o jugo militar. São obras confeccionadas entre 1950 e 1985, portanto, desde antes da ditadura até o seu final, iniciando com "Lunares", de 1950, de Dorian Gray Caldas e terminando com "*Militarism is the Evil*", de Avelino Araújo, de 1985. Foram escolhidos trabalhos de Dorian Gray, entre 1950 e 1972, de Newton Navarro, entre 1965 e 1982, de Falves Silva, entre 1966 e 1974 e um de Avelino Araújo, que mostra bem o desejo do artista ao fim da ditadura. Foram escolhidos estes artistas

que muito bem representam mais de cem artistas que trabalharam durante os anos 1950 e 1980.

As primeiras obras se encontram no período da arte moderna. Moderno no sentido de transformação de si e do mundo, como afirma David Harvey, em "Condição Pós-Moderna". A modernidade é algo que transpassa as fronteiras nacionais, são as mudanças que estão além dos conceitos ideológicos e modernismo é, senão, a resposta estética da modernidade na sociedade. O pós-modernismo é a reação a essa modernidade. O pós-modernismo adota uma postura independente frente às grandes transformações sociais e econômicas. É caracterizado pela ironia e pela mistura de estilos e gêneros.

Inicialmente a proposta do trabalho se valia apenas das artes plásticas, especificamente neste trabalho a arte voltada para a pintura, o desenho e a gravura (a escultura segue as tendências, também). Porém, as linguagens da arte são diversas. A tapeçaria também é citada e a poesia visual, frutos das mudanças da pós-modernidade, também. Esta última foi pesquisada porque se transformou uma forte tendência no final da década de 1960 e toda a década de 1970, sobretudo pelo grupo Poema/Processo, iniciado simultaneamente em Natal e no Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é saber se houve ou não interferências na produção das artes visuais (incluo as artes plásticas e a poesia visual), e quais teriam sido as estratégias utilizadas pelos artistas para a continuidade de suas obras. As entrevistas, baseadas nas histórias de vida dos artistas, e a análise das obras, levando em consideração suas respostas às perguntas, são de fundamental importância para a concretização desse trabalho.



## 1 O GOLPE MILITAR, O ENDURECIMENTO DO REGIME E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA VISUAL BRASILEIRA.

### 1.1 Antecedentes do golpe, sua consumação e o AI-5.

O colapso político-institucional em cujo contexto surge o Regime Militar tem início com a renúncia do Presidente Jânio Quadros, do Partido Trabalhista Nacional (PTN), no ano de 1961. Nascido no Estado de Mato Grosso, em 1917, obteve carreira política de sucesso, vindo a ser vereador, deputado estadual, prefeito e governador de São Paulo<sup>1</sup>. Na presidência, Quadros buscou defender uma política externa independente, valorizando o Estado soberano. Buscou a rigidez econômica determinada pelo Fundo Monetário Internacional (FMI), congelou salários e restringiu o crédito. Ligado à esquerda, Jânio Quadros visitou Havana em Março de 1960, fortalecendo seus laços de amizade com Cuba e Fidel Castro. Durante seu mandato ainda condecorou com a Ordem do Cruzeiro do Sul o revolucionário Ernesto "Che" Guevara, em plena Guerra Fria, enfurecendo os conservadores<sup>2</sup>.

O presidente conduziu a administração do país sem contar com uma base de apoio. O Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e o Partido Social Democrático (PSD) tinham a maioria das cadeiras no Congresso, A União Democrática Nacional (UDN) era oposição e Carlos Lacerda, antigo aliado, havia passado para o lado da direita. Aos 25 de Agosto de 1961 ele abandona seu cargo, alegando que sofria pressão de "forças terríveis", fato que nunca foi totalmente explicado pela historiografia. Uma noite antes, Lacerda, ao rádio, denuncia suposta tentativa e golpe de Jânio Quadros. Assume provisoriamente o Deputado Pasqual Ranieri Mazzili, entre 25 de Agosto e nove de Setembro de 1961.

Os Setores políticos e o militares não aceitam a posse do Vice-Presidente João Goulart, por este ter um posicionamento político ainda mais esquerdista.

<sup>1</sup> ALMEIDA, Antônio da Rocha. Enciclopédia Globo, História do Brasil, p 353.

<sup>2</sup> FAUSTO, Boris. História do Brasil, p. 439.

João Belchior Marques Goulart nasceu Rio Grande do Sul, onde estudou Direito na década de 1930. Ingressou no PTB (o partido de Getúlio Vargas), e chegou à sua presidência. Foi Secretário do Interior e Justiça no Rio de Janeiro e assumiu a Vice-Presidência do Governo Kubitscheck, entre os anos de 1956 e 1961, sendo reeleito para o quinquênio seguinte<sup>3</sup>. Sua posse só se torna possível na condição de o Congresso estabelecer o Parlamentarismo (o que no exercício restringiria os poderes do Presidente), reformando a Constituição de 1946 e reduzindo as prerrogativas presidenciais. Com essa configuração o governo passa a ser exercido pelo gabinete ministerial, na pessoa de um primeiro-ministro.

Assumindo seu cargo, Jango (como era popularmente conhecido o Presidente João Goulart) mobilizou seus aliados e submeteu o sistema de governo a um plebiscito. Triunfo do presidencialismo. A derrota do parlamentarismo foi um “golpe” duro na oposição.

Goulart lança o Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social, durante um difícil momento na economia nacional, devido à inflação<sup>4</sup>. O Plano criado pelo economista Celso Furtado almejava acoplar um crescimento econômico, o combate à inflação e as reformas de base. Previa a redução de gastos públicos, bem como o corte de subsídios a empresas estatais e o aumento de impostos para os grupos de renda mais alta. Pretendia fazer também reformas administrativas, tributárias, fiscais, bancárias e agrárias, as chamadas “Reformas de Base”, que para o presidente eram imprescindíveis ao desenvolvimento do Brasil. A estratégia fracassa. O apoio dos grupos que seriam beneficiados não veio e Jango passou a enfrentar mais forte oposição no Congresso e no setor empresarial.

Acusado pela oposição de manter uma postura de tendências socialistas e preparar um golpe, João Goulart e líderes das esquerdas promoveram manifestações como o grande comício popular, com a presença de cerca de 150

---

<sup>3</sup> ALMEIDA, Antônio da Rocha. Op. cit., p. 189.

<sup>4</sup> No ano de 1962 a inflação era de 54,8 %.

mil pessoas, ocorrido em 13 de Março de 1964, em frente à estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro<sup>5</sup>.

Este ato provocou forte reação dos opositores do governo, que prepararam uma marcha pública com o tema: "Por Deus, pela família e pela liberdade". Esta marcha, ocorrida em 19 de Março obteve o apoio de setores ligados à ala conservadora da Igreja Católica. Isso significou para os partidários do golpe uma sólida base de apoio.

A tensão entre a Esquerda e a Direita aumenta muito nesses dias, até que, em 31 de Março, tropas de São Paulo e Minas Gerais (sediadas em Juiz de Fora), chefiadas pelo General Olympio Mourão Filho, declararam desobediência para com o Governo Federal, partindo em direção ao Rio de Janeiro, onde o governo possuía apoio.

O golpe destituiu o governo e implantou o Regime Militar, tendo o agora ex-presidente João Goulart ido buscar refúgio no Uruguai, sendo-lhe, pouco depois, cassados os direitos políticos por dez anos.

O Rio Grande do Norte à época do golpe era governado pelo jornalista Aluizio Alves. O estado era disputado por oligarquias adversárias, centrada nos rivais: o Governador Aluizio Alves e o Senador Dinarte de Medeiros Mariz. O prefeito da capital, Natal, era Djalma Maranhão. Pertencente à esquerda, Maranhão administrava a cidade com base nas lideranças comunitárias, buscando o apoio popular. Aluizio Alves possuía prestígio e força considerados inabaláveis, governando o estado com o auxílio dos subsídios oriundos do programa educacional "Aliança para o Progresso", advindo do Governo Kennedy, dos Estados Unidos. Programa este destinado à América Latina, de modo geral, que fora utilizado em diversos estados brasileiros. Essa era uma maneira de formar uma clientela dentro do Brasil em oposição ao governo João Goulart.

---

<sup>5</sup> FAUSTO, Boris. Op. cit., p. 459.

Em contrapartida, Djalma Maranhão, com os recursos da prefeitura, priorizava a alfabetização popular e a conscientização política, com a campanha “De pé no chão também se aprende a ler”.

Esta conjuntura aponta para o contexto político nacional. De um lado, o governo do estado ligado aos programas norte-americanos e do outro, a prefeitura conectada com a esquerda, e com as reformas de base.

Com o golpe, Djalma Maranhão, em nota à imprensa, declara-se a favor de João Goulart, presidente que assumiu o cargo de forma legal e constitucional.

As forças armadas locais discordaram da nota, em detrimento da ênfase do prefeito em assumir Natal como “quartel general da legalidade”, num momento em que as tropas já se encontravam mobilizadas<sup>6</sup>.

Aluizio Alves, no entanto, lança nota no jornal “Tribuna do Norte” (pertencente ao seu grupo oligárquico), no dia primeiro de Abril de 1964, onde dizia que tudo deveria ser feito através de reformas pacíficas, pela unidade e respeito às Forças Armadas, pela consolidação da ordem democrática, pela paz do povo, para o trabalho e para o progresso.

Declarando seu apoio às Forças Armadas e ao golpe militar, Aluizio Alves forma sua comissão de investigação, com poderes para prender, encarcerar e processar acusados de subversão.

Em primeiro de Abril, a prefeitura fora invadida pelos militares. O primeiro preso político da ditadura militar no Rio Grande do Norte foi Evlim Medeiros, líder sindical, que estava na prefeitura, reconhecido pelos militares presentes e conduzido ao 16º Regimento de Infantaria.

No dia seguinte, na própria prefeitura, era preso o Sr. Djalma Maranhão. Conduzido ao Quartel General do Exército, foi entregue ao Coronel Mendonça Lima, que sugeriu ao prefeito sua renúncia em troca da liberdade assegurada. Djalma recusa e é conduzido a uma cela do 16º RI<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> GALVÃO, Mailde Pinto. 1964. Aconteceu em Abril, p 37-38.

<sup>7</sup> Ibid., p. 49.

Os anos seguintes foram marcados pelo endurecimento do regime militar, pela repressão e censura nos meios estudantis, políticos, na imprensa e na produção artístico-cultural.

Em 20 de Abril de 1964 o General Humberto de Alencar Castello Branco é eleito presidente pelo Congresso Nacional<sup>8</sup>, tomando como uma de suas medidas iniciais a extinção dos partidos políticos existentes, criados no fim do Estado Novo (1937-1945), pondo fim ao pluripartidarismo, regulamentando a criação de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (Arena), integrada pelos partidários do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição. A Arena era formada em sua maioria por políticos que haviam feito parte da UDN e por parte do PSD. O MDB foi constituído por integrantes dos então extintos PTB e do PSD<sup>9</sup>.

Foi eleito para a Presidência da República, no ano de 1967, o general gaúcho Artur da Costa e Silva, Ministro da Guerra do ex-presidente e para a vice-presidência, o udenista mineiro Pedro Aleixo. As diferenças entre Costa e Silva e Castello Branco eram claras. Enquanto o cearense Castello Branco era voltado para o estudo e aperfeiçoamento de seus conhecimentos na área militar, vindo a ser membro da Diretoria da Sociedade Literária do Colégio Militar de Porto Alegre e fundador e presidente da Sociedade Acadêmica da mesma (tendo estudado em Paris e nos Estados Unidos)<sup>10</sup>, o General Costa e Silva estava interessado, além das corridas de cavalo, numa postura política mais rígida e nacionalista<sup>11</sup>.

Na escolha de seu ministério, outro aspecto para demonstrar diferenças. Não obstante o fato de ambos serem representantes do Regime Militar, o General Costa e Silva não manteve nenhum nome da equipe do Presidente Castello Branco.

<sup>8</sup> Eleição indireta devido ao Ato Institucional nº1, de 15 de Abril de 1964, que determinava eleições indiretas para Presidente da República.

<sup>9</sup> FAUSTO, Boris. Op. cit., p. 475.

<sup>10</sup> ALMEIDA, Antônio da Rocha. Op. cit., p. 104.

<sup>11</sup> Referência esta relacionada à política castelista de aproximação com os Estados Unidos e de concessões aos investimentos com o capital estrangeiro.

A esta altura, a esquerda brasileira já estava se reorganizando. Em 1966, Carlos Lacerda e seus oponentes clássicos, os ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart formaram a "Frente Ampla", a fim de lutar pela redemocratização do país. Membros da Igreja Católica e estudantes também começam a se mobilizar em torno deste ideal.

A morte do estudante Edson Luís pela Polícia Militar, em 1968, foi o estopim da indignação<sup>12</sup>. O ápice da divergência entre a população e o governo foi a passeata dos 100 mil, em 25 de Junho, reunindo religiosos, estudantes e classe média. Ao mesmo tempo ocorriam violentas greves operárias em Minas Gerais e em São Paulo<sup>13</sup>.

O aumento de manifestações populares e sindicais levou os militares da chamada "linha-dura" a pressionar o comando federal a tomar medidas severas. Em Abril, 68 municípios, incluindo as capitais estaduais, são transformados em zonas de segurança nacional.

A situação ficou ainda pior quando o deputado pelo Estado da Guanabara, Márcio Moreira Alves, do MDB, fez um discurso inflamado contra o Regime Militar, incitando a população a boicotar o desfile de Sete de Setembro. Contra este ato, os ministros militares solicitaram ao Supremo Tribunal Federal (STF) abertura de processo criminal contra o deputado por ofensas à honra e à dignidade das Forças Armadas, mas a mesma foi negada pelo Congresso Nacional.<sup>14</sup> No dia seguinte, em 13 de Dezembro de 1968 o Presidente Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº5 e fecha o Congresso.

O AI-5 foi a legalização da arbitrariedade. Assinado pelo presidente e por outros ministros, como Antonio Delfim Netto e Jarbas Passarinho, o ato permitia o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras dos Vereadores, decretado pelo próprio presidente. No Art 3º está escrito que o

---

<sup>12</sup> Edson Luís fora morto em decorrência de um protesto contra a qualidade da comida servida aos estudantes pobres no Rio de Janeiro. A missa realizada na igreja da Candelária reuniu milhares de pessoas.

<sup>13</sup> FAUSTO, Boris. Op. cit., p. 478.

<sup>14</sup> A Constituição de 1967 garantia imunidade parlamentar. O resultado da votação foi inesperado pelos militares: 141 votos a favor e 216 contra a abertura do processo.

Presidente da República poderá estabelecer intervenção nos Estados e Municípios<sup>15</sup>. O Art 4º é ainda mais arbitrário: prevê que o Presidente poderá, ouvindo o Conselho de Segurança Nacional, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

O Ato Institucional nº.5 durou até 1979, com a aprovação da lei de anistia. Durante o Ato, multiplicou-se o número de movimentos em favor de luta armada contra o regime ditatorial instalado no Brasil pelos militares. Inspirados por outros grupos armados, como o que tomou o poder em Cuba em 1959 ou nas guerrilhas latino-americanas da Guatemala, Colômbia ou Peru, buscavam, através da revolução armada, a retirada dos militares do poder. Um desses exemplos é o de Carlos Lamarca, oficial do exército que se tornou símbolo da luta contra a ditadura, em 1969, liderando um grupo de militares, assaltou um depósito de armas próximo a São Paulo<sup>16</sup>.

## 1.2 A produção artística no Brasil dos anos 1960.

Durante o governo de João Goulart, houve um aprofundamento na reflexão das propostas de se usar a cultura popular como forma de conscientização da população. O Centro Popular de Cultura (CPC), criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1962 se tornou referência cultural, em um momento de ascendente radicalização política. Os membros dos CPC's defendiam uma arte popular revolucionária, que deveria substituir um padrão de produção artística que conduziu à alienação política. O CPC seria, na verdade, o espaço da arte engajada. Isso diz respeito ao cinema, onde a luta era contra o modelo da chanchada<sup>17</sup>, à literatura e ao teatro.

<sup>15</sup> Interventores nomeados pelo próprio presidente.

<sup>16</sup> FAUSTO, Boris. Op. cit., p. 480.

<sup>17</sup> Gênero do cinema que combinava carnaval, músicas do rádio e cinema.

Nos anos 1960 houve um florescimento da produção artística nacional, e o golpe militar de 64 não o descontinuou. Com o advento do AI-5 e a legalidade da arbitrariedade, a repressão perseguiu intensamente os artistas e intelectuais, através da censura, do exílio e prisão<sup>18</sup>.

A década também foi palco dos festivais musicais realizados pela TV Excelsior e do aparecimento de movimentos como a Jovem Guarda, na TV Record e do Tropicalismo, que buscava, através do protesto musical, um modelo musical enérgico, que se dizia não temer ou combater os modelos internacionais e da indústria cultural. José Celso Martinez Correia, com o Teatro Oficina e Joaquim Pedro de Andrade<sup>19</sup>, no cinema, também compartilhavam dessa mensagem estética e política.

Compreender o lugar das artes plásticas durante os anos 1960 já é, de início, um grande desafio, a partir de seus objetos. Gêneros como pintura e a escultura estavam sendo repensados e questionados. Uma explosão de novas linguagens e suportes tem lugar nessa década.

Diante de uma diversidade produtiva inserida numa sociedade imersa em problemas sociais, não somente em decorrência das sucessivas crises financeiras, mas também em consequência da diminuição da liberdade de expressão gerada pela ditadura militar, a contestação através da arte se torna, por meio de uma linguagem de vanguarda, possível.

A arte, de forma geral, não encontrou suporte para a difusão dos bens culturais nos anos 1960. No entanto, sua comercialização esteve diretamente ligada a uma conservadora indústria cultural. No que se diz respeito ao circuito de distribuição (divulgação) restrita, onde podemos incluir as artes plásticas, a conjuntura é diferente da produção cultural para o grande público, mas também não significa dizer que não recebeu investimento dos meios governamentais.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura e identidade Nacional no Brasil do Século XX, p. 363. In: GOMES, Ângela de Castro. A República no Brasil.

<sup>19</sup> Com o filme Macunaíma.

Exemplo disso é a continuidade das Bienais Internacionais de São Paulo, que recebiam aproximadamente 400 mil visitas durante os meses de exposição<sup>20</sup>.

A Década de 1960 é marcada também, nas Artes Plásticas Brasileiras, pela precariedade e incerteza do mercado interno e de exportação. Diferentemente os anos 1970 são sinônimos de especulação financeira da arte, causada pelo Milagre Econômico Brasileiro, onde o mercado da arte surgia como subproduto da alta da Bolsa de Valores do Brasil entre 1970 e 1972.

Nos anos 1960, o universo artístico das maiores metrópoles brasileiras se encontrava com o movimento neoconcretista<sup>21</sup>, onde o espaço da pintura buscava invadir o ambiente fidedigno. Era a arte que procurava se encontrar com o ambiente do mundo real, deixando de ser representação de algo para ser apenas ela própria, numa espécie de fuga da figuração. Era uma reação à austeridade teórica do concretismo tradicional, como o do paulista Décio Pignatari e dos irmãos Campos. Os neoconcretos respondem com a utopia da reintegração da arte à vida, pronta a participar do cotidiano que lhe rodeia. E é onde aparecem primeiramente os artistas Hélio Oiticica (1937-80), Lygia Pape (1929) e Lygia Clark (1920-88)<sup>22</sup>.

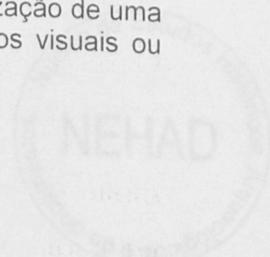
O Neoconcretismo, como movimento artístico teve vida útil efêmera, mas não menos importante, tendo em vista seu poder de renovar o discurso estético da arte brasileira.

Após o golpe de 1964, a situação entre artes plásticas e política se altera sensivelmente. Uma das primeiras medidas do Governo Castelo Branco foi inibir os já escassos laços existentes entre os movimentos culturais com a população, na tentativa de impedir que a intelectualidade da esquerda pudesse influenciar,

<sup>20</sup> FREITAS, Artur. Poéticas Políticas: As Artes Plásticas Entre o Golpe de 64 e o AI-5, in: História: Questões & Debates, n. 40, p. 63.

<sup>21</sup> Renovação do Concretismo, escola que procura apresentar obras partindo da realização de uma imagem autônoma, não originada de modelo natural, e que se utiliza de elementos visuais ou táteis.

<sup>22</sup> FREITAS, Artur. Op. cit., p. 67.



através da manifestação artística dita de subversão, as camadas populares. Essa medida silenciou líderes sindicais, políticos da oposição e membros do CPC<sup>23</sup>.

As artes plásticas, diferentemente das demais representações artísticas, ofereceram uma distinta condução às questões relacionadas ao Regime Militar. O objeto artístico, ainda que engajado politicamente, ainda que dotado de conotação revolucionária, mantinha-se por sua natureza estética, não por sua condição de artefato político. Além de que o objeto de arte, como peça geralmente singular, servia como artigo de luxo, signo de distinção das elites.

A inquietação da arte estava pautada, também, naquele momento, com sua própria renovação e crise. Hélio Oiticica, um dos mais afamados artistas plásticos brasileiros, propõe o repensar a arte e sua produção. Repensar a arte como integração efetiva entre obra e contexto. A busca, agora, é por uma inter-relação produtor-receptor, pela consciência do espectador-participante, na função de manipulador do objeto, e não mais de contemplador, segundo a arte tradicionalmente conhecida. Segundo essa perspectiva, só haverá arte se houver a interação entre o objeto, entre quem vai compartilhar da obra e o espaço onde existe a convivência artística. Portanto, a proposta era: ou a arte se liberta de instituições como o museu, o salão e a Bienal, ou deixa de ser arte<sup>24</sup>.

A exposição "Opinião 65", inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi a primeira manifestação declarada de vanguarda. Reuniu trinta artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Paris. A exposição também contou com a volta de Oiticica ao cenário artístico, que reapareceu com a contestadora obra "Parangolés". A obra desafia os conceitos artísticos tradicionais desde sua apresentação. Capas coloridas de tecido ou pano literalmente vestem o performático e a arte existe enquanto existir a interação espectador-participante. "Parangolés", então, questiona a materialidade permanente do objeto da arte. Diferentemente de um quadro ou de uma escultura, Oiticica afirma que o objeto da arte é a hipótese artística e sugestão poética, se o performático construir o habitat existencial da obra.

<sup>23</sup> FREITAS, Artur. Op. cit., p 71.



Na exposição “Opinião 65”, Hélio propõe um “Parangolé” coletivo, levando passistas da escola de samba “Estação Primeira da Mangueira” (escola de samba) a adentrarem no espaço do MAM vestidos com as capas coloridas, sendo expulsos todos do museu. A arte acusação do artista, que questiona inclusive os espaços da arte erudita e da arte popular, denuncia o elitismo institucional da arte naquele momento.

Foram diversas as exposições de vanguarda que surgiram nesse período do regime militar, “Opinião 66”, “Proposta 65” e “Proposta 66”, de Waldemar Cordeiro; “Supermercado 66”, da Galeria Relevo, “Exposição-Happening Pare”, de Antonio Dias, Gerchman, Vergara, Escosteguy e Oiticica.

Frederico Moraes e Hélio Oiticica, durante o “Proposta 66”, a partir de discussões surgidas na exposição, resolvem lançar as bases estético-ideológicas de uma possível vanguarda brasileira. É a “Declaração dos princípios básicos da vanguarda”, que incluía, entre outras coisas, a abordagem de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; a participação do espectador interagindo com a obra, seja corporal, tátil, visual ou semanticamente; a tendência à superação do quadro e do cavalete.

Essa declaração aproxima o pensamento de vanguarda brasileiro às vanguardas européias, na figura de Marcel Duchamp<sup>25</sup>, no que se pode referir à forma, à concepção artística e ao uso de utensílio do cotidiano.

A partir dessa declaração, surgiu a necessidade de programar uma exposição de vanguarda. Essa exposição fora realizada no MAM-RJ, com a participação de 50 artistas, sob o título de “Nova Objetividade Brasileira”. Foi também a última grande manifestação artística da década. Mas seu objetivo havia

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 79.

<sup>25</sup> Artista francês (1887-1968), fundamental para o entendimento das artes no século XX. Duchamp em 1917, sob o pseudônimo R. Mutt, inscreve um mictório numa exposição. Considerado bizarro, o ato exemplifica a noção de se retirar um objeto de seu cenário habitual para aderi-lo a um novo contexto. Daí o termo *ready-made*. Duchamp enfrentou preconceitos nas suas definições artísticas. Afirmou que não era necessário ter feito a obra com suas próprias mãos, mas sim a idéia e a seleção.

sido alcançado: expor uma linguagem artística à sua expressão mais radical e aspirando-se desobediente ao Regime Militar.

Mas não demorou muito para que a censura e a violência, na maioria das vezes conferidas aos campos mais visíveis, como a teatro, o cinema e a música popular, atingisse às artes plásticas.

Conforme depoimento de Frederico Morais, em seu livro "*Artes plásticas: a crise da hora atual*" (MORAIS, 1975, p. 101-102 *apud* FREITAS, Artur. Op. cit., p 85.),

[...] Os primeiros arrufos com a censura ocorreram no IV Salão de Brasília, exatamente dois anos antes [1966]. Mas a pronta reação do júri impediu que fossem retirados trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguiar considerados políticos. No 3.º salão de Ouro Preto o júri sequer pôde ver algumas gravuras inscritas, previamente retiradas. Contudo, o primeiro conflito realmente grave com a censura ocorreu na II Bienal da Bahia, inaugurada alguns dias antes do Ato Institucional [n.º 5]. No discurso inaugural de abertura o então governador Luiz Vianna Filho afirmou que "toda arte jovem tem de ser revolucionária" e que "a liberdade caracteriza a arte". No outro dia, entretanto, a Bienal foi fechada, presos seus organizadores, seguindo-se a retirada de vários trabalhos considerados eróticos e subversivos. Os incidentes provocaram tímidos protestos das entidades representativas dos artistas e críticos, no país, e manifestações enérgicas no exterior, incluindo da Associação Internacional de Críticos de Arte. Como consequência, a Bienal da Bahia encerrou precocemente sua carreira.

A situação ficou ainda pior com o advento do AI-5, quando, em 1969, um grave incidente marcou a história da arte brasileira: o impedimento da exposição no MAM-RJ das obras escolhidas para representar o Brasil na VI Bienal de Paris.

Niomar Moniz Sodré, então presidente do MAM (SODRÉ, Niomar *apud* MORAIS, 1995: 307-8 *apud* FREITAS, Artur. Op. cit. p 86.), relata que:

[...] A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel e o levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá,

receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada.

Este episódio gerou a indignação do presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Mário Pedrosa, que, em nota declarando que a ABCA não se sentia autorizada a colaborar com os poderes públicos e sim que era sua função específica assegurar o mais alto nível dos valores artísticos. A repercussão da censura, fora do Brasil, gerou um boicote internacional à Bienal de São Paulo, causando incalculável prejuízo ao desenvolvimento da arte nacional.

Em 1909, um rápido passeio ao Futurismo<sup>27</sup>, por meio através do jornalista Manoel Dantas, que publicou o Manifesto Futurista no jornal "A República". Os anos 1920 marcam o início da modernidade na literatura e nas artes plásticas. Os nomes de Adriel Lopes e Erasmo Xavier, ambos caricaturistas, são um reflexo, ainda que distante, da "Semana de Arte Moderna" de 1922.

Nos anos 1930 e 1940 não havia ainda um grupo ou movimento artístico relevante que pudesse se fazer presente frente ao que era produzido nos grandes Salões comerciais nacionais, como em São Paulo, onde já florescia o Modernismo, e internacional, como o Expressionismo Abstrato que surgia nos Estados Unidos<sup>28</sup>.

Em Natal, ainda existia um classicismo artístico tardio no desenho, na pintura e na escultura. Hostilio Dantas e Moura Rabello eram os principais nomes do período, além de Cícero Vieira e do pernambucano Murilo La Greca<sup>29</sup>. Foi somente no final de 1946 que uma exposição rompeu de vez a barreira paisagística e retratista-reorta. Newton Navarro, aos 31 de Dezembro daquele

<sup>27</sup> Joaquim Floriano Gomes de Sousa (1855-1900) pintava paisagens tropicais. Segundo Doran Gray Cabral, diversos trabalhos pintados nas paredes da residência do Dr. Alberto Roselli, foram destruídos quando o prédio deu lugar ao Hotel Luxor.

<sup>28</sup> Vanguarda milanense do início do século XX, fascinada pela maquinaria e pela velocidade. Esse fascínio era remediado à arte. Pinturas angulosas e fortes, figuração do mesmo objeto em várias posições no mesmo tela davam tom de dinamismo, marca registrada de ascote. Como representantes desse movimento temos Giacomo Balla e Umberto Boccioni.

<sup>29</sup> Pintura gestual e energética, onde se aplica a tinta de forma rápida e forte, às vezes com pincéis grandes, às vezes respingando ou jogando a na tela. No Expressionismo Abstrato o método da pintura é costumemente considerado mais importante que o próprio trabalho final. Entre os maiores nomes desse movimento encontramos Pollock, Mark Rothko e Clifford Still.

## 2 ARTES PLÁSTICAS, A POESIA VISUAL E A CENSURA (de acordo com as visões dos artistas plásticos Dorian Gray e Falves Silva)

Foi só no século XX que o Rio Grande do Norte se desenvolveu nas artes plásticas. Até o século XIX a produção estava voltada para o ornamento de igrejas e mosteiros, através dos santeiros, que entalhavam madeira ou utilizavam terracota, ou de raríssimos pintores clássicos, como Joaquim Fabrício Gomes de Souza, que também era arquiteto e poeta<sup>26</sup>.

Em 1909, um rápido passeio do Futurismo<sup>27</sup>, por meio através do jornalista Manoel Dantas, que publicou o Manifesto Futurista no jornal "A República". Os anos 1920 marcam o início da modernidade na literatura e nas artes plásticas. Os nomes de Adriel Lopes e Erasmo Xavier, ambos caricaturistas, são um reflexo, ainda que distante, da "Semana de Arte Moderna" de 1922.

Nos anos 1930 e 1940 não havia ainda um grupo ou movimento artístico relevante que pudesse se fazer presente frente ao que era produzido nos grandes centros comerciais nacionais, como em São Paulo, onde já florescia o Modernismo, e internacional, como o Expressionismo Abstrato que surgia nos Estados Unidos<sup>28</sup>.

Em Natal, ainda existia um classicismo artístico tardio no desenho, na pintura e na escultura. Hostílio Dantas e Moura Rabello eram os principais nomes do período, além de Cícero Vieira e do pernambucano Murilo La Greca<sup>29</sup>. Foi somente no final de 1948 que uma exposição rompeu de vez a barreira paisagem/retrato/natureza-morta: Newton Navarro, aos 31 de Dezembro daquele

<sup>26</sup> Joaquim Fabrício Gomes de Souza (1855-1900) pintava paisagens tropicais. Segundo Dorian Gray Caldas, diversos trabalhos, pintados nas paredes da residência do Dr. Alberto Roselli, foram destruídos quando o prédio deu lugar ao Hotel Luxor.

<sup>27</sup> Vanguarda milanese do início do século XX, fascinada pela maquinaria e pela velocidade. Esse fascínio era remetido à arte. Pinceladas angulosas e fortes, figuração do mesmo objeto em várias posições na mesma tela davam tom de dinamismo, marca registrada da escola. Como representantes desse movimento temos Giacomo Balla e Umberto Boccioni.

<sup>28</sup> Pintura gestual e enérgica, onde se aplica a tinta de forma rápida e forte, às vezes com pincéis grandes, às vezes respingando ou jogando-a na tela. No Expressionismo Abstrato o método da pintura é costumeiramente considerado mais importante que o próprio trabalho final. Entre os maiores nomes desse movimento encontramos Pollock, Mark Rothko e Clifford Still.

do período, além de Cícero Vieira e do pernambucano Murilo La Greca<sup>29</sup>. Foi somente no final de 1948 que uma exposição rompeu de vez a barreira paisagem/retrato/natureza-morta: Newton Navarro, aos 31 de Dezembro daquele ano expõe, na antiga Sorveteria Cruzeiro, no antigo Grande Ponto, o seu I Salão de Arte Moderna.

O ano de 1950 foi marcante para a arte potiguar, pois, juntamente com Ivon Rodrigues e Dorian Gray Caldas, Newton Navarro realiza o II Salão de Arte Moderna de Natal. Foi a partir da influência dessa exposição e desse trio, principalmente Navarro e Dorian Gray, detentores das principais exposições artísticas nos anos 1950, que surgiram diversos outros artistas na época, como Aguinaldo Muniz, de Macaíba e os natalenses Leopoldo Nelson, Thomé Filgueira, além de Túlio Fernandes<sup>30</sup>.

A arte potiguar, até os anos 1950, tinha como proposta, retratar o regional na direção da exploração dos temas nacionais. Isto é perfeitamente observado nos trabalhos de Dorian Gray e Newton Navarro. Esta arte seguiu de certa forma, as tendências modernistas do resto do Brasil. Portinari é um exemplo. Ícone da arte brasileira, Portinari retratou os homens que viviam à margem social: o campo, a seca, os cafezais. Essa brasilidade encontrada nesse artista é também reflexo da política da época. Apesar de marxista, Portinari recebeu o apoio de Capanema e Getúlio Vargas<sup>31</sup>.

Nos anos 1960, como já havia citado, houve florescimento da produção nacional da arte, e isso repercutiu no Rio Grande do Norte. Uma nova geração de artistas despontou no cenário local. O Grupo "Esquema Kaos", formado por Iaperi e Iraní Araújo, Marcos Silva (participante da IX Bienal de Arte de São Paulo), Olavo Medeiros, Joel Carvalho e Walter Varela, realizou diversos trabalhos, incluindo a "Semana do Kaos", de 1966, que divulgava seu movimento: "Não importa o que queira significar nosso trabalho, ou que choque a cidade, ou que

<sup>29</sup> CALDAS, Dorian Gray. Artes Plásticas do Rio Grande do Norte, p. 23.

<sup>30</sup> Artistas citados por Jota Medeiros na revista da Fundação Cultural da Capitania das Artes "Brouhaha", Ano II, nº. 3, p. 69.

<sup>31</sup> De acordo com entrevista a Dorian Gray durante a pesquisa.

não entendam. O importante é o ridículo, é a mensagem interior de revolta, é a significação do estado caótico”<sup>32</sup>.

A produção da arte de vanguarda se tornava possível, na medida em que grupos de artistas surgiam numa sociedade que enfrentava problemas políticos e sociais, imersa em crises financeiras e com liberdade de expressão restrita.

A poesia concreta teve sua passagem no cenário artístico potiguar dos anos 1960, com a proposta do poeta e trovador Luiz Rabelo (irmão do pintor Moura Rabello e tio de Dorian Gray), no seu livro “O Espaço Concretista”, citado mais tarde pelo estudioso das vanguardas Anchieta Fernandes, em “Por uma vanguarda nordestina”, editada pela “Fundação José Augusto”, de 1976.

Em 1967 surge simultaneamente em Natal e no Rio de Janeiro o Poema/Processo, a poesia visual, de Wladimir Dias-Pino (Mato Grosso), Álvaro de Sá (Rio de Janeiro) e Moacy Cirne (Rio Grande do Norte). Entre os principais nomes dessa arte no Rio Grande do Norte, citamos o de Francisco Alves da Silva, o Falves, o de Jota Medeiros, artista performático, que havia superado já nos anos 1970 o uso do quadro e do cavalete, sem abandoná-lo, e o de Avelino Araújo.

A Explo SESC, de 1969, movimento artístico ligado ao crítico de arte Moacy Cirne, revela uma renovada geração de artistas, que, em hipótese alguma, excluía os precursores da arte moderna no Rio Grande do Norte. A Explo era uma oportunidade dos novos artistas mostrarem as novas linguagens ao público potiguar, mais ousadas, inspiradas nas Bienais de São Paulo, que desde 1951 já abriam caminhos à liberdade criadora<sup>33</sup>.

A Explo SESC era um movimento unido às vanguardas, mas não só às nacionais, como também às internacionais. Para Dorian Gray, em entrevista gentilmente concedida a esta pesquisa, fora talvez o advento da televisão que levou os artistas natalenses a tomarem consciência universal dos conflitos sociais da atualidade, antes não observada.

<sup>32</sup> Também citados por Jota Medeiros

<sup>33</sup> CALDAS, Dorian Gray. Op. cit., p. 39.

Nessa década houve um declínio da arte social devido à repressão do poder militar, promovendo uma fuga para a abstração, fato que ocorreu em todo o Brasil, como foi o caso de Ligia Clark, da linha do abstracionismo francês, numa espécie de adaptação possível, que seguia as tendências internacionais. A solução para os artistas e intelectuais era trabalhar na clandestinidade ou se adaptar às condições em que se encontravam.

Em Natal, Dorian Gray continuou produzindo da mesma forma, afinal de contas, seu trabalho não tinha como característica a denúncia política, mas ser uma vertente da arte social. Sua produção de tapeçaria, nos fins dos anos 1960 e anos 1970 era, para o artista, uma espécie de fuga, uma camuflagem dessas vertentes regionais, sociais, que tanto ele já havia trabalhado e que possuía uma característica mais agressiva, mais expressiva. A tapeçaria, “*fauve*”<sup>34</sup>, muitas vezes abstrata<sup>35</sup>, de certa forma teria encantado o artista, que além da conveniência de seu resguardo da arte social, fora muito bem aceito no mercado nacional, em período de milagre econômico brasileiro, e internacional, sendo adquirido, inclusive, pelos militares da época. O advento do AI-5 foi um momento em que a tapeçaria se mostrou uma alternativa segura à sua obra, não chegando, porém, a impedir a confecção de trabalhos com os temas relacionados ao homem brasileiro, tal qual Portinari também fazia.

Dorian Gray não faz crítica política declarada em seus trabalhos plásticos, porém isso pode ser observado em algumas de suas poesias.

Para Dorian, a arte potiguar até o início da ditadura militar estava à margem do processo: o artista potiguar ainda não havia se inserido no contexto da “arte de 22”<sup>36</sup>, bem como ainda não havia noções precisas das vanguardas brasileiras.

<sup>34</sup> Termo utilizado em referência ao *Fauvismo*, estilo estético da arte parisiense do início do século XX, que tinha como características as cores fortes, brilhantes e contrastantes. “*Les Fauves*”, do francês, que pode ser traduzido como “as feras selvagens”, indicam a profundidade expressiva dessa arte.

<sup>35</sup> A não representação figurativa da realidade. Na arte ocidental teve início no início do século XX, com Kandinsky, Mondrian e Malevich.

<sup>36</sup> Salvo os trabalhos de Erasmo Xavier e Adriel Lopes.

Outro artista que, embora não tenha nascido no Rio Grande do Norte, é considerado natalense, Falves Silva, paraibano de Cacimba de Dentro, iniciou seu percurso artístico com uma arte geométrica com tendências cubistas, das quais sobressaíam figurações com teor erótico. Sua primeira exposição, apresentada pelo escritor e poeta Nei Leandro de Castro<sup>37</sup> e catalogada pelo também escritor Dailor Varela, em junho de 1966, na Galeria de Arte de Natal, na Praça André de Albuquerque, continha esse teor. Pelos títulos no catálogo, ao menos metade das obras possuíam esse caráter. Essa exposição, chamada apenas “*Pinturas*” deveria, segundo o próprio Falves, durar trinta dias, porém uma nota na Tribuna do Norte alegava que a exposição incentivava a libertinagem e a promiscuidade. Foi retirada no oitavo dia. Essa não foi uma censura política, mas moral. Censura esta que não impediu a realização da exposição “*Sexus*”, de 1968, no Francesinha Clube, bordel da Ribeira, famoso, além de outras coisas, pela gafeira que ali funcionou até o final dos anos 1960.

Nesse tempo a ligação artística entre Natal e Rio de Janeiro havia se fortificado muito por meio do Poema/Processo. O Artista responsável por essa ligação foi Moacy Cirne. Era ele quem trazia as novidades artísticas do Rio de Janeiro e levava a produção potiguar para lá, inclusive, segundo Falves, em entrevista cedida à pesquisa, os originais, muitas vezes, também eram levados.

Para Falves, esse era um período em que tudo poderia influenciar a arte. “*Beatles*” e “*Rolling Stones*”, com suas músicas contestadoras, a Guerra do Vietnã e os protestos pelo mundo. O ano de 1968 teria sido, para os artistas da geração que viveu os anos 1960, um ano realmente diferente. O artista plástico natalense Marcos Silva<sup>38</sup>, também professor da USP, conta em entrevista a Rejane Cardoso Serejo, que chegou a haver uma semana de protestos no Colégio Atheneu, de

<sup>37</sup> Que fora preso em junho de 1964, ainda no início da ditadura militar, sob a acusação de ter escrito um livro de poesias subversivas sobre empregados e patrões, intitulado “*Voz Geral*”. Conforme nos conta GALVÃO, Mailde Pinto. Op. cit., p. 133.

<sup>38</sup> Marcos Silva, artista plástico e músico, interpretou em 1967, “*Os Relógios*”, com um despertador pendurado no pescoço e fumando dois cigarros ao mesmo tempo, para uma platéia indignada, no Festival de Música do Palácio dos Esportes Djalma Maranhão.



Natal<sup>39</sup>. Na Tchecoslováquia, a população se preocupava com o socialismo, na França, a juventude se revoltava contra as condições do ensino universitário.

Influenciados pelo que ocorria no mundo, e, principalmente pelo que ocorria no Rio de Janeiro, jovens natalenses, entre eles Falves Silva, por muito pouco não promovem uma queima de livros tradicionais, tal qual fizeram os jovens chineses no período de Mao-Tsé-Tung. Essa queima não foi realizada, segundo conta Falves, devido ao medo de possível represália policial, apesar de Dailor Varela, poeta e jornalista, membro do grupo Poema/Processo, ter garantido, em conversa com Hernani Hugo, delegado amigo seu, que não haveria nenhuma confusão e que eles poderiam promover essa queima de livros com tranquilidade. Para Falves Silva, a não realização da queima também mostrou que o grupo não precisava se aproximar de atos como esses, pois assim estariam se aproximando de Hitler e do próprio governo repressor.

O artista lembra que existia uma ditadura escondida nos próprios meios intelectuais, nos jornais, nos meios artísticos e na própria universidade. Ele garante que essa ditadura intelectual velada apenas recentemente estaria sendo quebrada, com a preservação dos objetos artísticos produzidos na atualidade, como a criação do Museu Virtual em homenagem a Abraham Palatnik<sup>40</sup>, na UFRN, em detrimento de que até então, a preocupação das instituições era de se preservar a arte de temática folclórica produzida no passado.

A falta de exposições de arte censuradas em hipótese alguma significa dizer que não houve alguma reflexão por parte dos artistas quanto aos acontecimentos políticos incididos no país. Nos anos 1970, por exemplo, a Arte Postal, também conhecida como *Mail Art*, ou arte por correspondência, foi, no Rio Grande do Norte, uma forma democrática da produção artística, onde o artista não enfrentava barreiras comunicativas, salvo as possíveis demoras do sistema de correio. Seus integrantes foram praticamente os mesmos do Poema/Processo,

<sup>39</sup> CALDAS, Dorian Gray. Op. cit., p. 254.

<sup>40</sup> Abraham Palatnik, um dos mais relevantes artistas plásticos nascidos em Natal, em 1928, passou sua formação em Israel, foi um dos precursores da arte cinética (arte que incorpora movimento real ou aparente), e participou de exposições por todo o mundo, além das Bienais de São Paulo 1951, 53, 55, 59, 61, 65,67 e 69.

que muito se identificaram com a proposta anárquica do projeto, de se fazer uma arte sem barreiras políticas. A Arte Postal contou (e ainda conta) com a participação de artistas de todo o mundo, transformando essa arte em uma arte inter-cultural, internacional.

O artista Dorian Gray não constata nenhuma interrupção em exposições artísticas durante a ditadura militar. No período em que exerceu a direção do Teatro Alberto Maranhão, entre os anos de 1967-1968, também não tomou conhecimento de que nenhuma peça teatral local ou nacional haja sido censurada. Conta em entrevista:

[...] Havia já certa vigilância. As peças que eram levadas ao teatro passavam pelo crivo da censura, e os que vinham aqui pra Natal, as companhias que vinham aqui pra Natal já sabiam disso. Então eles já vinham policiados, já do Sul. Então, eles não tinham como criar um tipo de teatro a não ser quando o ator, sempre muito inteligente, põe aquilo que a gente chama de "caco" dentro do seu próprio texto.

Porém, ainda segundo Dorian Gray, existia um teatro paralelo, não oficial, feito pelos teatrólogos potiguares, de forma experimental. Exemplo disso é a encenação da proibida "O Muro", de *Jean-Paul Sartre*, levada à Liga Operária de Natal, por Newton Navarro. Um local ainda muito acanhado, segundo Dorian Gray, e que não causou grandes repercussões. Esse tipo de trabalho só poderia ser feito de modo improvisado, fora do controle das autoridades.

O artista explica, em entrevista, que nunca sofreu sanção à sua produção artística nem tomou conhecimento de nenhum artista que tenha sofrido sanção política por sua produção. Para o entrevistado, a convivência mais confortável foi um fator importante para não haver censura política às exposições artísticas. Outro motivo fundamental é que o movimento de vanguarda potiguar durante a ditadura militar estava diretamente ligado a um projeto de linguagem subliminar, que fugia muito da compreensão da inteligência da época. Dorian Gray cita o Poema/Processo e o Mail Art (ressaltando sua circulação praticamente

clandestina), e garante que dificilmente seriam barrados, ou taxados pela censura, explicitando os nomes de Avelino Araújo e Falves Silva.

Essa característica intencional de produção subliminar da Mail Art e do Poema/Processo é conferida no discurso de Falves Silva, em entrevista:

[...] Olha, como eu lhe falei, no período, a arte sempre esteve engajada com a política, em toda parte do mundo. Mas a revolta mundial, a gente sabia, tinha consciência do que estava acontecendo. Então a nossa opção: “Vamos criticar o poder de uma maneira que eles não possam reconhecer, através da imagem”. A gente botava umas imagens ambíguas, porque se alguém vier nos prender por alguma coisa do nosso trabalho, a gente pode alegar que isso aqui é outra coisa. Tanto é que o pessoal do poema/processo nunca foi preso. Porque, na realidade, o pessoal não entendia o que é que tava acontecendo. A gente denunciava através da imagem e aqui e acolá uma palavrinha pra dar um choque.

A incapacidade das autoridades políticas e militares de observar a militância artística na denúncia de Falves Silva e dos demais membros do Poema/Processo e da Arte Correio permitiram uma grande produção artística livre nos tempos da ditadura militar. Parte desse acervo foi exibida na exposição Antologia Poética de Falves Silva 1966-2004, com curadoria de Jota Medeiros, realizada pelo NAC, Núcleo de Arte e Cultura da UFRN.

A distância dos principais centros produtores de artes plásticas, como São Paulo e Rio de Janeiro, possibilitou uma maior liberdade na confecção de trabalhos artísticos por essa geração que viveu durante o período de ditadura militar.

Porém, em hipótese alguma, deve ser confundida a fragilidade da censura para com a produção das artes plásticas potiguaras com a inexistência de perseguição e repressão aos meios intelectuais e políticos de esquerda de Natal. A prisão do jornalista e poeta Nei Leandro de Castro, do prefeito Djalma Maranhão, em 1964 e a prisão e tortura do político e antigo membro do Cine Clube Tirol, Juliano Siqueira, ex-vereador pelo partido comunista, e de muitos outros presos, torturados e desaparecidos são também exemplos do que foi a ditadura militar no Rio Grande do Norte<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Importante trabalho realizado nessa área é a monografia de Luciano Fábio Dantas Capistrano, da UFRN, de 2001: O Golpe Militar no Rio Grande do Norte e os Norte-Rio-Grandenses Mortos e Desaparecidos: 1969-1973.

### 3 A PRODUÇÃO DAS ARTES EM NATAL E A INTERFERÊNCIA DA DITADURA MILITAR

Existem diversos trabalhos escritos sobre a produção artística potiguar, geralmente em forma de catálogo de acervo de instituições públicas, ou coletânea de trabalhos de artistas, ou ainda, sob a forma de dicionário de artes, como o indispensável à pesquisa na área "Artes Plásticas no Rio Grande do Norte", de Dorian Gray Caldas. Porém, existe uma carência imensa de produção historiográfica no campo das artes, cometida pelos próprios historiadores, sobretudo devido ao campo de atuação dos pesquisadores, dedicados à história política, econômica e, há menos tempo, social e cultural. Boa parte da pesquisa nas artes visuais é realizada por jornalistas e pelos próprios artistas, numa forma de se preservar a história artística potiguar.

A arte é, também, um espaço de produção cultural onde os meios políticos, econômicos, sociais e culturais direta ou indiretamente interferem na sua composição, seja isso nas sociedades clássicas, no Renascimento ou nas vanguardas européias.

A ditadura militar em Natal não esteve focada, segundo esta pesquisa mostrou no capítulo anterior, na perseguição e censura dos artistas visuais que na cidade trabalhavam, até porque não houve grandes eventos, como as Bienais de São Paulo, que reúnem milhares de visitantes a cada edição, nem um grupo forte e determinado a enfrentar diretamente a repressão política. Mas isso não significa, em hipótese alguma, que sua presença não tenha influenciado, de alguma maneira, a produção visual local.

Nos anos 1950, bem antes do período ditatorial, havia em Natal uma arte estritamente voltada para a composição e estilo do que se fazia na Europa, adaptada às raízes campesinas e suburbanas, do homem simples, trabalhador. Porém as mudanças políticas ocorridas no país, durante os anos 1960, acrescida do uso de novas linguagens, trazidas da poesia concreta, possibilitaram o surgimento de uma expressão artística mista em Natal, meio plástica pela

Nos anos 1950, bem antes do período ditatorial, havia em Natal uma arte estritamente voltada para a composição e estilo do que se fazia na Europa, adaptada às raízes campesinas e suburbanas, do homem simples, trabalhador. Porém as mudanças políticas ocorridas no país, durante os anos 1960, acrescida do uso de novas linguagens, trazidas da poesia concreta, possibilitaram o surgimento de uma expressão artística mista em Natal, meio plástica pela colagem, o recorte e o desenho, meio poema, pela narrativa e pelas figuras de linguagem literárias, o chamado Poema/Processo, fortemente conceitual.

Foram escolhidas pelo pesquisador da monografia, para a observação das mudanças no campo da arte, obras confeccionadas entre 1950 e 1985. Esse período mostra bem as diferenças entre a arte feita no período do modernismo até o fim da ditadura. Entre 1950 e 1969 surgem os primeiros artistas modernos, Dorian Gray e Newton Navarro, revelam uma obra europeia à brasileira, com influências que vão desde Cervantes<sup>42</sup>, no uso de seus personagens nos respectivos trabalhos, à Kandinsky<sup>43</sup> e Paul Klee<sup>44</sup>. Em 1967 ocorre a consolidação de um projeto literário que abrangeu a arte visual além da poesia, o Poema/Processo, e que se arrasta por toda a década de 1970 e 1980, portanto, por todo o momento repressor. E 1985, primeiro ano de regime democrático, o momento em que o artista poderia se expressar livremente e revelar o que ainda não havia sido publicado. Como os trabalhos foram postos em ordem tradicional, ou seja, cronológica, as observações podem ser feitas a partir das transformações visuais na análise delas.

O primeiro trabalho para o qual chamo atenção é "Lunares" (Figura 1), de 1950, de Dorian Gray Caldas. Foi apresentada no II Salão de Arte Moderna de Natal. É uma obra abstrata. Veríssimo de Melo, jornalista do jornal "A República",

<sup>42</sup> Novelista, dramaturgo e poeta espanhol (1547-1616), sendo considerado o maior escritor de língua espanhola e um dos maiores escritores do mundo.

<sup>43</sup> Artista russo (1866-1944), um dos pioneiros da pintura abstrata, rica nas formas, cores e contornos.

<sup>44</sup> Artista suíço (1879-1940), professor da escola de arte Bauhaus, escritor de diversas publicações de teoria da arte. Teve diversos trabalhos confiscados pelo regime nazista por ter seus trabalhos considerados "degenerados".

de 12 de Abril de 1950, declarou que Dorian, apesar de ser o mais moço entre os participantes, era o mais avançado para o abstracionismo<sup>45</sup>.

“Lunares”, feito com têmpera<sup>46</sup> em papel cartão, apresenta elementos geométricos pintados em tons marrons, amarelos e azuis. Um grande círculo ao centro nos remete ao título do trabalho. Quatro grandes áreas dividem o cartão em quatro partes, o que garante a sua simetria. Outras luas preenchem a arte, de formas diversas, como que num exercício de quebra-cabeças celestial do entardecer. Elementos coloridos revelam uma fase paralela na carreira do então promissor artista, que na época contava com apenas 20 anos. Esta fase é justificada como forma de o artista autenticar a entrada do movimento modernista em Natal.

Este tipo de trabalho remete à influência que o jovem artista tinha com o movimento modernista europeu, principalmente quando nos deparamos com a produção visual de Paul Klee e Robert Delaunay (influências confirmadas do início artístico de Gray). Klee, modernista suíço da Bauhaus<sup>47</sup>, já nos anos 1920 se utilizava de geometria para dar vida aos seus personagens. De Delaunay, Dorian Gray absorveu bastante o trabalho com as cores, a composição, as curvas. Essas influências, sobretudo do que se fazia em Paris, foram de fundamental importância para a formação do caráter artístico de sua geração.

O modernismo potiguar nos anos 1950 estava mais próximo da tradição europeia, da escola francesa de arte abstrata e, posteriormente, da escola alemã expressionista, do que do modernismo praticado em São Paulo, desde os anos 20, com a Semana de Arte Moderna. Dorian Gray soube sintetizar, através do contato com a arte europeia, o momento de inserção de Natal e do Rio Grande do Norte no cenário da arte moderna no país.

<sup>45</sup> CALDAS, Dorian Gray. Op. cit., p. 30.

<sup>46</sup> Técnica utilizada com tinta obtida da mistura de pigmento com água e gema de ovo. Bastante usual até o fim do século XV. Hoje em dia é raramente usada. No século XX, o artista Giacomo Balla, do futurismo, ainda confeccionou trabalhos a partir deste processo.

<sup>47</sup> Escola de design da cidade alemã de Weimar, fundada em 1919, e tinha como objetivo, trazer para a vida cotidiana a arte e o design. Pertenceram à Bauhaus arquitetos, pintores, ceramistas, escultores e outros membros do meio artístico. A Bauhaus foi fechada em 1933 pelo governo nazista, acusado de ser um centro de difusão comunista.

“Dom Quixote” (Figura 2), de Newton Navarro, em pastel<sup>48</sup> seco, de 1965, também pertence a essa tradição de utilização da temática clássica europeia na pintura, sobretudo pela formação clássica dos artistas que se utilizavam de desenho e pintura de cavalete. O desenho, feito em papel, expõe um homem frágil, de pesada armadura, que observa em seu cavalo seus próximos desafios, que o esperam a diante.

Assim também era Navarro. Um pioneiro. Teve como desafio inicial em sua trajetória artística a realização do primeiro salão de arte moderna no estado. Isso ele fez sozinho, em 31 de Dezembro de 1948. Naquele dia, as pessoas que passavam próximo ao local da exposição, realizada na antiga Sorveteria Cruzeiro, no Grande Ponto, ficaram sem entender o que se passava, e perguntavam se aquilo tudo fazia parte do circo que acabava de chegar em Natal<sup>49</sup>.

Seu “Dom Quixote” foi pintado em plena ditadura militar. Mas neste momento, a obra de Navarro ainda se encontrava permeada da mistura da temática clássica associada ao ambiente sertanejo. Assim como Quixote, seus outros trabalhos da década de 1950 e 1960 já demonstravam a íntima ligação do artista com o cenário e os temas regionais. O drama teatral permeia toda a sua obra, seja na representação do cangaceiro, do vaqueiro ou das danças típicas do folclore nordestino.

Natural de Angicos, cidade do interior do Rio Grande do Norte, sua temática envolve-se nas cores amareladas, tal qual o cenário do interior potiguar. A presença marcante do Sol (sempre muito forte) em diversos trabalhos seus mostra a relação dos personagens do interior com as dificuldades cotidianas, de luta, como nos é mostrado no “Dom Quixote”, que segura fortemente sua lança. Na obra, o moinho também representa o desconhecido, o inimigo a enfrentar.

Falves Silva estréia no cenário artístico potiguar com a exposição de pinturas na Galeria de Arte do Município de Natal, no ano de 1966. Naquele

---

<sup>48</sup> Pigmento ligado à resina ou goma. Remonta ao século XVI, na Itália. Obteve seu apogeu no século XVIII, quando o retrato se tornou popular. Reviveu no século XIX com os impressionistas, como Edgar Degas.

período de sua história artística, Falves mostrou uma série de trabalhos cubistas como a “Composição Cubista” (Figura 3), feito em óleo sobre tela. Uma obra onde existe a predominância do vermelho e do amarelo, em que o artista joga com as cores e as formas de maneira despreocupada e despretensiosa, em virtude de se permitir seguir por uma linha de trabalho das vanguardas européias das primeiras décadas do século XX. Este trabalho se aproxima do que produzia o francês Georges Braque<sup>50</sup>, que no início do século XX, praticava este tipo de exercício artístico. A sua distância com o cubismo está na forma em que Falves Silva o apresenta, aproximando-o do abstracionismo.

Falves confirma sua influência inicial, ao afirmar seu apreço pelos trabalhos de Picasso, mas não nega que a observação ao trabalho de Newton Navarro também lhe serviu em sua produção.

A obra de Falves antes de 1967, ano de introdução do projeto de arte/poesia visual Poema/Processo é absolutamente diferente. A influência do crítico de arte Moacyr Cirne na produção dessa nova arte visual/literatura modificou de vez a estrutura do desenho e das referências artísticas aos quais os artistas visuais estavam intimamente ligados, isto é, à arte praticada na Europa, mais especificamente, à abstração francesa e ao cubismo e surrealismo<sup>51</sup> da França e da Espanha.

Para Dorian Gray, o modernismo havia sido a porta de entrada para o mundo das artes. O crescimento do seu trabalho não o impediu de se aprofundar em outros estilos e em outras técnicas. No final dos anos 1960, ele deixa de lado os trabalhos abstratos e vai em busca de novos horizontes artísticos. A preocupação em mostrar a sociedade se torna mais forte. O interesse pelo social

<sup>49</sup> ALMEIDA, Ângela Maria da. Natal, as estrelas conhecem sua pele, in: Caminhos da Arte – Rio Grande do Norte, p. 40.

<sup>50</sup> Artista francês (1882-1963), que, juntamente com o artista Pablo Picasso (1881-1973) iniciou o cubismo, uma forma revolucionária produção artística. Embora se aproxime, e, em muitas vezes seja confundido com abstracionismo, a proposta cubista estava em planificar objetos tridimensionais a fim de permitir observação de ângulos diversos do mesmo objeto.

<sup>51</sup> Escola de literatura e arte da década de 1920, fundada pelo escritor francês André Breton (1896-1966), caracterizada pelo desprezo das construções refletidas ou dos encadeamentos lógicos e pela ativação do inconsciente e do irracional, do sonho e dos estados mórbidos.

se mostra nos trabalhos que retratam o mangue, as vilas, as colheitas, ou seja, o ser humano que ficou de fora da partilha do desenvolvimento urbano e industrial.

Ao retratar os trabalhadores do campo e dos mares, Dorian Gray revela a simplicidade de como vê o mundo, apesar de ser um homem público e conhecido pela arte que desenvolve desde os anos 1950. “Pescadores” (Figura 4), de 1967, é um exemplo real de tudo isso. Os tons escuros que dominam essa fase de sua obra denotam a dramaticidade de sua reflexão. Portinari foi um exemplo para o Dorian Gray dos anos 1960. Sua responsabilidade para com uma denúncia social sutil demonstra que não era a afronta sem conseqüência que o artista buscava, mas conduzir o olhar do espectador àqueles que foram marginalizados pelo crescimento das cidades.

No final dos anos 1960, Dorian Gray resolveu mudar sua arte mais uma vez. Desta vez, por questões de mercado, decidiu dedicar parte de sua produção à tapeçaria. Este tipo de trabalho foi, nos anos 1970, de grande importância para o artista, pois foi muito bem aceito comercialmente. Para ele, a tapeçaria, além de conveniência de mercado, era uma forma de camuflagem, de desvio das vertentes regionais, que eram mais agressivas e expressivas. Era uma estratégia de garantir sua produção e venda, sem possíveis interferências, mesmo que essa não tivesse sido verificada na produção artística local. “Casario” (Figura 5), de 1972, é um exemplo claro da volta das cores aos trabalhos de Dorian Gray. Essa fase “*fauve*”, como o mesmo gosta de chamar, mostra a retomada que o artista deu na busca das cores.

A diferença entre essa fase e a inicial, dos anos 1950 é a constância das cores fortes, vivas. Outra grande diferença é a preferência pela temática da natureza. Naturezas mortas, plantas ornamentais, flores, frutas, enfim, a arte de Dorian Gray se volta para a difusão da cor através da representação de uma arte que não precisava se envolver diretamente com a política, ainda que isto não o impossibilitasse de produzir trabalhos de natureza social.

No ano de 1974, durante o movimento de Arte Postal, Falves lança o “Sorria” (Figura 6). Um trabalho de colagem, que se transforma na mais pura

denúncia do sofrimento social, ao expor o isolamento e dor de uma criança que espera por alguém que a ajude e, ao mesmo tempo, possui paciência e piedade para com aqueles que fingem não ver nada. Imagens aleatórias compõem o trabalho, significando as muitas faces da sociedade atual, pessoas que não conseguem parar para a reflexão dos problemas que a cerca. Este importante trabalho teve, ao longo dos anos, mais de uma dezena de reedições e ao menos 25.000 cópias até hoje<sup>52</sup>.

O Poema/Processo foi o grupo artístico de maior relevância surgido no Rio Grande do Norte. Sua influência na produção artística local foi de tal maneira, que através da Arte Correio, percorreu todos os continentes em pouquíssimo tempo. Sua semelhança com a Arte Pop<sup>53</sup> americana é notável, principalmente com a arte pop crítica do inglês Richard Hamilton<sup>54</sup>, que também se utilizava de colagens e serigrafia para mostrar, através do sensacionalismo, a decadência da sociedade do mundo ocidental mergulhada no consumismo e de suas estrelas, artistas de cinema ou grupos de rock<sup>55</sup>.

Foi só com sua aproximação ao grupo do Poema/Processo, que Falves se tornou conhecido, participou da Bienal da Arte de São Paulo, e participou de exposições pelo mundo. Processo, segundo Moacy Cirne, é o desencadeamento crítico de elementos de um dado produto<sup>56</sup>. Neste caso, é a manipulação combinada com o desdobramento das invenções no campo de linguagem. É perceptível a adoção da linguagem que é utilizada nos quadrinhos, com o próprio Moacy e os demais.

Um dos mais importantes pesquisadores do período das artes visuais dos anos 1970 é o paraibano Jota Medeiros. Chegando a Natal ainda criança, em

<sup>52</sup> Segundo mostra uma de suas versões in: CALDAS, Dorian Gray. Op. cit., p. 140.

<sup>53</sup> Movimento artístico surgido no Reino Unido e Estado Unidos na década de 1950. Sua inspiração eram as imagens da sociedade de consumo.

<sup>54</sup> Richard Hamilton (1922), um dos expoentes da Pop Art no Reino Unido.

<sup>55</sup> Em 1967 Hamilton produz a litografia "Swingeing London 67", "swing" (trepidar, na dança), "swinge" (castigar). Este trabalho mostra diversos momentos do grupo de rock inglês Rolling Stones, inclusive a prisão de Mick Jagger e Kate Richards, sugerindo que o excesso de exposição na mídia poderia acarretar em punição aos que viviam de forma anticonvencional ao estilo de vida conservador da sociedade britânica dos anos 1960.

<sup>56</sup> Revista de Cultura Vozes, nº 1, 1978, ano 72, p. 44.

1967, Medeiros passou a se relacionar com o grupo Poema/Processo na sua adolescência, nos anos 1970 e logo manteve contato com o Poema/Processo do Rio de Janeiro, além de diversos outros artistas visuais de outros lugares, como Paulo Bruscky, de Recife, e, juntamente com este, fundou o grupo “CAMBIU” (Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União), fortificando o eixo artístico Natal-João Pessoa-Recife.

Em 1978 funda também o “Denuncia(R) te”, de intervenção poética, de caráter experimental, idealizando, com Eduardo Garcia, o poema por telefone, em homenagem ao Dia Nacional da Poesia, 14 de Março. Era uma poesia ecológica, chamada “Floresta-Animais-Nuven(s)”, mas foi censurado, por ser considerado de cunho subversivo. Na verdade, segundo Jota Medeiros, tudo o que era estranho e atípico, era considerado subversivo<sup>57</sup>.

Um momento em que Jota pensou que poderia ser preso por subversão foi no dia do lançamento, em 31 de Março de 1980, nos 16 anos do golpe militar, de 31 envelopes artísticos que seriam enviados para 31 artistas, em decorrência da data do golpe. Jota revela que a funcionária dos correios, ao ver o envelope, solicitou que o mesmo fosse entregue para análise prévia e se direcionou a uma sala, onde seria averiguada. Com receio, Medeiros pôs os outros 30 envelopes na lata do lixo dos correios com outros papéis por cima. Em seguida, a funcionária devolve o envelope, mesmo contendo imagens pouco usuais, com diversos carimbos, entre eles a onomatopéia “Rá-tá-tá-tá...”, como que um som de arma de guerra, uma metralhadora. Jota Medeiros reuniu diversas histórias e diversas poesias visuais no livro “Geração Alternativa – Antilogia Poética Potiguar, anos 70/80”.

A mudança na arte de Newton Navarro também pode ser verificada. Se durante os anos 1960 seus trabalhos dividiam sua atenção entre o regional e o europeu regionalizado, nos anos 1970 a sua temática deixa um pouco de lado o “Dom Quixote” e passa a fazer diversas referências aos momentos históricos do passado potiguar.

<sup>57</sup> Em entrevista a Marcos Silva, em Julho de 1998, artista plástico e músico.



Retratar o cenário do interior do Nordeste sempre foi uma das suas escolhas na composição pictográfica. Os vaqueiros, as rendeiras, os tocadores de rabeça, pescadores e cangaceiros começam a freqüentar ainda mais o ambiente no imaginário do artista. Dom Quixote e Lampião passam a competir como personagem central das obras de Newton Navarro, podendo às vezes confundir um expectador desatento. Com a conquista do tricampeonato mundial de futebol, em 1970, uma homenagem aos jogadores numa série de desenhos.

“Escravos” (Figura 7), de 1982, é uma obra de técnica usual de Navarro, mas de tema pouco utilizado. São três homens, um ao centro, maior, e os outros atrás, à esquerda e à direita, que comemoram a liberdade, sob o já conhecido sol forte alaranjado que acompanha toda a obra de Navarro, desde o final dos anos 1940 até o início dos anos 1990, quando veio a falecer. Apesar da liberdade adquirida, os escravos não se mostram completamente realizados com o acontecido, no mais aparentam tristeza (ou cansaço), dignos de quem não obteve essa liberdade com muita facilidade. Correntes quebradas ainda em pulso podem sugerir prélio anterior. Talvez os escravos tenham fugido de seu senhor, numa tentativa desesperada, e, ao sair, tenham se deparado que não foi apenas o fato de estarem soltos que significa que os mesmos possuem liberdade.

1982 ainda era ditadura militar, ainda que o AI-5 tivesse deixado de funcionar, ainda havia um regime antidemocrático em vigor. Newton Navarro, em sua trajetória artística escreveu contos e adaptou a proibida peça de Sartre, conforme citada no capítulo anterior. Entre os escritos de Navarro está o prefácio da segunda novela do livro “Geração dos Maus”, lançado em 1964, de José Humberto Dutra<sup>58</sup>, chamada “O Golpe”. Um trabalho que envolve drama, onde os personagens vivem a incerteza numa favela, no mangue. Tudo isso indica uma postura clara do artista Newton Navarro em relação ao contexto político em que o país vivia durante a ditadura militar.

“Military is the Evil” (Figura 8), ou “Militarismo é o Mau”, de 1985, de Avelino Araújo, é a síntese do que este artista natalense sentia necessidade de

<sup>58</sup> Atualmente exerce a advocacia. Abandonou a carreira literária com este único trabalho.



expressar. A partir de uma colagem de imagens que se fundem um trabalho de serigrafia<sup>59</sup>, traz a denúncia explícita do que, para o artista era o militarismo. O soldado que se parece com um brinquedo nada mais é do que, senão, instrumento de algo maior. Algo que o fizesse controlar. Esse alguém era o próprio militarismo.

O recente período de ditadura militar deixou inúmeras marcas nas gerações que nela viveram. A falta de liberdade política que resultou na inexistência da democracia levou aos artistas plásticos e aos artistas visuais, de uma forma específica, aos poetas visuais, que utilizavam a linguagem visual e verbal para manifestar sua indignação à situação política em que o país estava inserido.

Imagens de pés nos remetem aos que sofreram e morreram com a violência de tortura e repressão, existente principalmente durante o Ato Institucional nº 5, onde a arbitrariedade havia sido legalizada. Com a volta da democracia, a arte dos primeiros anos pós-regime autoritário dos membros do Poema/Processo manteve o discurso e a fidelidade dos princípios de sua criação, um resultado da poesia visual concreta inserida na conjuntura política abstrusa dos anos 1960. Uma marca de perfuração por bala de revólver no canto superior da obra é substituída por uma flor, que serve ao cadáver. Uma borboleta, no centro do trabalho infere um equilíbrio nas imagens violentas que estão contidas, assim como a palavra "paz". Avelino de Araújo, natural de Patu, faz parte da vanguarda artística internacional, assim como os membros do Poema/Processo.

<sup>59</sup> Processo de reprodução de imagens e letreiros sobre superfícies planas ou curvas, de papel, pano, vidro, metal, etc., com o emprego de um caixilho com tela de seda, náilon, aço inoxidável, etc., formando uma espécie de estêncil (máscara) no quais as partes impermeabilizadas representam os claros do desenho ou as áreas reservadas a outras cores. A tinta passa através das partes permeáveis premida pelo rodo ou puxador.

#### 4. CONCLUSÃO

O caminho para a confirmação ou não da existência de interferências políticas na produção das artes plásticas e poesia visual em Natal se deu a partir do diálogo com Dorian Gray e Falves Silva durante as entrevistas. Ambos trataram da ditadura militar como uma força repressiva e temível. Dorian, por vezes, falou de autoritarismo e de que precisou fazer, em determinada parte de seu trabalho, uma arte camuflada, a tapeçaria, que seria colorida, “fauve”, como o mesmo trata, em vez de manter sua fase anterior ao AI-5, onde as sombras serviam para permear as temáticas sociais.

Falves, por sua vez, desde o início de sua arte, sofreu preconceito. Seja por fazer uma arte erótica ou por escolher, após sua entrada no movimento Poema/Processo, a arte-denúncia. De acordo com a sua visão, existia uma ditadura velada enraizada no meio intelectual da cidade, que dificultava as novas linguagens de se afirmar no cenário artístico local. Metáforas e outras figuras de linguagem passaram a habitar seu processo de criação visual. Era a poesia e a arte visual mantendo forte diálogo.

A partir da visão de mundo desses dois artistas, tão distantes em suas composições e tão próximos pelo simples fato de produzirem suas artes em plena ditadura militar em Natal, é que a observação de seus trabalhos pôde ser realizada.

As obras escolhidas entre centenas, retratam bem as transformações ocorridas durante a ditadura militar, especialmente em decorrência do AI-5. Antes de 1969 a arte em Natal, nas pessoas de Dorian Gray e Newton Navarro, possuía forma e/ou conteúdo adaptados da arte moderna européia, sobretudo das vanguardas, como é bem observado na primeira obra analisada, “Lunares”, como no Dom Quixote de Navarro e como na composição cubista-abstrata de Falves. Durante a década de 1970 mudam as temáticas e há uma abertura a novos suportes. Tapeçaria, serigrafia, colagem. De um lado a arte que deseja falar de

no Dom Quixote de Navarro e como na composição cubista-abstrata de Falves. Durante a década de 1970 mudam as temáticas e há uma abertura a novos suportes. Tapeçaria, serigrafia, colagem. De um lado a arte que deseja falar de “infância” perdida, o “Sorria” de Falves e do outro um casario em tapeçaria, onde em cuja cor habita uma espécie de cautela disfarçada de alegria.

O resultado dessa transformação é observado nos escravos de Newton Navarro e na inundação de imagens de Avelino Araújo. A liberdade que carrega as correntes e os pés que descansam na incerteza da morte.

As entrevistas e as análises confirmam a existência de interferências na produção da arte em Natal, e em seus artistas também, que despertaram a uma consciência política, ainda que, segundo os entrevistados, não tenha havido perseguição ou censura política neste campo.

CALDAS, Dorian Gray. Artes plásticas do Rio Grande do Norte: 1920/1959. Natal: Ed. Universitária FUNPEC/SESC, 1989.

\_\_\_\_\_. Todos os planos. Natal: FIERN, 2000.

COLI, Jorge. O que é arte. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FAUSTO, Borda. História do Brasil. 12. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

FREITAS, Arthur. Políticas políticas das artes plásticas entre o golpe de 64 e o 73. 5. História: questões & debates. Curitiba: Ed. UFPR, n. 40, 2001. p. 59-90.

GALVÃO, Maldo Pinto. 1964, aconteceu em abril. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2004.

GURGEL, Tarcísio. Informação da literatura potiguar. Natal: Argos, 2001.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MCCARTHY, David. Arte pop. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## 5. BIBLIOGRAFIA

- MCCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ALMEIDA, Antônio da Rocha. **Enciclopédia globo, história do Brasil**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.
- ALMEIDA, Ângela Maria da. Natal, as estrelas conhecem sua pele. In: HOUSE BUREAU DE CULTURA. **Caminhos da Arte** – Rio Grande do Norte, Barcelona: Bustamante Editores, 2001.
- BORGES, Vavy Pacheco. **O que é história**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CALDAS, Dorian Gray. **Artes plásticas do Rio Grande do Norte: 1920/1989**. Natal: Ed. Universitária: FUNPEC: SESC, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Todos os planos**. Natal: FIERN. 2000.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.
- FREITAS, Arthur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. **História: questões & debates**. Curitiba: Ed. UFPR, n. 40, 2004. p. 59-90.
- GALVÃO, Mailde Pinto. **1964. aconteceu em abril**. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2004.
- GURGEL, Tarcísio. **Informação da literatura potiguar**. Natal: Argos, 2001.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MEDEIROS, J. Um breve panorama sincrônico das artes plásticas potiguares. In: **Brouhaha, vozes da cultura potiguar**. Natal, n. 3, jan/mar 2006. p 68-71.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Geração alternativa: antologia poética potiguar, anos 70/80**. Natal: Amarela Edições, 1997.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura e identidade Nacional no Brasil do Século XX, In: GOMES, Ângela de Castro. **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

REVISTA DE CULTURA VOZES. O Poema/Processo e as linguagens experimentais. Rio de Janeiro, n.1, 1978.

STAHEL, Mônica. (Trad.) **O livro da Arte**. São Paulo: Martins fontes, 1999.

## Entrevistas

Natal, 12 de Outubro de 2006. 13h20min.

Entrevista do Autor Paulo A. Costa, membro de Academia Nortriograndense de Letras, com Gray Carlos, conhecido ao estudante de História e Artista Plástico Otoni Ravello da família Adriano Gray Carlos.

Dono Gray Carlos, em primeiro lugar, na direção da exploração das temas nacionais, a arte brasileira sempre muito ligada às coisas genuínas do homem brasileiro. Nos entretidos em primeiro, que é um ícone na nossa arte, inclusive também uma referência para os temas ligados à seca, ao homem, ao futuro, aos problemas das favelas, por aquele vale que foi o Universo de Portinari. Eu coloco Portinari porque ele é representativo da arte brasileira dos anos 30, e 1930 coloco Portinari porque ele é representativo da arte brasileira dos anos 30, e 1930 embora fosse de uma linha diferente. Depois de Capelinha, o resultado da minha, dos ideais de política de arte, que é a Gelato Vargas deu apoio. Não sei se poderia ter sido um exemplo.

## ANEXOS

Osório Rabello, sobre sua questão de valorizar o que é nacional.

Dono Gray Carlos, de que é nacional, "O Petróleo é Nosso", aquela coisa toda. Então, Petróleo veio de São Paulo, no interior de São Paulo, foi pra cá, e aí tornou um dos produtos mais comuns brasileira, que era uma cultura muito voltada para as coisas de brasileiro. Mas então o que aconteceu? (23) Nos anos 50 que é quando se começou a ter um declínio, e esse declínio se deu pela necessidade de poder superar. O poder voltar veio e os brasileiros se adaptaram ao mundo globalizado, ou seja, eles começaram a se adaptar ao mundo globalizado, ou seja, eles começaram a se adaptar ao mundo globalizado. Então, o declínio se deu pela necessidade de poder superar. O poder voltar veio e os brasileiros se adaptaram ao mundo globalizado, ou seja, eles começaram a se adaptar ao mundo globalizado.

## Entrevistas

Natal, 12 de Outubro de 2006. 13h52min.

Entrevista do Artista Plástico e Poeta, membro da Academia Norteriograndense de Letras Dorian Gray Caldas, concedida ao estudante de História e Artista Plástico Otávio Rabelo e ao seu filho, Adriano Gray Caldas.

Dorian Gray Caldas: ... Um regionalismo na direção da exploração dos temas nacionais, a arte brasileira estava muito ligada às coisas genuínas (o homem brasileiro). Nós tínhamos um Portinari, que é um ícone na nossa arte, inclusive também uma referência quanto aos temas ligados à seca, ao homem, ao humano, aos problemas das favelas, toda aquela coisa que foi o universo de Portinari. Eu coloco Portinari porque ele é representativo da arte brasileira dos anos 50, e, (1') embora fosse de uma linha marxista, ele teve, através de Capanema, o respaldo da mídia, dos líderes da política da época, inclusive o Getúlio Vargas deu apoio. Não sei se porque Getúlio era um populista...

Otávio Rabêlo: havia essa questão de valorizar o que é nacional...

Dorian Gray Caldas: ... Do que é nacional, "O Petróleo é Nosso", aquela coisa toda. Então, Portinari saiu de São Paulo, do interior de São Paulo, foi pra capital e se tornou um dos pilastes dessa cultura brasileira, que era uma cultura muito voltada para as vertentes da brasilidade. Mas então o que aconteceu? (2') Nos anos 60, que é justamente o seu enfoque, houve um declínio, e esse declínio se deu pela ingerência do poder militar. O poder militar veio e se instalou e os artistas e os intelectuais todos, ou foram pra clandestinidade, ou se adaptaram de certa maneira às condições em que eles estavam na hora vivendo. Eu atribuo à

se deu pela ingerência do poder militar. O poder militar veio e se instalou e os artistas e os intelectuais todos, ou foram pra clandestinidade, ou se adaptaram de certa maneira às condições em que eles estavam na hora vivendo. Eu atribuo à grande vazão do tema regional justamente a esse vínculo de autoritarismo em que nós estávamos vivendo na época. Eu não digo que eu fugia a essa regra porque eu continuei (3') fazendo os mesmos temas que eu fazia quando fazia a minha arte brasileira, minha arte regional, a minha arte ligada aos temas sociais também, que é a minha arte. Até me perguntaram: professor, o senhor é um alienado? Como é sua pintura? Eu digo: não, não existe praticamente pintura alienada, toda pintura é social. Mesmo a pintura que é alienada, é uma maneira de você estar fugindo a um tema que é pertinente ao tema social. Seria uma espécie de fuga pra um "rococó", que foi o que se deu muito nos anos 60, aquela fuga para a abstração. A fuga para a abstração aconteceu no Brasil inteiro. (4') É um fenômeno artístico e aconteceu também em outras partes. Houve uma adaptação muito mais cômoda, muito mais conveniente dos artistas brasileiros a fazerem a arte abstrata. Você falou agora mesmo em Oiticica, uma referência, já Lygia Clark, o próprio (?), que trouxe o impressionismo informal, dos anos 50 pra cá, já era um artista da linha do abstracionismo francês (do que se fazia melhor na abstração francesa), mas é um representante brasileiro. E outros artistas continuaram com a sua linha. Uma linha mais regional, uma linha mais (5') política, apesar das inconveniências de tomar tal atitude. Mas eles continuaram. Existem artistas no Brasil que foram durante toda a história da pintura foram coerentes. Eu quando falo em relação a mim, falo que continuei o meu trabalho, mas por conveniência também de mercado, eu fiz a tapeçaria (fim dos anos 60, começo dos anos 70). Então a tapeçaria é uma espécie de camuflagem, é uma espécie de desvio dessas vertentes regionais, das vertentes sociais, que têm uma característica bem mais agressiva, bem mais expressiva, (6') mais Escola Alemã, de *Kokoschka*, de *Klimt*, dos pintores da linha expressionista. Eu tenho essa tendência, pra ser, além de muralista, ser um pintor expressionista, mas o que aconteceu é que eu me encantei com a tapeçaria e foi conveniente pra mim, eu não nego que não tenha sido, porque as minhas obras foram adquiridas, inclusive até pela militância da

época foram apreciadas. Até porque era “*fauve*”, era uma pintura bem bonita, bem...

Otávio Rabêlo: colorida...

Dorian Gray Caldas: É, tinha o encanto da cor, que antes eu era mais sombrio, um pintor mais pra dramaticidade mais mórbida

Otávio Rabêlo: têm uns trabalhos seus (da época) de mangue que são bem escuros. (7')

Dorian Gray Caldas: Então foi uma redescoberta da cor e ao mesmo tempo foi uma adaptação à situação em que estávamos vivendo. Quer dizer, em fins dos anos 60 para os anos 70 até os anos 80 eu fiz a tapeçaria, não deixando, é claro, de fazer, regularmente, a minha pintura mais social, a minha pintura mais agressiva.

Otávio Rabêlo: Você não precisou colocar símbolos que fizessem referência à liberdade, você continuou da mesma forma...

Dorian Gray Caldas: É. Eu continuei explorando os mesmos temas que sempre foram os meus temas, que é o homem brasileiro, principalmente o homem nordestino, o homem de pés descalços. “Só não têm os braços nus correndo atrás das borboletas azuis” aí não têm, mas, correndo atrás do seu dia-a-dia, na luta para a sobrevivência. (8') Eu valorizo muito os pescadores, todo o “em torno” dos homens periféricos que vivem nas periferias dos temas folclóricos, o regional brasileiro, as coisas que são pertinentes ao sonho e as fantasias de uma sociedade marginalizada. O marginal procura o que? Procura os carnavais, procura o folclore, procura as coisas que são possíveis deles realizarem suas

fantasias. E nesses sonhos eu sou um artista que também participo desse sonho coletivo do homem brasileiro, principalmente do homem nordestino. Não faço a crítica social, embora na poesia às vezes eu cometa alguma coisa nesse sentido, (9') a crítica social do burguês, da burguesia. Existem artistas que fazem isso. Existem artistas que fazem a crítica acintosa da burguesia brasileira, da burguesia seja lá qual for. Por exemplo, um pintor como... Agora me deu um branco, mas depois vêm. Eu vou citar o nome dele... Que faz esse tipo de trabalho, que é justamente uma crítica mais aguçada da sociedade.

Otávio Rabêlo: E quanto a outros artistas daqui (do estado), você conhece...

Dorian Gray Caldas: Eu acho que, justamente, porque aconteceu isso, os artistas dos anos 60, eles, na maioria (10') os artistas daqui mesmo do Rio Grande do Norte, como eles já estavam à margem do processo, eu acho que o artista do Rio Grande do Norte ainda não tinha se inserido no processo nem da arte dos anos 22, nem também como um perfeito conhecimento do que se chama vanguarda brasileira. Mas eles ficaram no meio do caminho, entre fazer uma arte que fosse de vanguarda, daí nós temos nos anos 60 a Explo SESC, que foi um movimento ligado com Moacyr Cirne, Dailor Varela, com alguns outros artistas, que tomaram uma consciência mais crítica.

Otávio Rabêlo: Tinham uma ligação com a Bienal, não é?

Dorian Gray Caldas: Tem mais ligações com as Bienais, com as novas tendências. (11') Então eles fizeram realmente um movimento que se liga mais a esse processo das vanguardas, não só nacionais, como das vanguardas universais. Foi talvez o advento da televisão, o impacto da televisão que levou também esses artistas a tomarem uma nova consciência mais universal que até então não havia sido observada. Até porque a arte brasileira, principalmente a arte



que nós fizemos, eu, Newton Navarro e Ivon Rodrigues nos anos 50 era uma arte mais vinculada à arte europeia do que, realmente à arte de 22. Nós não tínhamos muitos vínculos com a arte de 22. Por quê? Eu acho que a arte de 22 tinha ainda muitas questões a serem observadas, no que diz respeito à (12') modernidade, aos caminhos da modernidade. A arte nossa, brasileira estava muito vinculada, também, à arte europeia. E a arte nossa estava vinculada, de certa maneira, à arte europeia também, e desvinculada um pouco também daquilo que se chama da "Semana de 22", a arte paulista. Até porque a "Semana de 22", inclusive tinha vínculos com o europeu, com, principalmente a "Escola de Paris", mas queria ter de certa maneira uma autonomia quanto aos seus temas, e essa autonomia veio com quem? Com Di Cavalcanti, veio com Clóvis (?), o próprio Portinari também tinha vínculos com a arte universal, tinha vínculos com Picasso, isso é inegável. (13') Até nas estruturas do gordo, da forma gorda. O (?) Virgulino, o Vicente do Rego Monteiro, todos esses que fizeram a arte do Nordeste e do Sul tinham vínculos com a arte internacional.

Otávio Rabêlo: No período em que o senhor ficou no Teatro Alberto Maranhão ou na Fundação José Augusto, você sofreu alguma interferência dos militares, para saberem como estava sendo o seu trabalho? Eles ficavam vigiando? Como é que funcionava isso?

Dorian Gray Caldas: Eu estava no teatro nos anos 67, já no começo dos anos 70. Havia já certa vigilância. As peças que eram levadas ao teatro passavam pelo crivo da (14') censura, e os que vinham aqui pra Natal, as companhias que vinham pra Natal já sabiam disso, então eles já vinham policiados, já do Sul. Então, eles não tinham como criar um tipo de teatro a não ser quando o ator, sempre muito inteligente, põe aquilo que a gente chama de "caco" dentro do seu próprio texto. Às vezes ele saía do texto e improvisava, mas isso se fosse pego era censurado, era retirado...

Otávio Rabêlo: Você lembra de alguma peça específica que foi recusada, que teve que sair de cartaz?

Dorian Gray Caldas: Não. Não lembro de nenhuma que tivesse sido censurada. Agora, existia um teatro (15') sem ser o oficial. Um teatro que era feito pelos nossos teatrólogos que eram experimentais. O próprio Newton Navarro levou "O Muro", de Sartre, que era uma peça praticamente proibida. Mas ele não levou ao teatro, levou à Liga Operária de Natal. Era um lugar muito acanhado e que não teve essa repercussão toda. Então, essas peças que não estavam no figurino da proibição ou que poderiam ser taxadas (16') eram feitas de maneira improvisada, de fora do controle.

Otávio Rabêlo: E em relação às exposições de arte? Lembra de alguma que teve que ser retirada de "cartaz"? Alguma exposição em que o artista teve que mudar pra poder ser aberta?

Dorian Gray Caldas: Aqui nós não tivemos... Durante toda a minha trajetória como artista plástico, pelo menos não sofri nenhuma sanção e nenhum dos outros que faziam arte. Não tenho nenhum registro disso.

Otávio Rabêlo: Isso você acha que se deve a quê? Ao fato de aqui haver certo conforto entre os militares e a população? Como é que você vê a Ditadura aqui? Você acha que foi mais branda (17') do que em outros lugares?

Dorian Gray Caldas: Pode ter sido, pode ter sido. Até porque havia uma convivência razoavelmente confortável.

Otávio Rabêlo: Natal era bem menor...

Dorian Gray Caldas: Era bem menor. E o movimento de vanguarda daqui foi um movimento mais ligado propriamente a um tipo de projeto que é subliminar, foge muito, inclusive à própria compreensão **(18')** da inteligência da época. Por quê? Porque se existia o trabalho-processo, o quadrinho e depois o processo, o Mail-art, aquela coisa toda, que é um projeto internacional, então as coisas ficam muito difíceis, porque a circulação disso é uma circulação praticamente clandestina. Então os artistas do Rio Grande do Norte fizeram muito isso também. Avelino fez, o Falves fez também, quer dizer, existia essa coisa, mas que dificilmente poderia ser taxada **(19')** ou teria incomodado no sentido de se dar um valor a isso em âmbito nacional.

(...)

Otávio Rabêlo: Em termos de transformações na arte potiguar...

Dorian Gray Caldas: As transformações foram muito grandes, pois, por exemplo: se nós temos meu livro dos anos 80, 89 existem 105 artistas. Hoje dobra. 205 ou 210, ou mais do que isso, atuantes **(20')**. Então você veja que houve realmente uma tomada de consciência artística muito grande nesses 10 anos, 20 anos, 30 anos. Por quê? Porque o artista começou a ter condições e informações na hora em que acontecem as coisas em qualquer parte do mundo. A Bienal de Veneza, por exemplo, raramente se sabia alguma coisa. Mas hoje você sabe o que está acontecendo. A Bienal de Veneza, os movimentos de Nova Iorque, os movimentos da França, então você está sabendo. E houve um esplendor, vamos dizer assim, da arte universal nunca antes registrado. Porque a coisa da individualidade **(21')** que os artistas procuraram se desenvolvendo através do impressionismo foi extraordinária. Eu me impressionei. Veio o expressionismo, veio o cubismo, o dadaísmo, o sincretismo, o sintetismo, uma quantidade enorme. Cada artista querendo fazer de sua arte uma conceituação nova, já que eles tinham se libertado do modelo acadêmico. Porque no academicismo não havia onde você fugir muito pra outras derivações. E na arte

moderna houve toda essa fuga da individualidade do artista. Eu até escrevi muito sobre isso. Inclusive sobre Kandinski, sobre Paul Klee, sobre Mondrian, sobre Kokoschka, sobre todos os artistas que fizeram o (22') pós-impressionismo. Então há uma tendência a todos aqueles que tentem fixar novos parâmetros de arte e novos caminhos de arte. Isso é muito bom porque dá a oportunidade ao artista uma liberdade muito maior.

Adriano Gray Caldas: Não se chegou a um limite não, essa liberdade?

Dorian Gray Caldas: Existem limites, é claro que existe, porque eu acho que sempre deve haver certa escolaridade na arte em que vincule o artista em um princípio principalmente de valor, de qualidade artística. Então eles devem observar certas coisas, não devem perder a noção de Leonardo, leonardiana, em que o homem tem, o artista tem (23') vínculos com a luz, com a perspectiva, com o claro-escuro, com os volumes, então essas coisas devem ser princípios básicos da arte, e as fugas, vamos dizer assim, podem ser feitas, desde que tenha se aprendido a fazer a lição de casa, os estudos básicos da arte.

Adriano Gray Caldas: Você não acha que hoje há uma tendência dos contemporâneos de repetir certas formas do modernismo não?

Dorian Gray Caldas: É, porque é mais cômodo, e porque o artista hoje faz o pós-impressionismo, faz o pós-expressionismo, faz a arte contemporânea, eles fazem isso de maneira que repetindo aquilo que já se tornou (24') clássico. Um Picasso, por exemplo, é um clássico. Então, a deformação da obra cubista de Picasso é visitada, mas de maneira muito mais clássica, no sentido de que os artistas agora procuram dentro das deformações que aconteceram do pós-impressionismo, eles procuram uma revisitação coma tendência mais estudiosa.

Observando mais o que tem a arte de mais conveniente, historicamente mais ligada à pintura clássica. (25') Os artistas de hoje fazem muito isso.

Adriano Gray Caldas: Você acha que a vanguarda se transformou num cânone? A vanguarda de ontem se transformou num cânone de hoje?

Dorian Gray Caldas: Se transformou em referência. Você vê um Mondrian, é uma referência, um Klee é uma referência, um Picasso é uma referência. Então os artistas retrabalham esses temas. Eu não estou vendo nada de diferente do que já se fez. Eu acho que eles estão retrabalhando aquilo que os inovadores fizeram. Aquilo que é um rescaldo de toda a geração do fim do século passado pra cá.

Otávio Rabêlo: Em relação a isso também, o que então você acha que deveria ser o próximo passo da arte, agora que agente está no século XXI?

Dorian Gray Caldas: Eu acho que o próximo passo... A reinvenção é muito boa. Mas é necessário que haja, além da reinvenção da arte (26') e do retrabalho, que existam remontar coisas que já foram feitas, já foram usadas, já foram exploradas, eu acho que, sem muita preocupação em criar novos "ismos", eu acho que o artista pode dentro do próprio contexto social político, humano, tecnológico, eles devem ter uma visão mais oportuna do que está acontecendo nesse século.

Otávio Rabêlo: Esse seria um passo seguro.  
Otávio Rabêlo: Porque dessa maneira a gente vê uma globalização inclusive dentro da própria arte...

Dorian Gray Caldas: Mas a pequena. Essa globalização a pequena o artista porque eles perdem de certa maneira os vínculos com as suas raízes, com a arte

natural que eles fazem e ao mesmo tempo eles não avançam nas suas propostas como (27') artistas.

Otávio Rabêlo: É um pensamento negativo.

Dorian Gray Caldas: É um pensamento negativo. Eu acho que é uma coisa negativa. Eu digo isso porque também nós recebemos aqui... Por que você sabe a Polônia é um país que teve uma evolução nas artes plásticas extraordinária. Os artistas poloneses fizeram um verdadeiro movimento de vanguarda na Polônia. Então o embaixador esteve comigo aqui e vendo a arte nordestina e ele se desencantou. Ele disse: "Olhe, poucos artistas aqui trabalham as vertentes naturais da sua arte nos seus temas, porque eles estão fazendo uma arte universalizada. Estão fazendo a mesma coisa que os artistas da França fazem, que os ingleses fazem. Então, isso não é bom". É bom que os artistas conservem seus vínculos com suas matrizes, dentro do seu país, de sua região e ao mesmo tempo eles (28') se universalizem quanto aos seus temas, às suas propostas, como arte, usando coisas que a tecnologia permita. Coisas que hoje em dia existe um manancial enorme de coisas que podem ser usadas pela arte, no bom sentido. Não é o lixo. O lixo deixa pra o passado. No passado até o próprio Picasso usou o lixo. Não é usar o lixo, é usar as coisas que estão acontecendo no universo científico, sei lá, dentro de novos parâmetros de comparação.

Otávio Rabêlo: Esse seria um passo seguro...

Dorian Gray Caldas: Eu acho que seria a arte do novo milênio.

Natal, 17 de Outubro de 2006. 17h17min.

Entrevista do Artista Plástico e Poeta Visual, Falves Silva, concedida ao então estudante de História e Artista Plástico Otávio Rabelo na presença do Artista Multimídia Jota Medeiros.

Otávio Rabelo: E aí, Falves...

Jota Medeiros: Era pra ter trazido o convide de Dorian pra ele, né? Ah, mais a gente tem aí, né? **(fazendo referência à exposição “Caminhos da Modernidade”, na Galeria Conviv’art – UFRN, em 26/10/2006).**

Otávio Rabelo: Eu gostaria que começasses falando desse primeiro período seu.

Falves Silva: Bom, a minha primeira exposição foi na galeria de arte na Praça André de Albuquerque, que era uma galeria que ficava junto do Palácio da Cultura e atravessava a praça, de um lado ao outro. Você entrava aqui e saía do outro lado. Depois do período da ditadura essa galeria foi derrubada. Agora, a galeria mais freqüentada no período aqui em Natal, em sessenta e pouco tinham poucas galerias. Aí então eu fiz essa exposição em Junho de 66. Quem me apresentou nessa exposição foi Nei Leandro de Castro (1’) e o catálogo de Dailor (Dailor Varela). Nesse tempo não tinha televisão, não tinha shopping, a gente ta em plena ditadura militar. A exposição era uma exposição erótica. Quer dizer, entre outras coisas tinha um erotismo. Pelo catálogo, devem ter os títulos dos trabalhos. Foram quinze trabalhos. Pelos títulos você vê que metade tinha um teor erótico. E a exposição tava marcada para passar trinta dias, mas quando Madruga deu uma nota na Tribuna do Norte alegando que os estudantes estavam passando por ali

ditadura militar. A exposição era uma exposição erótica. Quer dizer, entre outras coisas tinha um erotismo. Pelo catálogo, devem ter os títulos dos trabalhos. Foram quinze trabalhos. Pelos títulos você vê que metade tinha um teor erótico. E a exposição tava marcada para passar trinta dias, mas quando Madruga deu uma nota na Tribuna do Norte alegando que os estudantes estavam passando por ali com fins eróticos, alegando que a exposição tava incentivando a masturbação, essa exposição passou apenas oito dias. (2') Era pra passar trinta. Provavelmente essa nota foi que definiu a saída da exposição. Era no governo de Gurgel, Walfredo Gurgel. Eu sei que essa exposição saiu e, logo em seguida, no outro ano, veio o meu envolvimento com o poema/processo. Em 67 comecei a movimentar, através do movimento do poema/processo e a partir daí começamos a criar uma nova estética do poema/processo. Um formalismo já estudado, um movimento que foi planejado. Não só em Natal, mas Natal-Rio de Janeiro simultaneamente. Os poetas do Rio de Janeiro (3') eram Wladimir Dias-Pino, Neide Dias de Sá, Álvaro de Sá e outros mais importantes que esses. Moacyr Cirne é quem foi o responsável de trazer as novidades de lá do Rio pra cá pra Natal. E a partir dessa transição Natal-Rio de Janeiro, é que surgiu esse movimento do poema/processo.

Otávio Rabelo: Me diz uma coisa, Falves, a sua arte começa cubista...

Falves Silva: Ela começa com o cubismo e um pouco de surrealismo.

Otávio Rabelo: Por quê?

Falves Silva: Porque foi nesse período que eu comecei a observar a arte de Newton Navarro, Picasso, a nível internacional, e também o surrealismo de Salvador Dali e outros, mas o mais importante foi Salvador Dali. Mas depois eu abandonaria essa fase. Mas depois eu abandonaria essa fase. (4')

Otávio Rabelo: Você acha que o artista potiguar estava mais ligado à arte de outros locais do Brasil ou com a arte européia?

Falves Silva: Eu acho o seguinte, no meu caso, eu tava ligado com as duas coisas. Porque, veja bem, a gente tava em plena efervescência, querendo descobrir novas coisas. A gente só podia buscar isso através dos pintores mais ousados da Europa. Daí já tinha publicações em revistas e em livros a respeito da arte moderna e especialmente o cubismo e o surrealismo e influenciou não só a mim como a uma boa geração. Por exemplo: Jomar Jackson teve muita influência de Salvador Dali. Depois partiu pra uma outra vertente, mas Salvador Dali sempre foi um "norte" de Jomar Jackson.

Otávio Rabelo: Portinari te influenciou?

Falves Silva: Portinari (5') nem tanto. Eu acho que mais Newton Navarro. Depois que eu iria tomar conhecimento de Portinari e outros pintores brasileiros como Di Cavalcanti, e depois surgiria outra fase mais construtivista (erro no arquivo de 2 segundos) através da poesia concreta. Não só eu, como todos aqui fomos ter conhecimento do movimento concreto que envolvia também a pintura. A poesia e a pintura. A pintura fez parte do movimento concretista. E a partir daí, nesse momento tava surgindo op art, pop art...

Otávio Rabelo: Você tinha envolvimento com o pessoal da Bienal de São Paulo?

Falves Silva: Não, não tinha nenhum envolvimento. Nesse período, não. O meu envolvimento era com Moacyr Cirne e o pessoal do Rio de Janeiro e aquele pessoal que eu já falei. (6') E, o mais importante disso tudo é o Moacyr Cirne, que

foi o elo entre o Rio de Janeiro e Natal. Ele trazia o material de lá e levava cópia, inclusive originais alguns ainda estão por lá, que a gente mandava. Naquele tempo não tinha “xérox”, é bom salientar isso, não existia “xérox”, então mandávamos muito o original. Muitos deles ficaram lá pelo Rio.

Otávio Rabelo: Quando é que você começou a sentir que o seu trabalho artístico estava começando a se ligar à poesia?

Falves Silva: Justamente a partir do poema/processo. Com a exposição que foi feita em Dezembro. Está fazendo 40 anos agora que a gente fez a primeira exposição. 11 de Dezembro de 67. Então a partir daí, já no ano anterior, (também Moacyr Cirne já trazia (7') a teoria da poesia concreta) a gente já começava aquele namoro com a poesia concreta e logo em seguida veio a questão da poesia/processo. Então eu me liguei até hoje ao grupo poema/processo, sem deixar, no entanto, levando em consideração àqueles poetas da poesia concreta, que são Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e outros. E nesse momento, quando eu passo da pintura pra poesia é que começou um grande desenvolvimento do meu trabalho e começou a ter aceitação fora do eixo da cidade, do Rio Grande do Norte. Teve a minha primeira exposição na Argentina, juntamente com o pessoal do poema/processo, (8') e a partir de 70, 72, a gente começou a expandir, ir pra outras cidades, pra outras capitais, pra outros países. Mas a partir mesmo de 74 é que fui divulgando meu trabalho em outras regiões, em outras regiões do mundo, nos Estados Unidos, na França, na Itália.

Otávio Rabelo: Foi nessa época que você conheceu o Jota?

Falves Silva: Eu conheci o Jota Medeiros um pouco depois, em 75. Foi exatamente isso.

Falves Silva: Não tinha não, nem vídeo. Era "Super Oito".

Otávio Rabelo: Como é que você o conheceu?



Falves Silva: Jota Medeiros chegou lá na gráfica, eu trabalhava na Ribeira numa gráfica e ele chegou com Eduardo Gossom com a idéia de fazer um jornal que saiu... Dois números?

Jota Medeiros: Três...

Falves Silva: Três números. Aí ele foi pedir minha colaboração e dei uma colaboração a partir daí (9') tivemos um contato maior e a partir desse contato o Jota Medeiros já iniciou as suas atividades como artista plástico e como poeta também. Organizando exposições. Ele organizou uma exposição juntamente com a gente em 77 que foi basicamente a segunda grande exposição moderna, não ligada à pintura, mas à poesia, à arte-correio, 77 isso. Comemorando os 10 anos do poema/processo. Foi uma exposição bastante movimentada. Veio o pessoal da Paraíba, houve shows. Isso a gente tem documentado em fotografias. É bom lembrar que até esse momento ainda não tinha televisão em Natal. A divulgação era através de jornais, de Rádio, e a gente conseguiu fazer essa (10') exposição. Foi um verdadeiro... Jota Medeiros já fazendo umas performances, as suas performances.

Jota Medeiros: Ainda está documentado na "Super Oito".

Falves Silva: Tá documentado em "Super Oito", perfeitamente.

Jota Medeiros: Não tinha televisão...

Falves Silva: Não tinha não, nem vídeo. Era "Super Oito"

Otávio Rabelo: Conta tua história no Cine-Clube.

Falves Silva: No Cine-Clube foi a partir de sessenta e... Em 59 pertencia à JOC que era uma organização da Igreja Católica, chamada "Juventude Operária Católica". Tinha a JAC, a JEC, a JOC, a JUC e a JIC. Cada uma era "Juventude Universitária", "Juventude Operária", "Juventude Agrária", eram as letras do alfabeto, eu era da JOC. Essa JOC **(11')** deu um impulso, eu reconheço que deu um impulso bem interessante na minha maneira de ver a arte. Então a partir de 61 foi fundado o Cine-Clube Tirol, ainda ligado à Igreja. Foi o Pe. Barbosa quem convidou alguns rapazes da JOC para fazer umas reuniões lá na Igreja Santa Teresinha, pra conversar sobre cinema. A partir daí surgiu o Cine-Clube Tirol, em 61.

Otávio Rabelo: E de que forma ele lhe influenciou na sua maneira de produzir? Por que eu vejo os seus trabalhos, essa ligação com a Pop Art, colocar a Marilyn Monroe, colocar o Nixon...

Falves Silva: Essa influência vem a partir do cinema, e como eu já gostava muito de cinema desde rapazinho, desde menino, **(12')** o Cine-Clube Tirol veio dar um embasamento teórico sobre a importância do cinema como arte. A gente muitas vezes vê o cinema como diversão.

Otávio Rabelo: Como entretenimento...

Falves Silva: Muita gente não leva para o lado da arte. Então o Cine-Clube ajudou muito nesse sentido, em pensar o cinema como arte. Através do grupo do Cine-Clube que a gente começava a ver, a estudar o cinema, e eu particularmente

comecei a desenvolver, já engatinhando coma coisa da modernidade. Fizemos três filmes no Cine-Clube, filmes “curtas”, ainda em “Super Oito”, preto-e-branco, mas aí se perderam esses filmes. Fizemos uma apresentação lá no Cine-Clube, foi bem muito gratificante. Só não foi legal porque a turma não guardou, se perderam as fitas, é uma pena que tenham se perdido. (13’) E esse grupo do Cine-Clube, depois se tornaria todos eles em intelectuais, poetas... Por exemplo, Moacyr Cirne já era um intelectual, e depois que viria com o poema/processo; Gilberto Stábile era também um crítico de cinema; Franklin Capistrano, que depois se tornaria poeta; Juliano Siqueira; Pena Chaves, escritor, com vários livros, Francisco Sobreira, Horácio Paiva, Hermano Paiva, quer dizer, políticos e escritores, poetas, aquele grupo do Cine-Clube, todos tiveram um bom proveito. Alguns deles se tornaram burocratas, entraram na política tradicional e alguns continuam até hoje.

Otávio Rabelo: O próprio Franklin, não é?

Falves Silva: É! O próprio Franklin. E outros. O Juliano também sempre foi ligado à política. (14’) E outros seguiram as vertentes das artes. Sobreira, um artista muito bom, eu acho. O Dailor Varela também, o Anchieta Fernandes, é bom salientar, que era também é um estudioso do cinema.

Otávio Rabelo: Ligado ao estudo das vanguardas, né?

Falves Silva: É! Ao estudo das vanguardas. (...) E freqüentavam outras pessoas como Paulo de Tarso, que freqüentava o Cine-Clube, mas nunca pertenceu aos quadros do Cine-Clube. Ele freqüentava, mas não tem, não foi sócio do Cine-Clube. Freqüentava, mas nunca encarou participar do quadro do Cine-Clube.

Otávio Rabelo: Olha, só, Falves. **(15')** Observando seus trabalhos, a gente vê essas grandes personalidades do cinema **(na verdade quis dizer da cultura)** norte-americano, mas também vê que você faz uma arte de denúncia, quando você trata de temas como o Vietnã, quando você expõe Mão-Tsé-Tung... Como é que era a sua visão da política mundial naquela época?

Otávio Rabelo: Isso foi em que ano?

Falves Silva: Olha, naquele período, a juventude de todo o mundo tava num período de ebulição, numa verdadeira revolução. Você veja bem, os "Beatles" surgiram nesse período. Um grupo musical emblemático da época, né? Têm outros, os "Rolling Stones" também, mas os "Beatles" era que ficou assim caracterizado como um grupo "internado" da revolta da juventude. Na França, a juventude se revoltava contra o ensino universitário, querendo mudar, **(16')** o chamado "Abril de 68", uma verdadeira revolução.

Otávio Rabelo: (18) Quem é que vai garantir né?

Jota Medeiros: Maio...

Falves Silva: E, quem é que vai garantir? Resolvemos não fazer. Mas a fama

Falves Silva: Maio. A juventude na China queimava em praça pública os livros da tradição chinesa, que a gente até sofreu certa influência de Mão-Tsé-Tung. A gente até tentou fazer queima dos livros, mas não houve continuidade.

Otávio Rabelo: Como é que era essa história?

Falves Silva: Como tava aquela inquietação, houve um rasga-rasga no Rio de Janeiro, no ano anterior, em 67, e em 68 a gente: "Vamos fazer aqui uma revoluçãozinha aqui interna", "vamos queimar os livros de alguns autores tradicionais". Câmara Cascudo, que era emblemático, e outros. Mas a gente observou que ia ser a maior besteira porque a gente tava **(17')** utilizando a mesma coisa de Hitler... E de Mao também. Mas o lado de Mao a gente via como o lado

bom. E a gente tava mais imitando Mao do que Hitler. Mas aí: “O pessoal vai confundir esse negócio”, “É melhor a gente não fazer esse queima-queima”. Mas saiu nos jornais, o pessoal da esquerda, em defesa da tradição, disseram que se a gente queimasse os livros (ia ser no grande ponto) ia ter pancadaria.

Otávio Rabelo: Isso foi em que ano?

Falves Silva: Em 68. Dailor, que era jornalista e amigo do delegado que era Hernani Hugo, e a amizade dele com Hernani Hugo, Hernani Hugo disse: “Pode fazer a queima que eu garanto como não vai haver confusão”. Mas aí, a gente ficou: “a polícia apoiando os estudantes?”.

Otávio Rabelo: (18’) Quem é que vai garantir né?

Falves Silva: É, quem é que vai garantir? Resolvemos não fazer. Mas a fama ficou. Muita gente ainda hoje diz: “Vocês fizeram”, mas não houve esse queima. Não houve queima de livros, apenas saiu em jornal, agora saiu a notícia em jornal: “Jovens vão queimar livros amanhã...”.

Jota Medeiros: Só quem participou foi Gurgel.

Falves Silva: Gurgel não participava desse grupo não.

Jota Medeiros: Ele disse que tinha participado.

Falves Silva: Não. Participava não. Quem participava era eu, Dailor, Alexis...

Jota Medeiros: Eu sei...

Otávio Rabelo: Como é que a arte se envolvia com a política, no final dos anos 60, quando começou a “engrossar” a ditadura?

Falves Silva: Olha, como eu lhe falei, no período (19’), a arte sempre teve engajada com política, em toda parte do mundo. Mas a revolta mundial, a gente sabia, tinha consciência do que estava acontecendo. Então a nossa opção: “Vamos criticar o poder de uma maneira que eles não possam reconhecer, através da imagem”. A gente botava umas imagens ambíguas, porque se alguém vier prender por alguma coisa do nosso trabalho, a gente pode alegar que isso aqui é outra coisa. Tanto é que o pessoal do poema/processo nunca foi preso. Porque, na realidade, o pessoal não entendia o que é que tava acontecendo. A gente denunciava através da imagem e aqui e acolá uma palavrinha pra dar um choque. Por exemplo, tem um poema de Dailor Varela que se chama... Um que eu (20’) estou esquecido o nome. Tem um jovem jogando uma pedra (uma foto) e a palavra em cima: “acossado”; que era o filme de Godard, do período, a palavra: “ação” e uma explosão, boom, que era a explosão do quadrinho. Uma coisa revolucionária. Agora daqui que o pessoal viesse a entender isso..., que era bem ligada à coisa da história em quadrinhos (a linguagem da história em quadrinhos), e o poema/processo sempre se utilizou desse recurso da história em quadrinhos. Eu, particularmente continuei usando esse recurso.

Otávio Rabelo: Foi por essa e por outras que você achou melhor trabalhar esse tipo de linguagem ao invés daquele cubismo, surrealismo...?

Falves Silva: É eu sei que a história do cubismo e do surrealismo, já tinha os grandes pintores, Picasso, entre outros, Salvador Dali e outros, todos grandes. (21’) Aí então a solução era inventar, fazendo uma coisa que não fosse aquilo e

que fosse uma decorrência daquilo. Depois a gente vem aprimorando os estudos, aí vem vendo que aquilo que a gente tava fazendo já vinha da "Semana de Arte Moderna", só que naquele momento, eu particularmente não tinha conhecido, não tinha conhecimento ainda da questão da "Semana de Arte Moderna". E depois que era tudo decorrência de lá. Essa vanguarda brasileira. O Tropicalismo é da semana de 22; A poesia concreta também; e o poema/processo que é um irmão da poesia concreta. O poema/processo é um irmão... Adulto (risos). O Haroldo de Campos diria outra coisa. (22') Mas eu prefiro chamar de um irmão adulto da poesia concreta. E isso sem deixar de reconhecer que o pessoal da poesia concreta, realmente são os grandes estudiosos da literatura moderna do Brasil.

Otávio Rabelo: Você já se sentiu perseguido de alguma maneira pela ditadura?

Falves Silva: Pela ditadura... Não. Mas, veja bem, existe uma ditadura velada nos meios intelectuais. Hoje mesmo, por exemplo, a própria Universidade, só recentemente, é que ta entrando na modernidade. Eu já tava pensando nisso. Por exemplo, ta sendo criado o museu no NAC, o Museu Palatnik, que é pra preservar aquilo que está se fazendo hoje, ao contrário de algumas instituições que preferem preservar o passado, ou seja, o folclore. (23') O folclore é importante que a gente cultue, mas não em excesso, como está se fazendo hoje. Porque o folclore é o passado. O passado não vai trazer nenhum repertório para o presente nem para o futuro da comunidade. O que vai trazer um repertório moderno pra comunidade é o que se ta fazendo hoje. Se a gente for começar a estudar o bumba-meu-boi, que já vem de "mil novecentos e doze", "mil novecentos e não sei quanto", a gente continua preservando aqueles costumes em nome do sistema. Quem tira proveito disso são os governos. É o Governo Federal, o Governo Estadual, os Governos Municipais, que fazem as suas formações de quadrilhas juninas em todo canto, formação de bumba-meu-boi. Isso em nome do sistema. Não leva em consideração a cultura. E até mesmo modificam. Começam a estilizar o bumba-meu-boi, as (24') quadrilhas já não são mais aquelas quadrilhas

anteriores. Os folguedos populares, as danças, claro que isso deve ser preservado, em memória àquela cultura do passado, mas não apresentar ela como se isso fosse vanguarda. Como eu vi, por exemplo, recentemente o Ariano Suassuna disse que se considerava um vanguardista. Eu acho que ele não sabe o significado da vanguarda, porque o tipo de arte que ele faz é justamente a arte do folclore, preservar os costumes do passado. Eu respeito a obra dele, respeito o trabalho dele, mas não vejo ele como sendo um artista de vanguarda. Usa-se o nome de vanguarda para dizer isso: pra dizer que o folclore é vanguarda. O folclore não (25') pode ser vanguarda. O folclore é estudo do passado. É incongruência dizer que é vanguarda, porque vanguarda é aquilo que ta na frente...

Otávio Rabelo: *Avant-garde...*

Falves Silva: Perfeitamente. Não pode ser *avante*. É retaguarda. No caso é retaguarda, não é vanguarda.

Otávio Rabelo: De que forma, então, os artistas de hoje poderiam presentear as próximas gerações? Porque hoje em dia temos uma arte um tanto "universalista", muita coisa que é feita na França é feita aqui, é feita nos Estados Unidos. De que forma o artista potiguar poderia, então, dar de si para as próximas gerações?

Falves Silva: Eu acho o seguinte: no meu caso. O mundo hoje ta global. (26') Sempre foi global, mas hoje ta mais global por causa da televisão, da internet, de toda essa parafernália de modernidade e de criatividade dos meios de comunicações e tal, então é difícil você separar. Tanto faz em Nova Iorque, como em Macaíba. Por exemplo, o Fábio de Ojuara mora em Ceará-Mirim e se comunica com a Espanha, com a Itália, com o Japão, com a França. E faz o trabalho dele em Ceará-Mirim. Então, eu acho que o intercâmbio hoje facilitou a



intercomunicação entre várias partes do mundo. Mas ao mesmo tempo, veja como é contraditório: ao mesmo tempo em que une, separa. Porque o seguinte: A contribuição da arte seria para o engrandecimento da comunidade, do saber do ser (27') humano. Agora, a gente sabe que hoje o número de analfabetos no mundo continua crescendo, a pesar da internet. O número de analfabetos continua crescendo, não diminuiu. Veja bem: não é só o fato de você aprender a ler, é o fato de você aprender a interpretar, saber o que é que está lendo. E tem muita gente, eu conheço até mesmo estudantes que fazem direito, economia... Eles não sabem ler, não vejo ninguém que lê. Lá no meu local de trabalho, que é um grupo de 260 pessoas, a gente conta nos dedos as pessoas que lêem jornal... Quem gosta de ler, sempre está com um livrinho debaixo do braço, com jornal. Isso não acontece. Mesmo estudantes de universidades (28'). Eu acho que há essa contradição, eu até compreendo que é perfeitamente normal, mas não houve um enriquecimento muito grande no repertório da comunidade. O poder sempre terá todo o conhecimento em nome dele. Nós vamos virar números. Como alguns autores já preconizam isso como "O Admirável Mundo Novo" de..., 1984, de ..., e outros. *Metrópolis*, o filme de *Fritz Lang*. A cidade, quanto maior, cresce a sua complexidade e a pobreza, na sua periferia vai crescendo também. O saber, (29') o conhecimento dentro da universidade (a universidade é o centro do saber), mas eu sinto que a universidade sente uma dificuldade muito grande de se entrosar com a comunidade. Faz um evento, por exemplo, CIENTEC, mas só vai uma quantidadezinha de pessoas interessadas naquele assunto. A comunidade, em geral, tem receio de ir, ou não vai porque não sabe, ou porque não pode. Porque você veja bem, o salário mínimo de um homem normal, R\$ 400,00, um homem que ganha R\$ 400,00 não tem condições de gostar de arte, não tem como. E o dinheiro que o cara ganha dá pra comprar banana, pão, o cara vai chegar do trabalho de cinco horas da tarde, trocar de roupa pra ir ao cinema, pra ir ao teatro? Não pode, não tem dinheiro pra ir. O cinema hoje custa caríssimo.

Otávio Rabelo: (30') Como foi aquela frase que você falou na revista Papangu?

...determinado artista, tudo o que ele faz é político, mesmo quando não está falando

Falves Silva: É. Exato, só dá pra tomar cachaça, pagar ônibus e não comer. Uma brincadeira, mas dá pra um bocado de coisas, né?

Otávio Rabelo: Daquele menino que começou a fazer arte pra cá, pra hoje, o quanto você acha que o Falves mudou e o quanto você acha que o Falves pode mudar?

Falves Silva: Rapaz, eu acho que o artista continua sempre em mutação. Jota Medeiros, por exemplo, é um exemplo disso. Eu conheço os trabalhos iniciais de Jota Medeiros, e ele continua cada vez crescendo e da mesma maneira eu também, hoje eu continuo. Estou fazendo uma série de trabalhos, vou lhes mostrar, daqui a pouco: (31') "Metalinguagens das Histórias em Quadrinhos". É minha última etapa, por enquanto. Então, tem momentos que faço uma coisa por brincadeira e tem momentos em que faço uma coisa mais séria. Tem momentos que eu desenho só pra desopilar, daqui a pouco faço uma série, faço uma série de jogadores de futebol, uma série de bananas, de coisas, de mar, essas coisas todas. Tudo isso vai surgindo, mas na minha vertente mais importante é essa ligada ao poema/processo e esse lado semiótico, acho que esse lado é mais moderno.

Otávio Rabelo: Só mais uma última pergunta: em relação ao período em que estou estudando, final dos anos 60 e anos 70. Eu tentei enquadrar em princípio todo o AI-5, (32') mas talvez ficasse um pouco redundante eu pesquisar esse período todo, então eu preferi enfatizar esse (grande) período de transformações. Nesse período quais são os artistas que você acha que tiveram uma ênfase no aspecto político da arte?

Falves Silva: Olha, eu acho muito interessante esse negócio de o artista, determinado artista, tudo o que ele faz é político, mesmo quando não está falando

em política. Mesmo assim o trabalho do artista é político. Quando é um trabalho do tipo reacionário, não deixa de ser político. E quando é um trabalho que tem uma mensagem ligada à política, aí já é uma coisa mais revolucionária. Mas eu não gosto (33') muito do artista panfletário, do artista que ele faz panfleto da arte, eu não acho legal. Eu acho que o artista faz uma dosagem, entre a forma e o conteúdo. Eu gosto mais, com toda a sinceridade 50% de forma, 50% de conteúdo, faz certa harmonia, no meu trabalho. E os artistas mais importantes desse período, não poderiam deixar de ser, pra mim, são Moacyr Cirne, Wladimir Dias Pinto, Álvaro de Sá, Fernando, Jota Medeiros, e evidente que têm outros, mas aqui na minha aldeiazinha da minha mente eu acho que esses. Evidente que têm outros. Outras pessoas, (34') cineastas, romancistas, por exemplo: James Joyce, muito importante, Godard, Hitchcock, Glauber Rocha, o movimento tropicalista, hoje sou mais Tom Zé e Jards Macalé, do que Caetano. Eu descobri que esses caras realmente foram de certa maneira, até mais criativos do que Caetano. Eu acho mais revolucionário. Eu acho o Tom Zé bem mais revolucionário que Caetano, hoje.

## IMAGENS



Figura 1 - Lunares – Dorian Gray Caldas - 1950 – têmpera s/ cartão

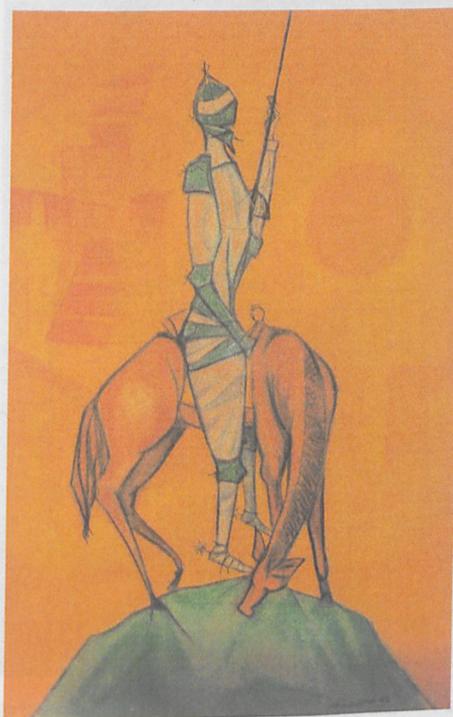
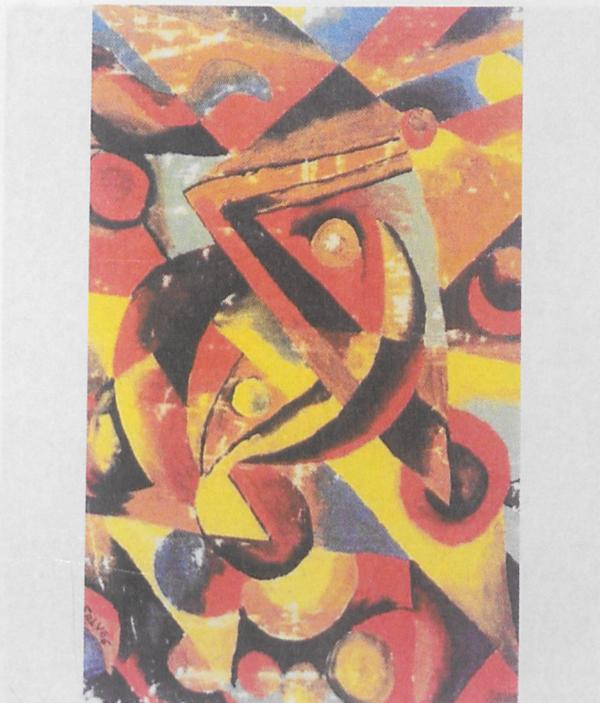


Figura 2 - Dom Quixote – Newton Navarro - 1965 – pastel seco s/ papel





**Figura 3 - Composição Cubista – Falves Silva – 1966 - óleo s/ tela.**



**Figura 4 - Pescadores – Dorian Gray Caldas - 1967 – óleo s/ tela**





Figura 5 - Casario – Dorian Gray Caldas - 1972 – tapeçaria



Figura 6 - Sorria – Falves Silva - 1974 – serigrafia





Figura 7 - Escravos – Newton Navarro - 1982 – técnica mista

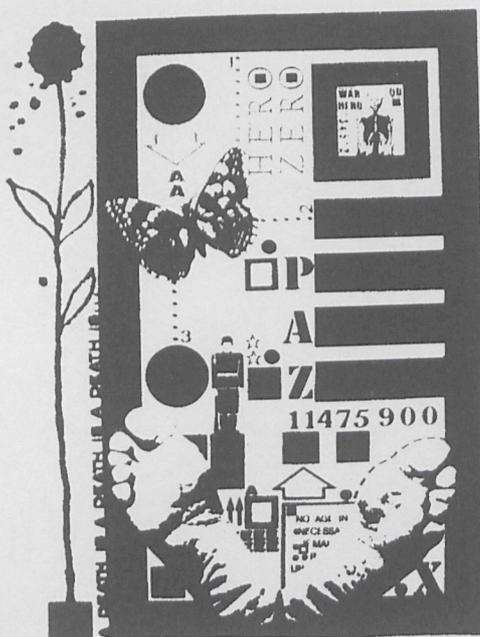


Figura 8 - Militarism is the Evil – Avelino de Araújo - 1985 – colagem e serigrafia