

# XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



## [Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti  
Maria de Fátima Morethy Couto  
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas  
Outubro 2011





## **Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade**

Almerinda da Silva Lopes

Professora da Universidade Federal do Espírito Santo

Pesquisadora de Produtividade do CNPq

Membro do CBHA

À mudança do epicentro artístico da Europa para os Estados Unidos no pós-guerra seguem-se profundas transformações nos diferentes campos do saber, quando todas as certezas são postas em xeque e ocorrem modificações nos modos de vida, no discurso legitimador das vanguardas, nos paradigmas e no estatuto da arte. A partir da década de 1960, a arte se desmaterializa, torna-se experimental, efêmera, híbrida, múltipla, fragmentária, paródica e o conceito de obra de arte seria problematizado e radicalizado.

No Brasil, a situação adversa imposta pelo regime militar não conseguiria dirimir a catálise criativa ou frear a fertilidade e a originalidade das proposições poéticas surgidas nos anos anteriores, de modo especial até o período imediato à promulgação do AI-5, quando se acentua a interferência da censura na produção artística e cultural. Sem se deixarem abater pelo desalento, desilusão e medo, muitos artistas revelaram inconformismo e assumiram uma postura de resistência e de enfrentamento à arbitrariedade e à opressão. Na mesma proporção que cresciam os reveses e atitudes repressoras acentuava-se o teor irreverente, crítico e subversivo das práticas criativas, se exacerbava a vontade dos jovens de descontextualizar

e desterritorializar as imagens e imprimir novos rumos às respectivas praxes. Como bem observou Otília Arantes, essas reações apenas confirmavam que “até à revanche do regime – boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”.<sup>1</sup>

Mas se em meio a esse cenário alguns pareciam acreditar, ainda, na potência e no caráter revolucionário da arte, enquanto instrumento de protesto e meio de conscientização e transformação da realidade político-social, outros artistas preferiam investir em ações e atitudes criativas experimentais e vivenciais, que tanto convocavam como envolviam individual ou coletivamente o público em processos de interação, descoberta, participação, reflexão, transformação, realizadas não raramente fora do âmbito institucional. Por meio dessas “situações-limite” que propugnavam estabelecer novas relações artista/objeto/público, artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clak, Lygia Pape, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Wesley Duke Lee, entre outros, diluíam as fronteiras entre arte e vida.

Apoiando-se na ideia de socialização e de interação através da arte, as propostas de expressivo número de jovens revelavam a investida na desmistificação e no deslocamento dos valores estéticos tradicionais, identificando-se, sobretudo, com a ironia duchampiana, o irracionalismo, a anarquia e o niilismo dadaísta, como constatou Ronaldo Brito:

Há nessa leitura jurídica do gesto de Duchamp uma espécie de redução moral, uma vontade de verdade que elimina sua Dor constitutiva. Os *Objects Trouvés* não são a sumária desmistificação

---

<sup>1</sup> ARANTES. Depois das vanguardas, 1973, p. 5.

da figura do Gênio, a sumária denúncia do arbitrário da arte, o riso diante da flagrante impostura ideológica. São muito mais: fraturas simbólicas, cicatrizes expondo à esquizoidia o sujeito moderno – a falta de nexos entre ele e o mundo, a confusão que o envolve e diferencia indistintamente. A sua dispersão essencial, resumindo o paradoxo.<sup>2</sup>

Ampliava-se e diversificava-se o naipe de materiais, com a substituição das tradicionais telas, tintas, pincéis, por detritos e objetos industriais (metal, plástico e espuma), papel de jornal, para não citar outros. Recorrendo a materiais precários, colagens e recortes de jornais e revistas, os jovens propunham tanto a ruptura com o conceito tradicional de perenidade da arte, quanto o deslocamento do conceito de obra acabada para o de objeto inacabado. Alguns buscavam nos jargões, frases de ordem e manchetes extraídas do anedotário político e da crônica policial, maneiras inusitadas de alertar ou denunciar as perseguições e arbitrariedades políticas, protestando contra a falta de liberdade.

Não faltaram, ainda, referências críticas à internacionalização, submissão ideológica, dependência econômica do país, exploração desordenada do meio ambiente e às manobras do mercado de arte, expressas por meio de ações conceituais, propostas sensoriais e ambientais repletas de ironia e cinismo.

Se parecia inevitável que os jovens artistas brasileiros cotejassem e se deixassem contaminar por determinadas manifestações artísticas internacionais, não se tratava se simples absorção, mas de submetê-las a um processo peculiar de transformação e transfiguração, sintonizando-as,

---

<sup>2</sup> BRITO, R. *Experiência flutuante*, 1973, p. 58.

de alguma maneira, com a própria realidade. É nesse universo que transitam as emblemáticas *Inscrições em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles (que mantinham alguma analogia com trabalhos antecedentes, como *Cifrão* (1966), de Waldemar Cordeiro), *Porco empalhado*, de Nelson Leirner, *Trouxas de carne*, de Arthur Barrio, os happenings: *O Grande espetáculo das Artes*, de Wesley Duke Lee e a *Exposição não exposição*, organizada pelo Grupo Rex<sup>3</sup> para marcar de maneira ruidosa o fim das atividades da Rex Gallery & Sons (maio de 1967), na capital paulista e o Estilingue gigante de Atílio Gomes Ferreira, em Vitória (1970).

Para transformar o encerramento da Rex Gallery num evento marcante, o público foi convocado, através de anúncios no jornal Rex Time, a comparecer ao espaço mantido até então pelo Grupo Rex, com direito a levar para casa as obras expostas, o que resultou na completa depredação da galeria. Tal proposta atestava tanto a dimensão do engajamento político dos artistas, quanto e sua intenção de transgredir a ordem, instigar e provocar diferentes reações do público.

Embora o motivo alegado para o fechamento da galeria tenha sido o prejuízo financeiro e o desinteresse do público, esse happening não deixava de traduzir a tomada de consciência do Grupo sobre a natureza dos objetos e proposições elaboradas por seus respectivos membros, que pareciam não mais se adequar às exposições convencionais, nem ao espaço asséptico daquela galeria.

---

<sup>3</sup> O Grupo era formado por Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende.

Essas e outras ações conceituais permitem atinar tanto para o calibre criativo e crítico das proposições dos brasileiros, como evidenciavam a intenção de pôr em xeque ou sob suspeita tanto os processos tradicionais que alimentavam o mercado, quanto o território sacralizado das instituições culturais, inapropriadas às novas démarches artísticas. Espaços alternativos ou não institucionais tornavam-se, então, locais privilegiados para a realização de propostas de caráter efêmero e underground.

Se preterir as instituições culturais constituía ato de insubordinação e rebeldia dos jovens artistas, estes também iriam perceber que as novas proposições e intervenções em espaços públicos tendiam a não se fixar na memória e a se perder no tempo, se não fizessem o registro documental das mesmas. Recorreram para tanto, às tecnologias disponíveis naquela época, o que permitiu que propostas experimentais ou efêmeras se perpetuassem em arquivos de imagens visuais: fotografias, vídeos, filmes, que acabariam, paradoxalmente, sendo incorporados aos acervos institucionais, e também comercializados.

## **O processo de ruptura artística no Espírito Santo**

A efervescência criativa supracitada foi de tal ordem, que mesmo no ambiente cultural periférico e retrógrado da capital do Espírito Santo, onde a pintura e a escultura convencional continuavam dominando a cena artística, alguns jovens artistas buscaram meios originais de refutar o provincianismo, o atraso cultural e a acomodação local.

A geração liderada por Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro Philho (Pedro José Rodrigues Filho), Atilio Gomes Ferreira (o Nenna) e Hilal Sami Hilal, se revelaria afinada com o pensamento artístico internacional e com as novas modalidades expressivas engendradas nos principais pólos culturais do país.

Se alguns desses jovens transformaram o corpo em matéria, motor e caixa de ressonância dos eventos performáticos, de natureza conceitual e sensorial por eles realizados, numa época em que as tecnologias de ponta, por questões que deixamos de analisar, eram ainda pouco utilizadas pelos artistas brasileiros na produção de imagens e ações, alguns capixabas iriam recorrer ao Super 8, Vídeo, fotografia, entre outros processos.

Atuando em Vitória, ou no Rio de Janeiro - para onde alguns se transferiram temporária ou definitivamente, em busca de melhores condições para produzir e angariar reconhecimento – aqueles jovens artistas buscaram imprimir novos rumos à arte, negando os paradigmas e os modelos herdados do passado. Promoveram desde o final dos anos 60, proposições criativas (intervenções públicas, happenings, performances, instalações, mail-art, vídeotapes), ironizando ou criticando a realidade local, a censura e a tortura política. Para tanto, os jovens artistas recorreram à associação insólita de objetos e materiais, como a textos de jornais que se referiam a prisões políticas, tortura, violência e morte.

Questionaram o poder instituído e o significado dos espaços culturais como veículos de difusão e de

legitimação da arte, transformando ruas, praças e outros espaços públicos em locais privilegiados para a realização de eventos conceituais de natureza individual. Propunham-se transformar o mundo num museu aberto, sem limites, livre de convenções e sem fronteiras à interatividade e à participação do interlocutor. Tais jovens admitiam a necessidade de formação de um novo público, disposto a deixar a posição passiva ou contemplativa, para tornar-se agente participativo e criativo, o que não deixava de ter um sentido transformador ou político.

Na impossibilidade de abarcar nesta comunicação a diversidade de proposições artísticas dos capixabas que emergiram entre o final da década de 60 e início da seguinte, optamos por centrar o foco deste texto em algumas das ações conceituais desenvolvidas entre 1970 e 1972 por Atílio Gomes Ferreira (1951), mais conhecido pelo pseudônimo de Nenna B (depois Nenna), um dos mais precoces, irreverentes e talentosos artistas de sua geração. **[Figura 1]**

### **Estratégias de subversão do tradicionalismo artístico**

No início da década de 1970, o então estudante da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, com apenas 18 anos de idade, abalava o renitente conservadorismo artístico local, contrapondo a essa realidade, a potência criativa, ousadia, ineditismo e insubordinação de suas proposições conceituais, e o caráter irônico de imagens fotográficas e vídeotapes.



Figura 1 - Atílio Gomes Ferreira (Nenna)  
*Estilingue*, 1970 (Vitória) - Árvore, plástico, gesso  
Foto: Jorge Luís Sagrilo

Em perfeita sintonia com seu tempo poético e histórico, Nenna afrontava a pintura tradicional, mediante ações e intervenções públicas de caráter subversivo, que não encontraram na época de sua apresentação a esperada interlocução, nem tiveram seu teor crítico devidamente compreendido e redimensionado.

A potência da ação participativa e efêmera por ele realizada e logo apelidada de *Estilingue gigante* (1970) deve ser redimensionada, considerando que sua realização ocorreu em uma capital periférica, que sequer dispunha de museus e galerias de arte. Esse cenário impedia que a informação cultural e as linguagens artísticas mais radicais fossem ali veiculadas e integrassem os discursos de âmbito acadêmico.

Para instalar o Estilingue, Nenna recorreu a uma árvore (popularmente conhecida como chapéu de sol ou castanheira), na Praia do Canto, bairro nobre da cidade, local que foi por ele escolhido não por acaso. A intenção do jovem artista era provocar e desestabilizar o gosto e a concepção romântica de arte que imperava entre os integrantes dessa elite endinheirada, acomodada e conservadora. A bifurcação do tronco da árvore, a certa altura em relação ao plano do chão, sugeriu-lhe a forma de forquilha, à qual iria prender as atiradeiras do estilingue, após revesti-la com gesso pintado de amarelo. No extremo dessas alças de plástico fixou um retângulo vermelho (similar ao que nos brinquedos convencionais suporta o empuxo do arremesso dos projéteis: pedras, sementes, bolinhas de gude). As cores (amarelo, vermelho e preto), seja pelas linhas verticais pendendo da árvore, quanto pelos elementos estruturadores do objeto, remetiam, de alguma maneira, à pintura abstrata.

Ao incorporar na instalação elementos concretos, o artista ironizava a representação ilusória e postiça da pintura tradicional, redimensionando e recodificando o conceito de espaço da arte. Nenna propunha, assim, a instauração de um embate com a pintura de paisagem, predominante no gosto das elites capixabas, que naquele momento ainda refutavam as linguagens modernas, de modo especial as que rompiam com a figuração.

Se o *Estilingue gigante* interferia, interagira e problematizava o espaço ambiental, também modificava a percepção da árvore e de tudo o que a cercava,

tornando-se uma espécie um núcleo integrador e diferenciador desse micro-ambiente.

Os habituais caminhantes de final de semana foram surpreendidos por esse objeto insólito, elaborado durante a madrugada de domingo, 14 de junho de 1970. Embora causasse estranhamento a uns e tivesse sido ignorado por outros, o estilingue de dimensões descomunais logo passaria a instigar a memória e a percepção de grande parte dos transeuntes que se aproximaram da árvore, circularam ao redor dela, fizeram suposições sobre a inquietante instalação, interrogaram a respeito dela e do seu significado, e até posicionaram a “atiradeira” sobre as costas, penetrando literalmente no objeto, como se o vestissem. O interlocutor atinava, então, que o estilingue, de inofensivo brinquedo, tornava-se uma armadilha perversa e ameaçadora, capaz de arremessar simbolicamente os indivíduos à distância, fazendo-os desaparecer, como num passe de mágica. **[Figura 2]**



Figura 2 - Atílio Gomes Ferreira (Nenna) - *Estilingue*, 1970 (Vitória), Árvore, plástico, gesso. Foto: Jorge Luís Sagrilo

No ato de dialogar com o estilingue, o público interativo criava espontaneamente textos sonoros, visuais e corporais, o que remetia à improvisação teatral. O artista e seus amigos músicos, os irmãos Marcos e José Renato Moraes, tocavam violão, violino e flauta, posicionados nas proximidades da instalação do estilingue, como parte integrante do evento, que era registrado discretamente pela câmera do fotógrafo Jorge Luís Sagrilo. Tais atributos imprimiam seriedade e erudição à intervenção pública, isentando-a, de qualquer suspeita por parte da polícia, perfilada atentamente à distância.

Contrariando a lógica dos acontecimentos e a expectativa do artista e de seus colaboradores - considerando que nos “anos de chumbo” qualquer agrupamento de pessoas em lugar público era logo debelado por levantar suspeita - os “defensores da ordem” não iriam interrogar ou molestar o autor ou os participantes do evento, por não atinarem, evidentemente, para a natureza e o teor crítico nele implicados.

Certo de que a polícia iria solicitar-lhe ao menos uma autorização da Prefeitura Municipal para a realização da proposição artística em local público, bem como a apropriação da citada árvore, o artista redigiu antecipadamente um documento em papel timbrado, que era assinado por um pseudo José Joaquim da Silva Xavier (cópia da assinatura do herói da Inconfidência Mineira extraída de um documento do século XVIII), identificado sarcasticamente como funcionário do órgão competente da prefeitura local. Como a solicitação não ocorreu, o

documento permaneceu de posse do artista, o que significa que, de alguma maneira, o teor político e marginal do evento não atingiu o efeito esperado, ou se concretizou em sua plenitude.

Se a idéia de happening remete a uma ação efêmera, que se desenrola e é finalizada num tempo determinado a priori pelo autor, a interação com o objeto que o desencadeou introduzia um novo paradigma artístico, punha em xeque o conceito tradicional de representação e a utopia da perenidade do objeto de arte. Tais prerrogativas não foram determinantes para que o *Estilingue* logo caísse no esquecimento, permanecendo na memória não só do artista e daqueles que o ajudaram a concebê-lo, como do público que interagiu ou simplesmente se deparou com ele, ao transitar pela Praia do Canto naquele domingo de 1970.<sup>4</sup>

O significado da ação e a ironia que nela se imbricava também não foram devidamente compreendidos na época pelos articulistas da imprensa local, que iriam se limitar a descrever o objeto, o que impediu que o teor político do evento encontrasse maior amplitude e repercussão. Mas o *Estilingue* não passaria incólume à imprensa alternativa do Rio de Janeiro, merecendo destaque na coluna que Luiz Carlos Maciel, assinava no *Pasquim*, que observou entre outras coisas:

Atilio é uma das pessoas mais incríveis que transa artes plásticas no Brasil. Lembro dos seus trabalhos em Vitória, onde tudo

---

<sup>4</sup> Prova incontestável disso é o memorial construído recentemente no local onde foi replantada, algum tempo depois, a ilustre castanheira, que serviu de suporte ao *Estilingue*. Impediu-se assim que a mesma fosse cortada, quando da construção de aterro, tal como ocorreu com as demais árvores ali existentes. Aventa-se também a proposta de tombamento dessa árvore.

estava começando, as primeiras loucuras, e o Estilingue Gigante foi uma coisa que aconteceu e como aconteceu...<sup>5</sup>

Após a publicação do texto de Maciel é que alguns articulistas da imprensa local atentaram para a importância da ação pública realizada pelo jovem, chamando-a de “primeira manifestação plástica de vanguarda” realizada em Vitória.

O evento teria sido referendado, também, por Hélio Oiticica, com quem o capixaba manteve relação de amizade, participando com ele da produção e colaboração nas edições do jornal alternativo *Presença*. Nenna e Oiticica se encontrariam em 1973, nos Estados Unidos, convivência que o jovem provinciano afirmara ter sido para ele reveladora:

Lá, é que, em longos papos com Hélio Oiticica, em seu loft na Segunda Avenida, fiquei realmente conhecendo como funcionava o ‘métier’ das artes. Meus sonhos adolescentes se diluíam na realidade mesquinha que o Hélio me apresentava. Verdadeiro aprendizado de choque.<sup>6</sup>

Atílio Gomes nunca ocultou a admiração pela potência criativa e reflexiva de Hélio Oiticica, e em depoimentos concedidos, na época, à imprensa revelou ter consciência de pertencer a uma geração mais jovem, que devia a ele e outros antecessores a abertura de caminhos, que lhe permitiram iniciar uma trajetória artística própria, sem que

---

<sup>5</sup> MACIEL, L. C. *O Gigante do Estilingue*, 1971. O artista capixaba aproximou-se de Maciel, que chegou inclusive a visitar Vitória, tornando-se colaborador do jornal alternativo por ele criado, *Rolling Stones*.

<sup>6</sup> NENNA. *Depoimento ao Projeto Taru*, 2002; Id. *Bíblia*, 2003, s. p.

precisasse começar necessariamente pelo exercício da pintura. Reafirmando sua gratidão ao amigo e descobridor da Tropicália, o capixaba iria render-lhe homenagem no livro, *Vereda Tropicália* (1985), de sua autoria, obra essa produzida com projeto gráfico bastante ousado para a época.

Nenna voltava a provocar polêmica e a balançar a ala conservadora da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, ao inscrever no I Salão de Alunos e Ex-Alunos promovido pelo Centro de Artes, da Ufes (outubro de 1971), três trabalhos: *Inscrição I*, *Inscrição II* e *Amor*. Convocado para entregar as obras quando da montagem do Salão, desnortou a comissão organizadora ao entregar nada mais nada menos que as mesmas fichas de inscrição, ampliadas nas medidas 20x27 cm, devidamente preenchidas e xerocopiadas (mencionando como técnica das duas primeiras obras “Xerox”, e da última, “todas”). Para atender às determinações regulamentares do Salão, e evitar ser recusado, o jovem artista tomou o cuidado de emoldurar as obras inscritas.

Os embates entre alguns membros da comissão organizadora foram inevitáveis. Enquanto uns defendiam a exclusão do jovem estudante do Salão, por ignorarem o conceito da proposta, outros não viam como refutar a sua participação, por ele atender às normas preconizadas pelo regulamento. A polêmica iria acirrar-se ainda mais entre os membros do júri de premiação, presidido pelo professor da instituição e artista cinético, Maurício Salgueiro. Este, depois de prestar aos colegas os devidos esclarecimentos

sobre a proposta, conseguiu persuadi-los a concederem ao jovem participante o principal prêmio do Salão. Todavia, a decisão de premiá-lo iria provocar críticas, protestos e perplexidade. Alguns chegaram a indagar sobre os critérios adotados pelo júri, observando: como pode alguém participar de um salão de arte sem apresentar obras de arte, e ainda ser o premiado?

Nenna voltaria a afrontar as trincheiras mais renitentes do meio artístico capixaba ao participar de outros eventos realizados em Vitória, no mesmo ano de 1971. No entanto, os trabalhos por ele apresentados deixarão de ser abordados por ultrapassarem o formato do texto.

Em outra proposição conceitual denominada *Brasiliana* (1972) apresentada por Nenna em evento promovido pelo Serviço de Turismo da Prefeitura Municipal de Vitória, recorreu a um cubo minimalista branco, que balizava a idéia de urna vazia. Remetia, assim, tanto à interdição do direito de votar impingido pelo governo militar aos cidadãos brasileiros, quanto ao vazio e à pasmaceira existencial do período.

O público era estimulado a utilizar uma almofada de tinta e um carimbo, posicionados ao lado da caixa, para carimbar sobre versos de autoria do artista, impressos nas faces alvas do cubo, o slogan: “Amo-o & So Long”. Esse dístico, embora entendido pelos articulistas da imprensa local como aludindo à despedida do artista, que partia temporariamente para Nova York<sup>7</sup> em exílio voluntário,

---

<sup>7</sup> O artista viveu e trabalhou em Nova York durante todo o ano de 1973, quanto se dedicou principalmente à captação de instigantes imagens fotográficas do lixo depositado no Central Park e em outras áreas da cidade americana.

fugindo do ambiente repressor e enfadonho da época, tinha na verdade outra intenção. Parodiava o lema difundido pela ditadura militar “Brasil, ame-o ou deixe-o”, criado em pleno recrudescimento do regime militar (1970),<sup>8</sup> que embora mantivesse um propósito ufanista, empanava um sentido de advertência ou ameaça.

O público, ao carimbar sobre os textos poéticos o citado dístico irônico, modificava e obstruía gradativamente os signos gráficos e a sintaxe das palavras, até anular, inteiramente, o encadeamento, a estrutura e o sentido dos versos. Essa ação em que o público se revezava na utilização do carimbo, acabaria se desenrolando de maneira imprevista ou imprevisível num tempo determinando pelo autor, como ocorre nos happenings. Quanto mais carimbava, mais os dísticos iam se sobrepondo, impossibilitando assim a leitura e a compreensão da linguagem poética, da maneira como a concebera o autor ao criar e imprimir os versos. Mas o próprio slogan, depois de inúmeras carimbadas, que iam se sobrepondo umas sobre as obras, também acabaria se tornando ilegível. O ato de carimbar estabelecia assim um paradoxo semântico e visual: instituía-se como vontade de “anular a anulação”, no sentido de que invalidava simbolicamente o efeito da própria interdição de acesso à urna.

Se a impossibilidade de decodificar a linguagem poética nas faces do cubo potencializava e (re) dimensionava o sentimento de vazio e de frustração, o espaço/tempo

---

<sup>8</sup> Aproveitando a euforia por ocasião da conquista da Copa do Mundo no México, pela seleção brasileira, o governo militar iria incentivar e apoiar a música ufanista, usando-a como instrumento de propaganda política, a exemplo de *Pra frente Brasil* e *Eu te amo meu Brasil*, gravadas pela banda Os Incríveis.

compreendido entre o apreender o significado dos códigos dos poemas pulsando sobre a superfície do sólido, até sua total obstrução pelo dístico carimbado, estabelecia um jogo dúbio: presença e ausência, visível e invisível, oclusão e desvendamento, ordem e desordem.

A obstrução ou a anulação da estrutura visual e do significado sintático dos poemas pelo ato de carimbar traduziam a prática imposta pelos órgãos repressores do regime militar para invalidar o título de eleitor, o que equivalia à decretação de sentença que destituía o direito ao exercício pleno da cidadania, tolhia a liberdade civil, relegando os indivíduos ao obscurantismo e ao silêncio.

Tal como nos eventos anteriores, o caráter irônico da proposta também não seria devidamente absorvido e compreendido pelos capixabas que ainda tinham dificuldade de refletir sobre um gênero de proposição artística que não lhes era familiar, tanto pelo seu ineditismo, quanto pela rejeição das proposições poéticas que se desviassem da tradição.

Ao propor uma participação coletiva de visível sentido irônico, numa época em que todas as atitudes e iniciativas dessa natureza eram logo desarticuladas ou coibidas, o artista assumia conscientemente uma posição subversiva, com o intuito de denunciar e se insurgir contra a ordem estabelecida.

Mas *Brasiliiana* também não deixava de pôr em relevo o conceito de obra partilhada ou em processo, isto é, de objeto artístico que se modifica, se completa e ganha novo significado mediante a ação interativa e participativa

do interlocutor que, nesse caso, interferia, transformava, instaurava novo sentido e se tornava uma espécie de parceiro criativo. O objeto, ao invés de estático, acabado e perene, mantinha-se em permanente transformação, modificava-se a cada participação de novos interlocutores. Considerando que esse gênero de ação se desenrola no aqui e agora, preconiza o imprevisto e o novo, isto é, transcorre como uma espécie de jogo em que as regras não se estabelecem a priori, mas vão se constituindo no ato de jogar, o artista não exerceu inteiro controle sobre o evento, nem poderia antever a priori o desfecho ou o resultado final.

Para se entender melhor a ousadia e o ineditismo das propostas do capixaba, em sintonia com a irreverência criativa das principais tendências da pós-vanguarda, talvez se possa afirmar que Atilio Gomes antecipou determinadas proposições da arte conceitual. Vale ressaltar que o pernambucano Paulo Bruscky, e um dos mais refinados e perspicazes artistas conceituais, elaborou entre outros emblemáticos trabalhos de arte postal ou *mail art*, “Cancelado” (1977), que consistia na cópia de seu próprio título de eleitor, inutilizado pela palavra do título, carimbada na diagonal do documento. Se tal proposta permite-nos estabelecer alguma relação com a citada *Brasiliانا* de autoria do capixaba, a recorrência ao uso do carimbo com um sentido de irônico e de contestação política não deixa de manter algum parentesco com outros trabalhos conceituais realizados no país, entre o final dos anos 60 e a década seguinte.

Sem a intenção de estabelecer aqui qualquer analogia entre essa e outras proposições conceituais, o exemplo apenas ilustra como, no campo artístico, as iniciativas criadas e veiculadas nas diferentes localidades brasileiras, ainda não foram devidamente analisadas, estudadas e contextualizadas, o que impede tanto a construção de um quadro mais completo do legado, em especial dos anos 60/70, quanto desfazer equívocos e injustiças cometidas contra muitos artistas que permanecem esquecidos ou à margem da historiografia brasileira. Embora o projeto poético de Nenna não se restringisse às propostas aqui abordadas, sem contar que ele continua ativo e produzindo ainda hoje, nosso objetivo não foi abarcar toda a trajetória do capixaba, mas mostrar especificidades de uma linguagem que revelou ousadia e engenhosidade no âmbito das propostas conceituais, o que atesta sua marcante contribuição à arte produzida no país a partir da década de 1970.

#### Referências Bibliográficas:

- ARANTES, Otilia. *Depois das vanguardas. Arte em Revista*, ano 5, no. 7, São Paulo, ago. 1973, p. 5-20.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência flutuante. Arte em Revista*, ano 5, no. 7, São Paulo, 1973, p.58-59.
- MACIEL, L.C. *O Gigante do Estilingue*. Rio de Janeiro: *O Pasquim*, agosto de 1971, s.n. p.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NENNA. *Depoimento ao Projeto Taru*, abril de 2002; e no catálogo Bíblia, Vitória: Edição do Autor, 2003, s.n. p.
- \_\_\_\_\_. Depoimento ao jornal *O Diário*, Vitória, maio de 1971, s.n. p.
- "Rex Time", in *Anos 60. Arte em Revista*, Ano 1, no. 1, jan/mar.1979; maio/81, 2ª edição, p. 80-85.

