



O Projeto ABC e a institucionalização da arte contemporânea no INAP durante a redemocratização brasileira

The ABC Project and the institutionalization of contemporary art at INAP during Brazilian redemocratization

Dra. Fabrícia Jordão

Como citar:
 JORDÃO, F. O Projeto ABC e a institucionalização da arte contemporânea no INAP durante a redemocratização brasileira. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.2, p. 10-25, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4546>>
 DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4546>.

Imagem: Capas das publicações do Instituto Nacional de Artes Plásticas. Fonte: arquivo da autora.

O Projeto ABC e a institucionalização da arte contemporânea no INAP durante a redemocratização brasileira

The ABC Project and the institutionalization of contemporary art at INAP during Brazilian redemocratization

Dra. Fabrícia Jordão *

Resumo

Este artigo investiga o que consideramos ser a primeira tentativa de constituição e implementação de uma política para a arte contemporânea brasileira na Funarte ao longo da redemocratização. Para tanto, analisamos a trajetória institucional do crítico Paulo Sergio Duarte e sua tentativa de implementar o Projeto Arte Brasileira Contemporânea, primeiramente via o Espaço ABC e, posteriormente, no Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP). Buscamos elencar argumentos que demonstram como o espaço para o contemporâneo nas artes visuais brasileira foi historicamente construído, demandando, desde o início, sua institucionalização. Reivindicando não apenas um espaço nas políticas de Estado, mas também um lugar na história da arte.

Palavras-chave

Projeto ABC. Paulo Sergio Duarte. Arte Contemporânea Brasileira. Redemocratização. Anos 1980.

Abstract

This text investigates what we consider to be the first attempt at constituting and implementing a policy for Brazilian contemporary art at Funarte during the re-democratization. We will call attention to the institutional trajectory of the art critic Paulo Sergio Duarte and his attempt to implement the Contemporary Brazilian Art Project at Funarte. We will seek to demonstrate how the space for the contemporary in the Brazilian visual arts was historically built, and demanded, since its beginning, its institutionalization. Claiming not only a place in public policy, but also a place in art history.

Keywords

ABC Project. Paulo Sergio Duarte. Contemporary Brazilian Art. Redemocratization. 1980s.

Ao longo dos anos 1970, a precariedade das instituições do meio de arte, bem como o fato do mercado pouco promover, institucionalizar e difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas e experimentais fundamentou uma percepção – por parte de artistas e críticos vinculados a essas vertentes – de que era preciso criar estratégias para assegurar uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções. Esse entendimento foi potencializado quando se iniciou o processo de abertura política e o regime militar buscou se aproximar dos segmentos artísticos e intelectuais de oposição, alargando as possibilidades de atuação e participação institucional desses agentes no processo de redemocratização.

Em um contexto marcado pela rearticulação e o empenho dos setores progressistas na reorganização da sociedade e na remodelação das esferas institucionais, artistas visuais e críticos de arte, muitos dos quais recém-chegados ao Brasil após o exílio, começaram a se articular e a reexaminar criticamente os aspectos políticos, ideológicos e financeiros presentes nas relações estabelecidas entre as instituições da arte, seus agentes, o mercado e as políticas de Estado. Propõe-se que o interesse em questões que extrapolavam a linguagem – a obra em si – expressava uma nova sensibilidade política nas artes visuais. A qual, se por um lado se distanciava do político em sentido partidário, por outro politizava e compreendia de maneira interdependente todas as instâncias do sistema de arte.

A percepção da arte como parte de um sistema de correlações, aliada à necessidade, entendida como uma urgência, de intervir no circuito e abrir espaço para a arte contemporânea, culminará no desenvolvimento de uma “definição operacional para esse complexo de linguagens que se pode denominar de produção contemporânea” (Zilio *et al.*, 1976: 27), a qual foi apresentada no texto “O boom, o pós-boom e o dis-boom” – formulado conjuntamente por Carlos Zilio, José Resende, Waltércio Caldas e Ronaldo Brito em 1976 – e propunha que a produção contemporânea

estaria centrada não em propriedades estéticas ou em um conjunto de procedimentos formais análogos, mas em uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico. (...) Menos por meio de qualquer linguagem de denúncia do que pela utilização de uma inteligência sistemática que possa, por assim dizer, desarticular o mito da arte. Está patente que as linguagens emergentes com os anos 70 não pretendem (...) promover rupturas formais e sim construir um ponto de vista diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica. Este ponto de vista, sobretudo político, não implica obviamente submissão a programas partidários, nem significa uma redução do trabalho de arte à categoria de reflexo das situações políticas em que aparece. (...) A discussão arte-sociedade, eixo central de todas as vanguardas, passa a ser referida agora a um solo institucional concreto que é responsável pelo modo de penetração do trabalho de arte na sociedade: o chamado sistema da arte (*Ibidem*).

Diante da necessidade de reformular o sistema, de intervir – estratégica e propositivamente – nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a formação, a produção, a circulação e a inscrição social dos trabalhos associados às linguagens experimentais, artistas e críticos procuraram tanto abrir espaços para a difusão e circulação quanto firmar um campo discursivo que contribuísse no processo de inteligibilidade das produções contemporâneas. Do mesmo modo, existia uma aguçada consciência de que era importante estruturar o meio de arte, e essa estruturação passava, necessariamente, pela reformulação das instituições (crítica, museu, galerias, espaços de formação, etc) existentes.

A partir de 1974, com o início do processo de redemocratização, o relaxamento da repressão é acompanhado por uma ampliação significativa de investimentos no âmbito cultural. São criadas instituições e órgãos culturais com o propósito de desenvolver políticas específicas para cada segmento cultural. A atmosfera “otimista” que se instaurou foi reforçada pela possibilidade de que os segmentos culturais indicassem representantes para ocupar cargos nos órgãos da Fundação Nacional de Arte (Funarte), da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Esses gestos de aproximação do Estado autoritário contribuíram para que nomes representativos do meio cultural ocupassem postos em instituições a ele atreladas.

A presença de artistas e intelectuais que de fato acreditavam que poderiam atender, ao menos parcialmente, às reivindicações de suas áreas de atuação, aliada à autonomia institucional e orçamentária, possibilitou que a Funarte, Embrafilme e o SNT, mesmo vinculados a ministérios que permaneciam operacionalmente conservadores e submissos ao controle político-ideológico do regime, desenvolvessem ações significativas em seus campos de atuação. Essa margem de manobra nos ajuda a pensar as presenças de ex-cinemanovistas como Roberta Farias e Gustavo Dahl na Embrafilme ou de nomes como Paulo Sergio Duarte – que “havia sido preso duas vezes” e vinha de um exílio voluntário de “oito anos e onze meses fora do Brasil” (Duarte, 2010: 189) na gestão do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) ao longo da redemocratização.

Nesse sentido, propõe-se que, da perspectiva institucional, a relação estabelecida entre atores do meio cultural de oposição e o Estado autoritário ao longo da redemocratização mais do que marcar uma oposição buscou gerir os rumos do processo cultural e contrapor às políticas de Estado uma proposta mais adequada e coerente com as necessidades do meio. O que não implicou, necessariamente, subordinação ou cooptação, uma vez que esses agentes tinham certa margem de autonomia para desenvolver e implementar ações radicais.

Nessa conjuntura, vai se fortalecendo a percepção, entre críticos e artistas contemporâneos, de que a atuação nos órgãos e instituições oficiais – instâncias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria o desenvolvimento e a implementação de políticas culturais para as artes visuais, mas também forneceria os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização dessa produção.

Aqui, é importante mencionar que é nesse momento que as artes visuais recebem, pela primeira vez, um órgão voltado exclusivamente para a área, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), vinculado à Funarte. No entanto, muito embora tenha sido criado em 1975, até o final de 1979 o Instituto tinha uma política extremamente conservadora, fomentando quase que exclusivamente exposições com meios tradicionais. O depoimento de Carlos Zilio nos ajuda a compreender como o INAP era percebido naquele momento:

(...) estava entregue a pessoas que eu até conhecia, um tinha sido diretor quando eu era aluno do Instituto de Belas Artes, que não é a Escola de Belas Artes, é Instituto de Belas Artes. Pessoas assim, muito boa gente, mas eram pessoas que tinham uma cabeça de arte muito conservadora, então as exposições da Funarte, as atuações do INAP, me parecem que foram bastante inconsequentes (Zilio, 2018, entrevista).

A análise dos relatórios das atividades desenvolvidas pelo INAP no intervalo de 1977 a 1980 reforçam o depoimento de Zilio. Nesse período, das 185 exposições promovidas pelo Instituto no Rio de Janeiro, apenas oito pertenciam à categoria “proposta”, termo utilizado na época para designar obras que não poderiam ser enquadradas nas categorias tradicionais. Sendo que foi apenas em 1979, três anos após

o início de sua atuação, que o Instituto promoveu as primeiras exposições de “propostas” (Funarte, 1978: 1980).

Mesmo se considerarmos que a maioria dos artistas visuais brasileiros naquele momento desenvolvia trabalhos com os meios tradicionais, a desproporção da presença do segmento “experimental” nas mostras promovidas pelo INAP, sobretudo quando se considera que estava localizado na cidade do Rio de Janeiro – onde era forte a vertente experimental – é sintomática da desconexão entre suas ações e o meio artístico experimental/contemporâneo carioca e nacional.

É nesse contexto que no final de 1979 o crítico Paulo Sergio Duarte apresenta à Funarte uma proposta voltada para a difusão da arte e do pensamento contemporâneos. Como mencionado, até aquele momento, o INAP tinha uma atuação acanhada e de pouca repercussão no meio das artes visuais. Considerando a reduzida abertura no INAP para as produções e pensamento contemporâneos, bem como as tímidas ações que a própria Funarte vinha desempenhando nesse segmento, Paulo Sergio levou sua proposta diretamente à Roberto Parreira, diretor da Funarte. O crítico, antecipando-se à resistência que encontraria caso o projeto fosse implementado via INAP, sugeriu que o projeto fosse desenvolvido fora do INAP, à época instalado no Museu Nacional de Belas Artes

(...) eu pedi pro ABC [Projeto ABC] ser desenvolvido fora da Funarte, exatamente por causa dessa situação, pra não criar um conflito maior ainda (...) eu me lembro de uma exposição que foi vista por pessoas esclarecidas, não vou citar nomes aqui, da direção etc., e que ficaram chocados com aquela coisa que estava acontecendo ali dentro. Quando acontecia no MAM não aborrecia eles, quando acontecia no Parque da Catacumba [onde foi instalado o Espaço ABC] não, mas ali dentro, ali dentro tinha uma carga ideológica, naquele edifício, muito grande. Você sabe que aquele edifício não foi construído pra ser Museu Nacional de Belas Artes, ele foi feito pra ser a Escola Nacional de Belas Artes. (...) Ali era a Escola, aquilo tem uma tradição. Não somente aquela arquitetura espelhava uma determinada tradição, aquela arquitetura eclética (...) como a tradição daquele acervo, pesava muito ali dentro né? E foi mantido, como é mantido até hoje a galeria dos gessos das obras clássicas greco-romanas (...), o local onde os alunos tinham aula da Escola Nacional de Belas Artes. Então se trabalhava ali dentro. Entrar a instalação é uma coisa que vai vindo aos poucos né. Sopa quente se come pelos cantos, né?” (Duarte, 2010: 196).

Com o endosso de Parreira e por meio de parceria com Fundação Rio, o Projeto Arte Brasileira Contemporânea se materializou com a instalação em maio de 1980 do Espaço ABC no Parque de Esculturas da Catacumba na Lagoa. Grosso modo, o formato adotado por Paulo Sergio Duarte buscou tanto abrir espaços para difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas quanto firmar um campo discursivo que contribuísse no processo de inteligibilidade dessas produções. Nesse sentido, com o “objetivo de suscitar a reflexão e o debate sobre a transformação das linguagens na arte e, simultaneamente, contribuir para a mostra e circulação do trabalho de arte contemporânea” (Duarte, 1982), o Espaço ABC caracterizou-se pelos seguintes pontos:

Além de exposições significativas de artistas contemporâneos, apresentou um programa integrado a outras áreas da cultura, através de espetáculos, conferências e debate sobre arte e filosofia, arquitetura, música, literatura, teatro e cinema, sempre voltados para a questão da linguagem contemporânea. Paralelamente aos eventos, o Espaço ABC promoveu a edição dos Cadernos de Textos, dos catálogos das exposições, e também pesquisas sobre a história recente da arte brasileira. (...) O Espaço ABC se diferencia pela coerência e articulação de seu projeto ao suscitar o debate da arte contemporânea e também por seu relacionamento claro e profissional entre a instituição e o artista (*Ibidem*).

Apenas em seu primeiro ano de atuação – além de diversas atividades com foco na arte contemporânea e suas questões – foram realizadas cerca de oito exposições – Sônia Andrade, Essila Paraíso, Paulo Herkenhoff, Sérgio Camargo, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Tunga e José Resende. Ou seja, a quantidade de mostras realizada pelo Espaço ABC nesse primeiro ano é equivalente a todas as mostras de arte contemporânea – “as propostas” – promovidas pelo INAP até 1980.

No final de 1980, antes de completar um ano de atividades, uma nota informava que a exposição de Lygia Clark marcaria “a transferência do Espaço Arte Brasileira Contemporânea do Parque da Catacumba (...) para a sede da Funarte” (Espaço ABC, 1980). Em meados de 1982, novamente, um release do Espaço ABC anunciava novos rumos para o projeto. O Espaço ABC iniciaria, “a partir do segundo semestre de 1982 uma nova fase transformando-se num projeto comum de trabalho, na área de exposições e conferências, do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (Espaço ABC, 1982b).

A conversão de um projeto originalmente pensado para ser implementado fora do INAP em ‘um projeto comum de trabalho, na área de exposições e conferências’ do INAP e do MAM-RJ, evidencia o fortalecimento da atuação e influencia de Paulo Sergio Duarte no Instituto, culminando com a indicação do crítico para ocupar, a partir de dezembro de 1981, o posto de diretor substituto e, posteriormente, entre 1982 e 1983, de diretor. Nesse momento, pela primeira vez desde sua fundação, o INAP passou a ser dirigido por alguém comprometido com a causa contemporânea. Sobre as funções que executou dentro da Funarte, o crítico esclarece que

(...) não houve impedimento maior para que pessoas que tinham ficha política no DSI, Departamento de Segurança Interna, trabalhassem lá dentro. Não podiam ocupar certos cargos, evidentemente, porque o ministro não podia nomear pessoas que tivessem seu nome negado pelo DSI. E isso até o final do governo. Então, meu nome não podia ser levado para o ministro da Educação, general Rubem Ludwig, para ele me nomear para o Instituto Nacional de Artes Plásticas, INAP. Mas eu podia ser nomeado diretor substituto – embora não tivesse nenhum diretor efetivo –, porque não era um ato do ministro. E o ministro acordando com tudo. Como isso era um ato do Aloísio Magalhães, presidente da Funarte, acumulando essa função na situação de secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, e de Mário Brockman Machado, como diretor executivo, esses atos não passavam pelo DSI. E eu podia ser nomeado presidente da Comissão Nacional de Artes Plásticas porque era um ato de secretário, e não de ministro. Havia, evidentemente, uma política de abertura, mais para a Funarte do que para o ABC. Isso dentro de algumas ingenuidades de uma pessoa com a minha origem, com a informação política que tive e tenho. Quando você vê todos os catálogos do ABC, a ficha técnica dos membros da equipe é dada por ordem alfabética. Não existem funções ali dentro (...) (Duarte, 2010b: 132-133).

Tirando proveito dessa configuração, quando ainda era coordenador do Projeto Arte Brasileira Contemporânea, Duarte convocou alguns nomes para colaborar: “foram-me concedidas duas ou três vagas para que pudesse trazer pessoas de fora da Funarte para trabalhar no projeto. A primeira pessoa que trouxe para trabalhar comigo foi Glória Ferreira (...). Essa forma de organizar era para dar prioridade à questão da estratégia política” (*Ibidem*: 133).

A estratégia política era formar um quadro técnico que colaborasse na remodelação do perfil/linhas de atuação do INAP. Para tanto, Carmem Zilio e Iole de Freitas também foram convidadas para a equipe

de trabalho. Além disso, o Espaço ABC contou com colaborações pontuais de Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ligia Canongia, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e muitos outros artistas e críticos do meio artístico experimental carioca. Para Iole de Freitas, que a convite de Duarte passou a trabalhar na Funarte em 1981, chegando inclusive a dirigir o INAP entre 1985/1986 e 1987/1989, a inserção do Projeto ABC seguida da gestão de Duarte no INAP foram decisivas para a reformulação do Instituto:

[sobre o Espaço ABC] (...) nós, público, eu me incluo como artista e acho que a classe artística toda principalmente, precisávamos de ter acesso a essas produções, então ele foi muito determinado e corajoso. A Catacumba, por exemplo, não tinha um lugar absolutamente adequado, não importa, a qualidade das exposições era enorme e as edições também que o departamento de editoração da Funarte foi organizando também com os livros sobre arte contemporânea (...) então foi um movimento conjunto e essa parte gráfica foi sendo muito bem alinhavada ou alinhada, cabe as duas palavras, com o conteúdo dos projetos. Porque tinha as linhas de ação, então você tinha o apoio à pesquisa, documentação, difusão, divulgação e aí a essa parte toda dos meios, mais de montagem institucional, chama-se infraestrutura de exposições e tal, então através destes pontos, toda esta argumentação e estruturação conceitual foi feita no período Paulo Sergio, se não foi criada ali foi muito trabalhada por ele. Então com estes pontos, aquelas linhas diretrizes, eram Diretrizes e Metas que se chamava o documento, você vê que tinha essa abrangência, mas que nós tínhamos que trabalhar com todas elas entrelaçadas, então você tem a pesquisa e a documentação, tá bom, você pesquisa, faz a documentação. Aí tem o departamento de editoração, depois você tem o quê? A difusão (...) (Freitas, 2018, entrevista).

Ou seja, não se tratava apenas de abrir espaço para a arte contemporânea, mas também assegurar uma infraestrutura de exposição. Não se tratava apenas de produzir catálogos, documentos tão necessários, mas também de assegurar, por meio de pesquisas, uma investigação rigorosa sobre a história da arte recente e, posteriormente, por meio da edição dessas pesquisas em coleções temáticas, uma sistematização e difusão dessas reflexões.

Nesse sentido, a partir do momento em que Paulo Sergio Duarte passa a atuar como diretor do INAP, o ideário que embasava o Projeto Arte Brasileira Contemporânea, parcialmente materializado no Espaço ABC, foi ampliado e passou a pautar as políticas do Instituto e, como tal, a remodelar ou readequar seus projetos e programas. Como recorda Duarte, nesse momento existiu “um esforço de formulação de uma política de artes visuais”, a qual, muito embora estivesse “muito aquém das necessidades do que seriam [sic] um país” conseguiu, efetivamente, inserir a arte contemporânea nas políticas de Estado naquele momento (Duarte, 2010: 187-188), como é possível observar no relatório de atividades do INAP, em 1981:

Do ponto de vista de questões substanciais e menos formais, o INAP deverá a partir de 1982 começar um trabalho de deslocar o monopólio de atenção do produtor e estúdio de arte no Brasil dos *media* tradicionais, como pintura, escultura, gravura, para outras manifestações visuais que, por não estarem inscritas no código de uma certa tradição, não têm sido objeto de estudo e reflexão e, no entanto, apresentam elevado nível de inteligência e sensibilidade no tratamento plástico (Funarte, 1981: 7).

Paulo Sergio Duarte, responsável pela redação desse relatório, rememora as motivações para a ampliação da linha de atuação do INAP:

Mas esse relatório é exatamente a passagem daquele amadurecimento do Espaço ABC, que é o Espaço Arte Brasileira Contemporânea, vindo trazer para o interior do INAP, o projeto da Funarte, do INAP que estava sendo desenvolvido fora do espaço físico, trazer

para interagir melhor com outras formas que estavam sendo desenvolvidas no interior do espaço físico da Funarte, mas sobretudo, era uma questão também de levar essas políticas para as regiões, para não recalcar produções que, por serem experimentais, nas regiões mais distantes do país, muitas vezes eram recalçadas em detrimento das formas mais tradicionais. Então era uma operação assim, um esforço pra ajudar a desrecalcar novas experiências que eram mal vistas em regiões mais conservadoras, de uma tradição mais conservadora no campo das artes visuais (Duarte, 2010: 200).

A partir do exposto, percebe-se como existiu um empenho deliberado e consciente em remodelar a orientação e ampliar as políticas e ações do INAP, especificamente assegurar a inserção e institucionalização da arte contemporânea e de suas questões nas políticas de Estado. Considerando ainda que foi apenas a partir da criação do Espaço ABC em 1979 que a Funarte começou a dialogar de maneira mais efetiva, a desenvolver ações mais significativas no meio contemporâneo e a contar com nomes representativos das artes visuais como colaboradores, propõe-se que o INAP foi conscientemente apropriado e convertido em um espaço estratégico para a formulação de uma política com ênfase na arte contemporânea e suas questões, como é possível perceber no depoimento de Paulo Sergio Duarte, sem dúvida alguma o grande articulador da transformação do INAP.

Desse modo, propõe-se para o caso específico das artes visuais, que as atuações institucionais de artistas e intelectuais ao longo da redemocratização podem ser consideradas como um ativismo institucional. Este argumento se fundamenta na hipótese de que ao longo da redemocratização foi desenvolvido um novo tipo de ativismo artístico, o ativismo institucional. O qual, por ter efetivamente impactado no processo de reformulação institucional e ter interferido concretamente nas políticas de Estado para artes visuais a partir de fins da década de 1970, diferencia-se das estratégias de ativismo comumente associadas ao período da ditadura militar, o frentismo – quando um grupo de artistas se une para problematizar e/ou se opor a uma dada situação – e o ativismo da obra, quando o trabalho artístico é indissociável de seu vínculo com o político. Desse modo, essa estratégia de ativismo institucional está diretamente conectada a três questões: a relação das artes visuais com o Estado autoritário no pós-1974; o processo de institucionalização das artes visuais ao longo da redemocratização e o desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea no Brasil.

É importante atentar que se defende a hipótese de que essas atuações institucionais, por expressarem uma nova forma de fazer política na e para as artes visuais, distanciavam-se tanto das práticas e dos ideais atrelados aos programas e diretrizes partidárias das esquerdas, especificamente o nacional-popular, quanto dos projetos baseados no nacional-desenvolvimentismo da direita e do regime militar, sendo a expressão de uma nova sensibilidade política.

Nesse sentido, o diagnóstico de Heloísa Buarque Hollanda é esclarecedor do que estamos chamando de uma nova sensibilidade política no campo cultural nos 1970. Para a autora, “diferentemente dos programas revolucionários da geração anterior ou da utopia dos anos 60 (...) o que está prioritariamente em questão agora é o questionamento das formas da ‘instituição arte’ e do modo como ela está inscrita na sociedade” (Hollanda, 1991: 11). No meio das artes visuais, essa nova sensibilidade política, pode ser melhor visualizada a partir do depoimento de Carlos Zilio:

A gente via esse campo como eminentemente politizado e a política aí tem dois sentidos, tem o sentido da linguagem e tem o sentido da circulação. Quer dizer, tem que atuar criticamente na linguagem e tem que atuar no sentido de abrir espaço para as linguagens consequentes circularem (...) porque a luta não era partidária, nem era uma luta capaz de

ser expressa pelas linguagens tradicionais de contestação da arte, que vinham sendo erguidas como paradigmas de visão crítica (Zilio, 2018, entrevista).

Ou seja, da perspectiva aqui proposta, o ativismo institucional também apontaria para uma retomada do fazer político e uma paulatina transformação do papel social dos atores do meio das artes visuais. A militância, o engajamento e a resistência cultural no sentido estrito do termo cedem lugar para a atuação e a interferência concreta nos rumos do processo cultural, nas políticas de Estado e nas instituições públicas, descolando-se tanto do ideário presente no engajamento cepecista quanto no do reformismo modernista, os quais, em maior ou menor medida, justificam o diálogo estabelecido pelos outros segmentos culturais com o Estado autoritário ao longo da redemocratização.

O ativismo institucional pode ser identificado nas atuações de artistas e intelectuais, em diversas regiões brasileiras, ao longo da redemocratização. Caso das gestões de Paulo Herkenhoff (1949), Iole de Freitas (1945), Luciano Figueiredo (1948) e Paulo Sergio Duarte (1946) no INAP/Funarte; de Antonio Dias (1944), que junto com Duarte foi responsável pela criação do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da UFPB; Rubens Gerchman (1942), que transformou o Instituto de Belas Artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Humberto Espíndola (1943) e Aline Figueiredo (1946), responsáveis pela criação do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT; Jota Medeiros que criou o Setor de Multimeios do NAC/UFRN.

Em todas essas gestões foi possível identificar duas linhas principais de atuação: a primeira, enquanto um contraponto à crescente presença da ideologia do mercado nas instituições da arte, se expressou na tentativa de estabelecer um circuito de arte que abrisse espaço/fizesse circular a produção contemporânea, possibilitando maior autonomia discursiva e teórica para os artistas e críticos associados às linguagens contemporâneas. Já a segunda pode ser localizada na tentativa de formulação de um novo paradigma teórico e no empenho de revisão crítica e autocompreensão histórica da arte brasileira. Essa ênfase estava em consonância com os esforços de adensamento de um pensamento contemporâneo em arte e com o estabelecimento de mecanismos e espaços para a institucionalização da produção associada às linguagens contemporâneas.

A partir do exposto e considerando a atuação de Paulo Sergio Duarte como um ativismo institucional, a política por ele formulada, procurou por um lado, abrir um espaço no qual a produção contemporânea pudesse alcançar uma esfera pública e, por meio de uma relação “clara e profissional entre a instituição e o artista”, assegurar uma “infraestrutura de exposição” que respeitasse as exigências do trabalho, documentassem as mostras e remunerassem os artistas. Por outro, observa-se um rigoroso empenho em sistematizar uma reflexão especializada sobre arte contemporânea.

O quadro fornecido por Ronaldo Brito em 1975 ajuda-nos a visualizar a configuração do meio e a perceber o porquê da crescente percepção de que era urgente se produzir reflexões que fornecessem inteligibilidade a produção contemporânea e que empreendesse um reexame crítico da história da arte, que, até então, era, segundo ele,

(...) feita de um modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos. (...) A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas poucas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. (...) Torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural (Brito, 1975: 6).

Foi a partir da inserção do Projeto Arte Brasileira Contemporânea que a necessidade urgente de se abrir espaços que pudessem abrigar e estimular “uma história crítica da arte brasileira descomprometida com a realidade mercantilista do circuito e dissociada das leituras oficiais”, apontada por Brito cinco anos antes, começou a ser operacionalizada na Funarte. O programa editorial formulado por Paulo Sergio Duarte, como vimos, possuía dois eixos: a documentação das exposições promovidas pelo Espaço ABC e o fomento a pesquisas em torno da arte contemporânea e suas questões. Da perspectiva reflexiva, o esforço em fornecer inteligibilidade para a produção contemporânea passava também por definir ou identificar marcos conceituais que contribuíssem para posicionar essa produção na história da arte brasileira.

No relatório de atividades da Funarte do biênio 1979-1980, a apresentação do Projeto Arte Brasileira Contemporânea divulgou, ainda que sem uma precisão operacional e conceitual, o lançamento de um “programa permanente de publicações”, que tinha como propósito “servir de subsídio tanto a história da arte contemporânea no Brasil como a discussão de questões atuais” (Funarte, 1980).

Esse anunciado programa permanente de publicações materializou-se em duas coleções: Caderno de Texto e Temas e Debates. Lançado em 1980, Paulo Sergio Duarte, inicia a apresentação do volume inaugural da Caderno de Texto posicionando-a como um “desdobramento do interesse que a Funarte já havia marcado através do lançamento da coleção Arte Brasileira Contemporânea” (Duarte, 1980: 3). Como ampliação de uma coleção que tinha como foco pesquisas monográficas sobre nomes expressivos da arte contemporânea, a Caderno de Texto “visava subsidiar a história da arte contemporânea”, privilegiando “temas mais abrangentes” (*Ibidem*).

Em consonância com esse objetivo, anunciava Duarte, seu primeiro número “publica dois textos polêmicos e até mesmo problemáticos”, os ensaios “O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)” de Ronaldo Brito e “Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil”, de Paulo Venâncio Filho (Duarte, 1980, 3). Cabe mencionar que nesse volume também foram republicados os textos “Brasil Diarreia” de Hélio Oiticica (1970), “Cruzeiro do Sul” (1970) de Cildo Meireles, e “Mamãe Belas-Artes” (1977) de José Resende e Ronaldo Brito.

Considerando que o propósito dessa coleção era “subsidiar a história da arte contemporânea”, diante de um problema fundamental naquele momento, a saber, o lugar da arte contemporânea nas artes visuais e na história da arte brasileira, mais do que polêmico, a coerência temática e discursiva dos ensaios publicados no volume que abria a primeira coleção destinada a pensar temas abrangentes da história da arte contemporânea demarcava claramente uma tomada de posição e um ponto de partida. Se, abandonando a sequência organizada por Duarte, analisarmos os textos cronologicamente, percebemos como a linha interpretativa/conceitual que seria privilegiada, ou, mais precisamente, que seria estimulada e sistematizada pela política editorial do Projeto Arte Brasileira Contemporânea foi didaticamente enunciada.

Iniciáramos esse percurso com “Brasil Diarréia” (1970) de Hélio Oiticica. Nesse ensaio, o artista reavalia as possibilidades de uma arte de vanguarda brasileira a partir de seu reposicionamento em um contexto universal,

(...) reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como *um todo, no mundo*, em tudo o que isso possa significar e envolver. (...) Não existe “arte experimental”, mas *o experimental*, que não só

assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes. (...) No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos (Oiticica, 1980: 26-27).

Ou seja, ainda que sem romper efetivamente com os valores e tradições do modernismo, a saída apontada por Oiticica para “a criação de uma linguagem” que o “destino de *modernidade* do Brasil pede” prescindiria de uma busca por uma identidade artística própria e da ideia de construção de uma arte de caráter especificamente nacional, características típicas do modernismo. Como alternativa, o artista propunha que, extrapolando o solo paternalista e provinciano no qual se fecha a “cultura brasileira”, fosse alcançado o “contexto universal”, que pode ser pensado como um contexto contemporâneo, e lá definir posições e produções (*Ibidem*).

Na sequência leríamos “Cruzeiro do Sul” (1970) publicado por Cildo Meireles no catálogo da mostra *Information* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em abril de 1970. O texto é iniciado com Meireles marcando uma posição “não estou aqui nesta exposição pra defender uma carreira e nem uma nacionalidade”. Essa negação, no contexto ditatorial vigente, pode ser pensada como uma maneira de o artista deixar claro que sua obra não representava um Estado ilegítimo e autoritário. Mas também pode ser pensada como uma tentativa de explicitar, criticamente, o caráter ideológico da categoria “arte brasileira”. Desse modo, ao negar à sua obra um caráter nacional, o artista também a dissociava da tradição e positividade modernistas, amplamente instrumentalizadas pelo Estado autoritário, e, pode-se deduzir, posicionava sua obra no contexto universal, no espaço da contemporaneidade (Meireles, 1980: 28).

Seria justamente a existência do espaço da contemporaneidade que Ronaldo Brito e José Resende reivindicavam no texto “Mamãe-Belas Artes”, originalmente publicado no jornal *O Beijo* em 1977. Os autores iniciam o ensaio denunciando que “o meio de arte brasileiro resiste à produção contemporânea e à sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema Belas-Artes”. Essa resistência estaria diretamente relacionada com o fato de o espaço contemporâneo ser um espaço “que põe em xeque o lugar eterno das Belas-Artes”. Logo, o reconhecimento desse espaço implicaria “a transformação de procedimentos objetivos do mercado e das instituições e nesse jogo dançam posições e privilégios pessoais”. Os autores apontam como um dos mecanismos para obliterar a discussão em torno da constituição de um espaço da contemporaneidade a ênfase na questão ‘arte brasileira’: “enquanto se discute a questão *Arte Brasileira* não se discute a questão da *transformação da linguagem*, enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio da arte brasileiro” (Brito; Resende, 1980: 29-30).

Ou seja, o sintagma ‘arte brasileira’, enquanto uma demanda ideológica, “implica compromissos com determinados esquemas de mercado, e mais ainda, pressupõe um projeto cultural amplo em função do qual opera”. Desse modo, a posição ‘arte brasileira’ implicava um compromisso entre “o reconhecimento da inoperância de um meio e a vontade (ou a necessidade) de manutenção desse mesmo meio” (Brito; Resende, 1980: 30) e se expressava nas

(...) ideias de povo, brasilidade, latino-americanidade funcionam nesse contexto como autênticos fetiches, têm o poder mágico de acender a alma e apagar as contradições reais (...) na estratégia cultural nacionalista (...) no fato dessa estratégia encerrar-se num impasse insolúvel – superar as barreiras de classe e promover a identidade cultural do povo brasileiro (Brito; Resende, 1980: 30).

A partir desses argumentos percebe-se como o espaço da contemporaneidade era incompatível com o espaço, a matriz ideológica e o projeto cultural da modernidade brasileira. Prosseguindo a leitura cronológica, chegaríamos aos ensaios elaborados para a publicação: "O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)" e "Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil", os quais nos lançam, respectivamente, os seguintes desafios: "como abordar a questão contemporânea, de que maneira encaminhá-la" em um meio de arte que "sofre de um mal crônico: não sabe se existe ou se não existe"? Nesse ponto, reproduzimos a apresentação de Duarte sobre os dois ensaios:

(...) uma arte que traça um novo campo em consonância com sua época, mas em permanente tensão com valores vigentes. Nesse artigo Ronaldo trata dessa passagem e dos conflitos gerados pela sua incompleta realização. De modo tático, encontra-se ausente do artigo a questão da modernidade na arte brasileira. Porque essa questão encontra-se ainda aberta e alimentando boa parte da reflexão acadêmica sobre a cultura brasileira. Apesar de seu marco inaugural encontrar um ponto preciso na segunda década de nosso século, ela persiste numa vigência ambígua: tanto pode anunciar uma riqueza produtiva como demonstrar a resistência do campo cultural em aceitar sua superação e a consequente substituição por outros marcos conceituais. Em *Lugar nenhum* (...) Venâncio Filho descreve os mecanismos subjacentes a uma situação cultural precária e que trabalha escamoteando as rupturas, diluindo uma produção importante. Assim, o trabalho contemporâneo não encontra seu lugar preciso e coordenadas nítidas de referência porque faria parte da tradição desse meio de arte não fixar a Tradição, não escreve sua história a não ser pelo lado anedótico (...) da indefinição de seus contornos dependeria sua indefinida sobrevivência. Paulo Venâncio Filho reclama em seu artigo um balizamento teórico para a história da arte brasileira porque só este trabalho determinaria um fim do passado e um início do presente. (Duarte, 1980: 3)

A partir do exposto é possível considerar que, diante do problema fundamental que se colocava naquele momento, a saber, o lugar da arte contemporânea no meio de arte e na história da arte brasileira, a saída era abordar a arte contemporânea como uma ruptura em relação ao modernismo, trazendo como pano de fundo as tensões e disputas nos âmbitos institucionais, discursivo e no meio de arte entre "o novo e o outro novo", o moderno e o contemporâneo.

Além da coleção Caderno de Texto, ainda como desdobramento do programa permanente de publicações do Projeto Arte Brasileira Contemporânea, foi encomendada a pesquisa *Informalismo e abstracionismo geométrico — duas vertentes da arte no Brasil dos anos 1950*, a qual se inseria na linha Subsídios à História da Arte Brasileira Contemporânea, sendo posteriormente publicada na Coleção Temas e Debates. Essa pesquisa – encomendada por Paulo Sergio Duarte em 1980 – pode ser considerada mais uma contribuição nos esforços empreendidos em dar inteligibilidade a um movimento e a uma produção que vinham sendo percebidos como marcos fundadores de um debate contemporâneo em artes visuais.

Considerando os debates suscitados no primeiro volume da Coleção Caderno de Textos e o recorte privilegiado na primeira pesquisa encomendada por Paulo Sergio Duarte é possível perceber as contribuições institucionais dessa política editorial – cujo ponto culminante nos esforços em reposicionar o neoconcretismo como marco fundador da contemporaneidade nas artes visuais será a publicação em 1985, pela Coleção Temas e Debates, do livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo* de Ronaldo Brito.

Esse posicionamento foi reforçado no âmbito da visualidade por meio de mostras que problematizavam a tradição construtiva na arte contemporânea. A título de exemplo, citamos o programa do Espaço ABC

para o ano de 1982. Ao longo do segundo semestre, o Espaço ABC promoveu no MAM RJ onze exposições por meio das quais “uma questão será colocada para exame e debate público, da crítica e dos artistas: a tradição construtiva na nova pintura brasileira. Essa questão, no entanto, não deverá monopolizar a discussão” (Espaço ABC, 1982). E, sobretudo, a Sala Especial do Salão Nacional de 1986, durante a gestão de Iole de Freitas no INAP, que trouxe como questão central a participação do espectador na obra e como artistas homenageados Hélio Oiticica e Lygia Clark, criando, de acordo com o catálogo da mostra, “oportunidade ímpar de apreciação desses artistas fundamentais para a história da arte brasileira”.

O esforço em posicionar a arte contemporânea na História da Arte Brasileira passava também, e de modo simultâneo, pelo reexame crítico do modernismo. Como visto anteriormente, o programa permanente de publicações do Projeto Arte Brasileira Contemporânea previa, além da Coleção Caderno de Texto, a realização de pesquisas que servissem de Subsídios à História da Arte Brasileira Contemporânea. Essa linha editorial foi convertida na Coleção Temas e Debates.

O objetivo permaneceu o mesmo: “subsidiar, com temas e debates, aqueles que estudam a arte brasileira”. Para tanto, esta coleção estava interessada em publicar “livros com teses provocantes, divergentes daquilo que o senso comum cristalizou como valores e conceitos estáveis, bem como antologias de textos dispersos e de difícil acesso ao estudante, professor ou artista” (INAP, c.1980a). Foi, sobretudo, por meio desta coleção que foram fomentadas pesquisas que reexaminavam o marco modernista na arte brasileira. Coerente com o objetivo a que se propunha, a Coleção foi inaugurada em 1982 com a publicação de *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945* de Carlos Zilio.

Para além do mérito e do caráter inaugural, o que nos interessa na problematização levantada por Zilio – diga-se de passagem, sintomática de um debate que vinha tomando corpo desde fins dos anos 1960 – é o esforço de autocompreensão e reexame crítico que o artista direciona tanto a um projeto de cultura brasileira baseado nos pressupostos do modernismo, quanto às concepções culturais estereotipadas presentes no ideário nacional-popular; aliadas ao desejo (também expresso nesse ensaio) de formular uma revisão crítica da história da arte brasileira. Desse modo, a publicação desse livro, da perspectiva institucional, evidenciava um compromisso dessa linha editorial com uma revisão sistemática da noção do modernismo como “marco zero” da arte brasileira e o esforço em situá-lo de forma mais adequada na história da arte brasileira.

Na sequência, ainda nesse ano, foi lançada o segundo volume dessa coleção, o livro *Lasar Segall, antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*, por ocasião da Sala Especial do V Salão Nacional de Artes Plásticas em homenagem aos 25 anos da morte do artista, cuja a obra, “mais do que um momento da história da arte brasileira (...) está integrada como processo de formação do olhar moderno neste país” (Duarte, 1982:15). No ano seguinte, em 1983, na coleção Caderno de Texto foi publicado o livro *Sete ensaios sobre o Modernismo*, por meio do qual foram compilados os debates promovidos no ano anterior no INAP, por ocasião dos 60 anos da Semana de Arte Moderna. A apresentação do volume, escrita por Paulo Sergio Duarte, é suficiente para termos uma noção da orientação dos debates que suscitava:

(...) o fenômeno moderno (...) no Brasil adquiriu uma conotação abrangente no campo cultural. Ao contrário da Europa (...) aqui anunciamos uma tendência, quase uma vocação, sob a qual foram chamadas a viver as gerações seguintes de jovens da classe média urbana. O adjetivo ‘moderno’, desde os anos 50 no Brasil, se tornou vago e incapaz de se referir às manifestações da literatura, da arte, da música, da arquitetura. Esse caderno

solicita uma releitura dessa trajetória moderna buscando originalidade de caminhos diversos, as vezes divergentes, sob uma aparente unidade: a arte moderna (Duarte, 1983: 5).

Essa orientação editorial, de por um lado reexaminar o modernismo, e, por outro, reposicionar o neoconcretismo, será potencializada em 1981 quando Paulo Sergio Duarte assume o posto de diretor substituto do INAP, lá permanecendo até março de 1983. Nesse sentido, no relatório de atividades de 1981, o INAP informava que, após seis anos de atuação, iniciava “um momento de avaliação e de redefinição de metas e critérios de ação. Trata-se, sobretudo, de implantar e dar tratamento sistemático a alguns mecanismos visando a seus objetivos culturais” (Funarte, 1981: 9). Na sequência, era anunciado que a partir de 1982

(...) o INAP deverá estabelecer uma nova política editorial para sua área de atuação numa linha a ser definida a partir de um levantamento de necessidades imediatas. Nenhum dos projetos lá implantados foi desativado, mas, ao contrário, procedeu-se à (...) melhoria no critério de avaliação de aproveitamento, melhoria de documentação e catálogos fornecidos ao artista que expõe nas galerias da Funarte (...) bem como a reativação do projeto Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC” (*Ibidem*).

O ideário que embasou essa nova atuação e conceito editorial do INAP foi sistematizado por Paulo Sergio Duarte em dois documentos: "Sugestões para uma linha editorial do INAP" (INAP, c.1980A) e "Plano Editorial do INAP" (INAP, c.1981). Considerando “a falta de obras publicadas que tenham analisado com rigor a história da arte brasileira, torna-se urgente incentivar a publicação de trabalhos que venham preencher esta lacuna” (INAP, c.1980a). Para tanto, “a política editorial de artes plásticas necessita ser pensada a partir da especificidade da área” (INAP, c.1981). Ainda nesse sentido, também foram sugeridos os limites de periodização e de temas a serem abordados

(...) cronologicamente isso implica em considerar o início do século XX onde teríamos o aparecimento da temática nacional (Almeida Jr.), o surgimento da influência impressionista, o *art-nouveau* (na ilustração, caricatura e arquitetura) e as exposições Lasar Segall (1913) e Anita Malfati (1917). Em seguida teríamos o Modernismo abrangendo suas duas fases (1922-1930 e 1930-1945). Poderíamos ainda considerar o período entre 1945 e 1950 como uma passagem entre o Modernismo e os movimentos que determinaram a transição para a arte contemporânea e que se dariam entre 1950 e 1963 (concretismo, neo-concretismo e Informalismo) (INAP, c.1980a).

Foram estruturadas duas linhas prioritárias de ação: o “levantamento histórico e teórico da arte brasileira” e a “arte contemporânea” (*Ibidem*). Estabelecido “um programa de livros e publicações” que tinha como propósito “divulgar a produção plástica – moderna e contemporânea – no Brasil”, que as coleções Arte Brasileira Contemporânea – criada pela Assessoria de Mídias em 1978 – e a Caderno de Texto ABC e a Coleção Temas e Debates, desenvolvida no projeto Arte Brasileira Contemporânea em 1980. E se propunha a lançar mais duas coleções: Contemporânea ABC e Contraste e Confrontos (INAP, c.1981).

Tomando por base essas orientações, em 1982 foi lançado o Projeto Editorial do INAP, o qual, além de prever como atribuição exclusiva do INAP definir os critérios e avaliar as pesquisas e monografias em artes plásticas, inclusive para pesquisas fomentadas por outros departamentos, estipulava que:

Em 1982 o Instituto de Artes Plásticas dedicou-se à definição de uma linha editorial, até então inexistente, procurando traçar orientações de prioridades nos seguintes critérios:

edição de livros que apresentem um real enriquecimento à reflexão e ao debate sobre momentos importantes da história da arte brasileira; edição de livros que deem conta da história e da produção atual de arte nas regiões; edição de livros e iniciação didática às técnicas artísticas; edição de livros de artistas que embora já consagrado na história da arte brasileira ou de grande expressão ainda não tenham sua obra documentada (Funarte, 1982: 11-14).

Desse modo, é possível perceber como a política editorial que Duarte havia definido para o Projeto Espaço Arte Brasileira Contemporânea, a partir do momento em que ele assumiu a direção do INAP, é ampliada e passa a orientar, com pequenas alterações, as atuações do INAP nesse setor até o encerramento do Instituto em 1989. Como fica evidente no Relatório de Atividades do INAP em 1987, na época sob coordenação de Iole de Freitas.

É importante ressaltar que no ano passado o INAP, apesar da falta de recursos destinados à cultura, manteve os critérios propostos em 1982 e tem sido fiel aos princípios então estabelecidos, o que tem resultado em uma ação que vem sendo reconhecida nacionalmente pelos agentes produtores e pelo público. (...) Através de projeto cuidadosamente delineados, tem levado ao conhecimento e ao debate público questões da arte contemporânea e o levantamento da história recente das artes plásticas brasileiras (Funarte, 1987: 21).

A partir do exposto, é possível postular que, na tentativa de pensar a arte contemporânea e situá-la na história da arte brasileira, a política editorial formulada por Duarte fomentou pesquisas e estudos, desenvolvidos quase que de maneira exclusiva por agentes do meio artístico contemporâneo. Esses, por um lado, empreenderam um reexame crítico do modernismo, do seu legado e dos impasses e limites de uma modernidade estética brasileira; por outro, na tentativa de estabelecer genealogias e marcos conceituais para se pensar a arte contemporânea contribuíram para recuperar e reposicionar o movimento neoconcreto como ponto de inflexão de um pensamento contemporâneo em arte. Ou seja, o que estamos propondo a partir da análise da atuação de Paulo Sergio Duarte é que a criação do espaço para o contemporâneo nas artes visuais brasileira foi historicamente construído. Do mesmo modo, a produção identificada como contemporânea demandou, desde o seu início, sua institucionalização. Reivindicando, para tanto, não apenas espaço nas políticas de Estado, mas também um lugar na história da arte brasileira. Esse esforço, como vimos, esteve diretamente relacionado com o reposicionamento do neoconcretismo como marco instaurador de um espaço para a contemporaneidade nas artes visuais. E nos fala de um momento no qual artistas e críticos tomaram para si a responsabilidade de reformular o sistema de arte vigente e definir uma política que, partindo das necessidades identificadas pelo próprio campo para ele, voltava-se para um esforço de reformulação e fortalecimento institucional.

Referências

BRITO, R.; RESENDE, J. Mamãe-Belas Artes. In: BRITO, Ronaldo. *et al. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980, p. 29-31 (Caderno de Textos, 1).

BRITO, R. Análise do circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 5- 6, set.-nov. 1975.

DUARTE, P. S. Apresentação. In: BRITO, R. *et al. O moderno e o contemporâneo (o novo e o*

outro novo). Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980, (Caderno de Textos, 1).

_____. Apresentação. In: ESPAÇO ABC. *Dossiê do Espaço Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: INAP/FUNARTE, 1982.

_____. Apresentação. In: MILLER, A. *et al. Lasar Segall, antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 15 (Temas e Debates, 2).

- _____. Apresentação. In: TOLIPAN, S. *et al.* *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983 (Caderno de Textos, 3).
- _____. Entrevista a André Andriani. In: ANDRIANI, A. *A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP*, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – IA/ Unicamp, 2010, p. 185-204.
- _____. Entrevista a Ivair Reinaldim. In: REINALDIM, I. (org.). *Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte, Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 20, p. 113-139, jul. 2010b, p. 128-139.
- ESPAÇO ABC. *Dossiê do Espaço Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: INAP/FUNARTE, 1982.
- ESPAÇO ABC. *Novos Rumos do Espaço ABC*. Rio de Janeiro, s.d., 1982b. Mimeografado. 1.f.
- _____. Programa. Duas exposições e dois lançamentos. Rio de Janeiro, 08-12 dez 1980. Mimeografado, 3f.
- FREITAS, I. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada em 06 fev. 2018 no Rio de Janeiro.
- FUNARTE. *Relatório das Atividades*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- _____. *Relatório das Atividades*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- _____. *Relatório das Atividades*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- _____. *Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1979-1980*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. *Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1976-1978*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- HOLLANDA, H. B. de. Uma questão de gosto. In: *2 Quase Catálogo: Artistas Plásticos no Rio de Janeiro 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC, 1991, p. 5-13.
- INAP/FUNARTE. *Plano Editorial do INAP*. Rio de Janeiro. c.1981. Mimeografado. 6f.
- _____. Pontos abordados nas reuniões sobre linha editorial e de pesquisa. Documento Mimeografado. 1 f. Sem data. c. 1980b.
- _____. Sugestões para uma linha editorial do INAP. Documento Mimeografado. 3f. Sem data. c. 1980a.
- MEIRELES, C. *Cruzeiro do Sul*. In: BRITO, R. *et al.* *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro, FUNARTE: 1980 (Caderno de Textos, 1).
- OITICICA, H. *Brasil diarreira*. In: BRITO, R. *et al.* *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro, FUNARTE:1980, p. 26-27.
- ZILIO, C. *et ali.* O Boom, o pós-boom e o dis-boom. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 25-28, 3 set. 1976.
- ZILIO, C. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada em 01 fev. 2018 no Rio de Janeiro.

Nota

* Fabrícia Jordão é curadora, pesquisadora e professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: <fcljordao@gmail.com>. Site: <https://ufpr.academia.edu/FabriciaJordão>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9177-2572>.

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2020.