UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Salvio Juliano Peixoto Farias

GALERIA ABERTA: UMA HISTÓRIA POR MÚLTIPLOS ATORES

Goiânia – GO
2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Salvio Juliano Peixoto Farias

GALERIA ABERTA: UMA HISTÓRIA POR MÚLTIPLOS ATORES

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Cultura Visual, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

Goiânia – GO
2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Salvio Juliano Peixoto Farias

GALERIA ABERTA: UMA HISTÓRIA POR MÚLTIPLOS ATORES

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Cultura Visual, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha – presidente da banca

_____
Profª. Drª. Maria Elizia Borges

_____
Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte Silva

Goiânia, 26 de setembro de 2005.

Para Luciano Herbert Dias,
que realizou a viagem em torno de tudo,
olímpica e incrivelmente circular

Agradeço,
num fôlego único, mas com enorme profundidade,
a Márcio Pizarro Noronha pelo norte, atenção e coragem, a Ilda, Alcio, Jarson e Gaio Cesar Peixoto Farias por fazerem parte de tudo, sempre, mesmo quando não estão cientes disso, à memória de meu pai, Alcides, que cuidou de todas as sementes, a Rute Guedes por ter me ajudado a acessar tantos arquivos e, em especial, continuar por perto, a Vanessa Tavares por ser a voz, a boca e o ouvido em tempos surdos, a Daniel Christino por ser complacente como realmente se é com os amigos, a Kênia Maia e às produtivas primeiras conversas, a Roberto de Oliveira Melo e inúmeras substituições, a Ana Paula Resende e Carlos (Pereira) de Sena pelas investigações tão importantes, cafés e lápis de papel crepom, a Rodrigo de Oliveira e Nelson Betim Paes Leme por não terem desistido de mim, a Larissa Mundim e Gerson Fleming e seus felizes almoços na casa de vidro, a Diogo Velasco pelo afeto, incentivos e boas conversas, a Mário Birnfeld pelo afeto e tantos chocolates, a Renata dos Santos, Neila Santos, Nádia Timm e Valbene Bezerra por terem aberto, sem pudor, suas agendas telefônicas, a Ângelo Lima e seu arquivo fotográfico, a Dani Amatte e sua foto preciosa, a Alaor Félix e Vecifal Rosa pelos empréstimos de equipamento, a Ana Maria de Morais, Heloísa Andrada e Marcelo Thielo pelo constante interesse, a Oenes França Júnior, Cláudio Múcio e Ady Patrícia Azevedo por me tentarem tanto e me salvarem tantas vezes, a Augusto Pontes, que surgiu, definitivamente, um pouco antes do final e mesmo assim contribuiu demais, e a Carlos Sena, Genésio Maranhão, Iza Costa, Kleber Adorno, Marina Potrich, Nicácio Neves, Omar Souto, Paulo Guimarães, Pedro Vasco e PX Silveira por terem aceitado conversar comigo e a relembrar algumas histórias.

Resumo

O trabalho “Galeria Aberta: uma história por múltiplos atores” tem como corpus o resgate histórico do projeto Galeria Aberta, iniciativa oficial que levou reproduções de pinturas para as ruas de Goiânia entre os anos de 1987 e 1989, período imediatamente posterior ao acidente com a cápsula de césio-137, tragédia que projetou em escala global o nome da cidade. Tendo em vista a escassez de documentos oficiais sobre o evento, a pesquisa vale-se de matérias em periódicos e da coleta de depoimentos de personagens que participaram direta ou indiretamente do projeto. O primeiro capítulo traz o conceito de heteroglossia (Peter Burke), utilizado na captação de dados e na codificação do emaranhado de vozes resultante. Soma-se a este, estudos sobre História Oral (Gwin Prins, Aspásia Camargo, Esther Iglesias), Micro-História (Giovanni Levi) e História Local (Aletta Biersack). O segundo capítulo apresenta uma abordagem macro da produção artística no momento, com ênfase na pintura oitentista em centros difusores (Estados Unidos, Alemanha, Itália), até desembocar no contexto local, periférico. Nesse capítulo, tem-se como parâmetro a justaposição de autores em abordagens da recente História da Arte internacional (Karl Ruhrberg, Paul Wood) e nacional (Maria Lúcia Bueno, Frederico Morais, Marcos Lontra, Reynaldo Roels Jr., Katia Canton), aliados a resenhistas do século XX e teóricos da pós-modernidade (Eric Hobsbawm, Nicolau Svcenko e Eleanor Heartney, Frederic Jamenson). O terceiro capítulo apresenta em seu corpo a construção da narrativa histórica do tema estudado, onde são contrapostos os depoimentos dos múltiplos atores, sem hierarquização. Na construção do texto proposto pela Nova História (Burke), há ênfase na narrativa mais fluída e próxima da literatura (Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Márcio Pizarro Noronha, Sidney Chalhoub), somada ao cotejamento com texto jornalístico de revista (Sérgio Vilas Boas, Marília Scalzo). No Pós-Escrito há a apresentação dos caminhos que o Galeria Aberta tomou na atualidade e a apresentação de possibilidades por onde este estudo, ainda em aberto, pode caminhar.

Palavras-chave

História - Narrativas - História da Arte - Pintura - Projetos Culturais - Goiás

Abstract

This research “Galeria Aberta: uma história por múltiplos atores” aims to promote a historical rescue of the Galeria Aberta project, a government initiative which took paintings reproductions (prints) to the streets of Goiânia between 1987 and 1989, right after the accidental leakage of a cesium-137 canister, a tragedy which projected the name of city in worldwide scale. Given the scarcity of official documents about the project, this research makes use of articles from magazines (periodicals) as well as testimonies of people who have participated directly or indirectly in the project. The first chapter introduces the concept of heteroglossia (Peter Burke) which is used for collecting data and encoding the entanglement of resulting voices. In addition to this, there are studies about Oral History (Gwin Prins, Aspásia Camargo, Esther Iglesias), Micro-History (Giovanni Levi) and Local History (Aletta Biersack). The second chapter introduces an approach of macro proportions to artistic production at that time, emphasizing the paintings of the eighties in diffusing centers (United States, Germany, Italy), up to the local peripheral context. In this chapter, the juxtaposition of authors is used as a parameter for approaching both the recent International Art History (Karl Ruhrberg, Paul Wood) and the National Art History (Maria Lúcia Bueno, Frederico Morais, Marco Lontra, Reynaldo Roels Jr., Katia Canton), together with XX Century digest writers and post-modernist theoreticians (Eric Hobsbawm, Nicolau Svcenko e Eleanor Heartney, Frederic Jamenson). The third chapter presents the construction of the historical narrative of this theme, in which various actors’ testimonies are compared without making use of a hierarchically structure. In the construction of the proposed text for the New History (Burke), Emphasis is given to a more flowing narrative which is closer to literature (Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Márcio Pizarro Noronha, Sidney Chalhoub), in addition to comparison of the journalistic (magazine) writing style (Sérgio Vilas Boas, Marília Scalzo). In conclusion, some paths the Galeria Aberta project has recently taken, as well as possible research that can be carried out – as this is still an open-ended study, are presented.

Keywords

History – Narratives – Art History – Painting – Cultural Projects - Goiás

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Sem vigor a cor: itinerário entre pinturas esmaecidas.....11
Uma paisagem para ser recontada: itinerário entre múltiplas vozes.....16

CAPÍTULO 1 – METODOLOGIA PARA MUITAS VOZES

1.1 Um *patchwork* de histórias..... 23
1.2 Vozes desacreditadas..... 35
1.3 Entrevista: coletando imagens mentais de um evento 40
1.4 Em busca de uma narrativa 49

CAPÍTULO 2 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

2.1 Breve inventário da arte nos anos 70: não ao matérico..... 55
2.2 O retorno aos pincéis e às telas: cultura da paródia e festa de 'neos' e 'pós' 59
2.3 No Brasil, a festa.....66

CAPÍTULO 3 – O GALERIA ABERTA

3.1 Uma galeria na rua.....70
3.2 Autores, obras e locais.....78
3.3 Nomes de catálogo.....107
3.4 Do ateliê ao balancim.....122
3.5 "Arte por toda a parte".....129
3.6 O encanto de um pó azul brilhante.....149
3.7 O projeto ganha visibilidade.....155
3.8 A novela como vitrine.....159
3.9 Quem paga a conta?.....169
3.10 O tempo do desgaste.....185

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES, À GUISA DE CONCLUSÃO.....199

PÓS- ESCRITO.....203

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....204

ANEXOS (ENTREVISTAS)

1. Carlos Sena 212
2. Genésio Maranhão.....219
3. Iza Costa.....224
4. Kleber Adorno.....228
5. Marina Potrich.....233
6. Nicácio Neves.....236
7. Omar Souto 240
8. Paulo Guimarães.....244
9. Pedro Vasco.....248
10. PX Silveira.....256

LISTA DE IMAGENS

0. Basta!, Omar Souto (pintura mural/ detalhe).....10
1. Basta!, Omar Souto (Pintura mural/ visão geral) 12
2. Edifício da extinta Telegoiás – 15
3.1 Fachada do antigo Hotel Karajás 17
3.2 Estátua do Bandeirante 17
4. S/ título, DaCruz (pintura mural).....17
5. S/ título, Cleber Gouvêa (pintura mural).....19
6. Decágono de vozes (gráfico).....34
7. Trompetistas, Jean-Michel Basquiat (Óleo sobre tela).....61
8. Tucanos, Iza Costa (pintura mural) 84
9. Delegacia Regional do Trabalho – Foto: Amaury Menezes.....92
10. S/ título, Amaury Menezes (pintura mural) – Foto: Amaury Menezes.....92
11. S/ título, DaCruz (óleo sobre tela) 98
12. Madona com pássaros (acrílica sobre tela).....101
13. Centro Cultural Martim Cererê – Foto: Amaury Menezes.....103
14. Mapa de obras no centro da cidade 115
15. Dia de pintura na praça (pintura em ônibus) – Foto: Ângelo Lima.....139
16. Dia de pintura na praça (pintura em ônibus) – Foto: Ângelo Lima.....139
17. Amaury Menezes pinta na praça – Foto: acervo A. Menezes 142
18. Amaury Menezes pinta na – Foto: acervo A. Menezes 142
19. Via-Sacra, Omar Souto (pintura mural) – Foto: Mônica Cró 145
20. Via-Sacra, Omar Souto (pintura mural) – Foto: Mônica Cró 145
21. Construção de murais na Rodovia dos Romeiros – Foto: Mônica Cró.....147
22. Edifício Art 1 Siron Franco – Foto: Augusto de Oliveira Pontes.....178
23. Edifício Art 3 Omar Souto – Foto: Augusto de Oliveira Pontes.....178
24. Edifício Tropical.....188
25. Vista panorâmica da Av. Goiás – Foto: Roberto de Oliveira Melo Filho.....188

O Charme sem charme

Qualquer comentário sobre os anos 80 já traz um argh! compreensivelmente grudado nele. Os 80 não têm a ingenuidade edificante dos 50, carecem da aura libertária dos 60, nem de longe compartilham o *drive* dançante dos 70 e até em relação aos anos 90 perdem para a vertigem globalizante da revolução informática.

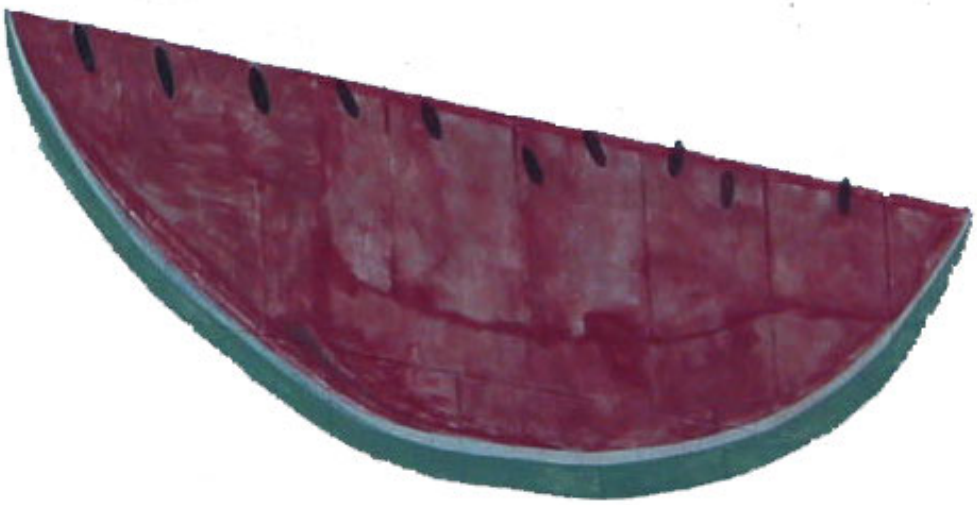
Algum charme deve guardar, porém, essa curiosa década, cujo ícone sartorial foi o jaquetão preto de José Sarney, presidente por acaso, e que começou para o Brasil com a perda de Elis Regina e da Copa da Espanha, onde tinha a defender a mística canarinha o bailarino esquadrão de Telê Santana. [...]

A memória humana guarda um especial apreço pelo lixo da mediocridade, o que explica o fascínio pela risível Nova República e o patético Ronald Reagan, cujo surto imperial de script hollywoodiano converteu os Estados Unidos em inimigo de todos os povos, com conseqüências já conhecidas.

Foi a década da consagração do Toddynho, do E.T., do rock brasileiro e da Rede Globo, a qual produziu obras-primas como a novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, e a baderna tropicalista da *Discoteca do Chacrinha* (de 1982 a 1988), mas também apoiou porcarias inomináveis como o seriado *As Panteras* (*Charlie's Angels*), o time do Flamengo e o ministro das Comunicações Antônio Carlos Magalhães, esteio dos negócios do voraz Roberto Marinho. O mundo descobriu o flagelo: a Aids. Ainda bem que, com seu rascante hino de fé, Gloria Gaynor passou os 80 esgoelando "*I'll survive!*"

Nirlando Beirão[1]

[1] O jornalista Nirlando Beirão assina a coluna Estilo, publicada semanalmente na revista *Carta Capital*.



INTRODUÇÃO

Sem vigor, a cor:
itinerário entre pinturas esmaecidas

Três fios negros cortam o rosto de Cristo. Não há ferimento de lança de soldado romano no peito, nem uma marca de prego na palma de uma das mãos exposta. Há somente o rosto desbotado pelo tempo e a fiação elétrica, ali instalada, poluindo ainda mais a figura. Aos "pés" desse Jesus, parados – entre muitos que passam rapidamente –, há vendedores ambulantes, pedintes e alguns artesãos trançando colares e pulseiras de fibras e couro. Como em toda região central de médias e grandes cidades do país, os prédios estão encardidos pelo tempo, pela poluição. E pelos dois: a chuva que cai nos sempre semelhantes meses de verão ajuda a espalhar a sujeira acumulada ao longo da estiagem e a alimentar os fungos presentes na alvenaria. Monóxido de carbono, poeira asfáltica e mofo deixam suas marcas em listras escorridas, interferindo na pintura que agora, mais que nunca, está desmaiada.

Quase toda a imagem apresenta-se em tons pastel, o que, de certa maneira, até provoca um diálogo com as cores do estilo *art déco*, impresso nos primeiros prédios da região central de Goiânia, como o Grande Hotel[2], instalado há poucos metros do edifício onde se encontra a imagem desse Jesus plácido, que não apresenta chagas ou coroa de espinhos. Entre as cores no painel, há o azul do manto e do céu, o verde do pássaro na mão esquerda de Cristo, o solo cor de areia. Todos tons claros, desbotados. Marcando a figura, há o negro da cabeleira encaracolada que se mistura à barba e ao bigode, como bem assevera a tradição iconográfica cristã, legitimada através dos séculos. Destaque mesmo há no rubro Sagrado Coração, vermelho esse que também se faz presente na palma da mão suja (de sangue, possivelmente) e na melancia posta

[2] Sendo um dos 22 prédios e monumentos públicos tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Grande Hotel foi a primeira edificação com mais de dois pavimentos construído numa recém aberta Avenida Goiás. Tendo suas obras iniciadas em 1933, recebera os primeiros hóspedes em agosto de 1936, no entanto só fora inaugurado oficialmente em 17 de fevereiro de 1937. Na década de 1940, o restaurante do espaço era local disputado por autoridades políticas e pela sociedade goianiense.

1. **Basta!**
   Omar Souto, 1988
   Pintura no edifício do extinto Beg,
   Avenida Goiás, Centro

em frente à figura de Jesus. Esse vinho leve é o que resta de mais vivo nessa obra executada por Omar Souto.

A imagem acima descrita (fig. 1) – e que muitos goianienses vêem todos os dias – é uma das poucas que restou de um projeto que objetivava transformar a cidade numa grande pinacoteca ao ar livre. Idealizado e implementado no final dos anos 80, o Galeria Aberta imprimiu cores vistosas em fachadas de prédios, clubes, ônibus urbanos e até numa via-sacra construída em painéis numa rodovia estadual. O Cristo aqui referido, pintado numa das empenas da antiga sede central do Banco de Estado de Goiás (Beg), instituição financeira de cunho estatal, absorvida pelo Banco Itaú[3], não sofreu nenhum resgate nos últimos anos. Mas também não foi apagado, a exemplo de outras obras concebidas dentro do mesmo projeto.

A mesma sorte de ser preservada – mesmo que mal – não teve a boiada que fugia num estouro rumo à Praça Cívica, instalada a dois quarteirões de distância da imagem do Cristo e de sua santa ceia com fruta tropical. Apagada no final de 2004, as vacas ficaram apenas na memória de quem saia da Praça Cívica e andava pela Avenida Goiás, em direção à Avenida Anhangüera. Pedestres, motoristas e passageiros de ônibus eram confrontados com o estouro desses bois que apontavam para o coração do poder oficial: o Palácio das Esmeraldas, sede do governo do Estado de Goiás. Pode-se dizer que a boiada que seguia em disparada, rumo à praça oficial, se não impressionava, puxava o olhar para aquelas fachadas cegas. Isso sem tanger o que essa imagem representava iconograficamente para o cidadão goiano, acostumado há mais de século com o, por vezes, trôpego passo de ruminantes impulsionando a economia de suas terras – desde que a coroa portuguesa vislumbrara que o ouro extraído nas lavras da antiga Província de Goyaz não seria abundante como o de Minas Gerais.

Os painéis com a boiada em questão, sem atrativos pictóricos, descontextualizados e sem apresentar nenhum acréscimo à recente história da arte local, talvez chamassem a atenção pela dimensão, pelo desenho dinâmico que apresentavam figuras facilmente reconhecíveis de cabeças de gado zebu, talvez pelas

---

[3] O Banco Itaú S/A comprou o Banco do Estado de Goiás (Beg) em leilão realizado na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, em 4 de dezembro de 2001.

cores terrosas que se distribuíam em três painéis que ocupavam os cinco andares de uma das faces do Edifício Tropical na mesma Avenida Goiás. Chamavam a atenção. Atraíam o olhar. Agora não existem mais, deixando todos os verbos no pretérito.

Também não impressiona mais a pintura gigantesca dos tucanos de Iza Costa. O primeiro dos painéis do Galeria Aberta, também era o maior. A representação ocupava 800 metros quadrados da empena de um edifício pertencente à Telegoiás, a antiga companhia telefônica do Estado, hoje encampada pela multinacional Brasil Telecom. Situado exatamente no número 700 da Rua 3, atrás do Grande Hotel. Os tucanos, que estiveram em diversos cartões-postais, foram enxotados daquela parede. No lugar, foi colocado um gigantesco anúncio de celulares da empresa proprietária do edifício (fig. 2).

Ainda na Rua 3, porém, do outro lado da Avenida Goiás, rumo ao Oeste, para onde olha o Bandeirante – explorador astuto e incansável em sua busca por riquezas –, existia outra obra de Iza Costa. Lá, um índio ocupava grande espaço numa das faces do Hotel Karajás (fig. 3.1). De seu pedestal, cada vez mais alto, conforme remodelações de sucessivas administrações municipais, Bartolomeu Bueno da Silva (fig. 3.2), o Anhangüera, não pode mais ser acusado de ser um “diabo velho” por aquele índio. De lá, do cruzamento das mais antigas avenidas da cidade que nasceu para ser exemplo de modernidade, a Anhangüera e a Goiás, a figura em bronze do bandeirante só enxerga o atual branco da parede onde morava o índio de Iza. Seguindo esse itinerário pela Avenida Goiás e seus arredores, pode-se encontrar outras duas obras remanescentes do Galeria Aberta. Bem próximo à Praça Cívica, sobrevive a paisagem de formas macias de Da Cruz (fig. 4), executada nas costas da antiga sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), atual Caixa de Assistência do Advogado (Casag). Do outro lado da avenida, separadas pelo Relógio *art Déco*, esconde-se um díptico de Tai Hsuan-An. A pintura ainda mantém cores vivas, com o verde da profusão de folhas de uma mata, no entanto, a obra que ocupa o equivalente a seis andares no prédio da Previdência Social quase não pode ser vista. Quando fora executada no final da década

2. Edifício da extinta Telegoiás,
onde figuravam Tucanos de Iza Costa,
Rua 3, Centro

de 1980, havia em sua frente apenas os dois pavimentos do modesto Tribunal Regional Eleitoral, datado da fundação da cidade. Nos anos 90, o jardim desse prédio estilo *art déco* ganhou a construção de um anexo, contemporâneo com sua pele de vidro aplicada de película negra e de igual altura ao edifício da Previdência Social. Ali, nesse beco, a mata de Tai Hsuan-An respira apertada.

Na seqüência desse passeio, do outro lado da Praça Cívica, na fachada posterior do edifício do INSS, à Rua 82, que circunda a praça, espalha-se por mais de dez andares o *tromp l'oeil* de Cleber Gouvêa (fig. 5), com suas formas retangulares que saltam do plano como se fossem dobraduras em papel e brincam com o jogo ótico de volumes e medidas. Há ali a fiação elétrica, as placas e luminosos de diversas casas comerciais e as cores lavadas das ruínas de pinturas que permearam todo o caminho até aqui. Porém, nessa obra há também uma estante de caramujos – alguns entre os diversos fósseis que o artista tanto reproduziu –, uma alegoria ao tempo, ao que é perene e ao que é fugaz. Trata-se de uma ode à cronologia, que não é a mesma para todas as matérias. Talvez fosse um presságio. Talvez fosse a notícia do óbvio – a efemeridade da pintura ao ar livre, que a chuva lava e o sol desbota.

Uma paisagem para ser recontada:
Itinerário entre múltiplas vozes

As imagens que integram essa viagem empreendida pelas obras remanescentes do Galeria Aberta, ou por "suportes" onde elas existiam, foram captadas do solo, como num flagrante cotidiano de um pedestre que vai ao trabalho, às compras, ao banco no centro da cidade e depara-se com a paisagem transformada, com formas inéditas para o contexto e o colorido inusitado que não é a policromia fácil dos painéis e letreiros publicitários. No entanto, no momento em que se efetiva o relançamento do projeto, com outro nome e novas cartas – e não sua recuperação –, o "primeiro" Galeria Aberta enfrenta o grave risco de transformar-se em não mais que algumas matérias jornalísticas arquivadas num centro de documentação ou numa coleção de cartões-postais antigos.

3.1 Fachada do antigo Hotel Karajás,
onde figurava pintura de índio de Iza Costa

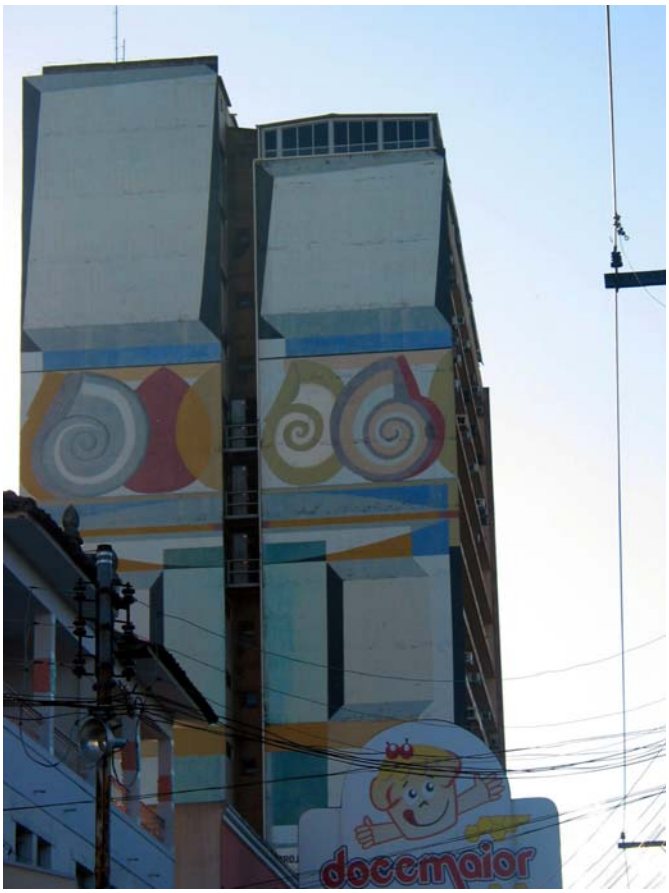
3.2 Estátua de Bartolomeu Bueno da Silva,
o Bandeirante, no cruzamento das avenidas Goiás e Anhangüera

4. Sem título
DaCruz
Prédio da Casag, Centro

Num primeiro momento, o que torna o projeto interessante, além do valor artístico, imagético e difusor de uma vertente de temática regional inserida nas artes plásticas, é seu caráter público. Diversos painéis foram temas de polêmica que, ainda hoje, atinge desde de artistas a moradores de edifícios que fazem as vezes de “suporte” para as obras, até cidadãos comuns que têm acesso às imagens que, de alguma forma, transformaram a paisagem da cidade. Porém, à medida que se buscou ouvir mais vozes em torno do projeto, o coro aparentemente uníssono dos contentes em relação ao Galeria Aberta foi posto à prova. Opiniões divergentes vieram à tona, apontando, por vezes, questões nada sutis sobre pontos relevantes da empreitada em sua gênese. Então, nesse burburinho, surgiram perguntas nem tão ingênuas, porém, até certo ponto previsíveis, sobre essa leva de obras: Até que ponto o Galeria Aberta fora concebido para durar? Qual o real objetivo do projeto? A quem e a que serviram tamanhos painéis? Quais foram os critérios de seleção na escolha de um e não de outro artista? Qual o critério de seleção das obras? Como se sentiram os moradores dos prédios-suporte? Como as obras foram apresentadas a esses moradores? O que pensaram os pintores que executaram os painéis? Qual era a relação entre esses pintores de parede com a arte produzida em Goiás? E assim sucessivamente, para citar alguns questionamentos.

Nessa toada, um dos pontos a ser abordado por esse estudo é a questão das políticas culturais. Como o estado trabalha sua própria imagem via iniciativas culturais? Para se ter idéia da relevância do projeto em questão – seja como estratégia de marketing político ou não – ele foi alçado a uma visibilidade única em Goiás, ganhando o espaço mais caro e arrebatador na mídia brasileira, depois do *Jornal Nacional*: inserções em capítulos da novela das 8 horas da Rede Globo de Televisão. Em *Salvador da Pátria*, novela que foi ao ar em 1989, um dos personagens vinha morar em Goiânia.

Mesmo que os idealizadores não reconheçam o Galeria Aberta como uma iniciativa do governo estadual para recuperar a imagem de Goiânia e a auto-estima do goianiense após o acidente com o Césio 137, é inegável que esses artistas de prestígio



5. **Sem título**
   Cleber Gouvêa,
   Ed. INSS, Rua 82, Centro

local e até mesmo nacional, contribuíram para um evento que foi popularmente visto, uma vez que o projeto aportou-se em reproduções de pinturas ampliadas em fachadas de edifícios, em mais de uma centena de ônibus urbanos, em painéis nos muros e paredes dos centros culturais Martim Cererê e Gustav Ritter, Parque Aquático de Goiás (hoje extinto), no Hospital Psiquiátrico Adauto Botelho (demolido) e ainda nos murais da de uma via-crúcis feita na Rodovia dos Romeiros, que liga Goiânia a Trindade, na região Oeste da capital.

Apesar da proporção que o projeto assumiu à época e ao estreito período desde sua gênese, inexistem documentos oficiais que o regulamentem em si, como atestam fontes entrevistadas e buscas em bibliotecas e arquivos de órgãos do Estado. Nomes que estiveram envolvidos na realização do Galeria Aberta explicitam a não-oficialidade da iniciativa, calcada em conversas informais, em acordos amigáveis, enfim, pautada

em relações interpessoais, porém, nunca em documentos. Tal fato exemplifica o caráter extra-oficial que a Secretaria de Cultura assegurava para si mesma, sobretudo em relação ao tema aqui tratado – há de se questionar esse fator, uma vez que a pasta de Cultura não deveria ser menos importante, ou séria, na condução de suas realizações que a Secretaria da Fazenda ou a Secretaria de Indústria e Comércio, por exemplo.

Assim, na tentativa de se encontrar rumo para a memória do Galeria Aberta, este trabalho coletou a "fala" de personagens diferentes que, de alguma maneira, estiveram ligados à iniciativa: o idealizador do projeto, o secretário estadual de Cultura naquele momento, artistas plásticos participantes e um não-participante, uma galerista, um pintor de parede, um morador em um dos prédios que recebeu reproduções de obras e empresários que se dispuseram a trabalhar no projeto ou a patrociná-lo. Ao todo, foram dez personagens na recapitulação de várias fases e facetas do evento.

O primeiro capítulo refere-se à abordagem metodológica. Em busca de respaldo teórico, o processo de investigação para a composição deste trabalho utilizou conceitos sobre a Nova História Cultural e a Antropologia Pós-Moderna – campos que possuem abordagens em consonância com a Cultura Visual. Dessa forma, artigos e ensaios de Peter Burke, Gwin Prins, Giovanni Levi, Lynn Hunt, Patrícia O'Brien (com Foucault, por extensão), Mary Ryan, Aletta Biersack (que lê Geertz), George Marcus, Esther Iglesias e Aspásia Camargo foram imprescindíveis na tomada de embasamento teórico que endossasse a investigação empreendida e o material levantado.

Um dos conceitos mais caros a esta pesquisa é a heteroglossia – tão importante que foi nomeada para o título desta dissertação. Perante a inexistência de registros oficiais e conforme a proximidade temporal do evento em questão, elegeu-se a polifonia como meio de criar-se uma narrativa que resgatasse a memória do projeto com uma dezena de atores, conforme citado acima. No processo investigativo, uma vez que o Galeria Aberta foi um fato único, delimitado pelas ações de determinada administração política[4], optou-se pela técnica de pesquisa episódica, conforme está descrito no referido capítulo.

[4] O projeto Galeria Aberta foi concebido durante o governo de Henrique Santillo (PMDB), com mandato iniciado em 1987 e estendendo-se até 1991.

Cotejando a relação entre centro e periferia e para mostrar a consonância da arte produzida em Goiás na década de 80 com as vertentes mundiais, optou-se por mostrar no capítulo seguinte a contextualização do projeto Galeria Aberta em sintonia com a retomada da pintura no período, a partir de discursos assimilados no eixo Rio-São Paulo e em localidades consagradas internacionalmente como difusoras de padrões artísticos no período, como os Estados Unidos, a Alemanha e a Itália. Em busca por essa contextualização histórica, parte-se do cenário Nova-iorquino dos anos 60 e 70 para desembocar em Goiânia no final dos anos 80. Assim, tem-se como ponto de partida uma visão panorâmica de caráter macro das artes plásticas no período – com enfoque em pintura –, tangendo mercado, crítica de arte, artistas, arte pública, arte na rua, obras em grandes formatos e conceito de pós-modernidade. Temas como o reaquecimento do mercado que atingiu desde Nova Iorque e Roma a centros como São Paulo e Rio de Janeiro, não foram diferentes em Goiânia, naturalmente em escala reduzida e com certo atraso em relação a cidades com posições privilegiadas nesse contexto.

Remontando ao período de forma analítica, o capítulo 2 apresenta uma visão estabelecida da produção de pintura no referido momento, com a revisão bibliográfica justapondo diversos autores em abordagens da recente História da Arte, como Ruhrberg, Maria Lúcia Bueno, Frederico Morais, Marcos Lontra, Reynaldo Roels Jr., Afonso Romano de Sant'Anna, Katia Canton, Paul Wood e colaboradores, aliados a resenhistas do século XX e teóricos da pós-modernidade, a exemplo de Frederic Jamenson, Eric Hobsbawm, Nicolau Svcenko e Eleanor Heartney.

Edificado como a parte mais significativa deste trabalho, o capítulo seguinte apresenta em seu corpo a construção de todo o resgate do tema estudado, conforme se propõe este trabalho. Para tanto, o capítulo 3 recebeu a convergência tanto dos métodos de entrevista e coleta de dados pela oralidade, quanto da contextualização histórica estabelecida a partir de uma narrativa que se prestou a encampar diversos fatores do projeto em questão. Em busca desse resgate foram utilizadas também matérias de periódicos (jornais, revistas e sites), no intuito de remontar ao contexto do referido período. Por fim, todos esses elementos são contrapostos aos depoimentos

dos múltiplos atores. Trata-se de narrativas, coletadas nas entrevistas[5] individuais, que buscam o resgate de um evento a partir de dez narrativas orais. Assim, compondo-se o cruzamento desses depoimentos, sem hierarquização, organizadas em blocos temáticos, chegou-se à elaboração do texto final, com a tessitura de todas essas falas.

Foram utilizados na composição do texto desse capítulo, referências de diversos autores, em diferentes estilos e áreas de conhecimento, na busca de certa fluidez, como sugere Burke em sua proposta de resgate da narrativa. Dessa maneira, obras de Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Márcio Pizarro Noronha e Sidney Chalhoub foram de extrema relevância. Nesse cadinho, também há a contribuição do romance histórico, especialmente nas obras de Gore Vidal e Marguerite Yourcenar. E ainda, numa tentativa de melhorar a organização de dados, entraram em ação técnicas de redação jornalística, com enfoque em produção de texto no estilo magazine, menos objetivo e mais próximo do literário, conforme preceitos de Sérgio Villas Boas e Marília Scalzo.

Por fim, como considerações finais, apresenta-se a retomada do Galeria Aberta, batizado com um novo nome, numa reedição atual, porém com as mesmas estratégias utilizadas na década de 80. Também nesse trecho, faz-se um balanço desta pesquisa e que caminhos ela poderá tomar doravante, uma vez que nem tão cedo estará concluída.

[5] As entrevistas são apresentadas integralmente em anexo.

1. METODOLOGIA PARA MUITAS VOZES

"Não o livro em si, mas o encontro da página escrita com a cultura oral é que formavam, na cabeça de Menocchio, uma mistura explosiva."

Carlo Ginzburg,
(O Queijo e os Vermes)

1.1 Um *Patchwork* de histórias

Perguntado, ao final de uma longa entrevista, se possuía algum documento, fotografia ou recorte de jornal que o ligasse ao projeto Galeria Aberta, o empresário Pedro Vasco, da extinta Ellus Construtora e Incorporadora Ltda., respondeu:

– "Não, nada, nada, nada... Se tiver, pois sei que tem algumas coisas guardadas aqui, eu lhe comunico".[6]

Do inglês, *patchwork* significa "remendo", "trabalho com retalhos", "colcha de retalhos". O termo é propício para designar a montagem realizada a partir de discursos diversos de onde se partiu para a "montagem" deste trabalho. "Retalhos" de diversas fontes foram utilizados para fazer a tessitura da grande "colcha" que fora o Galeria Aberta, um projeto de arte pública – mais precisamente de pintura – que começou a ser instalado em Goiânia em 1987. Apesar do caráter oficial, pois a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás encampava o projeto, não há documentos oficiais sobre o mesmo. Matéria publicada pelo jornal *Diário da Manhã*, em 28 de janeiro de 2004, com assinatura de Ulisses Aesse, tange o assunto:

> De acordo com o diretor de Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Pedro Ludovico, Aguinaldo Coelho, não há qualquer documento que responsabilize o Estado pelos painéis.

[6] O trecho reproduzido acima está relacionado à entrevista com Pedro Vasco (interferência 40).Para texto na íntegra, ver anexo.

> Segundo ele, na época, o projeto foi celebrado entre uma empresa que se beneficiou com a Lei Sarney: – A Agepel não pode mexer neles. Não há documentos. Os prédios não são tombados, nem as reproduções (obras).[7]

Em depoimento a este trabalho, o idealizador do Galeria Aberta, PX Silveira, reconhece que não houve contratos formais na realização do mesmo. “A formalização que havia era contrato com o patrocinador, convite para o artista, que aceitava as condições... mas não virou lei. Não foi absorvido de forma burocrática pela iniciativa privada”. PX afirma que em 1998 fora procurado pelo presidente da Agepel, Nasr Fayad Chaul, e por Aguinaldo Coelho, diretor do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico, pois estes queriam encontrar uma lei que justificasse – e obrigasse – a restauração das obras nos prédios. “Eu disse: ‘Não tem lei. Há uma iniciativa. Ou vocês cuidam dela, ou não cuidam’. Eles queriam um fundo legal para poder cuidar da coisa”, explica PX, remontando à conversa naquela época. “Eles não agiram porque não tinha um decreto, uma lei instituindo que aquilo era um patrimônio, que precisava ser cuidado”.

Secretário de Cultura do Estado quando o Galeria Aberta fora criado, Kleber Branquinho Adorno também disse desconhecer algum documento oficial em sua entrevista a este trabalho. “Não, não sei se existe. Não só desse projeto, como dos demais. Provavelmente, a documentação sobre a execução de todos eles fique na Secretaria de Cultura Estadual. Só não sei se existe ainda”.

Depois de investigações em arquivos de órgãos do estado – sobretudo da Agepel, que substituíra a antiga Fundação Pedro Ludovico Teixeira, que, por sua vez, substituíra a antiga Secretaria Estadual de Cultura – chegou-se à conclusão da total extra-oficialidade do Galeria Aberta. Assim, perante a inexistência de documentos oficiais sobre o projeto, optou-se por uma primeira pesquisa baseada em periódicos da época. Os dois jornais diários existentes em Goiânia hoje – os mesmos do final da década de 1980 –, *O Popular* e *Diário da Manhã*, publicaram matérias sobre a degradação dos painéis nos primeiros meses de 2004. As publicações aconteceram em dias próximos, com pouco mais de uma semana de intervalo entre uma e outra edição. A matéria do *Diário da Manhã*, assinada por Ulisses Aesse, é a mais antiga, datada de

---

[7] AESSE, Ulisses. Painéis do Galeria Aberta estão ameaçados pelo tempo. *Diário da Manhã*, Goiânia, 28 janeiro 2004. DM Revista.

28 de janeiro, conforme apontado acima. Sob o título *Painéis do Galeria Aberta estão ameaçados pelo tempo*" foi escrito:

> Goiânia já foi uma obra de arte. Implantado no governo Santillo, o projeto Galeria Aberta, que aproveitava alguns prédios como verdadeiras 'telas' para pinturas de artistas goianos, há tempo agoniza. Cleber Gouvêa, Iza Costa, Mauro Ribeiro, Da Cruz e Alcione tiveram seus trabalhos estampados em pontos estratégicos da cidade.
>
> Ao contrário do que pregava a idéia original, o projeto não teve seqüência e muitas pinturas (na verdade, reproduções de telas dos artistas) desbotam a olho nu. Outras não tiveram a mesma sorte e desapareceram.[8]

Com teor semelhante, a matéria publicada pelo jornal *O Popular* em 9 de fevereiro é assinada por Valbene Bezerra, do caderno *Magazine*. O texto trouxe como título as palavras *Arte Ameaçada*, e o olho[9] resumiu o caráter de denúncia do discurso no início da página: "Painéis pintados por artistas plásticos em paredes externas de edifícios da cidade, dentro extinto Projeto Galeria Aberta, estão ameaçados de destruição". Abaixo, trecho da matéria:

> Os enormes tucanos que ilustram o prédio da Brasil Telecom são uma referência para as milhares de pessoas que passam pela Rua 3, no Centro, todos os dias. Há mais de 15 anos, eles se acostumaram a avistar de longe as belas aves estilizadas pelos pincéis de Iza Costa. Os três grandes painéis de boiada em disparada, criados por Alcione Guimarães, no Edifício Tropical, na Av. Goiás, também se destacam na paisagem de Goiânia, uma cidade que necessita de urgente revitalização de seu centro histórico.
>
> Os tucanos de Iza e a boiada de Alcione Guimarães, assim como os painéis de Omar Souto e Tai, Cleber Gouvêa e Sancler [sic], instalados respectivamente na Av. Goiás, Rua 83 (Setor Sul) e Av. Anhangüera pelo antigo Projeto Galeria Aberta, estão fadados ao desaparecimento. Pintados nas paredes de prédios antigos, os murais estão muito danificados em virtude de seu alto custo, é pouco provável que os condomínios se animem a bancar a restauração[10]

As duas matérias jornalísticas apontam para o estado lastimável em que se encontram as obras remanescentes do Galeria Aberta. Sobre políticas culturais e a polêmica em torno da conservação das obras discutiremos em capítulo posterior, no entanto, esse tema serve aqui para ilustrar a problemática da conservação de patrimônio artístico em Goiás, uma vez que a responsabilidade pelos murais não é assumida pelo governo do

---

[8] Id., Ibid.

[9] Num projeto gráfico-editorial de uma página de jornal ou revista, o olho é o pequeno texto que acompanha o título, em fonte e corpo diferenciados e de destaque. Resumindo partes importantes da matéria, tem como função despertar a atenção do leitor. Também conhecido como antetítulo.

[10] BEZERRA, Valbene. Arte Ameaçada. *O Popular*, Goiânia, 9 fevereiro 2004, Magazine.

.

Estado e nem tampouco por empresas e condôminos que utilizam ou residem nos edifícios que emprestam suas fachadas às obras.

As duas matérias apresentadas não constituem publicações isoladas acerca do assunto. Desde o início da década de 1990, entrevistas e reportagens presentes nos jornais dão conta do estado de deterioração das obras do Galeria Aberta. O caso mais notório, e que ganhou destaque na imprensa local em 1991, é o do Edifício Rio São Francisco, situado à Avenida Tocantins, também no Centro de Goiânia. O prédio foi o primeiro a ter murais recobertos com tinta. Primeiramente dois dos três painéis existentes em sua fachada, os assinados por M. Cavalcante e Dek, sucumbiram à demão de tinta branca. Pouco tempo depois, obra de Gomes de Souza também foi destruída. Matéria publicada no *Caderno 2*, de *O Popular*, em 11 de agosto de 1991, sob o título *Galeria Aberta aos atentados* não se furta de mostrar alto grau de indignação a respeito da destruição das obras. Bem no início do texto, o jornalista Antônio Lisboa ironiza, culpando "a atmosfera de agosto" e seus "maus fluidos" pela destruição dos painéis. No início do segundo parágrafo ele escreveu: "A questão ganha as cores da polêmica e põe a nu a vulnerabilidade do projeto".[11]

Matérias como essas evidenciam o descuido com obras públicas e o caráter de relevância que projetos culturais podem tomar em diferentes momentos. Concebido para melhorar a "visualidade" da cidade e elevar a auto-estima do goianiense, o projeto começou a ser implementado em outubro de 1987. Pouco mais de um mês após ter acontecido o acidente radioativo com a cápsula de Césio 137, que catapultou o nome da cidade para o restante do mundo e originou uma onda preconceituosa em relação a tudo que era atribuído a Goiás.

A exemplo das três matérias jornalísticas citadas até aqui, periódicos são utilizados como fontes para pesquisar e remontar, desde a sua gênese, a história do Galeria Aberta, uma vez que até o presente ainda não existe nenhuma produção reflexiva acerca da implementação do projeto, dos critérios de escolha de artistas, seleção de prédios, técnicas de confecção dos painéis e de como todo o processo tem sido conduzido até os dias atuais.

---

[11] LISBOA, Antônio. Galeria Aberta aos atentados. *O Popular*, Goiânia, 11 agosto 1991, Caderno 2.

Sobre o projeto, um fator sobressai-se imediatamente ao nos depararmos com a tentativa de descrevê-lo e resgatar o que ele significou para a cidade de Goiânia num determinado contexto: o estreito distanciamento temporal. O evento foi iniciado em outubro de 1987 e, tendo sido estendido por mais dois anos, caracteriza-se ainda com o frescor de acontecimento recente que ainda não atingiu nem duas décadas. Por um lado, tem-se ampliada a dificuldade de se fazer leituras significativas e temporariamente 'isentas' sobre o mesmo, sobretudo se levarmos em consideração que, apesar de ter tido seu ápice bastante episódico, o Galeria Aberta ainda reverbera na comunidade goianiense. Prova disso são as recentes matérias sobre do assunto nos dois principais veículos de comunicação impressa da região, conforme citado em páginas anteriores deste capítulo. A falta de distanciamento temporal também restringe o número de fontes escritas sobre o objeto, uma vez que não há produção de catálogos, exposições comemorativas, livros, álbuns ou qualquer tipo de registro gráfico sobre o Galeria Aberta que não sejam as matérias publicadas em periódicos ou uns poucos livros, de caráter oficial, a exemplo de *Arte no Altar*, de PX Silveira, o idealizador do projeto, escrito sobre o artista Omar Souto e a produção da Via-Sacra na Rodovia dos Romeiros (GO-060), que liga Goiânia a Trindade.

Fontes jornalísticas, como as que foram apresentadas no início deste capítulo e utilizadas ao longo deste trabalho, possuem sua parcela de comprometimento com a realidade. Sabe-se que o jornalismo de caráter puramente isento não existe, todavia é importante averiguar com senso crítico o teor das matérias publicadas e o que mandatários oficiais esperam dessa produção.

A desconfiança no texto jornalístico é fato real em todos os estados brasileiros, sobretudo nos situados na periferia do eixo Rio - São Paulo. Em Goiás, a situação não é diferente. Joãomar Brito Neto[12] diz que "a imprensa em Goiás vive atrelada ao estado, sua principal fonte de receita, que assim se tornou o controlador da opinião pública". Com a proximidade do final do período de ditadura militar, a imprensa, que antes era controlada pelos órgãos oficiais de censura, passou a ser vigiada de perto pelos governos ditos 'democráticos'. Brito Neto diz que em 1982, com a chegada da oposição

[12] BRITO NETO. Joãomar Carvalho de. A Imprensa Controlada**.** In: GONTIJO, Silvana. *O Mundo em Comunicação.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 263, 264.

(PMDB) à esfera estadual goiana, introduzem-se contratos de prestação de serviço para divulgar atos do governo. “O que se tornou muito eficaz contra a liberdade de expressão”. Ele justifica a afirmação, comentando que tais contratos atrelaram a imprensa aos cofres públicos, “mediante dois tipo controle: o direto, através do referido contrato, e o indireto, mediante a fiscalização da Fazenda Estadual e a política de financiamento do estado”.[13]

Quando perguntado ao professor Carlos Sena, professor universitário, artista plástico e um dos nomes entrevistados para este trabalho, sobre a credibilidade da imprensa em cobertura do Galeria Aberta, em específico, ele responde: “A imprensa está conectada à política. A política decide o que deve e não deve ser. As coisas vindas do governo são bem vindas, sempre, por mais medíocres que sejam.” Portanto, apesar dos textos publicados em periódicos significarem parte importante desta pesquisa, e de oferecem a facilidade de localização de dados específicos, tendo em vista a pequena distância temporal que nos separa do evento estudado, eles não constituem parte única – ou mais importante – nesta coleta de informações. Matérias jornalísticas não figuram sozinhas neste levantamento, apesar de terem sido utilizadas diversas vezes com o intuito de auxiliar na contextualização do Galeria Aberta. Se por um lado, o estreito distanciamento temporal do evento estudado pode trazer prejuízos ou representar dificuldades em sua compreensão global, por outro, tem-se a facilidade de se pesquisar a partir do testemunho de participantes que foram ativos no projeto e que o vivenciaram posteriormente a sua implantação. Para isso, utilizou-se técnicas de pesquisa oral, em que, com gravador em punho, entrevistou-se nomes que estiveram ligados ao projeto.

Certamente o ponto mais relevante configura-se justamente as imagens mentais levantadas por essas fontes orais, remontadas a partir de suas lembranças e interpretações da história que vivenciaram nesse determinado período. Dessa maneira, buscou-se coletar uma heteroglossia sobre o episódio em questão. Para isso, numa primeira abordagem, foram subdivididas cinco categorias de participantes envolvidos no evento, em diversos instantes, desde a concepção do projeto, passando por sua execução, até chegar aos desdobramentos e à recepção das obras pela comunidade. Também se levou em consideração os diferentes papéis que cada participante

[13] Id., ibid., p. 264.

representou ao longo do desenvolvimento do projeto. Como o objetivo deste levantamento não é exibir uma reflexão quantitativa, mas construir um polígono de opiniões de diferentes sujeitos e de peso e medida equivalentes, verificando-se os múltiplos lados dessa empreitada, optou-se, num primeiro momento, pela escolha das seguintes categorias de duplas para as entrevistas:

1. Idealizadores
2. Artistas plásticos
3. Executores
4. Patrocinadores
5. Espectadores

Esse número de pessoas por categoria foi estabelecido a partir da primeira dupla, os Idealizadores, que dispunha de figuras notórias, com nomes amplamente divulgados na imprensa à época: Kleber Adorno, então secretário de estado de Cultura, e PX Silveira, assessor técnico da pasta no governo de Henrique Santillo. Como o próprio nome indica, os idealizadores foram os indivíduos que tiveram os primeiros contatos com o projeto e forma responsáveis por sua gênese. A seleção desses dois atores era justificada primordialmente pela relevância cronológica – a da concepção e implantação do projeto. PX assumiu a autoria do Galeria Aberta. Já Kleber Adorno, por sua vez, foi responsável por sua implementação. Já nos primeiros minutos de entrevista, PX Silveira afirma que “essa idéia do Galeria Aberta surgiu como uma iniciativa natural”. E ele segue, legitimando o papel do secretário no processo: “E aí encontrei o Kleber, que era o secretário de Cultura e tinha um prestígio político muito grande”.

A dupla seguinte seria a dos Artistas Plásticos, uma vez que o rol de nomes já estava delineado pela participação notória no projeto, bastava olhar as obras remanescentes ou qualquer uma das matérias jornalísticas citadas acima. Como eram muitos, restaria fazer a seleção. Depois da entrevista com PX da Silveira, ficou-se sabendo que Iza Costa fora a primeira artista a ser convidada para uma ação que, inicialmente, nem seria estendido a outros nomes. Segundo a idéia primeira, deveria

haver apenas um único painel da artista plástica na empena oeste do edifício sede da Telegoiás, na Rua 3, no Centro, com os famosos *Tucanos*. “Encontrei também aquele grupo de artistas que já estavam próximos, graças à MultiArte.[14] E a primeira artista foi a Iza Costa”, afirma PX Silveira. É importante registrar, *en pensent*, que a artista fora um dos nomes que mais tivera obras no Galeria Aberta. Ao todo, foram executados três painéis de sua autoria no projeto: no já citado edifício da Telegoiás, no prédio do Hotel Karajás[15], também na Rua 3, e no edifício da Agência Central do Banco do Brasil, na Avenida Goiás.

Mais requisitado que Iza Costa, somente Omar Souto, com obras na sede do antigo Banco do Estado de Goiás, no Centro de Goiânia, no extinto Parque Aquático[16] e na Rodovia dos Romeiros (GO-060), que liga Goiânia a Trindade, pequena cidade de turismo religioso, localizada a 18 quilômetros a Oeste da capital.[17] Nesta última, figura um braço do Galeria Aberta, com uma via-crúcis espalhada em seus 14 painéis sobre a Paixão de Cristo instalados perenemente ao longo da rodovia e mais um, tratando da Ressurreição, já dentro do núcleo urbano de Trindade. Pela mesma razão que Iza Costa, Omar Souto foi definido como o segundo artista a ser entrevistado.

À medida que as três primeiras entrevistas foram feitas, com PX Silveira, Iza Costa e Kleber Adorno, e se caminhava para a quarta, nomes começaram a surgir nas falas dos entrevistados. Iza Costa, a segunda a ser ouvida devido à dificuldade em agendar-se horário com Kleber Adorno (agora secretário municipal de Cultura), foi citada inúmeras vezes nas narrativas de PX Silveira. Foi também o idealizador do projeto quem mencionou o caso bastante divulgado nos jornais à época, das primeiras obras a serem apagadas de suas fachadas, nas três empenas do edifício Rio São Francisco, situado na Avenida Tocantins, no Centro. Por esse depoimento, chegou-se ao nome do designer de interiores Genésio Maranhão, apontado por PX e pela imprensa como responsável por parte da ação de cobertura dos painéis. Por essa referência ativa no processo, Maranhão foi escolhido como o espectador que

---

[14] MultiArte era o nome da galeria de arte de propriedade de PX Silveira, sediada em Goiânia e com uma filial em Brasília, que permaneceu aberta nos anos 80 e no início dos anos 90.
[15] Fechado o Hotel Karajás há alguns anos, atualmente o edifício chama-se Alencastro Veiga.
[16] No local do antigo Parque Aquático, o Governo de Goiás constrói hoje o Centro de Excelência de Esportes.
[17] Além das obras em locais citados, há indícios de que Omar Souto também seria o autor de um mural no Clube Social Feminino, hoje apagado. Apesar de não ser rememorada pelo autor em sua entrevista, sócios do clube atestam a existência da obra.

possivelmente teria maior envolvimento com todo o tema, uma vez que protagoniza um episódio dentro do Galeria Aberta.

Também citado na entrevista com PX Silveira, Paulo Coelho Guimarães foi confirmado como o proprietário da empresa Multicor, responsável pela execução dos painéis. O nome de Paulo Coelho também foi mencionado por Kleber Adorno. Uma vez tendo sido realizada a entrevista com o proprietário da empresa, Nicácio Neves foi um dos pintores sugeridos por ele para que se coletasse o depoimento, uma vez que continuava trabalhando na Multicor e seria de fácil localização. Ambos, empresário e pintor, mencionaram inúmeras vezes Iza Costa e Omar Souto, como exemplos de artistas que participaram ativamente do projeto de que se tornaram pessoas próximas depois do Galeria Aberta.

Curiosamente, Siron Franco, mesmo não tendo participado da fase maior do projeto, foi citado em quase todas as entrevistas. Já Amaury Menezes, autor de uma obra que figurou numa das empenas da Delegacia Regional do Trabalho, à Avenida 85, não foi lembrado em momento algum.

Paulo Coelho elegeu *Os Tucanos* de Iza como a obra mais difícil de se executar, “pelo tamanho e por ter sido o primeiro”. O pintor Nicácio Neves cita a artista como a criadora das obras que mais despertaram seu interesse no Galeria Aberta. “Os que mais gostei não trabalhei neles. O primeiro foi aquele dos ‘tucanões’, que fizeram no prédio da Telegoiás. E o outro o índio, no Hotel Karajás”. Nicácio Neves também cita diversas vezes Omar Souto, como um artista que se aproximava dos pintores. “O Omar Souto a gente teve muito contato com ele, uma amizade muito grande”, recorda-se o pintor.

Uma vez completa a dupla de Executores, o passo seguinte foi localizar os personagens da categoria dos Patrocinadores. Como a empresa Ellus Construtora e Incorporadora Ltda., a grande patrocinadora do projeto, estava oficialmente distante do mercado há alguns anos, a primeira pessoa associada a ela foi Joaquim Almeida, então sócio minoritário da empresa nos anos 80. O nome surgiu numa conversa informal com Paulo Coelho Guimarães, após o final de sua entrevista, quando o gravador já estava desligado. Procurado, Joaquim Almeida concedeu a entrevista, mas sua contribuição fora de pouca valia para a pesquisa, pois não tinha muito o que se recordar, uma vez

que não havia participado ativamente do Galeria Aberta, e sim seu ex-sócio, Pedro Vasco, que, por sua vez, já fora lembrado no depoimento de PX Silveira: “Eu consegui fazer esse projeto sem um centavo sequer do governo, tudo apoiado pela iniciativa privada. Então consegui diversos patrocinadores, entre eles a Ellus Construtora,com o Pedro Vasco, que é uma pessoa legal”.

O grande mérito de Joaquim Almeida foi fornecer o paradeiro de Pedro Vasco. Ele pôde ser encontrado num lugar bastante óbvio: a antiga seda de Ellus Construtora, localizada na Praça Tamandaré, em Goiânia, que apesar de estar sempre com as portas fechadas, ainda funciona como escritório do empresário em seu novo ramo de atuação – fazendas. Como os dois empresários trabalhavam na mesma empresa, executando tarefas muito próximas, o depoimento de Joaquim de Almeida fora descartada do rol de entrevistas coletadas neste estudo, em detrimento à de Pedro Vasco, que fora, afinal, quem esteve realmente integrado ao Galeria Aberta.

A exclusão da entrevista do sócio minoritário da Ellus Construtora também aconteceu para que se disponibilizasse a lacuna para outros nomes que foram se fazendo necessários à medida que se foi coletando os depoimentos, tendo-se em vista o número final de personagens estipulado desde o início, de dez pessoas. Assim, em vez de colocar-se uma dupla de patrocinadores, optou-se por convidar um artista que não houvesse participado do projeto para falar de como vira, à margem do processo, o desenrolar dos fatos. O nome escolhido foi o de Carlos Sena, conforme já citado anteriormente, professor universitário da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e artista plástico bastante atuante já na época em que o Galeria Aberta fora desenvolvido.

De certa forma inserido no epicentro da produção oitentista, Carlos Sena, remontou a partir de um ponto de vista bastante crítico a contextualização da pintura em Goiás no período e tratou com propriedade da preponderância do papel do mercado – “Se você observar, quem dominava o circuito de arte nos anos 70 eram os críticos de arte, era a crítica. Anteriormente, nos anos 60, eram os artistas que tinham uma grande participação social em plena ditadura. Já nos anos 80 era quem saia no *Guia das Artes* e na *Galeria.* Era o mercado quem ditava as razões do sucesso, da boa arte e toda a coisa era vocacionada para a realidade mercadológica”. Daí, a necessidade de

convidar-se para a lista de entrevistados alguém que estivesse com o olhar atento para o mercado.

O nome sugerido por Sena foi a marchande Marina Potrich, proprietária da galeria que leva sua assinatura e que é mantida em funcionamento desde 1980. Com a adesão do nome de Potrich, estava completo o polígono de vozes. Desta forma, com as subdivisões pensadas desde o início, tem-se sete categorias no conjunto da heteroglossia, três com dois participantes e quatro com apenas um nome, conforme se vê abaixo:

1. Idealizadores
    a) PX da Silveira
    b) Kleber Adorno

2. Artistas plásticos
    a) Iza Costa
    b) Omar Souto

3. Executores
    a) Paulo Coelho Guimarães
    b) Nicácio Neves

4. Artistas plásticos não-participante
    a) Carlos Sena

5. Galerista/ Marchand (e)
    a) Marina Potrich

6. Espectador (Moradores de edifício com obra)
    a) Genésio Maranhão

7. Patrocinador
    a) Pedro Vasco

É relevante salientar que a ordem de participantes aqui apresentada não representa maior ou menor grau de importância no resultado final da pesquisa, mas sim a cronologia na qual os sujeitos de cada categoria manifestaram-se no arrolar de papéis durantes as diferentes fases do desenvolvimento e implementação do projeto. Dessa maneira, juntando-se todos os entrevistados chegou-se à figura de um decágono, um polígono com dez ângulos que, neste caso, representa o caráter polifônico desta pesquisa (fig. 5). Mesmo que aos entrevistados tenha sido dado espaço semelhante,

naturalmente cada qual tratou de algo que lhe era corriqueiro em relação ao tema. O pintor Nicácio Neves, por exemplo, que afirma nunca ter ido a um museu ou galeria de arte, pôde descrever o funcionamento do balancim e toda a engrenagem utilizada para que as equipes de pintura dos murais pudessem trabalhar nas alturas. Assim como Carlos Sena, por sua vez, possui notório embasamento para tratar da produção artística realizada em Goiás nas últimas duas décadas, uma vez que é artista plástico, professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e diretor da galeria daquela instituição, além de ter realizado a curadoria de diversas mostras.

Assim, por mais embasado que os entrevistados fossem, privilegiou-se o que cada um pôde contribuir para determinado tema, sem hierarquia. Sobre polifonia, o teórico Peter Burke referenda a idéia do deslocamento de ideal de Voz.

6. Decágono de vozes

da História, para aquele de "vozes variadas e opostas".[18] Sobre o conceito de heteroglossia[19], Burke o utilizou para tratar do ideal de história una, narrada por um ponto privilegiado, do qual foi um dos contestadores. "Hoje em dia, este ideal é, em geral, considerado irrealista. Por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular".[20] Mesmo que neste trabalho não cinja pontos acerca de gênero ou raça, como apontou Burke, o modelo de narrativa empreendida por diversas vozes torna-se propício para o recolhimento de dados neste trabalho, em que não se busca apenas uma única visão oficial dos fatos, mas a montagem de *patchwork* de declarações afins de se reconstituir um evento.

A preocupação de Burke em utilizar o modelo de heteroglossia para narrar – reconstruir um fato – e torná-lo mais facilmente acessível a leitores é emprestada da literatura. Segundo o teórico, "poderia ser possível tornar as guerras civis e outros conflitos mais inteligíveis, seguindo-se o modelo dos romancistas que contam suas histórias, partindo de mais de um ponto de vista".[21] Burke lamenta que, esse procedimento de dar voz a diversos atores tenha sido tão eficaz nas mãos de escritores, como Aldous Huxley, William Faulkner e Lawrence Durrel, não tenha contaminado os historiadores.

1. 2 Vozes desacreditadas

Ainda vista com descrédito por muitos historiadores, a fonte oral esbarra na fragilidade da comunicação falada, não-documentada e que, comumente, causa arrepios na tradição racionalista ocidental que privilegia a escrita desde o Iluminismo. Não por acaso, justamente pela falta de documentos "escritos" que a África, por exemplo, foi sentenciada como o continente "a-histórico", como fez Hegel, em 1831, dizendo que "ela não é parte histórica do mundo", e Hugh Trevor-Roper, em 1965, que

---

[18] BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 15.
[19] Burke explica que retirou a expressão do crítico russo Mikhail Bakhtin, em seu *Dialogic Imagination*, Austin, 1991, p. xix, 49, 55, 263, 273. Cf. M. de Certeau, *Heterologies: Discurse on the Other*, Minneapolis, 1986.
[20] Id., loc. cit.
[21] Id., Ibid., p. 336.

dizia que o continente negro não possui “história, apenas evoluções sem sentido de tribos bárbaras”.[22] Mesmo tratando-se de sociedades não-alfabetizados, o exemplo ilustra o ceticismo que a fonte oral costumava suscitar em pesquisadores no passado e que, de alguma forma, resistem ainda hoje. Prins[23] cita o episódio acontecido em meados dos anos 1980, na Grã-Bretanha, na ocasião do lançamento de um compêndio de educação que sintetizava o que havia de mais inovador à época, realizado para ensinar crianças de 11 a 14 anos de idade a necessidade de se reconhecer diversos tipos de fontes, inclusive a oral. Porém, o Conselho Escolar, que havia trabalhado na concepção do documento, foi abolido pelo governo de Margareth Thatcher e da direita radical, que, por sua vez, recomendaram ao Departamento de Educação e Ciência o conteúdo do antigo currículo nacional britânico, integrado por seu programa conduzido por documentos e sumários provincianos de história política e constitucional britânica, “com uma ênfase no aprendizado mecânico das datas e dos ‘fatos’. Pode se encontrar aí também a negação à legitimação da história oral”.[24]

A pesquisadora Esther Iglesias remonta a origem do próprio código lingüístico para tratar da relação da humanidade com o relato oral como meio de informação. Segundo ela, a reprodução da mensagem pela narração de fatos, vem da necessidade elementar de se manter ou reproduzir determinado conhecimento.

> Recorrer ao relato oral como meio de informação não é, somente, privilégio de publicitário, comunicólogos, lingüistas, antropólogos, historiadores ou outros cientistas sociais, mas é, e sempre foi, desde os primórdios da humanidade, um dos meios usados pelo homem para expressar o legado de seus antepassados ou simplesmente proteger do esquecimento os eventos mais recentes. Fica explícito, portanto, que a existência do relato não é nova enquanto testemunho possível, já que tem raízes na própria natureza do homem, permitindo-lhe acumular experiências que transmite, ente outros meios, pela linguagem.[25]

Segundo o pai da historiografia moderna, o alemão Leopold von Ranke (1795-1886), e seu método de escrever a história baseado em leitura crítica de documento oficiais, as fontes escritas, devem ter primazia na pesquisa. Segundo o método

---

[22] PRINS, Gwin. História Oral. In: BURKE, Peter (org). *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 164.
[23] Id., ibid., p. 163-198.
[24] Id, ibid, p. 183.

[25] IGLESIAS, Esther. Reflexões sobre o que Fazer da História Oral no Mundo Rural. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27.

rankeano, quando não se dispuser de documentos redigidos, então, pode-se aceitar a fonte oral. Prins coloca que “os dados orais são, nesses termos, certamente a segunda melhor ou pior escolha, pois seu papel é facilitar as historias de segunda escolha sobre as comunidades com fontes escassas”.[26] O teórico não deixa de ressaltar que os historiadores são pessoas ligadas á palavra escrita *par excellence*, mesmo em tempos em que os veículos de comunicação de massa exibem seus tentáculos sedutores a partir do som, como o rádio, ou do som atrelado à imagem, no caso da televisão. Prins ressalta que os historiadores estão inseridos em sociedades industrializadas e altamente alfabetizadas, o que torna, para eles, a palavra escrita soberana, por onde se pode estabelecer padrões e métodos.

Se a fonte oral é desacreditada por muitos, por outro lado, não faltam exemplos de situações em que as fontes escritas são manipuladas – ou maquiadas – para que pesquisadores não acessem determinadas informações. O exemplo abaixo é relatado por Prins[27], sobre ocultação de documentos pelo governo britânico:

> Na época da Guerra das Malvinas em 1982, por exemplo, os documentos relacionados às primeiras discussões sobre as ilhas, e especialmente uma opinião do Departamento do Exterior, datada dos anos 30, que põe em dúvida a solidez da reivindicação britânica à soberania, foram repentinamente retirados do acesso público, embora não antes de um historiador vigilante e, como se comprovou, corretamente desconfiado, conseguisse realizar uma cópia a lápis da opinião, o que subseqüentemente foi entregue á imprensa, despertando a ira da Sra. Thatcher.

No caso do Galeria Aberta, mesmo que houvesse um projeto oficial da época em que fora concebido, com todas as especificações do evento em si, além da reunião de outros documentos – como o montante gasto na confecção dos painéis, os trâmites legais para que se obtivesse renúncia fiscal do estado e seduzisse as empresas envolvidas no processo, entre outros dados –, nem todos os fatos seriam cobertos. Dessa maneira, o documento oficial não seria utilizado como única fonte para a reconstrução histórica, mesmo porque, seu conteúdo não abrangeria pontos relevantes para esta pesquisa, como o desenvolvimento do Galeria Aberta *a posteriori* e as polêmicas que acompanharam cada obra que era apagada.

Não faltam exemplos de situações que não constam de relatórios oficiais e que só podem ser melhor investigadas – ou até mesmo acessadas – nas sutis entrelinhas

[26] Id., ibid., p. 164.
[27] Id., Ibid., p. 188, 189.

de entrevistas. Aspásia Camargo relata como fontes orais foram importantes no desenvolvimento de sua pesquisa em torno das elites políticas brasileiras, tendo como base a junção de preceitos de história oral e história de vida. Ela enfatiza que a "convivência" com atores-chave em muito facilita a investigação de dados históricos, possibilitando a descoberta de fatos nem sempre disponíveis oficialmente, uma vez que em governos ditatoriais, por exemplo, documentos oficiais nem sempre significam fontes confiáveis. "A abordagem histórica de vida representa também o melhor caminho para se chegar mais perto da experiência vivida do ator"[28], escreve ela, defendendo o entrelaçamento da pesquisa entre as duas vertentes da História. "Acreditamos, desde o início, que qualquer reflexão relativa à elite política teria de ser elaborada fazendo uso de todo tipo de documentação disponível, incluindo as fontes orais".[29] Abaixo, a estudiosa explica em que contexto utilizou a história oral em seu trabalho:

> Em nosso caso, a decisão de estudar os grupos que constituem a elite política brasileira surgiu juntamente com a propósito de reunir e organizar as fontes documentais de nossa história contemporânea. Após dez anos de governo militar autoritário, e de um período ainda mais longo de descaso pela história política, tornou-se evidente que não poderíamos melhorar a qualidade da pesquisa acadêmica sem fornecer a documentação básica necessária para fazê-lo. Em outras palavras, qualquer reflexão teórica sobre o sistema político e sua elite precisaria sedimentar-se no conhecimento minucioso do cenário histórico correspondente.
>
> Assim, o primeiro passo foi reunir arquivos privados de destacados membros da elite, a fim de produzir um certo número d monografias históricas baseadas nas fontes primárias existentes. O segundo foi colher testemunhos orais sobre eventos para o quais as informações disponíveis era incompletas, não confiáveis ou nulas.[30]

Aspásia Camargo trabalha com os relatos orais como reforço a outras fontes e formas de pesquisa. Naturalmente, por ser um evento tão pontual, com data bem definida de início e fim em apenas poucos anos, não cabe ao levantamento da história do Galeria Aberta uma acurada investigação da vida de seus atores-chave – ao contrário dos militares que dedicaram toda uma carreira em funções nas Forças Armadas, com os quais trabalha a pesquisadora. Todavia, como se verá a seguir, no campo das entrevistas, em cada coleta de depoimento buscou-se investigar algo sobre

---

[28] CAMARGO, Aspásia. O Uso da História Oral e da História de Vida: Trabalhando com elites políticas. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27. p. 19..
[29] Id., Ibid., p. 15.
[30] Id., ibid., p. 14.

a vida dos atores envolvidos no projeto, como o trabalho que realizava à época, a relação com o universo artístico goianiense, local onde vive hoje, sua origem e a ligação com a cidade.

No caso do objeto deste estudo, é certo que não houve a profusão de anos que determinasse o envolvimento dos atores com todo o evento em si. Talvez, dentre todas os sujeitos ouvidos, PX Silveira foi, sem dúvida, quem teve a relação mais duradoura com o Galeria Aberta, desde seu início, passando por todas suas reverberações até chegar aos dias atuais. Mesmo porque, passados mais de uma década do lançamento do projeto, ele alavancava iniciativas semelhantes, como o Elevado à Arte, com pinturas realizadas no Elevado Costa e Silva (o popular Minhocão), em São Paulo.[31] Ou ainda tentava empreender novos eventos, como Caminhos do Céu[32], que, em 2001, previa a criação de uma grande obra coletiva a partir de um original de Antônio Poteiro, que deveria figurar na rodovia que liga Goiânia a Trindade. Este, no entanto, apesar das garantias, da cobertura da imprensa e da já respeitada assinatura de PX junto aos fomentadores oficiais de cultura, não decolou.

Mesmo com todo esse envolvimento, o ator está sujeito a declarar, sem querer, informações erradas. No caso de PX, utilizado aqui como exemplo pelo intenso movimento no objeto deste estudo, antecipou a data do inicio do Galeria Aberta em cinco ou quatro anos. “Acho que foi no governo Santillo. Acho que em 82, 83”, disse ele em sua entrevista, esquecendo-se que o projeto só começaria em outubro de 1987. Esther Iglesias atenta para fato semelhante. “Todo o relato, por mais nítido e ordenado que o informante pretenda transmiti-lo, aparecerá freqüentemente embalado em sua memória, possivelmente com erros de datas ou circunstancialmente até deslocado de sua própria atuação”.[33] Segundo a pesquisadora, que trabalha “sobre os depoimentos do campesinato mexicano”, o ideal é que o relato oral seja confrontado com outras obras.

> O relato pode ser testemunho fiel de época, e apara tanto devemos submetê-lo a outras provas de época, Estas últimas são não apenas as que outros informantes nos proporcionam –

---

[31] MIRANDA, Max. Goiás é referência em arte pública. *Gazeta Popular*, Goiânia, 21 de agosto de 2001. Folha Z.
[32] Id. No caminho do Galeria Aberta. Loc.cit.
[33] IGLESIAS, Esther. Reflexões sobre o que Fazer da História Oral no Mundo Rural. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27. p. 60.

> como provas orais – mas também a documentação escrita hemerográfica, estatística, arquivística ou outra".[34]

No caso do Galeria Aberta, não só a fala de PX, como a de todos os outros atores e, conseqüentemente toda a narrativa, foi embasa em materiais de periódicos da época, sobretudo nos jornais diários de Goiânia. Dessa forma, foi possível esclarecer informações e confrontar alguns dados nebulosos na fala dos atores. Todavia, optou-se em mostrar pontos contraditórios, sobretudo quando houve polêmica no assunto resgatado, porém a pesquisa não apresenta uma verdade. No caso da pintura da Via-Sacra de Omar Souto, por exemplo, o artista diz que pintou de próprio punho as obras nos grandes murais ao ar livre. Paulo Guimarães, o proprietário da empresa Multicor, que fizera a transposição de obras para os edifícios em Goiânia, afirma que foi a mesma empresa quem realizou os trabalhos na Rodovia dos Romeiros. A revista *Veja*[35] toca no assunto à época e já o trata como polêmico naquele momento, e PX, por sua vez, também mostra sua versão dos fatos no livro *Arte no Altar*. Este trabalho exibe toda a celeuma, todavia, não apresenta um enfoque conclusivo. Apenas lança os fatos. Mostra as falas.

1.3 Entrevista: coletando imagens mentais de um evento

A escolha do método de entrevista, neste caso, deu-se pelo caráter acontecimental do objeto em questão, pois o projeto Galeria Aberta foi concebido em determinado contexto com data bastante definida, isto é, caracteriza-se como um evento. Dessa forma, o modelo de entrevista episódica foi o que melhor correspondeu à ânsia de se obter informações específicas sobre esse objeto. Segundo Uwe Flick, "a entrevista episódica mostra suas vantagens sobre outros métodos especialmente quanto o entrevistados recebe muitas narrativas ricas e detalhadas".[36] Por outro lado, uma aplicação ruim seria aquela em que os entrevistados responderiam a partir de tópicos, em vez de criar uma narração. Flick afirma que a experiência e a vida são

---

[34] Id., ibid. p. 61.
[35] PRIMITIVO do Asfalto. *Veja*, São Paulo, 4 janeiro de 1989.
[36] FLICK, Uwe. Entrevista Episódica. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 130.

construídas na forma de uma narrativa. Assim, toda sociedade ou indivíduo experimenta a reflexão sobre acontecimentos em sua existência via discurso narrativo. Os teóricos Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer[37] citam um trecho de texto de Roland Barthes que enfatiza como a capacidade de narratividade está presente em inúmeros meios de expressão e todos os estratos sociais e etários:

> A narrativa está presente no mito, lenda, fábula, conto, novela, epopéia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura (pensemos na Santa Úrsula de Carpaccio), vitrais de janelas, cinema, histórias em quadrinho, notícias, conversação. Além disso, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade; ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa. Não se importando com boa ou má literatura, a narrativa é internacional, trans-histórica, transcultural: ela está simplesmente ali, como a própria vida".[38]

No caso da entrevista episódica, esse "contar histórias" deve ser direcionado pelo pesquisador para um fato específico – um episódio. Essa é a grande diferença entre a entrevista episódica e a entrevista narrativa, que mantém amplo o espectro de resposta do entrevistado. Segundo Jovchelovitch e Bauer, "a entrevista narrativa tem em vista uma situação que encoraje e estimule um entrevistado a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social".[39] A narração também está presente na entrevista episódica, pois como justifica Flick, o pensamento narrativo é visto como um processo de se construir a história a partir de uma experiência ou de um acontecimento. "Esta reconstrução de experiência com narrativas implica dois tipos de processos de negociação", explica Flick, "negociação interna/ cognitiva" e "negociação externa com (potenciais) ouvintes".[40] Desta forma, toda reconstrução da experiência em nível de pensamento narrativo acontece, primeiramente, consigo mesmo, e num segundo momento, com "ouvintes", que podem ser aceitos ou refutados. "Os resultados de tais processos são formas de conhecimento contextualizadas e socialmente partilhadas".[41]

---

[37] BAUER, Martim W., JOVCHELOVITCH, Sandra. Entrevista Narrativa. In: *loc. cit.*
[38] BARTHES, Roland. *The Semiotic Challenge*. Oxford: Basil Blackwell, 1993. (*apud. loc. cit.*)
[39] Op. cit. p. 90.
[40] Op. cit. p. 114.
[41] Id., loc. cit.

Na tabela reproduzida abaixo[42], o autor compara a entrevista episódica a outros três modelos: a técnica do incidente crítico, a entrevista focal e a entrevista narrativa, já mencionada anteriormente.

Retomando um estudo de Tulving[43], Flick faz a distinção entre conhecimento

Critério	**Entrevista episódica**	**Técnica do incidente crítico**	**Entrevista focal**	**Entrevista narrativa**
Indicações para empregar entrevista	▫ Conhecimento cotidiano sobre certos objetos ou processos	▫ Estudos comparativos de situações problemáticas	▫ Avaliação de estímulos específicos (filmes, textos, *media*)	▫ Processos biográficos
Abertura ao ponto de vista do entrevistado a através:	▫ Da seleção das situações a serem contadas ▫ Dando espaço para a narrativa	▫ Perguntando sobre razões específicas dos incidentes	▫ O critério da especificidade	▫ Dando espaço para uma narrativa abrangente
Estruturação dos dados da coleta através:	▫ Do guia de entrevista ▫ Dos tipos de perguntas (para definições e para narrativas)	▫ O foco dos incidentes críticos ▫ A orientação para fatos nos acontecimentos	▫ Dando um estímulo Perguntas estruturadas ▫ Foco nos sentimentos	▫ Pergunta geradora da narrativa no começo
Problemas técnicos	▫ Fazer o entrevistado aceitar o conceito de entrevista ▫ Explicação do princípio ▫ Lidar com o guia de entrevista	▫ Redução dos dados para categorização de (muitos) incidentes	▫ Dilema de combinar os critérios	▫ Manter a narrativa uma vez começada a entrevista ▫ Problema em dirigir a narrativa para o tema ▫ Grandes quantidades de dados escassamente estruturados
Limitações	▫ Limitação ao conhecimento cotidiano	▫ Restrita a situações problemáticas	▫ O pressuposto de se conhecer aspectos objetivos do objeto em questão	▫ Mais sensível a casos do que apta para comparações

[42] Id., ibid., p. 124
[43] TULVING, E. Episodic and Semantic Memory. In: TULVING, E; DONALSON, W (orgs.). *Organization of Memory*. New York, NY: Academic Press, 1972, p. 381-403. (*apud. loc. cit.*)

episódico e conhecimento semântico. Segundo ele, o primeiro está ligado à circunstâncias concretas, como tempo, espaço, pessoas, acontecimentos e situações. Enquanto que o conhecimento semântico, mais abstrato e genérico é descontextualizado de acontecimentos específicos, ancorado em conhecimento de regras e esquemas de eventos. "Os dois tipos de conhecimento são partes complementares do 'mundo do conhecimento"[44]. Dessa forma, o autor sugere que o pesquisador trabalhe para tornar ambas as faces do conhecimento acessíveis:

- Deve combinar convites para narrar acontecimentos concretos (que sejam relevantes ao tema em estudo) com perguntas mais gerais que busquem respostas mais amplas (tais como definições, argumentações e assim por diante) de relevância pontual.
- Deve mencionar situações concretas em que se pode pressupor que os entrevistados possuem determinadas experiências.
- Deve ser suficientemente aberta para permitir que o entrevistado selecione os episódios ou situações que ele quer contar, e também para decidir que forma de apresentação ele quer dar (por exemplo, uma narrativa ou uma descrição). O ponto de referência deve ser a relevância subjetiva da situação para o entrevistado.

Flick dividiu a pesquisa episódica em nove fases, que, sucedem-se numa evolução contínua, convergindo, ao final, na averiguação do conhecimento do entrevistado sobre um tema ou campo específico. Em seus estudos, Flick utiliza dois exemplos: um sobre a compreensão das pessoas sobre mudança tecnológica e outro, sobre representação social da saúde em diferentes grupos sociais.[45] Nas linhas abaixo reproduzimos as etapas do modelo do autor supracitado, no entanto, com ênfase nesta pesquisa.

Fase 1: preparação da entrevista

No intuito de ser orientado em sua busca de narrativas e respostas, o pesquisador deve ter em mãos um guia de entrevista, que pode ser criado a partir de diversas fontes – "da experiência do pesquisador na área em estudo, de dimensões teóricas desta área, de outros estudos e de seus resultados, e das análises preparatórias de uma área que possua aspectos relevantes". Isto é, o entrevistador

[44] Id., loc. cit.
[45] Id., ibid., p. 118-125

precisa desenvolver uma prévia compreensão da área em estudo, para que não se percam os aspectos relevantes do estudo, e que as perguntas adequadas para isso possam ser formuladas. É importante que o guia esteja suficientemente aberto para acomodar novidades que possam surgir ao longo da entrevista.

No caso do projeto Galeria Aberta, Iza Costa, da categoria 2 (Artistas Plásticos)[46], por exemplo, respondeu questões de um guia de entrevista elaborado em três níveis: primeiro, com questões sobre sua história como artista (suas técnicas, influências, preferências de métodos, etc). Na segunda parte, o foco foi transferido para o projeto Galeria Aberta em si, enfocando a produção, a escolha do tema, o local da exibição, o desgaste ou a destruição da obra, a avaliação da iniciativa do estado, etc. E, finalmente, contemplou-se tópicos genéricos, sobre o grau de satisfação do artista com o passar dos anos, a questão da obra pública que interfere na paisagem da cidade, etc.

Fase 2: introduzindo a lógica da entrevista

Esta fase é a primeira face a face com o entrevistado. O primeiro passo é instruí-lo, explicando o procedimento adotado e qual o caráter das perguntas, para que ele não seja surpreendido. Flick sugere que essa conversação possa ser iniciada com uma frase, como por exemplo: “Nesta entrevista, eu irei lhe pedir várias vezes que conte situações em que você teve certas experiências com...”[47]

No caso do objeto em questão, quase todos os primeiros contatos foram realizados via telefone, com agendamento de horário para a entrevista.[48] Nesse primeiro contato, explicou-se o caráter da conversa e foi pedido que o entrevistado tentasse se recordar do episódio, do trabalho que desenvolveu, e, caso houvesse, que levasse à entrevista guardados sobre o assunto, como fotografias, recortes de jornal, contratos, bilhetes, etc. No Galeria Aberta, Apesar do pedido, os entrevistados alegaram que precisariam de tempo para encontrar material referente ao projeto em

---

[46] Flick sugere que o guia e as perguntas sejam experimentados em uma ou duas entrevistas pilotos. E ainda treinar entrevistadores, caso haja uma equipe. Nenhuma das duas observações foi acatada neste trabalho, pois o número de entrevistados é muito pequeno (apenas dez pessoas) e só houve um entrevistador.

[47] Id., loc. cit.

[48] A exceção se deu com a galerista Marina Potrich, pois a entrevista não fora marcada previamente. É possível que isso tenha repercutido na abrangência de seu depoimento, bastante sucinto em se tratando de uma área que ela trabalha há 25 anos.

seus guardados. O empresário Paulo Guimarães, da Multicor, por exemplo, fora procurado duas vezes em seu escritório e duas vezes por telefone com esse intuito. Até a entrega deste material, ele ainda alegava não ter tido tempo de vasculhar suas pastas. Pedro Vasco, da Ellus, por sua vez, disse não ter mais nada guardado dessa época.

Fase 3: Concepção do entrevistado sobre o tema e sua biografia com relação a ele

Flick sugere que a primeira pergunta seja bastante abrangente e ampla:

Qual seu envolvimento artes plásticas?

O que significa a palavra 'pintura' para você?

Seguindo o modelo proposto, foi feita uma pergunta que encaminhasse o entrevistado ao passado:

Quando você olha para o passado, qual foi a primeira vez que teve contato com artes plásticas? Poderia, por favor, falar sobre isso?

Em questões abertas como essas, é possível averiguar o nível de envolvimento do entrevistado com o assunto, no caso pintura. Naturalmente, as respostas de artistas plásticos (categoria 2) foram bastante diferenciadas da do pintor de parede que executou os painéis (categoria 4). Em geral, os atores ouvidos neste trabalho ignoraram a pergunta, começando a falar diretamente sobre o projeto, uma vez que já haviam sido convidados para a entrevista anteriormente.

Fase 4: O sentido que o assunto tem para a vida cotidiana do entrevistado

No modelo seguido, nesta fase, o entrevistado é conduzido a refletir sobre o papel do tema em sua vida cotidiana. O autor indica que "a fim de entrar nesse campo, pede-se que ao entrevistado que primeiro conte o transcorrer de um dia normal com respeito ao tema".[49] No caso do objeto deste levantamento, fez-se a seguinte questão:

Você freqüenta galerias de arte?

Costuma visualizar obras de arte?

---

[49] Id., loc. cit.

Acredita que faltem obras de arte e monumentos nas ruas de Goiânia?

Neste trabalho esta fase da entrevista não demonstrou ser de grande importância, porém perguntas semelhantes foram feitas mesmo assim, oportunizando ao ator tocar em temas relacionados à sua experiência com arte. Nesse caso, foi mais significante quando utilizado com não-artistas, com os empresários, o designer de interiores e o pintor de paredes.

Fase 5: enfocando as partes centrais do tema em estudo

Neste momento, a entrevista é direcionada para os aspectos-chave do tema, definido como central no estudo. No caso do projeto Galeria Aberta, optou-se por deixar o entrevistado narrar, de maneira aberta, seu envolvimento com o processo.

Qual foi seu papel no projeto Galeria Aberta?

Poderia narrar sua experiência em relação ao projeto Galeria Aberta?

Como nesta fase a finalidade é elaborar a relação pessoal do entrevistado com o tema central, foi o momento onde se "pediu" respostas mais longas, com constantes intervenções do entrevistador, na tentativa de não deixar dados soltos:

Poderia, por favor, precisar essa data?

Lembra-se que nomes de pessoas, que trabalharam com você, envolvidas nesse processo?

Recorda-se de quanto tempo foi gasto nessa empreitada?

Flick afirma que neste momento é tarefa importante do entrevistador fazer ponderações aprofundadas sobre as respostas e narrativas do entrevistado, para que a entrevista seja profunda o suficiente para abranger pontos substanciais do tema.

Fase 6: tópicos gerais mais relevantes

A fim de ampliar o alcance da entrevista, o entrevistador pode "sugerir" relações mais abstratas com o tema. Em seu exemplo, Flick pergunta, em seu exemplo, "quem deveria ser responsável pela mudança necessária na tecnologia".[50] No levantamento

[50] Id., ibid., p. 123.

empreendido neste trabalho, poderia ser feita pergunta semelhante, inclusive com a finalidade de se observar quem deveria ser responsável pela manutenção e restauração dos painéis do projeto Galeria Aberta.

Fase 7: avaliação e conversa informal

O autor explica que nesse momento é importante acrescentar um período de conversa informal. A idéia é ir freando a entrevista, enquanto se verifica se faltou ser mencionado algo, ou se o entrevistado gostaria de rever algum ponto. Talvez, seja agora, nesse momento de relaxamento, quando já se sabe que a entrevista está quase finalizada, que o entrevistado se recorde de algum dado que seja relevante. E alguns casos, foram retomadas perguntas não respondidas, tópicos não esclarecidos.

Fase 8: documentação

Para que se registre a entrevista, um protocolo deve ser escrito depois de sua realização. Segundo o modelo adotado, deve-se utilizar uma folha com tópicos para serem rapidamente preenchidos, com dados sobre a vida particular do entrevistado. O exemplo apresentado abrange informações sobre família, como “número de filhos”, ou “idade dos filhos”. Tais tópicos podem ser importantes, no caso do exemplo sobre avaliação de saúde ou mudanças ocorridas pelo advento da tecnologia, para averiguar se crianças levam mais os pais a hospitais ou como se relacionam com equipamentos eletrônicos. Caso haja algo de peculiar que seja notório durante a entrevista, como desconforto ou incomodo perceptível com alguma pergunta, presença de ironia nas respostas ou bom-humor explícito, isso pode ser descrito pelo entrevistador no último tópico. No caso do Galeria Aberta, baseada no modelo proposto por esse autor[51], a ficha tomou o seguinte formato:

[51] Id., ibid., p. 124.

Informação contextual sobre a entrevista e o entrevistado
Nome do entrevistado:.....
Data da entrevista:.....
Lugar da entrevista:.....
Duração da entrevista:.....
Atividade profissional exercida em 1987/1988:.....
Função profissional que ocupa na data da entrevista:.....
Trabalha nessa profissão desde:.....
Onde nasceu e viveu:.....
Em que bairro mora:.....
Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte:.....
Peculiaridades da entrevista:.....
.....
.....

Possivelmente o tópico mais importante desse modelo de ficha tenha sido o último, sobre "peculiaridades da entrevista". Nesse espaço foram registradas diversas informações obtidas ao longo da conversa ou anteriormente, como:

a) Quanto tempo antes da entrevista o ator fora contatado?
b) Como o ator comportou-se ao longo da entrevista?
c) O entrevistado respondeu às perguntas com clareza? Foi objetivo, sucinto ou aprofundou-se no assunto?
d) O entrevistado demonstrou conhecimento sobre o assunto?
e) O entrevistado errou perceptivelmente em suas informações?
f) O entrevistado afirmou algo que tenha ido de encontro ao que disseram outros atores?

Assim, no referido espaço foram registradas sutilezas do comportamento do entrevistado, bem como os pontos fortes e/ ou fracos de cada entrevista. No caso dos

erros, por exemplo, houve confusão com data (PX Silveira), com a realização de projetos (Pedro Vasco), com nome de artistas (Nicácio Neves) e assim por diante.

Fase 9: análise de entrevistas episódicas

A última fase trata do destino que as informações obtidas receberam, a partir da seleção de um método na codificação e interpretação de dados. Neste caso, as respostas dos diversos atores foram confrontadas para a formação de uma narrativa que remontou todo o episódio em questão e culminou no capítulo 3.

1.4 Em busca de uma narrativa

Para facilitar a execução do referido capítulo e o uso das informações obtidas nas entrevistas, foi concebida uma normatização especial, para facilitar a compreensão do texto e ganhar certa fluidez na narratividade, conforme se verá a seguir. O primeiro ponto foi dividir as entrevistas em “interferências”. Cada vez que o entrevistador fez alguma questão ou comentário foi-se enumerando em ordem crescente essa fala (sempre expressa em negrito, conforme se vê nos nas entrevistas, em anexo). Fez-se a divisão da entrevista em interferências para facilitar a localização de informações referentes a cada entrevista quando citadas. Assim, conforme o próprio desenvolvimento, cada entrevista teve um número diferente de interferências do entrevistador, como mostra o quadro na página seguinte.

Nota-se que não há relação entre o número de páginas e o número de interferências. No entanto, mesmo havendo diversas variantes na coleta dos relatos, a exemplo de quanto tempo antes o entrevistado fora convidado para participar do processo, verificou-se que quanto mais instruído era o ator, menor o número de interferências. Nessa relação, por exemplo, as respostas longas de Carlos Sena geraram menos comentários e oportunizaram menos perguntas que as respostas curtas de Omar Souto. Na entrevista com o primeiro, resultante em sete laudas quando transposta para o meio

escrito, foram registradas apenas 14 interferências. Já com Omar Souto, a entrevista que gerou apenas quatro páginas, possuiu 34 interferências.

Nome do ator	**Número de interferências**	**Número de páginas**[52]
Carlos Sena	14	7
Genésio Maranhão	24	5
Iza Costa	32	4
Kleber Adorno	21	6
Marina Potrich	14	3
Nicácio Neves	33	4
Omar Souto	37	5
Paulo Guimarães	29	4
Pedro Vasco	40	9
PX Silveira	45	10

O grande desafio do capítulo 3 foi como utilizar tantas falas, uma vez que essa é a tônica da pesquisa, num texto corrido, sem que as histórias recontadas não ficassem prejudicadas. No texto, as falas do atores foram utilizadas de duas maneiras. Na primeira, seguiu-se o padrão de citação curta, em até três linhas, com o texto entre aspas, conforme orientam os guias vigentes de normatização de trabalhos técnico-científicos. A segunda maneira, aplicada em falas longas, em que figuram até dois parágrafos inteiros, optou-se pela colocação de um travessão antes do início da "fala", sem aspas. Por não se tratar de citações de livros, periódicos ou outras obras anteriormente produzidas, mas sim de material coletado única e especificamente para este trabalho, o corpo do texto não foi diminuído. Também não se alterou o espacejamento. Portanto, essas falas não foram tratadas como citações longas *tout court*, mas sim como elementos constituintes dos diversos discursos captados e elaborados unicamente para este trabalho. No extrato do texto demonstrado abaixo[53],

[52] Número de páginas das entrevistas, apresentadas em anexo, em fonte Arial, corpo 11, espacejamento simples.
[53] Exemplo de trecho de texto expresso no capítulo 3, com "voz" de PX Silveira.

vê os dois usos das falas dos atores, primeiramente a curta, seguida da mais longa, com parágrafo, tabulação padrão e travessão:

> [...] O produtor lista uma pequena série de verbos relacionados aos pedidos e que demonstravam sua disposição para enfrentar reuniões e convencer os responsáveis pelos edifícios. “Participar de reuniões com aqueles moradores chatos... aí você tinha que conversar com eles, mostrar, implorar”. E menciona, que muitas vezes tinha de apelar para o nome do artista, com o objetivo de convencer os interlocutores sobre a relevância de seu projeto:.
>
> – A gente utilizava o nome do artista. Dizia ‘é o DJ Oliveira, é o Poteiro, é o Siron, é a Iza.’ Eles aderiram, mas depois de muita conversa. E o argumento grande era esse, pois eles perguntavam: ‘Não vão pagar nada pela fachada? A publicidade paga dois salários mínimos por mês, e nós não vamos receber nada?’. E nós tínhamos que convencê-los que aquele trabalho era um bem artístico, que tinha que ter o apoio deles, sem remuneração, mesmo porque a gente não tinha remuneração prevista para isso.”
>
> Sobre fachadas de “pequeno porte”, como PX descreve, Nicácio Neves afirma que nem todas estavam ligadas ao Galeria Aberta [...].

Nota-se que, uma vez subentendido o uso de aspas no discurso longo – mesmo que elas tenham sido suprimidas - em “falas dentro de falas”, optou-se pelo uso de aspas simples.

Outra questão importante de recurso de estilo narrativo presente no capítulo 3 foi a criação de textos de cunho ficcional, porém com fundo sempre embasado nos relatos dos atores. Essas crônicas foram apresentadas no início de cada um dos dez subtítulos[54] do referido capítulo. Tais textos trazem ilustrações discursivas do tema

---

[54] Devido à extensão, o capítulo 3 foi dividido em dez subtítulos, a saber (títulos, com os assuntos entre parênteses): subtítulos, diferenciados conforme o tema tratado em cada um deles, a saber (entre parênteses, os temas tratados):

1) Uma galeria ao ar livre (o surgimento do projeto)
2) Autores, obras e locais (obras, os artistas, os locais escolhidos, critérios de escolha de “suportes”)
3) Nomes do catálogo (critérios de seleção, curadoria)
4) Do ateliê ao balancim (os meios de pintura: técnicas de reprodução)
5) “Arte por toda parte” (contexto oitentista, as reverberações do projeto: poesia à vista, Galeria Aberta em movimento, via-sacra)
6) O encanto de um pó azul brilhante (a ligação com o acidente do césio-137)
7) O projeto ganha visibilidade (opinião pública, matérias e reverberação em outros lugares)
8) A novela como vitrine (A exibição em cadeia nacional, o contexto político)
9) Quem paga a conta? (o mercado, patrocínio/ Lei Sarney/ valores a serem pagos)

tratado naquele subtítulo que se inicia. Graficamente, como diferencial do restante do corpo do texto, optou-se pela italização da fonte e pela reentrância de quatro centímetros a partir da margem esquerda, recuo igual à das citações longas, segundo os guias de normatização. Um último recurso foi a o distanciamento de uma linha, entre esse texto inicial e o restante do corpo do capítulo. Abaixo, um exemplo dessa padronização, com o subtítulo, texto ficcional e, na seqüência, o corpo do texto:

3.1. Autores, obras e locais

Não era uma sereia loura como a das outras histórias. Mas em Goiás há, certamente, mais morenas que louras. Essa regra fenotípica deve valer também para os seres mitológicos. [...] *Até que no fim de uma tarde alguém deu falta da sereia morena de cabelos anelados. O muro estava branco. Procuraram na piscina, passaram os olhos em azulejo por azulejo e... nada. Ela havia ido embora. Até hoje não mandou uma carta, um postal (de alguma ilha grega, quem sabe!), nem sequer um emailzinho.*

Possivelmente, quem mais sentiu o "sumiço" da *Sereia* do Parque Aquático foi Omar Souto, seu autor. "Era também dentro do projeto Galeria Aberta. [...}

Na tentativa de privilegiar-se a narrativa mais corrente, como propõe Peter Burke, alguns autores foram utilizados como referência neste trabalho. Em primeiro lugar – não só pela proximidade, mas também pela excelência da pesquisa e, em especial, pela construção da narrativa inusitada para o padrão acadêmico – a dissertação de mestrado de Márcio Pizarro Noronha foi o ponto de partida para a busca de uma narrativa mais próxima da literatura. Concebido em primeira pessoa, o texto desse trabalho[55] em muito se aproxima da literatura, numa conjunção de diário, crônica e conto. Sob o título *Máscara e Metamorfose: representações sociais sobre o corpo masculino em halterofilistas e bailarinos*, o autor trabalha com uma narrativa bastante

---

10) O tempo do desgaste (a decadência: problemas com a durabilidade e conservação)

[55] NORONHA, Márcio Pizarro. *Mascara e Metamorfose*: Representações sociais sobre o corpo masculino em halterofilistas e bailarinos. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

pessoal, apresentando suas impressões dos pontos estudados, de seu embate como pesquisador nos grupos que constituíram o objeto da pesquisa. É inegável que essa narratividade está presente em textos de abertura como o do subtítulo "Arte por toda parte"[56], feito em primeira pessoa, com observações do autor sobre a entrevista o entrevistado, no caso PX Silveira.

Igualmente, pela narrativa rica e fluida, muito contribuiu Michel de Certeau, com um de seus *A Invenção do Cotidiano.*[57] Da mesma maneira, Carlo Ginzburg, em *O Queijo e os Vermes*[58]*,* com a fantástica narrativa histórica travestida de literatura pelas aventuras e desventuras do moleiro Menocchio. Em se tratando de autores nacionais, conjuntamente ao trabalho de Márcio Pizarro Noronha, o livro *Trabalho, Lar e Botequim,*[59] de Sidney Chalhoub foi de fundamental importância para imiscuir ao texto – também literário – matérias jornalísticas e documentos do cotidiano da época por ele retratada, como os registros das delegacias de polícia. Em seu trabalho, Chalhoub parte da morte de um estivador de origem portuguesa, Zé Galego, para traçar um extraordinário relato do "cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque"*.

De alguma maneira, porém menos diretamente, dois exemplos de romance histórico e um biográfico – que figuraram como leitura de entretenimento durante todo o processo deste trabalho – também tiveram sua parcela de contribuição na formatação do texto que buscou referendar de alguma forma a literatura. Esses livros, de maneira impossível de ser mensurada, auxiliaram no "incentivo" da busca de dados e na formação de um imaginário "mais" voltado para o passado. Mesmo que dois dos livros aqui citados tratem de uma temporalidade bastante longínqua – quase dois mil anos – constituem verdadeiras lições de escrita e do "contar" histórias. É o caso de *Juliano*[60]*,* de Gore Vidal e *Memórias de Adriano*[61]*,* de Marguerite Yourcenar. Desta última, além de todo o romance, tiveram validade surpreendente o "Caderno de Notas de Memórias

---

[56] Subtítulo 3.5, capítulo 3.
[57] CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes do fazer*. Petrópolis, RJ, Vozes: 1994. 6 ed.
[58]GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 2 ed.
[59] CHALHOUB, Sidney. Trabalho, Lar e Botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo, Brasiliense: 1986.
[60] VIDAL. Gore. *Juliano*. São Paulo: Circulo do Livro, 1964.
[61] YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

de Adriano" e "Notas", apresentados no final do livro. Por fim, na seara literária, pode ainda ser citado *Chatô, o rei do Brasil*[62], do prestigiado biógrafo Fernando Morais, que também figurou como leitura de "descanso".

Por fim, na amarração das entrevistas, três autores ligados à técnica jornalística, com ênfase no texto estilo magazine, apontaram caminhos que muito auxiliaram a construção do texto de maneira clara e coesa, sem recair na repetição mecânica ou no demasiada busca de isenção do texto jornalístico cotidiano. Sérgio Vilas Boas[63], por exemplo, mostrou a importância dos verbos *dicendi*, no momento do entrecruzamento dos depoimentos.

> **Personagem, ser humano** – Neste ponto, valorize os verbos *dicendi*, chamados geralmente de verbos de apoio. Eles podem dar bem o clima do conflito de idéias entre as declarações. Caso dois parlamentares se agridam sutilmente, o leitor deve sabê-lo. Como? Talvez com um alfinete, por que não? Uma espetada de um deles não deve vir seguida de um "afirmou" ou "disse" [...].
>
> [...]
>
> Como seres humanos, os personagens podem reclamar (ou chorar), vociferar, implorar, exaltar, esbravejar ou espernear. Tudo depende do tom que ele ou ela diz alguma coisa.[64]

Além do já citado Vilas Boas, as outras autoras que contribuíram com proposições de técnica jornalística na composição do referido capítulo são Cremilda de Araújo Medina[65] e Marília Scalzo.[66]

---

[62] MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil: a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
[63] VILAS BOAS, Sérgio. *O Estilo Magazine: O texto em revista*. São Paulo: Summus, 1996.
[64] Id., ibid., p. 25, 26.
[65] SCALZO, Marília. *Jornalismo em Revista*. São Paulo: Contexto, 2003.
[66] MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: O diálogo Possível*. São Paulo, Editora Ática, 1986.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

"Para mim, não há diferença entre um desenho
que faço no metrô e uma peça que é vendida
por milhares de dólares. Há diferenças óbvias no contexto
e nos meios utilizados, mas a intenção permanece a mesma"

Keith Haring

2.1 Breve inventário da arte nos anos 70: não ao matérico

Ao longo dos anos 70, a Arte Conceitual propôs um real descarte da fisicidade na obra. O conceito, não-matérico *par excellence*, tornou-se, definitivamente, mais importante que o objeto físico em si. Amparados pelo legado de Marcel Duchamp, artistas queriam marcar território e refrear a mercantilização de obras e de todo o cenário artístico, sobretudo, o que estava sediado em Nova York, localidade com privilegiada posição no campo das artes plásticas há, então, pelo menos duas décadas. Desde que no início dos anos 50, quando Pablo Picasso havia comprado o monte Sainte-Victoire – a terra, propriamente dita, e não uma das telas da célebre série de Cézanne –, artistas haviam sido seduzidos pela possibilidade de acumular dólares – e gastá-los, sem precedentes. E o mercado soube beneficiar-se disso. Muito mais que uma simples extravagância entre tantas, Picasso mostrara que um artista europeu que sobrevivera aos anos tempestuosos da Segunda Guerra Mundial poderia ingressar ao restrito círculo dos ricos. Nos Estados Unidos, num dia de julho de 1958, foi Franz Kline o primeiro nome do grupo nova-iorquino a comprar um carro novo, um Ford T'Bird daquele mesmo ano.[67] Com os dólares que eram despejados em ateliês, artistas experimentavam as delícias de poderem ir às compras.

[67] Id., ibid., p. 213.

Os anos 50 registraram crescimento comercial relativamente reduzido no mundo das artes plásticas, comparado a toda sorte de investimentos que se viu na década seguinte, quando se verificou grande salto mercadológico, como atesta Maria Lúcia Bueno: "Desde a *pop-art*, o mercado de arte contemporânea, sob a hegemonia americana, entrou em expansão".[68] Dessa maneira, nos anos seguintes, o sucesso comercial alcançado por nomes como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, fez com que a relação dos artistas nova-iorquinos com o dinheiro se tornasse consagrada – naturalmente, há algum tempo já havia alguns poucos nomes cuja arte estava relacionada a cifrões, como o próprio Pablo Picasso e, especialmente, Salvador Dalí, o a*vida dollars*, como afirmaram em tom jocoso seus companheiros surrealistas, num anagrama com seu próprio nome. Estes eram artistas que mesmo antes de os Estados Unidos consagrarem-se definitivamente como a nova Meca das artes, já circulavam tranqüilamente em salões endinheirados. Criou-se na cidade uma reforçada estrutura de mercado, que preservava a relação entre um grupo seleto de artistas, *marchands* de prestígio e consumidores muito especiais – formado por um não muito extenso público rico e culto, mas bastante fiel.

É certo que a Europa – encabeçada pela Alemanha Ocidental, que tivera considerável desenvolvimento, com a ajuda do Plano Marshall, o que a colocou como um dos países mais economicamente estruturados já no final dos anos 70 – reclamava seu quinhão nessa festa mercadológica da arte, sempre controlada por poderosos nova-iorquinos. Mesmo quando a Documenta de Kassel já era uma exposição respeitada internacionalmente, continuava-se exibindo o que já estava estabelecido pelo grupo de galerias poderosas do outro lado do Atlântico. Mais que norte-americana, a hegemonia era nova-iorquina. Nos anos 70, a cidade mantinha tão fortemente estruturada sua rede internacional de distribuição de arte, que *marchands* e artistas de outros centros americanos reclamaram. A preponderância da cidade era tão forte que até mesmo os agentes de Los Angeles denunciavam que seus artistas permaneciam sistematicamente excluídos desse circuito.[69]

---

[68] Id., ibid., p. 217.
[69] Id., ibid., p. 234, 235.

Na tentativa de romper com o bloqueio Nova-iorquino, foram realizadas na Europa feiras de artes, nos moldes das Grandes Exposições Universais que ocorriam com grande sucesso no século XIX. Colônia, na Alemanha, foi o palco da primeira dessas grandes feiras, em 1967. Depois, devido ao grande sucesso alcançado, foi criada a feira de Bruxelas, depois a Suíça organizou a sua, em Balé, e também a França, teve sua versão, em Paris, em 1974. Tais eventos ajudaram a formar público, incentivou a criação de galerias e fez aumentar consideravelmente o número de colecionadores nesses países.

> "Com as feiras, ampliaram-se o mercado e o publico de arte contemporânea, que passou a adquirir mais visibilidade. Pessoas que não estavam habituadas a freqüentar exposições de arte contemporânea modificaram a atitude com a nova modalidade de mercado. Os eventos exibiram grandes coleções privadas como chamariz., recebiam ampla cobertura da mídia e vendiam ingressos. A maioria dos freqüentadores ia apenas olhar, muitos acabavam se transformando em compradores eventuais ou mesmo colecionadores. Os agentes americanos reagiram imediatamente à concorrência. A maior parte das revistas de arte criticava o caráter popular das feiras".[70]

Toda essa movimentação só fora refreada pela grande crise do petróleo de 1974,[71] que teve seu ápice em 1975 e, de certa forma se estenderia por toda a década, chegando até a lamber os governos de Margareth Thatcher e Ronald Reagan. No entanto, toda essa volta para o mercado fez surgir um sentimento novo, o de tomar distancia desse envolvimento com o mercado. Esse foi um dos fatores que ajudou a fortalecer o desejo de desbancar as obras-*commodities* por conceitos de arte[72], que encabeçou o ideário artístico dos anos 70. E que, por assim se dizer, decretou o desinteresse pelas obras que pudessem ser facilmente comercializadas, como a pintura e a escultura tradicional. Assim, as antigas linguagens perderam espaço, e a pintura fora sentenciada como morta por críticos, artistas e a imprensa especializada norte-americana.

> "Há cerca de dez anos, a questão da possível morte da pintura foi seriamente colocada depois que os artistas abandonaram o mundo ilusório da tela, trocando-o pela 'concretude' dos objetos tridimensionais, pelas performances ou, ainda, pela duplicação da realidade levada a cabo nas imagens de vídeo, filmes e fotografias. A tradicional atividade pictórica – em especial, a habilidade no uso do pincel – como vinha, há séculos, sendo praticada no Ocidente desde que o óleo substituiu as técnicas da iluminação e do afresco, pareceu perder, de vez, o fôlego (...) No

---

[70] Id.. Op. cit., p. 235, 236
[71] HOBSBAWN, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991. S
[72] CAMPOS, Jorge Lúcio de. *A Vertigem da Maneira: Pintura e vanguarda nos anos 80*. Rio de Janeiro: Diadorim: UERJ, 1993. P. 60.

> contexto dos *sixties* psicodélicos e dos *seventies* pós-Vietnã, a pintura pareceu 'pequena' diante do que acontecia do lado de fora do atelier".[73]

Naturalmente que a pintura e a escultura não deixaram de existir, mas novas formas de expressão assumiram para si o termo vanguarda e ganharam evidência nos conceituados espaços de exposições de arte. Nesse contexto, emergiram nomes como Robert Smithson, com suas obras monumentais que deveriam ser vistas de longe, do alto, propondo não somente um rearranjo de formas e a utilização de materiais inusitados, mas um distanciamento do espectador nunca antes experimentado. O que seria quase impossível de ser visto um século antes, seria fácil com a possibilidade de vôo, graças a aviões, helicópteros, balões, elevadores ou qualquer outra máquina o geringonça que ajudasse o espectador a se levantar do solo o suficiente para perceber as grandes proporções de uma obra da *Earth Art*. A sedução dessa arte 'paisagística', que muito mais que um objeto que pudesse ser exibido num museu ou guardado em casa, residia justamente em sua dimensão. Esses trabalhos valiam-se sobretudo de registros, como fotografias e filmagens aéreas. E era isso – a documentação – que ia para as paredes das galerias e centros culturais. Quem quisesse ver uma obra de Smithson, como o célebre caracol de Utah (Spiral Jetty, em Great Salt Lake), não teria necessariamente alugar um helicóptero para sobrevoar a área numa região devastada pela exploração industrial, como tanto gostava de mostrar o artista, que morreu jovem, em 1974, aos 35 anos, num acidente aéreo enquanto trabalhava. Algo parecido com o que fazem Christo e Jeanne-Claude. Muito mais que sua obra, que tem data certa para deixar de existir, há toda uma gama de rascunhos, projetos, desenhos, fotografias, filmes, livros, imagens e matérias divulgadas pela mídia de todo o mundo, que permanecem mesmo quando não mais existir nenhum vestígio da obra original.

Assim como os criadores da *Earth Art* e da *Land Art*, com suas obras efêmeras, houve uma geração de artistas que fugiu dos pincéis e das telas. Boa parte desse grupo deixou-se seduzir por novas tecnologias, que a partir dos anos 60, que com o incremento da corrida espacial, ganharam lugar na vida cotidiana. Assim como a televisão criou uma geração de pessoas "formatadas" por esse veículo, houve quem quisesse produzir arte virtual. Como o niilismo dadaísta fez com que o próprio

---

[73] ROSE, Bárbara. "American Painting: The Eighties, p. 63. (*apud. id, ibid*, P. 61).

movimento se autodestruísse no início do século XX, o experimentalismo exacerbado dos anos 60 e 70 fez com que se criasse uma reação ferrenha ao processo de dissolução do matérico nas obras dos conceitualistas. Jorge Lúcio Campos aponta que "de repente, uma geração inteira de jovens artistas – em sua maioria *pós-minimal* – redescobriu os regalos da retina (num ato, à primeira vista, de matreira rebeldia). Outros optaram pela paródia. Alguns por um assumido estereotipismo".[74] Para a felicidade de novos artistas interessados na figuração, *marchands*, galeristas e até os *media*, a pintura estava de volta, melhor formulada para ser aceita e admirada do que jamais fora nas duas décadas anteriores.

2.2 O retorno aos pincéis e às telas: cultura da paródia e festa de 'neos' e 'pós'

Nos anos 80, a pintura que tivera sua morte decretada nas duas décadas anteriores, voltou à tônica como forma de expressividade. Justamente a pintura, que depois de desfrutar de meio século de glória modernista, sofreu com o descaso dos artistas de vanguarda nos anos 60. O fato é que "mesmo no clima da arte conceitual e pós-minimalista, porém, havia espaço para algumas práticas de pintura"[75], e assim, no final da década de 70 o mundo assistiu a um vigoro levante das tintas e dos pincéis. Eleanor Heartney nos mostra que à época, a imprensa norte-americana de arte realmente havia feito considerações severas acerca do ocaso desse meio de expressão.[76] O propalado ressurgimento da pintura é tão controverso quanto o debate entre modernismo e pós-modernismo do qual essa vertente veio amparada, e que, movimentou círculos de discussões no final da década de 70 e permeou todo o decênio seguinte.

Em outra via, o historiador da arte Karl Ruhrberg[77] afirma que o termo "renascimento da pintura" nos anos 80 é equivocado, pois a esse meio, de fato, nunca

---

[74] CAMPOS, op. cit. p. 62
[75] WOOD, Paul... [et al]. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 227.
[76] HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002 (Movimentos da Arte Moderna). p. 13.
[77]RUHRBERG, Karl. *Pintura: Para lá da utopia*. In: WALTHER, Ingo F. *Arte do Século XX*. Colônia: Taschen, 1999. p. 365-389.

morreu. “O que aconteceu realmente não foi um renascimento, mas sim uma redescoberta e o seu desenvolvimento”. Ruhrberg também não hesita em amainar a fogueira que lança luzes sobre a pintura como a única grande fonte artística do período. “A pintura tradicional encontrou muitos e talentosos aderentes na geração mais nova de artistas. Entretanto, os novos *media* foram na sua generalidade aceites e o seu desempenho tornou-se muito mais profissional”, aponta o historiador, citando nomes como June Paik, Vito Acconci, Rebecca Horn e Bill Viola, como exemplos profícuos dessa corrente. Para Ruhrberg, houve ainda um avanço considerável no uso de novas tecnologias, ultrapassando o primeiro vislumbre ingênuo existente na década anterior. Assim, pode-se concluir que a pintura não navegou sozinha no mar artístico da década de 80, mas foi, sem dúvida, responsável por retomar considerável contato com o público, bastante distante das obras da *Conceptual Art* e do Minimalismo reinantes na década anterior.

> “Houve outra razão, bastante óbvia, para o acima mencionado regresso à pintura. Foi um certo cansaço em relação ao austero purismo da Arte *Minimal* e à intangibilidade e rarefação dos projetos da Arte Conceitual, com os quais, a propósito, alguns dos últimos pintores selvagens, os neo-expressionistas, haviam estado intensamente envolvidos. Como em outras épocas da história, este cansaço foi provocado não tanto pelos maiores protagonistas destes estilos como pela mera falta de originalidade e monotonia da obra dos seus inúmeros seguidores. A história da pintura espontânea, gestual, não seguiu caminho diferente”.[78]

O fato é que a pintura ressurgiu catapultando ao estrelato, da noite para dia, grupos de artistas em Nova York, e em outras partes do planeta. Do outro lado do Atlântico, a Alemanha, com os *Neue Wilden*, e a Itália, com sua *transvanguardia*, foram centros de referência que dissolveram a hegemonia do mercado norte-americano no cenário internacional. Não tardou para que a Inglaterra anunciasse a sua *bad painting* e a França os *nouveaux fauves*. E se o circo começava a ser armado em torno do retorno da pintura, havia quem o legitimasse, tanto nos Estados Unidos, quanto em outros países, num movimento que, rumo ao final do milênio, previa a globalização do mercado artístico. Mary Boone e Leo Castelli foram os *marchands* tradicionais nova-iorquinos que se mostraram precocemente antenados às novidades que surgiam e não tiveram receio em apostar muitas fichas em novos artistas, mesmo com todas as

[78] Id., ibid., p.366

restrições que apresentavam os nomes já estabelecidos pelas vanguardas. No entanto, Boone e Castelli continuaram apostando em nomes estritamente ligados a Nova York.

Nesta leva estava um grupo de artistas ligados a guetos em seus bairros de origem, que se aproveitando de uma herança da *Pop Art* – sobretudo dos ícones e símbolos apropriados da cultura de massa por Andy Warhol –, ganharam as paredes dos vagões de metrô da cidade com seus traços rápidos e bem-humorados, bastante comuns nos grafites das grandes cidades. Como tema, além de arremedos das consagradas latas de sopa Campbell's, havia personagens de histórias em quadrinhos, ícones do cinema, releituras de consagradas obras de arte – tudo modelado pelo jato urgente dos sprays. Entre esses nomes do grafite, estava Jean-Michel Basquiat (fig. 6), que rapidamente ganhou espaço no círculo de estrelas das galerias estabelecidas, assim como o fizera Keith Haring.

7. Jean-Michel Basquiat
Trompetistas, 1983
Acrílico e técnica mista sobre tela
243, 8 X 190,5 cm
The Broad Art Foundation
(Fonte: HEARTENEY, Eleanor. op. cit. p. 22)

Se havia *marchands* e galeristas dispostos a abrir seus espaços para esses artistas emergentes em Nova York, também havia críticos que souberam perceber de maneira sensível que algo de muito importante estava acontecendo no mundo das artes plásticas também em outros países. Na Itália, o primeiro teórico que tratou dessas novas expressões artísticas e que não enveredou, simplesmente, para o debate entre modernismo e pós-modernismo, foi o do crítico Achile Bonito Oliva. Na tentativa de explicar a corrente emergente, denominado de *transvanguardia*, Oliva não poupou crítica aos Estados Unidos como centro artístico predominante, lançando a questão da desterritorialização da arte e agitando o debate acerca de um movimento que atentou para o fato de ser internacional em sua acepção – o que, sem dúvida, buscava legitimar a importância de artistas italianos no processo.

De fato, o crítico italiano tinha uma visão privilegiada do cenário artístico que despontava, sobretudo fora dos Estados Unidos. Oliva era à época professor de História da Arte na Universidade de Roma e integrante de comissões da Bienal de Veneza de 78 e 80, além de produzir programas para a televisão italiana e de colaborar em revistas importantes desde os anos 60 e 70. Foi numa dessas revistas, a prestigiada *Flash Art*, onde ele publicou seu conceito de transvanguarda, em 1981. No ano seguinte, Oliva publicou seu *Transavantgarde international*, um libelo a favor da nova corrente que seduzia a novíssima geração de artistas italianos.

> A arte da última geração opera na área da transvanguarda, onde a linguagem é considerada um instrumento de mudança, da passagem de um trabalho para outro fim, de um estilo para outro. Se aceitarmos a idéia de que a vanguarda dos últimos vinte ou trinta anos se desenvolveu nas linhas evolucionista da lingüística darwinista, tendo como precedentes a cultura do início do século, temos que marcar uma distinção com relação à transvanguarda (...).
> "(...) A transvanguarda rejeita a idéia de um processo artístico voltado inteiramente para a abstração conceitual. Ela introduz a possibilidade de não considerar o curso linear da arte anterior como final, optando por atitudes que levam em conta linguagens que tinham sido anteriormente abandonadas".[79]

.

Para a vanguarda dominante, dificuldade em aceitar a chegada de uma nova geração de artistas que questionava os valores modernistas defendidos por Clemente Greenberg como a evolução da obra de arte no plano, até a abstração total da forma e a detecção da falência do tema. E justamente neste ponto, na busca pelo tema, que a

[79] OLIVA, Achile Bonito. "The international transvanguarde", Flash Art, 1981, p. 36. Apud. BUENO. Op. cit., p. 252.

pintura oitentista quis incomodar os vanguardistas. Uma das críticas mais ferrenhas que esse cenário recebeu foi a acusação de ser anacrônico, trazendo à tona não somente pincéis e telas, mas também a figuração – ou seja, toda o esforço em conceber uma arte pura, livre de temática, que vinha numa corrente evolutiva desde o impressionismo, tinha sido colocada em cheque por essa nova proposta pictórica. Paul Wood atenta para o fato de que um dos motivos que a pintura modernista não conseguiu manter-se em alta por receber cada vez menos apoio da crítica. "Nos anos 70, não se conseguiu materializar uma geração mais jovem de críticos comprometidos com o Modernismo", afirma ele, apontando para os afazeres paralelos que Greenberg e Rosalind Krauss enveredaram.[80]

O neo-expressionismo[81], como foi chamada uma das vertentes mais fortes do período e que teve relevância impressionante na Itália, voltou seu olhar para o passado, não se furtando em absorver as imagens que melhor aprouvessem os executores dessas obras. Ora, se Roma recebeu a alcunha de "Cidade Eterna", não só por seus mais de dois milênios de existência, mas por ter sido berço de diversas manifestações tradicionais na história da arte, como a Renascença, o Barroco e o Neoclássico, pode-se criar um paralelo rudimentar entre o período em questão e a Renascença italiana, engendrada cerca de um século antes de outras regiões européias, uma vez que o gótico existente naquela faixa de terra que invade o Mediterrâneo tinha de conviver cotidianamente com todo um legado clássico existente no mesmo território, proveniente de um passado heróico que teimava em gritar no imaginário de toda a Península Itálica. Assim também aconteceu com a transvanguarda italiana: por que se manter fiel a uma corrente tão bem desenvolvida nos Estados Unidos pós-guerra, se a Itália tinha um passado 'visual' tão rico?

Curiosamente, Alemanha e Itália, que foram os países do Eixo nazi-fascista durante a Segunda Guerra Mundial, tiveram décadas de negação de tudo o que era

---

[80] WOOD, Paul... [et al]. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 227.

[81] O termo 'expressionismo' é empregado na História da Arte em diversos momentos. Em geral, refere-se a períodos ou produções de determinados artistas em que fundamentos emocionais tendem a ser mais relevantes que características formais ou pressupostos conceituais na concepção da obra de arte. No entanto, foi para aglutinar a produção artística mais significante da Alemanha nas primeiras décadas do século XX que o termo foi aplicado com mais propriedade. Grupos de artistas como o *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* faziam do movimento expressionista de então uma intimação à juventude alemã, resgatando sentimentos de nacionalismo, identidade pátria e resgatando imagens de um passado mítico e heróico.

nacionalista no pós-guerra. A partir dos anos 70, uma nova geração, que não havia vislumbrado pessoalmente a realidade dos combates, começou a se voltar para uma mitologia local – "argumentando que a busca da identidade nacional não é a mesma coisa que nacionalismo, artistas começaram a explorar o que tinha sido fruto proibido".[82] Não só Itália e Alemanha, mas diversos outros países – incluindo Brasil e Argentina, com relativo destaque na América do Sul –, os artistas da principal corrente desse momento foram reunidos sob o rótulo do Neo-expressionismo. Obras em grandes dimensões ganharam espaço em galerias, no afã de desconsiderar-se o que era produzido por qualquer meio técnico, por frios e exatos cálculos matemáticos, ou por meios múltiplos que não fosse pela artesania do próprio artista, voltou-se para a *artwork*.

Nesse processo de "desterritorialização" da produção artística, naturalmente que localidades sem prestigio no Modernismo centralizado em Nova York vislumbrassem com grande interesse toda e qualquer nova corrente de pintura. Wood fala da sensação de anti-Modernismo que tomou conta daquele momento e de como as novidades foram recebidas em países considerados artisticamente periféricos, no caso a Inglaterra da Era Thatcher.

> Para um público amplo e influente dos dois lados do Atlântico, a idéia do "pós-moderno" deu novo ímpeto a uma forma persistente de anti-Modernismo. Em outras palavras, proporcionou uma nova plataforma para aqueles que sempre haviam estado descontentes com a marginalização das tradições nacionais e os temas figurativos efetivados pelo Modernismo cosmopolita onde quer que este se tornasse popular. Na Inglaterra, no decorrer dos anos 80, essa tendência foi muito fortalecida, dadas as raízes relativamente frágeis do Modernismo em face de uma resistente "tradição britânica" na arte e da nítida virada conservadora da sociedade como um todo, sobretudo depois de 1979.[83]

Uma das mais contundentes e polêmicas característica atribuída a essa geração foi o conceito de pastiche, formulado pelo teórico marxista Frederic Jameson em seu ensaio *Postmodernism and Consumer Society*, publicado em 1984, conforme atesta Heartney: "Para ele, a erupção repentina de um novo estilo de pintura, que usava, promiscuamente, elementos da história e da mitologia, era mais um sintoma do mal-estar enraizado na emergência do capitalismo consumista".[84] Jameson, que ao lado de

---

[82] HEARTNEY, op. cit. p. 15.
[83] WOOD, op. cit. p. 231, 232.
[84] Id. loc. cit.

Andréas Huyssen, é um dos relevantes pensadores do período, afirma que esse consumo desenfreado suprime fronteiras nacionais e psicológicas, desmoronando a imensa pluralidade de culturas e pessoas inseridas nelas, a fim de fragmentar a individualidade para que seja fácil vender toda sorte de coisas para grupos de consumidores, transformados em seres passivos, com pouco – ou muito pouco – senso crítico às relações de consumo. Para esses dois autores, desde os anos 50 há um irrefreado desenvolvimento de novos modos de vida – submetidos a uma ótica econômica – que podem ser inseridos no que se chamou de sociedade pós-indrustrial, sociedade de consumo ou capitalismo multinacional, entre outros termos listados por Jameson em seu *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.*

Na esfera cultural, mais especificamente no campo artístico, Jameson declara que surgiu um mundo dominado por essas condições gêmeas: além do pastiche, há a esquizofrenia. O teórico também registra dois outros pressupostos, menos trabalhados por ele, mas que, no entanto, aparecem nas considerações finais de seus estudos: a repetição e o exagero. O conceito de morte do autor, proposto por Roland Barthes, é utilizado por Jameson para lamentar a inexistência da autoria em trabalhos – literários e visuais – que, não tendo como conceber nada de novo, voltam-se para o passado, para um "museu imaginário". Assim, o pastiche dissolve a idéia de autoria, uma vez que se faz uso, à vontade, de imagens que estão dispostas em outros tempos. Para o autor, o pastiche acontece quando a paródia já não é mais possível, e em numa espécie de emparedamento estilístico, volta-se para se fazer recortes de outras produções. Para Jameson, o resultado é a circulação de imagens desconectadas de sua história. Nesse momento começaram a entrar em cena as questões sobre autoria, que só foram realmente aquecidas mais de uma década depois: Qual a diferença entre plágio e apropriação? O que poderia ser caracterizado como cópia, e o que era apenas referência histórica?

Quanto à esquizofrenia, o autor não se refere a um conceito ligado à patologia clínica, mas, a postulações de Jacques Lacan, que sugerem que significantes descontínuos e isolados, não são possíveis de serem unidos em uma seqüência coerente, levando à fragmentação do tempo e a uma "série de presentes perpétuos".[85]

---

[85] JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo : a lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo: Ática, 2000, 2 ed.

Tais comentários formulados por teóricos do porte de Jameson não chegaram a desestruturar o mercado entusiasmado com as possibilidades que se descortinava, apesar de ter sido incômodo, para muitos, o discurso acerca de apropriações de toda a forma e imagens da história da arte ou do acervo popular de determinadas culturas, acabou descambando nesse o debate sobre autoria.

Se nos os anos 60 e 70, as obras de arte "aprenderam a tática de negarem-se como objetos de contemplação para indicar uma camada estética mais profunda, ou um movimento submerso no próprio corpo social", como aponta o crítico Lorenzo Mammì[86], nos anos 80 o mercado, por sua vez, festejou o retorno às velhas linguagens, compreensíveis para uma gama bem maior de pessoas. Sem dúvida, o retorno à figuração, as dimensões avantajadas das telas e toda a emotividade do neo-expressionismo contribuíram para esse novo namoro da arte com o público, e, conseqüentemente, com o mercado. Heartney atesta que "o mercado precisava de algo para vender. Os críticos e curadores precisavam de algo para construir sua reputação. Os artistas precisavam de algo que os distinguisse dos outros".[87] Estava armada a feira.

2.3 No Brasil, a festa

Depois dos "anos de chumbo" impostos pela ditadura militar, as reformas políticas vindas desde o final dos anos 70 e a plena anistia admitida pelo governo de João Batista Figueiredo trouxeram uma sensação de que dias melhores viriam já nos primeiros anos da década de 80, culminando no Movimento Diretas Já, mobilizando o país e trazendo de volta o sentimento de democracia. Essa sensação de liberdade também impregnou os ateliês, que não se furtaram de utilizar a pintura como meio para expressar isso, seguindo a corrente difundida nos Estados Unidos, Alemanha e Itália. Assim como para a música – sobretudo o rock, rebelde e urbano das grandes cidades que experimentavam o apogeu do êxodo rural fabuloso nos últimos decênios – a década de 1980 foi particularmente propícia para a produção artística visual no Brasil.

---

[86] MAMMÌ, Lorenzo. "Nuno Ramos". In: Nuno *Ramos, Hilton Berredo, Ester Grinspum, Fábio Miguez, Frida Baranek*. XX Bienal Internacional de São Paulo, 1989.
[87] HEARTNEY, op. cit. p. 14.

Depois de anos do "hermetismo de grande parte da produção de arte conceitual, a assepsia visual das correntes minimalistas e o caráter um tanto autoritário do discurso crítico dos anos 70"[88], os anos 80 mostraram que os movimentos artísticos queriam novamente se aproximar do público.

Diversas exposições marcaram o período, como o Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983, com novos artistas e novas propostas, sintonizadas ao que estava sendo feito em outros países, assim como a mostra na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), realizada no mesmo ano, e que apresenta mais nomes dessa nova arte que volta a recuperar "o direito à pintura (negado na década anterior), o prazer da arte (em oposição ao 'dever da arte') e a estetização do objeto (negado na década anterior)".[89] Em 1984, acontece a famosa coletiva *Como Vai Você, Geração 80?*, abrindo espaço para a Bienal de 1985, que exibiu nomes como Daniel Senise e os jovens da Casa 7, de São Paulo. Nesse caráter festivo da época, quando o País comemorava seu processo de redemocratização, há outras mega-exposições, a exemplo de *Tradição e Ruptura* (1984), montada pela Fundação Bienal de São Paulo, e *A Mão Afro-Brasileira* (1988), organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O Galeria Aberta surgiu nesse contexto, mas um tanto atrasado em relação ao que acontecia no Rio e em São Paulo, pois já se sabia claramente qual a tônica daquele tempo na metade da década, como apontou o crítico Daniel Piza, quando escreveu que "é curioso pensar que ainda na metade daquela década já estivesse definido o elenco que o futuro conheceria como Geração 80".[90] Seguindo a corrente que vinha ditada pela migração da arte de suburbana e contestação para os espaços estabelecidos de Nova York, no Brasil também houve exemplos de pinturas interferindo na visualidade concorrida da metrópole, disputando palmo a palmo com placas, cartazes publicitários luminosos e letreiros um lugar na paisagem e adquirindo *status* de obra de arte. Por vezes a iniciativa partia de grupo de grafiteiros ou de artistas isolados, outras, de entidades e órgãos, como foi o Galeria Aberta. Um projeto pioneiro na

---

[88] Frederico Morais, *Do Conceitual à Arte Contemporânea: Marcos Históricos* (Cadernos História da Pintura no Brasil) (São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994), p. 9

[89] Reynaldo Roels Jr., "A Geração 80" em *O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção de Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (São Paulo: Masp, 1998), p. 61-65.

[90] PIZA, Daniel. Depois da Festa, Bravo!. São Paulo. Janeiro de 2003.

conquista do espaço público com arte bidimensional foi o *Arte na Rua*,[91] que expôs 75 criações de artistas brasileiros em *outdoors* de São Paulo, em outubro de 1983. O artista plástico Carlos Sena, que participou da segunda versão do projeto, fala da conquista urbana da arte bidimensional:

– O prédio que a Tomie Otake pintou, em São Paulo, foi exemplo de interferência paisagística muito bacana, que dialogava com a paisagem. Eu mesmo tinha participado do *Arte na Rua 2*[92], que foi curado pela Aracy Amaral, que teve obras expostas no MAM de São Paulo, mas as obras foram feitas em *outdoor* para serem expostas em Brasília, São Paulo e Rio. Participei desse projeto que sempre tinha a preocupação de dialogar com a paisagem, inserir no contexto social na cidade. São projetos que também promoveram a geração 80, como a famosa exposição no Rio de Janeiro.

A mostra à qual Sena refere-se é *Como Vai Você, Geração 80?.* Montada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em julho de 1984, esta última reuniu 123 artistas e foi considerada especialmente marcante por ter sido embalada por esse caráter festivo e otimista, graças aos ares de mudança que sopravam em diversos campos, inclusive o político, uma vez que o Brasil apontava para o final dos anos de chumbo da Ditadura Militar. Como trata Frederico Morais, a mostra indicava a reação de artistas a "uma década de arte fria e cerebral".[93] "Se o Brasil não caminhou da maneira que acreditávamos ou se a 'Geração 80 fez a festa para um país não houve, isso não importa", escreveu Marcos de Lontra Costa, no catálogo da mostra *Onde Está Você, Geração 80?*, realizada em 2004 e começo de 2005 pelo Centro Cultural Banco do Brasil em suas unidades do Rio de Janeiro, Recife e Brasília, respectivamente.

Há alguns anos, já havia acontecido no eixo Rio-São Paulo marcos da retomada da pintura no Brasil quando o Galeria Aberta foi concebido, em 1987, a exemplo dos

---

[91] O projeto Arte na Rua aconteceu em São Paulo, de 16 a 30 de outubro de 1983, com a exposição de 75 outdoors concebidos por artistas plásticos. O evento, curado por Ana Maria Tavares e Mônica Nador, foi organizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com o patrocínio da Corporação Bonfiglioli e Central de OutDoor.

[92] Assim como a primeira edição do projeto, a segunda versão também fora organizada pelo MAC/ USP em 1984. No entanto, além de São Paulo, fora estendido às cidades do Rio de Janeiro e Brasília.

[93] MORAIS, Frederico. (Prefácio). In.: Do Conceitual à Arte Contemporânea – Marcos Históricos. São Paulo: ICI, 1994. 35 p. – (Cadernos de História da Pintura no Brasil; 6).

citados Salão Nacional de Artes Plásticas[94] de 1983, e da mostra do Parque Lage, além da exibição da *Grande Tela*, que representou a ousada iniciativa da Bienal Internacional de São Paulo (1985) em reunir trabalhos de diversos artistas brasileiros e de outros países, representantes dessa retomada da pintura, num grande corredor denominado *Área de Turbulência*.

Em texto produzido para a exposição *Onde Esta Você, Geração 80?,* Lontra mostra como havia sido dado o grito festivo que decretou a utilização de todos os espaços e de como fora enaltecida uma face comunicativa da arte, mesmo com os não-iniciados, uma vez que a arte extrapolou os limites das galerias e museus e ganhou as ruas.

> Entre o barroco e a pop, entre o drama e a comédia, essa nova geração de artista sonhava com a rua, com o sucesso popular: o Brasil era a fonte de inspiração e diálogo e se a influência dos movimentos artísticos internacionais do momento, como a transvanguarda italiana e neoexpressionismo alemão, já se fizessem presente nas obras dos artistas brasileiros, a verdade é que aqui não se pintava a tradição e nas telas pintadas não transparecia em momento algum tensas relações entre o Eu e o Mundo. Pintava-se pelo prazer, com a suave inocência da infância, um pouco *naif* e prenhe de romantismo e coragem. O momento era de extroversão e era preciso ocupar as ruas, os espaços, "arte por toda a parte", festa do olhar. Par isso era necessário, antes de tudo, seduzir o espectador, envolvê-lo na realidade da arte, fazer-se entender".[95]

Fortalecendo o ideal de busca pelo prazer, Katia Canton atenta para as grandes telas vigorosas que caracterizaram a produção dessa geração, incitando um verdadeiro reencontro "com o prazer e com a emoção provocados pelos gestos das pinceladas e pela cor, combatendo um certo tédio provocado pela linguagem considerada hermética ou cifrada que caracteriza o projeto de arte concreta ou conceitual."[96]

---

[94] ROELS JR., Reynaldo. Geração 80. In.: ROELS JR., Reynaldo; SALZSTEIN, Sônia. *O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – RJ*. São Paulo: Masp, 1998. p. 161.

[95] LONTRA, Marcus. *Os Anos 80: Uma Experiência Brasileira*. In.: GOBBI, Márcio (org.); LONTRA, Marcus. Onde *está você, Geração 8*0?. Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 7

[96] CANTON, Kátia. Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras/ MAC-USP, 2001. p. 24.

3. O GALERIA ABERTA

“Como tudo na natureza,
a cultura baseia-se na diversidade.
Sou partidário da diversidade.”

Francesco Clemente

3.1 Uma galeria na rua

– Está torto! Está maior e desproporcional – gritou o artista plástico.

Longe do solo, os quatro pintores ouviram os gritos, sabiam que era com eles, mas não sabiam com quem exatamente. Não houve tempo para que se entendesse o que estava acontecendo, e o pintor gritou novamente. Dessa vez, ficou evidente com quem ele tentava falar.

– O ombro desse lado está ficando errado! Está ficando desproporcional – repetiu o artista.

– É com você aí – disse um dos pintores que executava um quadrado no balancim vizinho.

O pintor que fazia o contorno com o pincel na referida imagem, que estava ganhando um ombro bem mais polpudo que o outro, já executado, parou de vez o que fazia. Olhou para a parede imensa a sua frente, olhou para a cópia plastificada que tinha à mão, em escala muitas vezes menor. Mais uma vez, voltou os olhos para a parede toda azulada. Via apenas essa cor. Afastou um

pouco o tronco para traz – mais a cabeça que o tronco, propriamente dito – na tentativa vã de conseguir perceber a deformação. "É, deve estar errado mesmo", pensou. E imediatamente foi tomado pelo desânimo. Pela imensa preguiça de ter de descer por aquela corda, por todos aqueles nós, pelos 18 metros que o separavam do chão. Tudo para averiguar do solo que um dos ombros da menina estava sendo feito de errado. Falou alguns palavrões. Também se xingou um tanto, impaciente consigo mesmo e com a própria imperícia. "É a primeira vez que acontece de alguém errar nesse trabalho" pensou, e na mesma hora emendou: "por que tem de ser justo comigo? Por que não aconteceu com um dos outros três pintores que também trabalham nesse mural gigante?". Desceu.

Lá embaixo, Omar Souto, o criador da obra, cutucava a ponta do bigode com o polegar e o indicador. Conversaram, olharam a pintura, e o artista mostrou como o ombro da jovem retirante – talvez peregrina, numa romaria – estava desproporcional ao restante da figura que caminhava à frente do pai e da mãe com uma trouxa na cabeça, como se fosse lavadeira. O jeito era jogar tinta por cima e repintar o quadrado. [97]

Realmente, aquela fora a primeira vez que acontecera uma imperícia no mural *Basta!,* concebido por Omar Souto. Ao menos que tenha ficado registrado na memória de Nicácio Neves, um dos pintores que estava no balancim naquele dia. "Teve uma única vez em que aquele prédio do Beg, em que a gente fez a pintura do Omar Souto, e o ombro da menina ficou meio arredondado. Essa foi a única vez em que a gente recapeou a pintura", recorda-se o pintor de parede. Omar Souto, por sua vez, reconhece que a obra perde algo de sua originalidade quando ampliada, porém, não tem maiores queixas. "Pela própria dimensão perde um pouco. Na verdade é a reprodução de um quadro seu. Então, não é uma coisa fiel. Mas ficou boa". Do ombro da menina, ele nem comenta. Talvez nem se lembre. A menina e sua família também figura como imagem secundária na obra. Em primeiro plano está a efígie de Cristo.

---

[97] Texto de cunho ficcional produzido a partir da entrevista de Nicácio Neves (Ver entrevista completa em anexo, interferência 5).

Nicácio Neves foi um dos pintores que executou os painéis do projeto Galeria Aberta, produzidos em Goiânia e algumas cidades do interior, entre 1987 e 1989. À época, recém chegado de Turvânia, interior de Goiás, ele tinha 21 anos de idade quando começou a trabalhar na Multicor, a empresa responsável pelas ampliações nas empenas dos edifícios. Nicácio relembra que esse fora seu primeiro emprego em Goiânia. Também fora a primeira vez que ele subira num andaime para pintar algo longe do solo. Entre as pinturas que vêem a sua memória quando indagado de quais lembra-se, ele prontamente faz sua lista.

– Trabalhei naquele do Omar Souto, onde era o antigo Beg. Ao lado dele, também, do outro lado do prédio, trabalhei naquele do Mauro Ribeiro, trabalhei no Cléber Gouvêa, trabalhai em vários outros. Não guardo o nome dos artistas... O que se destaca mais é o do Omar Souto, pela amizade que a gente teve.

Nicácio foi um dos pintores que integrou uma das três equipes formadas pela Multicor, uma empresa de pinturas de parede e letreiros, que hoje acrescentou a palavra "digital" ao seu nome fantasia, além de novos serviços que oferece e que não existiam em 1987: "*banners*, fachadas, personalizações e impressão digital". Paulo Coelho Guimarães, o proprietário da empresa, diz que início contava com apenas uma equipe, porém, à medida que o projeto começou a ganhar visibilidade, novos pintores de parede foram contratados. "Começamos com quatro pintores no primeiro. Depois, como o processo foi acelerando, montei até três equipes de quatro pintores", conta, animado com as recordações.

O Galeria Aberta nasceu como uma idéia menor e foi ganhando peso à medida que a primeira obra fora executada. PX Silveira, idealizador de toda a ação desde o início, narra como surgiu especificamente o projeto, quando ainda não seria mais que uma única pintura em uma única empena de um edifício no centro da cidade. "A idéia surgiu assim: na casa da Iza Costa, tinha falado da idéia de fazer uma intervenção, um painel dela na rua", conta ele, não se esquecendo que era momento da administração estadual de Henrique Santillo, mas adiantando o projeto em alguns anos em sua recapitulação: "Acho que foi no governo Santillo. Acho que em 82, 83...". Além de cooptar Iza para o projeto, PX também precisava de apoio político para viabilizar suas idéias. Kleber Branquinho Adorno, então secretário de Cultura do estado, parecia ser a

figura política que PX precisava, no lugar certo, em momento idem. “E aí encontrei o Kleber, que era o secretário de Cultura e tinha um prestigio político muito grande”.

É provável que esse advogado, que se diz militante na área cultural desde criança[98] e que presidiu o famoso Grupo de Escritores Novos, o GEN[99], fundado em Goiânia, quando ele tinha apenas 13 anos de idade, fosse realmente a pessoa adequada para ajudar PX a viabilizar seus projetos. Além de ter visibilidade no cargo que ocupou, pois chegou a ser presidente do Fórum Nacional de Secretários, Adorno conseguiu articular diversos projetos à frente de sua pasta, realizando ações relevantes para a área cultural, sobretudo em Goiânia, como se verá adiante. O secretário afirma que era um momento propício para a realização de ações culturais, uma vez que havia vontade política e as tarefas eram realizadas com diversos órgãos trabalhando em conjunto. “O que é importante é a estrutura do governo, a vontade política do governo e que a área seja prestigiada e, nesse sentido, que os outros órgãos participem. Foi o que aconteceu no governo Henrique Santillo”.[100]

Remontando ao início, Kleber Adorno também assegura que o Galeria Aberta se restringiria a uma obra apenas. “Inicialmente o projeto seria só um painel. Portanto não seria projeto, seria só um painel. Seria feito no prédio da antiga Telegoiás, na Goiás com a Rua 3, um painel da Iza Costa”.

E assim foi feito. A partir de outubro de 1987, começou a surgir a reprodução da obra de Iza Costa, ocupando a imensa empena do edifício citado. PX recorda-se que as pessoas questionavam o que seria aquela intervenção gigantesca na imensa parede daquele prédio. “Quando a gente começou a fazer o primeiro painel, *O Popular* fez uma matéria em que teve gente que questionava: ‘mas o que é isso?’. Acho que eles

---

[98] Ver entrevista com Kleber Adorno, em anexo (intervenção 1)

[99] O GEN (Grupo de Escritores Novos) foi um movimento de importância significativa para a literatura em Goiás, tendo duração, como grupo, de 1963 a 1969, depois sendo lembrado pela atuação de seus participantes em diversas áreas, como prosa, poesia e dramaturgia. Entre seus nomes estão Miguel Jorge, Yêda Schmaltz, Heleno Godoy, Carlos Fernando Magalhães e Maria Helena Chein.

[100] Henrique Santillo (Ribeirão Preto, 1937 – Anápolis, 2001) foi eleito governador de Goiás em 1986, derrotando Mauro Borges “por 400 votos de diferença, pois obteve 993.949 contra 592.776 do adversário principal [...]”. Em sua administração, ficou notório o investimento em Saúde, onde figura a criação do Hospital de Urgência de Goiânia (Hugo) como carro-chefe. Todavia, economicamente enfrentou a ressaca do Plano Cruzado I e os planos que vieram na seqüência. Também ocorreu durante sua administração a tragédia com o césio-137 e a divisão do Estado em duas áreas: Goiás e Tocantins, conforme estabelecia a Constituição Federal promulgada em 1988. (ROCHA, Hélio. *Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela*. Goiânia, 1998. p. 183, 184)

pensavam que fosse propaganda. Depois viram que só havia a ilustração, não tinha a frase".

Iza Costa já era uma artista plástica bastante conhecida em Goiás, com exposições no exterior figurando em seu currículo, quando liberou a xilogravura *Tucanos* para a primeira reprodução. O empresário Pedro Vasco, proprietário da extinta Ellus Construtora e Incorporadora, a principal patrocinadora do Galeria Aberta, não pouca elogios à artista. Para ele, um dos motivos de exaltá-la tanto "é que tinha de ter alguém que iniciasse o processo com coragem e dedicação. E qual era o receio, que me lembro, das pessoas na época? Que a obra dele não fosse retratada com a fidelidade". E sentencia a defesa do nome da artista, mais que de seu obra, propriamente dita: "o carro-chefe de todos eles foi a Iza Costa".

Pedro Vasco analisa que o burburinho das artes em Goiânia no final da década de 80 era bastante delicado, supostamente, bem mais que hoje, o que justificaria a ousadia de Iza Costa em participar de um projeto que não se sabia como seria recebido pela classe artística da cidade.

– Na verdade, nesse meio, hoje nem tanto, mas naquela época era cheio de melindres. Então, o ato de expor o trabalho deles também tinha que ser um ato corajoso. Poderiam dizer que era exibicionista, que era isso, que era aquilo. Ou seja, mas do meio do caminho em diante, não existia mais como, e nem dinheiro suficiente, para deixar de fazer isso.

Iza Costa, por sua vez, não menciona medo algum, como se, num processo natural de toda produção artística, espera-se que obra seja exposta, com ou sem críticas. "Aceitei de cara. O PX sempre teve as idéias renovadoras dele", conta ela, demonstrando confiança no idealizador do projeto.

O fundamental era que os goianienses aprovassem os tucanos da artista. Uma vez acontecido isso, mesmo antes do final da obra, os idealizadores perguntaram-se: e por que não repetir em outras fachadas, com outros artistas? Kleber Adorno remonta à relação entre a aprovação da população e o desdobramento do primeiro mural em outras obras. "Uma vez produzido o primeiro painel e reconhecimento obtido por parte dos cidadãos, nós resolvemos ampliar o projeto, para que fosse feito em vários prédios."

Possivelmente um dos grandes desafios que PX enfrentou desde o princípio fora a escolha dos edifícios que funcionariam como suportes para as obras. Utilizando-se de trabalhos de artistas que gravitavam ao seu redor, o próprio PX Silveira empreendeu a negociação com condôminos, empresas e órgãos responsáveis por edifícios no centro da cidade. “Eu ia de porta em porta nesses prédios aí. Eu olhava, selecionava e ia pessoalmente. Havia uns assessores por lá, mas era um pessoal fraco de contato. Então eu ia pessoalmente, mostrar que era uma iniciativa artística”. Sem aparente titubeação, o produtor diz recordar-se do número de fachadas cobertas pelo Galeria Aberta: “Conseguimos 19 fachadas de grande porte. E algumas pequenas, como interiores de clubes, como o Jóquei e o Social Feminino, colégios...”.

Ele reconhece que nem sempre a negociação era fácil. “Foi um projeto que eu me dei a ele, muito visceral, em que fui atrás e convenci os donos de prédio. Foi uma coisa muito difícil, falar com cada pessoa, entende? Falar com síndico, com os moradores, escrever cartinha, responder perguntas”. O produtor lista uma pequena série de ações relacionadas aos pedidos e que demonstravam sua disposição para enfrentar reuniões e convencer os responsáveis pelos edifícios. “Participar de reuniões com aqueles moradores chatos... aí você tinha que conversar com eles, mostrar, implorar”. E menciona, que muitas vezes tinha que apelar para o currículo do artista, com o objetivo de convencer os interlocutores sobre a relevância de seu projeto:

– A gente utilizava o nome do artista. Dizia ‘é o DJ Oliveira, é o Poteiro, é o Siron, é a Iza.’ Eles aderiram, mas depois de muita conversa. E o argumento grande era esse, pois eles perguntavam: ‘Não vão pagar nada pela fachada? A publicidade paga dois salários mínimos por mês, e nós não vamos receber nada?’. E nós tínhamos que convencê-los que aquele trabalho era um bem artístico, que tinha que ter o apoio deles, sem remuneração, mesmo porque a gente não tinha remuneração prevista para isso.

Sobre fachadas de “pequeno porte”, como PX descreve, Nicácio Neves afirma que nem todas estavam ligadas ao Galeria Aberta, mas tratavam-se de iniciativas privadas que embarcaram na proposta do projeto. Apesar de não se recordar do nome do artista, Nicácio afirma que a Multicor fora contratada para executar pinturas na sede social do Jóquei Clube de Goiás, situado à Avenida. Anhangüera, no centro. Segundo ele, foram realizadas pinturas no salão principal, na sauna e numa das fachadas,

próximo à empresa vizinha, os Tecidos Tita. “Eram encomendas particulares. O seu Joviro Rocha[101], na época, mandou fazer, porque gostou demais do Galeria Aberta. Na parede dos Tecidos Tita, ali na lateral, a gente fez um trabalho de arte lá. Foi uma coisa perfeita”. Segundo PX, no começo havia temor em ceder as empenas para as pinturas.

– O primeiro prédio foi onde funcionava a Telegoiás. Expliquei como seria, mas eles tinham receio. Foi onde entrou o peso político do Kleber, porque era Telegoiás, ligada ao governo. Era e não era ligado ao governo, mas por ter o governo no meio, por ser uma iniciativa governamental, a gente conseguiu fazer um trabalho para que eles saíssem do normal, porque eles têm medo de errar. Querem deixar, mas pensam na burocracia, na reação, que eles vão mexer numa coisa em que podem acertar, como não acertar... Então preferem ficar quietos, preferem a inércia. Mas insistimos bastante e fizemos aquele lá. Eram 800 metros quadrados”.

Uma vez realizado o primeiro e tendo sido aprovado pela população, a novidade logo se espalhou pela cidade. Depois das primeiras obras, o idealizador do projeto conta que pessoas vinham até ele querendo saber como podiam integrar o Galeria Aberta, algumas vezes com intenções não muito claras:

– Depois de fazer esse primeiro, às pessoas já chegavam e diziam: ‘é igual a aquele’. Chegou um momento em que passaram a nos procurar: ‘Olha, nosso prédio é assim, pode ser feito lá...’. Houve uma reversão, da resistência à adesão. E tinha gente que procurava até malandramente: ‘a gente vai pintar o prédio, mas se não pintar aquela empena, vai ficar 30 por cento mais barato. Então aquela empena a gente quer dar para vocês pintarem”.

Pedro Vasco, da Ellus, relembra que, em sua maioria, tratavam-se de prédios públicos, com empresas ligadas ao Estado de Goiás, a exemplo da Telegoiás, Hospital Adauto Botelho e Centro Cultural Martim Cererê; ou eram órgãos federais, como a sede do Inamps ou bancos públicos. “Eram painéis imensos, em prédios públicos, em prédios de instituições de renome, tipo Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal e em lugares estratégicos”. Também estavam na lista – em bem menor número, é verdade – imóveis de apartamentos e escritórios, como o Rio São Francisco e o Edifício Tropical, respectivamente.

---

[101] Presidente do Jóquei Clube de Goiás à época (N. A.)

É certo que nestes últimos as decisões eram sempre mais melindrosas, uma vez que qualquer tomada de posição, como a simples escolha de uma nova cor, ou a troca das luminárias do *hall* de entrada, por exemplo, dependia de conselhos de condôminos que represente a opinião da maioria e agrade ao maior número de moradores o possível, ao contrário de um prédio público, onde decisões como essas são costumeiramente tomadas por um departamento de patrimônio, juntas de arquitetos, a presidência ou qualquer outra instância administrativa. Desta maneira, é provável que muito mais que enviar um ofício para a Superintendência do Banco do Brasil em Goiás, por exemplo, nos prédios particulares PX teve de fazer reuniões e partir para negociações que seduzissem os moradores com a possibilidade de "viver" em uma obra de arte. Mesmo assim, havia quem não se sentia sensibilizado pelo projeto, como coloca o idealizador.

– Na época, por exemplo, a gente perdeu locais, porque já tínhamos definido um local existente, aí fiz a proposta para o condomínio, mas a... acho que foi a Coca-Cola, ou Café Cairo, não sei, que disse que pagaria um salário mínimo por mês. É claro, o condomínio preferiu o anúncio.

Apesar de PX afirmar que participava de reuniões nos prédios, para apresentar os projetos de obras e como seriam realizadas as pinturas, nem todos se lembram se foram consultados. É o caso do designer de interiores Genésio Maranhão, que morava no edifício Rio São Francisco, localizado na Avenida Tocantins, e que serviu de suporte para três de painéis. Genésio conta que não se recorda de ter participado de nenhuma reunião acerca do assunto. "Se apresentou alguma proposta, eu não fiquei sabendo", conta ele, enfatizando que mesmo assim tinha orgulho do projeto. "E era uma coisa que eu achava linda, que eu mostrava para as pessoas de fora, que Goiânia tinha uma galeria a céu aberto". Todavia, o ex-morador do edifício ressalta que não sabe se houve uma assembléia no condomínio, "para apresentar a obra que seria colocada no prédio, porque acho que, até nós como moradores, poderíamos reivindicar esse direito, não é? Quando vi o painel ele estava feito na parede". Procurada uma ata de reunião de condomínio que remetesse ao período, a atual síndica do edifício Rio São Francisco disse não saber de sua existência, pois de arquivos em sua sala somente constam documentos posteriores à década de 1990.

Encontrar locais para ampliar em escala gigantesca as obras era somente uma parte da tarefa. Outra que consumiu algum tempo foi encontrar quem pagasse a conta – a iniciativa privada. Beneficiando-se da Lei Sarney, novíssima à época, como se verá adiante, PX Silveira conseguiu convencer duas empresas a apoiarem-no: a Ellus Construtora, grande mecenas de todo o Galeria Aberta, e as Tintas Suvinil, que contribuíram com alguma soma em dinheiro e a tinta, especificamente.

Para completar o quadrado que retiraria o projeto do papel – ou melhor, da cabeça de seu criador – faltava quem fizesse o trabalho pesado: a empresa que executaria a transposição das obras para as fachadas dos edifícios. PX conta como encontrara Paulo Guimarães, o Paulinho da Multicor.

– A gente contratava, era Paulinho o nome dele, dono de uma empresa de pintura. Tive uma sorte em encontrar esse cara, porque procurei umas duas ou três empresas, fiz umas entrevistas, mas foi esse cara quem sobressaiu. Tive uma sorte tremenda porque ninguém nunca reclamou. As reproduções foram tecnicamente perfeitas, inclusive na cor, no formato, nos traços...

3.2 Autores, obras e locais

Não era uma sereia loura como a das outras histórias. Mas em Goiás há, certamente, mais morenas que louras. Essa regra fenotípica deve valer também para os seres mitológicos. Talvez faltasse algum dinheiro para comprar um descolorante, uma tintura que deixasse seus cabelos dourados, mais próximos da condição de mito clássico revisto pelas lentes da indústria cultural, como a Daryl Hannah[102] ou a Madonna[103], Mas em sua morenice, a sereia do Parque Aquático se mantinha ali, no muro, deitada, como sempre, exibindo sua cauda esverdeada, lustrando suas escamas. Ao menos uma vez por semana, os limpadores da piscina semi-olímpica colocavam protetores auriculares, à moda da tripulação que acompanhava Ulisses, e iam munidos de redinhas, baldes,

[102] Referência à personagem interpretada pela atriz Daryl Hannah, em *Splash – Uma Sereia em Minha Vida*.
[103] Referência ao clipe *Cherish*, de Madonna, que exibe um balé de sereis as tritões.

produtos químicos e aspiradores, realizar o trabalho de sempre, para manter a água naquele azul ilusório em que os nadadores atiravam-se quase que diariamente. Esses funcionários olhavam-na com admiração, mas não ousavam se aproximar muito. E ali do muro ela cantava, cantava, cantava... Até que no fim de uma tarde alguém deu falta da sereia morena de cabelos anelados. O muro estava branco. Procuraram na piscina, passaram os olhos em azulejo por azulejo e... nada. Ela havia ido embora. Até hoje não mandou uma carta, um postal (de alguma ilha grega, quem sabe!), nem sequer um emailzinho.[104]

Possivelmente, quem mais sentiu o "sumiço" da *Sereia* do Parque Aquático foi Omar Souto, seu autor. "Era também dentro do projeto Galeria Aberta. O que eu me lembro dela, é que, respeitosamente me procuraram, dizendo que iam mexer na obra, e que depois, iriam fazer ou refazer. Mas, no final, tiraram. Ignoraram talvez. Não existe mais", recorda-se, e pede: "Você, com esse seu trabalho, poderia ir lá e cobrar". Em seguida, lembra-se que fez uma outra pintura baseada na primeira, e que agora a nova sereia, é praticamente uma celebridade:

– "Não sei se um dia vão me pedir para fazer essa seria outra vez. Até fiz uma outra, baseada nela, e vendi para a Glória Pires. É um painel de oito ou dez metros, que saiu na *Caras* e em outras revistas nacionais. Para preservar aquela sereia, eu passei ela para a tela (sic). Fiz algumas modificações, mas passei para a tela para preservar a idéia. Acabei vendendo para essa atriz".

Nascido em Itaberaí, interior de Goiás, em 1946, Omar Souto mudou-se para a capital em 1966. Antes de ser artista plástico, trabalhava como pedreiro – oficio do qual orgulha-se muito, pois foi aprendido com o pai, como explica, e de que conserva todo o material. "Guardei a colher de pedreiro, guardei todas as coisas. Se um dia eu necessitar, eu tenho guardado". Sem ter passado por uma escola de arte formal, ele reconhece que teve alguns mestres. "Como pintor, eu tive orientadores, como Caramuru, Cléber, Frei Confaloni, e outros que me orientaram. Ah, o DJ também. Todos me orientaram". A escritora Yêda Schmaltz diz que "seria difícil enquadrar qualquer

[104] Texto de cunho ficcional, produzido livremente a partir do depoimento de Omar Souto. Ver entrevista completa em anexo (interferência 29).

‘ismo’ em Omar, que parece um primitivo, mas não é; parece um ingênuo, mas carece de ingenuidade para sê-lo”.[105] Ele recorda-se de quando começou a ser, única e exclusivamente, artista plástico:

– “Hoje trabalho só com pintura. Eu encostei os pincéis de letras e a colher em 1969 para 1970, quando passei a vender pintura. Em 1972 eu já vendia meus trabalhos em galeria, na LBP, de seu Lourival Batista, que é uma pessoa a quem devo muito. Eu até me surpreendia muito, porque eu ganhava por semana, trabalhando de pedreiro, 30 Cruzeiros – acho que seria uns R$ 100 hoje –, e eu vendi o meu primeiro quadro por 300 cruzeiros. Aí comprei geladeira, comprei sapato, vestido para a minha mulher, panela nova e enchi a casa. Era muito dinheiro para minha realidade”.

Uma das poucas obras ainda existentes no Galeria Aberta leva a sua assinatura. Trata-se da pintura que resiste numa das paredes da antiga sede do Banco do Estado de Goiás, atual Itaú, na Avenida Goiás. A cena mostra a figura de um Cristo, com uma mesa a sua frente aparando uma fatia de melancia, como se fosse a cena uma Última Ceia nos trópicos. A mão esquerda de Jesus está levantada e espalmada, na cor vermelha, idêntica à da melancia, como se ele tivesse mergulhado a mão na fruta. Segundo o autor, este que, possivelmente fora o quinto painel a ficar pronto, em 1988, foi reproduzido a partir de um óleo de 1,60 por 1,90 metro. “O título é *Basta!* Ele está com a mão dizendo basta à violência, à ignorância, à falta de cultura. Aquela mão ali está dizendo isso”. Perguntado sobre o significado da fruta no quadro, Omar relata de maneira singela a iconografia da imagem: “Eu sou meio bairrista. A capital nacional da melancia está em Goiás. Na época era Uruana. Então, aquela melancia representa isso”. Na obra, ainda é possível vislumbrar uma família de retirantes – ou romeiros –, em azul esmaecido, que caminham sobre o fundo que hoje também já está bem lavado.

Com respaldo no meio artístico já no começo dos anos de 1980, Omar Souto reconhece que obteve mais prestígio com o Galeria Aberta. “Minha obra passou a ser popular. Por isso que eu falo, é um projeto rico, muito rico. Por isso deveria ter continuidade, porque, além de dar oportunidade para os artistas fazerem, os pintores, dá oportunidade para as pessoas de rua, de ponto de ônibus olhar a arte. Isso é suma

[105] SCHMALTZ, Yêda. Os Procedimentos da Arte. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983.

importância para a cultura de um país", afirma ele, procurando justificar também a importância do projeto para a população da cidade.

E também pudera. Omar foi, ao lado de Iza Costa, o artista que mais se beneficiou da excelente exposição garantida pelo Galeria Aberta, tendo participado de dois painéis de grande porte em Goiânia – os já citados, a *Sereia* e *Basta!* – do desdobramento do projeto nos ônibus e pelo menos dois painéis no interior. "Pintei em Itapuranga e em Heitoraí", conta. No entanto, sua participação de maior visibilidade é, sem dúvida, a *Via-Sacra* existente ainda hoje na Rodovia dos Romeiros, que liga Goiânia a Trindade, configurando-se mais um desdobramento do projeto inicial. Com 15 painéis, a via-crúcis[106] registra tradicionalmente os passos da Paixão de Cristo e foi transposta para um livro, escrito em edição bilíngüe, português e inglês, por PX Silveira. Trata-se de *Arte no Altar*, publicado em 1989, sob os auspícios da Universidade Católica de Goiás. A edição traz completa cobertura fotográfica das obras, biografia do artista e o contexto em que foram criadas as pinturas e os painéis.[107]

– "O projeto da *Via Sacra* eu levei para o Kleber, que levou ao conhecimento do governador. Inicialmente, era para se fazer três painéis. Aí o Santillo olhou a minha idéia e brincou comigo: 'Omar, isso aí dá mais samba'. E ele disse: 'Vamos fazer a via sacra inteira'. Eu disse: 'Claro, se fizerem a murada de concreto, eu pinto'." O artista diz que se sente premiado com a oportunidade de ter realizado os murais, e avalia, numa explicação mística, que se casa muito bem com a obra em questão, como obteve sucesso. "Eu ganhei um prêmio com a Sala de Milagres de Trindade. Sempre tive uma ligação muito forte com Trindade. Aí, Deus abençoou e deu certo", resume.

Uma polêmica ronda a produção da Via Sacra: quem realmente executou a pintura. Como se verá mais adiante, em outro subtítulo deste capítulo, Omar assevera que foi ele próprio quem pintou. Tal afirmação é mantida por PX no livro *A Arte no Alta* e também foi veiculada em matéria publicada na revista Veja[108] à época. Todavia, tanto Nicácio Neves quanto Paulo Guimarães asseguram que assim como os outros painéis, foram executados pela Multicor.

---

[106] Tradicionalmente, na iconografia católica, a via-crúcis possui 14 cenas, que retratam a Paixão de Cristo. A de Omar Souto apresenta 15 cenas, incluindo-se na lista a figura do Divino Pai Eterno, razão da romaria de Trindade.
[107] SILVEIRA, PX. A *Arte no Altar : momento do artista Omar Souto visto por PX Silveira*. Goiânia: Ed. UCG, 1989.
[108] PRIMITIVO do Asfalto. *Veja*, São Paulo, janeiro de 1987.

Ao que tudo indica, inclusive porque há fotografias nos arquivos do jornal *O Popular* que atestam isso, Sancler, natural de Jataí (1960), no Sudoeste de Goiás, é o único participante do Galeria Aberta que, sem dúvida, pintou o próprio trabalho em dimensão muralística. Numa conversa informal, Paulo Coelho atesta isso. Artista plástico, cenógrafo e publicitário[109], Sancler realizou seu painel numa das paredes do Estádio Serra Dourada. A obra, executado em 1989, que mostrava uma multidão em tons realistas, como o artista costuma representar, não sobreviveu às reformas empreendidas no estádio nos últimos anos. É possível que Sancler tenha executado o trabalho de próprio punho porque tinha bastante experiência nesse ofício. Nos anos de 1980 ele era proprietário de uma empresa produtora de placas, faixas e letreiros. Há registros de diversos painéis concebidos por ele em Goiânia, como mural *O Papa João Paulo II*, de 1991[110], e o painel com a figura de Pelé, também executado no Serra Dourada, em 1996. Outro motivo que possibilitou a execução da obra por ele mesmo é a dimensão, bem mais próxima da escala humana que outros painéis do Galeria Aberta, como *Tucanos*, de Iza Costa, que ostenta o primeiro lugar em dimensão no projeto: 800 metros quadrados. Ou seja, sem precisar fazer às vezes de trapezista em balancins dependurados nas alturas, Sancler conseguiu exercer sua pintura subindo em meros cavaletes.

Além de *Tucanos* (fig. 7), Iza Costa produziu mais dois painéis no Galeria Aberta. Ela é, sem dúvida, a artista mais citada por quem se recorda de obras do projeto. A referida *Tucanos* é, inquestionavelmente, a obra mais falada pelas pessoas ouvidas neste levantamento. Nicácio Neves, o pintor de paredes afirma, sem titubear, que de todos os trabalhos do Galeria Aberta, tem esse como seu preferido.

– Gostei dele demais. Inclusive, os que eu mais gostei, não trabalhei neles. O primeiro foi aqueles tucanões, que fizeram prédio da Telegoiás. E outro o índio, no Hotel Karajás, da Iza Costa também. Foram os mais bonitos e eu não trabalhei neles. O do Dek foi uma perfeição de trabalho, todo pintado de preto.

Ele tenta, resumidamente, explicar o peso imagético que a obra de Iza Costa exerce sobre ele. “Achei mais interessante pelo desenho, que achei bonito demais. É

---

[109] MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia*: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998, p. 232.
[110] Id. loc. cit.

uma artista que a gente tem que priorizar. Não que o Omar Souto, o Mauro Ribeiro não tenham seu valor... É uma arte diferente. Todo mundo gosta de uma arte diferente". Perguntado se a sedução da obra dela não se dá graças à dimensão, ele desconversa: "É... ela tem uns desenhos lindos", conta, dizendo que nunca mais viu nenhuma obra da artista depois do Galeria Aberta.

Também fã declarado do trabalho da artista, e de atributos que identifica como "coragem e desprendimento", Pedro Vasco, da empresa patrocinadora do projeto, concorda com Nicácio Neves quando elege sua obra preferida:

– Se eu disser para você que não foi os *Tucanos* eu estaria mentindo. Não só porque foi marcante, mas também pelo desprendimento da artista, pois pouca gente topava aquilo. Uma obra dessa não era feita do dia para a noite. Foi o laboratório, ou seja, se viu as incorreções... Tinha que ter a dedicação do artista, entendeu? O fato de eu estar sempre lembrando a Iza é por causa dessas peculiaridades.

Uma opinião especializada – sobretudo em mercado e suas nuances – também concorda com Nicácio Neves e Pedro Vasco. A galerista Marina Potrich, tida como a mais prestigiada *marchande* de arte em Goiás, aponta qualidades no trabalho de Iza Costa, apesar de ver com reservas o Galeria Aberta de maneira geral. "Acho que foi um painel muito feliz. Uma idéia muito boa, talvez uma das melhores realizações, com um tema muito interessante. Realmente era o que eu mais gostava".

Iza Costa nasceu em Anicuns, numa fazenda, onde os pais moravam. Depois, com "uns quatro, cinco anos", como ela diz, foi estudar em um colégio de freiras, em regime de internato, na Cidade de Goiás. "Algum tempo depois fui trazida para Goiânia. Fui mudando de colégio até encontrar o caminho das belas artes", conta ela, emendando a narrativa do episódio que a fez decidir pelo caminho das tintas e dos pincéis. "Quando estava terminando o ginásio, conheci uma pessoa que pintava uns quadros na casa dela. Fui lá, vi aquilo e achei um negócio maravilhoso. Eu tinha uns 14 anos. Olhei para aquele quadro e fiquei apaixonada".

Depois desse momento inaugural, a jovem Iza Costa estudou na famosa Escola Goiana de Belas Artes, que, pioneiramente, divulgou o modernismo por estas terras

8. **Tucanos**
   Iza Costa,
   Ed. Brasil Telecom (antigo prédio da Telegoiás),
   Rua 3, Centro

e formou gerações de artistas plásticos goianos.[111] “Quando entrei, ela ficava lá na Praça Cívica, onde é o museu. Depois ela passou para a Avenida Anhangüera. Eu estudei o primeiro ano na Praça Cívica, o segundo na Avenida Anhangüera, depois ela mudou para o Setor Universitário”. Dos professores, que acabaram entrando para a recente história da arte produzida em Goiás, ela cita alguns:

– Sim, me lembro de todos. Maria de Castro Miranda, DJ Oliveira, que foi o mais importante no meu trabalho, que tenho maior influência e que me conduziu muito, tanto tecnicamente como filosoficamente, e num caminho em busca de uma coisa bem espiritual. Não só eu, mas também outras pessoas, a gente trilhou bem essa filosofia dele. Fui aluna do Confaloni, do Ritter... Não, do Ritter, não. Ele dava aula lá na outra faculdade. Fui aluna do DJ, do Luis Curado, do Confaloni, da Maria de Castro Miranda... Quem mais? Amaury Menezes. Ele foi ótimo também. Tínhamos um grupo que trabalhava junto.

Na primeira fase do Galeria Aberta, antes que fosse estendido aos ônibus, além de *Tucanos*, a artista teve reproduzido *Índio*, na fachada leste do Hotel Karajás, na Rua 3, também no Centro. Ela se recorda ainda de um terceiro trabalho. “Além dos tucanos, tinha umas borboletas no prédio do Banco do Brasil, que eles desmancharam também. Ficava na lateral do banco, inclusive patrocinado pelo próprio Banco do Brasil”.

Iza cita como grande referência DJ Oliveira, que também integrou o Galeria Aberta. Nascido em Bragança Paulista, DJ (de Dirso José), após viver a os primeiros anos da juventude em São Paulo, mudou-se para Goiânia, onde fundou um dos primeiros ateliês de pintura da cidade. O artista é considerado um dos nomes que ajudara a introduzir a arte moderna em Goiás, quando esteve na Escola Goiana de Belas Artes, nos anos 60. Segundo Amaury Menezes, DJ Oliveira abre, em 1964, “de

---

[111] A Escola Goiana de Belas Artes foi fundada em 1º de dezembro de 1952, “cuja ata de fundação recebeu a assinatura dos professores-fundadores Luiz Augusto do Carmo Curado, Frei Giuseppe Nazareno Confaloni, Henning Gustave Ritter, Antônio Henrique Peclat, José Edilberto da Veiga, Jorge Félix de Souza, José Lopes Rodrigues e o médico Luiz da Glória Mendes, além do Bispo-Auxiliar de Goiânia, Dom Abel Ribeiro Camelo.
“Iniciando o ano letivo, em março de 1953, começava a funcionar a EGBA, sob a direção de Luiz Curado em um prédio cedido por Dona Ruth, viúva do Dr. Neddermeyer, na Rua 9, entre as Ruas 4 e 5, Centro. A inauguração da escola coincidiu com a abertura da 1ª Exposição Coletiva dos Professores da EGBA, no *hall* de entrada do prédio. Era o início de uma estrutura nas artes plásticas do Estado, que revelariam para Goiás e o Brasil nomes significativos com Siron, Roosevelt, Leonam, Ana Maria Pacheco, Saída Cunha, Iza Costa, Vanda Pinheiro, Maria Guilhermina,Alcione, Grace Freitas, e Miriam Inez Costa, entre outros.” (MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia*: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998).

maneira totalmente desinteressada, o seu ateliê na EGBA para freqüência de alunos, professores, artistas, etc., transformando-o numa verdadeira oficina de arte".[112]

> Com a saída dos professores Peclat e Ritter em 1961, foi convidado para integrar o corpo docente da EGBA o pintor DJ Oliveira, bastante conhecido na cidade pela sua figura exótica e principalmente pelo seu hábito de pintar paisagens ao ar livre. Foi uma conquista para os quadros UCG e para a criação de uma nova metodologia de ensino e exercício de arte.[113]

Para o Galeria Aberta, DJ Oliveira cedeu *O Mágico*, que fora reproduzido na fachada sul da antiga sede da Caixa Econômica Federal, na Avenida Goiás. A figura, levemente posta em diagonal, com seus traços retilíneos, usava uma misteriosa máscara sobre os olhos e uma varinha em uma das mãos, como convém aos mágicos, fora uma das primeiras a ser concluída, e também a primeira a deixar de existir, conforme relembra PX Silveira:

– O do DJ Oliveira na Caixa Econômica, na Goiás com a 2, foi destruído. Ele era revestido por uma estrutura laminada, e um vendaval destruiu essa estrutura. E o prédio quando ficava nu não tinha empena cega, ele tinhas janelas que o metal escondia. Era uma estrutura de metal que eles montaram para dar um ar de moderno ao prédio. Então o vendaval levou, tendo passado um ano, um ano e meio.

O trabalho abusava de geometrismos, não só nos planos do fundo, mas na sombra projetada da figura, rigidamente marcada, e também no próprio ser retratado, eliminado em boa parte sua organicidade humana, como coloca a crítica Olívia Tavares de Araújo:

> Sem ser um intelectual, possui ampla vivência visual, trazida de sua viagem à Europa, bem como sólidas noções de teoria. Seu processo de criação tem duas etapas, a primeira, instintiva, que se ocupa do tema; a segunda, racional, que o elabora em termos de composição. Nas obras mais recentes, a racionalidade se acentua, numa certa tendência à construção mais geometrizada e rígida do espaço. Nada disso altera, contudo, a natureza fundamental da proposta de Oliveira. Para ele, a obra de arte é o produto da emoção. E a ela se dirige,

---

[112] Op. cit., p. 107

[113] Antônio Peclat e Gustav Ritter deixaram a EGBA em 1961. Segundo Menezes, o primeiro por "ter uma linha nitidamente acadêmica, sentia-se marginalizado dentro do corpo docente pela linha pedagógica claramente contemporânea". O outro, por ter ficado "descontente com a Congregação que não aprovara sua indicação feita pela Sra. Zofia Stamirowska para as cadeiras de Gravura e Modelagem, vagas preenchidas pelas ex-alunas Edméa Jordão Machado e Maria de Castro Miranda". Assim, ambos participaram da criação de um novo curso, no recém-criado Instituto de Belas-Artes de Goiás, ligado à Universidade Federal, e não à Universidade Católica de Goiás, como o era a EGBA. (Op. cit. P. 42)

> inevitavelmente, sem subterfúgios, sem saltos no escuro, sem o temor de ser apenas (mas sólida) pintura".[114]

Assim como *Tucanos* de Iza Costa, fáceis de reproduzir, por serem feitos em cores chapadas, *O Mágico* de DJ também trazia essa facilidade para os pintores da Multicor. No entanto, de todos os pintores que participaram do Galeria Aberta, DJ Oliveira é o que mais contato havia tido com arte pública. Aliás, apesar de PX não reconhecer inspirações, Boa parte dos poucos murais externos existentes em Goiânia, até então, haviam sido executados por ele. Entre estes, os mais notórios são a fachada no Ginásio de Esporte da Universidade Católica de Goiás, realizada em 1965, e as pinturas na sede da antiga reitoria da Universidade Federal de Goiás, feita no ano seguinte. Ambas coexistem lado a lado, nas proximidades de Praça Universitária, mas carecem de restauração. Ao contrário do painel *O Sonho de Dom Bosco*, existente no Colégio Maria Auxiliadora, na Praça do Cruzeiro. A primeira versão da obra, realizada em afresco em 1983, fora substituída por cerâmica vitrificada em 1996.[115]

Entre os mais consolidados a integrarem a lista do Galeria Aberta, a exemplo de DJ Oliveira, estava Cleber Gouvêa. Ambos, figuram entre os nomes pioneiros da arte que rompeu com o academicismo no estado, como atesta Amaury Menezes em depoimento publicado na *Folha G*, caderno de cultura do extinto jornal *Gazeta de Goiás*, na ocasião da morte do artista, em 12 de março de 2000.

> Segundo o artista plástico Amaury Menezes (...), Cleber Gouvêa era um dos pilares da arte no estado. Ele explica que juntamente com Gustav Ritter, Nazareno Confaloni e DJ Oliveira, Cleber Gouvêa foi um dos fundadores da nova arte. “Talvez hoje tenhamos nomes mais importantes, como Siron Franco e Ana Maria Pacheco, mas o Cleber foi um dos formadores das novas correntes”.[116]

Mineiro de Uberlândia, o artista passou a morar em Goiânia em 1962, quando tinha 20 anos. Tendo sido professor do antigo Instituto de Artes da UFG, criou uma carreira sólida e tornou-se nome de peso no cenário artístico goiano, sendo considerado o introdutor do abstracionismo por aqui. Em entrevista ao mesmo periódico citado acima, DJ Oliveira comenta a relevância do artista nesse campo. “Ele deu uma reviravolta no

---

[114] FIGUEREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, MACP, 1979.
[115] Op. cit., p. 108
[116] JULIANO, Salvio. Cleber Gouvêa (1942-2000). *Gazeta de Goiás*, Goiânia, 19 a 25 de março de 2000, Folha G.

conceito de pintura em Goiás, trazendo o abstracionismo para cá". Segundo DJ, quando veio para Goiânia, Cleber pôs em pratica os preceitos artísticos que havia aprendido no grupo de Alberto da Veiga Guignard, na escola com o mesmo nome, em Belo Horizonte.[117]

No Galeria Aberta sua obra ainda permanece na fachada dos fundos, em dois volumes, do antigo edifício do Inamps, na Rua 82, no contorno da Praça Cívica. Mesmo admitindo não ser discípulo de Cleber, o professor e artista plástico Carlos Sena registra sua importância na formação de diversos nomes em Goiás.

– Acredito que o Cléber vem com características próprias de Minas Gerais, e aqui ele se contamina com a figura do Ritter. E também se contamina com a arte internacional, via Bienal de São Paulo. Então, ele vai fazer uma arte incomum. Ele vai ser também um paradigma que influenciará muitas gerações.

E o mesmo Sena, apesar de direcionar diversas críticas ao projeto de maneira geral, aponta a obra de Cleber Gouvêa como a mais inspirada do Galeria Aberta. Entre os motivos, destaca o casamento entre o trabalho em si e o local em que ele foi reproduzido, levando em consideração em sua análise, inclusive, a o projeto arquitetônico do edifício:

– Eu não gosto da idéia em si, pois a considero poluída. A meu ver, a única obra que fez sentido, e que talvez merecesse ser restaurada, foi a que o Cléber Gouvêa fez no INSS, antigo Inamps. O prédio em si foi um marco de modernidade na época em que foi construído. E ele já tem um painel do Cleber na fachada que também precisa ser restaurado. Olhando aquilo ali, sempre achei que a arquitetura do prédio com o painel do Cléber, sempre achei que combinou muito bem. E quando Cléber faz sua pintura e discute uma perspectiva do prédio, ele dialoga com a estrutura, apresentando algo pensado para o espaço. Ele foi o último a fazer de todos eles. Demorou muito a se incorporar a esse projeto. E quando fez, até mudou a minha opinião: 'Esse eu achei que deu certo'. Antes eu era completamente avesso à coisa. Não vejo nenhum outro que eu gostava. Eu gostava, por exemplo, das cores efusivas e do traço espontâneo da bicicleta da Selma Parreira, no Trem Azul. Mas eu gostava mais ainda do original que estava no ateliê dela. Gostava da pintura dela, tanto que tenho na minha casa até hoje.

---

[117] Id. Ibden.

Eu gostava, dentro do que eu gostava da Selma, mas a idéia em si, eu não gostava de nenhum deles.

Selma Parreira, citada por Carlos Sena – também, como ele, docente na Faculdade de Artes Visuais da UFG – fez a bicicleta que figuravam num dos poucos prédios fora do centro da cidade a receberem obras do Galeria Aberta, mais precisamente no pequeno edifico da Delegacia Regional do Trabalho, na Avenida 85, no Setor Sul. Hoje a obra não existe mais, deu lugar a um anúncio de telefonia celular. Carlos Sena conta que, inicialmente, o espaço que a artista ocupou deveria receber uma obra sua, caso ele não tivesse desprezado o projeto. "Quem acabou pintando esse espaço que seria destinado a mim foi a Selma Parreira, que acho que era um dos melhores trabalhos. Eu respeitei o trabalho dela, achei que ela se encaixava dentro disso, mas, infelizmente, eu não compactuava com isso", comenta ele, criticando o projeto de maneira geral.

Nascida em Buriti Alegre, interior de Goiás, em 1955, a artista graduou-se em Licenciatura em Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFG. Após ter sido aluna Ana Maria Pacheco, em gravura em metal, na UCG, no ano de 1981, fez especialização na mesma área em Guanajuato, no México.[118]

O pesquisador e artista plástico Divino Sobral escreveu, na ocasião da exposição individual *Velar e Revelar*, ocorrida na Galeria Referência, Brasília, em 2001, que Selma Parreira "coloca-se, já há 20 anos, entre os mais relevantes no panorama artístico contemporâneo do Centro-Oeste brasileiro".[119] Sobral pontua, no entanto, que a artista não tem um caminhar "monótono" ao longo dessas duas décadas. Sobre a produção da pintora nos anos de 1980 ele afirma:

> Numa manobra típica dos anos 80, a artista abdicou das técnicas da gravura para dedicar seus interesses à pintura. Com esse deslocamento, sintonizou-se com o discurso de recuperação da gramática pictórica. Seu trabalho, então, passou a comungar com aspectos que atravessavam a produção da "Geração 80 Brasileira", tais como: a manipulação de códigos imagéticos vinculados a muitas genealogias e processados num banco de dados visuais que compartimenta a história da arte, as informações da cultura de massas e ainda as heranças populares; e, em contrates, o interesse pela especificidade da matriz expressionista, que oferecia a possibilidade de articulação de linguagens informais investidas de gestos largos e impulsivos,

---

[118] MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia*: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998, p. 235.
[119] SOBRAL, Divino. *Velar e Revelar: Desenhos e pinturas – Selma Parreira*. Goiânia, 2001.

> compromissados com as redescoberta de manchas e de borrões. Enfim, características que demarcaram o espaço da pintura híbrida, hedonista, retiniana e subjetivada do período.

Segundo a crítica Grace Maria Machado de Freitas, o conjunto das obras de Selma "deixa emergir o gesto instaurador de formas sobre a tela. São formas do humano, da natureza e dos objetos, não colocam em dúvida as aparências, ao contrário, os termos da pesquisa da artista são claros". Uma bicicleta executada em traços dinâmicos, vibrantes e alegres, sobre um fundo rosado era o repertório escolhido por ela para o mural da Avenida 85. A cor era um ponto de comunicação evidente no trabalho. "A construção pela cor, obtida pela ampla utilização de combinatórias do espectro (o arco-íris), se faz através de grandes manchas e de justaposições. Desta maneira, a artista cria condições para que o movimento e o espaço fluam; os suportes fixos se tornam campos dinâmicos, pertencentes ao reino energético",[120] pontua a crítica. Todos esses elementos facilitavam o diálogo com o espectador. Além disso, o objeto retratado trazia o caráter lúdico em traços que compunham a figura imediatamente reconhecível, como destaca Sobral:

> As obras de sua primeira fase possuíam valores que de certa forma as colocavam em relação com a ilustração, não só porque efetuavam o inventário de ambientes, cenas e objetos lúdicos e domésticos, assumindo-os com prazer e alegria, mas também, porque nelas figura e fundo constituíam-se da mesma substância, encorpavam-se com as mesmas pinceladas que, embora aparentemente descompromissadas, responsabilizavam-se junto com a cor pela estruturação do ritmo interno da pintura. Nestes trabalhos, tudo ocorria no primeiro plano, na superfície mais imediata, como numa impressão.[121]

A bicicleta de Selma Parreira dividia o prédio da Delegacia Regional do Trabalho (fig. 8) com uma paisagem de Amaury Menezes (fig. 9). Reconhecido aquarelista, notório por suas cenas urbanas em tinta acrílica, Amaury retratara um jardim na lateral norte do edifício. Ao contrário de outros artistas que não produziram obras especialmente para as empenas em que ficariam expostas, Amaury Menezes concebeu uma pintura direcionada especificamente para o local, assim como Cleber Gouvêa, já mencionado por Carlos Sena. Em conversa informal, ele afirma que achava muito árida a paisagem na Avenida 85, com a falta de verde de outras ruas, e a profusão de postes, cimento e fiação elétrica. Daí, resolveu levar seu jardim para aquela fachada cega, sem

---

[120] SILVEIRA, PX; MACHADO, Betúlia. *Arte hoje - o processo em Goiás visto por dentro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985. (Coleção Multiarte).
[121] *Op. cit.*

no entanto, esquecer da urbanidade da paisagem. Entre flores brancas e folhas de buriti, o artista também reproduziu os mesmos postes que antes o incomodavam em sua secura.

Assim como a reprodução do trabalho de Selma Parreira, o do artista também não existe mais. José Amaury Menezes nasceu em Luziânia, na região central de Goiás, em 1930. E como Iza Costa, o artista estudou na Escola Goiana de Belas Artes, tendo como mestres DJ Oliveira, Frei Confaloni, Gustav Ritter e Luiz Curado. De 1963 a 1986, atuou como professor "Notório Saber", primeiramente na EGBA e depois na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UCG.[122]

Da mesma forma que Amaury e Selma dividiram o mesmo prédio, com obras em lados opostos, outros três artistas partilharam empenas numa mesma construção, porém lado a lado. Foi o caso de Gomes de Souza, M. Cavalcanti e Dek, no edifício Rio São Francisco, na Avenida Tocantins. Três fachadas cegas, voltadas para a Praça Cívica, ostentavam as obras que foram as primeiras a serem apagadas, por motivos bastante polêmicos e que ganharam as páginas dos jornais e mobilizaram a opinião de artistas, como se verá adiante. A primeira obra a ser apagada no Galeria Aberta foi a de Dek. Goiano de Guapó (1955), o artista expunha uma paisagem que lembrava um casamento entre o Corcovado e o Pão de Açúcar. O desenho, assegurado por linhas contínuas, finas e coloridas, como era comum em seu trabalho, sobre fundo negro, não foi bem aceito pelos moradores do Rio São Francisco, que alegavam que a tinta preta aquecia demasiadamente os apartamentos. Outro problema, segundo o designer de interiores Genésio Maranhão, que residia no edifício à época, era a falta de cuidados adequados para que as empenas recebessem a pintura. "A parede está exposta às intempéries e às movimentações das massas sólidas. Então, trinca iria acontecer fatalmente. O projeto teria que ter tido uma preocupação com essa questão e a manutenção disso".

[122] MENEZES, loc, cit., p. 66.

9. **Edifício da Delegacia Regional do Trabalho,**
antes da reprodução de Amaury Menezes. Av. 85, Setor Sul

10. **Sem título,**
Amaury Menezes,
Delegacia Regional do Trabalho, Av. 85, Setor Sul

M. Cavalcante também foi alvo de críticas, pelas cores fortes que teria usado em suas araras, conforme noticiou matéria no jornal *O Popular*[123] e como será explanado à frente. Na mesma matéria o artista defende-se, dizendo que sua pintura era em cores frias – azul, ocre e verde – e que recebia apenas o sol da manhã. A obra do artista, natural de Urbelândia (1956), intitulada *Três Cabeças de Arara*, trazia a figura das ditas aves sobre fundo colorido, como é uma constante em seu trabalho até os dias atuais. Sobre seus pássaros, PX Silveira escreveu na abertura de um catálogo da MultiArte Galeria:

> "(...) E do seu virtuosismo MC nos traz imagens bonitas, ricas em movimento, bem acabadas, que agradam plasticamente e têm em sua temática a marca de que cada trabalho é um desafio auto-imposto e superado. Deve ser por essa razão que M. Cavalcante é, sem dúvida, um dos ´best seller´ da pintura em Goiás".[124]

Gomes de Souza foi o terceiro nome a expor naquele endereço. Com uma trama de cunho indígena, formada a partir da repetição de pás deitadas (ou remos), justapostos horizontalmente e intercalados, pintados em cor clara sobre fundo escuro. No site oficial do artista, nascido em Mossâmedes, Goiás (1955), há comentários sobre suas principais exposições coletivas, a começar pela *Arte na Rua 2* que, de certa forma, já o colocava em contato com a arte pública, quatro anos antes do Galeria Aberta, e mais tarde, em murais internos em prédios públicos em Goiânia:

> "Gomes mostrou seus trabalhos em mais de uma centena de exposições e alguns projetos se destacam como a *Mostra Arte na Rua 2* – exposição em outdoor nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Goiânia (1984) – e a Mostra de artistas goianos em Dijon-França (1989). Em 1990, começa a trabalhar com a Galeria Diagonal Art, de Barcelona (...). Expõe na Global Art, em New Orleans (1991). Através da Diagonal Art Galeria, divide exposição com artistas de nome internacional como: Amagat Angeli, Baselitz, Festa, Galiani, Lupretz, Nespolo, Penck e Antonio Tápies."
>
> Em 1997, a convite da Assembléia Legislativa de Goiás pinta, em parceria com M.Cavalcante, uma série de painéis sobre a mudança da capital de Goiás Velho para Goiânia. A parceria se repetirá em 1998, quando pintam uma outra série de painéis para a Câmara Municipal de Goiânia.[125]

---

[123] LISBOA, Antônio. Galeria Aberta aos atentados. *O Popular*, Goiânia, 11 agosto 1991, Caderno 2.
[124] PX Silveira (apres.). In.: CAVALCANTE, M. *Araras imaginárias*. Apresentação PX Silvieira. Goiânia: MultiArte Galeria, 1985.
[125] http://www.angelfire.com/ar2/gomes/segunda.htm

Gomes também participou de outra empreitada no Galeria Aberta. Ao lado de Alcione Guimarães, Omar Souto e Sanatan, ele integrou a equipe que levou as cores do projeto para os muros do Hospital Psiquiátrico Adauto Botelho. Depois das reformas empreendidas pelo Ministério da Saúde, na década de 1990, no sistema de tratamento e no método de internações psiquiátricas praticados no Brasil, o hospital fora demolido, dando lugar ao Centro de Reabilitação e Readaptação Dr. Henrique Santillo (Crer).[126] Se do antigo prédio não restam mais que algumas colunas do velho muro, mantidas como se fossem ruínas de uma outra época, no jardim do moderno Crer, quiçá restaria alguma pintura do Galeria Aberta. E matéria publicada em 20 de março de 1990 em *O Popular* noticia o registro dos artistas no muro da instituição, comentando cada uma das obras:

> Omar Souto, dentro de seu estilo, fez uma mulher e vasos bem destacados por cores vivas. "O tema é este porque cada louco com sua mania e cada mania com seu louco", resumiu, apontando para uma constatação: "acho que aqui fora tem muito mais loucos que lá dentro, ou pelo menos mais idiotas. Para o artista, a cor humaniza, justificando sua opção pelo vermelho, e ajuda a suprir a carência das pessoas que sofrem deste mal, além de problema mental. Ao lado de sua pintura, uma boiada na composição de Alcione Guimarães.
>
> Logo à direita da entrada, figuras humanas com cabeça cortada na extremidade e manchas vermelhas marcam a presença criativa de Gomes de Souza. (...)
>
> A preocupação com o tratamento dos doentes mentais também foi expressa por Sanatan, enquanto realizava uma paisagem do Rio Araguaia. (...)[127]

Ao que tudo indica, ao contrário dos outros artistas relacionados, esta foi a única participação de Sanatan em muros e paredes do Galeria Aberta. Matogrossense de Poxoréu, Sanatan (1944) reside em Goiânia desde a infância.[128] Com obra marcada pela paisagem naturalista – como a cena do Rio Araguaia, apontada acima, conforme matéria de *O Popular* –, ele também integrou o grupo de artistas que freqüentou o ateliê de DJ Oliveira nos anos de 1960.

---

[126] Com o intuito de fazer ligação entre serviço de saúde e serviço social a deficientes físicos em Goiás, as atividades do Crer tiveram início no dia 25 de setembro de 2002, sob a regência de uma nova modalidade de relação entre estado e iniciativa privada. Conforme a Lei 9.637/98, que trata das Organizações Sociais, a gestão do Crer foi atribuída à AGIR - Associação Goiana de Integralização e Reabilitação, uma associação sem fins lucrativos, qualificada como Organização Social. O Estado acompanha e fiscaliza o processo de administração da coisa pública, por meio de um "contrato de gestão", o qual contempla metas e indicadores específicos para o setor. (http://www.crer.org.br).

[127] ARTE e poesia no "Adauto Botelho". *O Popular*, Goiânia, 20 março 1990. Caderno 2.

[128] MENEZES, loc. cit., p. 231).

Ainda sobre os muros do Adauto Botelho, percebe-se pela matéria publicada que foram os próprios artistas que pintaram suas obras no muro, de próprio punho, uma vez que a escala não era tão grande quanto de um paredão de um edifício de vários andares. *O Popular* mostra que alguns artistas convidados não compareceram ao hospital no sábado destinado às pinturas, deixando assim, partes do muro disponíveis aos pacientes da entidade e visitantes.

> Alguns artistas convidados para mais esta etapa do Galeria Aberta não compareceram, por motivos diversos: DJ Oliveira, por problemas de saúde em família, Siron Franco, que estava em São Paulo acertando detalhes de um novo trabalho – uma interferência no Sesc-Pompéia –, e ainda Fernando Costa Filho e DaCruz. A parte do muro dedicada a Siron, à esquerda do portão, permaneceu em branco; à direita, restaram dois espaços disponíveis, um dos quais foi ocupado pelos interno e por populares.[129]

Apesar de serem menos visíveis que os grandes painéis em empenas de prédios na região central de Goiânia, o Galeria Aberta estendeu seus braços a muros e espaços internos de entidades e órgãos na cidade. Além dos já citados Hospital Adauto Botelho e Estádio Serra Dourada, há registros em jornais de outros espaços contemplados com o projeto, como o Centro Cultural Gustav Ritter, localizado na Praça da Igreja Matriz do Setor Campinas e o Centro Cultural Martim Cererê, no Setor Sul. Ambos, centros de ensino de modalidades artísticas ou com espaços para apresentações culturais, foram criados durante o governo de Henrique Santillo, na mesma época em Galeria Aberta imprimia suas imagens na cidade. Uma vez implantado o centro, os artistas eram convidados a "decorarem" esses espaços, da mesma maneira que se contrata uma empresa para fazer a placa e outra para cuidar do projeto paisagístico. O exemplo mais notório é o do Centro Cultural Martim Cererê, um antigo complexo de caixas d'águas abandonadas que fora transformado em três teatros e um bar temático, todo o conjunto com inspiração indígena.[130] Quando de sua construção, o Martim Cererê era cercado, quase que na totalidade, por muros, que serviram de suporte para diversas obras de artistas e poetas, numa extensão do Galeria

---

[129] ARTE e poesia no "Adauto Botelho". Loc.cit.

[130] Instalado em grande área ajardinada, na Viela 94-A, no Setor Sul, o Centro Cultural Martim Cererê foi inaugurado em 1988, no governo de Henrique Santillo. O centro é constituído de três teatros: Yguá (lugar de guardar água, em xavante), Pyguá (caverna de água) e um teatro de arena com espaço para 500 pessoas, o Ytakuá ((buraco na pedra). Há ainda o Bar Karuhá (lugar de comer), destinado a apresentações culturais, como lançamentos de livros, declamações de poemas, entre outras atividades. (http://www.agepel.go.gov.br/index.html)

Aberta. Com o passar dos anos os muros foram perdendo a cor. Em 2000 um grande reforma levou abaixo o pouco que havia sobrado da pintura e o espaço viu seus muros serem substituídos por grades. Segundo depoimentos da administração nesse momento, era inviável a restauração. Não só pelo estado de degradação, mas também pelos custos. As grades foram justificadas, pela capacidade de ampliarem o espaço, ao menos visualmente, uma vez que ligariam o centro à praça anexa.

Se as pinturas nos muros tiveram pouca duração, como nos dois exemplos citados acima, em que os muros foram demolidos para dar lugar a novas construções, há um caso particular no Galeria Aberta em que a obra ganhou durabilidade por causa de uma construção. Trata-se da de Tai Hsuan-An, um chinês de nascimento (1950) que se radicou no Brasil em 1965. Inicialmente morando em São Paulo, mudou-se para Goiânia em 1977. No Galeria Aberta Tai apresenta uma profusão de folhas de bananeiras, como se fossem descobertas pelo método ternário, amplamente utilizado em escolas de design e arquitetura até os dias atuais.[131] Essa "floresta" de folhas é apresentada em retângulos sobrepostos, em orientação vertical ou horizontal e em tamanhos variados. Há ainda imagens formadas a partir da marcação do fundo, onde, via cores primárias, o artista apresenta uma seleção de figuras geométricas – vermelhas, amarelas, azuis e também rosa e lilás. Aplicada no edifício da Gerência do INSS, bem no início da Avenida Goiás, próximo à Praça Cívica, a obra é, possivelmente, a que permanece mais conservada no projeto, com cores ainda vívidas. O motivo dessa benesse sobre o painel de Tai também funciona como um fator algoz para seu trabalho. Desde o final dos anos 90, a pintura foi emparedada pela construção do novo prédio do Tribunal Regional Eleitoral, em altura igual a do edifício que exibe a obra do Galeria Aberta. Conseqüentemente, o painel de Tai ficou protegido de incidência direta de raios solares e intempéries, no entanto, ficou escondido. Praticamente, só é possível vê-lo por uma nesga, do canteiro central da Avenida Goiás.

Do outro lado da Avenida Goiás está outra obra que ainda permanece viva. A paisagem de Dacruz. A pintura foi aplicada na lateral norte do pequeno prédio da Caixa de Assistência dos Advogados (Casag), no entanto, ao contrário do mural de Tai,

[131] Além de artista plástico, Tai Hsuan-na é arquiteto e professor na Escola de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás (Id., ibid., p. 246).

beneficia-se de ótima exposição, pois dá para o estacionamento do Ministério da Fazenda e pode ser visto sem dificuldades do Coreto, da Praça Cívica ou de quem entra na Avenida Goiás, mesmo estando sentado no banco traseiro de um veículo de passeio.

Segundo Paulo Coelho, depois de *Tucanos*, de Iza Costa, pelo tamanho e por ter sido o primeiro trabalho, a obra mais complicada de transpor para o mural foi a de Dacruz (fig 10). “O segundo mais complicado foi o do DaCruz, pelo excesso de cores. Ele pega muito tons e semitons. Talvez nós temperamos lá umas 60 cores”. Como o artista, nascido em Água Limpa (1957), trabalha com transparências, realmente a equipe de Paulo Coelho teve que se desdobrar para transpor para a parede todas aquelas cores e os novos tons conseguidos pela sobreposição que é possível na velatura da tinta a óleo, mas impossível na tinta acrílica.

A menos de 50 metros da obra de DaCruz ficava a boiada da goianiense Alcione Guimarães (1940). A obra foi apagada em 2004, quando o condômino do Edifício Tropical resolveu repintar todo o prédio de salas comerciais. A artista mostrava diversas cabeças de gado correndo rumo à Praça Cívica, divididas nos três volumes do prédio. Em tons naturalistas, a boiada segue rumo ao olhar do espectador, deixando um fundo terroso para trás, com manchas esverdeadas, como num campo.

Um pouco mais abaixo, descendo pela Avenida Goiás, passando pelo *Basta!* de Omar Souto e entrando na Avenida Anhangüera à direita, é possível ver ainda outra obra remanescente do Galeria Aberta. Trata-se do painel que leva a assinatura de Mauro Ribeiro, que permanece na sede do antigo Banco do Estado de Goiás (BEG), na Praça do Bandeirante, na mesma edificação que Omar Souto também exibe seu Cristo com melancia. Na empena leste do edifício, que dá para os telhados do célebre e decadente Café Central, a *Madona dos Pássaros* vê sair um bando de aves de suas mãos. Assim como a reprodução do trabalho de Omar, sua pintura ainda permanece no edifício, aguardando, quem sabe uma restauração. Mauro Ribeiro é citado por Nicácio Neves e por Pedro Vasco, porém por motivos diferentes. O primeiro recorda-se do pintor como pessoa amigável, de quem pôde manter alguma proximidade, assim como aconteceu com outros artistas. “O Omar Souto a gente teve muito contato com ele, uma

11. Sem título
DaCruz
Óleo sobre tela
100 X 80 cm.
(acervo Pedro Vasco)

amizade muito grande. O Mauro Ribeiro também acompanhava. Com a Iza Costa conversei algumas poucas coisas, detalhe, mas não tive amizade. Agora, Omar Souto e Mauro Ribeiro eu tive amizade". Já Pedro Vasco lembra-se do artista sempre que entra em seu escritório, pois o original de sua obra está numa das paredes de sua sala. "É uma representação pessoal minha, pois sou apaixonado por São Francisco, então, basicamente, foi uma obra que segurei para quando tenho que meditar. Eu a uso para isso", afirma ele, apontando para a tela na parede. Perguntado se não se trata de uma santa, ele prontamente responde: "Se você for perceber, é um São Francisco com traços femininos. Mas há ali os passarinhos. Bom, é isso o que vejo".

A *Madona com os Pássaros* é uma das obras que tem paradeiro conhecido. No entanto, isso não acontece com muitas outras. Segundo foi noticiado na imprensa à época, e como divulgam diversas pessoas envolvidas no Galeria Aberta, as obras deveriam ter ficado com a Ellus Construtora. Na capa do caderno *DM Revista*, do *Diário da Manhã* de 23 de abril de 1988, a jornalista Maria Isabel Lopes publicou depoimento de PX Silveira sobre o assunto.

> Como galeria que é, projeto será inaugurado de acordo com o figurino. "Talvez organizemos um vernissage", planeja PX da Silveira, idealizador do projeto, lembrando que todas as obras reproduzidas nos edifícios serão adquiridas pela Ellus Construtora e que a Suvinil Tintas usará estas mesmas obras para ilustrar seu calendário anual distribuído nacionalmente.[132]

Não há registro de que se tenha organizado um *vernissage* para inaugurar alguma das obras do Galeria Aberta. Quando PX concedeu a referida entrevista para o Diário da Manhã, já havia quatro obras acabadas e já havia se passado seis meses desde que o projeto havia sido iniciado. Tampouco, PX não menciona, em seu depoimento a este trabalho, a existência de alguma reunião das obras originais em um único momento, quer seja a título de montar uma exposição, quer seja com a finalidade de catalogar as obras e reuni-las em uma publicação com o objetivo de preservação memorialística de um período da produção de pintura em Goiás.

PX Silveira é o primeiro a falar sobre a coleção que a extinta construtora deveria ter: "o artista fazia a tela, e a gente comprava a tela dele, e o direito também, para

---

[132] LOPES, Maria Isabel. Galeria Aberta: a sustentável beleza da arte. *Diário da Manhã*, Goiânia, 23 abril 1988. DM Revista.

reproduzir. O patrocinador ficava com a tela, para montar uma galeria deles no hall da empresa dele". Na verdade o termo "comprado", que PX utiliza em sua fala é inapropriado. Depoimentos de artistas, dos próprios idealizadores e patrocinador atestam que os artistas plásticos não receberam nada para ceder suas obras e o direito de reproduzi-las no projeto.

Artistas também alegam que as obras foram encaminhadas para a Ellus. Omar Souto diz que não sabe ao certo do paradeiro de seus trabalhos, mas sugere uma pista. "Na época ficou com a Encol", afirma, confundido a empresa com a Ellus, a construtora que realmente patrocinou o projeto.

No escritório de Pedro Vasco, sócio majoritário da extinta construtora, há apenas duas obras originais: a já citada *Madona com Pássaros*, de Mauro Ribeiro e a paisagem de DaCruz, que ainda resiste na Avenida Goiás. Perguntado se há mais alguma obra consigo, Pedro Vasco responde diretamente: "Não, que estão em meu poder, não". Trata-se de número bem menor que as 18 que deveriam existir numa pinacoteca particular formada a partir das doações dos artistas. Chega-se a esse número se for levado em consideração que Alcione forneceu um tríptico para cobrir os três volumes do Edifício Tropical. E no somatório foram excetuadas as 15 pinturas de Omar Souto produzidas para a Via-Sacra, uma vez que não há confirmação se o artista deveria doar as obras originais, nesse que foi um desdobramento do Galeria Aberta. Por motivo semelhante, também não foram computados na contagem os trabalhos originais realizadas nas três cidades do interior – Heitoraí, Goiás e Itapuranga. Naturalmente, obras feitas pelos artistas diretamente sobre muros, não necessitaram de originais para que a empresa de pintura utilizasse como modelo, como é o caso de Sancler no Estádio Serra Dourada e dos artistas que pintaram os muros de Centro Cultural Gustav Ritter, Martim Cererê, Hospital Adauto Botelho e ônibus públicos da capital.

12. Madona com pássaros,
Mauro Ribeiro
Acrílica sobre tela
90 X 90 cm
(Acervo PedroVasco)

Além da tela de Mauro Ribeiro e a paisagem de DaCruz. Também há uma reprodução impressa de *Tucanos*, de Iza Costa.[133] "É, na verdade essas duas são originais e ainda existem. Aquela é uma gravura porque o original eu presenteei alguém, que não me lembro", diz o mecenas, apontando para uma reprodução da xilogravura de Iza. Mecenas, aliás, é uma classificação rejeitada por Pedro Vasco, que também não se considera uma amante das artes. "Se eu disser isso estou sendo incorreto. Na verdade, naquela época, muito mais que hoje, era um amante de coisas que as pessoas têm coragem de fazer, se propõem a fazer", sentencia ele, modestamente, lembrando que os verdadeiros atores do projeto foram Kleber, PX, Iza e "Paulinho" (da Multicor).

Mesmo sendo tão fã declarado da "atitude corajosa" da artista, como faz questão de relatar, Pedro Vasco possuía, até bem pouco tempo, apenas uma reprodução em seu escritório, em tamanho menor que o original – em cores chapadas, sem as ranhuras tão peculiares da xilogravura, mais parecendo uma técnica de *papiers collés*, como Henri Matisse fez em sua famosa série *Jazz*, de 1947. A reprodução possui um fim: trata-se de um grande cartão de Natal que foi emoldurado.

Pedro Vasco reconhece que algumas telas de artistas goianos podem ter sido presenteadas a parceiros da Ellus, mas não menciona se foram realmente obras do projeto. Mas admite, sim, que a reprodução de *Tucanos* virou um *souvenir*.

– Alguns quadro caros, tipo Poteiro, eu escolhia pessoas específicas de São Paulo, por exemplo, para presentear, com os quadros que eram obras desses artistas que foram levadas para essas fachadas. Este aqui é um (apontando para tela de Mauro Ribeiro), esse aqui é outro (apontando para tela de DaCruz, na parede). Aquele tucano (apontando novamente para a reprodução de *Tucanos*, no fundo da sala), aquele pequeno quadro, distribuía isso para as pessoas da época.

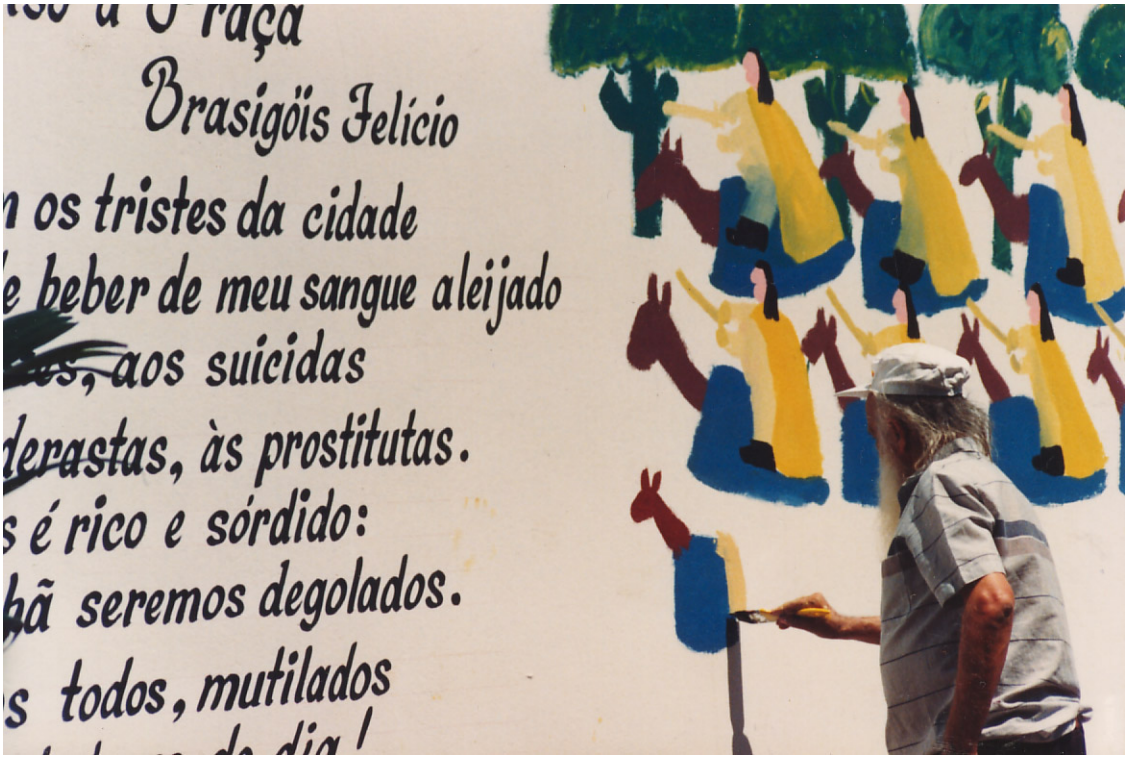
O engenheiro recorda-se, especialmente, de um exemplo de uma obra de Antônio Poteiro[134] que teria virado um presente de final de ano. Poteiro, todavia, não chegara a participar do projeto em sua fase de grande dimensão nos edifícios. Há

---

[133] Essa última reprodução impressa industrialmente foi doada depois de nossa primeira visita ao escritório de Pedro Vasco.

[134] Antônio Batista de Souza, dito Antônio Poteiro, (Santa Cristina de Pousa, Portugal – 1925), ceramista e pintor com diversas individuais de relevância fora do Brasil, é considerado pela crítica nacional um dos maiores nomes das artes plásticas produzidas em Goiás.

registro dele trabalhando apenas ônibus e nos muros do Martim Cererê, como atesta a fotografia de Amaury Menezes (fig. 12). A narrativa de Pedro Vasco refere-se a uma das iniciativas das quais a Ellus se valeu para promover-se à época, no caso, o lançamento de um edifício com o nome do artista. Todavia, tal obra não possui relação com o Galeria Aberta.



13. Centro Cultural Martim Cererê, 1988
Antônio Poteiro pintando no muro
(foto: Amaury Menezes)

– Eu me lembro, por exemplo, para onde foi a obra do Poteiro. De quando usamos nome dele. Tinha um diretor das indústrias Villares, que produzia o elevador Atlas, que era o melhor elevador do país. E a Villares, anualmente, como presente de Natal para seus clientes, fornecedores, ela distribuía, peças... sejam peças marajoara, peças do interior de Minas, coisas parecidas... Eu me recordo que o presenteei com essa obra do Poteiro, uma tela que, na verdade, foi uma coisa meio dolorosa para mim. Mas fiz isso com prazer imenso, pois com esse gesto de desprendimento, de carinho,

talvez a gente conseguisse encaixar dentro desse processo que atingia o Brasil inteiro, algumas coisas que fossem de Goiás.

A obra mais famosa do Galeria Aberta, *Tucanos*, que chegou a virar até cartão-postal no final da década de 1980, tem paradeiro conhecido. Ao menos uma delas. Sendo uma xilogravura, um segundo exemplar da produção, de uma série de dez impressas pela artista (2/10), pertence a Paulo Coelho Guimarães, da Multicor. Emoldurado, o trabalho figura em sua sala de visitas ao lado de retratos de família e dividindo paredes com outras obras de Iza que não integraram o projeto e de alguns outros artistas, como Dek. Segundo Paulo, ele ganhou a xilogravura da própria artista. "Na época eu ganhei um quadro da Iza, aquele dos tucanos, que, na verdade, é uma xilografia. Ganhei o da Selma Parreira, ela me deu. Ganhei um quadro do DaCruz, não aquele, mas ganhei um quadro dele. Ganhei um quadro do Omar Souto. Tudo na parceria".

Quando ele fala em "parceria", significa que ganhou uma obra como permuta por seu trabalho de reprodução nas paredes. Ao menos é o que diz, mostrando outras obras de artistas em sua casa, como as citadas acima. Apesar da afirmação, não foi possível encontrar a tela de Selma Parreira entre seus guardados (em conversas informais, a artista diz desconhecer o paradeiro do trabalho). Havia, sim, uma das três obras produzidas por Alcione Guimarães para o Edifício Tropical e que não fora citada por ele.

Possivelmente a obra mais valiosa de todo o projeto também se encontra em seu poder. Não só pelo nome e respaldo do artista e por ele não viver mais, mas também pela pertinência estética de todo seu trabalho. Trata-se do óleo sobre tela de Cleber Gouvêa. Recebendo atenção nada digna, a pintura está na parede de um cômodo dos fundos de sua empresa, possivelmente o lugar em que os funcionários utilizam como refeitório. Com manchas, poeira e alguns rasgos na parte inferior, é possível que o trabalho exposto no edifício do INSS esteja em melhor estado de conservação. Ciente da necessidade de restauração, Paulo Coelho assegura que pretende recuperá-la.

Abaixo, quadro lista principais obras e locais do Galeria Aberta, estado de conservação das pinturas e destino das obras originais apuradas até a conclusão deste levantamento, em setembro de 2005.

ARTISTA	NOME DA OBRA	LOCAL	A OBRA EM JULHO DE 2005	PARADEIRO DO ORIGINAL
Alcione Guimarães	Boiada	Ed. Tropical, Av. Goiás, 112, Centro	Apagada	Acervo Paulo Coelho Guimarães (Há apenas uma do tríptico original)
Amaury Menezes	S/ título	Delegacia Regional do Trabalho (lateral norte), Av. 85, 887, Setor Sul	Apagada	Desconhecido
Cleber Gouvêa	S/ título	Ed. INSS, Rua 82, Centro	Existente	Acervo Paulo Coelho Guimarães
Da Cruz	S/ título	Ed. da Casag/ OAB (fachada lateral sul), Av. Goiás, 60, Centro	Existente	Acervo Pedro Vasco
Dek	S/ título	Ed. Rio São Francisco, Av. Tocantins, 207, Centro	Apagado	Desconhecido (*)
DJ Oliveira	O Mágico	Cartórios Eleitorais de Goiânia (Antiga sede da Caixa Econômica Federal), Av. Goiás, 249, Centro	Destruída por vendaval	Desconhecido
Gomes de Souza	S/ título	Ed. Rio São Francisco, Av. Tocantins, 207, Centro	Apagado	Acervo do próprio autor
M. Cavalcante	Três Cabeças de Arara	Ed. Rio São Francisco, Av. Tocantins, 207, Centro	Apagado	Desconhecido
Iza Costa	Tucanos	Antiga sede da. Telegoiás, Rua 3, Centro	Apagado	Acervo Paulo Coelho Guimarães

Iza Costa	Índio	Ed. Alencastro Veiga (antigo Hotel Karajás), Rua 3, 860, Centro	Apagado	Desconhecido
Iza Costa	S/ título	Agência Central do Banco do Brasil, Av. Goiás	Apagado	Desconhecido
Mauro Ribeiro	Madona dos Pássaros	Agência Central do Banco Itaú (antiga Agência Central do Beg), Av. Anhangüera, 546, Centro	Existente	Acervo Pedro Vasco
Omar Souto	Basta!	Agência Central do Banco Itaú (antiga Agência Central do Beg), Av. Anhangüera, 546, Centro	Existente	Desconhecido
Omar Souto	Sereia	Parque Aquático de Goiás, Centro	Demolido	Desconhecido
Omar Souto	Via Sacra (15 painéis)	Rodovia dos Romeiros (GO-060)	Existente	Desconhecido
Omar Souto	S/ título	Clube Social Feminino, Praça do Cruzeiro	Apagado	Desconhecido
Sancler	S/ título	Estádio Serra Dourada, Jardim Goiás	Apagado	Desconhecido
Selma Parreira	S/ título	Delegacia Regional do Trabalho (lateral sul), Av. 85, 887, Setor Sul	Apagado	Desconhecido
Tai Hsuan-an	S/ título	Prédio da Gerência do INSS, Av. Goiás, 51, Centro	Existente	Desconhecido
Diversos	Diversos	Muros do Centro	Demolidos	Desconhecido

		Cultural Martim Cererê		
Diversos	Diversos	Carroceria de ônibus da Transurb	Apagado	Desconhecido
Alcione, Gomes de Souza, Omar Souto, Sanatan	-	Muros do Hospital Psiquiátrico Adauto Botelho (atual Crer), 5ª. Avenida, Setor Nova Vila	Demolido	Desconhecido
Diversos	Diversos	Muros do Centro Cultural Gustav Ritter, Av. Marechal Deodoro, Setor Campinas	Apagado	Desconhecido
-	-	Heitoraí (interior)	-	Desconhecido
-	-	Cidade de Goiás (interior)	-	Desconhecido
-	-	Itapuranga (interior)	-	Desconhecido

3.3 Nomes de catálogo

O artista plástico aguardava aflito na ante-sala da administração regional daquela poderosa instituição. Lançou o olhar para a secretária, que escrevia alheia a seu nervosismo. Olhou, olhou... Já era a quinta vez que repassava na mente o mobiliário da sala: sofá azul-da-prússia, duas poltronas verde-vermeer, mesa de centro em laca amarelo de cádmio, mesa da secretária de madeira laqueada cinza chumbo e tampo de vidro fumê, que bem poderia ser terra siena queimada no catálogo da Gato Preto, samambaia no canto... A samambaia não tinha notado. Hummm, poderia pintá-la! Sim, voltaria em outro momento com uma câmera fotográfica e, de posse daquelas folhas alongadas, faria uma tela. Talvez se mudasse a cor das folhas ganharia expressividade... Talvez se exagerasse no

amarelo, se colocasse um fundo púrpura, não, melhor, se pintasse um fundo violeta – para contrastar –, se fizesse uma releitura a partir de alguma outra planta já registrada por um outro artista, em um outro tempo, se acrescentasse muita tinta, muita massa, se utilizasse espátula em vez de pincel, se costurasse algo à tela, se colasse umas folhas de plástico, se pintasse com um ventilador, se digerisse a imagem até se transformar em um padrão gráfico de tecido inglês... Ficou ali mais um minuto, decidindo como transformaria aquela samambaia em uma obra de arte. Já pensava nos salões em que inscreveria o quadro, aliás, a série. Sim, seriam muitos. E no que a crítica diria da incrível capacidade de se produzir arte de uma planta tão, tão corriqueira, tão doméstica Como ninguém havia pensado nisso antes?

O telefone da secretária soou em uma campainha que ele só havia visto igual numa novela. Não, ainda era a sua vez.

Levantou-se mais novamente. Agora não era para tomar água. Nem para verificar se o cabelo estava no lugar, como fizera anteriormente. Pensou em sair para fumar um pouco. Caminhou até a grande janela no final da sala. Encostou o rosto no vidro que dava para a avenida mais antiga da cidade. Olhou lá embaixo os carros, que pela tempestade que caíra no meio da tarde, já estavam com os faróis acesos. Olhou o que pôde e o que era abraçado por aquele retângulo de vidro. A uns dois quarteirões dali, na imensa parede de um outro prédio, viu a pintura de um outro artista. "Coisa feia", pensou. E continuou consigo mesmo, agora falando baixinho: "Como tem coragem de exibir isso?". Voltou para o seu lugar, caminhando com pressa, como se estivesse para ser finalmente chamado. E foi. A secretária, que usava um lenço amarelo no pescoço – "feio", adjetivou mais uma vez em pensamento – disse a ele:

– Senhor artista, é a sua vez. Por favor, por aqui.

Ele levantou-se rapidamente, ajustou o maço de cigarros Albany no bolso lateral da camisa, pegou sua pasta com recortes de jornais, diplomas, certificados e algumas fotografias e seguiu a moça com lenço amarelo. Ela abriu a porta, sorriu para ele, e indicou que entrasse na sala do superintende do banco.

– Como vai, artista?

– Olá, senhor superintende!

– A que devo a visita? Quer nos propor uma exposição em nossas dependências?

– Não. Quero algo melhor! E maior!

– Então me diga. Gostaria que patrocinássemos um catálogo?

– Não, quero pintar seu banco. Quero fazer uma samambaia gigante numa das paredes externas. Minha idéia é levar mais verde para as ruas da cidade. O que acha? Não é ótimo?

– Hã...

– E senhor só terá de me fazer um favorzinho: falar com o governador.[135]

Possivelmente tal diálogo nunca tenha existido em proporção tão direta – e patética. Mas Pedro Vasco assegura que diversos artistas assediaram políticos, funcionários públicos de alto escalão, executivos de bancos e empresários. Naturalmente, ele, na qualidade de principal patrocinador também recebeu propostas de artistas querendo integrar o projeto.

– Como disse a você, teve um lado proveitoso, um lado bonito, mas teve o lado que, às vezes, essas pessoas eram mal-educadas comigo. Houve casos de artistas que foram a diretor de Caixa Econômica Federal, que foram à Superintendência de Banco do Brasil, ou seja, mandando gente de governo para pedir para integrar o processo. Tem o lado feio da coisa. Agora se você me perguntar quem foi, não sei, não me lembro. E digo que não sei para me preservar, é porque não me lembro mesmo.

Na classe artística esse foi a grande polêmica do Galeria Aberta. O que regia o processo curatorial, se é que podia assim ser chamada a eleição de artistas e obras para os determinados edifícios, muros e ônibus do projeto. Muito mais que discutir se o trabalho estava adequado ao espaço a ele destinado, ou se a obra era merecedora de estar em exibição em tão grande tamanho, interferindo na paisagem da cidade, as principais perguntas tangiam os autores: Quais eram os critérios de escolha dos

---

[135] Texto fictício. O personagem denominado “Artista” não foi inspirado em nenhuma pessoa real. Todavia, a situação, de maneira geral, é inspirada no afã que dominou boa parte da classe artística goianiense quando o Galeria Aberta ganhou visibilidade, conforme relato de Pedro Vasco (interferência 37).

nomes? Por que uns ganhavam diversos espaços e outros nenhum? Por que esse ou aquele artista não havia sido convidado?

As repostas estavam na manga de PX Silveira. Esbanjando dinamicidade e atuando em diversas áreas, seja no papel de negociador com as empresas e pessoas responsáveis pelos prédios, seja fazendo a articulação entre o estado e a iniciativa privada, não era difícil de se conceber que PX tivesse fabuloso trânsito entre artistas e seus ateliês, comumente mais abertos a visitas que os portões das secretarias de cultura e das empresas. Além de tudo isso, o idealizador do Galeria Aberta tinha um centro para aglutinar todos esses artistas – e trabalhos. A galeria MultiArte.

Goianiense, PX recorda-se que sua primeira ligação com o mundo das artes aconteceu ainda muito cedo. “Esse contato se deu desde que me entendo por gente”. Além de ter trabalhado com artes plásticas, cinema e vídeo, mercado editorial, o produtor cultural recorda-se que queria fazer poesia e ser músico, mas nunca estudou nada especificamente, apesar de sempre integrar círculos da arte. “Sou músico autodidata, gravei umas coisas já... quando pego o violão só toco coisas minhas”, comenta, destacando que também gosta de escrever, incluindo até publicações, a exemplo de *A Arte no Altar.* Multimeios, ele também já se aventurou por outras áreas, como cinema e vídeo.

– Depois comecei a fazer documentários, sempre com artistas, primeiro: DJ Oliveira, Iza Costa. O do DJ Oliveira chama-se *Nove Minutos de Eternidade*. O da Iza Costa é *Iza Brasil*. Aí fui abrindo meu leque de interesses comecei a fazer com literatura, com o Bernardo Elis. Depois fiz com o Pedro Ludovico, que é o *Pedro Fundamental*.

Nas próximas linhas ele conta como de empresário da noite, entrou de vez no mundo das artes plásticas:

– E aí, abri um bar na época, um vídeo-bar, Arroz de Néon era como se chamava, era um bar muito artístico. Era o primeiro bar do Brasil, acho que do mundo, utilizando vídeos. Hoje é comum, mas na época era inédito. Pirateava a MTV de Nova York. Tinha um amigo que morava lá que mandava clipes do Michael Jackson, que lançava aqui antes de passar no *Fantástico*. Eram 18 televisores, espalhados pelo lado de fora e pelo lado de dentro, que criava um clima. Mas o pessoal ia lá para tomar

cervejinha no canudinho. Era uma garotada, sabe! E ninguém pedia dose, ninguém jantava. Era muita gente e pouco caixa. Mas foi muito legal. Fiquei com esse bar um ano. Foi aí que comecei a fazer leilão de obra de arte nesse bar. Fui conhecendo muitos artistas e do bar montei a galeria. E da galeria o Kleber me chamou para ir para a Secretaria, para ser o assessor técnico dele.

Na narrativa de seus primeiros contatos com o mundo artístico, PX recorda-se de quando montou sua galeria, a MultiArte. Com bastante respaldo em Goiânia e nomes de peso no catálogo, a exemplo de Antônio Poteiro e Siron Franco, o empresário soube aproveitar o momento dourado da comercialização de arte no Brasil. Era tal o sucesso de seu empreendimento, que a MultiArte acabou tendo uma filial em Brasília. Porém, com o desaquecimento do mercado, nos anos 90, acabou não resistindo, assim como a matriz em Goiânia. A capacidade de inserção do empreendimento era tamanha, que em 1990 a galeria chegou a participar da Barcelona Internacional Art Fair. Iza Costa, uma das estrelas mais fulgurante da MultiArte, relembra os anos que esteve ao lado do PX *marchand*. “Eu sempre estava viajando e fazendo exposição. Depois ‘quetei’ com essa história toda e aí começou meu trabalho com o PX. Ele trabalhou muito tempo junto comigo. Nós fizemos umas dez exposições nos Estados Unidos”. A artista diz PX realmente era seu *marchand* naquela época, e reconhece que seu trabalho recebia boa dose de atenção. “Ele fazia comigo um trabalho especial, mesmo. Nós íamos para os Estados Unidos, fomos para Paris”.

Numa rápida olhada em catálogos com a assinatura da MultiArte Galeria produzidos na segunda metade dos anos de 1980, encontra-se nomes como Tai, DJ Oliveira, Gomes de Souza, M. Cavalcante, para citar alguns. Dessa forma, faz-se a equação bastante simples. Soma-se à figura de PX e sua galeria os nomes e trabalhos desses artistas. O resultado, indiscutível, é o elenco do Galeria Aberta. Questionada sobre o que se recorda da lista de nomes que emprestou sua assinatura ao projeto, Iza Costa admite que se tratavam de pessoas que flutuavam em torno de PX. “Os artistas que participaram foram o Mauro Ribeiro, o Omar Souto, Gomes, Alcione, Tai, Dek... acho que só. Era o pessoal que era mais próximo ao PX”. O artista plástico Carlos Sena sentencia: “Creio que essa escolha desses artistas era uma espécie de promoção para

o time de artistas que trabalhava em sua própria galeria". E o professor segue, cotejando o contexto e sua própria experiência no período:

– Eu entro na faculdade nessa época, mas em pintura sou autodidata, o meu curso foi de licenciatura. Mas eu venho pintando a vida inteira. O que eu queria fazer era uma pintura que durasse, que desafiasse o tempo. Então eu não me encaixei dentro do imediatismo da pintura dos anos 80, onde *bad painting*, ou seja, má pintura, era sinônimo de qualidade, significava frescor. Quanto menos experiência o pintor tivesse, mais juventude, qualidade. Eu nunca compactuei com essa pintura ululante, mas é claro que vivi esse *boom* de mercado e, é claro, que consegui colocar minha pintura no mercado, mas eu sempre recusei esses projetos faraônicos, essa questão de massificação da arte. Nunca acreditei no 'vamos fazer arte para o povo', mas sim em 'vamos educar o povo para a arte'. Acho que tem aí uma inversão de valores que é muito grande. Portanto, também não aceitei outros convites do PX, como o de participar da capa de um jornal que ele fez à época, que não aceitei, tanto como de pintar os ônibus, que também não aceitei, e de participar do Galeria Aberta. Eu fui uma das primeiras dez pessoas selecionadas para esse Galeria Aberta, e pintaria exatamente o terceiro trabalho. Eu não aceitei.

Mesmo tendo recusado o convite para figurar na lista do Galeria Aberta, Sena admite que trabalhou com PX. No depoimento, ele faz um pequeno raio-x do sistema de contratos entre galeristas e artistas na época. Com mais de uma dúzia de estabelecimentos na cidade e o mercado bastante aquecido, exclusividade não era a prata da casa:

– Fiz exposição lá, na galeria dele, e fiz exposição na galeria dele de Brasília também. Mas nem por isso eu era artista de PX. Eu tinha bastante autonomia. Não aceitei fazer contrato com ele, nem com Marina Potrich, que à época quis também. Existiam esses contratos de exclusividade. Nunca fiz com nenhum deles e transitei com muita liberdade em diversas galerias da cidade. Sempre pude escolher: 'essa exposição fiz com a Marina, essa outra com o PX, uma terceira fiz com a Elenita'. Então eu transitava com uma certa liberdade. O fato de ter exposto lá, não significava que eu era do *casting* de PX. Isso não tinha nada a ver. De qualquer maneira, as pessoas que ele mais promovia, como Iza Costa, Omar Souto, Gomes de Souza, Maranhão

Cavalcante, Dek... mesmo a Selma Parreira, todos eles ganharam painéis imensos na cidade.

PX reconhece que houve ciúmes de quem não integrou o projeto.

– Eu até tive que inventar uma maneira de justificar porque eu escolhia um e não escolhia outro. O critério era levar a arte ao povo. Até por ser novidade, a gente não tinha desenvolvido um critério. Eu falava, então, de um escalonamento. 'Vamos fazer um escalonamento em vez de seleção, pois ao nosso ver, todo mundo merece participar'. E assim foi.

Por outro lado, em diferente momento de suas recordações, o ex-galerista afirma que não "houve questionamento" em relação a possíveis cenas de ciúmes de quem não fora convidado para o projeto. Enumerando pontos que, segundo ele, justificaram a escolha de determinados artistas, ressalta a importância que o peso da biografia representou em suas escolhas:

– Mesmo porque os artistas participaram, não fui eu que botei... Sou muito amigo do Léo Pincel[136], por exemplo, mas não coloquei o Léo Pincel porque teve o escalonamento e isso subentende trajetória, história, peso, artístico, medalhão, medalhonismo, né... O escalonamento prevê tudo isso. Então se colocasse o Léo Pincel, que é um excelente artista, amigo meu, queridíssimo, aí poderia questionar, mas não, eu coloquei pessoas que eram de uma indiscutível presença no cenário artístico. Eram pessoas que não se discutia. Tanto que não houve questionamento nesse sentido.

Dizendo que diversas vezes ouviu queixas, o secretário Kleber Adorno também admite que houve quem ficasse indignado de não integrar o projeto, porém, em sua opinião, todas as tendências de arte produzidas em Goiás foram representadas no Galeria Aberta. "Dizíamos, você vai fazer parte. E muitos fizeram. Na época nos tivemos artistas de todas as áreas, de todas as tendências participando", resume ele. Entre os artistas, um temerário – e defensivo – Omar Souto evita comentar o assunto. "Olha, eu prefiro fazer o que Cristo fez diante de seus acusadores, me calo. Não ouvi nada e não sei de nada". Já Iza Costa, bem menos assustada, reconhece que fez

[136] Leonardo Henrique Lobo de Campos, dito LeoPincel (Goiânia, 1957) é pintor, publicitário, ilustrador e designer industrial (Menezes. Op. cit. p. 159)

desafetos no projeto justamente por ter mais de uma obra reproduzida. Perguntada se ela recorda-se de reclamações de outros artistas, responde prontamente: “Teve sim muito problema. Inclusive, me parece até que houve até uma matéria no jornal uma vez sobre esse assunto. Era alguém reclamando que eu já tinha três trabalhos nos prédios de Goiânia”.

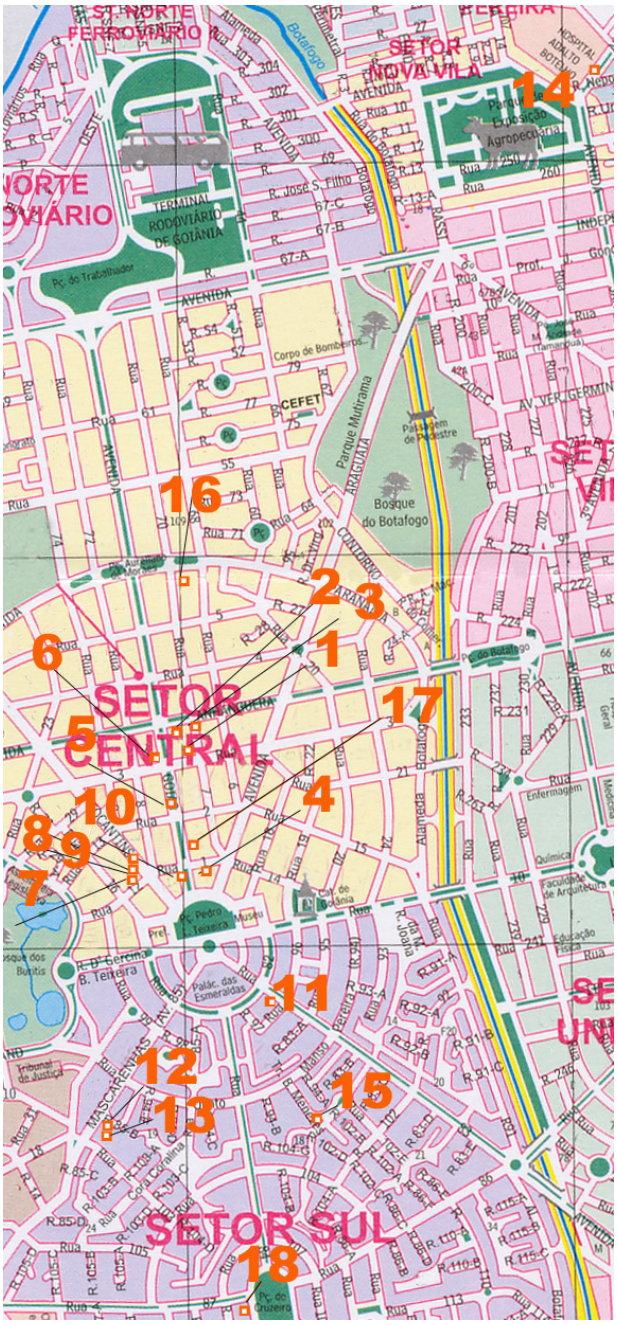
Entre os nomes atuantes no Galeria Aberta, Pedro Vasco, da Ellus, é quem parece ser mais consciente do incômodo que o projeto se tornou para quem não havia sido selecionado para integrar a lista de artistas. Enfatizando que não era ele quem fazia seleção de “quem é quem à época”, o engenheiro mecenas faz questão de destacar que nem poderia sê-lo. “Eu nem tinha conhecimento cultural ou específico para eleger arte”, afirma, numa auto-avaliação bastante sincera. “Depois nós viemos a ter muitos problemas com artistas que se sentiram alijados”, afirma.

A questão da falta de curadoria foi, aos olhos da galerista Marina Potrich, o grande problema do Galeria Aberta:

– Acho que faltou o cuidado maior com o artista, já que se tratava de painéis tão grandes, em se fazer coisas mais agradáveis. Alguns considero muito bonitos, mas também há painéis de muito mal gosto. Acho que faltou olhar crítico para selecionar. Faltou a curadoria.

Mesmo elegendo alguns trabalhos como “felizes”, a exemplo de *Tucanos* de Iza Costa, a galerista afirma que “devia se estudar melhor”, e ela diz não estar referindo-se aos temas apenas, mas a todo o processo de escolha de artistas. “Não se deveria convidar artista, não, mas abrir para propostas. Quem quisesse participar que levasse as propostas, com desenho ou a maquete do que vai fazer”.

Com a galeria funcionando ativamente desde 1980, Marina Potrich sempre manteve em seus catálogos artistas consagrados no panorama nacional e acabou firmando-se como uma referência no mercado. Apesar de manter um catálogo de artistas renomados de outros estados, ela afirma que também comercializou obras de artistas de Goiás já na década de 80, porém com critério. “Trabalhei seletivamente com os nomes goianos. Sempre teve algum goiano aqui”, conta ela, nomeando um pequeno rol em seguida, com dois nomes, inclusive, da lista do Galeria Aberta. “Dos artistas que expuseram aqui com a gente, o Roosevelt, que foi nossa primeira exposição... o Dek



14. Trabalhos concentrados na região central de Goiânia

1) Iza Costa - Rua 3, **2**) Omar Souto - Goiás, **3**) Mauro Ribeiro – Anhangüera, **4**) DaCruz (Goiás), **5**) DJ Oliveria (Goiás), **6**) Iza Costa (Rua 3), **7**) Gomes de Souza (Tocantins), **8**) Dek (Tocantins), **9**) M. Cavalcante (Tocantins), **10**) Tai Hsuan-An (Goiás), **11**) Cleber Gouvêa (Rua 82), **12**) Amaury Menezes (Av. 85), **13**) Selma Parreira (Av.85), **14**) Hospital Adauto Botelho, **15**) Centro Cultural Martim Cererê, **16**) Iza Costa (Goiás), **17**) Alcione Guimarães (Goiás), **18**) Omar Souto (Clube Social Feminino)

expôs aqui também, o Sena, se não me engano fez a única individual com a gente... Selma, Leonam[137], Elder Rocha Lima".[138]

Se PX foi responsável pela escolha de artistas e locais (fig. 13) para as reproduções, ao que parece não opinou na seleção das obras. Neste caso, geralmente eram os próprios artistas quem propunham a tela que gostariam de levar para o mural. Ele salienta que essa determinação ficava inteiramente a critério do criador do trabalho. "Ele escolhia e fazia a obra especialmente para aquele local. O artista fazia com toda a liberdade". Concordando com PX, Iza conta o porquê de ter selecionado a gravura *Tucanos* para levar para a empena da Telegoiás. "Acho que escolhi pelo fato de ser colorido, pelo fato de ser reproduzido, e era feito em áreas chapadas, então não teria problema com nuance de cor para as pessoas reproduzirem. Era uma coisa bem recortada, era fácil".

Porém, ao contrário do que PX afirma, nem sempre o artista escolhia o local. Omar Souto não reclama de onde suas obras foram expostas na cidade. "Em qualquer lugar, desde que a gente tenha um espaço, está ótimo", afirma com bastante conformidade, no entanto, admite que não opinou em que locais os trabalhos ficariam. "Eles escolheram e eu nem sabia onde era".

Como já fora apontado anteriormente, sabe-se que Amaury Menezes também assinala que fez o jardim para cobrir a fachada norte do edifício da Delegacia Regional do Trabalho especialmente para aquele local, na tentativa de levar um pouco de verde para a aridez de postes, fios elétricos e cimento existente na Avenida 85. Carlos Sena sustenta que certamente a única obra feita especificamente para o local determinado tenha sido a de Cleber Gouvêa, por dialogar diretamente, não só com a arquitetura do prédio em questão – do INSS, antigo Inamps –, mas também com toda sua estrutura. O professor pontua criticamente a migração da obra de ateliê para um espaço público em escala bem maior:

– Em Goiânia, o artista fazia um quadro em seu ateliê, aquele quadro que era de seu repertório era jogado na mão de um técnico, para que ele reproduzisse numa escala gigantesca, no espaço onde o projeto determinasse. O artista não tinha

---

[137] Leonam Fleury, artista plástico (Goiânia, 1951) (Id., ibid., p. 160).
[138] Elder Rocha Lima, artista plástico e arquiteto (Cidade de Goiás, 1928) (Id., ibid., p. 116).

autonomia nem para escolher qual seria o prédio, ou de fazer algo específico para ali. Um quadro dele era vendido para o projeto e era ampliado. Então, na verdade, aquilo era uma cópia. Não tinha aspecto de originalidade. Não que isso tenha importância na arte contemporânea, mas, de qualquer maneira, a idéia em si, que não era feita para o sistema de reprodução, de cópia, era diluída. A obra, que foi feita com a presença da mão do artista, de repente o técnico diluía e achatava tudo no plano, digeria aquela imagem e a Suvinil patrocinava isso.

Sena atenta para o fato de que o projeto "espetacularizava" a pintura, mas que no fundo, essa produção não estava inserida dentro da discussão mundial. "Salvo o trabalho da Selma Parreira, do Luis Mauro[139] e do Edney Antunes[140], eu não vejo mais ninguém desse período que estava inserido na discussão da arte internacional", avalia.

Dos três nomes citados por ele, apenas Selma Parreira integrava o projeto idealizado por PX. Tanto Edney quanto Luiz Mauro ainda eram muito jovens no final da década, e mesmo já estando produzindo, não figuraram na lista do Galeria Aberta. Nessa época, Edney Antunes participava de um grupo de grafite, bastante autônomo, denominado Pincel Atômico, como se verá mais adiante. Levando em consideração as obras dos artistas presentes no projeto, Carlos Sena avalia a relação com o contexto nacional.

– acho que a pintura em si, no Galeria Aberta, não estava afinada às tendências. Na verdade, ela resvalou toda para um regionalismo muito grande, que estava ali à frente a figura de Omar Souto, que era o grande regional, ou de um Poteiro, que tem esse apelo regionalista também. E um outro segmento, estava comprometido com os pioneiros da arte goianiense, com o DJ Oliveira, o Confaloni, da famosa escola expressionista de Goiânia, que presta tributo a essas pessoas até hoje.

Contextualizando o período, Sena discorre sobre o caráter festivo da arte na época, enfatizando que a produção artística nos anos 80 foi um fenômeno realmente efêmero e com grande força comercial, presente num mercado bastante aquecido. "E eu vivi essa festividade dos anos 80. Fiz uma pintura que, basicamente, era esgotada aqui no estado. Eu não pude fazer maiores incursões no Brasil, ou no mundo, porque a

---

[139] Luiz Mauro de Deus, dito Luiz Mauro (Goiânia, 1968) é artista plástico. (MENEZES, op. cit. p. 168)
[140] Edney Antunes (Goiânia, 1966) é artista plástico e professor em cursos livres de arte. (Id., ibid., p. 114)

minha produção, como a de todos os artistas locais, era digerida aqui". Fazendo uma auto-avaliação, o artista reconhece que sua pintura "corria à margem" dos preceitos da arte produzida no país ou em outros locais. "Eu não me encaixava dentro dessa coisa local, mas também não me encaixava no plano nacional, ou internacional, de pintura. No entanto, eu tinha consciência do que estava acontecendo no mundo, no Brasil, e de que aqui estava acontecendo algo menor".

Sem resvalar num reducionismo simplista, há algumas características que uniram a produção de quem esteve em evidência nos anos 80. Como frisa Sena, a pintura, como meio de expressão, fora um dos pontos marcantes da arte produzida no período:
– Em todo o mundo houve um equilíbrio da balança comercial e nesse momento a economia fica boa em todos os países. E quando acontece isso, há uma corrida às compras de todos os bens simbólicos. As pessoas compram carros, apartamentos, etc. e tal, e, inclusive, obras de arte. Isso possibilita, então, a formação de um novo público comprador, de novos colecionadores de obras de arte, sem nenhuma tradição, sem nenhum conhecimento de obras de arte. Com isso, no mundo inteiro, houve o chamado *boom* da pintura. Por que? Se está se comprando muita obra de arte, a arte mais vendida será naturalmente a pintura, porque ela é a arte que está mais posta, mais colocada. Então, mais pessoas conhecem pintura, então, formam-se as novas coleções de pintura.

Atentando para a formação de um mercado renovado e promissor, Sena descreve o momento de artes plásticas em Goiânia, ocorrendo em sintonia com o que já acontecia em outras cidades brasileiras. "Na época em Goiânia, surgiram 18 galerias de arte que comercializavam e que permitia um mercado local bastante efervescente. Esse fenômeno não era típico de Goiânia, mas de todo o Brasil e de todo o mundo", relata o artista.

O crítico Frederico Morais publicou, em 1983, um texto intitulado *A Pintura Vive Viva a Pintura*, de fundo bastante poético, que lista alguns dos princípios que nortearam essa produção. A partir dessa carta-manifesto-poema, publicada originalmente num catálogo-cartaz da exposição *Pintura/ Brasil*, realizada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, é possível traçar um paralelo com a arte produzida em Goiás à época, com o

intuito de averiguar em que ponto os artistas integrantes do Galeria Aberta estavam inseridos no contexto da pintura oitentista.

> (...)
> Pintura,
> uma viagem de ônibus pelos subúrbios do Rio, para redescobrir as mesmas cores do baú que Tarsila trouxe de Minas, nos idos de 24. As cores operárias de Volpi, o verde-rosa de Mangueira. Escavar o erudito no popular. É uma viagem não pantanal para ver o ridículo de turistas americanos que nada vêem com suas máquinas fotográficas a tiracolo. Ou enternecer-se pelas filhas do rico fazendeiro. Ainda boi. Extremo norte: O Amazonas ressurge numa remontagem de seus elementos formais. Paisagem sintética, métodos. O regional não exclui a renovação da linguagem. Extremo Sul via Escola de Chicago: desenhos e ritos. Nordeste: a cor se impondo ao grafismo, fetos cósmicos, garatujas infantis, o Grupo Cobra de permeio.
> Pintura
> é isso, é por tudo na tela, tudo o que foi visto e sentido, toda a vida que se possa dar.
> À pintura, pois.
> Para o que der e vier.[141]

Citando a imagem de um nostálgico baú de cores sertanejas de Tarsila do Amaral e outras brasilidades, o texto de Frederico Morais remonta a outro momento de resgate do Brasil nas artes plásticas: a Semana de Arte Moderna de 1922. Porém, ele escreve para falar de pintura brasileira, mas em outro momento em que ela faz-se presente com intensidade quase ufanista – e "de preferência sem dor: Com prazer e Emoção"[142]: os anos 80. Momento especial para a pintura ao redor do mundo, no Brasil o retorno vigoroso a esse meio de expressão artística significou também a abertura política, o retorno do povo às urnas, a expectativa de dias melhores e diversos âmbitos, inclusive econômico.

Em sua carta, Morais trata de um regionalismo caloroso que ressurgiu nos anos 80, fazendo um contraponto à frieza distante das obras do Concretismo dos anos 60 e da arte conceitual dos anos 70. Em Goiânia, O Galeria Aberta também sinaliza para a forte relação da pintura com um público maior, que soube vivenciar de maneira expressiva o mercado. Essa relação é uma das características da arte produzida em toda a década, com o retorno à figuração, à tela e pincéis. Dessa forma, Goiânia vivenciava esse momento, "a reboque" do que acontecia no resto do mundo, como pontua Carlos Sena. Citando as duas grandes correntes pictóricas em voga no período, o professor mostra que em Goiás as obras ganharam um verniz regional.

---

[141] MORAIS, Frederico. *A Pintura Vive Viva a Pintura*. In.: GOBBI, Márcio (org.); LONTRA, Marcus. Onde *está você, Geração 8*0?. Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. il. color. (p. 99).
[142] Id., ibid.

– E em todo o mundo, então, as duas grandes tendências mundiais que irão surgir será a transvanguarda, capitaneada pelos italianos, pelo Aquile Bonito Oliva, e também pelo neo-expressionismo, via Alemanha, inclusive chegando até aqui em Goiás. O que acontece é que no Brasil isso ganhou cores, formas, ares tropicalistas. Não era tão radical quanto à transvanguarda italiana e o neo-expressionismo. Dentro dessas duas correntes, as pessoas incluíram coisas bonitas para seduzir aos olhos e que permitissem que mais e mais público comprasse.

Não é difícil ver esse "ar tropicalista", ao qual refere-se Sena. A análise torna-se muito clara se for observado o temário nas obras de Iza Costa com seus tucanos, índio e outros de apelo ecológico ou social; M. Cavalcante com representações de araras; Tai Hsuan An e as paisagens naturalistas ou a floresta com folhas de bananeira; Gomes de Souza e sua iconografia indígena no Galeria Aberta. Em outros artistas, a temática é explicitamente regional, a exemplo de Alcione Guimarães com cabeças de gado zebu; Mauro Ribeiro e a efígie rigidamente frontal de uma Nossa Senhora com pássaros; Amaury Menezes e seu jardim com flora local, como as folhas de Buriti, uma palmeira típica do Cerrado; e toda a obra de Omar Souto. Nos trabalhos desse último artista, por exemplo, há a feição do homem goiano – e também personagens reais, a exemplo da menina Leide das Neves, vítima do acidente radioativo de Goiânia – para sua *Via-Sacra*. Excetua-se desse contexto tão regionalista, Cleber Gouvêa e DJ Oliveira e a urbanidade de fundo pop dos trabalhos de Selma Parreira, produzidos no período.

Se por um lado há ligação com o regional nas obras dos artistas que participaram do Galeria Aberta – o enfático retorno ao Brasil, que novamente parecia ser nosso –, por outro não se pode dizer que eles estivessem em sintonia com as duas grandes vertentes de produção artística que já havia desembocado no Rio e em São Paulo há algum tempo. Não seria exagero dizer que o regionalismo de quase todos os artistas de Goiás – presente no temário – estivesse mais intimamente ligado à um antiga tradição local, que à transvanguarda italiana e ao neo-expressionismo alemão. Pela inovação pictórica e os olhos voltados para uma expressividade vinda do passado, pode excetuar-se Siron Franco dessa lista. Todavia, o artista não integrou a fase mais importante do Galeria Aberta. O mesmo pode ser observado em Edney Antunes e Luiz

Mauro, apontados por Sena. Selma Parreira também demonstrava estar sintonizada ao que acontecia em outros centros, conforme explica Sena.

Em seu texto, possivelmente tratando de obras de artistas participantes da exposição para o qual fora feito, Frederico Morais trata dos novos elementos emergentes na volta à tônica da pintura, como a grande dimensão das obras, o ordinário dos tecidos do suporte, o uso de materiais estranhos à tela, como a purpurina, o caco de vidro, a supressão do chassi.

> A pintura
> São uns pedaços de pano, brocados, cortinas – o décor como uma nova via do sensível. Pintar não é necessariamente usar o pincel, trabalhar nos limites da moldura. É um ato de escolha, e isto tanto pode levar o pintor à lata do lixo como à loja de retalhos de seu Nagib, ali na esquina. A pintura feita sobre tecidos perfeitamente banais, desses que são empregados para fazer calças, barracas de praia. E sobre estes novos tecidos ou sobre grandes telas sem chassis ou molduras, uma figuração elétrica, moderna, fragmentada, implosiva. Puro registro visual, iconocidade pura, rock-pintura. Qualquer coisa assim, banalidade assumida, um "estilo mais para Frigidaire do que para Tio Patinhas".[143]

O autor também tange em seu catálogo-cartaz da apropriação de elementos da História da Arte, desembocando num dos pontos do pós-modernismo, tratado sobre o rótulo de pastiche por Frederic Jameson, e tão em alta nas abordagens temáticas das obras dos anos 80. De maneira sensata, divertida e com aguda percepção daquele momento (um lembrete: o texto fora escrito em 1983), Morais toca na questão do citacionismo[144], como se o artista pudesse escolher num amplo supermercado histórico o elemento pictórico que melhor lhe aprouvesse. "– O que vou pintar hoje, Matisse ou Nolde, Guignard ou Ensor, um ícone russo, uma coluna grega, Schnabell?". E ele segue, pedindo referências: "Me dê um catálogo, uma revista, um livro, sou um viajante pelos ismos, errando à deriva, por mares tantas vezes navegados, mas sempre disposto à aventura".[145]

---

[143] Id., ibid.
[144] "Em 1987, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo identificou referências comuns das obras de arte às imagens dos meios de comunicação visual de massa. A globalização dinamizava o fluxo das informações. Os jovens começavam a interpretar as conseqüências da interação acelerada entre cultura nacional e cultura pop". (CINTRÃO, Rejane; SANT'ANNA, Margarida (ed.). *2080*. São Paulo, MAM, 2003.
[145] Morais, op. cit., p. 98.

3.4 Do ateliê ao balancim

– Seu Paulinho, não agüento mais, não! – Gritou o pintor esbaforido, com cara de pavor.

– Você tá doido, rapaz! – Respondeu Paulo Guimarães, que estava no balancim, a cerca de 20 metros do solo, com as latas de tinta e outro pintor.

– Não. Não dou conta mais, não! – Disse aos berros o pintor mais uma vez.

- Então descansa aí. Fica quieto! – Disse Paulo Guimarães, tentando acalmá-lo.

A sensação de pavor também já tomava conta de "seu Paulinho" e dos outros pintores que estavam no local naquela tarde. "E se ele não agüentar se segurar naquela corda?", pensou Paulo Guimarães, já antevendo tristemente o que um acidente daquele porte causaria em seus negócios e na imagem positiva que o Galeria Aberta vinha trazendo para si e para sua empresa.

Dependurado na corda, o pintor tentava atinar um pouco as idéias, mas já estava com os braços cansados. E aquela dor no estômago que parecia que ia paralisar todos os músculos. "O que eu faço agora, meu Deus?", perguntou-se, baixinho, com a voz um pouco sumida. Enquanto o suor escorria pela testa, empapava as sobrancelhas e já ardia nos olhos, ele tentava pensar: "Se eu descer vai ser pior. Tô muito longe do chão. O jeito é subir, mesmo".

Lá embaixo, pedreiros que faziam a reforma do prédio do INSS viram aquele homem parado, segurando-se numa corda, à altura do quinto andar daquele edifício, perceberam a gravidade da situação.

– Esse homem vai cair! – Gritou um deles.

– Cuidado aí, você vai cair! – Repetiu outro, como se tentasse alertar alguém.

Diante dos gritos dos pedreiros, o pintor pensou na real possibilidade de desabar lá de cima. Pensou que não queria morrer ainda. Rezou mais e mais freneticamente, nem completando as palavras direito em sua mente... e subiu. Sem saber se teria força suficiente para agüentar mais cinco metros. E foi, arrastando-se pela corda, raspando os braços e as mãos. Quase sem respirar e com todos os poros de seu corpo trancados, soltou os braços que latejavam de tanta dor e se entregou completamente à ajuda de seu chefe e do outro pintor que estava no balancim.

Lá em cima, amarelado com o susto, Paulo Guimarães suspirou profundamente e disse numa risada nervosa entre dentes:

– Rapaz, você é realmente louco![146]

A história narrada acima é a lembrança mais assustadora que Paulo Coelho Guimarães tem de seus dias de Galeria Aberta. O proprietário da Multicor, a empresa que topou a empreitada de levar para as fachadas dos edifícios as obras do projeto,

[146] Texto de cunho ficcional elaborado a partir de relato de Paulo Coelho Guimarães (Ver entrevista completa com Paulo Guimarães em anexo, interferência 29).

recorda-se quando foi procurado por PX Silveira para encarar o desafio de reproduzir obras de artistas plásticas em grandes escalas – e pior, a muitos metros do solo. “O PX estava procurando uma empresa que pudesse dar esse suporte e que encarasse esse projeto, que era grande. Então nós tentamos, e depois de algumas reuniões, eu disse: ‘Rapaz, eu topo. Se quiser vamos embora’. Fizemos o primeiro e ganhamos um OK”, afirma ele, lembrando-se da reprodução de *Tucanos* de Iza Costa, o mais trabalhoso em sua opinião – “Por ser o primeiro e o maior”.

Segundo Guimarães, que já havia começado a fazer Artes Plásticas no antigo Instituto de Artes da UFG – mas acabou evadindo com a metade curso encaminhado –, graças ao projeto criou laços com muitos dos artistas plásticos que emprestaram seu nome ao Galeria Aberta. “Com alguns cheguei a estreitar a amizade. O Maranhão Cavalcante, hoje é meu amigo. A Iza, o DaCruz, o Omar, que para na rua para conversar comigo. O DJ, que está sumido, mas estreitou a amizade também. Tem os que ficaram mais sumidos”, conta, com orgulho. O fundador da Multicor remonta ao surgimento da empresa, no início dos anos de 1980. “Eu vim para Goiânia em 1982, para trabalhar como pintor, e em 83 a empresa que eu trabalhava me deu rua, porque entrou em dificuldade financeira. E eu entrei no Decretão do Íris.[147] Aí, com o Decretão do Íris eu comprei o ponto. Foi quando tudo começou. Pintava paredes, pintava faixas, painéis. Claro que o mercado mudou muito desde essa época”.

Se as aves em cores chapadas de Iza foi o trabalho mais complexo, o maior desafio foi a montagem dos balancins – a estrutura que sustenta pintores e latas de tintas no alto. “Era a primeira vez que iríamos montar um balancim”, conta ele, enumerando as outras dificuldades que surgiram na seqüência: “Encorajar minha equipe a subir neles. E também adequar material e encontrar um método para aplicar, de ampliação dos desenhos”.

Sobre medos e desafios no balancim, Paulo Guimarães explica o porquê do pintor ter ficado “à deriva” no alto da corda, ao mesmo tempo em que conta como faziam para subir no andaime.

---

[147] Eleito governador de Goiás em 1982, por voto direto, Íris Rezende baixa o chamado "Decretão", de 1983, uma medida que de uma única vez demitiu 35 mil servidores estaduais, admitidos fora da época que a lei permitia.

– O que foi interessante é que, na época, a gente entra num projeto para fazer um trabalho público que também era político. Então a gente deixou de observar os imprevistos, como chuva, vento e a própria equipe, que, às vezes, a gente tinha que ficar forçando, incentivando. E acho que a ocorrência de imprevistos, mais gritantes, foi no primeiro trabalho mesmo, que foi o da Iza. Nós queríamos inventar um jeito de subir mais rápido, porque eram uns 20 metros. Aí, chegou um cara lá que falou: 'vocês podem comprar uma corda grossa, fazem nós nela e subirem'. Então, era para subir e cada vez que se cansasse, era para enganchar no nó e descansar. Só que o pintor se esqueceu desse processo, e resolveu subir direto os 20 metros.

A execução de *Tucanos* figura nas recordações do empresário como o momento em que lhe custou caro trabalhar. "Naquele lá também pagamos todos os preços: chuva, imprevistos, vento, pintor ficar dependurado lá em cima, balancim que caiu... e no outro dia tivemos que pagar lavajato para limpar dez carros", conta ele, aos risos, remontando ao episódio em que latas de tinta acrílica caíram sobre o estacionamento da Telegoiás.

Apesar de não ter havido nenhum acidente de grave, o pintor Nicácio Neves, que trabalha na Multicor desde a época do Galeria Aberta e sabe bem a temerosa sensação de estar a muitos metros do chão, relembra uma outra tarde assustadora no balancim. Dessa vez, não por negligência, mas por conta do mau tempo.

– Existiu o caso de um rapaz, o Antônio, de um dia em que ele estava trabalhando lá, aí deu aquele perigo de chuva, e bagunçou ou tudo. Tiveram que buscar ele na corda. Foi o único dia em que teve esse problema. Como estava ventando muito, o balancim era jogado pelo vento para longe da parede. E ele tentava pegar na catraca e ela dava choque por causa do cabo de aço que capta muita energia.

Segundo Nicácio, apesar das chuvas constantes no verão em Goiânia, isso não chegou a acontecer outras vezes. "Não foi coisa séria. O trabalho era bem controlado, era profissional", avalia ele positivamente. O pintor explica como funciona o processo da construção do andaime, com os contrapesos para não ser empurrado por qualquer vento.

– A catraca é a peça que a gente usa para montar o balancim nela, pois ela fica dependurada nos cabos de aço. Com uma manivela que a gente via batendo, subia ou

descia a catraca. Na época isso era bem primitivo. A gente subia a catraca com cinco sacos de areia para ela não virar e aí ficava a vigota. Esse trabalho era todo manual.

Uma vez que se subisse no balancim para realizar o trabalho, ficava-se lá até o final do dia. Nicácio diz que não sentia medo de pintar a muitos metros do chão. “De forma alguma isso me assustava. Tinha a corda, em que a gente dava nós, de 30 em 30 centímetros, e por ela a gente subia e descia. O balancim ficava no meio do prédio”, afirma ele, remontando ao recurso da corda com grandes nós, conforme descrito acima por Paulo Guimarães.

Subir para executar a pintura era apenas um dos desafios das equipes da Multicor. Ciente que seu trabalho de reprodução é “mais técnico que artístico”, Nicácio Neves remonta à História da Arte, para narrar a técnica em que foram feitas as reproduções.

– A gente fazia a reprodução da forma que o Leonardo da Vinci fazia. Com quadriculado. A gente passava um plástico no quadro, quadriculava naquele tamanho e a gente reproduzia esses quadriculados na mesma qualidade. A empena do prédio todinha também era quadriculada. Vamos supor, se um tivesse um quadro com o quadrado de 3 centímetros, e transformava aquilo numa escala de mil por cento, ficando com um quadrado de 3 metros.

Mostrando um folder qualquer como exemplo e aproximando do próprio olho até a imagem perder o foco, ele explica como mesmo com o processo do “quadriculamento” era difícil não perder a forma do que se queria reproduzir. “É complicado de executar. Aqui, perto do olho você não consegue ver direito. O que acontece com a gente é isso. Então a gente pegava aqueles 3 metros e quadriculava ele novamente, fazia eles 3 por 3, e então fazia aquele desenho”. Paulo Guimarães confirma o processo de reprodução das obras:

– Pegamos o modelo mais arcaico que existia, que é exatamente o quadriculado. Colocávamos o plástico em cima do quadro e quadriculávamos ele todinho. Um quadro 1 ou 2 centímetros aqui, equivale a um quadro de 1 metro ou 1,5 metro lá. Pintava sem saber o que estava dando. Só no final da tarde, quando descia, e que se via o que estava lá. Se errasse um quadrinho lá em cima, se pulasse um, dava diferença, porque a gente realmente não vê, não tem noção do que está fazendo.

Nicácio Neves recorda-se de um único erro bastante perceptível, o do ombro da menina na obra *Basta!*.[148] “Teve uma única vez em que aquele prédio do Beg, em que a gente fez a pintura do Omar Souto, em o ombro da menina ficou meio arredondado. Essa foi a única vez em que a gente recapeou a pintura”. Porém, o próprio Omar Souto não cita o episódio. Ciente de que a reprodução altera algo da obra original, ele faz uma avaliação parcimoniosa. “Perde um pouco, né? Pela própria dimensão perde um pouco. Na verdade, é a reprodução de um quadro seu. Então, não é uma coisa fiel. Mas ficou boa”. Iza Costa também não se derrete em elogios, mas não faz críticas. Bastante objetiva, diz que ficou feliz com o resultado. “Foi legal. Pena que desmancharam”. Sobre a execução dos painéis, a artista narra uma passagem curiosa. “Tinha criança que me ligava perguntando como é que eu fazia para ficar lá em cima pintando. Aí eu explicava que tinha os andaimes, que tinha pessoas pintando lá, que não era eu que estava lá. O povo ficava curioso demais”, conta, rindo.

Na avaliação de Nicácio Neves, os artistas gostaram do que fora produzido. “Não. Inclusive quando eles viam os trabalhos deles expostos lá, eles elogiavam a gente o máximo possível. A gente fez amizade até por isso. Não teve nenhum que reclamasse”, relembra-se, ressaltando que graças ao projeto pôde conhecer artistas e obras de arte, como Mauro Ribeiro, Omar Souto e a própria Iza, de quem é admirador da obra.

Se os artistas avaliaram sem sobressaltos ou rompantes elogiosos a atuação da Multicor na execução dos painéis, Pedro Vasco considera um verdadeiro achado o trabalho da Multicor, não se lembrando se fora procurada alguma outra empresa para executar os painéis, que não a equipe de Paulo Guimarães. Vasco crê que a Multicor executou o trabalho com a diligência necessária à época, mesmo em situações desfavoráveis, como a falta de material. “Na verdade, se a Suvinil não mandava as tintas, se faltava isso, se falta aquilo, pode ter certeza que ele não ficou parado por isso, ou por aquilo, ou por aquele outro. Acredito que não”. Denotando grande admiração à figura de Paulo Guimarães, Pedro Vasco, que diz não se encontrar com o proprietário da Multicor há muitos anos, justifica seus elogios à empresa e a seu referido

[148] Sobre esse episódio, ver outras referências às páginas 70 e 71.

proprietário, com uma explicação que resvala até numa análise de pontos comportamentais do profissional:

– E qual era o receio, que me lembro, das pessoas na época? Que as obras delas não fossem retratadas com a fidelidade que elas tivessem feito. Não tinha outro para fazer isso, que não fosse o Paulinho. Pelo que me recordo, precisou da dedicação dele. E ele sempre muito educado, muito civilizado, muito calmo e harmônico. Ele tinha uma harmonia, uma paz de espírito muito grande Penso que se ele não tivesse esse tipo de evolução, sim, porque penso que são todos estágios evolutivos, e ele muito jovem já tinha esse perfil.

PX Silveira concorda com Vasco, mas é menos esfuziante em seus comentários. “Tive uma sorte tremenda porque ninguém nunca reclamou. As reproduções foram tecnicamente perfeitas, inclusive na cor, no formato, nos traços... Então, foi de uma felicidade muito grande encontrar esse pessoal muito bom, embora enrolado”. O idealizador do projeto explica o entende por “enrolado” e abre espaço para tratar-se do tempo de execução das obras. “Ele enrolava demais, começava a pegar outro serviço, abandonava o que estava fazendo na rua. Eles enrolaram um pouco, mas foi dentro do aceitável”.

Não há registros de quanto tempo exatamente foram gastos em cada painel. Nicácio Neves diz que “o quadro do Omar Souto, que tem aquele Cristo com aquela talha de melancia, por exemplo, levamos uns dois meses”. Como as informações são apenas aproximadas, servem para se uma idéia de quanto tempo era necessário para se executar uma reprodução. Guimarães dá sua medida para o mural que considerou o mais difícil de ser executado, os *Tucanos,* de Iza. “Aquele foi o mais demorado. Acredito que gastamos uns três meses para fazer porque era o primeiro. Aí depois acelerou”.

Matéria publicada na capa do *DM Revista*, caderno de cultura do *Diário da Manhã*, em 23 de abril de 1988, oferece algum parâmetro temporal para que se verifique com que velocidade foram executadas as primeiras quatro reproduções do Galeria Aberta.

> Destas, três já foram concluídas – Iza Costa e seus *Tucanos* no prédio da Telegoiás (Rua 3), *O Mágico* de DJ Oliveira no Edifício da Caixa Econômica Federal (Rua 3), o paisagismo de DaCruz na sede da Ordem dos Advogados do Brasil e o painel de Tai Hsuan An no edifício do

> Inamps, Avenida Goiás. O painel de Omar Souto na fachada lateral sul da agência do Banco o Estado de Goiás da Praça do Bandeirante é o próximo.[149]

Mesmo que a jornalista que assina a matéria tenha cometido o erro na contagem das obras concluídas – ela escreve três, e na seqüência enumera quatro artistas e locais – é possível verificar que com seis meses de implantação do projeto já havia quatro prédios concluídos. Nesta contagem, faz-se interessante levar-se em consideração que apenas a reprodução de *Tucanos* foi feita com apenas uma equipe, conforme explicação de Paulo Guimarães. "Começamos com quatro pintores no primeiro. Depois, como o processo foi acelerando, montei até três equipes de quatro pintores". Dessa maneira, conclui-se que as equipes trabalharam concomitantemente umas às outras.

Visto que artistas não chegaram a reclamar qualidade técnica adquirida na reprodução das obras, verifica-se que um fator polêmico numa retomada posterior do projeto foi a autoria dos painéis da Via-Sacra, da Rodovia dos Romeiros. Nicácio relembra o fato. "Nessa mesma época a gente fez a via sacra daqui para Trindade e foi tudo arte do Omar Souto. Ele passava o projetinho para a gente, com mais ou menos em uns 40 por 30 centímetros, e a gente reproduzia e passava os desenhos para os painéis da via sacra". Falando em nome da Multicor, Guimarães também atesta isso. "A via sacra fui eu quem fiz também." No entanto, o artistas plástico, por outro lado, desmente os pintores da empresa. "Fui eu mesmo, eu trabalhando, e não a Multicor. A Multicor não teve nada a ver com a Via-Sacra. Ela fez os prédios. A Via-Sacra fui eu mesmo".

Matéria publicada na revista *Veja*, com data de 4 de janeiro de 1989 toca nessa questão da autoria da execução dos painéis. Em trecho do segundo parágrafo, o texto da revista descreve: "Convidado pelo Departamento de Estadas de Rodagem de Goiás, o pintor criou catorze pequenas telas representando a via-sacra, ampliadas por uma empresa de pintura de paredes para o gigantesco formato de 10 metros de comprimento por 5 de altura." [150] Um pouco mais adiante, a revista retoma o assunto e toca efetivamente na questão da autoria da realização da reprodução. "Embora Omar Souto afirme que fez sozinho as pinturas, o Departamento garante que elas foram

---

[149] LOPES, Maria Isabel. Galeria Aberta: a sustentável beleza da arte. *Diário da Manhã*, Goiânia, 23 de abril 1988. DM Revista.
[150] PRIMITIVO do Asfalto. *Veja*, São Paulo, 4 de janeiro de 1987.

ampliadas e executadas nos enormes painéis pela Multicor, empresa de pintura de paredes".

No livro *A Arte no Altar*, escrito por PX Silveira sobre a concepção e construção da via-crúcis na Rodovia dos Romeiros, o idealizador do projeto afirma que o artista realmente esteve na rodovia executando a obra. No capítulo de conclusão, PX escreve:

> De fins de junho a início de novembro de 1988, sob o sol de 105 dias de trabalho "in loco" e sob a tensão da interrupção nos outros dias, o pintor goiano Omar Souto retratou um acontecimento de há quase dois mil anos atrás, interpretando seus catorze momentos com a força sinérgica de um único quadro; eis a Via-Sacra de Goiânia a Trindade, agora indelével marco artístico no interior do Brasil.[151]

Todavia, na página seguinte, PX refere-se ao trabalho da Multicor, escrevendo: "A empresa especializada Multicor foi chamada para preparar a superfície dos painéis, assessorar o artista e recobrir a pintura com esmalte apropriado, também de fabricação Glasurit".[152] E ainda, por fim – mas sem, no entanto, lançar maiores luzes sobre a questão – a ficha técnica do projeto não traz maiores esclarecimentos, pois trata da Multicor como empresa responsável pela "técnica de pintura".

3.5 "Arte por toda a parte"

Chego ao hotel naquele final de manhã. Passo pela porta principal, entro no saguão e avisto, logo à direita, o café. "Acho já tinha estado ali", penso, mas anteriormente aquilo era um bar ou algo assim. No café, há umas cinco mesas. Três homens de terno conversam barulhentamente em uma delas. As outras estão vazias. Meu entrevistado ainda não chegou. Atrás do balcão de vidro e madeira, uma jovem organiza quiches em uma pequena estufa. Sento-me na mesa mais próxima de uma outra porta, também de vidro, que dá para a avenida. Abro meu bloco, checo as perguntas. Lembro de uma outra e tento escrever, mas a caneta não funciona. Antes que a moça me traga o cardápio, levanto-me e saio. Volto ao carro para buscar uma caneta, um lápis, qualquer coisa que me permita escrever. Já bem próximo da entrada do hotel novamente, vejo PX

[151] SILVEIRA, PX. *A Arte no Altar*: momento do artista Omar Souto visto por PX Silveira. Goiânia: Ed. UCG, 1989.
[152] Id.. ibid.

passando pela porta principal. Aperto o passo. Magro e alto, creio que ele tenha a mesma aparência desde a primeira vez que o vi. Quando seria? Talvez nem fizesse tanto tempo assim... Fazia. Recordo-me que o vi em sua galeria, a MultiArte, quando funcionava no subsolo do Shopping Bougainville. Isso há uns 14 ou 15 anos. Ainda me lembro do piso de vidro – ou acrílico – que a galeria tinha, no qual tive medo de pisar num primeiro momento.

– PX? – Chamei-o, quase gritando enquanto entrava novamente no saguão.

Ele parou, esperou um segundo e estendeu a mão.

– Você é o Salvio? Tudo bom?

– Olá! Obrigado por ter atendido ao meu pedido – Disse-lhe, querendo soar bem-educado.

Caminhamos para o café. Ele escolheu a mesa. Não era a que eu havia pensado, mas fazia pouca diferença. Os três homens de terno continuavam ruidosos. Por um instante fiquei preocupado com a qualidade de gravação que obteria. Logo me esqueci disso. A moça trouxe o cardápio. PX pede café e água. Repito suas palavras. Ele veste um costume escuro sobre uma camiseta um pouco mais clara, cinzenta. Penso na primeira vez que havia visto essa combinação e lembro-me de Miami-Vice*, Don Jonhson e outras coisas coloridas e bizarras dos anos 80. Apesar do que falaríamos ali, não se tratava de um* revival *daquela década. Não, em momento algum o paletó justo e cinzento de PX se parecia com o blazer desestruturado, em tom pastel e com ombreiras avantajadas dos policiais do seriado norte-americano.*

Explico novamente o que pesquiso, pois já havia mencionado meu objeto de estudo pelo telefone no dia anterior. Ele diz que está bem. Só tem de ficar atento com o tempo. Viaja para São Paulo no início daquela mesma tarde. Fico imaginando que ele more nas duas cidades desde que fora presidente da Funarte, há alguns anos.

– Podemos começar, então?– Pergunto.

Ele sinaliza positivamente com a cabeça. Ligo o gravador e ele começa a falar. Já a princípio menciona sua ligação com a arte nas ruas. Suspiro aliviado,

já antevendo, ou torcendo para que isso aconteça, o quanto ele será didático em sua recapitulação. A moça do balcão descarrega duas xícaras de café sobre a toalhas de papel da mesa. E também a água. Percebo que o gravador está travado. Isso sempre acontece comigo. Uma vez foi numa entrevista com Carlos Heitor Cony, outra com o Franz Krajcberg. Destravo o gravador e não me abalo. Ele segue sua narrativa. Conta que, em outubro de 1980, na inauguração do primeiro shopping center de Goiânia, o Flamboyant, levou uma faixa para o evento, onde se lia a frase eViDêNcIa SuTiL. Enquanto prossegue em sua narrativa, saca uma caneta do bolso e desenha as letras.

– Falo disso porque reporta ao contato do público com a arte. Fui expulso na abertura do Flamboyant porque levei uma faixa pintada com letras grandes e pequenas, e as letras grandes sobressaiam e as pessoas não conseguiam ler o 'sutil', 'evidência sutil'... Tentavam ler, sabe, mas não conseguiam. A idéia era essa, mostrar uma coisa que estava evidente, mas que a compreensão era sutil.

Falando desse recomeço para mostrar como "a idéia do Galeria Aberta surgiu como uma iniciativa natural", ele recorda-se de outros empreendimentos realizados – ou apenas pensados – por ele nessa seara. "Fizemos também uma intervenção fantástica de outdoor na cidade. Foram uns 40 painéis, mas isso foi efêmero", explica, enquanto desenha novamente na folha de papel sob a xícara de café que está à sua frente.

– Aqui estão os postes de iluminação de praças, então eu peguei outdoor e coloquei eles em pé, com cerca de nove metros. Então eles ficaram assim, quatro outdoors em volta de cada poste. Eles contornavam o poste. Isso foi feito no Dia dos Namorados. Arrumei um motel que financiou tudo para a gente. Nós pintamos esses painéis em folhas no chão, depois os outdoors foram montados e depois nós colamos.

– Eram diversas imagens, no caso? – Intervenho, curioso..

– Eram, diversos desenhos, diversos artistas. Eram 39 artistas. Mas era efêmero.

– Em que locais ficavam, você se lembra?

– Em praças. Na Praça Tamandaré, Praça do Cruzeiro... vários pontos da cidade. Depois de 15 dias eles foram desmontados. Outra coisa que tinha proposto, e que chegamos a executar dois painéis, era pintar os telhados de Goiânia, com quadros homenageando a flora e a fauna que existia aqui antes. Eu me lembro que o Omar Solto fez uma melancia num desses telhados, mas aquilo não vingou porque não tinha patrocinador.

– Então, ao menos um foi feito? – Pergunto, e ele prossegue, descrevendo mais um projeto de arte pública. Talvez o mais mirabolante de todos.

– Foi. Eu queria pintar alguns telhados de prédio, de forma que depois você tirasse um retrato de cima, de forma que esse retrato faria Goiânia ser conhecida no mundo inteiro, porque a gente estaria vivendo dentro de uma tela. Estaríamos vivendo dentro de uma cidade que é suporte para uma manifestação artística. E isso poderia diferenciar a cidade perante o mundo. Imagine, se você tem aí duzentos telhados pintados, com coisas interessantes, fauna e flora, que se misturam a um pouco do verde que há também, com as árvores. Poderia ficar uma imagem muito interessante de uma cidade vista por cima.

– A Bienal de Arte Incomum foi feita nesse período? Pois era uma iniciativa que também enfatizava intervenções urbanas...

– Foi. É outra coisa que vai na mesma linha. A proposta da Bienal de Arte Incomum era incomum por quê? Porque o artista dentro do Município de Goiânia poderia escolher o local onde a obra ia ficar. Ele negociava... Poderia ser no ateliê dele mesmo, desde que o ateliê dele fosse acessível à visitação pública, porque uma vez selecionada a obra, já não faria mais parte de casa dele. Ele deveria integrar ela ao circuito da exposição. Nós selecionamos duzentos projetos. Foi fantástica a adesão, as idéias... Teve 27 projetos, com 27 pontos de visitação. Alguns foram em museu. Eram obras que selecionamos e levamos para museu. A que ganhou, do Agnaldo[153]*, por exemplo, foi para museu. Agora, fizemos um mapinha com uma planta baixa com 27 pontos de visitação, que*

[153] Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, dito Aguinaldo Coelho (Rio de Janeiro, 1955), artista plástico, professor universitário (FAV/ UFG) e, desde 1999, diretor de Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (Agepel).

você teria que visitar para ver a exposição como um todo. Os artistas interferiram em praças, em prédios. Teve um alugou um apartamento e fez do apartamento uma instalação. Teve um que matou um boi. Foi a um matadouro, pegou um boi e o levou para Praça Universitária. Mas me esqueci o nome dele agora.

Depois de um bom tempo de conversa, noto que os três homens barulhentos nem estão mais no café. Ele caminha para o final da entrevista, citando Aracy Amaral, Radha Abramo e Danilo Miranda, do Sesc, como referências paulistas de quem é "entusiasta com a arte pública", como ele mesmo coloca. Pergunto, por fim, se ainda gostaria de falar algo ou retomar algum ponto de sua entrevista, e ele finaliza com o Galeria Aberta e fazendo um rápido balanço do panorama artístico na atualidade.

– Acho que o Galeria Aberta poderia ser a porta de entrada para a questão da arte pública em Goiás. A gente tinha um projeto também de painéis entre Goiânia e Anápolis, mas que não foi feito por falta de... de..., enfim, a gente nunca faz tudo o que quer. Essa coisa da arte pública é muito interessante. Goiânia merecia assumir esse caráter até de capital visual, pois como a gente falou, ela tem essa vocação, a população, gosta, todo mundo gosta, as pessoas aderem, mas dá um pouco de trabalho. – É um debate que não vai se chegar ao final dele, e que está um pouco recuado atualmente. E os salões estão falidos mesmo. Você vai à Bienal de São Paulo e é um parque temático. Tem que haver uma mudança para se criar novamente uma aura interessante. Na verdade as artes plásticas recuaram na representação conceitual que elas tinham na população, junto ao mundo artístico. Com o acesso que você tem à Internet, imediatamente você pode ver o Christo lá em Nova York, com as TVs a cabo... Isso tudo desgasta a Bienal. Você chega lá e parece que já viu tudo. Tudo isso, o dinamismo da informação, cobra das artes plásticas uma posição mais participante, mais criativa, que ela deixou de ter. E os salõezinhos estão todos... Você vai é não tem aquela coisa. Vai premiar o que? Eu e o Kleber criamos a Bienal de Arte de Goiás, fizemos a primeira e a segunda edição, mas era uma coisa convencional. A Bienal de Arte Incomum foi uma tentativa de achar uma fórmula diferente, e até hoje não foi achada. As artes plásticas não conseguem

antecipar nada mais, mesmo porque as coisas estão mais dispersas. Ela não consegue mais agregar.[154]

PX mostra seu contato com as artes plásticas sempre utilizando uma via pública para desembocar projetos e produções por ele implementadas. Em sua lista, ele mostra algumas idéias que vieram antes ou depois do Galeria Aberta. Mas o que há de inusitado nisso? É certo, que a noção de museu que temos hoje tenha surgido somente na Europa do século XVIII, o que nos remete diretamente à idéia de que obras de arte foram concebidas para o céu aberto, muito antes de serem trancafiadas em espaços fechados, como muitas assim existiam na antiguidade clássica, ou antes ainda, nas primeiras civilizações do Norte da África e do Oriente Médio. O que leva o Galeria Aberta – e outros projetos de PX – a estarem em consonância com a produção de arte pública dos anos de 1980 é a ênfase na pintura. Seja os afrescos da Capela Sistina de Michelangelo, ou a Santa Ceia de da Vinci do refeitório do Mosteiro de Santa Maria delle Grazie, em Milão, ou ainda mais antigo, os afrescos de Pompéia, o que traz todas essas obras até nossos dias é, sobretudo, o fato de estarem "protegidas" entre paredes. O acréscimo da obra pública a partir do final dos anos 70 é a pintura. E com ela a sua efemeridade. Todavia a questão é, como a pintura deu-se ao trabalho de sair da tela, da parede da sala e dos museus para ganhar a rua. Há uma possível resposta para isso, e ela vem de Nova York, a reboque do advento da pintura como mais notória forma de expressão artística nos anos 80.

Desde a década de 1960, sobretudo nos Estados Unidos, os desenhos conquistaram as paredes externas e os muros, assim como slogans hippies e outras palavras de ordem passaram a dominar as camisetas. Sempre com a bandeira do ativismo hasteada, seja em prol do debate em torno de questões raciais, seja para difundir preceitos feministas, cidades como Nova York, por exemplo, viram nos anos 80 organizações, como a Cityarts, propor e viabilizar a realização de projetos artísticos de murais, atendendo a pedidos de artistas desconhecidos de bairros e de comunidades organizadas. Sobre o tema, matéria publicada em abril 1984 na Revista Geográfica

[154] Texto produzido a partir de entrevista com PX Silveira. As respostas de PX, à exceção do primeiro travessão, onde é narrado os cumprimentos, podem ser localizadas nas seguintes intervenções, respectivamente: 1, 22, 23, 24, 25, 26 e 44 (ver depoimento na íntegra, em anexo).

Universal cita Keith Haring, Bob Wiegand e Art Guerra como exemplos de artistas envolvidos com a arte nas ruas de Nova York. Do último, a revista publica o seguinte depoimento: “O mural funciona como um barômetro, medindo diferentes pressões numa vizinhança, num determinado período. São testemunhos para o povo local e falam dos problemas do dia-a-dia. Observando os murais pode-se entender a comunidade que os circunda”.[155]

Se os murais nova-iorquinos já existiam desde os anos 60, nos anos 80 a novidade da arte marginal trafegou nas paredes dos vagões dos metrôs da cidade norte-americana, funcionando como suporte para obras de artistas – ou grupos de artistas – que assinavam NOC 167, Futura, PS1 e Lee and Fred,[156] que com pinturas fortes e gestuais revitalizaram a cultura urbana com inúmeras referências da cultura de massa. Eram temas de seus trabalhos desenhos animados, personagens de histórias em quadrinhos, cenas de filmes de ficção, homenagens e citações visuais de Andy Warhol. Este último também foi uma espécie de mestre para Jean-Michael Basquiat (1960-1988), considerado o nome que tornou o grafite uma “respeitada forma de arte”[157], ao lado de Keith Haring (1961-1985), e que “elevou o grafite ao status de belas-artes, sem que com isso lhe tenha sacrificado a frescura e o impacto”.[158] Em poderosa panorâmica do século XX, o historiador de arte Karl Ruhrberg mostra como o grafite galgou degraus de importância nos anos 80. Segundo o pesquisador alemão, indo ao encontro das barreiras quebradas por Basquiat e Haring, “os *graffiti* constituem um dos mais importantes contributos dos representantes de uma subcultura às belas-artes”. Contudo, Ruhrberg também sublinha que, apesar da manifestação ter sido um jorro de criatividade indômita, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, “uma imitação maciça e pueril minou o potencial criativo de tal obra e reduziu-a a uma gestualidade oca”.[159]

---

[155] FRIDMAN, Paulo. A Arte das Ruas nos Murais de Nova Iorque. *Revista Geográfica Universal*, São Paulo, abril de 1984.
[156] BUENO. Maria Lúcia. *Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999 (p. 264).
[157] WALTER, Ingo F. A Arte no Século XX. Colônia (Alemanha): Taschen, 1999 (p. 690).
[158] RUHRBERG, Karl. Para Lá da Utopia. In.: WALTER, Ingo F. *A Arte no Século XX*. Colônia (Alemanha): Taschen, 1999, vol. I. p. 388.
[159] Idem, op. cit. (p. 387)

Em Goiânia, o Galeria Aberta não fez o caminho dos pintores marginalizados dos vagões de metrô de Nova York. Por aqui, o projeto já nasceu oficial. Desde sua gênese, esteve abarcado pelo Governo do Estado e por mecenas que souberam encaminhar tudo com a diligência empregada a um bom negócio. Não há nada de marginal nas obras, ou na biografia dos artistas que participaram do projeto quando ele fora realizado. Matéria publicada no jornal *Diário da Manhã* une na mesma capa os estabelecidos nomes do Galeria Aberta a dois jovens pintores, Edney Antunes e Nonato[160], pertencentes ao grupo Pincel Atômico e bem mais próximos às iniciativas urbanas dos artistas nova-iorquinos:

> Enquanto a Multicor trabalha as fachadas dos prédios, dois grafiteiros silenciosos penetram sorrateiramente na brancura dos muros de Goiânia. Não é preciso olhar apenas para o alto para ver que a cidade está mais bonita. O grupo Pincel Atômico, formado pelos artista plásticos Nonato e Edney Antunes, de 24 e 21 anos, andam deixando suas marcas por aí. Graças aos dois, a sede da Pepsi-Cola, no Jardim América ganhou "cara nova", como também os muros do Atelier de Vanda Pinheiro, da Casa Grande Galeria de Arte, e muitos outros. Enfim, é um pouquinho mais de colorido para os nossos dias quentes, mas com muita arte![161]

Segundo imagens publicadas no referido jornal, os meninos do Pincel Atômico deixaram nos muros de Goiânia, com humor e muito spray, uma visão bem oitentista de ícones de uma era que já se assumia globalizada, a exemplo de carros populares, estrelas de Hollywood em rebolados sensuais e super-heróis prontos para salvar o mundo de qualquer agrura. É inegável que, quando Nonato e Antunes utilizam imagens de rápida decodificação popular – como o mais identificável dos veículos, o Fusca, que aos olhos de Antunes tem suas rodas trocadas por coxinhas de galinha –, a busca pelo lúdico, pelo prazer e pela excelência comunicativa pretendida por essa geração faz-se de maneira exemplar. Também há grande ressonância popular nas obras dos artistas estabelecidos do Galeria Aberta, que também utilizam imagens de rápida decodificação, no entanto, o descompromisso tão difundido por Marcos Lontra é bem mais nítido na dupla de grafiteiros. Se por um lado, Edney Antunes e Nonato não levaram para os muros a crítica mordaz à opressão das minorias vivenciadas em guetos raciais e em bairros marginais de metrópoles poderosas, como o fez Basquiat

---

[160] Raimundo Nonato Coelho de Oliveira, dito Nonato (Montalvânia/ MG, 1963) é artista plástico. Desde de Meados da década de 1990 reside na Grécia. (Menezes, 1998, 2006)

[161] LOPES, Maria Isabel. Galeria Aberta: a sustentável beleza da arte. *Diário da Manhã*, Goiânia, 23 abril 1988. DM Revista.

com os dias difíceis nas ruas do Brooklyn[162], por outro lado, a exemplo dos grafiteiros nova-iorquinos e de outras partes do mundo, os goianienses também acessaram o *establishment* dos salões de arte e das galerias respeitadas. Edney Antunes, por exemplo, tornou-se a partir do início da década de 90, um dos mais expoentes artistas plásticos de sua geração em Goiânia, angariando premiações de peso nacional e figurando em mostras internacionais (Menezes, 1998, p. 114) e manufaturando uma bem-articulada crítica social, bem distante da grácil temática pop dos tempos de grafite dos anos 80.

Na ânsia de ocupar a rua e os espaços, bem ao gosto oitentista, os projetos de PX Silveira pareciam adequados aos princípios propostos pela corrente que propunha a exibição pública de pintura que ganhara força nos anos 80. Entretanto, Carlos Sena não viu com bons olhos iniciativas como o Galeria Aberta e a Bienal de Arte Incomum.

– Geralmente eram idéias muito obsoletas, que eu não compactuava à época, como, por exemplo, pintar os ônibus da Transurb. Mas não pintar toda a lataria do ônibus, e sim aquele quadro de ateliê migrar para a lataria do veículo. E para a lataria oposta ao que o público do ponto de ônibus veria. Ou seja, eram quadros para serem vistos em grande velocidade. Para mim, essa era uma outra idéia muito infeliz. Como colocar dezenas de outdoors fechando toda uma praça como se fosse um curral, e cada outdoor desse seria pintado ao vivo por artistas, como aconteceu lá Praça do Cruzeiro e que o público pedia para retirar, tamanho mau gosto. Essas foram algumas das idéias que PX teve. Para mim, a mais infeliz de todas foi mais à frente, creio que em 1990 já, chamada Bienal de Arte Incomum. Então esse personagem criou toda essa paranóia de arte, e, Goiânia, justamente por ser uma cidade bastante imatura, qualquer pessoa que quiser liderar um processa aqui tem adesão muito fácil. Vista disso é o Barão de Fulwood[163], que chamou todo mundo para pintar um boi no Flamboyant e

---

[162] RUHRBERG, Karl. Op. cit. p. 387.

[163] Referência à figura controversa do Barão de Fulwood, goiano radicado nos Estados Unidos idealizador da Barony of Fulwood Foundation, que em Goiânia patrocionou a exposição *a Cor da Carne – O Boi na Arte*, realizada de 1º a 14 de março de 2004, num dos pisos do Flamboyant Shopping Center. A mostra reuniu 16 esculturas em tamanho natural, com dois metros de altura, construídas em fibra de vidro, com interferências de artistas goianos. Na ocasião da abertura da coletiva, o jornal O Popular noticiou: "Durante o evento alguns dos artistas convidados, como M. Cavalcanti, vão exibir ali mesmo à frente do público seu talento com as tintas, realizando pinturas no dorso dos bois. Participam das intervenções os artistas DJ Oliveira, M. Cavalcante, Telma Alves, Cléa Costa, Fernando Thommen, Edney Antunes, Tarcísio Viriato, Filipe Nather, Juliano Morais, Selma Parreira, Marcelo Solá, Roosevelt, Nonato, Luiz Mauro e Peter (www.opopular.com.br).

todos aderiram. Então, como os artistas goianos são muito acomodados, eles não estão acostumados a tomarem suas próprias iniciativas ou a se unirem em processos coletivos, qualquer um que lhes ofereçam alguma vantagem, eles brigam e aceitam.

PX, por sua vez, reconhece que boa parte de seus projetos tinha como objetivo "sacudir" um pouco a cidade. Ele argumenta, apontando que o momento hoje é muito mais qualitativo que nos anos 80.

– Essas coisas que eu fazia nessa época eram realmente para provocar, para que saísse daquela letargia. No caso da Bienal de Arte Incomum, por exemplo, o incomum era até nos prêmios. O primeiro prêmio foi uma entrada de um apartamento, um sinal. Então o cara ganhava o sinal de um apartamento e o restante eram prestações, como se fosse, hoje, uns R$ 250 por mês. O apartamento era da própria Ellus. Outro ganhou cinco bois. O Leonam Fleury ganhou cinco bois. No dia da entrega no prêmio, no Teatro Goiânia. Os cinco bois estavam lá, no caminhão, na porta do teatro. Ele vendeu, é claro. Tinha entrada de cinema, corte de cabelo, banho de boutique... Foram vários prêmios que para mim foi muito interessante conseguir. Dinheiro não teve, mas teve viagem para Paris, Nova York, apartamento. Consegui juntar um prêmio fantástico, que você traduz em termos numéricos, mas que para os patrocinadores foi fácil de dar. Então eu pedia 'me dá um café aí, para o cara tomar café aqui a vida inteira', ou sei lá, uns cinco anos de café. O cara dava.

Carências de espaços e de iniciativas artísticas à parte, o projeto dos "ônibus da Transurb", a que se referiu Carlos Sena, fora o mais efêmero e ruidoso desdobramento do Galeria Aberta. PX relembra como se dera a maratona de pintura (figs. 15 e 16) realizada nas laterais de 110 ônibus da Companhia de Transporte Urbano de Goiânia, na Praça do Sol, num domingo. "Fizemos isso numa única manhã, numa espécie de *happening*, sem remuneração nem nada", relembra-se, afirmando que os artistas receberam um "churrasco" pelo trabalho. "Foi essa a remuneração". Ele conta que a praça fora fechada, e todos os veículos estacionados de "um lado e do outro lado, fazendo um corredor".

15/ 16. Dia de pintura na praça
A convite de PX Silveira artistas pintam quadros na carroceria de ônibus do transporte coletivo de Goiânia
(Foto: Ângelo Lima)

Ao todo, 110 artistas foram convidados para trabalhar numa parte já preparada para receber a pintura da carroceria dos ônibus. Como acontecera nos muros do Centro Cultural Martim Cererê, Centro Cultural Gustav Ritter e Hospital Adauto Botelho, os próprios artistas envergaram seus pincéis. Uma das críticas de Carlos Sena a esse desdobramento do Galeria Aberta fora o local escolhido para a pintura. Como já fora apontado, ele depreciou o espaço escolhido para a pintura figurar nos veículos: do outro lado da carroceria, em relação ao embarque e desembarque.

Distante dos olhos dos usuários do transporte coletivo a obra não cumpriria a sua principal missão: ser vista pelas pessoas que utilizavam aquele veículo. Mesmo sem ser questionado sobre isso, PX dá sua explicação espontaneamente, como se esperasse uma crítica:

– A pintura era na lateral oposta. Por que? A gente tinha pensado, junto aos técnicos da Transurb, que a gente não poderia causar qualquer alteração visual no ônibus, porque com muita gente analfabeta, algumas pessoas poderiam perder o ônibus, se um fosse diferente do outro. Imagine um ônibus para a Redenção, com um painel do Siron, sendo diferente de um ônibus para a Redenção, com painel do Cléber Gouvêa. Então a gente definiu que essa alteração visual poderia dificultar para o usuário, por isso colocamos pintura só do outro lado.

Perguntado se havia alguma ligação dessa fase do projeto, a que PX refere-se como “Galeria Aberta Circulante”, com as pinturas nos vagões do metrô nova-iorquino, ele garante não ter feito nenhuma relação com os grafites norte-americanos ou com pinturas urbanas realizadas em outras cidades em que já havia visitado, como Paris, por exemplo. “Eu tinha pensado em fazer uma comunicação com as cabeças das pessoas lá dentro. Estava a cabeça do cara aqui, então você fazia um corpo para ele”, demonstra ele desenhando enquanto diz que nenhum fora feito da maneira como ele tinha idealizado num primeiro momento. “A idéia era fazer uma espécie de *trompe l’oeil*”. Kleber Adorno diz que essa vertente do Galeria Aberta também deveria ganhar mais uma variante, mas não chegou a ser concretizada. “A outra etapa seria em carros pequenos, mas, aí, lamentavelmente, acabou nosso tempo e não deu para continuar”.

– Seria uma espécie de raio-x dos passageiros. Quando eu comecei a andar com esse projetinho na mão a idéia era um *trompe l’oeil*, para levar o humor para a cidade.

Você vê o cara, naquele calor, mal-humorado, aí passa na rua vê um ônibus com um cara usando um sutiã, por exemplo, isso causa um reação bem-humorada.

No papel de assessor técnico da Secretaria de Cultura do Município no final dos anos 80, PX atentava para o caráter festivo da produção de 110 pinturas nos ônibus do transporte coletivo, realizadas ao mesmo tempo pelos artistas em uma única manhã (figs. 17 e 18). No entanto, segundo matéria publicada em *O Popular*, nem todos os veículos ganharam as ruas no mesmo momento.

> (...)
>
> O projeto Galeria Aberta, que se iniciou com os painéis pintados nos prédios, passa agora para o transporte urbano de Goiânia.
>
> Querendo diversificar e fazer com que o contato das pessoas com o trabalho que vem sendo desenvolvido pelos artistas goianos seja maior, a Secretaria da Cultura e a Transurb estão pintando obras destes artistas nos ônibus, realizando um autêntico transporte colorido. Quinze destes ônibus já estão em trafegando pela cidade e nos próximos dez dias o número subirá para 40.[164]

Na seqüência, a mesma matéria lista os nomes de quem participa do projeto, sugerindo que os ônibus "estão sendo pintados", e nada se refere a um encontro numa única manhã na Praça do Sol.

> Além do Tai, os ônibus estão circulando com obras de Siron Franco, Agostinho, Prates, M. Cavalcante, Saída Cunha, Diva Goulart, Iza Costa, Roos, Fernando Costa Filho, Gomes de Sousa, Deck, Vânia Ferro, Sanatan e Antônio Poteiro. Nos 25 ônibus que estão sendo pintados entrarão artistas como DJ Oliveira e Amaury Menezes, entre outros.[165]

Questionada sobre sua obra no projeto, Iza Costa fala sem muita certeza – "Parece que fiz umas libélulas, umas borboletas". A mesma matéria traz ainda outras iniciativas do Galeria Aberta que não foram concretizadas e figuraram apenas como projetos que acabaram

> O assessor técnico da Secretaria de Cultura informou também que com a aprovação da diretoria da Transurb, o Galeria Aberta vai agora para os terminais de ônibus. 'O primeiro a contar com obras de arte será o terminal do Jardim Novo Mundo, a ser inaugurado dia 10 de junho. Lá serão erguidas seis paredes que levarão obras dos dois

---

[164] SANTANA, Ricardo. Arte em movimento no transporte colorido. *O Popular*, (sem data nos arquivos do jornal). Caderno 2. (Mesmo sem data, pela análise de outros matérias publicadas à época e pelo texto em questão, é possível a dedução que esta edição tenha circulado no primeiro semestre de 1989).

[165] Id. Ibden.

17/ 18. Manhã de pintura
Amaury Menezes pinta um dos ônibus do Galeria Aberta
(Foto: Acervo do artista)

> dados. Só naquele terminal a Transurb calcula que passarão cerca de 40 mil pessoas por dia'. Segundo informações junto à Transurb, este procedimento será estendido aos outros oito terminais da cidade, aumentando bastante o número de pessoas que diariamente entrarão em contato com a arte.[166]

Outro texto publicado em jornal, em junho de 1989, também não menciona a circulação de 110 ônibus com pinturas nas ruas de Goiânia, mas apenas 37.

> O projeto Galeria Aberta, em sua primeira etapa, encerrada em fevereiro último, viabilizou a implantação de amplos painéis de artistas plásticos goianos em uma dezena de edifícios e 37 ônibus. Na segunda etapa, iniciada no mês de maio, está prevista a destinação de 52 mil cruzados novos para mais 11 painéis e 60 ônibus.[167]

Por outro lado, matéria publicada no mesmo *O Popular*, em outubro de 1997, quando as pinturas definitivamente passaram a não circular mais nos ônibus, portanto pouco mais de oito anos depois das duas edições anteriormente citadas, trabalha com os dados mencionados por PX em seu depoimento.[168] "Das pinturas nos edifícios, o projeto Galeria Aberta evoluiu para os desenhos em 110 ônibus da Transurb, que faziam sucesso quando circulavam pelas ruas da capital".[169] A matéria de Rosane Bastos também menciona o "*happening*" na Praça do Sol, todavia, refere-se a um "cachê", que PX – já diretor regional da Funarte, em São Paulo, quando a matéria fora publicada – não diz em seu depoimento a este trabalho. "O criador do projeto e assessor técnico da Secretaria de Cultura do Estado à época, PX Silveira, recorda que fizeram um corredor na Praça do Sol para que os artista criassem sua arte nos ônibus e a eles era pago um cachê".[170]

É inegável que o Galeria Aberta, tendo como suporte ônibus e edifícios, tenha realmente ganhado popularidade entre os goianienses. Contudo, o desdobramento do projeto que, possivelmente, tenha gerado mais comoção pública fora a Via-Sacra realizada na GO-060, a Rodovia dos Romeiros.[171] Entre os motivos, naturalmente está

---

[166] Id., ibid.
[167] MACHADO, Luiz Carlos. Os mecenas estão de volta. *O Popular*, Goiânia, 28 junho 1989. Caderno 2.
[168] Sobre esse tema, ver em anexo depoimento completo de PX Silveira, interferência 6.
[169] BASTOS, Rosane. Pinturas não circulam mais nos ônibus. *O Popular*, Goiânia, 10 outubro 1997, O Popular 2.
[170] Id., Ibid.
[171] "Uma das principais manifestações religiosas do país – e também uma das menos conhecidas –, a festa do Divino Pai Eterno, em Trindade, reúne anualmente mais de 1 milhão de pessoas (cerca de dez vezes a população local). A última grande celebração ocorreu no primeiro domingo de julho.

o apelo religioso da obra que retrata em estações as tradicionais cenas da Paixão de Cristo (figs. 19 e 20). Prova disso, é que até hoje existem, inabaláveis, os murais concebidos por Omar Souto. O artista conta que inicialmente era para se fazer apenas uns poucos painéis, porém, quando a idéia foi apresentada ao governador Henrique Santillo, ele sugeriu que se fizessem toda a via-crúcis. Inicialmente, era para se fazer três painéis. Aí o Santillo olhou a minha idéia e brincou comigo: 'Omar, isso aí dá mais samba'. E ele disse: 'Vamos fazer a via-sacra inteira'. Eu disse: 'Claro, se fizerem a murada de concreto eu pinto'.[172] A história é confirmada no livro *A Arte no Altar*, escrito por PX Silveira sobre o projeto. A única divergência ocorre quanto ao número de painéis inicialmente propostos pelo artista.

> Assim, começamos com esta narração entre o gabinete do Secretário de Estada da Cultura e a sala particular do Governador de Goiás, respectivamente Kleber Adorno e Henrique Santillo (1988)
>
> Neste início, eles estão conversando sobre arte, juntamente com o artista Omar Souto, que veio propor-lhes a execução de um único painel no quilômetro zero da rodovia dos romeiros, que liga Goiânia a Trindade.
>
> Kleber argumenta a oportunidade da proposta, uma vez que a rodovia passa por reforma de duplicação e finalmente está sendo executada a via para os romeiros, antiga aspiração que vem dar maior segurança a todos que fazem as repetidas peregrinações anuais à cidade, tida como a capital goiana da fé.
>
> Santillo entusiasma-se e pergunta porque apenas um painel e não vários, no interregno entre as duas cidades. O artista inquieta-se; Kleber lembra-se do rito cristão da Via-Sacra. Santillo fala da importância de democratizar o acesso do povo à arte e de seu interesse em amparar, de forma especial, a crescente manifestação religiosa que converge para Trindade.
>
> E cristaliza-se, então, a idéia. De fato, estava decidido um dos desdobramentos do Projeto Galeria Aberta, com o qual a Secretaria da Cultura vinha há muito despertando os habitantes de Goiânia para a prática cotidiana do convívio com as artes plásticas.[173]

A cidade de Trindade (antiga Barro Preto) tornou-se um centro religioso depois que, em meados do século 19, Constantino e Ana Rosa Xavier acharam, quando roçavam o pasto ao lado de um córrego, um medalhão de barro que representava a Santíssima Trindade coroando a Virgem Maria.

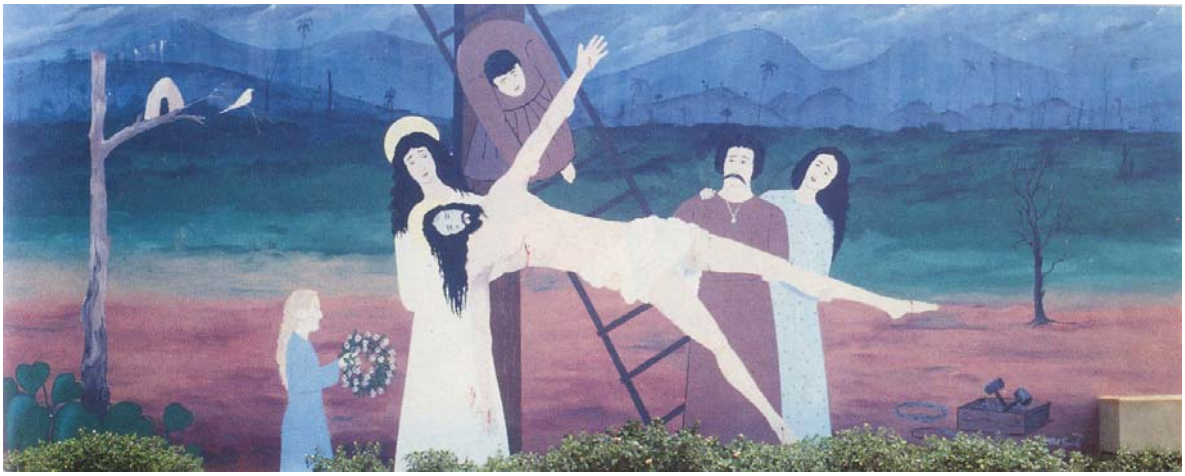
Constantino e seus familiares começaram a rezar o terço diante do medalhão, e logo foi erguida uma capelinha coberta com folhas de buriti. Mais e mais gente começou a chegar ao pequeno povoado que ali se formava. Outra capela maior foi erguida, e a imagem do medalhão foi esculpida em madeira pelo artista goiano José Joaquim da Veiga Vale (cujas obras estão no Museu de Arte Sacra, na Cidade de Goiás).

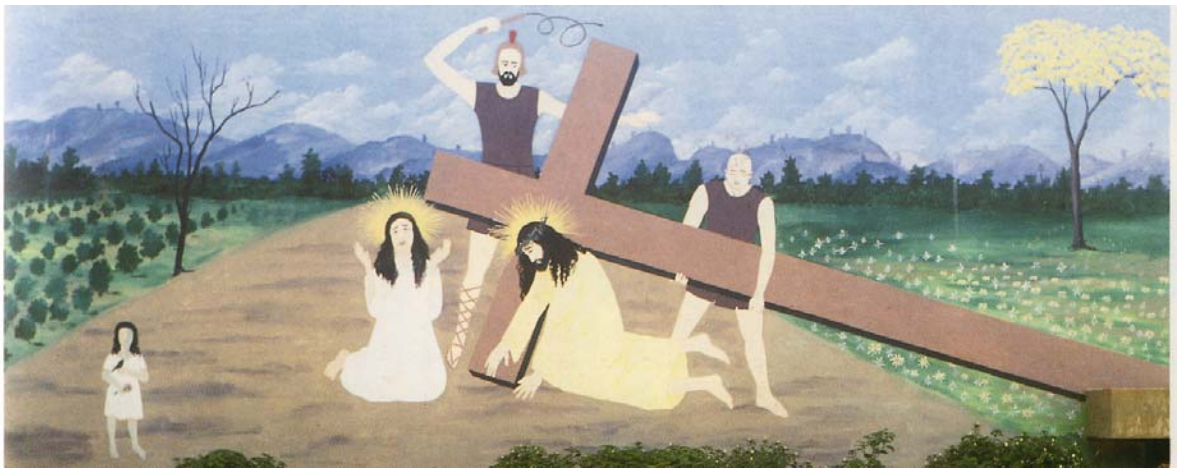
A devoção ao Pai Eterno passou a atrair multidões a Trindade, que, em 1920, ganhou sua emancipação política. As romarias se faziam em carros de boi e a cavalo. Eram dias e dias na estrada para rezar e agradecer às graças alcançadas. Atualmente, alguns romeiros percorrem até 200 km a pé ou de cavalo para visitar o santuário.

Entre 27 de junho e 6 de julho, mais de 100 mil pessoas (dos mais de 1,2 milhão de peregrinos) passaram pelo Centro de Apoio ao Romeiro, no trajeto de cerca de 20 km que os fiéis realizam a pé entre Goiânia e Trindade. Há uma separação entre a estrada e a via dos pedestres, e painéis retratando a Via Sacra servem de paradas". (Trecho de matéria publicada sob o título *Trindade reúne romaria e festa sertaneja*, em 25 de agosto de 2003, In.: http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u3108.shtml)

[172] Sobre Omar Souto, a Via Sacra de Trindade e demais trabalhos ver páginas 71 a 81.

[173] SILVEIRA, PX. *A Arte no Altar*: momento do artista Omar Souto visto por PX Silveira. Goiânia: Ed. UCG, 1989. p. 23, 24.





19/ 20. Via-Sacra
Omar Souto,
Cenas da Paixão de Cristo na Rodovia dos Romeiros
10 X 4 m.
Auto-retrato: Na figura 18 (*Jesus é descido da Cruz*), o autor aparece ajudando Cristo a descer da Cruz
Drama: Na figura 19 (*Cristo cai pela terceira vez*), a menina Leide das Neves, vítima da intoxicação com césio-137, figura no canto esquerda da cena.
(Foto: Mônica Cró. SILVEIRA. A Arte no Altar. Op. cit.)

Assim, de junho a novembro de 1988 foram realizados os primeiros 14 painéis da Rodovia dos Romeiros. Posteriormente, quebrando a tradicional iconografia da via-crúcis – que como nome já reverencia, retrata os passos dolorosos de Cristo, antes da crucificação –, fora pintado um 15º painel, a pedido do vigário de Trindade. Esse último mural, realizado seis meses depois da conclusão da Via-Sacra, exibe o povo reunido

numa espécie de missa campal, ligando as pessoas ao "poder milagroso do Divino Pai Eterno, que está na origem da cidade", como escreveu PX em seu livro[174], descrito por ele como "documental". A publicação traz todos os processos de construção dos painéis, com fotos dos canteiros de obras, plantas dos projetos, esboços do artista e a ficha técnica[175] com o nome de profissionais e empresas envolvidas. Nas descrições há desde trechos do memorial descritivo do arquiteto Fernando Galvão, falando de como fez a escolha dos locais para os jardins, bancos, bededouros e escadas, até detalhes envolvendo resoluções da equipe de engenharia e de topografia.

Matéria publicada na revista *Veja* em janeiro de 1989, compara o poder de comunicação dos painéis aos *outdoors* publicitários, pois o "artista 'primitivo' enfrentou o desafio de fazer quadros que pudessem ser vistos por pessoas dentro dos automóveis em alta velocidade".[176] O texto também pontua como Omar levou para seus painéis a paisagem do cerrado e a figura do homem goiano. Em entrevista à *Veja*, o artista afirma: 'A idéia foi fazer uma via-sacra como se ela tivesse acontecido aqui em Goiás'.

> Assim como os apressados motoristas, esse enorme contingente de romeiros agora pode divisar uma paisagem pintada que se sobrepõe à paisagem natural e se adapta perfeitamente a ela. Exceto pelos personagens bíblicos, todos os demais elementos das obras de Souto reproduzem o cenário da região, desde o céu cheio de pequenas nuvens brancas até o horizonte amplo e descampado do Brasil central.
>
> (...)
>
> Com seus cabelos encaracolados e o grosso bigode, ele se auto-retrata ajudando Jesus a descer da cruz, nos dos últimos painéis da série. Em outro, Pôncio Pilatos é o assessor da vice-presidência da Rede Globo, Edvaldo Pacote, amigo e incentivador de Souto. (...) Um desses

---

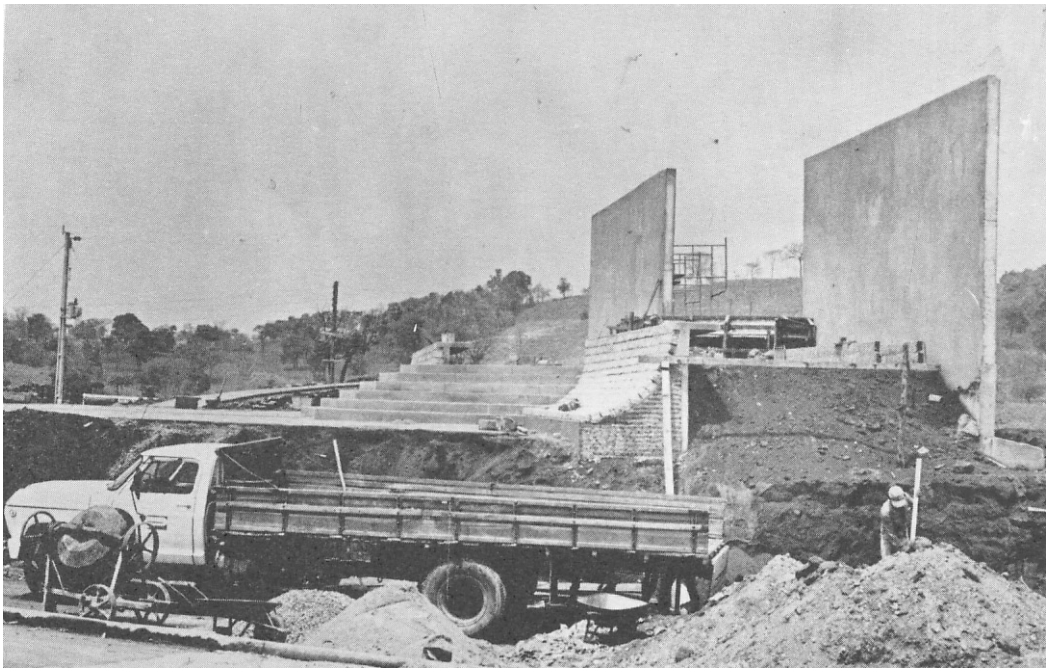
[174] Id., Ibid. p. 74.

[175] Projeto Galeria Aberta.
Extensão: Via-Sacra entre as cidades de Goiânia e Trindade
Realização: Secretaria de Estado da Cultura
Departamento de Estradas de Rodagem de Goiás – DERGO.
Governo de Goiás
Projeto de Arquitetura: Fernando Galvão
Projeto de Engenharia: Barsil Construtora e Comércio Ltda.
Projeto Elétrico: Jairo França Jr.
Projeto Hidráulico: Barsil Construtora e Comércio Ltda.
Projeto Paisagístico: João Correia Filho
Construtora: Barsil Construtora e Comércio Ltda.
Suporte: concreto armado e alvenaria
Dimensões de cada pintura: 10 m de largura por 4 m de altura
Artista: Omar Souto
Tintas: Suvinil
Técnica de Pintura: Multicor Placas e Letreiros Ltda.
(Id., Ibid. p. 85, 86)

[176] PRIMITIVO do Asfalto. *Veja*, São Paulo, 4 janeiro de 1987.

personagens é a Leide das Neves, a menina de 7 anos que morreu em conseqüência do acidente com césio-137 em Goiânia, em setembro de 1987.[177]

Assim como os painéis na Rodovia dos Romeiros, havia o plano de estender o Galeria Aberta para outra estrada, o trecho de cerca de 50 quilômetros da BR-153 que liga Goiânia a Anápolis. Essa fase do projeto não chegou a sair do papel. Outra iniciativa, que até chegou a ser veiculada na mídia impressa em agosto de 2001 com algum barulho, foi a criação de uma segunda galeria ao ar livre na Rodovia dos Romeiros.



21. Construção d e murais na Rodovia dos Romeiros
(Foto: Mônica Cró. SILVEIRA. A Arte no Altar. Op. cit.)

Esta seria feita a partir de reproduções de Antônio Poteiro, dentro de um projeto intitulado Caminhos do Céu. Em matéria veiculada no jornal *Gazeta Popular*, de 21 de agosto, PX descreve o projeto no momento em que o lançava em Goiânia, concomitantemente ao seu livro *Elevado à Arte*, editado pela Funarte sobre os trabalhos de pintura no Elevado Costa e Silva, o popular Minhocão de São Paulo.

Elevado à Arte é realidade. 'Tanto que já nos preparamos para uma pintura muito maior. Sim, falo do projeto Caminhos do Céu, que estampará em afresco definitivo as criações do artista

[177] Id., ibid.

> Poteiro. Ele interpretará pictoricamente a alma e a história do Planalto Central, especialmente em eixo profano com fundo religioso, bem como o povo gosta, e cujos desenhos serão estampados ao longo da Passarela dos Romeiros, na GO-060, entre as cidades de Goiânia e Trindade, dialogando com a Via-Sacra, que já existe, o que fará daquela rodovia a mais artística e, sem dúvida, uma das mais bonitas do mundo", otimiza.[178]

Segundo a matéria, o projeto, orçado em R$ 600 mil, já havia sido aprovado pelo Ministério da Cultural, e seria financiado por meio da Lei Rouanet. Todavia, talvez tenha deixado de ser executado pela complexidade – para não dizer impossibilidade – de conduzir "um verdadeiro exército de 2 mil pessoas", conforme o texto do jornal, que deveria fazer toda a obra em apenas uma manhã. Em entrevista, PX explicava o projeto, afirmando que tais pessoas participariam "do maior evento artístico jamais realizado, fazendo uma pintura em afresco (cimento, pedras e pigmentos) de 20 mil metros de comprimento e 60 mil metros quadrados".[179]

Um último desdobramento do Galeria Aberta, deixou as ruas, os veículos e as estradas e entrou nos recintos fechados. Também fora mudado o nome, uma vez que a pintura deixou de ser o foco. Trata-se do Poesia à Vista, que estampava versos de poetas goianos em paredes de órgãos do Estado. PX conta que o Poesia à Vista fora criado com o mesmo conceito do Galeria Aberta, "de levar a arte ao público, só que era poesia. Pintava o painel na parede e em cima a poesia. O patrocinador via sua assinatura, acho que foi o Bradesco, através da Lei Sarney", conta ele, lembrando-se que eram "mais de cem espalhados pela cidade" e que hoje ainda restam alguns, na sede da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico (Agepel).

Não raro, as tintas do Galeria Aberta encontravam-se com as letras do Poesia à Vista, como aconteceu nos extintos muros do Centro Cultural Martim Cererê. Em publicação de 20 de março de 1990, *O Popular* noticia um desses encontros, no também demolido Hospital Adauto Botelho.

> Depois de reformado, o Adauto Botelho ganhou novas cores através do projeto Galeria Aberta. Na manhã do último sábado, os artistas plásticos Gomes de Souza, Omar Souto, Alcione Guimarães e Sanatan registraram suas criações nos muros da instituição, onde também houve espaço para um poema de Maria Abadia Silva, secretária da Cultura, integrante de outro projeto, o Poesia à Vista.[180]

---

[178] MIRANDA, Max. No caminho do Galeria Aberta. *Gazeta Popular*, Goiânia, 21 de agosto de 2001. Folha Z.
[179] Id., ibid..
[180] ARTE e poesia no "Adauto Botelho". *O Popular*, Goiânia, 20 março 1990. Caderno 2.

Critérios de seleção à parte, uma vez que Maria Abadia Silva também era secretária de Cultura, a matéria é terminada com a explicação que fora uma casualidade a ligação, e publica seus versos, com o preâmbulo de que “o poema é pequeno, mas diz muito”:

Você acredita que o tempo
Conta pra frente
ou que ele vai entrando
E contando a gente?

3.6 O encanto de um pó azul brilhante

No dia 13 de setembro de 1987, os catadores Wagner Pereira e Roberto Alves vasculhavam o Instituto Goiano de Radioterapia em busca de Sucata. Em uma casamata da sala de radiologia da clínica, eles encontraram um cilindro de metal, que foi levado pelos dois para ser vendido. Antes, porém, os catadores resolveram abrir a peça com uma mareta, no quintal da casa de Roberto. Para surpresa de ambos e de quem mais pudesse ver, o cilindro guardava um pó que encantava pela sua cor azul brilhante e, a partir daquele momento, seria a causa de graves problemas – o césio-137.

O acidente só foi descoberto duas semanas após a liberação do material, no dia 29 de setembro. Nesse momento, o cilindro já havia sido vendido para Devair Ferreira, dono de um ferro-velho, e o pó, manuseado por vizinhos e contaminado casas, plantas, móveis, animais e até o lençol freático naquela região de Goiânia. Após o primeiro contato com o material, as vítimas começaram a sentir náuseas, vômitos, diarréia e tontura. Inicialmente, acreditou-se que se tratava de uma doença infecto-contagiosa, porém quando a mulher de

Devair, Maria Gabriela, levou a bomba para a sede da Vigilância Sanitária de Goiânia descobriu-se que se tratava de sintomas de radiação.[181]

O texto acima resume, em poucas linhas e com bastante objetividade, a gênese do acidente radioativo de Goiânia. Segundo matéria da jornalista Caroline Vilas Bôas, publicada em julho de 2002 na revista *Ciência Hoje*, às vésperas do 15º ano da tragédia, "qualificada como o maior acidente radiológico do mundo que já envolveu público comum"[182], "algumas vítimas ainda têm feridas que não cicatrizam e muitas desenvolveram, entre outras doenças, tumores, gastrites, hipertensão e distúrbios psicológicos". Sobre esse ranking, matéria publicada na revista *Veja*[183] em 21 de outubro de 1987 classifica a tragédia como segundo maior acidente da História da humanidade.

Assim como os tumores e doenças decorrentes da exposição à radioatividade que pelo menos 200[184] goianienses sofreram diretamente, a cidade também fora submetida a uma quarentena assim que se divulgou nacionalmente a proporção da tragédia. Matéria publicada na revista *Veja*[185], à época, menciona um panfleto com tiragem de 1 milhão de cópias, que fora distribuído em toda a capital, logo após o acidente, mas que pouco esclarecia aos cidadãos. "Para o morador de Goiânia ainda não está claro que sua cidade tornou-se inabitável, se foi palco de uma tragédia cujos efeitos mais desastrosos ainda se vão desenrolar ou se, passado o susto, as coisas tendem à normalização". Se a falta de esclarecimento e uma espécie de dúvida pavorosa tomou conta de quem estava próximo ao acidente, a situação não era melhor vista por quem vivia em outras regiões do país. Pedro Vasco recorda-se que após o acidente, "Goiânia passou a ser uma cidade completamente alijada de todos os processos, inclusive de vôos comerciais. Existia uma situação, naquela época, em que aviões não queriam descer em Goiânia". Kleber Adorno também aponta para uma situação de preconceito que atingiu não só a auto-estima do goianiense. O secretário

---

[181] Texto extraído na íntegra de box intitulado *O acidente*, In.:, VILAS BÔAS, Caroline. O mal da negligência. *Ciência Hoje* (vol. 31, 184, p. 58 a 61), Rio de Janeiro, julho de 2002.
[182] Op. cit.
[183] INOCENTES de plantão. *Veja*, São Paulo, 21 de outubro de 1987.
[184] VILAS BÔAS, Caroline. O mal da negligência. *Ciência Hoje* (vol. 31, 184, p. 58 a 61), Rio de Janeiro, julho de 2002.
[185] DESOLAÇÃO radioativa. *Veja*, São Paulo, 14 de outubro de 1987.

salienta o isolamento a que Goiás fora submetido, acarretando, inclusive, em prejuízos econômicos:

– "É óbvio que, na época, toda a estrutura de governo esteve envolvida. Isso foi um problema econômico. Quando se começou o boicote contra o estado, isso atingiria a economia estadual, e refletir na qualidade de vida do cidadão comum, porque os estados produtores de grãos, por exemplo, começaram a passar a idéia de que os nossos produtos estavam contaminados, que nossas confecções estavam contaminadas".

A primeira reportagem de *Veja* sobre o assunto, que tomara oito páginas cheias da revista, também mencionava o isolamento a que Goiânia possivelmente seria submetida:

> [...] Marlene Guiotti também amargou um duro revés nos seus negócios. Dona de um pequeno hotel na região, ela teve que abandoná-lo por alguns dias até que fossem medidas as taxas de radioatividade no seu estabelecimento.
>
> Os técnicos nada acharam de anormal, liberaram o hotel, mas os hóspedes, mesmo os mais fiéis, não apareceram. 'Não sei como vou viver daqui para a frente', diz Marlene. Tradicional exportadora de roupas feitas para outras capitais, Goiânia já sente os dissabores de ser a capital do césio-137. 'Pode parecer incrível, mas já estão até cancelando pedidos de roupas', diz José Silmon, presidente do Sindicato da Indústria do Vestuário de Goiás. Tamanho grau de temores infundados assustou também o secretário da Agricultura do Estado, Aredio Teixeira. 'Temos o maior rebanho de gado do país, São 21 milhões de cabeças, se pensarem que nossa carne está contaminada, será o fim', diz Teixeira.[186]

Nesse contexto, de tragédia recém-instalada, surge o Galeria Aberta. Justamente quando produtos goianos são rejeitados em todo o território nacional e discutia-se em todos os círculos da capital o isolamento a que tinham sido submetidos os cidadãos, o projeto começou a ser implantado. Na verdade, em outubro de 1987. Mesmo com tão pouco tempo de distância entre a tragédia – ainda mais se levado em consideração que se soube que se tratava de um acidente nuclear no dia 29 de setembro, ou seja, duas semanas após a abertura da cápsula – e o início das obras do painel de Iza Costa, muito se questionou se o projeto não seria uma tentativa de resgatar a auto-estima do goianiense, abalada após o acidente radioativo

Adorno diz que não há ligação entre os dois eventos, mas sim uma coincidência. Porém, reconhece que o Galeria Aberta contribuiu para amenizar o problema. "Não. Eu acho que ele até pode ter ajudado, mas não teve esse objetivo. Não houve essa

---

[186] Op. cit.

intenção. Na verdade, nós tínhamos um programa para as várias áreas da produção artística, e a área das artes plásticas era uma delas. O projeto foi um dos meios que utilizamos para prestigiar a área das artes plásticas". PX também mantém a negativa sobre possível ligação entre a tragédia e a exposição de pinturas nas ruas do centro da cidade. "Não, não. Havia uma estratégia política e de comunicação, mas das bases mesmo. Uma espontaneidade do momento goiano".

Carlos Sena também não vê ligação entre os dois acontecimentos. Vislumbrando o Galeria Aberta com olhos críticos, o artista plástico cita Siron Franco como o nome que se apropriou da tragédia para explorar a temática em diversas obras e ações, mas não crê que o projeto em si tenha sido desenvolvido para fazer um campanha específica.

– Não acredito que tenha havido essa influência pós-césio. A época permitia esse tipo de espetáculo. Apesar da má qualidade das obras, apesar da especulação fácil da arte, ela deu uma visibilidade regional. E as pessoas começaram a conviver com a hipótese de que existem mais artistas do que os pioneiros: Siron, Cléber, Confaloni, Oliveira e Ritter. Acho que tem uma importância nessa onda toda dos anos 80. Se você olhar a vida do autor, ela é cheia de idéias criativas, independente de césio, ou não. Mesmo porque, quando a acidente aconteceu o Siron estava em São Paulo. Ele veio voando imediatamente para Goiânia e virou o dono do césio. Então, toda a coisa ficou centralizada em torno dele. Ele fez uma exposição sobre isso, divulgou que faria um monumento, organizou passeatas, enfim, fez, produziu uma série de atitudes. Não vejo em nenhum desses painéis uma conexão com o césio, e sim com a espetacularização da arte nos anos 80.

Apesar de tanto PX Silveira quanto Kleber Adorno afirmarem que o Galeria Aberta não foi concebido para amenizar o impacto do acidente nuclear, que deixou combalida a auto-estima do cidadão goianiense, Pedro Vasco atesta que a iniciativa foi "uma das coisas que trouxe uma diversidade de informações, de notícias boas, de curiosidades da cidade, foi exatamente o caso do Galeria Aberta". E acredita na versão de que o Galeria Aberta foi criado para amenizar o impacto do acidente: "Foi uma das coisas muito velozes do PX. Foi uma das coisas que motivou esse processo muito urgente". O empresário recorda-se de uma certa manhã em que fora convidado por

Henrique Santillo, então governador, para um encontro nos jardins do Palácio das Esmeraldas. Em pauta, o agradecimento pelo apoio ao projeto e o reconhecimento como via de difusão da boa imagem pretendida para a cidade. “Mas eu me recordo que um dia ele (Santillo) me convidou para um café da manhã no Palácio. Eu achei aquilo estranho, pois minhas posições eram até muito radicais. E ele me disse que haviam feito várias reuniões para tentar dar uma dinâmica à cidade, mas que a única coisa que saiu daqui para fora como algo interessante, que ‘gerou curiosidade em outra cidade, foi esse projeto que você ajudou a fazer com o PX.’ Então, foi para agradecer”.

Carlos Sena não exagera quando afirma que Siron Franco virou o “dono do césio”. Em sua seção de arte, a revista *Veja* dedica duas páginas à produção do artista, feita imediatamente após o acidente:

> No início de outubro, o pintor goiano Siron Franco, de 40 anos, que forma no primeiro time da arte brasileira, estava em São Paulo para a abertura da Bienal quando estourou a notícia da contaminação nuclear em Goiânia, onde mora, pelo rompimento de uma cápsula de césio-137 abandonada nas ruínas de um hospital da cidade e roubada. ‘Fiquei tão chocado que cheguei a ter febre’, diz o artista, que imediatamente pegou a mulher e filha e voltou para casa, ‘como se estivesse voando para o meu ninho’. Conhecido pelo empenho com que defende as causas ecológicas, ele imediatamente organizou o Comitê Amigos de Goiânia, desenhou as máscaras usadas na passeata de protesto contra o lixo atômico e, principalmente, passou a freqüentar o local do desastre com particular interesse.[187]

“O fato mudou totalmente a minha cabeça e a minha pintura”, disse Siron à reportagem de *Veja*, que se apressou em exibir a produção do mais popular artista plástico goiano, inclusive, bastante conhecido desde a década de 1970 por ser um exímio estrategista de marketing em prol de si mesmo, conseguindo manter os holofotes sempre sobre sua produção e sua pessoa. No que a revista chama de “o primeiro resultado desse frenesi criativo”, está “uma espécie de reportagem visual” intitulada *Goiânia, Rua 57*, que inclui 20 desenhos e uma série de pinturas e esculturas. Com títulos aludindo ao acidente, a exemplo de *Porco Contaminado I*, *A Marreta e o Césio*, *Leide*[188] e *Terra da Rua 57*, as obras foram expostas na Galeria Montesanti, em São Paulo, com abertura realizada em 3 de novembro daquele ano. Na exposição, segundo *Veja*, apenas os guaches seriam

---

[187] IMAGENS de revolta. *Veja*, São Paulo, 28 de outubro de 1987.

[188] Referência a Leide das Neves, a menina de seis anos de idade, uma das primeiras vítimas mortais do acidente, que fora contaminada após ingerir o césio-137 ao comer pão com as mãos sujas (N. A.)

vendidos, ao preço de 50 mil Cruzados[189] cada um, com a renda destinada às vítimas do acidente. Apesar dos esforços em comentar as obras e o processo de criação do artista, a reportagem da revista cometeu um erro quando afirmou, no olho da matéria, que "O pintor Siron Franco retrata o acidente nuclear de Goiânia, ocorrido no bairro onde nasceu". Apesar de ter vivido 22 anos no Bairro Popular, nas imediações de onde acontecera o acidente, o artista nasceu na Cidade de Goiás.[190]

Não há dúvida de que Siron é o nome mais emblemático das artes plásticas de Goiás, já nos anos de 1970, ganhando, inclusive, notoriedade internacional. Entre exposições marcantes, pode ser destacada a participação na XII Bienal Internacional de São Paulo, em 1974, onde ganhou o prêmio de US$ 1 mil, além de ter sido considerado o melhor pintor do ano e ter sido indicado como único brasileiro a integrar a edição seguinte de megaexposição, onde recebeu o Prêmio Internacional. mais uma vez na Bienal, participou da edição XV, em 1979. Com inúmeros prêmios e exposições internacionais no currículo, em foi tema de uma "rica publicação"[191], elaborada pela professora catedrática Dawn Ades, de Teoria e História da Arte na University Of Essex, Colchester, Inglaterra. Obviamente, a importância de Siron Franco entre seus conterrâneos também é grande. "Acho muito interessante ele, pois é um artista social, que pensa fora do ateliê. Ele vai lá, carregar uma cruz, levar suas antas ou montar uma bandeira brasileira com brinquedos de crianças, está sempre usando a Explanada (dos Ministérios) como suporte para suas obras", afirma PX Silveira. Citado em diversas entrevistas deste estudo, Siron não chegou a participar efetivamente do Galeria Aberta por uma questão mais administrativa que artística, propriamente dita:

– Ele participou depois do Martim Cererê. A gente fez lá uma coisa diferente. Ele levou uma roupa, pendurou... Era uma extensão do Galeria Aberta no Martim Cererê. Mas ele iria fazer uma obra no prédio da Embratel. O projeto dele era o Mequinho, aquele enxadrista campeão. O painel dele era esse, mas a Embratel foi um caso que não consegui liberar. O edifício tinha umas empenas interessantes, mas eles me enrolaram pra caramba. Era um órgão federal, aliás, o único federal que eu tentei. Mas

---

[189] Para se ter uma noção de quanto equivalia 50 mil Cruzados em 1987, um exemplar da revista Veja na mesma época custava 60 cruzados. Em agosto de 2005 a mesma revista custa R$ 7,30.

[190] MENEZES, Amauri. *Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

[191] Id., Ibid.

eles se excludavam dentro dessa coisa: ‘Não, porque nossa central não se manifestou ainda’, ou ‘porque estamos aguardando uma resposta...’. E aí foi passando o tempo. A Embratel não liberou – não disse não –, mas ficou enrolando. Os caras daqui tinham medo de fazer algo que fosse repreendido em instância federal. Os caras morrem de medo de sair do normal.

Apesar de não ter integrado o Galeria Aberta, Siron Franco, no entanto, figura entre o primeiro nome da retomada que Kleber Adorno pretende fazer com o antigo projeto, agora numa remodelação da Secretaria Municipal de Cultura, pasta que assumiu em janeiro de 2005, no mandato de Íris Resende Machado. Nesta nova versão, o projeto, que ainda não saiu efetivamente do papel, foi batizado de Goiânia de Olho na Arte. Adorno explica as primeiras ações, ligadas à entidades subjugadas à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), uma vez que o secretário está ligado a elas:

– “Utilizaremos espaços públicos e privados. Nós estamos começando, por exemplo, com espaços ligados a OAB. Assim, para os dois primeiros painéis, já temos patrocínio garantido por esses órgãos. Vamos recuperar o painel realizado pelo Da Cruz, aqui no prédio da Casag, na Avenida Goiás, patrocinado pela Caixa de Assistência dos Advogados, e vamos implantar um outro painel que já foi preparado pela Cooperativa dos Advogados, a Credjur, na Rua 101, que será um painel do Siron Franco e que significa a retomada do Galeria Aberta nessa nova versão”.

Ciente da capacidade do projeto em chamar a atenção da população e da estrela fulgurante que Siron Franco continua a ser, ele fala sobre o motivo de ter escolhido o artista que ficou fora da primeira versão do projeto. “Estamos começando com Siron que, é claro, é um artista que ajuda a capitalizar o projeto. Auxilia a chamar atenção para o projeto, de modo que pode facilitar para a gente os patrocínios”.

3.7 O projeto ganha visibilidade

PX Silveira entra no táxi. Passados alguns segundos, começa a conversar corriqueiramente com o motorista. Alguns minutos e a conversa acaba

desembocando nas grandes pinturas que são feitas nos prédios da cidade. Curioso, PX desenvolve o assunto para saber a opinião do taxista:

– E o que você acha, então, dessas pinturas?

– Gosto muito. Acho que pela primeira vez entendo o que é arte?

– Como assim? – Inquiriu PX.

– Quando vi que começaram a pintar o primeiro desses prédios, pensava que fossem colocar um 'beba guaraná', ou alguma coisa assim. E quando a pintura ficou pronta, vi que era uma coisa feita do nada e para nada. Que é somente bonita – filosofou o taxista.

– Acho que entendo. Você quer dizer que não há uma função utilitária? Que é arte porque não tem outra função, que senão essa mesma, nela mesma?[192]

– É... Acho que é arte porque eu gosto de passar por aqui e ver essas pinturas. Sempre que ando pelo centro e estou aqui por perto, dou jeitinho e passo por aqui, só para ver algum desses quadrões.

Possivelmente, as primeiras impressões que o Galeria Aberta causou foi de curiosidade. Devido à dimensão, que exigia que a obra teve que ser revelada aos poucos, fazendo com que as pessoas se perguntassem o que sairia daquelas pinceladas feitas nas alturas, naquela grande. Á exceção de um ou outro anúncio, de cerveja, refrigerante ou café, pintados nas empenas dos edifícios do centro da cidade, nada parecido havia sido produzido em Goiânia. Até então, os maiores painéis externos de pintura realizados eram, os já citados, murais de D. J. Oliveira nos prédios da Universidade Federal de Goiás, na Praça Universitária e o painel, do Colégio Maria Auxiliadora, na Praça do Cruzeiro, no Setor Sul. Mesmo, assim, obras em dimensões bem aquém dos 800 metros quadrados de *Tucanos* de Iza Costa no Galeria Aberta. O projeto acontecera antes mesmo que Iza fizesse seus relevos, como os dos colégios Agostiniano e Hugo de Carvalho Ramos, e bem antes que a cerâmica vitrificada de Luiz Olinto assumisse lugar cativo no gosto médio do goianiense, arrebatando fachadas em

[192] Texto de cunho ficcional, concebido a partir do depoimento de PX Silveira (Ver entrevista completa em anexo, interferência 12)

bancos, clínicas, portarias de condomínios residenciais, restaurantes, lojas e átrios de edifícios de escritórios.

O fato é que, depois de prontas, as obras do Galeria Aberta sensibilizaram a opinião pública e a imprensa. “Foi um projeto que calou na consciência das pessoas. Veja, você, quase 20 anos depois, as pessoas falam do projeto, defendem o projeto, e essa era nossa intenção, mesmo”, recorda-se Kleber Adorno. O pintor Nicácio Neves também acredita que o projeto “foi muito bem valorizado”. Honrado por ter realizado esse trabalho, Nicácio diz que seu filho mais velho, hoje com 15 anos, sempre se refere aos painéis realizados por ele com orgulho: “aquele lá foi meu pai quem fez”, conta, citando o filho. “Financeiramente não teve retorno, mas em matéria de elogio foi ótimo”.

Paulo Coelho, da Multicor, conta que os painéis sempre foram muito valorizados pela população, pois havia um sentimento de que integravam um projeto artístico. “As pessoas sentiram que estavam fazendo parte de uma galeria aberta, mesmo. E quem estava na cidade estava assistindo àquela galeria. Ficou marcante. Aliás, até hoje o povo se lembra”. Ele relembra que era bastante comum de se ver “as pessoas que vinham aqui ficarem na frente do prédio e bater uma foto, para pegar aquela imagem e levar para qualquer lugar”. Matéria publicada no jornal *O Popular*, quando entraram em circulação os primeiros ônibus coletivos com pinturas em suas carrocerias, apresenta a opinião de populares sobre o projeto.

> Com isso ganha também o povo, que passa a contar agora com uma novidade. O vendedor Marcos Palmério achou ‘interessante e bonito. Sempre que um ônibus destes passa a gente pára e olha’. A balconista Berenice Del Bianco, que trabalha em uma loja na Avenida Anhangüera, disse que ‘achou interessante’ quando notou que alguns ônibus passavam com pinturas e que ‘a maioria agrada, mas não gostei de todos’. Já o ambulante Ivan Magalhães foi rude ao disparar que ‘em vez do Governo gastar dinheiro com estas bobagens, devia era cuidar do estômago do povo’.[193]

Dizendo que se lembra dos comentários elogiosos das pessoas à época, Nicácio Neves recorda-se de como o projeto atravessou fronteiras. “Morei um tempo em São Paulo e isso repercutiu até lá. Chegavam pessoas falando dos prédios de Goiânia. Foi muito bem valorizado. É um trabalho excelente”. PX Silveira também comenta como os painéis de Goiânia ganharam repercussão em outras localidades. “Volta e meia

[193] SANTANA, Ricardo. Arte em movimento no transporte colorido. *O Popular*, ... Caderno 2.

chegavam uns ofícios de algum prefeito ou de alguém pedindo informação. A gente dava essa equação que eu te falei aí: iniciativa privada, lei de incentivo, convencimento dos proprietários...”. Kleber Adorno mostra sua visão de como as pinturas foram acolhidas pela sociedade, que benefícios trouxe e pontua também o assédio de outros municípios:

– Foi de uma simpatia... primeiro pelo inusitado da idéia, segundo porque democratizou o acesso à arte, humanizou a cidade. Acho que se você humaniza a cidade, e contribui para a criação de um ambiente mais harmônico e, portanto, contribui, provavelmente, para a redução do índice de violência. Nós chamamos a atenção de outras cidades, de outros estados para Goiânia. Tanto que, à época, várias cidades nos procuraram para saber da concepção do projeto, para que eles também implantassem. Portanto, acho que foi uma idéia inovadora para a época.

Em matéria publicada pelo Jornal *O Popular*, de 18 de junho de 1995, a estagiária de Jornalismo, Isonilda de Souza, escreveu que, “Concebido para ser rotativo, até mesmo para oferecer oportunidade a outros artistas, o projeto Galeria Aberta serviu para popularizar a arte em Goiás e foi divulgado até no exterior”.

O Galeria Aberta não foi levado efetivamente para São Paulo, mas serviu de inspiração para PX Silveira quando este estava à frente da Coordenadoria Regional de Arte (Funarte/ SP) e desenvolveu o projeto Elevado à Arte, com pintura no Elevado Costa e Silva, o popular Minhocão. A trajetória do projeto está reunida no livro *Elevado à Arte*, lançado em 2001 pela Funarte e que faz referência ao Galeria Aberta.

– Em São Paulo eu fiz um recorde mundial de pintura permanente, com três mil metros quadrados, que está lá até hoje. E eu levei como uma extensão do Galeria Aberta. E agora estou tentando refazer dentro do que o *Guinness* pede. Na verdade, são três mil metros quadrados lineares. Então são dois artistas, um de cada lado. A Sônia Von Brüsky e o Maurício Nogueira. Lá em São Paulo eu já fiz diferente. Lá chamei um grupo de trabalho, chamei críticos de arte e anunciamos que tinha esse projeto, e os artistas fizeram a inscrição. Tivemos 48 projetos escritos e desses, selecionamos dois.

De alguma maneira, volta e meia a imprensa nacional cobria as pinturas de Goiânia. Nicácio cita espontaneamente o caso da revista *Veja*, como lembrança mais

significativa: "... o dono da Multicor saiu até na *Veja* na época. E teve mais uma midiazinha". PX Silveira também fala da cobertura da revista de maior tiragem do país, mas esclarece que a matéria foi feita para uma edição especial da publicação, de cunho mais comercial que informativo propriamente dito, a *Veja Centro-Oeste*, feita nos moldes da *Veja Rio* e da *Veja São Paulo*. "A *Vejinha* fez uma matéria uma vez... Na época tinha a *Veja Centro-Oeste.*[194] Era uma *Veja* que cobria o Centro-Oeste". Pedro Vasco, da Ellus, recorda-se de um momento do projeto na TV. "E a gente procurava tudo que pudesse melhorar a imagem da cidade. E nesse ponto foi interessante, porque pegamos o *Jornal Nacional*, que mostrou todos esses detalhes".

3.8 A novela como vitrine

> *Por alguns dias a professora Clotilde deixou Sassá Mutema, com toda sua dedicação patética e amor platônico, para ir a Goiânia. Também ficou para trás a colheita nos laranjais, os alunos do programa de alfabetização para adultos na zona rural e, sobretudo, toda a tensão que ainda pairava em torno dos assassinatos que haviam transformado a, até então, tranqüila Cambará em um inferno de intrigas, suspeitas e maledicências. Em Goiânia, Clotilde se encontraria com o empresário Ricardo Ribeiro, e tentaria resolver algumas questões não tão explicadas de um antigo romance. Na capital de Goiás, muito mais que se reencontrar com Ricardo, a professora veria uma cidade grande plantada no centro do Brasil – além de Brasília, naturalmente, assídua freqüentadora dos noticiários políticos de todas as noites. Clotilde conheceu Goiânia e suas ruas arborizadas, seus bosques, seu povo, que lhe pareceu hospitaleiro. Ela pôde vislumbrar como os goianienses eram cidadãos educados e amantes das artes. Em Goiânia, Clotilde viu arte por todos os lados. Nas ruas,*

[194] Procurada em diversas bibliotecas de Goiânia e Brasília, incluindo-se as bibliotecas da UFG, UCG e UnB, o exemplar não foi encontrada. A explicação mais corriqueira apresentada por funcionários das seções de periódicos é que esse gênero de publicação, de caráter mais comercial, costumeiramente não era arquivado. Os entrevistados deste trabalho também disseram não possuir mais o referido exemplar.

nos edifícios e até nos ônibus do transporte coletivo. Clotilde viu, milhões de brasileiros também viram.

Mesmo com matérias veiculadas em diversos veículos da imprensa, inclusive com repercussão nacional, sem dúvida a melhor vitrine para as realizações culturais do governo de Henrique Santillo foi, sem dúvida, a novela *O Salvador da Pátria*. Esta rápida transferência de cenário para esses dois personagens da telenovela em questão[195] fez com que o escritor Lauro César Muniz e seus colaboradores criassem uma maneira de levar Goiânia para a TV. Assim, Ricardo, interpretado por Gracindo Júnior, um personagem mais que secundário na trama, vem para o Centro-Oeste e recebe a visita da professora Clotilde, na novela vivida por Maitê Proença, a protagonista. Toda essa movimentação não significou mais que algumas inserções e uns poucos capítulos – do 104 ao 109 – que foram ao ar na primeira quinzena de maio de 1989. Todavia, cumpriu seu papel de mostrar para os brasileiros que Goiânia continuava "inteira", depois de mais de um ano após o acidente com o Césio 137.

---

[195] "Novela de Lauro César Muniz. Elenco: Lima Duarte, Maitê Proença, Francisco Cuoco, Suzana Vieira, Lúcia Veríssimo, Betty Faria, José Wilker, Lucinha Lins, Marcos Paulo, Thales Pan Chacon, Cecil Thiré, Narjara Turetta, Maurício Mattar, Alexandra Marzo, Mayara Magri, Suzy Rego, Natalia Lage, Benjamin Cattan, Cláudio Cavalcanti, Eduardo Galvão, Nelson Dantas, Aldine Muller, Cláudio Cury, Antonio Grassi, Mário Lago, Lutero Luiz, Flávio Migliaccio, José Augusto Branco, Antonio Calloni, Tácito Rocha, Ivan Cândido, Walter Santos, Marco Miranda, Norma Geraldy, Hugo Gross, Alexandre Aquerman, Luís Maçãs, George Otto, Andréa Richa, Marcela Muniz, Jimmy Raw, Nancy Galvão, Tássia Camargo, Luiz Gustavo. – O deputado federal *Severo Toledo Blanco* (Cuoco) escolhe o bóia-fria *Salvador da Silva* (Lima), o *Sassá Mutema*, para se casar com sua amante *Marlene* (Tássia), tentando desviar as atenções ao seu adultério. O fato chega até *Juca Pirama* (Luiz Gustavo), um radialista inescrupuloso que explora o episódio através do rádio. Logo um duplo homicídio vitima *Marlene* e *Juca* e tem em *Sassá* o principal suspeito. Segue um intriga policial e política envolvendo *Gilda* (Suzana), a personalística mulher de *Severo*; *Marina* (Betty), rica fazendeira, viúva e opositora política do deputado; o piloto *João* (Wilker), irmão de *Juca*. Envolve também o *Dr. Mauro* (Cecil) e *Bárbara* (Lúcia), a neta do banqueiro maior da região. Todavia, o ingênuo *Sassá*, tendo ao seu lado a professora *Clotilde* (Maitê), consegue provar sua inocência, elege-se prefeito da cidade – Tangará – e ainda arrebata o seu amor. – O ponto de partida foi o especial da Rede Globo, *O Crime do Zé Bigorna* , que Lima Duarte criou na tevê e no cinema. No início o autor declarou: "Trata-se de uma parábola sobre a liderança. Quero falar de uma Brasil forte, num ano decisivo para a nossa história, quando vai surgir um presidente eleito pelo povo. Como é um ano de esperança, quero falar de um país que acredita na luz no fim do túnel". Era janeiro de 1989 e o título já expressava a preocupação do autor. No exterior a novela foi intitulada simplesmente de *Sassá Mutema*, o título que deveria ter sido veiculado por aqui também. A boa proposta inicial foi correspondida num primeiro estágio com uma trama consistente, amarrada, inteligente. É nesse momento que brilham Luiz Gustavo e Tássia Camargo. Eles morrem no capítulo 17 e a novela muda de pólo, com conflitos dramáticos, diluídos num excesso de personagens. As situações se esvaziavam a cada bloco de capítulos. Isso até surgir a fase mais infeliz: a volta de *Juca Pirama* através de uma rádio pirata. Ninguém entendeu nada. Nem Luiz Gustavo, nem os autores, muito menos os telespectadores. Uma pena! (Rede Globo – 20hs, de 9 de janeiro a 12 de agosto de 1989.)" (FERNANDES, 1997, p. 344-345)

Em matéria publicada em 3 de março do mesmo ano no diário *O Popular*, sob a retranca *Televisão/ O Salvador da Pátria*, a repórter Karla Jaime de Morais, que acompanhou a vinda da equipe da Rede Globo a Goiás, escreveu:

> As gravações por aqui tiveram início na quinta-feira passada. Pela manhã, a equipe da Rede Globo, composta por 30 pessoas, dentre membros da produção, área técnica, direção e elenco, se reuniu no Centro Cultural Martim Cererê – filmado em diversos ângulos, inclusive, com direito a uma vista aérea e atenção especial ao texto do escritor Bernardo Elis, estampado em um de sus muros. Ali, Clotilde e Ricardo assistiram a um ensaio do espetáculo Cabaré Goiano e a apresentação da Orquestra Filarmônica do Estado, ao lado de 190 figurantes e curiosos que quiseram ver de perto as gravações.[196]

Como na trama o personagem de Gracindo Júnior é empresário, e se fixa em Goiás, foram gravadas diversas cenas no interior do Estado, Com o intuito atrair a atenção do Brasil para aspectos turísticos, a exemplo do Lago Azul, em Três Ranchos que, como atesta Gracindo Júnior na matéria, trata-se "de um lago do tamanho do mar, no Centro-Oeste, que promete ser dentro de uns cinco anos um dos grandes pontos turístico do Brasil". As cenas colhidas por Goiás também visavam mostrar que seduzissem empresários e investidores, com imagens capturadas no Centro de Gemologia, numa empresa de refinamento de soja e uma de confinamento de bois, em Anápolis, além de uma grande lavoura irrigada de soja, em Leopoldo de Bulhões. Em Goiânia, especificamente, além das tomadas realizadas no Centro Cultural Martim Cererê, foram captadas imagens no "Castro´s Park Hotel, no Cliff Restaurante e nas ruas da cidade, com cenas divulgando os ônibus pintados por artistas plásticos goianos dentro do projeto Galeria Aberta, da Secretaria de Cultura do Estado", conforme narrou Karla Jaime Morais.

O governo Henrique Santillo e sua equipe de articuladores políticos e de comunicação inseriram o *merchandising* para divulgar Goiânia nacionalmente. E mesmo que, certamente, a atração de investimentos tenha sido a primeira motivação para a veiculação em horário nobre na televisão brasileira de aspectos positivos da capital e do estado, possivelmente havia uma tentativa, em segundo plano, de atrair para Goiânia, que permaneceu crescendo e produzindo, com seus habitantes em ritmo natural de vida após a tragédia com o césio-137.

---

[196] MORAIS, Karla Jaime. (Sem título nos arquivos). *O Popular*, Goiânia, 3 de maio de 1989. Caderno 2.
.

Costumeiramente campanhas desse tipo, como fazem diversas unidades da federação, governos após sucessivos governos, são produzidas para diversas mídias, sobretudo as revistas impressas de circulação nacional. No entanto, é inegável o papel preponderante da televisão na comunicação de massa. É inegável que "a televisão em circuito aberto gera sempre um produto-programa cuja estética, ideologia e semântica devem ter íntima relação com o repertório comum à media das pessoas"[197], fazendo com que os processos de comunicação se dêem de maneira o mais eficaz possível, e atingindo assim o maior número de espectadores. Anna Maria Balogh concorda com Artur da Távola quando o assunto representa perda de significação do programa televisivo e ganho em poder de comunicação. Pontualmente tratando-se da telenovela, um produto serial em sua acepção, "tende a ser menos rica em termos de significação do que texto artístico, basicamente ambíguo e plurissignificativo. Em contrapartida, o que a novela parece deixar de lado em termos de significação, ganha aparentemente, em termos de comunicação".[198] A reportagem sobre a vinda da equipe da Rede Globo ao Planalto Central é encerrada, em sua matéria principal, com a seguinte afirmação, que também funciona como um chamamento: "Goiás deverá estar vendendo uma imagem positiva, de um estado atraente e promissor, para o resto do País. É ligar a TV e conferir".[199] Vale ressaltar aqui, que o jornal O Popular pertence à Organização Jaime Câmara, maior conglomerado de comunicação do estado, detentor, dentre diversos jornais e estações de rádio, da transmissora da Rede Globo em Goiás, a TV Anhanguera.

E se a televisão é o meio de comunicação mais hegemoneizante e abrangente, a telenovela é, realmente, o canal mais eficaz. A tradicional estratégia do entretenimento – o *circensis*, da dicotomia romana do *panis et circensis*, que aplacava a massa com o divertimento das arenas, uma vez que o estômago estivesse satisfeito –, apresenta para o público desde os sonhos de ascensão social, às possibilidades de desforra política execrada na pele dos vilões que, ao final, hão de pagar por todo o mal empreendido contra o povo. Tudo isso, embalado pelo padrão de imagens cada vez

---

[197] TÁVOLA, Artur da. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996. p. 9
[198] BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 163.
[199] MORAIS, Karla Jaime. Ibid.

melhor programado, onde um capítulo de 50 minutos é resultado de cerca de 10 horas de produção, como atestam Martín-Barbero e Rey, em seus estudos sobre a ficção televisiva na América Latina. Toda essa produção montada na incrível tessitura que a novela necessita, que engloba ainda uma trilha sonora cuidadosamente trabalhada, os figurinos adequados, épocas e cenários que permitem escapismos cotidianos (quem não se lembra do sucesso de *Pantanal*[200], por exemplo), os sorrisos dos atores, e uma trama produzida para prender o telespectador sem piedade, dia após dia, seis dias por semana, por cerca de 180 capítulos.

Távola concebe como o pressuposto, o programa-produto de TV, a telenovela no caso, produzido a partir de quatro padrões inter-relacionados e co-incidentes, a saber: o padrão mercadológico, o artístico, produtivo-tecnológico e, finalmente, ético-cultural. Nas redes de televisão aberta, dirigidas ao público em geral e com programação aparentemente gratuita[201], o padrão mercadológico sobressaí, fazendo com que os demais se adeqüem a este. É comum que autores de novelas tenham que modificar pontos na trama para atender anunciantes ou não depreciar produtos ou serviços que ajudem a pagar essa conta. Além dos anúncios de publicidade, veiculados nos intervalos, um dos vieses propagandísticos mais fortes nas telenovelas é o *merchandising*.

> A telenovela é, basicamente, o campo mais atraente para o *merchandising* e também o programa de maior audiência para a publicidade. A par de todos os outros elementos estranhos ao mundo ficcional, os que afetam o autor, os que afetam a emissora, os que afetam o ator – e, claro, os que afetam o mundo –, a publicidade, em todas as suas formas, determina e modifica o curso da telenovela. Como, de resto, faz com a nossa vida.[202]

De maneira bastante simples e didática, Renata Pallottini explica que "*merchandising* é a publicidade implícita que se faz no interior da ficção, durante o decorrer da ação na

---

[200] Novela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jaime Monjardim para a extinta Rede Manchete (1990), que teve grande recepção por parte do público, com cenas gravadas no Pantanal matrogrossense. Sendo considerada um fenômeno televisivo, pois atingiu a Rede Globo, a emissora líder isolada em audiência de telenovela há décadas, fazendo a imprensa nacional publicar textos como "Juma, a fera que ameaça a hegemonia global: Cristiana Oliveira, a jovem atriz da novela Pantanal, tira a roupa no meio dos jacarés e revoluciona o horário nobre, trazendo a sensualidade para o primeiro plano" (O Estado de S. Paulo, 13/05/1990).
(http://www.jaymemonjardim.com.br/imprensa/conteudo.htm)

[201] Sobre a questão da publicidade na TV aberta e como isso é compensado no momento do consumidor pagar a conta de produtos simples, ver: PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998. p. 125, 126.

[202] Op. cit., p. 163, 164.

telenovela. Criada no texto pelo próprio autor, essa publicidade é inserida no fluxo narrativo, a corrente ficcional, e dela passa a fazer parte".[203] Anna Maria Balogh narra como o *merchandising* tornou-se uma eficiente forma de comunicação, sobretudo com o advento controle-remoto:

> O formato vem incorporando de forma cada vez mais consistente pequenos *inserts* de *merchandising*, ou até mesmo "minitramas" de *merchandising* ocupando mais de um capítulo da novela. Esse fenômeno ocorre sobretudo a partir do advento do controle remoto e do *zapping* constante dos espectadores de uma canal a outro, retirando dos "intervalos para os comerciais" grande parte de sua eficácia. Como conseqüência, a própria trama da novela transforma-se num grande balcão de anúncios.

Por sua serialidade e pelo caráter comunicacional da telenovela, que mesmo tendo um mote que a rege do início ao fim, é escrita à medida que a trama se desenvolve, é natural que campanhas inteiras, "minitramas", como afirma Balogh, sejam inseridas na trama original, com prejuízo ou não para a narrativa. Em *O Salvador da Pátria*, o personagem de Gracindo Júnior muda-se para Goiânia, mas poderia ser para qualquer outra cidade do Brasil, sem que se perdesse a narratividade da história.

> O texto da telenovela é estruturalmente muito mais *frouxo* do que o texto artístico, por ser extremamente fragmentado e muito extenso. É mais passível de remodelação, de absorção e até de invasão de elementos externos como os dados do cotidiano, o *merchandising* e a incorporação de outras linguagens, sejam literárias, visuais ou audiovisuais.[204]

Renata Pallottini diz que é óbvio que a criação de cenas para a utilização em *merchandising* cria "uma subdramaturgia específica, e especializada em seqüências de tratores, bicicletas, cervejas e refrigerantes"[205], no entanto, é óbvio que o governo de Goiás não se queria vender liquidificadores, carros, leite condensado e sabão em pó em seu *merchandising* na novela das oito. Como é bastante comum que estados comprem espaços em novelas (seja em anúncios *tout court* ou em *merchandising*) para vender localidades turísticas ou atrair investidores, porém, a veiculação de Goiânia tinha uma razão de fundo social: o acidente radioativo com a cápsula de Césio 137. Com grande apelo social – possivelmente mais que comercial – a campanha do governo de Goiás na TV buscava trabalhar com a auto-estima dos goianos, "alijada" durante o processo do acidente radioativo, como exprime Pedro Vasco. A vinda de

---

[203] Op. cit., p. 128
[204] Id., loc. cit.
[205] Id., ibid., p. 161.

renomados atores do elenco para a cidade – incluindo-se aí a protagonista – por si só já quebrariam o estigma de doença que pairava no ar, como uma nuvem de poeira radioativa que a tudo contaminaria. Outro ponto forte é a transição do cenário. Cenas *in loco* forneceriam a presumida certeza de que, realmente, a população da cidade não havia se transformado em seres mutantes.

Naturalmente que fatos óbvios como esses poderiam ter sido divulgados no *Jornal Nacional* (para permanecer na mesma emissora e no topo da audiência no horário), atingindo número próximo de telespectadores. Porém, como é de conhecimento geral, jornalistas buscam notícia. E a acepção de notícia rege que deve haver fato novo na história a ser contada, alguma novidade, alguma informação inédita. Ora, já passava mais de um ano que o acidente de Goiânia havia acontecido quando da veiculação do merchandising na novela *O Salvador da Pátria*. E como se nada – ou quase nada – houvesse acontecido de importante depois dos dois primeiros meses do acidente, seria difícil até para os mais empertigados assessores de comunicação do estado plantarem matérias de alguns segundos em cadeia nacional. Melhor mesmo seria pegar o telespectador de surpresa, durante a novela das oito.

Assim, quando a professora Clotilde passeia pelas ruas de Goiânia, sem ter que ser submetida a um medidor de radioatividade da CNEN[206], mostra efetivamente para milhões de telespectadores o que campanhas publicitárias tradicionais na TV, jornais, rádio ou revistas não poderiam fazer: penetrar com certa sutileza na mente das pessoas, pegando o maior número possível de telespectadores "despreparados", como somente a inserção de uma informação numa história bem contada pode fazer com destemido recurso. Sobre a falta de resistência do merchandising, Pallottini diz que "em virtude de estar inserido na ficção, na história da novela, ele pode funcionar, para o telespectador desavisado, como alguma coisa que se introduz subliminar e violentamente na sua percepção, apoderando-se dela de forma evasiva".[207]

---

[206] Comissão Nacional de Energia Nuclear, atualmente ligada ao Ministério da Ciência e Tecnologia. Em Goiás, depois de ter participado ativamente de todo o processo do acidente com a cápsula de Césio 137, criou o Centro Regional de Ciências Nucleares do Centro-Oeste, situado na BR 060, km 174,5 em Abadia de Goiás. Nesse mesmo lugar encontra-se atualmente, o depósito com os resíduos do acidente de Goiânia (http://www.ipen.br/ipen_p/links/unidades-cnen.html)

[207] PALLOTINI. Ibid., p. 129.

Se a idéia do governo de Goiás não era vender bens de consumo, mas o ideal de uma cidade que havia sobrevivido sem grandes seqüelas a um dos maiores acidentes radioativos já registrados em escala mundial, a novela das oito seria a mais adequada, como atesta Balogh:

> A novela das oito (e meia) destina-se a um público eminentemente adulto e vai ao ar num horário em que, ao menos teoricamente, as crianças menores estariam indo dormir. Reserva-se, por essa razão, o horário para veicular temas muito mais fortes ou polêmicos. *Roque Santeiro* abordou, entre muitas, a questão do misticismo forjado, da corrupção política, da relação entre a Igreja tradicional e a progressista; *Roda de Fogo* abordou a corrupção industrial, as seqüelas da tortura na repressão, o homossexualismo, entre outros temas; *Vale Tudo*, tratou da decadência geral em termos de costumes e valores no Brasil; *O Salvador da Pátri*a levou ao extremo o adultério e a corrupção política, abordou o problema das drogas, e assim por diante.[208]

Como uma minitrama, o exemplo de Goiânia não está na lista de Balogh, que cita O *Salvador da Pátria* como novela que trata do que ela chama de *merchandising* político ou social, no qual, de certa forma, está inserido o caso de Goiânia, uma vez que a cidade não é conhecida por aspectos turísticos e esta se caracteriza como uma ação bem característica nessa modalidade de campanha, que busca "vender" uma cidade, um estado, um parque, uma praia, ou seja lá qual destino turístico for:

> Dentro desse contexto apontado, a TV acaba fazendo muitos papéis que deveriam ser mais bem exercidos pelas instituições e pala própria sociedade. A Globo acaba admitindo inserções nas novelas que vêm sendo denominadas de *merchandising social e/ ou político*, por oposição ao *merchandising tout court*, de cunho comercial. Sob essa óptica, a Globo acaba aceitando em parte o seu poder desmesurado e responde com campanhas sociais e políticas entretecidas na ficção, sobretudo, na novela das oito, a mais comprometida com a nossa realidade. Essas pequenas mensagens inovadoras abarcam um espectro bastante grande de temas e problemas sóciopolíticos que levam os atores ao papel de porta-vozes, de bardos, instando o público a tomar prevenções contra o câncer de mama, a exigir nota fiscal de compra para evitar sonegação, a doar órgãos para salvar doentes e até mesmo a votar com responsabilidade, entre outros.[209]

O mote social principal de *O Salvador da Pátria*, mais que o adultério, citado por Baloch, e o poder das rádios como possíveis veículos para reforçar e difundir o libelo democrata no interior do Brasil, e ainda, a alfabetização para adultos na zona rural, eram as eleições diretas para presidente que aconteceriam no final de 1989. Seriam as primeiras em 29 anos. Por tudo isso, e pelos exemplos citados por Balogh, essa telenovela carregou consigo um certo peso temático, o que, sem dúvida, contribuiu para a inserção da minitrama de Goiânia sem sua estrutura. O mesmo seria impensável nas

---

[208] BALOGH. Op. cit., p. 164.
[209] Id., loc. cit.

outras tramas do mesmo ano, seja pelas histórias situadas em épocas passadas ou pela tonalidade das outras telenovelas. Na mesma Globo de *O Salvador da Pátria*, era exibida *Que Rei Sou Eu?,* novela de Cassiano Gabus Mendes, ambientada em 1786, num reino fictício denominado Avilan, que fazia analogia a Brasília, mas em tom de paródia e escracho. Ainda na mesma emissora, o horário das seis começara com *Vida Nova*, de Benedito Ruy Barbosa, a novela tem início no dia em que é decretado o fim, oficialmente, da Segunda Guerra Mundial. Sendo exibida de 21 de novembro de 1988 a 26 de março de 1989, a trama mostrava uma São Paulo que se preparava para se consolidar como metrópole. Esta fora substituída por outra novela de época, fórmula bastante comum para o horário. No ar de 8 de maio a 23 de setembro do mesmo ano, *Pacto de Sangue*, de Regina Braga, passa-se em Campos de Goytacazes, interior do Rio de Janeiro em 1870 e exibe os conflitos entre senhores de terra escravocratas e abolicionistas. Em outra emissora, o escapismo proposto pelas novelas ambientadas em outros tempos também permanecia em evidência. *Kananga do Japão*, de Wilson Aguiar Filho, foi ao ar de 19 de junho de 1989 a 25 de março do ano seguinte, na extinta Rede Manchete, mostrando um universo de malandros tradicionais, dançarinas, vultos históricos e freqüentadores de um clube de dança num Rio de Janeiro boêmio e poético.

Se *O Salvador da Pátria* foi a novela escolhida para veicular Goiânia, o projeto Galeria Aberta, mesmo não estando oficialmente na lista de eventos e ações proposta pelo governo do estado para resgatar a imagem de Goiânia, pegou carona na veiculação da cidade, ganhando não só espaço de destaque, mas figurando como a grande – e mais visível – iniciativa do poder público em prol da popularização da arte e embelezamento da cidade. Quando perguntado sobre o nível de envolvimento da Secretaria de Cultura no processo de divulgação da cidade na telenovela, Kleber Adorno demonstra não se recordar exatamente desse episódio. “Na verdade, é óbvio que essa foi uma decisão de governo para mostrar que o acidente havia acontecido em Goiânia, mas que era uma cidade boa, produtiva, e que as pessoas continuavam vivas e vibrantes, alegres, criativas...”. Já PX Silveira cita o episódio, quando se refere à extensão do Galeria Aberta aos ônibus do transporte coletivo. “Na época a Rede Globo

filmou alguns capítulos de uma novela e colocou esses ônibus de lá para cá, desfilando na novela", recorda-se PX, rapidamente.

Kleber Adorno cita também algumas iniciativas realizadas por sua pasta na sinergia de tarefas para resgatar a imagem da cidade, mas se esquece da novela. Mesmo quando perguntado pontualmente, ele ignora o *merchandising*:

– A Secretaria, na época, organizou um movimento que nós chamamos de Grito de Alerta, em que nós realizamos várias atividades na Feira da Providência, no Rio de Janeiro. Uma primeira versão do Grito de Alerta, aconteceu num dos parques do Rio, com participação de Chico Buarque, Fagner, Gonzaguinha, Thiago de Mello, e de tantos outros artistas. E depois nós realizamos, aqui em Goiânia, show com todos esses artistas e outros mais, inclusive Chacrinha, Elizete Cardoso... e esse pessoal veio todo de graça, a convite da Secretaria de Cultura [...]. Há momentos em que a opinião política não é crível. Parece que ela defende interesses particularizados. Nesse caso, a participação dos artistas ajudou muito a demonstrar que Goiânia não deveria ser discriminada. Foi esse o movimento organizado pela Secretaria.

O governo de Henrique Santillo foi considerado e é, ainda hoje, um momento especial de difusão das artes em Goiás. Entre as iniciativas governamentais desenvolvidas à época para o campo, dito cultural, podem ser listadas a criação do Centro Cultural Octo Marques, com o Museu de Arte Contemporânea de Goiás[210], a criação do Centro Cultural Martim Cererê[211], do Museu da Imagem e do Som[212] e Cine

---

[210] Fundado em 1988, "quando museógrafos, museólogos e técnicos da área elaboraram o projeto de criação de um espaço voltado para a arte contemporânea. O projeto de adaptação do espaço físico na sobreloja do Parthenon Center, foi concebido pela arquiteta Maria das Graças Vasconcelos e as propostas museográfica e museológica são de autoria de Rosângela Barbosa Silva. Depois das reformas, o espaço, que incluía o Museu, o Restaurante do Centro de Tradições Goianas, bazar cultural e outros, recebeu o nome de Centro Cultural Octo Marques. O Museu de Arte Contemporânea foi instituído pelo Decreto-Lei nº 15.234, de 22 de maio de 1987, como um departamento da Secretaria de Estado da Cultura e vinculado à Superintendência de Memória e Patrimônio Cultural. O espaço expositivo é formado pelo salão principal e pela sala Samuel Costa, com pé-direito de 4,40 m e paredes móveis em várias medidas". (http://www.agepel.go.gov.br/index.html)

[211] Conjunto de dois pequenos teatros cobertos e um de arena, num antigo reservatório de água, desativado desde a década de 50, na Viela 94-A, Setor Sul. Segundo texto do site da Agência Goiana de Cultura, O Centro Cultural Martim Cererê é o espaço "onde a atividade artística nas áreas de música, dança, vídeo, cinema e teatro flui com força. Ele foi inaugurado em 20 de outubro de 1988. O então secretário da Cultura, o escritor Kleber Adorno, quis aproveitar o local das antigas caixas d' água da Saneago (a Companhia de Abastecimento de Goiás) como espaço destinado à cultura. Assim, determinou à sua assessoria projeto a respeito. O arquiteto Gustavo Veiga criou o projeto de um centro cultural que transformava os antigos reservatórios de água em teatros e ainda propunha a instalação de outras áreas físicas para eventos culturais diversos". (Id.,ibid..)

[212] Criado em 1988, pelo Decreto-Lei nº 3055, de 3 de outubro, funciona no Centro Cultural Marieta Telles Machado, na Praça Cívica (Id., ibid.)

Cultura[213], para citar algumas ações. Destaque ainda para a montagem do espetáculo teatral Martim Cererê[214], com direção de Marcos Fayad, teatrólogo goiano que veio do Rio de Janeiro, onde morava então, para a montagem, que fora um dos carros-chefes da célebre viagem à França, onde Goiás foi exibido com honras de centro irradiador de cultura. Kleber Adorno comenta a viagem à França, realizada em 1989, na qual "o estado na época foi escolhido para representar o Brasil na Feira Internacional de Dijon." O secretário recorda-se de como foi o processo e de como as artes plásticas e artistas de diversas áreas se beneficiaram da movimentação em torno da viagem, com a exposição *Un Regard sur l'Art Contemporain du Brèsil*:

– Vieram vários representantes, avaliaram os projetos do governo e concluíram que a inscrição do estado poderia ser homologada dependendo dos projetos culturais. Nessa ocasião, nós levamos para França galerias, que selecionamos à época. Também levamos em torno de 52 pessoas que ficaram lá durante um mês. Eram pessoas da área de artes plásticas, da área de artesanato e de teatro e dança. Foi uma coisa muito boa que projetou vários de nossos artistas, firmou vários deles, que tiveram oportunidade de terem suas obras adquiridas na Europa. Hoje isso é mais fácil do que era, naquela época era mais complicado, ou melhor, é menos difícil do que era.

3.9 Quem paga a conta?

Ligo para Carlos Sena no meio da tarde. Rapidamente explico minha pesquisa e pergunto se ele pode falar comigo a respeito. Insisto um pouquinho. Digo que seria importante ouvir um lado da história de alguém que não tenha participado do Galeria Aberta.

Ele pondera um segundo... e diz:

---

[213] "o cinema foi inaugurado em 15 de julho de 1989, com o filme Caminho dos Gerais — Vida e Obra de Bernardo Élis, de Carlos Del Pino". (Id., ibid.)

[214] Inspirado no poema de Cassiano Ricardo (1895-1974), "um clássico da poesia moderna brasileira que propõe a "democracia biológica", ou seja, a raça brasileira como produto da miscigenação do branco, do preto, do índio e de todos os imigrantes" (http://www.anglo-vale.com.br/patrono.html), o espetáculo foi montado por iniciativa do governo para divulgar o estado na Europa e em outras regiões do Brasil. Com elenco grande e montagem esmerada, o diretor Marcos Fayad tinha a missão de mostrar a produção cênica, musical e visual em um único espetáculo. Para se ter uma idéia de como se buscava a exibição da cidade por meio de nomes conhecidos, Siron Franco assina a pintura corporal dos atores em cena e parte do cenário. O diretor uruguaio Hugo Rodas, radicado em Brasília desde a década de 1970 e ligado à produção de teatro experimental na Universidade de Brasília, foi o responsável pelas coreografias.

– Não sei se será bom falar o que penso desse projeto.

– E por que não? Você pode usar os filtros que desejar em sua fala, pode me contar apenas o que estiver afim... – Insisto.

– Tudo bem. Está bem.

Por sugestão dele, marcamos a entrevista para as 17 horas. Às 17h10 eu estava sentado no sofá confortável da sala, próximo à janela. Ás 17h12 estava sentado em frente à mesa da cozinha, com bloco de perguntas sobre a toalha e o gravador em punho, aguardando ansioso instante de casar o play *e o* rec *com o polegar. Na cozinha, uma pequena coleção de latas antigas junto a outras nem tanto, de uma série promocional do leite condensado Moça. Todas lindas. Na sala, algumas pessoas discutiam o catálogo de uma exposição que aconteceria dali a alguns dias e que tinha a curadoria do próprio Sena. No restante da casa, muitas obras de arte, por todas as paredes, nas estantes, atrás das portas, do chão ao teto.*

Antes de começarmos, Sena me pergunta:

– Você quer água?

– Quero, obrigado.

– Gelada?

– Não, pode ser natural mesmo.

– Ele caminhou até o filtro e encheu o copo.

Penso que esse tenha sido o único filtro utilizado na entrevista daquela tarde.[215]

Muito bem-articulado e demonstrando imenso conhecimento sobre a história recente da arte produzida em Goiás, Carlos Sena faz diversas críticas ao projeto Galeria Aberta e também a todo o processo artístico que existia nos final dos anos 80 no estado. Entre os objetos avaliados pelo seu olhar atento, está também a própria obra produzida no período.

– Nos anos 80 começo fazendo arte por questão minha. O compromisso de fazer uma arte boa, que durasse muitos anos, que não tivesse nada a ver com as tendências... Enfim, queria fazer uma boa pintura. Então, produzi coisas que me orgulho muito. Comumente encontro essas coisas no Ateliê Molduras, ali na Praça Tamandaré, e há uma especulação de meus trabalhos dos anos 80 até hoje. Eu não pinto, já está indo para 15 anos que não pinto mais, e até hoje vendem pintura minha. A Bauhaus[216], por exemplo, é *expert* em vender trabalhos meus. Eles sabem quem comprou, compram de novo e revendem. Então todo dia me deparo com um quadro

---

[215] Texto escrito a partir das informações da ficha contextual da entrevista com Carlos Sena, realizada para este trabalho em 12 de maio de 2005 (ver entrevista na íntegra em anexo).

[216] A Bauhaus Galeria de Arte foi fundada em 1984 em Goiânia. No acervo da galeria, disponível no site www.galeriabauhaus.com.br é possível verificar obras de Carlos Sena do período aqui tratado.

que estão trocando de moldura. Dentre eles, encontro alguns que curto muito: ‘eu fiz isso. Como era puro. Olha, que nuance bonita. Olha como eu enxergava a vida...’ Alguns eu me emociono, mas a maioria deles eu queria comprar para destruir, mesmo. Fazer desaparecer para não comprometer a minha carreira. Ou a minha história no futuro, porque, como havia uma especulação muito fácil de arte no estado, e eu era um filão que os galeristas aproveitavam muito. Aconteceram muitas e muitas vezes – e me arrependo horrores disso – de galerista chegar a minha casa e comprar, deixando um cheque assinado, os próximos 20 quadros que eu ainda iria pintar. Comprava às dúzias de quadros que eu ainda iria fazer. Muitas e muitas vezes chegou *marchand* na minha casa e assinou as costas da tela, para que aquela tela, o que eu pintasse nela, fosse dele. Eu não poderia vender para outro. Havia uma especulação e eu trabalhava com todos, pois eu era livre. E aí, nisso você perde o tesão. Você começa a fazer mercadoria. Você faz qualquer coisa, porque você já recebeu, e não precisa ter compromisso. Não é uma viagem para dentro do trabalho. É um negócio. E eu me arrependo de muita coisa que fiz. Vejo muita coisa ruim minha, hoje em dia, que eu gostaria de destruir.

Questionando a qualidade de muitas obras produzidas nos anos 80, Sena pontua que a produção só ganhou qualidade efetivamente, quando o mercado retraiu-se, no início dos anos 90.

– Era o mercado quem ditava as razões do sucesso, da boa arte e toda a coisa era vocacionada para a realidade mercadológica. Como eu falei, quando a economia fica ruim e, então, os artistas se libertam dessa facilitação, o trabalho deles fica mais sério. Eles precisam tentar ganhar prêmios em salões, serem inseridos em uma curadoria respeitável. Isso faz com que o trabalho deles fique mais instigado a procurar novas linguagens, novos materiais, a falar de coisas mais pertinentes ao tempo deles, e não agradar facilmente ao bom ou a mau gosto, à venda imediata. Enfim, os artistas se libertam disso.

Seguindo o raciocínio, Sena afirma que a arte é muito mais fortalecida hoje, uma vez que ela saiu das mãos dos galeristas, ou do mercado de artes. “Se você observar, quem dominava o circuito de arte nos anos 70 eram os críticos de arte. Anteriormente, nos anos 60, eram os artistas que tinham uma grande participação social em plena

ditadura. Já nos anos 80 era quem saia no *Guia das Artes* e na *Galeria*" [217], conclui o professor e artista.

É difícil saber o quanto o Galeria Aberta propiciou uma eficaz popularização das artes plásticas a Goiânia. Mas é certo que se vivia em um momento bem mais fértil para o mercado. Aliás, "mercado" era quem ditava as regras de então. "As rédeas desse momento não era mesmo a da cultura, mas sim a do mercado, a coisa corria frouxa e a bobagem rolava. E, a meu ver, esse projeto vem reforçar essa ideologia medíocre desse momento", comenta Sena, mencionando como o Galeria Aberta deveria servir mais a projetos particulares de seus idealizadores, que ao intuito de levar arte para o povo, propriamente dito.

A galerista Marina Potrich reconhece que houve um grande momento da arte de Goiás. "O reflexo foi igualzinho aos grandes centros. Viu-se uma profusão de compradores, de gente interessada em investir em arte. A arte era muito barata. Então dessa explosão é que se chegou a preços altos", comenta, avaliando que hoje o mercado mudou, experimentou uma retração, mas está vivo. "A verdade é que hoje existe um mercado de arte real no Brasil. A comercialização de arte é muito grande. É uma coisa até especulativa, hoje, talvez até pela falta de elementos de especulação. E o mercado está aí, de uma maneira diferente, mas está aí."

Obviamente que muitos artistas sentem saudade do *boom* de arte vivenciada na década de 80. "Em 20 anos o Brasil deu uma ré, culturalmente, assustadora", avalia Omar Souto, listando as galerias com que trabalhava naquele período: "A Casa Grande Galeria de Arte, pela qual tenho o maior respeito e foi ali que comecei, com Célia Câmara[218], o Lourival Batista[219], da LBP Galeria, a Época, enfim, acho que Goiás teve o seu apogeu das galerias". Como já fora apontado anteriormente, Omar Souto é um exemplo de artista plástico que vive exclusivamente de sua produção. Sobre a rentabilidade dos artistas e o mercado de arte naquele momento, PX, mencionando

---

[217] As duas revistas citadas por Carlos Sena tinham circulação nacional e desfrutavam de grande expressividade comercial na década de 1980. Em 2005 o mercado editorial de periódicos não possui nenhuma publicação específica para a área de artes plásticas disponível em circulação nacional.

[218] Citada por diversos artistas, a *marchande* Maria Célia Câmara (?- 1998), proprietária da antiga Casa Grande Galeria de Arte (hoje absorvida pela Fundação Jaime Câmara) comumente é tida como referência à profissionalização do mercado de arte em Goiânia. Por ela foi criado, em 1977, o Concurso Novos Valores, que até os dias atuais é realizado em Goiânia.

[219] O jornalista Lourival Batista Pereira fundou a extinta LBP Galeria de Arte, uma dos primeiros estabelecimentos da cidade no gênero, montado por um não-artista.

uma certa “vocação” da cidade para as artes, sustenta que diversos nomes viviam exclusivamente com recursos advindo de sua arte naquele momento.

– Goiânia é uma cidade que nasceu sob o signo da arte, em seu Batismo Cultural.[220] É uma cidade que para cá só vieram pessoas de mentes arejadas, porque era um desafio, uma coisa diferente, criativa. Vir para Goiânia era ser moderno. Então, no começo de Goiânia, era uma cidade para frente, ligada ao futuro. Quem não veio era quem retroagiu, estava ligado ao lado das tradições. Goiânia era uma cidade vaticinada para ter uma expressão cultural de primeiríssima linha. Tivemos, por exemplo, o que ajudou bastante, a ação da Célia Câmara, da Casa Grande, que levou a arte para a imprensa, que começou a se falar da matéria e do espaço jornalístico para artista. (...) Ela divulgou enormemente a arte, a ponto de que, num certo momento, os artistas conseguiram viver de sua arte, como conseguem muitos. O escritor não consegue, o cineasta não consegue, o artista é exceção. Quando a gente comparava Brasília, por exemplo, na década de 80 – hoje em dia não tenho mais esse dado –, em Brasília tinha dois ou três artistas que conseguiam viver de sua arte. Em Goiânia, nós tínhamos de 25 a 30 artistas que conseguiam viver exclusivamente de sua arte. O projeto Galeria Aberta veio também fortalecer isso, levar a arte para a convivência com a população. Isso desperta o interesse artístico. Então, foi tudo uma época que confluiu, com vários fatores. O mercado era excelente, os artistas realmente se sustentavam, novos artistas apareciam e já tinha um mercado significativo.

Se artistas e comerciantes de arte aproveitavam o momento, o mercado só era profícuo porque havia quem se interessava por obras artísticas. Como apontou Sena, no momento a economia estava razoavelmente estável ao redor do mundo, e, em especial no Brasil, a inflação galopante parecia, enfim dominada graças ao Plano Cruzado[221], o mercado tornou-se aquecido e as artes plásticas ganharam popularidade

---

[220] Realizado em junho de 1942, tendo como ápice a abertura do, então, Cine-Teatro Goiânia em 5 de junho daquele ano, o Batismo Cultural representou a inauguração oficial de Goiânia.

[221] Tendo em vista a importância do contexto econômico neste subtítulo, publica-se a seguir trecho do artigo do jornalista de Economia Manoel Ruiz que remonta à implantação do Plano Cruzado:

“A política econômica do governo anterior, com descontrole econômico, inflação fora de controle e um grande déficit publico, todos esses problemas deram continuidade no inicio do governo Sarney, chegando a 225,16% no primeiro ano de seu governo, com isso o novo governo sofreu um grande desgaste político. No dia 1º de março de 1986 foi instituído o ‘Plano Cruzado’. Essa reforma monetária cortou três zeros, e o ‘Cruzeiro’ foi substituído pelo ‘Cruzado’, seguido de um congelamento de preços, tudo isso sob o comando do ministro da Fazenda, Dílson Funaro.

em diversos círculos sociais. O empresário Pedro Vasco soube entender isso muito bem. Mesmo rejeitando o título de mecenas, ele investiu no marketing cultural, relacionado, sobretudo, às artes plásticas. Para se ter noção desse processo, até bem pouco tempo havia uma reprodução de *Tucanos* no escritório do empresário que dizia: "Cante conosco, amigo, o canto do caminhar para o alto, a fibra ardente de quem tem fé nesta terra de florestas exuberantes, de belos animais, de rios ricos de beleza. Cante conosco, amigo, as alegrias deste Natal e as esperanças de um Ano Novo". Apesar do clamor ufanista sob o verniz ecológico, o texto que, na verdade, é de felicitações de final de ano, não possui assinatura. A mensagem impressa sobre um fundo branco, escrita em fonte italizada que lembra a letra humana também não traz assinatura alguma, nem carimbo, nem timbre, logotipo ou símbolo de empresa qualquer ou do Estado. E nem data. Talvez por ter sido cortado para receber a moldura. "Aquele pequeno quadro de tucano, distribuía isso para as pessoas da época", relembra o empresário. Esse cartão de Natal, distribuído para clientes e fornecedores é um exemplo de como Pedro Vasco e seus assessores aproveitaram o momento propício para arrojadas – e inovadoras – estratégias de marketing cultural. Outra área em que a Ellus direcionou seu marketing, foi a uma nascente onda ecológica que chegava ao

---

Essa reforma monetária tinha como objetivo reequilibrar a economia e resgatar o prestigio do governo que já estava um tanto abalado.

"O 'Plano Cruzado I' teve como principio o congelamento de preços por um ano, e os salários foram congelados, pelo valor médio dos últimos seis meses, mais um abono de 8%. Também foi criado o 'gatilho salarial', toda vez que a inflação atingir ou ultrapassar 20% os salários teriam correção automática com o mesmo índice, mais as diferenças negociadas nos dissídios coletivos das diferentes categorias. A correção monetária foi extinta e criada o Índice de Preços ao Consumidor (IPC), para correção da poupança e aplicações financeiras superiores há um ano.

"No inicio o povo foi tomado por uma grande euforia, onde todos os consumidores foram convocados a se tornar fiscal do Sarney, denunciando as remarcações, para que o congelamento tivesse êxito. A inflação foi contida, o poder aquisitivo cresceu, Com o aumento dos salários e o congelamento, aumentou-se o consumo, porém a forte demanda abalou o congelamento e levou o Plano Cruzado ao fracasso. Com quatro meses de vida o plano já mostrava a sua fragilidade, as mercadorias desapareceram das prateleiras dos supermercados, os fornecedores cobravam ágio e a inflação volta a subir. O governo mantém o congelamento até as eleições, pois o povo não entendia a gravidade do problema e no final de 1986, o PMDB ainda conseguiu bons resultados nas eleições, por conta do Plano Cruzado". (http://www.sociedade.digital.com.br)

Em seu discurso, realizado no Palácio do Planalto em 12 de junho de 1987, na ocasião do lançamento do Plano Bresser, o então ministro Luiz Carlos Bresser-Pereira, trata da "eficiência" do congelamento de preços e do caráter positivo dessa posição para a economia nacional. "E esse tipo de inflação só pode ser eliminada através do congelamento. Foi o que fizemos no Plano Cruzado. E o que estamos fazendo novamente hoje. Vamos novamente necessitar do apoio de toda a sociedade, dos trabalhadores, dos empresários, das donas de casa, para que este plano de um novo Cruzado seja bem sucedido. (http://www.bresserpereira.org.br).

Brasil. Com o slogan “Onde tem verde tem Ellus” a construtora empreendeu diversas edificações nas proximidades de parques de Goiânia.

Se a Ellus Construtora soube aproveitar o alegre romance entre a classe média e o universo das artes plásticas, o patrocínio ao Galeria Aberta fora apenas uma das estratégias da empresa em aliar sua marca a essa temática. Talvez a mais duradoura iniciativa tenha sido batizar prédios com nomes de artistas. Pedro Vasco cita dois, ambos localizados em bairros nobres da capital. O Iza Costa, nas proximidades do Bosque dos Buritis e o Antônio Poteiro, próximo ao Parque Areião. O primeiro mantém em seu hall de entrada um painel da artista. Segundo Vasco, trata-se de uma doação. No caso da obra de Poteiro, que serviu para ilustrar todo o material gráfico do edifício com o nome do artista, o empresário recorda-se que presenteou a tela a um executivo de uma empresa de elevadores de São Paulo, conforme fora mencionado anteriormente neste trabalho.

O movimento em torno das artes plásticas era tão grande, que a empresa de construção civil líder no mercado à época, a extinta Encol[222], sediada em Goiânia, mas com representatividade nacional, seguiu a mesma linha de nomear seus edifícios com nomes de artistas goianos, conforme afirmação de Pedro Vasco. De maneira mais ostensiva que a Ellus, a Encol criou uma série, a Art, chegando até o edifício de número 5. O Art 1, localizado na rua R-17 (fig. 21), no Setor Oeste, fora chamado de Siron Franco; o Art 3, construído na Rua 16-A (fig. 22), no Setor Aeroporto, de Omar Souto[223]; e o Art 5, na Avenida D, Setor Oeste, recebeu o nome da escultora Maria Guilhermina[224]. Além destes[225], a Encol ainda construiu o luxuoso DJ Oliveira (Av. 136,

---

[222] A falência da Encol S/A, foi decretada oficialmente em março de 1998, “deixando na mão 42 mil famílias que compraram seus imóveis”, conforme noticiou a revista Istoé (FILGUEIRAS, Sônia; PEDROSA, Mino. A mala da Encol. *Istoé*, São Paulo, 30 de junho de 1999).

[223] Mesmo havendo registro na Prefeitura de Goiânia com o nome Art 3 Omar Souto para a edificação de número 515, à rua R-16, Setor Aeroporto, há alguns anos os moradores retiraram o letreiro com o nome do artista da fachada do prédio, depois que fora aberto processo judicial contra ele, sob a alegação de que teria tido envolvimento erótico com jovens menores de idade. Nota publicada na edição on-line do jornal *O Popular* em 30 de dezembro de 2004 noticia o andamento do processo naquele momento – “O artista plástico goiano Omar Souto foi condenado a 20 anos e 5 meses de prisão por estupro e atentado violento ao pudor, crimes cometidos entre 1991 e 1998, contra dez crianças menores de 14 anos. A condenação foi proferida em 8 de novembro, mesma data em que o artista anunciou que recorreria da decisão, o que o faz em liberdade.”
(http://www2.opopular.com.br/anteriores/30dez2004/retrospectiva2004/4.htm)

[224] Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes (Conquista/ MG, ?) é escultora e vive em Goiânia desde 1938 (MENEZES, Op. cit. p. 181).

Setor Marista), o Residencial Amaury Menezes (Rua 9, Setor Oeste) e o Cleber Gouvêa (Rua 26-A, Setor Aeroporto). Dos cinco prédios construídos pela empresa com nomes de artistas goianos, todos pertencentes à lista do Galeria Aberta. Não é possível saber se o projeto influenciou a seleção de nomes, no entanto, é um indício do nível de penetração social desses pintores e escultores.

Das construções da Encol, os edifícios com nome de Omar Souto, DJ Oliveira, Amaury Menezes e Maria Guilhermina possuem obras dos artistas que os batizaram em seus *halls* de entrada, a exemplo do que aconteceu com o Iza Costa, com a assinatura da Ellus. Dentre esses, o mais notório trabalho é o mural em azulejos retratando Dom Quixote de La Mancha, assinado por DJ Oliveira para edificação com o mesmo nome.

Mesmo que a Encol tenha demonstrado interesse pelo marketing ligado às artes plásticas, a Ellus figurou como a grande patrocinadora do Galeria Aberta. Pedro Vasco diz não ter havido motivo especial para sua empresa ter recebido o convite para participar do projeto. “Acredito que existia, talvez, a facilidade de acesso, talvez pela postura com que a empresa se apresentava no mercado, pois não tínhamos relação de amizade”, comenta o empresário. “Naturalmente que até hoje há um prazer imenso quando eu o reencontro, pois sempre temos histórias para contar, e, naturalmente, ele tem algum deferimento à minha pessoa”. Ele também faz questão de frisar que a construtora não tinha qualquer vínculo contratual com o Palácio das Esmeraldas ou qualquer outro órgão estadual. “A gente sempre ficava afastado de governo, até mesmo porque a atividade da empresa era incorporação, é importante deixar isso bem claro. A gente não tinha atividade de obras públicas”.

Matéria publicada no jornal *Diário da Manhã, em* 23 de abril de 1998, atesta a participação da empresa no projeto e cita outras investidas na área cultural, considerando exemplar sua atuação no mecenato:

> Felizmente uma das exceções entre as empresas goianas, a Ellus Construtora vem investindo em cultura e arte já há algum tempo. “Este tipo de investimento faz parte da filosofia da empresa desde 83. Já patrocinamos dois livros do Gabriel Nascente, o *Chão de Espera* e *Crônica da Manhã*, além de *Frágil Armação*, de Adalberto de Queiroz. Junto ao Pró-Musika organizamos todos os anos o Encontro Nacional de Pequenos e Grandes Artistas, bem como o

[225] Os outros dois edifícios da série foram batizados com nomes de escritores: Bernardo Élis emprestou seu nome ao Art 2, edificado na Rua R-17, e Anatole Ramos ao Art 4, localizado na Alameda das Rosas, ambos no Setor Oeste.

> evento *Redescobrir-se* com a participação de Marcelo Barra e Ricardo Leão", comenta João Roberto, diretor administrativo e financeiro da empresa.[226]

Na mesma matéria, há a primeira menção de valores financeiros no projeto.

> Ao todo, serão mais de quatro mil seiscentos e trinta e dois metros quadrados de obras de arte por um preço aproximado de dois milhões e quinhentos mil cruzados (Cz$ 2, 5 milhões). Além da Ellus Construtora estão envolvidas no projeto a empresa Suvinil Tintas, com uma contribuição de 500 mil cruzados, e a Multicor Placas e Letreiros, Ltda., que é encarregada da reprodução das obras.

Em poucas palavras, PX resume a relação entre o projeto, os artistas, os patrocinadores e o papel do estado:

– Agora, há uma relação muito interessante com a Lei Sarney[227], como era chamada na época e hoje é Lei Rouanet. Isso era novidade. Até então ninguém tinha usado essa lei ainda. (...) Consegui diversos patrocinadores, entre eles a Ellus Construtora, com o Pedro Vasco, que é uma pessoa legal. Havia esse patrocínio através da lei e era assim: o artista fazia a tela, e a gente comprava a tela dele, e o direito também, para reproduzir. O patrocinador ficava com a tela, para montar uma galeria deles no hall da empresa dele, e a gente contratava, era Paulinho o nome dele, dono de uma empresa de pintura.

Kleber Adorno confirma a utilização da lei Sarney (7. 505/86), que introduziu a figura do incentivo fiscal no campo cultural. "Naquela época, nos fizemos todo o projeto financiado com recursos da Lei Sarney", afirma. Pedro Vasco, por sua vez, afirma que o

---

[226] LOPES, Maria Isabel. Op. cit.

[227] "Aplicado ao Imposto de Renda, o modelo foi criado pela Lei Sarney, em 1986, substituída pela Lei Rouanet por Collor, em 1991, ampliado com a Lei do Audiovisual por Itamar, em 1993, e replicado por municípios e Estados via dedução no ISS, IPTU e ICMS.

Em conjunto, as leis de incentivo injetam cerca de R$ 600 milhões por ano na área cultural. Esses recursos públicos se transformam em filmes, espetáculos, shows e livros; mantêm museus, bibliotecas e centros de arte; recuperam patrimônios artísticos e históricos. Por isso, muitos profissionais da cultura e da mídia consideram as leis positivas. Mas, uma análise mais acurada revela que o mecanismo é deficiente. Gera produção cultural porque distribui dinheiro, não por ser lógico e justo.

Leis de incentivo com dedução integral nada têm a ver com patrocínio ou investimento privado de verdade. São uma forma prática de transferir recursos para a cultura, sem enfrentar disputas no orçamento público, nem a burocracia do Estado. Em outros países, incentivo fiscal é poder lançar contribuições feitas para instituições culturais como despesa na declaração de renda. Caso contrário, incidiria imposto sobre o valor doado, por exemplo, a um museu. No Brasil, desde a Lei Sarney, além do desconto como despesa, parte do valor pode ser deduzido do imposto a pagar, o que gera aplicação privada de um recurso público. De toda forma, a parte não dedutível representa uma contrapartida, preservando o princípio do incentivo fiscal: usar dinheiro público para estimular o investimento privado. (SARKOVAS, Yacoff. Uma herança incômoda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 2005)

22/ 23. Edifícios da série Art, da Encol S/A
Art 1 – Siron Franco
Art 3 - Omar Souto, agora sem o nome do artista
(Foto: Augusto de Oliveira Pontes.)

que moveu seu interesse pelo projeto não foi o recurso fiscal da referida lei. Ele também questiona se realmente o projeto se beneficiou da lei.

– Olha, na verdade, quando se fala em lei, isso, aquilo ou aquele outro, ninguém estava preocupado com esse negócio. Ninguém fez aquilo por causa de imposto de renda. Foi um negócio tão de coração, até corajoso, que se um cara despenca de um negócio daqueles... Não consigo imaginar o paredão da Iza Costa, na Telegoiás, que era um prédio público na época, pois ainda não tinha havido privatização, e tinha uma fachada cega – todos aqueles prédios foram feitos com fachadas cegas. (...) E se for procurar, pode ser até que nem uso de lei a gente tenha feito, porque era tanta burocracia. Isso não foi informação. Posso me enganar em 99 por cento das informações que estou te passando, mas essa eu corro o risco de dizer em 100 por cento que não foi por causa da Lei Sarney.

Mesmo que não se recorde da aplicação da Lei Sarney no Galeria Aberta, é bem provável que Pedro Vasco esteja enganado. O projeto beneficiara-se desse incentivo fiscal, sim. Texto publicado na capa do *Caderno 2* de *O Popular*, em 28 de junho de 1989, traz depoimento de PX sobre recursos aplicados na cultura em Goiás via Lei Sarney. A matéria fora produzida quando o Galeria Aberta completava 17 meses de existência. Em seu relato, PX ressalta como o Galeria Aberta absorveu boa parte dos recursos advindos da referida lei.

> Em Goiás, o maior volume de recursos mobilizados através da lei Sarney foram destinados ao projeto Galeria Abertura, informa o assessor técnico da Secretaria da Cultura, PX da (sic) Silveira. (...) Até o momento, diz PX da Silveira, já forma aplicadas mais de NCZ$ 100 mil, pelas empresas Ellus Construtora e Suvinil Tintas no projeto Galeria Aberta. Segundo o assessor, não se trata de um investimento dessas empresas, uma vez que não há retorno financeiro, mas sim de um patrocínio que beneficia sua imagem junto à opinião publica como promotoras de arte e da cultura.[228]

A galerista Marina Potrich também cita a lei ao referir-se ao Galeria Aberta, todavia, ela não percebeu com bons olhos muitas das produções realizadas no período. Para Marina, faltou critério de avaliação na escolha de obras a serem beneficiadas.

– Olha, todo o projeto que visa divulgar a arte é positivo. Muitas vezes o que não acaba sendo positivo é o resultado final. Em 88, se não me engano, teve uma lei, a lei Sarney, que foi muito utilizada para a publicação de livros. Não sei se foi o caso do

---

[228] MACHADO, Luiz Carlos. Arte e propaganda. *O Popular*, Goiânia, 28 junho 1989. Caderno 2.

Galeria Aberta, mas ela foi muito mal aplicada. Foram publicados livros ruins, de artistas ruins, sem curadoria, sem cuidado. Foi uma coisa que não trouxe resultados positivos.

Se recursos financeiros partiram da Ellus, via lei de incentivo, a Suvinil Tintas[229] participou do projeto com o material. Paulo Guimarães, da Multicor, credita a si próprio o contato com a empresa. “Tínhamos que conseguir uma tinta que fosse resistente à chuva e sol. Fui em busca de parceria. Esse foi um trabalho meu. O PX me deu essa abertura, e fomos atrás. Encontramos a Suvinil que patrocinou a tinta”.

PX orgulha-se em afirmar que não houve gasto com recursos provenientes dos cofres públicos no projeto. “Eu consegui fazer esse projeto sem um centavo sequer do governo, tudo apoiado pela iniciativa privada”, afirma ele. Kleber Adorno também apregoa uma fórmula para não precisar de dinheiro em espécie do orçamento da própria Secretaria. Aproveitando-se da máquina estatal, ele utiliza serviços de outros órgãos, conforme afirma na seqüência abaixo:

– Nós compreendemos que, muito mais importante que o orçamento, o que contava efetivamente era vontade política do governante, do titular do Executivo. Porque, na verdade, a área de Cultura permeia todos os setores. Então, com o desenvolvimento de suas atividades, ela muitas vezes, ou na maior parte das vezes, usa estrutura de outros órgãos. Então, quando você usa outros órgãos do governo, você tem um adicional em seu orçamento, porque você está gastando o orçamento de um outro órgão. O que é importante é a estrutura do governo, a vontade política do governo e que a área seja prestigiado e, nesse sentido, que os outros órgãos participem. Foi o que aconteceu no governo Henrique Santillo.

Foi o que aconteceu em desdobramentos do projeto que requereram edificações, como os paredões de concreto que servem de suporte para Via-Sacra de Omar Souto e que foram construídos pelo Departamento de Estradas de Rodagem do Estado de Goiás (Dergo).[230]

Segundo matérias jornalísticas publicadas ao longo desses anos e depoimentos dos idealizadores e patrocinador do Galeria Aberta, o projeto não previu o pagamento das obras. Artistas. Tanto Iza Costa quanto Omar Souto atestam isso, dizendo que não

---

[229] A marca Suvinil, fundada com o nome de Super em 1961, desde a década de 1960 pertence à Glasurit, empresa do grupo alemão Basf. (http://www.suvinil.com.br)
[230] SILVEIRA, PX.*Op. cit.*

receberam qualquer soma em dinheiro para fornecer suas obras para as reproduções. “Nenhum artista recebeu nada. Ninguém pagou nada”, afirma Iza. Texto publicado em *O Popular* mostra como PX cita os “ganhos” dos artistas no projeto, ligados à difusão da produção e do nome do autor, quem sabe, sendo revertido em comercialização de obra. É certo que era esse o argumento utilizado pelo ex-assessor técnico da Cultura ao convidar artistas a integrar a lista do Galeria Aberta.

> Para o assessor técnico da Secretaria de Cultura e idealizador do Projeto Galeria Aberta, PX Silveira, ‘o artista goiano é quem está sendo beneficiado com o projeto. Estes painéis nos prédios, e agora nos ônibus, acabam ampliando o mercado. Tanto que estes dias entrou em minha galeria um senhor dizendo querer um quadro no estilo daquele dos tucanos da rua 3, que são da Iza Costa. A visão das obras acaba fazendo com que se tome gosto pela arte’.[231]

Se os artistas ganhavam com a evidência do nome, era isso que também atraía os patrocinadores. A propaganda em torno do nome das empresas era um chamariz, pois figurava junto ao nome do projeto, em tamanho respeitável. Em entrevista a *O Popular*, Valéria Trindade Fernandes, então assessora de marketing da extinta Ellus, o que a empresa buscava, nesse caso, era a “humanização do espaço urbano pela arte e divulgação dos artistas goianos”.[232]

> Lucro, só no bom conceito por parte da população. Ela reconhece, entretanto, que a propaganda institucional também é praticada, pois o logotipo da Ellus acompanha os painéis, os quais, vistos por esse ângulo podem ser comprados a *outdoors* permanentes, de alto nível estético (grifo nosso).[233]

Sobre “propaganda institucional”, como diz a ex-assessora de marketing da Ellus, o empresário Pedro Vasco reconhece que sua construtora beneficiou-se da boa visibilidade que o projeto angariou, gerando um fortalecimento da marca, que ele acredita existir até os dias atuais.

– Houve benefícios, sim. A empresa na época – já estou afastado há alguns anos – era muito bem recebida.Como a gente era a segunda empresa do mercado, porém descapitalizada, nova, existia uma torcida para que a gente crescesse, para que a gente fosse bem-sucedida. Isso é coisa que você não mensura. Acredito, até hoje, depois de todos os transtornos que a empresa sofreu, de todas as dificuldades por que

---

[231] SANTANA, Ricardo. Arte em movimento no transporte colorido. *O Popular*, (sem data nos arquivos do jornal). Caderno 2.
[232] MACHADO, Luiz Carlos. Op. cit.
[233] Id. Ibiden.

ela passou, que quando você chega em muitos lugares, a Ellus ainda é lembrada em pesquisa de marca. A gente está afastado do mercado, efetivamente, há mais de cinco anos. Mas quando se faz esse *Pop List*[234], isso e aquilo, a empresa continua a ser lembrada mesmo não estando no mercado há muitos anos. E sofrendo todos os danos que sofreu, quando a Encol quebrou, com as dificuldades que o mercado sofreu e tudo o mais.

Mesmo se não houvesse uma lei de renúncia fiscal para quem investisse parte de seus impostos em produção cultural, como previa a extinta e, então, estreante Lei Sarney, a contrapartida de uma empresa que investisse no Galeria Aberta não era pequena. O patrocinador via seu nome se aproximar da aura pertencente à arte. Era possível ver-se ideais de arrojo, criatividade e sofisticação aliados à marca. Todos angariados junto aos meios artísticos, por associação. E havia a exibição explícita do nome do "mecenas". A Ellus Construtora, por exemplo, tinha seu logotipo estampado em um grande "*outdoor*" por período bastante extenso.

Possivelmente se o Galeria Aberta fosse concebido nos dias atuais, isso seria um tanto diferente. PX diz que a assinatura do patrocinador e do estado é algo que ele mudaria, se estivesse à frente de uma nova ação concebida nos mesmos moldes. "O projeto tem que ser melhorado em alguns pontos, como por exemplo, a questão da assinatura do patrocínio" Ele recorda-se de certa vez em que foi advertido do tamanho da marca dos patrocinadores pelo professor de Comunicação e crítico de cinema, Lisandro Nogueira. "O painel estava aqui, e aí vinha Governo de Goiás", aponta ele, desenhando um prédio e uma grande placa na fachada, e continua: "Secretaria de Cultura e o patrocinador, Ellus Construtora. O Lisandro falava que era muito grande, muito visível. Que a pintura era muito bonita, mas que esse crédito era muito grande".

– Eu falava para ele que era necessário, pois sem a paternidade você não tem o filho, né?! Mas hoje em dia eu já faria diferente. Realmente eu acho que é uma interferência muito grande. Lá em São Paulo, por exemplo, eu não coloquei propaganda. Foi a seguradora Porto Seguro quem pagou, gastou cerca de 500 mil dólares, mas lá nós fizemos placas e colocamos separadas da obra, em totens.

---

[234] O empresário refere-se às pesquisas do gênero "marcas mais lembradas". No caso, ele cita o *Pop List*, realizado pelo jornal *O Popular* anualmente. Com o intuito de melhorar a venda de espaço publicitário, esse *ranking* de marcas e empresas é montado, no Brasil, seguindo o modelo do *Top of Mind*, realizado pela *Folha de S. Paulo*.

Independente do trabalho artístico. Então, não faria mais isso aqui que realmente empobrece o caráter artístico da obra. Naquela época foi necessário. Os caras queriam uma coisa visível, tanto o governo quanto o patrocinador. Hoje houve uma evolução estética, inclusive acho que o patrocinador aceitaria essa referência mais discreta, e não no painel. Fica bem para ele e para o artista.

Se PX admite que as assinaturas eram grandes, Pedro Vasco – sem ser interpelado sobre isso -, espontaneamente, afirma em sua entrevista que os logotipos e símbolos estampados ao lado das obras "eram delicados".

– Existia situação, por exemplo, de artista que queria cobrar a obra. Ou seja, estou te dando detalhes que não mostram só o lado bonito também não. O que estou querendo dizer, é que em algum momento, existia também a situação das pessoas entenderem errado a coisa, achando que nós estávamos ali, para fazer propaganda. Tanto é que um dos cuidados que tivemos na época, você vai ver que as assinaturas são delicadas. Que normalmente quando você faz isso, a assinatura de quem patrocina é maior que a obra. Quando eu tive à frente disso tudo, você vai ver que certas coisas são feitas com muita delicadeza, com muita reserva, porque nós não éramos o mais importante da história. E nem queríamos dar àquela situação a impressão de estarmos vinculando a nossa marca, o nosso nome, a uma ligação de governo.

Sobre a assinatura da Ellus nos prédios, Vasco cita um episódio que considera uma espécie de pirataria de marketing. Ele refere-se ao caso de ter tido, em alguns edifícios, a marca Ellus substituída pelo logotipo do BBC.[235] "Alguns bancos, tipo o BBC, começou a apagar o nosso nome e colocar o nome deles. E sem ter feito o patrocínio, ou seja, pode ter entrado reformando... Mas foi um lance de oportunismo".

Possivelmente, a única empresa que recebeu algum dinheiro com o Galeria Aberta foi a Multicor. Paulo Guimarães diz que recebeu obras como pagamento e o apartamento de três quartos, onde vive até hoje, no edifício Porto Mayor, situado na Rua 2, nº 590, no Setor Oeste. E edifício fora construído pela Ellus, entretanto, Vasco não se lembra se foi esse o pagamento. "Eu realmente não me lembro como eu o paguei", afirma o empresário, ponderando que "certamente" tenha havido a transação envolvendo o apartamento. Paulo Guimarães, por sua vez, coloca que os amigos dizem

[235] Pedro Vasco refere-se ao Banco Brasileiro Comercial S/A, instituição financeira goiana, hoje liquidada.

que ele recebeu pouco pelo trabalho empreendido no Galeria Aberta. Ele diz não se recordar quanto teria custado seus serviços à época.

– Não, não me lembro. Eu imagino que hoje seria uma média de uns R$ 30 ou R$ 40 o metro quadrado. Por aí, porque a gente pegava a melhor tinta e dava garantia de trabalho. E tinha contrato de risco, que é grande. Além da própria envergadura do projeto.

Os números atualizados na estimativa de Guimarães correspondem aos valores levantados por Kleber Adorno hoje.[236] O secretário diz que é possível realizar pinturas semelhantes por R$ 30 o metro quadrado. Para se ter uma idéia, com esse custo, a reprodução dos 800 metros quadrados de *Tucanos*, a maior reprodução, como já fora explicitado aqui diversas vezes, sairia por R$ 24 mil. Não há um cálculo preciso de o quanto de parede fora coberto pelas tintas do projeto em sua fase nos edifícios, no entanto, um número fornecido por uma das primeiras reportagens sobre o Galeria Aberta diz que "ao todo serão mais de 4.632 mil metros quadrados de obra".[237] Com essa metragem, seria possível obter-se a soma de R$ 138.960. Uma matéria bem mais recente, de 10 de outubro de 1997, publica que "na primeira etapa do projeto foram pintados dez painéis e, na segunda, 26, cada um com média de 600 metros quadrados. Foram 20 mil metros quadrados de área desenhada, que embelezaram a cidade".[238] A partir das medidas fornecidas por esse texto, o gasto seria de R$ 600 mil. Contudo, há que se ponderar esse número, pois em momento algum o projeto, em sua fase nos edifícios, produziu 36 obras. Na verdade, elas chegaram apenas a 18. E mesmo que seja levada em consideração a Via-Sacra, é importante salientar que as pinturas em muros e em ônibus foram executadas pelos próprios artistas. O que, exceto tinta, não acarretou gastos para o projeto. Pois, como já se viu, eles não receberam por isso. Apenas prestígio – e um festivo churrasco.

---

[236] A entrevista com Kleber Adorno foi realizada em 30 de março de 2005.
[237] LOPES, Maria Isabel. Op. cit.
[238] BASTOS, Rosane. A arte sobrevive nas ruas. *O Popular*, Goiânia, 10 outubro 1997, O Popular 2.

3.10. O tempo do desgaste

– Alô! Eu poderia falar com a senhora Iza Costa?

– Sim, pode falar! Sou eu!

– Senhora Iza Costa, sou diretor de Relações Públicas de uma empresa de telefonia, aquela cujo prédio sustenta o seu trabalho das Araras...

– Não são araras. São tucanos.

– Ah, claro, desculpe-me. Tem o bicão, né?

– Deixe pra lá... Mas diga, o que posso fazer pelo senhor?

– Estou ligando para lhe informar que teremos que apagar seus tucanos.

(Pausa de alguns segundos)

– Alô, dona Iza? Alô... A senhora está me ouvindo?

– Sim, estou. Isto é uma comunicação ou vocês estão querendo saber o que acho disso?

– É uma comunicação. A decisão já foi tomada.

– Isso é tudo que o senhor tem a me dizer?

– Como assim, dona Iza?

– Já estou informada. Se é para desmanchar, desmanche. Boa tarde!

– Alô, dona Iza? Dona Iza...

(Iza Costa voltou ao seu trabalho no ateliê. Três dias depois recebeu uma carta da mesma empresa. Continha semelhante teor).[239]

Nada gerou tanta polêmica em relação ao Galeria Aberta quanto o desgaste e a recuperação dos painéis. Isso pode ser medido levando-se em consideração as inúmeras matérias publicadas na imprensa local. Matéria publicada em 9 de fevereiro de 2004, em *O Popular*, trata da possibilidade de duas reproduções deixarem de existir. A boiada de Alcione Guimarães e *Tucanos* de Iza Costa. Apesar do interesse dos condôminos do Edifício Tropical, onde figuravam o painel de Alcione, em manter a reprodução em suas paredes, a matéria aponta as dificuldades enfrentadas pelo síndico na recuperação da obra, uma vez que o prédio precisa ser pintado. Na matéria, o

[239] Texto de cunho ficcional elaborado a partir de depoimento de Iza Costa (interferência 16).

advogado Vanderley Alves Xavier, síndico do Tropical (fig. 23) , afirma que caso não encontre uma saída, “o condomínio via pedir uma autorização à Agência Goiana de Cultura (Agepel) para passar tinta sobre os painéis de Alcione. ‘Queremos nos cercar de todos os lados para evitar problemas futuros’, argumenta o advogado”.[240] Sobre a obra de Iza, que naquele momento era a última que restava das três existentes com sua assinatura, a jornalista Valbene Bezerra escreveu:

> [...] A artista plástica Iza Costa não via gostar nem um pouco se a Brasil Telecom resolver pintar os enormes tucanos que cobrem inteiramente a parede lateral do prédio da empresa, na Rua 3. Ela reconhece ser complicado restaurar a pintura estragada pela ação do tempo. Segundo Iza, a própria companhia, que patrocinou uma de suas exposições na Fundação Jaime Câmara, em 2002, pode pagar a recuperação da obra, e ela se propõe a acompanhar os trabalhos, como fez no Colégio Militar Hugo de Carvalho Ramos, no Jardim Goiás, quando seus painéis instalados na parte externa da escola foram adequadamente restaurados. Iza supervisionou cada detalhe da recuperação. “Não quero ver minha obra destruída”, avisa.[241]

No mesmo texto, no parágrafo seguinte, a jornalista noticia que a empresa pretende revitalizar o prédio ainda naquele semestre, porém, “não sinalizou com a possibilidade de restaurar os tucanos”. A artista reconhece que as pinturas do Galeria Aberta não teriam durabilidade. “Tenho trabalhos em concreto que vão durar enquanto existir o prédio”, afirma, citando como exemplo os murais dos colégios Hugo de Carvalho Ramos e Agostiniano.

Conforme citado anteriormente, a primeira reprodução destruída no projeto fora *O Mágico*, de DJ Oliveira, no edifício da antiga sede da Caixa Econômica Federal, à Avenida Goiás. Naquele caso, um vendaval arrancou o *breeze* metálico que fazia às vezes de suporte para a pintura em fevereiro de 1991. Na seqüência, poucos meses depois, houve a enorme polêmica do edifício Rio São Francisco, situado na Avenida Tocantins. Num primeiro momento, o prédio ostentava o recorde de ser a construção com o maior número de reproduções em sua fachada: três. As empenas voltadas para o Sudeste, no caso a Praça Cívica, mantinham uma reprodução de Gomes de Souza, outra de M. Cavalcante e ainda uma terceira de Dek. Em 11 de agosto de 1991, no entanto, uma matéria com texto contendo boa dose de indignação por parte do repórter Antônio Lisboa, publicada na capa do *Caderno 2*, de *O Popular*, noticia a cobertura de

---

[240] BEZERRA, Valbene. Op. cit.
[241] Id., ibid.

tinta em dois dos painéis do Rio São Francisco. Com bastante ironia, o autor faz seu *lead*, não escondendo sua opinião sobre o fato:

> Efeito, quem sabe, de algum malefício da atmosfera de agosto, de repente mudam-se as cores do projeto Galeria Aberta, da Secretaria Estadual de Cultura. As vítimas desses maus fluidos são várias. Diretamente, porém, o alvo foram os pintores M. Cavalcante, Dek e a população de Goiânia, que assistiram a retirada dos painéis desses artistas da fachada do Edifício São Francisco, à Avenida Tocantins, Centro. A atmosfera negra da insensatez, entretanto, não acabou. O síndico do prédio, João Ranulfo dos Santos Júnior, que atribui a si a responsabilidade de repintar as paredes, diz que, se for necessário, a pintura de Gomes de Souza (a única que restou dos três painéis) será apagada também.[242]

Prova de que esse episódio ganhou repercussão em Goiânia, o professor Carlos Sena cita o caso, espontaneamente em seu depoimento a este trabalho, apontando como realmente não via durabilidade no projeto.

– Eu tinha consciência que seis meses depois aquilo teria grandes problemas. Talvez aquilo fosse um filão muito interessante para a política. Talvez fosse importante para todo dia mover projetos de restauração e de recuperação para uma coisa que foi feita para durar seis meses. E mesmo quando nova, eu achava que poluía tremendamente a cidade. Eu nunca curti. Nunca achei bonito, mesmo porque, a maioria dos artistas que estavam ali era medíocre. Aconteceu o fato de moradores de um prédio pedirem para retirar, porque não houve nenhum estudo prévio daquilo, então pintou a parede inteiramente de preto, como o caso do Dek, que ficava ao lado de pinturas do Gomes e M. Cavalcante. Aquilo esquentou horrores os apartamentos, pois o sol batia. Os moradores, então, pediram para retirar. Então por aí se via o descaso.

O jornal traz relatos de como os autores reagiram ao fato de que suas obras haviam sido apagadas. “O pintor M. Cavalcante chegou a irritar-se ao se manifestar sobre o assunto”, escreveu o repórter. Dek, por sua vez, “já esperava, de certa forma, a decisão. Por isso não se assustou muito quando, passando pela Praça Cívica, constatou que camadas de tinta branca recobriam seu painel, no qual o preto predominava”.[243] Ainda, segundo a matéria, no bojo da polêmica estavam as cores fortes de uma das pinturas, que estaria aquecendo os apartamentos. Do jornal consta que o trabalho de Gomes de Souza seria o responsável por esse aquecimento, todavia,

---

[242] LISBOA, Antônio. Galeria Aberta aos atentados. *O Popular*, Goiânia, 11 agosto 1991, Caderno 2.
[243] Id., ibid.

24. Edifício Tropical
Até 2004 o prédio mantinha
a reprodução de obra de Alcione Guimarães

25. Vista panorâmica da Avenida Goiás a partir da Praça Cívica
No início dos anos 90 ainda era possível ver a boiada de Alcione Guimarães e o painel de DaCruz (à dir.), assim como a reprodução da pintura de DeK, ainda não escondida pelo edifício anexo do TER, que seria construído posteriormente (à esq.).
(Foto: Roberto de Oliveira Melo)

incomodaria os moradores do edifício. PX recorda-se do fato e reconhece que a obra de Dek fora a que serviu como primeiro motivo da cobrir tudo de tinta branca. “O Dek fez uma pintura com fundo negro. E tinha um arquiteto que morava lá, aliás, amigo do Gomes, que ele começou a reclamar. Dizia que aquecia muito o apartamento dele, que ele chegava do trabalho e que encostava a mão na parede e estava pegando fogo. Exagerado, sabe?”. Segundo PX, teria sido esse morador o deflagrador dos atos que a imprensa e boa parte da classe artística vira como “um absurdo”, como dissera Iza Costa, à época, em entrevista à mesma matéria que noticiou o episódio. “Aí o cara fez o condomínio pintar por cima. Esse cara era amigo das artes, amigo do Gomes. Mas ele fez isso até para chamar a atenção”, conclui PX.

– Ele pressionou o condomínio, e o pessoal decidiu, optou, gastaram com essa repintura e acabaram que repintaram todos, destruindo os três painéis. Essa foi a única reversão que houve dessa maneira. E foi feito por um cara esclarecido, que tem informação, um cara cultural, mas que não teve a mínima consideração, ou a mínima boa vontade em entender o projeto e modificar. Digamos que a cor preta estivesse realmente carregada lá. E o Dek tinha concordado em fazer a alteração no painel dele, que era o do meio. Não só o dele, como os outros dois foram destruídos.

Genésio Maranhão é o nome do referido morador. Além de realmente freqüentar o ateliê de Gomes de Souza, ele é primo de um dos artistas do projeto, M. Cavalcante. “O ‘m’ dele é de Maranhão”, afirma. Também diz que é amante das artes e que sempre utiliza obras de artistas goianos em seus projetos de decoração. “Na Casa Cor do ano passado ia ter uma obra do Siron Franco no meu ambiente. Eu criei um espaço para colocar a obra dele. No ano passado eu também tive uma obra gigantesca de Fabíola Morais[244], sou amigo, adoro, a Selma Parreira, a Ciça Fittipaldi”[245], afirma o designer de interiores, que é economista de formação e funcionário público do Incra.

Genésio diz não ficou preocupado com essa imagem de ter sido o deflagrador da cobertura dos painéis. Porém, diz ressentir-se um pouco do fato de a imprensa tê-lo citado como o responsável pela ação. “deveria ter procurado o síndico. A voz do síndico

---

[244] Fabíola Arantes de Morais (Inhumas, 1967), dita Fabíola Morais, é artista plástica, professora de História da Arte e arquiteta.(Menezes, op. cit. p.125)

[245] Maria Cecília Fittipaldi Vessani (São Paulo, 1952), dita Ciça Fittipaldi, é artista plásticas, ilustradora, designer gráfica, professora na Faculdade de Artes Visuais da UFG e possui dezenas de livros publicados, direcionados sobretudo ao público infantil (Id., ibid., p. 90)

era a voz do prédio". O designer fora um dos primeiros moradores do Rio São Francisco. "1981, se não me engano". Há alguns anos não habita mais no edifício, mas reconhece que fora atuante no condomínio, chegando a ser curador "em um momento em que houve um problema de uma eleição lá, que foi parar na justiça, e se delongou por três anos o processo". A seguir, sua versão da história:

– Eu morava no edifício Rio São Francisco, onde meu pai tem apartamento até hoje, e aquela empena que é voltada para a Praça Cívica, que pega o sol da manhã, inteiro, é o meu quarto exatamente naquela empena. Como a parede era um quadro preto, tinha um risco como se fosse um pão de açúcar e um neguinho em cima desse traço, como se fosse o Cristo Redentor. Esse era o desenho de um artista chamado Dek, Alan Kardec, que é até um arquiteto. Próximo à parede você não conseguia pisar descalço, porque ficava muito quente. Por que? Porque a parede, por ser preta, absorvia muito calor e você não agüentava ficar no quarto. De dia, de manhã cedo, você não agüentava dormir, tinha que acordar e sair para tomar banho.

Genésio segue sua narrativa, afirmando que tentou conversar com PX, numa certa festa na casa de Gomes de Souza. O episódio a que ele se refere coincide com o que PX também afirmara, dizendo que o tinha visto o tal "arquiteto" no "ateliê do Gomes". No entanto, cada um dá uma versão diferente do que foi conversado. PX considera Genésio prepotente, e vice-versa.

– Conversei isso com o PX da Silveira, que, na época, era alguma coisa ligada a esse Galeria Aberta, lá do Kleber Adorno. E o PX, com toda a sua vaidade, disse assim: 'Ah, não to nem aí, não sei o quê. Você não vai tirar nada'. E eu disse: 'PX, não pode ficar daquele jeito'. E um amigo ainda disse: 'Eu fui à casa dele, eu vi. Não pode ficar daquele jeito'. O tempo passa e o painel começa a dar problema, a parede começa a trincar, o síndico queria resolver as trincas da parede que com a chuva ia aumentar a umidade, mas ele não achava com quem falar. E eu reclamando do calor. Um dia o síndico chegou e disse para mim: 'Por que você não se junta comigo para a gente procurar uma solução para isso?' Aí eu disse: 'Bom, só se o síndico e eu formos a uma audiência na Secretaria de Cultura'.

Genésio Maranhão prossegue, narrando a visita à Secretaria de Cultura do Estado de Goiás e o que, em sua versão, ficou acordado nessa reunião:

– Aí nós fomos os dois à Secretaria da Cultura, ali na Praça Cívica, ali onde hoje é a Agepel. Lá, fomos recebidos pela Maria Abadia, que eu não sei se, na época, era secretaria adjunta ou chefe de gabinete... uma coisa assim. Fomos para conversar. E eu fui apenas uma pessoa a mais para conversar com o secretário, pois a minha prima, Cândida Maranhão, era chefe de gabinete do governador. Foi ela quem simplesmente marcou a audiência. Nos sentamos amistosamente e todos concordamos que os painéis estavam ficando deteriorados, desbotados, que uns estavam descascando. Aí o síndico falou: 'Eu não gostaria de interferir na obra de arte. Nós queremos o painel. Agora, também queremos tratar as paredes, temos que tratar as trincas, porque meus condôminos estão reclamando com a umidade nos apartamentos. Tem lugar lá que tinha armário encostado na parede que ficou tão quente que saco plástico derreteu.' Então ficou acordado que a Secretaria de Cultura daria a tinta e o condomínio pagaria a mão-de-obra que eles indicassem. Isso foi acertado lá. Saímos de lá achando bacana, pois o painel continuaria e a parede ficaria arrumada, tudo direitinho. Na época, já se tinha olhado com o artista, salvo engano, que deveria ser mudado o tom do fundo para que não houvesse o problema do calor. Ficou uma coisa extremamente bacana. Mas o síndico ficou atrás desse povo, para pegar essa tinta, essa mão-de-obra, esse pintor e nada. Muitas vezes ele foi lá, muitas vezes. O seu João era um cara poliglota, muito ligado à cultura, que lia muito. Ele tinha interesse naquilo. Quando ele se cansou de ir atrás, ele disse: 'Eu apago o painel'.

Em matéria publicada no jornal *O Popular*, Aguinaldo Coelho, artista plástico e diretor de Patrimônio Histórico e Artístico da Agepel, toca no ponto mais delicado da polêmica e informa que não há empecilho legal para impedir novas pinturas dos prédios com obras do Galeria Aberta.

> O diretor de Patrimônio, Aguinaldo Coelho, explica que a durabilidade do material utilizado é perecível, tornando o trabalho efêmero. Não há documento legal que determine sua recuperação. "É natural que os proprietários dos imóveis queiram proceder à manutenção de seus bens e para tal terão de fazer ou refazer as reproduções ou cobrir com a pintura utilizada no restante do imóvel. A decisão fica a critério do proprietário", pondera o diretor.[246]

Sobre o episódio do Rio São Francisco, a versão de Genésio vai de encontro à narrada por PX novamente. Genésio diz que ficou tudo acordado que a cor da pintura

[246] BEZERRA, Valbene. Op. cit.

seria mudada. PX, por sua vez, assegura ter tentado uma solução por uma via intermediária e alega que foi Genésio quem não quis mudar a cor. “Fui falar com ele, cheguei a oferecer, sei lá, uma mudança de cor, mas ele não quis”.

Outro ponto divergente foi o aquecimento. PX aponta isso como o motivo dos painéis terem sido apagados. Genésio Maranhão diz que esse era apenas um dos motivos – no caso, o que o incomodava. Ele cita a falta de tratamento adequado para receber as reproduções como o principal motivo da repintura do prédio, fator que acabaria acontecendo mais dia, menos dia. “Isso não depende do Galeria Aberta. O prédio tinha que ser reformado, isso é o processo normal acarretado pelas intempéries. O síndico ia fazer. O que ele queria era fazer isso e preservar o tal do painel.”

– O síndico aceitou o Galeria Aberta e ele achava, eu penso, que eles fossem tratar a parede direitinho para colocar painel, mas na realidade não aconteceu isso. Não houve tratamento nenhum especial na parede para poder receber o painel. Conseqüentemente, a parede está exposta às intempéries e às movimentações das massas sólidas. Então, trinca iria acontecer fatalmente. O projeto teria que ter tido uma preocupação com essa questão e a manutenção disso. Teria que olhar a parede, reaplicar a massa direito, criar uma situação para que essas modificações da parede, do reboco, de massa, não interferissem na qualidade dos painéis, que eram obras de arte. E aí eu digo, quem realmente desrespeitou foi quem colocou a obra de arte lá, de qualquer jeito, não fomos nós. Fiz uma viagem e quando cheguei estava aquele negócio lá. Eu não questiono, não falo da qualidade dos quadros, porque isso é muito subjetivo. Não seria um quadro que compraria para a minha casa, mas também não vamos discutir isso. A minha questão foi técnica. Foi o aquecimento.

Creditando ao fato de ter ajudado o síndico a marcar uma audiência com a Secretaria de Cultura, o designer tenta explicar como seu nome foi envolvido na questão, passando para a posterioridade como o grande culpado da destruição dos três murais:

– Meu nome surgiu nessa história todinha só porque eu fui essa ponte para o síndico chegar à Secretaria de Cultura. E só. Agora, não fui eu que mandei apagar. E digo o seguinte, o síndico não agiu errado, não. Ele estava com um problema sério. Ele tinha que restaurar a parede, a empena do prédio, que era uma parede muito grande.

Ali são oito apartamentos, com 12 ou 13 andares. E ele tinha que resolver aquele problema, pois estava chovendo e infiltrando tudo. Fizeram muita confusão. O problema é que: em vez de tratar a coisa que é racional, com racionalidade, jogam no emocional e vira isso tudo.

E continuando a advogar em causa própria, Genésio tenta explicar como seu nome fora parar na imprensa:

– No dia em que ele começou a quebrar a trincazinha para encher de massa plástica, alguém ligado ao pessoal do Galeria começou a soltar matéria no jornal para queimar o síndico. Eu estou um dia na minha casa, almoçando, quando chega uma pessoa do jornal *O Popular* querendo uma entrevista comigo. Eu disse: 'Não tenho nada para falar com você, quem fala pelo prédio é o síndico'. Tanto é que deve ter uma matéria que você deve ter resgatado lá que diz: 'O morador do prédio, seu Genésio de Tal, mandou apagar o painel'. Eu não mandei apagar nada.

A matéria a qual o antigo morador do prédio faz menção é a escrita por Antônio Lisboa, publicada em 11 de agosto de 1991, com trechos reproduzidos neste trabalho anteriormente. No jornal, o nome de Genésio realmente figura como o autor de reclamações sobre o aquecimento dos apartamentos, e, segundo o repórter, é citado por PX e pelo síndico.

> Segundo ele [PX[247]], no ano passado tomou conhecimento que um morador do prédio teria reclamado das pinturas. A alegação seria que as cores fortes de uma delas (a de M. Cavalcante[248]) estaria projetando calor no seu apartamento. Procurado pelo síndico do Edifício São Francisco, PX Silveira propôs a alteração das cores dos painéis. A Secretaria de Cultura forneceria as tintas e o condomínio entraria com a mão-de-obra. "O síndico foi radical e não aceitou o acordo", destaca o superintendente.
>
> PX Silveira confessa-se indignado com a decisão do síndico João Ranulfo. "Foi um verdadeiro atentado à criação dos artistas e ao patrimônio artístico da cidade", avalia. João Ranulfo dos Santos Júnior revela que um condômino (que ele diz conhecer por Genésio) reclamou de calor em seu apartamento, motivado, segundo ele, pelos tons da pintura das paredes.[249]

---

[247] PX Silveira nesse período assumira o cargo de superintendente de Patrimônio e Memória da Secretaria Estadual da Cultura. No antigo governo, de Henrique Santillo, quando o projeto fora criado, ele era assessor técnico. O secretário da pasta também havia mudado, com o governo de Íris Rezende (também do PMDB, como Santillo) saiu Kleber Adorno e passou a ser Geraldo Coelho Vaz.

[248] Possivelmente há um erro nesse trecho. Como o próprio Gomes disse na matéria, sua pintura era "em cores frias". A obra em questão deveria ser a de Dek, conforme explanado por Genésio Maranhão e tratado neste trabalho.

[249] LISBOA, Antônio. Op. cit.

Apesar de tudo, o ex-morador do Rio São Francisco assegura que aprovava o projeto. E chegar a tecer loas à iniciativa. Entretanto, adverte, de maneira amistosa, para o fato de que o Galeria Aberta teria sido feito às pressas, sem que seus responsáveis tomassem o devido cuidado para que houve alguma durabilidade.

– Eu acho que o Galeria Aberta merece todos os aplausos, porque, pôxa, olha o tanto que é bacana: a obra de arte vai até o povo. E isso é bárbaro. O artista coloca sua obra mais próxima do povo o possível. E cria uma coisa bacana para Goiânia, que é ter imensos painéis de obras de arte na convivência das pessoas, no dia-a-dia, no lugar onde é mais inflamado, que é o centro da cidade. E acho que o projeto é fantástico. Acho que foi é mal executado. Talvez pela forma imediata que foi feito, na ansiedade de fazer rápido e acontecer, e também acho que isso não é pecado. Eles têm todos os méritos por terem feito. Eu só acho que, ao longo do processo, quando forem aparecendo os problemas, eles tinham que ser equacionados. É normal isso. Quando se constrói uma estrada, por exemplo, que é coisa que se faz todo dia, quando há desgaste, tem que se fazer adaptações no projeto. Penso que deveria ter sido mais cuidado, porque é uma obra de arte exposta.

Porém, em outro momento da entrevista, ele endurece o tom da crítica.

– Eu fui a pessoa da boa intenção que teve a vida todinha ligada à arte. Eu prestigio muito mais a arte que esse projeto, feito desse jeito. O Galeria Aberta não foi para frente porque não foi pensado. Era um oba-oba. Passou um tempo, eu me lembro que o Geraldo Coelho Vaz era o secretário da Cultura e ele tinha que arrumar os painéis e disse: 'O primeiro que vou apagar é o da Alcione[250], que é minha mulher. Assim ninguém vai poder reclamar, pois apaguei o dela.' Não tinha condição. Todo mundo sabe que os prédios têm que estar sempre sendo restaurados.

Nesse ponto, a opinião de Genésio Maranhão está acordada a de algumas outras pessoas ouvidas neste trabalho, como Marina Potrich e Carlos Sena. A galerista aponta como problema a sistemática de como o projeto fora conduzido, "uma forma muito perecível". Marina diz que, como não anda muito pelo centro da cidade, não sabe em que estados eles estão hoje, mas destaca que os painéis necessitariam de restauro

[250] Alcione Guimarães realmente é casada com o escritor Geraldo Coelho Vaz, secretario estadual de Cultura em 1991. Contudo, sua obra não fora apagada à época, e somente em 2004, quando o Edifício Tropical fora repintado.

constantemente. “Dá para perceber, da forma que eles foram pintados, que essas pinturas têm de ser refeitas quase que anualmente, pois há muita cor e isso desbota”.

Sena, por sua vez, é mais duro na crítica à durabilidade das obras:

– Logo as coisas começaram a se descaracterizar, começaram a desbotar, e aquilo que já era uma poluição visual no início virou um lixo com os anos. E de vez em quando aparece alguém dizendo: ‘Olha, tem que restaurar. Tem que recuperar’. Para dar problema de novo? Eu não vejo necessidade alguma. E muito me surpreende o secretário da Cultura atual[251] querer restaurar esse projeto, que é infeliz em sua origem. E agora que o PX não é mais dono de galeria, não há o porquê de espetacularizar o nome desses artistas, pois naquela época ele poderia tirar partido disso. Agora, não vejo nem isso de positividade.

A durabilidade das reproduções esteve em pauta desde o início do Galeria Aberta. Kleber Adorno recorda-se que, desde o princípio, eram feitas reuniões com os artistas, “em que alguns sugeriam que as pinturas fossem feitas com material permanente, com material duradouro”. Imbuído de um discurso de tonalidade política, o secretário enaltece que o Galeria Aberta seria uma oportunidade para se educar o cidadão afim de que fosse reivindicada verba para cuidar do projeto.

– E eu disse a eles que nós não deveríamos fazer a coisa apenas da arte pela a arte. Nós tínhamos que aproveitar a ocasião para fazer disso um movimento político em favor da arte. Então, que era preciso que nós tivéssemos a consciência de que seria importante, sim, democratizar o acesso a arte; que seria importante, sim, valorizar a produção de nosso artista; que seria importante, sim, humanizar a cidade; mas que muito mais importante que dar perenidade àquelas obras, que a gente fizesse algo que colocasse isso na agenda política de governo. Ou seja, por que é que os governos recuperam as estradas ou as ruas quando elas se esburacam? É porque a população reclama, a população protege. Então, ele consigna no orçamento recursos necessários para a recuperação de estradas e de ruas. Por que é que eles protestam quando se fecham as creches, as escolas? Por que? Porque isso faz parte da agenda política. Então, aquela seria uma luta. Seria o começo de uma luta que ao longo do tempo a gente perdeu, mas nós precisávamos começar uma ação que pudesse garantir isso.

[251] Carlos Sena refere-se a Kleber Adorno, então secretário Municipal de Cultura em 2005.

Então que o ideal seria colocar o trabalho daquela forma, até porque o custo de outra forma inviabilizaria o projeto.

A “outra forma” da qual ele refere-se, e que pediam os artistas, é que as reproduções fossem feitas de cerâmica ou azulejo – a exemplo do painel *Sonho de Dom Bosco*, existente no colégio Maria Auxiliadora, em que o próprio DJ Oliveira recobriu o afresco original por cerâmica vitrificada. “Esse material tornaria o custo inviável”, ressalta Adorno.

– Mas mesmo que o custo fosse viável, eu, particularmente, entendia que deveria ser feito daquela forma porque o governo é obrigado a conservar, a preservar suas obras de arte. Tanto é que, houve um apelo da população, quando as obras começaram a ser destruídas, por denúncias, etc. Os governos, na verdade, foram um pouco insensíveis em relação a isso. Nós vamos retomar o projeto[252], modernizando um pouco sua feição, mas já como resultado disso, porque sabemos que é uma cobrança da população. Continuando essa luta para poder manter isso na agenda de governo. Uma luta que não pode ser uma luta solitária, quer dizer, é uma luta que não pode ser só dos artistas, mas ela tem de ser também dos artistas e da comunidade, da sociedade.

Mesmo com as ressalvas do secretário, tentou-se alternativas. Segundo o arquiteto Ivan McDowell, autor do projeto do edifício da Caixa Econômica que recebeu *O Mágico* de DJ Oliveira, desde o início a idéia era fazer um suporte metálico para sustentar a pintura, buscando-se, dessa maneira, uma alternativa que apresentasse maior durabilidade, uma vez que a tinta seria aplicada sobre metal e não sobre parede de alvenaria. Foi justamente essa a primeira obra a ser destruída no Galeria Aberta, conforme mencionado anteriormente. A estrutura ficou totalmente retorcida depois de uma tempestade. Numa conversa informal, o autor do projeto conclui que houve problemas na sustentação do painel metálico, que foi corroído por ferrugem nos pontos de sustentação.

A alternativa, mesmo se tivesse sido gloriosa, encareceria – e muito – o projeto, pois demandaria a construção de uma nova estrutura, que mesmo sendo feita em

[252] Como secretário municipal de Cultura, novamente em 2005, Kleber Adorno refere-se à implementação de uma nova versão do Galeria Aberta, a partir do primeiro semestre deste ano, sob os auspícios da Prefeitura e com novo nome: De Olho na Arte.

metal, necessitaria de manutenção. Com as reproduções executadas diretamente sobre parede, esperava-se que não durassem muito. Mesmo um otimista Pedro Vasco, bastante disposto a enaltecer a qualidade da tinta utilizada, reconhece que era esperado que os painéis não resistissem muito, tanto que afirma não ter realizado nenhum contrato estipulando a exibição de sua marca nos prédios. “A gente sabia que corria o risco, até, de que se alguém não gostasse viesse a pintar por cima. Corria o risco até de que, se mudasse o governo, se mudasse para alguém que não gostasse do Santillo, já viesse a pichar aquilo. Corria-se o risco e isso é uma das coisas mais inéditas que eu acho. Eu não me recordo de nenhuma dessas obras tenha sido danificadas por grafiteiros. Eu não tenho conhecimento”.

Paulo Guimarães, que fez o contato com a empresa Glasurit, proprietária da marca Suvinil diz que a tinta utilizada no projeto era a que melhor existia à época, a “100% acrílica é a que mais resiste, tanto que o resultado ficou aí, mesmo depois de muito tempo”. Se o projeto fosse refeito hoje, mesmo tendo se passado quase 20 anos, ele acredita que não haja produto semelhante com grande diferencial de qualidade. “Não. Tecnicamente acho que é isso mesmo. Até porque é um trabalho gigantesco. O que poderia melhorar era aplicar um verniz acrílico, que daria maior fixação e maior proteção”. O funcionário da Multicor, a empresa de Guimarães, Nicácio Neves, sugere novos materiais, a exemplo do que fazem as empresas telefônicas hoje. “Hoje se usa muito a impressão digital na lona, como fazem a Tim e essas empresas”, recomenda, mas defende o trabalho artesanal: “O que é muito interessante do projeto Galeria Aberta é que foi feito manualmente, que ficou muito bonito e que todo mundo tem que respeitar. A impressão digital é feita na máquina. Se você quiser fazer uma foto, você faz. Ela vai sair perfeita e tudo, mas é feita pela máquina, não pela mão do artista”. E, para arrematar, ele garante que a dimensão não seria o problema. “Aqui a gente tem uma máquina que tem dois metros e 60 de boca. Mas você pode fazer de qualquer tamanho e soldar as partes depois”.

Algumas iniciativas de restauração estão registradas na história do projeto. Todos ligados às pinturas sobre paredes. Dos ônibus, não existe mais nenhum. PX reconhece que, ao contrário dos edifícios, “o problema é que esses ônibus arranhavam, e não havia um interesse de restauração, então eles pintavam de branco”. O

idealizador do projeto recorda-se de uma restauração. “Quando o próprio Kleber trabalhava na Prefeitura no governo Darci Acorsi, quando ele foi ser secretário de Cultura do Darci Acorsi, nós repintamos alguns painéis. Nós repintamos o da Iza... Demos uma cor nele, que aí foi mais fácil, menos oneroso”. Provavelmente nessa época também tenha sido restaurado a reprodução de Cleber Gouvêa, conforme cita Nicácio Neves. Contudo, ele salienta que nunca participou de qualquer projeto de restauração em painéis do Galeria Aberta. “Foi restaurado o do prédio do INSS lá da Rua 82 com a Avenida 83, mas não foi a gente que fez”.

Com maior atenção, por conta da festa anual do Divino Pai Eterno, em Trindade, a Via-Sacra é o projeto melhor conservado de tudo que fora realizado sob a assinatura do Galeria Aberta. Omar Souto afirma ser ele mesmo quem restaura os murais. **“**De quatro em quatro anos, cinco em cinco anos. Agora vai fazer oito anos que não mexo lá. Até ando querendo tentar com o governador, para ver se ele tem interesse em recuperar”. Além da Via-Sacra, de Omar Souto resta o Jesus da Avenida Goiás, que o Banco Itaú diz que “estudará a melhor forma de preservar a obra do artista, quando o prédio for revitalizado”.[253] O artista diz não saber o motivo de ainda ter sua obra naquela empena, pois “painéis de pessoas importantes, como a Selma Parreira, a Iza não existem mais. Na cultura, às vezes, a gente peca por certas coisas, no dizer, mas não se faz um país sem cultura. E a cultura ainda é música, literatura e artes plásticas”, filosofa ele.

[253] BEZERRA, op. cit.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES, À GUISA DE CONCLUSÃO

Agradando ou não, o Galeria Aberta foi um projeto que deu o que falar. Talvez hoje, à luz da arte contemporânea – brilho, talvez figure melhor, neste caso – todas aquelas pinturas pareçam anacrônicas para os iniciados, todavia, há quem gostasse de vê-las nos prédios das ruas do centro da cidade. E não foram poucos. Tanto é que o projeto, até a data em que este trabalho é finalizado, figura como a mais divulgada iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura na imprensa na atual gestão. O empreendedor da retomada? Kleber Adorno novamente. Em seu depoimento a este trabalho, ele mais falou da nova fase do Galeria Aberta que do Galeria Aberta original, propriamente dito. De Olho na Arte, como foi batizado essa nova versão, terá algumas novidades, como sugere o secretário, mas que na verdade, não configuram mudança alguma. Ao que parece, além de ficar restrito à cidade de Goiânia, o que é óbvio, uma vez que é realizado em esfera municipal, a idéia é que o projeto ganhe mais espaços interno, "*stricto sensu",* como menciona Kleber Adorno. "Ele vai ocupar não apenas espaços externos, mas também grandes espaços internos, e também não somente grandes painéis, mas também pequenos painéis, inclusive muros", afirmou ele em entrevista para esta coleta de histórias.

Talvez isso resolva o problema de conservação, que tanto incomoda a opinião pública – mais até que os artistas, acostumados a algumas efemeridades no mundo da arte. Alcione mesmo, em entrevista a Valbene Bezerra[254], disse que não se importava se apagassem seu painel. No mais, o novo projeto continuará a ser feito com tinta e terá um processo de seleção como fora o do antigo Galeria Aberta. O convite será o meio de inclusão. Tristeza para os curadores, que como escreveu Daniel Piza, o que restou de mais duradouro na Geração 80 "foi a Era dos Curadores, a qual continua vivíssima".[255]

Carlos Sena aponta que agora não há mais motivo para se fazer um projeto nos moldes do Galeria Aberta, pois PX não tem mais sua galeria, a MultiArte, e,

---

[254] BEZERRA, Valbene. Arte Ameaçada. *O Popular*, Goiânia, 9 fevereiro 2004, Magazine.
[255] PIZA, Daniel. Depois da Festa. *Bravo!*, São Paulo, Janeiro de 2003.

conseqüentemente, não há mais o porquê de se divulgar artistas. Ao que consta, PX – que admite dispor-se a ajudar Kleber, mesmo que considere um outro “momento” – não está oficialmente ligado a esta gestão do secretário. E pelo que se comenta, ele tem, sim, um projeto de arte pública para Goiânia. Pelo visto, deve atacar os viadutos da cidade, nos moldes do que fora feito no Minhocão de São Paulo. Desafetos de PX podem suspirar aliviados, pois como gostam de apregoar os gerentes da Superintendência Municipal de Trânsito (SMT) em suas entrevistas, um após o outro, a topografia plana da cidade não propicia a construção de viadutos.

Quanto ao uso do Galeria Aberta para vender obras na MultiArte, a crítica de Sena é muito pertinente. Não é por acaso que Iza Costa fora a “estrela” do projeto. E como ela mesma diz, fez diversas viagens com PX, inclusive fazendo exposições fora do Brasil. No entanto, não é só isso que está envolvido em todo o processo semelhante ao Galeria Aberta. Planos de venda, metas e marketing à parte, PX realmente é um amante da arte pública. Isso é explícito em suas falas e, sempre que possível, ele retirará coelhos da cartola, pombos da manga e obras de artistas. Talvez este seja um pecado de verdade: utilizar a criação alheia para se promover. Pois é possível que haja uma boa dose de vaidade nisso tudo, mas a questão é: que artista não é vaidoso? E se PX não é artista plástico, *stricto sensu* (novamente), curadores, críticos, editores de livros de arte, montadores de exposições, galeristas e a imprensa especializada quase sempre também não o é. E vivem da produção alheia.

Todos querem algo. Muito além do que a arte – pura e simplesmente – pode oferecer. Adorno precisa trabalhar para angariar louros para seu, agora, prefeito. Tanto é que o projeto novo está aí, com pincéis limpos e sedosos, prontos para serem mergulhados na tinta, apenas à espera dos mecenas. Os patrocinadores ganharam visibilidade, como bem aponta Pedro Vasco, mencionando que sua empresa ainda é muito lembrada mesmo não estando no mercado há mais de cinco anos. Os executores fizeram seu trabalho e receberam por isso. E em se tratando de execução, é coincidência o fato de Paulo Coelho gostar de pintura e ter sido até freqüentador de algumas aulas no antigo Instituto de Artes. Foi melhor para o projeto e para quem o pagou, pois ele aceitou, sem titubear, obras como pagamento. Ele é empresário e quer vender seu serviço. Já Nicácio Neves, o pintor de parede, como boa parte dos

brasileiros, nunca entrou num museu ou galeria. Mesmo fã dos "*tucanões"* de Iza Costa, como ele mesmo diz, realizou seu trabalho da melhor maneira possível sem conhecer arte. É certo que precisou de um tanto a mais de atenção do que se estivesse pintando um prédio inteiramente de branco. Porém isso não muda nada. Ele estava lá – naqueles balancins – a serviço. O designer de interiores espera que a obra possa compor seus ambientes. Melhor se for na Casa Cor. E a galerista, mais evidente de todos, vive integralmente da produção artística alheia. Negócios são negócios, também com arte. Se o mercado não existisse, com todas suas variantes, muito menos se produziria. E ainda muito menos se veria.

Quanto aos goianienses, como se viu neste levantamento, é impossível ficar indiferente à paisagem. O Galeria Aberta foi motivo, no mínimo, de boas discussões. Se isso não aconteceu, ao menos serviu de ponto de referência.

Quanto ao surgimento de um novo projeto, possivelmente acontecerão algumas apropriações. A reprodução de DaCruz, na sede da Caixa de Assistência dos Advogados (Casag) foi recuperada. No lugar de uma série de símbolos de empresas que ficaram no passado, figuram os carimbos da atual prefeitura e o nome "De Olho na Arte".

Em se tratando de passado, não há como não mencionar a aura de ruína que gira em torno do Galeria Aberta. Santillo já não vive mais, e também inexistem a Telegoiás, a Ellus, o Inamps (que figura em alguns dos prédios), o Beg e nem mesmo o oportunista BBC, como mencionou Pedro Vasco. Não há nada de soturno nisso, semelhante ao que sugere a lenda que trata das mazelas que se abateram sobre todo o elenco de um filme de terror. Porém, trata-se de um retrato ligeiro de quanto resistem as instituições no Brasil. Mais culpa da economia que do destino, com certeza.

Apesar de haver alguns pontos em comum, como a exposição ocorrida em Dijon, na França, não há, em suma, algo que ordene o grupo de artistas que se envolveu no Galeria Aberta. A idade de todos, nascidos nos anos 40 e 50, a ligação com uma temática regionalista também são pontos fortes, assim como os mesmos professores na EGBA, que estiveram presentes para muitos. Porém, o grande fato que liga todos esses nomes é PX Silveira e sua MultiArte. Carlos Sena acerta quando afirma, criticamente, que num estado onde nada – ou quase nada acontece em vias oficiais – qualquer oferta

atrai imediatamente artistas ávidos por eventos, ávidos por serem encabeçados por um líder quase messiânico. PX, com suas múltiplas habilidades, como um polvo que consegue estender seus tentáculos em diversos pontos, foi a ponte ideal, que liga o projeto de ação, a política do fazer, a política do gabinete, a iniciativa privada e, sobretudo, aglutina os artistas. Não seria difícil, hoje, reunir artistas em torno de um projeto nos moldes do Galeria Aberta. Todavia, como apontou Marina Potrich, é fundamental que haja um “selecionador” de obras. É fundamental o papel de um curador. E que, não seja o próprio artista. Seu envolvimento com a própria obra é emocional e isso nem sempre interessa ao restante da humanidade.

PÓS-ESCRITO

Este trabalho não termina aqui. Há muito que se pesquisar ainda sobre o Galeria Aberta. Não posso esconder meu interesse em continuar toda essa investigação, sobretudo do paradeiro das obras originais. Busco isso no intuito de, quem sabe, realizar uma mostra com as mesmas. Alguns desses trabalhos já foram encontrados, no entanto, os próprios detentores não sabem da importância deles para a recente história artística de Goiânia. Um exemplo é a tela de Cleber Gouvêa, que, bastante danificada, está dependurada no refeitório da empresa de pintura Multicor. Sujeita a goteiras e respingos, e ostentando grossa camada de poeira, necessita de restauração urgente.

Caso seja impossível localizá-las, é meu desejo ao menos resgatar as imagens do que fora realizado, para que essas imagens sejam organizadas em uma publicação ou, no mínimo, numa pinacoteca virtual. Um pouco antes de entregar este texto, foi possível localizar Ângelo Lima. O documentarista diz possuir mais de meia centena de negativos do “happening” organizado por PX Silveira para a pintura dos ônibus. São pinturas que foram realizadas naquele momento, e que realmente não existem mais. Como outras fontes por mim ouvidas neste trabalho, ele disse que precisa de “um tempo” para localizá-los. Tempo também que seria necessário para enfrentar fila com cerca de 600 pessoas que esperam para pesquisar no Centro de Documentação da Rede Globo. E também para localizar os filmes realizados por PX Silveira sobre os artistas locais que figuraram no projeto, como Iza Costa e Antônio Poteiro. E ainda, para mergulhar nos arquivos do Ministério da Cultura e descobrir o mínimo documento que seja, relacionando a Lei Sarney e ao Galeria Aberta, uma vez que por aqui parece realmente não haver registros.

Como se vê, há muito trabalho a ser feito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BAUER, Martim W., JOVCHELOVITCH, Sandra. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático.* 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 90-113.

BIERSACK, Aletta. Saber local, história local: Geertz e além. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 98-130

BRITO NETO. Joãomar Carvalho de. A imprensa controlada. In: GONTIJO, Silvana. *O Mundo em Comunicação.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 263, 264.

BUENO. Maria Lúcia. *Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In:_____. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 7-37.

_____. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 327-348.

CAIAFA, Janice. Arte, técnica e poderes. In: GÒES, Fred; VILLAÇA, Niza (orgs.). *Nas Fronteiras do Contemporâneo: Território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: Mauad/ FUJB, 2001, p. 193-199.

CANTON, Kátia. Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras/ MAC-USP, 2001.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *A Vertigem da Maneira: Pintura e vanguarda nos anos 80*. Rio de Janeiro: Diadorim: UERJ, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis, RJ, Vozes: 1994. 6 ed.

CHALHOUB, Sidney. Trabalho, *Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo, Brasiliense: 1986.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997 (4ª. ed, rev. e amp.).

FLICK, Uwe. Entrevista episódica. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FIGUEREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, MACP, 1979.

GRASSKAMP, Walter. *Art and the City*. In.: BUBMANN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (ed.). *Scupture-Projects in Münster 1997*. Westfälisches Landsmuseum: Müster (Germany), 1997.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 2 ed.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002 (Movimentos da Arte Moderna).

HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, 2 ed.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo : a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000, 2 ed.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURK, Peter. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 133-161.

MANSO, Celina Fernandes de Almeida. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea*. Goiânia: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Editora Senac: São Paulo, 2001.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista, o diálogo possível.* São Paulo: Editora Ática, 1986.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil: a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAIS, Frederico. (Prefácio). In.: Do Conceitual à Arte Contemporânea – Marcos Históricos. São Paulo: ICI, 1994. 35 p.: – (Cadernos de História da Pintura no Brasil; 6).

O'BRIEN, Patricia. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 34-62.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PRINS, Gwin. História oral. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 163-198.

ROCHA, Hélio. *Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela*. Goiânia, 1998.

RUHRBERG, Karl. Para Lá da Utopia. In.: WALTER, Ingo F. *A Arte no Século XX*. Colônia (Alemanha): Taschen, 1999, vol. I.

RYAN, Mary. A parada norte-americana: representações da ordem social do século XIX. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural. São Paulo*: Martins Fontes, 1992, p. 177-209.

SCHMALTZ, Yêda. *Os Procedimentos da Arte*. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983.

SILVEIRA, PX. *A Arte no Altar*: momento do artista Omar Souto visto por PX Silveira. Goiânia: Ed. UCG, 1989.

_____. Elevado à Arte. São Paulo: Funarte, 2001.

_____. MACHADO, Betúlia. *Arte hoje - o processo em Goiás visto por dentro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. (Coleção Multiarte).

SCALZO, Marília. *Jornalismo em Revista*. São Paulo: Contexto, 2003.

TÁVOLA, Artur da. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.

VIDAL. Gore. *Juliano*. São Paulo: Circulo do Livro, 1964.

VILAS BOAS, Sérgio. *O Estilo Magazine*: *o texto em revista.* São Paulo: Summus, 1996.

WALTER, Ingo F. A *Arte no Século XX*. Colônia (Alemanha): Taschen, 1999, vol. II.

WOOD, Paul... [et al]. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Catálogos

CAVALCANTE, M. *Araras imaginárias*. Apresentação PX Silveira. Goiânia: Multiarte Galeria, 1985.

CLEBER GOUVÊA. **Pinturas de 1963 a 1981**. Goiânia, Sala de Exposições Palácio da Cultura, 1981.

CINTRÃO, Rejane; SANT'ANNA, Margarida (ed.). *2080*. São Paulo, MAM, 2003.

DACRUZ. **Obras recentes**. Goiânia, MultiArte Galeria, 85.

DJ OLIVEIRA.Goiânia, Casa Grande Galeria de Arte, 1997.

IZA COSTA. **Iza Costa: 30 ano**s. Goiânia: Ed. Autor, 1997.

_____. Goiânia: Casa Grande Galeria de Arte, 1985.

GOBBI, Márcio (org.); LONTRA, Marcus. Onde *está você, Geração 8*0?. Rio de Janeiro/ Recife/ Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

GOMES DE SOUZA. **20 anos em exposição**. Goiânia: Fundação Jaime Câmara, 1995.

M. CAVALCANTE. **Araras Imaginárias**. Goiânia, MultiArte Galeria, 1985.

_____. **Créations d´après**. Goiânia, MultiArte Galeria, 1985.

_____. **Viva**: pinturas recentes. Goiânia, Casa Grande Galeria de Arte, 1991.

ROELS JR., Reynaldo; SALZSTEIN, Sônia. *O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – RJ*. São Paulo: Masp, 1998.

SELMA PARREIRA. **Sobre as paisagens imensas**. Goiânia, Fundação Jaime Câmara, 2004.

_____. **Velar e Revelar***: Desenhos e pinturas – Selma Parreira*. Goiânia, 2001 (Texto Divino Sobral).

TAI HSUAN-AN. **Exposição de Pinturas**. Goiânia, Casa Grande Galeria de Arte, 1989.

_____. **Momentos de Tai Hsuan-An**. Goiânia, MultiArte Galeria, 1986.

Trabalhos acadêmicos (dissertação)

NORONHA, Márcio Pizarro. *Mascara e Metamorfose*: Representações sociais sobre o corpo masculino em halterofilistas e bailarinos. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

Dicionário

MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

PHAIDON. *The Art Book*. London: Phaidon, 1996

Periódicos indexados

CAMARGO, Aspásia. O Uso da História Oral e da História de Vida: Trabalhando com elites políticas. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27.

IGLESIAS, Esther. Reflexões sobre o que Fazer da História Oral no Mundo Rural. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27.

MARCUS, George E. O que Vem (logo) Depois do “Pós”: o Caso da Etnografia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1994, v.37.

Periódicos

AESSE, Ulisses. Painéis do Galeria Aberta estão ameaçados pelo tempo. *Diário da Manhã*, Goiânia, 28 janeiro 2004. DM Revista.

BASTOS, Rosane. A arte sobrevive nas ruas. *O Popular*, Goiânia, 10 outubro 1997, O Popular 2.

_____. Pintuas não circulam mais nos ônibus. *O Popular*, Goiânia, 10 outubro 1997, O Popular 2.

_____. Artistas avaliam o projeto. *O Popular*, Goiânia, 10 outubro 1997, O Popular 2.

BEZERRA, Valbene. Arte Ameaçada. *O Popular*, Goiânia, 9 fevereiro 2004, Magazine.

FILGUEIRAS, Sônia; PEDROSA, Mino. A mala da Encol. *Istoé*, São Paulo, 30 de junho de 1999.

FRIDMAN, Paulo. A Arte das Ruas nos Murais de Nova Iorque. *Revista Geográfica Universal*, São Paulo, abril de 1984.

LISBOA, Antônio. Galeria Aberta aos atentados. *O Popular*, Goiânia, 11 agosto 1991, Caderno 2.

_____. Projeto Vulnerável. *O Popular*, Goiânia, 11 agosto 1991, Caderno 2.

LOPES, Maria Isabel. Galeria Aberta: a sustentável beleza da arte. *Diário da Manhã*, Goiânia, 23 abril 1988. DM Revista.

JULIANO, Salvio. Cleber Gouvêa (1942-2000). *Gazeta de Goiás*, Goiânia, 19 a 25 de março de 2000, Folha G.

MACHADO, Luiz Carlos. Arte e propaganda. *O Popular*, Goiânia, 28 junho 1989. Caderno 2.

_____. Os mecenas estão de volta. *O Popular*, Goiânia, 28 junho 1989. Caderno 2.

MARTINS, Fernando. Cortesia com o chapéu dos outros. *O Popular*, Goiânia, 28 setembro, 2001. O Popular 2.

MIRANDA, Max. Goiás é referência em arte pública. *Gazeta Popular*, Goiânia, 21 de agosto de 2001. Folha Z.

_____. No caminho do Galeria Aberta. *Gazeta Popular*, Goiânia, 21 de agosto de 2001. Folha Z.

MORAIS, Karla Jaime. (Sem título nos arquivos). *O Popular*, Goiânia, 3 de maio de 1989. Caderno 2.

PIZA, Daniel. Depois da Festa. *Bravo!,* São Paulo, Janeiro de 2003.

SANTANA, Ricardo. Arte em movimento no transporte colorido. *O Popular*, (sem data nos arquivos do jornal). Caderno 2.

SARKOVAS, Yacoff. Uma herança incômoda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 2005.

SOUZA, Isonilda de. Galeria Aberta a novas cores. *O Popular*, Goiânia, 18 junho 1995. O Popular 2.

VILAS BÔAS, Caroline. O mal da negligência. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, junho de 2002.

ARTE e poesia no "Adauto Botelho". *O Popular*, Goiânia, 20 março 1990. Caderno 2.

DESOLAÇÃO radioativa. *Veja*, São Paulo, 14 de outubro de 1987.

IMAGENS de revolta. *Veja*, São Paulo, 28 de outubro de 1987.

INOCENTES de plantão. *Veja*, São Paulo, 21 de outubro de 1987.

PRIMITIVO do Asfalto. *Veja*, São Paulo, 4 janeiro de 1989.

Sites

BRAGA, Maria José. Retrospectiva 2004/ Cidades. Goiânia, O Popular On-line, 29 de dezembro de 2004. (http://www2.opopular.com.br/anteriores/30dez2004/retrospectiva2004/4.htm). Acessado em 14 de junho de 2005.

BRESSER-PEREIRA. Discurso lançando o Plano de Estabilização ("Plano Bresser"), São Paulo, *Bresser-Pereira Web Site*, 25 de julho de 2005. (http://www.bresserpereira.org.br). Acessado em 25 de julho de 2005.

RUIZ, Manoel. A História do Plano Cruzado I e II, Plano Bresser, Plano Verão e Cruzado novo, São Paulo, Sociedade Digital, 11 de novembro de 2003. (http://www.sociedadedigital.com.br). Acessado em 25 de julho de 2005.

http://www.agepel.go.gov.br/index.html . Visitado em 15 de maio de 2005.

http://www.angelfire.com/ar2/gomes/segunda.htm . Visitado em 5 de junho de 2005.

http://www.anglo-vale.com.br/patrono.html . Visitado em 07 de julho 17 de maio de 2005.

http://www.crer.org.br . Visitado em 05 de maio de 2005.

http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u3108.shtml . Acessado em 12 de julho de 2005.

http://www.galeriabauhaus.com.br . Acessado em 15 de maio de 2005.

http://www.ipen.br/ipen_p/links/unidades-cnen.html . Visitado em 22 de julho de 2005.

http://www.jaymemonjardim.com.br/imprensa/conteudo.htm . Visitado em 10 de julho de 2005.

http://www2.opopular.com.br/anteriores/01mar2004/opopular2 . Visitado em 5 de abril de 2005.

http://www.suvinil.com.br. Acessado em 28 de julho de 2005.

http://www.ucg.br/flash/Festas.html. Acessado em 12 de julho de 2005.

Anexos
(entrevistas)

1 . Carlos Sena
Nome do entrevistado: Carlos Sena (Carlos Sena Passos) **Data da entrevista**: 12 de maio de 2005 **Lugar da entrevista**: Residência e ateliê do artista, no Setor Aeroporto, em Goiânia **Duração da entrevista**: cerca de 55 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: artista plástico **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: artista plástico e professor universitário. **Trabalha nessa profissão desde**: Como artista plástico desde o final dos anos 70 **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Mairi, Bahia (5/11/1952). Vive em Goiânia desde os anos 1973. **Em que bairro mora**: Setor Aeroporto **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: sim. **Peculiaridades da entrevista**: Muito bem-articulado, o entrevistado praticamente não esperou que se fizesse perguntas, demonstrando grande conhecimento sobre o episódio tratado. Também apresenta didatismo, talvez por exercer a profissão de professor, e não fugiu de nenhuma questão, respondendo sempre com visão crítica dos fatos. A entrevista foi marcada cerca de 1 hora antes do contato real, por telefone.

1. Nos final dos anos 80 você já era um artista de nome em Goiânia. Por que não foi convidado para participar do projeto Galeria Aberta.

O projeto Galeria Aberta, que agora você me conta, apareceu do final dos anos 80, mas acho que vem a reboque de uma situação da pintura e de como pintura estava no mundo inteiro. Acontece que em todo o mundo houve um equilíbrio da balança comercial e nesse momento a economia fica boa em todos os países do mundo. E quando acontece isso, há uma corrida às compras de todos os bens simbólicos. As pessoas compram carros, apartamentos, etc. e tal, e, inclusive, obras de arte. Isso possibilita, então, a formação de novo público comprador, de novos colecionadores de obras de arte, sem nenhuma tradição, sem nenhum conhecimento de obras de arte. Com isso, no mundo inteiro, houve o chamado *boom* da pintura. Por que? Se está se comprando muita obra de arte, a arte mais vendida será naturalmente a pintura, porque ela é a arte que está mais posta, mais colocada. Então, mais pessoas conhecem pintura, então, forma-se as novas coleções de pintura. Tanto que à época em Goiânia, surgiram 18 galerias de arte que comercializavam e que permitia um mercado local bastante efervescente. Esse fenômeno não era típico de Goiânia, mas de todo o Brasil e de todo o mundo. E em todo o mundo, então, as duas grandes tendências mundiais que irão surgir será a transvanguarda, capitaneada pelos italianos, pelo Aquile Bonito Oliva, e também pelo neo-expressionismo, via Alemanha, inclusive chegando até aqui em Goiás. O que acontece é que no Brasil isso ganhou cores, formas, ares tropicalistas. Não era tão radical quanto a transvanguarda italiana e o neo-expressionismo. Dentro dessas duas correntes, as pessoas incluíram coisas bonitas para seduzir aos olhos e que permitissem que mais e mais público comprasse. Então, quando passou essa efervescência dos anos 80, quando minguou isso, poucos desses artistas sobreviveram, ou muitos artistas desapareceram. Se nós lembrarmos anteriormente aos anos 70, toda a América Latina, por exemplo, já tinha assimilado a arte conceitual. E nos anos 90, quando a economia dá para trás, quando os artistas não estão conseguindo colocar suas produções num mercado não tão efervescente o dos anos 80, eles retomarão a sua pesquisa de uma liberdade maior no trato com as linguagens, com os materiais, e a porta de incursão de suas propostas serão os salões de arte, as curadorias, o que faz com que os anos 80 tenha

sido um fenômeno realmente efêmero, festivo. E eu vivi essa festividade dos anos 80. Fiz uma pintura que, basicamente, era esgotada aqui no estado. Eu não pude fazer maiores incursões no Brasil, ou no mundo, porque a minha produção, como a de todos os artistas locais, ela era digerida aqui.

Eu estou contando tudo isso para dizer que o projeto Galeria Aberta, que irá surgir no final dos anos 80, ele vem a reboque dessa realidade mercadológica. Se nós pensarmos que por detrás do Galeria Aberta está o PX da Silveira, e o PX era um galerista bastante atuante nos anos 80, nós percebemos que essa idéia de estandartizar artes, aqui no estado, está associada a esse comércio da arte. A cidade não tinha amadurecido o suficiente para ter curadores, críticos de arte, etc., que pudesse fazer uma seleção de grandes nomes, de grandes artistas, que pudessem fazer uma doação de suas obras publicamente, para inserir suas obras na paisagem da cidade, para, enfim, contribuir para o progresso da visualidade. Não havia nada disso. Na verdade, quem fez essa escolha, quem inseriu os artistas foi o próprio PX. Quer dizer, quem estava à frente oficialmente era o Kleber Adorno, mas quem tinhas as idéias, geralmente idéias muito obsoletas, que eu não compactuava à época, como por exemplo, pintar os ônibus da Transurb. Mas não pintar toda a lataria do ônibus, e sim aquele quadro de ateliê migrar para a lataria do veículo. E para a lataria oposta ao que o público do ponto de ônibus veria. Ou seja, eram quadros para serem vistos em grande velocidade. Para mim, essa era uma outra idéia muito infeliz. Como colocar dezenas de outdoors fechando toda uma praça como se fosse um curral, e cada outdoor desse seria pintado ao vivo por artistas, como aconteceu lá Praça do Cruzeiro e que o público pedia para retirar, tamanho mal gosto. Essas foram algumas das idéias que PX teve. Para mim, a mais infeliz de todas foi mais à frente, creio que em 1990 já, chamada Bienal de Arte Incomum. Então esse personagem criou toda essa paranóia de arte, e, Goiânia, justamente por ser uma cidade bastante imatura, qualquer pessoa que quiser liderar um processa aqui tem adesão muito fácil. Prova disso é o Barão de Fulwood, que chamou todo mundo para pintar um boi no Flamboyant e todos aderiram. Então, como os artistas goianos são muito acomodados, eles não estão acostumados a tomar suas próprias iniciativas ou a se unirem em processos coletivos, qualquer um que lhes ofereçam alguma vantagem, eles brigam e aceitam.

Eu não me encaixava nessa realidade, pois minha pintura era muito *outsider*, ela corria à margem do sistema, ela não estava engajada nessas duas tendências, ela não era neo-expressionista e não era transvanguarda. E eu nem estava preocupado com isso.

2. Você já estava na faculdade nesse momento?

Eu entro na faculdade, mas em pintura sou autodidata, o meu curso foi de licenciatura. Mas eu venho pintando a vida inteira. O que eu queria fazer era uma pintura que durasse, que desafiasse o tempo. Então eu não me encaixei dentro do imediatismo da pintura dos anos 80, onde *bad painting*, ou seja 'má pintura', era sinônimo de qualidade, significava frescor. Quanto menos experiência o pintor tivesse, mais juventude, qualidade. Eu nunca compactuei com essa pintura ululante, mas é claro que vivi esse boom de mercado e, é claro, que consegui colocar minha pintura no mercado, mas eu sempre recusei esses projetos faraônicos, essa questão de massificação da arte. Nunca acreditei no 'vamos fazer arte para o povo', mas sim em 'vamos educar o povo para a arte'. Acho que tem aí uma inversão de valores que é muito grande. Portanto, também não aceitei outros convites do PX, como o de participar da capa de um jornal que ele fez à época, que não aceitei, tanto como de pintar os ônibus, que também não aceitei, e de participar do Galeria Aberta. Eu fui uma das primeiras dez pessoas selecionadas para esse Galeria Aberta, e pintaria exatamente o terceiro trabalho. Eu não aceitei. Quem acabou pintando esse espaço que seria destinado a mim foi a Selma Parreira, que acho que era um dos melhores que tinha. Eu respeitei o trabalho dela, achei que ela se encaixava dentro disso, mas, infelizmente, eu não compactuava com isso.

Creio que essa escolha desses artistas era uma espécie de promoção para o time de artistas que trabalhava em sua própria galeria...

3. E você expunha na galeria dele?
Fiz exposição lá, na galeria dele, e fiz exposição na galeria dele de Brasília também. Mas nem por isso eu era artista de PX. Eu tinha bastante autonomia. Não aceitei fazer contrato com ele, nem com Marina Potrich, que à época quis também. Existiam esses contratos de exclusividade. Nunca fiz com nenhum deles e transitei com muita liberdade em diversas galerias da cidade. Sempre pude escolher: 'essa exposição fiz com a Marina', 'essa outra com o PX', 'uma terceira fiz com a Elenita'... Então eu transitava com uma certa liberdade. O fato de ter exposto lá, não significava que eu era do casting de PX. Isso não tinha nada a ver. De qualquer maneira, as pessoas que ele mais promovia, como Iza Costa, Omar Souto, Gomes de Souza, Maranhão Cavalcante, Dek... mesmo a Selma Parreira, todos eles ganharam painéis imensos na cidade.
Olha, toda a idéia eu acho infeliz. Espetaculariza a pintura que nos anos 80, que no fundo não estava inserida dentro da discussão mundial, salvo o trabalho da Selma Parreira, do Luiz Mauro e do Edney Antunes, eu não vejo mais ninguém desse período que estava inserido na discussão da arte internacional...

4. Luiz Mauro e Edney Antunes não chegaram a participar do Galeria Aberta, não é?
Não. Só Selma Parreira. Esses dois eram muito novos, eles não participaram. Então, acho que a pintura em si, no Galeria Aberta, não estava afinada às tendências. Na verdade, ela resvalou toda para um regionalismo muito grande, que estava ali à frente a figura de Omar Souto, que era o grande regional, ou de um Poteiro, que tem esse apelo regionalista também. E um outro segmento, estava comprometido com os pioneiros da arte goianiense, com o DJ Oliveira, o Confaloni... a famosa escola expressionista de Goiânia, que presta tributo a essas pessoas até hoje.

5. O Cléber Gouvêa está nesse rol?
O Cléber é outra figura que não deve ser considerado exatamente por aí. Acredito que o Cléber vem com características próprias de Minas Gerais, e aqui ele se contamina com a figura do Ritter. E também se contamina com a arte internacional, via Bienal de São Paulo. Então, ele vai fazer uma arte incomum. Ele vai ser também um paradigma que influenciará muitas gerações. E eu não sou discípulo de nenhum deles. Eu não me encaixava dentro dessa coisa local, mas também não me encaixava no plano nacional, ou internacional, de pintura. Eu corria, mesmo, à margem. No entanto, eu tinha consciência do que estava acontecendo no mundo, no Brasil, e de que aqui estava acontecendo algo menor. Mas como as rédeas desse momento não era mesmo a da cultura, mas sim a do mercado, a coisa corria frouxa e a bobagem rolava. E, a meu ver, esse projeto vem reforçar essa ideologia medíocre desse momento.
A idéia não era nem que você criasse trabalhos para esses espaços, para dialogar com a paisagem... enfim, para inserir-se ali no contexto paisagístico...

6. Como acontecia em outros países...
Como acontecia em outros países e como no Brasil começou a acontecer, como o prédio que a Tomie Otake pintou em São Paulo... me esqueci do nome de outros agora... como a Escola Nacional de Música, que me fugiu o nome do artista. Foram exemplos de interferências paisagísticas muito bacanas, que dialogavam com a paisagem. Eu mesmo tinha participado do Arte na Rua 2, que foi curado pela Aracy Amaral, que teve obras expostas no MAM de São Paulo, mas as obras foram feitas em *outdoor* para serem expostas em Brasília, São Paulo e Rio. Participei desse projeto que sempre tinha a preocupação de dialogar com a paisagem, inserir no contexto social na cidade. São projeto que também alavancaram a geração 80, como

a famosa exposição no Rio de Janeiro. Esses eu achei interessantes. Mas em Goiânia, honestamente, eu não curti.
Em Goiânia, o artista fazia um quadro em seu ateliê, aquele quadro que era de seu repertório era jogado na mão de um técnico, para que ele reproduzisse numa escala gigantesca, no espaço onde o projeto determinasse. O artista não tinha autonomia nem para escolher qual seria o prédio, ou de fazer algo específico para ali. Um quadro dele era vendido para o projeto e era ampliado. Então, na verdade, aquilo era uma cópia. Não tinha aspecto de originalidade. Não que isso tenha importância na arte contemporânea, mas, de qualquer maneira, a idéia em si, que não era feita para o sistema de reprodução, de cópia, era diluída. A obra, que foi feita com a presença da mão do artista, de repente o técnico diluía e achatava tudo no plano, digeria aquela imagem e a Suvinil patrocinava isso.
Eu tinha consciência que seis meses depois aquilo teria grandes problemas. Talvez aquilo fosse um filão muito interessante para a política, talvez, para... – não queria falar o que eu acho de verdade, mas... – para lavar dinheiro. Talvez fosse importante para isso, para todo dia mover projetos de restauração e de recuperação para uma coisa que foi feita para durar seis meses. E mesmo quando nova, eu achava que poluía tremendamente a cidade. Eu nunca curti. Nunca achei bonito, mesmo porque, a maioria dos artistas que estavam ali era medíocre. Aconteceu o fato de moradores de um prédio pedirem para retirar, porque não houve nenhum estudo prévio daquilo, então pintou a parede inteiramente de preto, como o caso do Dek, que ficava ao lado de pinturas do Gomes e M. Cavalcante. Aquilo esquentou horrores os apartamentos, pois o sol batia. Os moradores, então, pediram para retirar. Então por aí se via o descaso. Outro exemplo é o da mulher do Secretário da Cultura, que era o Geraldo Coelho Vaz, a Alcione, que ganhou um painel próximo à Praça Cívica. Tudo isso fala de uma certa politicagem, de um certo tendencionismo e de uma falta de cuidado, de uma falta de estudo, de que o projeto não sério. Eu quero que minha arte seja séria. Na época eu falei para o PX: ‘a minha arte é para colocar em casa de burgueses, que tenha tapete persa de antemão. Eu não faço arte para o povo’. Ele ficou muito puto comigo. E eu falei: ‘Eduque o povo para a arte’. Eu acho que estavam jogando pérolas aos porcos. Na verdade, nem eram pérolas, uma vez que achei um tanto quanto medíocre essa história toda. E o tempo provou que eu estava certo. Logo as coisas começaram a se descaracterizar, começaram a desbotar, e aquilo que já era uma poluição visual no início, virou um lixo com os anos. E de vez em quando aparece alguém dizendo: ‘Olha, tem que restaurar. Tem que recuperar’. Para dar problema de novo? Eu não vejo necessidade alguma. E muito me surpreende o secretário de Cultura atual querer restaurar esse projeto, que é infeliz em sua origem. E agora que o PX não é mais dono de galeria, não há o porquê de espetacularizar o nome desses artistas, pois naquela época ele poderia tirar partido disso. Agora, não vejo nem isso de positividade.

7. Há uma boa dose de marketing político por trás disso. Você acredita que houve uma campanha pós-acidente do Césio 137? Os pais do projeto negam isso...
Olhe, eu não creio. Talvez eles estejam certos em negar, porque não acredito que tenha havido essa influência pós-Césio. A época permitia esse tipo de espetáculo. Apesar da má qualidade das obras, apesar da especulação fácil da arte, ela deu uma visibilidade regional. E as pessoas começaram a conviver com a hipótese de que existem mais artistas de que os pioneiros: Siron, Cléber, Confaloni, Oliveira e Ritter. Acho que tem uma importância nessa onda toda dos anos 80. Se você olhar a vida do autor, ela é cheia de idéias criativas, independente de Césio, ou não. Mesmo porque, o Césio quando aconteceu, o Siron estava em São Paulo. Ele veio voando imediatamente para Goiânia e virou o dono do Césio. Então, toda a coisa ficou centralizada em torno dele. Ele fez uma exposição sobre isso, divulgou que faria um monumento, organizou passeatas, enfim, fez produziu uma série de atitudes. Não vejo em nenhum desses painéis uma conexão com o Césio, e sim com a espetacularização da arte nos anos 80.

8. Alguns artistas de seu círculo pensavam de maneira parecida com você?
Não pensavam e não creio que pensem até hoje. Prova disso é o Barão de Fulwood que chama todo mundo e todos aderem a essas idéias. Então eu creio que não.

9. Há alguma obra que você goste no Galeria Aberta?
Eu não gosto da idéia em si, que considero poluída. A meu ver, a única que fez sentido, e que, talvez, merecesse ser restaurada, foi a que o Cléber Gouvêa fez no INSS, antigo Inamps. O prédio, em si, foi um marco de modernidade na época em que foi construído. E ele já tem um painel do Cleber na fachada, que também precisa ser restaurado. Olhando aquilo ali, a arquitetura do prédio com o painel do Cléber, sempre achei que combinaram muito bem. E quando Cléber faz sua pintura e discute uma perspectiva do prédio, ele dialoga com a estrutura, apresentando algo pensado para o espaço. Ele foi o último a fazer de todos eles. Demorou muito a se incorporar nesse projeto. E quando fez, até mudou a minha opinião: 'Esse eu achei que deu certo'. Antes eu era completamente avesso à coisa. Não vejo nenhum outro que eu gostava. Eu gostava, por exemplo, das cores efusivas e do traço espontâneo da bicicleta da Selma Parreira, no Trem Azul. Mas eu gostava mais ainda do original que estava no ateliê dela. Gostava da pintura dela, tanto que tenho na minha casa até hoje. Eu gostava, dentro do que eu gostava da Selma, mas a idéia em si, eu não gostava de nenhum deles.

10. Sobre a espetacularização da arte, a qual você mencionou, não se trata de uma prática recorrente utilizada por políticos em diversos momentos da história, com o intuíto de mobilizar a opinião pública e ganhar o apreço de eleitores? O Galeria Aberta não seria apenas mais uma dessas estratégias para exibir realizações na área cultural?
Eu creio que sim. E pelo fato de nós termos menos de um século de existência, de sermos uma cidade muito 'in natura', qualquer espetáculo que se faça com a cultura é sempre muito bem-vindo e parece que está mudando paradigmas, que está mudando a realidade, que está promovendo o início de outro tempo... então, é um filão muito bom para político aproveitar e criar um salão espetacular de arte incomum, quando a gente sabe que arte incomum é arte brut, arte naïf, arte dos loucos, dos drogados, das crianças, dos velhos primitivos em idade avançada... e que arte contemporânea não é arte incomum, como mesmo no Brasil, Zanini já catalogou de outra forma. Mas quando você fala isso, você se torna maldito, porque você está indo contra a onda. Todos os artistas aderem a isso. Os artistas se permitem manipular com uma facilidade muito grande dada a imaturidade da cidade, dada à falta de agentes culturais, de críticos, de historiadores, de pesquisadores. Eles todos se permitem se manipular muito facilmente. Outra coisa, por exemplo, foi o Martim Cererê, criado na gestão do mesmo governo. Eu pensava que ali se estava criando um espaço muito interessante para o teatro local, que poderia deslanchar, e nesse projeto eu acreditava, mas houve a onda de se espetacularizar com artes plásticas isso aqui também. Falou-se que cada artista deveria pintar um pedaço de muro. E todos foram. Eu não fui. E não cabendo tanto artista, não havendo tanto muro nos teatros, começou a se espalhar pelos muros do entorna da cidade, criando aquela poluição *trash*, que com o tempo precisaria ser restaurado. Não precisa. Precisa dar uma mão de pintura ali. A outra idéia, na verdade, o espaço cênico, o que precisaria, na transição de um governo para o outro, de uma certa tradição. Começar a respeitar as boas iniciativas. A iniciativa do Marcos Fayad, que estava à frente do Martim Cererê, era uma grande iniciativa. Mas infelizmente, chegou outro governo e derrubou isso. Então, há esses altos e baixos nos governos, pois nunca tivemos, até hoje, um secretário de Cultura que fosse das artes plásticas. O GEN, que é o Grupo de Escritores Novos, aqui dos anos 60, ele ainda é dominante em boa parte da cultura. Até hoje ainda se houve falar de Miguel Jorge, de Carlos Fernandes, dessas pessoas. E sempre, tradicionalmente, os secretários de Cultura estão conectados à literatura. E claro que eles podem fazer promoções de sua área de dominância e tudo o mais, mas eles carecem de assessoria de outra área. Então, quando aparece uma pessoa que não tem muita

informação, mas que tem muito espetáculo para fazer, isso é bem vindo. Aí se tem uma pecha popular muito grande, há um apelo de que a cidade inteira vai comentar, vai sair na *Veja*, nos jornais.
Eu não acho que arte seja essa popularização toda. Nunca acreditei que fosse assim. Acho que se ela chegar a vir a ser dessa maneira, ela terá que passar pela via dos processos educativos.

11. A imprensa comprou bem essa idéia?
Sim. A imprensa está conectada à política. A política decide o que deve e não deve ser. As coisas vindas do governo são bem vindas, sempre, por mais medíocres que sejam.

12. No começo dessa entrevista você citou a existência de 18 galerias em Goiânia, no anos 80. Isso reflete que o momento hoje é menos propício para as artes plásticas em Goiás?
Inversamente ao que esse número de galerias pode se fazer pensar, acredito que houve um crescimento absurdo dos anos 90 para cá. Houve um amadurecimento muito grande na arte. Toda uma geração emergiu nos anos 90: Marcelo Solá, Edney Antunes, Divino Sobral, Paulo Veiga, Juliano Moraes, a obra de Edney Antunes amadureceu...

13. A sua, inclusive...
A minha, sim, que tentou se inserir nessa discussão mais ampla. Na verdade, a maioria desses artistas novos começou a expor junto comigo, então sempre fui participante ali. No final dos anos 80 eu também rompo com as galerias. Então, como não matei o artista dentro de mim, meu trabalho ficou mais experimentalista. Se não vou fazer o mesmo caminho que eles, de especular salões de arte, que isso é uma vocação do jovem artista, que precisa emergir, eu me compromissei cada vez mais com as questões da contemporaneidade, que é uma bandeira que carrego até hoje. E creio que a arte é muito mais fortalecida hoje. Quando ela sai das mãos dos galeristas, ou do mercado de artes, que foi o grande dominante... Se você observar, quem dominava o circuito de arte nos anos 70 eram os críticos de arte, era a crítica. Anteriormente, nos anos 60, eram os artistas que tinham uma grande participação social em plena ditadura. Já nos anos 80 era quem saia no *Guia das Artes* e na *Galeria*. Era o mercado quem ditava as razões do sucesso, da boa arte e toda a coisa era vocacionada para a realidade mercadológica. Como eu falei, quando a economia fica ruim e, então, os artistas se libertam dessa facilitação, o trabalho deles fica mais sério. Eles precisam tentar ganhar prêmios em salões, serem inseridos em uma curadoria respeitável. Isso faz com que o trabalho deles fique mais instigado a procurar novas linguagens, novos materiais, a falar de coisas mais pertinentes ao tempo deles, e não agradar facilmente ao bom ou a mau gosto, à venda imediata. Enfim, os artistas se libertam disso.
Outra coisa que surgiu foram dezenas de agentes culturais, muitos deles artistas, que é o meu caso, o caso do próprio Divino Sobral, que por não terem críticos de arte, curadores de arte, muitos artistas, não só em Goiás, mas do Brasil inteiro, começaram a desenvolver diversos papéis pela carência, por saber que a arte tinha se transformado e que ela tinha que atingir ao público de uma maneira mais precisa, mais profissional, mais honesta, mais limpa, mais cuidada. Por isso tudo, o artista começou a reivindicar por respeito maior para si, desde a amostragem dessa obra no espaço público, desde a catalogação e em buscar uma crítica para esse trabalho. Ou seja, de conseguir ali regimentar um fermento para se construir história depois, porque sem crítica não se constrói história. Então, graças a esses agentes culturais, acho que esse jogo começa a virar. Elege-se uma jovem crítica no Brasil, muito atuante, como Cristiana Tejo, Carla Zatanini, Felipe Schercowitz... são pessoas muitos novas, com muita bagagem. Ou aqui no estado, como Divino Sobral. São pessoas muito novas, mas com muita vocação para estudar, para se informar, para se ampliar. Isso eu acho bacana. Esse jogo mudou e não consigo vê-lo voltar novamente para as mãos fáceis do mercado. A menos que a

economia fique maravilhosa no planeta todo de novo, coisa que, acredito, vá demorar muito para acontecer.

14. Como você avalia sua produção artística nos anos 80?

Nos anos 80 começo fazendo arte por questão minha. O compromisso de fazer uma arte boa, que durasse muitos anos, que não tivesse nada a ver com as tendências, enfim, queria fazer uma boa pintura. Então, produzi coisas que me orgulho muito. Comumente encontro essas coisas no Ateliê Molduras, ali na Praça Tamandaré, e há uma especulação de meus trabalhos dos anos 80 até hoje. Eu não pinto, já está indo para 15 anos que não pinto mais, e até hoje, vende-se pintura minha. A Bauhaus, por exemplo, é expert em vender trabalhos meus. Eles sabem quem comprou, compram de novo e revendem. Então todo dia me deparo com um quadro que estão trocando de moldura. Dentre eles, encontro alguns que curto muito: 'eu fiz isso. Como era puro. Olha, que nuance bonita. Olha como eu enxergava a vida...' Alguns eu me emociono, mas a maioria deles eu queria comprar para destruir mesmo. Fazer desaparecer para não comprometer a minha carreira. Ou a minha história no futuro, porque, como havia uma especulação muito fácil de arte no estado, e eu era um filão que os galeristas aproveitavam muito. Aconteceram muitas e muitas vezes – e eu me arrependo horrores disso – de galerista chegar a minha casa e comprar, deixando um cheque assinado, os próximos 20 quadros que eu ainda iria pintar. Comprava às dúzias de quadros que eu ainda iria fazer. Muitas e muitas vezes chegou marchand na minha casa e assinou as costas da tela, para que aquela tela, o que eu pintasse nela, fosse dele. Eu não poderia vender para outro. Havia uma especulação e eu trabalhava com todos, pois eu era livre. E aí, nisso você perde o tesão. Você começa a fazer mercadoria. Você faz qualquer coisa, porque você já recebeu, e não precisa ter compromisso. Não é uma viagem para dentro do trabalho. É um negócio. E eu me arrependo de muita coisa que fiz. Vejo muita coisa ruim minha, hoje em dia, que eu gostaria de destruir.

2 . Genésio Maranhão
Nome do entrevistado: Genésio Maranhão **Data da entrevista**: 20 de maio de 2005 **Lugar da entrevista**: Sede do Incra, local de trabalho do entrevistado, no Setor Santa Genoveva, em Goiânia. **Duração da entrevista**: cerca de 30 minutos. **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Funcionário público e designer de interiores. **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: idem. **Trabalha nessa profissão desde**: Início dos anos 80. **Onde nasceu e viveu nos últimos anos**: Em Goiânia. **Em que bairro mora**: Setor Bueno. **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: sim. **Peculiaridades da entrevista**: Por se considerar injustamente acusado de ter mobilizado os moradores do Edifício Rio São Francisco a apagar seus painéis, o entrevistado manteve-se preocupado em desmanchar essa imagem. Isso fica nítido já na primeira resposta, quando perguntado sobre o que se lembra do Galeria Aberta. No entanto, tentou manter isenção em relação ao projeto de maneira geral. Suas críticas perpassam por questões técnicas de pintura predial, que, segundo ele, não foram levadas em consideração pelos empreendedores do Galeria Aberta.

1. O que você se lembra do projeto Galeria Aberta?
Eu morava no edifício Rio São Francisco, onde meu pai tem apartamento até hoje, e aquela empena que é voltada para a Praça Cívica, que pega o sol da manhã, inteiro, é o meu quarto. Exatamente naquela empena. Aliás, 'era', porque eu não estou mais lá. Bom, mas o que aconteceu? O síndico aceitou o Galeria Aberta e ele achava, eu penso, que eles fossem tratar a parede direitinho para colocar painel, tal e tal, mas na realidade não aconteceu isso. Não houve tratamento nenhum especial na parede para poder receber o painel. Conseqüentemente, a parede está exposta às intempéries e às movimentações das massas sólidas, entendeu? Então, trinca iria acontecer fatalmente. O projeto teria que ter tido uma preocupação com essa questão e a manutenção disso.

2. E o que seria esse tratamento?
Ah, sei lá. Teria que olhar a parede, emassar direito, criar uma situação para que essas modificações da parede, do reboco, de massa, não interferissem na qualidade dos painéis, que eram obras de arte. E aí eu digo, quem realmente desrespeitou foi quem colocou a obra de arte lá, de qualquer jeito, não fomos nós. Aí viajei e quando cheguei estava aquele negócio lá. Eu não questiono, não falo da qualidade dos quadros, porque isso é muito subjetivo. Não seria um quadro que compraria para a minha casa, mas também não vamos discutir isso. A minha questão foi técnica. Como a parede era um quadro preto, tinha um risco como se fosse um pão de açúcar e um neguinho em cima desse traço, como se fosse o Cristo Redentor. Esse era o desenho de um artista chamado Dek, Alan Kardec, que é até um arquiteto. Bom, passou, passou e passou, e à distância de um metro, você não conseguia pisar decalco, porque estava muito quente. Por que? Porque a parede, por ser preta, absorvia muito calor e você não agüentava ficar no quarto. De dia, de manhã cedo, você não agüentava dormir, tinha que acordar e sair para tomar banho. Um dia tinha uma festa na casa do Gomes e conversei isso com o PX da Silveira, que, na época, era alguma coisa ligada a esse Galeria Aberta, lá do Kleber Adorno.

3. Ele era o idealizador.
É, era dele, exatamente. E o PX, com toda a sua vaidade, disse assim: 'Ah, não tô nem aí, não sei o quê. Você não vai tirar nada'. E eu disse: 'PX, não pode ficar daquele jeito'. E um amigo ainda disse: 'Eu fui à casa dele, eu vi. Não pode ficar daquele jeito'. Bom, passa o tempo, o painel começa a dar problema, a parede começa a trincar, o síndico queria resolver as trincas da parede que com a chuva ia aumentar a umidade, e assim sucessivamente... E ele não achava com quem falar. E eu reclamando do calor. Um dia o síndico chegou e disse para mim: 'Por que você não se junta comigo para a gente procurar uma solução para isso?' Ai, eu disse: 'Bom, só se o síndico e eu formos a uma audiência na Secretaria de Cultura.'

4. Você se lembra do nome do síndico?
João. Era João.

5. O sogro da Ludmila, a atual síndica?
Um moreno... é, o sogro da Ludmila.
Aí nós fomos os dois à Secretaria de Cultura, ali na Praça Cívica, ali onde hoje é a Agetur (sic – ele confundiu com Agepel). Aí lá, fomos recebidos pela Maria Abadia, que eu não sei se, na época, era secretaria adjunta ou chefe de gabinete... uma coisa assim. Não me lembro. Aí conversamos, conversamos, conversamos, conversamos com ela... Eu fui o quê? Fui apenas uma pessoa mais para conversar com ele, pois a minha prima, Cândida Maranhão, era chefe de gabinete do governador. Foi ela quem simplesmente marcou a audiência. Sentamos amistosamente e todos concordamos que os painéis estavam ficando deteriorados, desbotados, que uns estavam descascando... Aí o síndico falou: 'Eu não gostaria de interferir na obra de arte. Nós queremos o painel. Agora, também queremos tratar as paredes, temos que tratar as trincas, porque meus condôminos estão reclamando com a umidade dos apartamentos. Tem lugar lá que tinha armário encostado na parede que ficou tão quente que saco plástico derreteu.' Aí ficou acordado que a Secretaria de Cultura daria a tinta e o condomínio pagaria a mão-de-obra que eles indicassem. Isso foi acertado lá. Saímos de lá achando bacana, pois o painel continuaria, mas a parede ficaria arrumada direitinho. Aí, na época, já se tinha olhado com o artista, salvo engano, que deveria ser mudado o tom do fundo para que não houvesse o problema do calor. Ficou uma coisa extremamente bacana. Mas o síndico ficou atrás desse povo, para pegar essa tinta, essa mão-de-obra, esse pintor e ó, ó, ó (estalando os dedos), muitas vezes ele foi lá, muitas vezes. O seu João era um cara poliglota, um cara muito ligado à cultura, que lia muito... então ele tinha interesse naquilo. E ele foi, foi, foi, até que se cansou de ir atrás e o que ele disse: 'Eu apago o painel'. No dia em que ele começou a quebrar a trincazinha para encher de massa plástica, alguém ligado ao pessoal do Galeria começou a soltar matéria no jornal para queimar o síndico. Eu estou um dia na minha casa, almoçando, chega uma pessoa do jornal *O Popular* querendo uma entrevista comigo. Eu disse: 'Não tenho nada para falar com você, quem fala pelo prédio é o síndico'. Tanto é que deve ter uma matéria que você deve ter resgatado lá que diz: 'O morador do prédio, seu Genésio de tal, mandou apagar o painel'. Eu não mandei apagar nada. Eu fui a pessoa da boa intenção que teve a vida todinha ligada à arte. Eu prestigio muito mais a arte que esse projeto feito desse jeito. Não tem nenhum meu de decoração que não tenha nenhuma boa obra de arte. Eu sou uma pessoa ligada ao pessoal das artes, tanto é que sou ligado aos artistas plásticos todos.

6. Você é amigo do Gomes...
Sou amigo do Gomes, do M. Cavalcante, que é primo meu – o 'M' dele é de Maranhão. Na Casa Cor do ano passado ia ter uma obra do Siron Franco no meu ambiente. Eu criei um espaço para colocar a obra do Siron Franco. No ano passado eu tive uma obra gigantesca em meu espaço, que é uma obra de Fabíola Morais, sem contar que com meus clientes eu,

normalmente, prestigio os artistas goianos. Sou amigo, adoro, a Selma Parreira, a Ciça Fittipaldi. Nunca fiquei preocupado com essa imagem que quiseram me queimar. E até porque eu não sou Genésio de tal, sou Genésio Maranhão. Então o que aconteceu foi só isso, quer dizer...

7. Como é essa história de Genésio de tal?
Eles colocaram no jornal Genésio de Tal. Um senhor que atende pelo nome de Genésio de tal. Queria dizer que era eu, mas nunca me incomodei com isso. Eu me lembro que uma vez cheguei a determinado local e me disseram: 'Está difícil para você, né?' Para mim não está difícil coisa nenhuma. Eu fiz tudo com a melhor intenção. Eu apenas fui uma ponte para chegar à Secretaria, para tentar resolver um problema. E era um problema, tanto é que o Galeria Aberta não foi para frente, porque não foi pensado. Era um oba-oba. Passou um tempo, eu me lembro que o Geraldo Coelho Vaz era o secretário de Cultura e ele tinha que arrumar os painéis e ele disse: 'O primeiro que vou apagar é o da Alcione, que é minha mulher. Assim ninguém vai poder reclamar, pois apaguei o dela.' Não tinha condição. Todo mundo sabe que os prédios têm de estar sempre sendo restaurados. A parede é muito grande, ela trinca. Você vê, quando aparecem umas trincazinhas, é massa plástica. Agora, o síndico se cansou de ir atrás deles para cumprir o acordo que tínhamos feito. Que eles dariam a tinta e o síndico pagaria a mão-de-obra indicada por eles.

8. E essa questão do reboco, do cuidados com as trincas...
Isso não depende do Galeria Aberta. O prédio tinha de reformar, isso é o processo normal acarretado pelas intempéries. O síndico ia fazer. O que ele queria era fazer isso e preservar o tal do painel.

9. O artista chegou a discutir com vocês?
Não. Ninguém nunca nos procurou. Não fomos procurados pelos artistas. Não houve uma assembléia do prédio para apresentar o projeto, para apresentar a obra que seria colocada no prédio, porque acho que, até nós como moradores, poderíamos reivindicar esse direito, não é? E aí aquela história do subjetivo ia ser até muito complicado. Quando vi o painel ele estava feito na parede.

10. Então, no começo não foi apresentado a vocês, numa reunião de condôminos, quais eram as obras que seriam realizadas ali?
Se apresentou, eu não fiquei sabendo. Quando vi já estava o painel lá, pronto. E era uma coisa que eu achava linda, que eu mostrava para as pessoas de fora, que Goiânia tinha uma galeria a céu aberto e tal. Agora, meu nome surgiu nessa história toda só porque eu fui essa ponte para o síndico chegar à Secretaria de Cultura. E só. Agora, não fui eu que mandei apagar, não fui eu nada. E digo o seguinte, o síndico não agiu errado, não. Ele estava com um problema sério. Ele tinha que restaurar a parede, a empena do prédio, que era uma parede muito grande. Ali são oito apartamentos, com 12 ou 13 andares. E ele tinha que resolver aquele problema ali, pois estava chovendo e infiltrando tudo. Fizeram muita confusão. O problema é que, em vez de tratar a coisa que é racional, com racionalidade, jogam no emocional e vira essa coisa toda.

11. E os outros moradores não reclamavam?
Todo mundo reclamava para o síndico. Todo mundo daquela ala do prédio.

12. As outras obras não chegavam a dar problema? O do calor, pelo menos?
Não, porque é o seguinte (começa a desenhar uma planta baixa do edifício, apontando as fachadas). Aqui é fachada, aqui é a outra fachada. A empena é essa aqui, ó. A do meio. Aqui é apartamento 1, o 2... e aqui o 3 e 4, e o 5, 6, 7 e o 8. Era nesta peça aqui, nesta parede aqui,

entendeu? (apontando para a empena que tinha a pintura do Dek). Agora, eu não acompanhei... Eu levei a culpa por uma coisa que não tem nada a ver. Tudo o que queria era que resolvesse essa questão que incomodava lá em casa. Tudo que fiz foi falar para a Cândida marcar uma audiência com o secretário para nós. E ela marcou. Como ela marcava para duas mil pessoas. E a Maria Abadia foi muito solícita, ela falou: 'Não, gente, realmente, deve estar esquentando muito mesmo.' E o síndico falou: 'E o meu problema é que eu tenho que tratar a parede. A parede está toda cheia de trincas, eu tenho que fazer um calafeto. E quando for calafetar tenho que estragar o painel e eu não quero estragar o painel.' E ela entendeu perfeitamente e ficou de o senhor PX Silveira, na época, repassar a tinta e o nome do pintor que tomasse conta. O João se cansou de ir atrás desse povo. Ele ia lá quase toda a semana. Quando eu pensei, estavam pintando de branco de novo. Aí o João falou: 'Não vieram, não nos deram atenção, eu vou pintar da minha moda. Fui eu que concedi, eu posso desconceder.'

13. Você se sentiu agredido pela imprensa, à época?
Não. Eu só achei que quem deveria falar pelo condomínio era o síndico e não eu. E disse para ele que eu não tinha nada para falar com ele, ele colocou no jornal como Genésio de tal. Acho que ele foi preguiçoso. No caso, ele devia ter colocado que... deveria ter procurado o síndico. A voz do síndico era a voz do prédio.

15. Você se lembra se no começo o projeto era valorizado pelos moradores?
Não me lembro, não. Mas me parece que o pessoal questionou muito a obra de arte.

16. E vocês não tiveram escolha realmente?
Eu, por exemplo, não participei de nenhuma reunião do prédio para escolher aquele painel. E não me lembro de ninguém que tenha sido chamado para isso. A empena foi disponibilizada para a Secretaria da Cultura e eles colocaram da forma como eles quiseram. Todo mundo fala muito em democracia, mas eles não foram muito democráticos nessas questões, né? Me parece que era só essa empena aqui que tinha painel, eu acho. Não me lembro se aqui tinha também... Ah, aqui tinha também. Tinham umas araras de cá e tinha alguma coisa do Gomes, me parece (apontando novamente para o desenho feito por ele à caneta em papel sobre a mesa). Era um Gomes, um Dek e um Cavalcante. Mas o que estava incomodando era um pretão. Era ma parede dessa cor (mostra objeto preto, em cima da mesa). Era preto, preto, preto. Era feito com tinta preta. Até um dia eu estava na casa do Gomes, o Ailson Brás Corrêa estava lá também, em seu ateliê, o Gomes falou assim: 'Deve estar esquentando muito mesmo, pois a gente sabe que se o amarelo tem uma reflexão de 20 por cento, imagine o preto que é 100 por cento.'

19. Você se lembra de algum artista ter reclamado com você?
Algumas pessoas reclamaram. Parece que uma vez ouvi: 'Você é aquele que apagou o painel.'

20. Você gostava de alguma das obras? Não necessariamente dessas três, mas de outras espalhadas pela cidade?
Eu acho que o Galeria Aberta merece todos os aplausos, porque, pôxa, olha o tanto que é bacana: a obra de arte vai até o povo. E isso é bárbaro. O artista coloca sua obra mais próxima do povo o possível E cria uma coisa bacana para Goiânia, que é ter imensos painéis de obras de arte na convivência das pessoas, no dia-a-dia, no lugar onde é mais inflamado, que é o centro da cidade. E acho que o projeto é fantástico. Eu acho que foi é mal executado. Talvez pela forma imediata que foi feito, na ansiedade de fazer rápido e acontecer, e também acho que isso não é pecado. Eles têm todos os méritos por terem feito. Eu só acho que, ao longo do processo, quando forem aparecendo os problemas, eles tinham que ser equacionados. É normal isso. Quando se constrói uma estrada, por exemplo, que é coisa que se faz todo dia,

quando há desgaste, tem que se fazer adaptações no projeto. Penso que deveria ter sido mais cuidado, porque é uma obra de arte exposta.

21. Você morou quantos anos no Rio São Francisco, você se lembra?
Eu fui um dos primeiros moradores do Rio São Francisco. 1981, se não me engano.

22. Foi quando você veio para Goiânia?
Não, eu sou mais antigo (risos). Eu vim para Goiânia em 1972. E nessa época que me formei em Economia. Foi no ano em que me formei que a gente se mudou para lá. Meu pai comprou esse apartamento para a gente estudar.

23. Você foi síndico?
Não. Eu fui nomeado, recentemente, nos últimos anos em que morava lá, eu fui nomeado curador, juntamente com a Ludmila, porque houve um problema de uma eleição lá, que foi parar na justiça, e se delongou por três anos o processo, O juiz nomeou um curador que morava lá. E esse curador estava passando a mão no dinheiro do condomínio. Foi uma coisa meio louca, assim. Aí a gente fez um movimento lá no prédio, fez um ofício para o juiz, e ele pegou os primeiros nomes do ofício e nomeou para tomar conta do prédio.

24. O projeto Galeria Aberta será relançado, agora com outro nome, pelo Kleber Adorno, agora à frente da Secretária Municipal de Cultura, Você tem alguma sugestão para ele?
Tenho. É o seguinte: que, primeiro ele trate as paredes que serão transformadas em painéis, para que as obras não sofram semelhantes ataques aos que aconteceram em nosso prédio. E que as pessoas, caso seja prédio residencial, participem e observem isso. Que a cor da tinta, por exemplo, interfere na qualidade da vida das pessoas que moram naquelas unidades habitacionais, ou até, que ali trabalham.

3 . Iza Costa
Nome do entrevistado: Iza Costa **Data da entrevista**: 29 de março de 2005 **Lugar da entrevista**: Chácara e ateliê da artista, no município de Bela Vista de Goiás, Zona Rural **Duração da entrevista**: cerca de 30 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: artista plástica **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: artista plástica **Trabalha nessa profissão desde**: Como artista plástico desde o final dos anos 60 **Onde nasceu e viveu**: Nasceu na Fazenda Rui Barbo, município de Anicuns, Goiás (1942). Vive em Goiânia desde os anos 60. **Em que bairro mora**: Zona Rural, Bela Vista de Goiás. **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: sim. **Peculiaridades da entrevista**: Sucinta, a artista respondeu às perguntas sem hesitar, no entanto, sempre com respostas curtas. A entrevista foi marcada três dias antes, por telefone. No momento desse contato, o tema foi genericamente explicado.

1. Fale do início de sua carreira.
Nasci em Anicuns, numa fazenda, onde meus pais moravam. Depois, com uns quatro, cinco anos já comecei a sair, me colocaram em colégio de freira, internato, lá em Goiás Velho. Algum tempo depois fui trazida para Goiânia. Fui mudando de colégio até encontrar o caminho das belas artes.

2. Você se interessou por arte desde criança?
Quando estava fazendo o último ano do ginásio... antigamente era o curso primário, o curso ginasial e... não sei como é hoje. Mas quando estava terminando o ginásio, conheci uma pessoa que pintava uns quadros na casa dela. Fui lá, vi aquilo e achei um negócio maravilhoso. Eu tinha uns 14 anos. Olhei para aquele quadro e fiquei apaixonada.

3. Ainda foi na Cidade de Goiás?
Já foi aqui em Goiânia. Já tinha saído do colégio interno, tinhas uns 15 ou 14 anos. Depois dessa época, entrei para a Escola de Belas Artes. Quando entrei ela ficava lá na Praça Cívica, onde é o museu. Depois ela passou para a Avenida Anhangüera. Eu estudei o primeiro ano na Praça Cívica, o segundo na Avenida Anhangüera, depois ela mudou para o Setor Universitário.

4. Você se lembra de alguns professores?
Sim, me lembro de todos. Maria de Castro Miranda, DJ Oliveira, que foi o mais importante no meu trabalho, que tenho maior influência e que me conduziu muito, tanto tecnicamente como filosoficamente, e num caminho em busca de uma coisa bem espiritual. Não só eu, mas também outras pessoas, a gente trilhou bem essa filosofia dele.

5. Você chegou a ter aula com Frei Confaloni?
Tive também. Fui aluna do Confaloni, do Ritter... Não, do Ritter, não. Ele dava aula lá na outra faculdade. Fui aluna do DJ, do Luis Curado, do Confaloni, da Maria de Castro Miranda... quem mais? Amaury Menezes. Ele foi ótimo também. Tínhamos um grupo que trabalhava junto.

6. Desde o começo você teve essa ligação com a flora, a fauna do Cerrado e elementos indígenas?

Sempre tive, mas a princípio, não com esse intuito ecológico. Fazia naturalmente, sem um objetivo direcionado, como agora, em que a gente faz muito isso. Meu trabalho foi muito dentro do social, nos anos 60 e 70. Eu fazia um trabalho de conotação bem social.

7. E desde essa época você conviveu com arte?
Sempre. E nunca parei, graças a Deus. E não há nada melhor no mundo do que arte. Cada momento difícil da minha vida, a arte me socorre. Agora mesmo, tem 15 dias que eu perdi minha mãe. E tenho aqueles momentos horríveis, ainda eu que fico muito sozinha, muito isolada. Só que agora não estou gostando muito disso mais não. Estou querendo dar um jeito de conviver mais com as pessoas. E de repente a arte salva, sabe. Na minha família já houve várias mortes trágicas e sempre eu mergulho no meu trabalho e não deixo a depressão tomar conta.

8. No projeto Galeria Aberta você foi a primeira artista convidada e fez o mural maior. Como foi isso à época? Você aceitou o convite sem titubear?
Aceitei de cara. O PX sempre teve as idéias renovadoras dele. Sempre teve a cabeça bem a frente da mentalidade da época, porque ele morou na França, me parece que na Inglaterra também, em Nova York. Então ele tem uma cabeça de primeiro mundo. E aqui a gente vivia muito limitado. Nos anos 70 eu saí, graças a Deus. Fui para o México. Depois eu voltei e comei a andar.

9. Você foi estudar?
Sim. Estudei no México. Fui para lá e fiquei um ano. Depois voltei e fiquei alguns aqui, depois voltei para a Espanha, depois fui para o Chile, Peru... aí fiquei andando pela América Latina.

10. Sempre estudando?
Sempre viajando e fazendo exposição. Depois 'quetei' com essa história toda e aí começou meu trabalho com o PX. Ele trabalhou muito tempo junto comigo. Nós fizemos umas dez exposições nos Estados Unidos.

11. Ele era seu marchand?
Era. Ele fazia comigo um trabalho especial, mesmo. Nós íamos para os Estados Unidos, fomos para Paris.

12. No caso do Galeria Aberta, você fez os tucanos. Lembra-se de como escolheu o tema?
Você sabe que não foi com nenhuma intenção. Acho que foi pelo fato de ser colorido, pelo fato de ser reproduzido, e era feito em áreas chapadas, então não teria problema com nuance de cor para as pessoas reproduzirem. Era uma coisa bem recortada, era fácil.

13. Você ficou feliz com o resultado?
Fiquei... fiquei. Foi legal. Pena que desmancharam.

14. E como você recebeu isso?
Eles me ligaram, me mandaram uma carta, dizendo que precisavam repintar o prédio e que precisavam colocar lá as coisas da Brasil Telecom...

15. E você pediu para manter?
Não, eu não. Quer desmanchar, desmanche. Aquilo lá não tem uma durabilidade grande. Eu tenho trabalho feito em concreto que vai durar enquanto existir o prédio.

16. Como o do colégio Hugo de Carvalho Ramos, em Goiânia?
O do Hugo, um outro lá em Anápolis, que é muito grande. Tem o do Agostiniano.

17. Os painéis do colégio Agostiniano e do Hugo de Carvalho Ramos são feitos no mesmo material?
É o mesmo: concreto.

18. O que foi feito antes, os painéis em concretos ou a pintura do Galeria Aberta?
O dos tucanos foi feito bem antes.

19. Os painéis dos colégios foram encomendas?
Foram encomendas. Em Anápolis, tem um trabalho dentro do Fórum e um do lado de fora. São uns trabalhos de madeira bem grandes, hoje acho que nem dou mais conta de fazer.

20. Então você trabalha com escultura também?
Não. É entalhe e baixo-relevo em chapas.

21. Você mesma que colocava a mão na massa?
Eu mesma. Mas eu sempre tinha alguém para lixar, fazer esse serviço mais grosseiro.

22. Você vê os anos 80 como um momento especial para as artes em Goiás e no restante do Brasil?
Foi bem melhor que agora. Entre 70 e 80 foi um período muito bom, que muita coisa aconteceu. Não sei o que está acontecendo que as pessoas parecem que estão com preguiça de pensar para fazer arte. Todo mundo quer fazer uma loucura qualquer e botar um nome, uma performance, uma vanguarda, uma besteira qualquer.

23. O Galeria Aberta agora poderá ser retomado. Você tem alguma opinião a respeito?
Acho interessante, viu, desde que eles escolham a forma correta de reproduzir isso, porque fazer com um material que em dois anos não presta mais, não adianta. Teria que fazer um trabalho mais durável, como pastilha.

24. Você se lembra dos comentários das pessoas sobre seu trabalho no Galeria Aberta?
Ah, muito. Houve fatos interessantes. Tinha criança que me ligava perguntando como que eu fazia para ficar lá em cima pintando. Aí eu explicava que tinha os andaimes, que tinha pessoas pintando lá, que não era eu que estava lá. O povo ficava curioso demais.

25. Você acha que houve ciúmes da classe artística?
Teve sim muito problema. Inclusive, me parece até que houve até uma matéria no jornal uma vez sobre esse assunto. Era alguém reclamando que eu já tinha três trabalhos nos prédios de Goiânia. Além dos tucanos, tinha umas borboletas no prédio do Banco do Brasil, que eles desmancharam também. Ficava na lateral do banco, inclusive patrocinado pelo próprio Banco do Brasil. E a outra, que ainda está lá no hotel, eu não sei se já destruíram também, é a do Hotel Karajás. Eu acho que aquele é o que restou.

26. Você acha que houve descaso dos governantes que sucederam o governo Santillo?
Acho que político não se interessa muito por isso não. Quem deveria se interessar por isso era a prefeitura, algo ligado à Secretaria de Meio Ambiente, misturar isso ao paisagismo. Ao invés de deixar aqueles muros horríveis.

27. Você acha que Goiânia é uma cidade carente de monumentos?

Acho que falta demais, mesmo. O que tem em Goiânia de grande monumento? Só aquele da Praça Cívica, da Neusa Morais. Ela estava fazendo uma escultura muito boa, de Pedro Ludovico, mas acho que nem terminou. E estão aparecendo umas coisas supermodernas por aí que não têm muito o caráter da cidade. Acho que tinha que pegar coisas como foi feito aquele trabalho da Neusa.

28. Você recebeu algum valor em dinheiro por suas obras no Galeria Aberta?
Nenhum artista recebeu nada. Ninguém pagou nada.

29. E lembra-se de outros artistas que participaram do Galeria Aberta com quem chegou a dialogar à época?
Não. Os artistas que participaram foram o Mauro Ribeiro, o Omar Souto, Gomes, Alcione, Tai, Dek... acho que só. Era o pessoal que era mais próximo ao PX.

30. E os ônibus? Você participou da pintura dos ônibus?
Participei. Parece que fiz umas libélulas, umas borboletas.

Se você fosse convidada para participar da nova fase do Galeria Aberta aceitaria?
Ô, claro! Com prazer (risos).

31. Mesmo que tivesse que fazer uma nova obra?
Mesmo que fosse de graça. Com certeza (risos).

32. Há algo que eu não tenha perguntado que você gostaria de comentar? Ou retomar algum ponto?
Não... está bom (risos). Você é que tem que saber quando está bom.

4 . Kleber Adorno
Nome do entrevistado: Kleber Branquinho Adorno **Data da entrevista**: 30 de março de 2005 **Lugar da entrevista**: Secretaria Municipal de Cultura, Av. 84, Setor Sul, em Goiânia **Duração da entrevista**: cerca de 35 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Advogado e secretário estadual de Cultura **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: Advogado e secretário municipal de Cultura. **Trabalha nessa profissão desde**: Como secretário de Cultura, desde os anos 80 **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Goiânia em dezembro de 1953, onde vive. **Em que bairro mora**: Setor Oeste **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: sim. **Peculiaridades da entrevista**: Bem-articulado, o entrevistado respondeu às perguntas sem costumeiras fugas, comum entre políticos, mas não demonstrou muito conhecimento sobre o assunto (conforme o esperado). Também aproveitou para divulgar a nova versão do projeto Galeria Aberta, lançado oficialmente em maio de 2005, com o título Goiânia de Olho na Arte. A entrevista foi agendada pessoalmente, com o chefe de gabinete, sendo desmarcada e remarcada uma vez, com a desculpa de que o secretário tivera compromisso de última hora. Nos primeiros contatos, a assessoria de impressa da Secult teve que intervir para agilizar o processo.

1. O senhor é advogado de formação. Como foi do Direito ao meio cultural?
Na verdade, eu milito na área cultural desde criança. Fui presidente do Grupo de Escritores Novos, o GEN, fundado em Goiânia, quando tinha apenas 13 anos de idade. Sempre estive envolvido nos meios culturais da cidade, desde criança.

2. E como surgiu o convite para assumir a Secretaria de Cultura no governo de Henrique Santillo?
Na verdade, eu integrei a campanha do ex-governador Henrique Santillo. Fui coordenador da elaboração do programa de governo na área de cultura e na época eu era presidente da União Brasileira de Escritores. Então, fui convidado para assumir a secretaria, em razão da minha participação na campanha e na elaboração desse plano de governo. Antes nós já havíamos coordenado a elaboração de outro plano de governo, na época, com indicação da já falecida escritora Marieta Telles Machado para ocupar a Secretaria de Cultura do Município.

3. Em que mandato foi isso?
Ela assumiu no governo do Daniel Antônio, ao que me parece.

4. Até hoje se comenta que o governo de Henrique Santillo foi especialmente importante no cenário cultural. A que o senhor credita essa boa fama?
Em primeiro lugar pela vontade política de prestigiar a cultura. Em segundo, pela capacidade da área em se organizar politicamente. É o que estamos, novamente, tentando fazer agora. A área, na época, como agora, estava muito desarticulada, dividida em suas várias igrejinhas – não que isso seja negativo, acho que é importante –, mas que todas tivesse um objetivo comum: que é ocupar, no campo democrático dentro de um governo, a área que lhe compete. Acho que foi a

organização política da área em torno de objetivos comuns o que garantiu nosso espaço naquela ocasião.

5. Como o senhor consegue atrair verbas para a Cultura que geralmente é uma pasta que costuma ser meio esquecida, uma vez que não possui tanta visibilidade como outras secretarias mais populares?
Eu já fui presidente do Fórum Nacional de Secretários e, na época, na primeira parte de nosso mandato, o Fórum discutia um orçamento para as secretarias estaduais, e naquele momento nós lutávamos por meio por cento do orçamento. Depois, num segundo instante, já maduros nas discussões, e naquela época, grande parte dos secretários eram artistas – com Capinan, no Rio, e Bete Mendes, em São Paulo, o Joel Silveira na Paraíba... enfim, eram pessoas bem ligadas mesmo à área cultural –, nós compreendemos que, muito mais importante que o orçamento, o que contava efetivamente era vontade política do governante, do titular do Executivo. Porque, na verdade, a área de Cultura permeia todos os setores. Então, com o desenvolvimento de suas atividades, elas muitas vezes, ou na maior parte das vezes, usa estrutura de outros órgãos. Então, quando você usa outros órgãos do governo, você tem um adicional em seu orçamento, porque você está gastando o orçamento de um outro órgão. O que é importante é a estrutura do governo, a vontade política do governo e que a área seja prestigiado e, nesse sentido, que os outros órgãos participem. Foi o que aconteceu no governo Henrique Santillo, no estado, e que vai acontecer agora no governo Íris Rezende, no município, porque a vontade é a mesma.

6. E o projeto Galeria Aberta, como nasceu?
Inicialmente o projeto seria só um painel. Portanto não seria projeto, seria só um painel. Seria feito no prédio da antiga Telegoiás, na Goiás com a Rua 3, um painel da Iza Costa. Mas nós resolvemos ampliar o projeto, para que fosse feito em vários prédios. A concepção dele não se resumia a pintura em prédios. Essa era uma das fases. A segunda fase seria nas estradas, como a via-sacra no caminho de Trindade, que é uma das vertentes do Galeria Aberta. Na época nós fizemos também um painel... não sei se foi em Urutuaí... não, foi em Itaguaru... ou Itapuranga, não me lembro mais. Em seguida fomos para os ônibus, que era uma outra vertente. A outra etapa seria em carros pequenos. Aí, lamentavelmente, acabou nosso tempo e não deu para continuar. Naquela época, nos fizemos todo o projeto financiados com recursos da Lei Sarney.

6. Como o senhor avalia a recepção que o projeto teve pela comunidade artística e pela sociedade de maneira geral?
Foi de uma simpatia... primeiro pelo inusitado da idéia, segundo porque democratizou o acesso à arte, humanizou a cidade. Acho que se você humaniza a cidade, e contribui para a criação de um ambiente mais harmônico, e portanto, contribui, provavelmente, para a redução do índice de violência. Nós chamamos a atenção de outras cidades, de outros estados, para Goiânia. Tanto que, à época, várias cidades nos procuraram para saber da concepção do projeto, para que eles também implantassem. Portanto, acho que foi uma idéia inovadora para a época.

7. O Galeria Aberta começou a ser implantado no final de 1987 e começo de 1988, logo após o acidente com a cápsula de césio 137. O projeto teria sido uma tentativa de resgatar a auto-estima do goianiense, abalada após o acidente radioativo?
Não. Eu acho que ele até pode ter ajudado, mas não teve esse objetivo. Não houve essa intenção. Na verdade, nós tínhamos um programa para as várias áreas da produção artística, e a área das artes plásticas era uma delas. O projeto foi um dos meios que utilizamos para prestigiar a área das artes plásticas.

8. O senhor sabe se existe algum projeto oficial arquivado em algum órgão do governo?
Não, não sei se existe. Não só desse projeto, como dos demais. Provavelmente, a documentação sobre a execução de todos eles fique na Secretaria de Cultura Estadual. Só não sei se existe ainda.

9. Na novela *O Salvador da Pátria*, exibida pela Rede Globo em 1989, alguns capítulos foram gravados em Goiânia e mostraram obras do Galeria Aberta. Tratava-se de uma campanha governamental, com inserções na novela, para melhorar a imagem da cidade em outros estados, após o acidente do césio. A sua pasta registrou alguma participação nessa campanha?
É óbvio que, na época, toda a estrutura de governo esteve envolvida. Isso foi um problema econômico. Quando se começou o boicote contra o estado, isso atingiria a economia estadual, e refletir na qualidade de vida do cidadão comum, porque os estados produtores de grãos, por exemplo, começaram a passar a idéia de que os nossos produtos estavam contaminados, que nossas confecções estavam contaminadas. Então, na verdade, é óbvio que essa foi uma decisão de governo para mostrar que o acidente havia acontecido em Goiânia, mas que era uma cidade boa, produtiva, e que as pessoas continuavam vivas e vibrantes, alegres, criativas... A Secretaria, na época, organizou um movimento que nós chamamos de Grito de Alerta, em que nós realizamos várias atividades na Feira da Providência, no Rio de Janeiro. Uma primeira versão do Grito de Alerta, aconteceu num dos parques do Rio, com participação de Chico Buarque, Fagner, Gonzaguinha, Thiago de Mello, e de tantos outros artistas. E depois nós realizamos, aqui em Goiânia, show com todos esses artistas e outros mais, inclusive Chacrinha, Elizete Cardoso... e esse pessoal veio todo de graça, a convite da Secretaria de Cultura para resgatar... Há momentos em que a opinião política não é crível. Parece que ela defende interesses particularizados. Nesse caso, a participação dos artistas ajudou muito a demonstrar que Goiânia não deveria ser discriminada. Foi esse o movimento organizado pela Secretaria.

10. O senhor coloca o Galeria Aberta como uns dos três grandes projetos de sua atuação à frente da Secretaria de Cultura?
Ele foi um dos bons projetos. Na época, nós realizamos tantos e tão importantes, mas esse foi um dos bons projetos que a gente realizou. Foi um projeto que calou na consciência das pessoas. Veja, você, quase 20 anos depois, as pessoas falam do projeto, defendem o projeto, e essa era nossa intenção, mesmo. Na época, nós fazíamos reunião com os artistas, porque alguns sugeriam que as pinturas fossem feitas com material permanente, com material duradouro. E eu disse a eles que nós não deveríamos fazer a coisa apenas da arte pela a arte. Nós tínhamos que aproveitar a ocasião para fazer disso um movimento político em favor da arte. Então, que era preciso que nós tivéssemos a consciência de que seria importante, sim, democratizar o acesso a arte; que seria importante, sim, valorizar a produção de nosso artista; que seria importante, sim, humanizar a cidade; mas que muito mais importante que dar perenidade àquelas obras, que a gente fizesse algo que colocasse isso na agenda política de governo. Ou seja, por que é que os governos recuperam as estradas ou as ruas quando elas se esburacam? É porque a população reclama, a população protege. Então, ele consigna no orçamento recursos necessários para a recuperação de estradas e de ruas. Por que é que eles protestam quando se fecham as creches, as escolas? Por que? Porque isso faz parte da agenda política. Então, aquela seria uma luta. Seria o começo de uma luta, que ao longo do tempo a gente perdeu, mas que nós precisávamos começar uma ação que pudesse garantir isso. Então que o ideal seria colocar o trabalho daquela forma, até porque o custo de outra forma inviabilizaria o projeto...

11. Eles sugeriam o que?

Que fosse feito em cerâmica, com azulejo. O que tornaria o custo inviável. Mas, mesmo que o custo fosse viável, eu, particularmente, entendia que deveria ser feito daquela forma porque o governo é obrigado a conservar, a preservar suas obras de arte. Tanto é que, houve um apelo da população quando as obras começaram a ser destruídas, por denúncias, etc. Os governos, na verdade, foram um pouco insensíveis em relação a isso. Nós vamos retomar o projeto, modernizando um pouco sua feição, mas já como resultado disso, porque sabemos que é uma cobrança da população. Continuando essa luta para poder manter isso na agenda de governo. Uma luta que não pode ser uma luta solitária, quer dizer, é uma luta que não pode ser só dos artistas, mas ela tem de ser também dos artistas e da comunidade, da sociedade.

12. Existe algum mecanismo agora, nessa nova versão, que obrigue essa manutenção?
Não. Acho que a gente tem lei demais no Brasil que obrigam as pessoas... Na verdade o que é conservado mesmo é aquilo que é preservado pela população e aquilo que é cobrado por ela. E aquilo que os governos têm responsabilidade de conservar. Alguns governos são irresponsáveis por deixar as coisas se destruam, não apenas as obras de arte, que se destruam qualquer coisa. Mas acho que a gente não deve levar esses em conta. A gente tem que levar em conta que, enquanto a gente ocupa função pública, a gente tem o dever de desenvolver políticas públicas, e no caso da área de cultura, que seja compatível com o projeto. Que não seja uma coisa para ocasionar, meramente, palmas e elogios, mas para que seja capaz de criar condições de que determinadas coisas sejam inseridas na agenda da administração.

13. O que será alterado na nova versão do projeto? O nome mesmo, por exemplo, vai mudar, não é?
Vai se chamar Goiânia de Olho na Arte. O Galeria Aberta era um projeto que destinava ao estado. E agora estamos fazendo um projeto *stricto sensus*, para a cidade. Ele vai ocupar não apenas espaços externos, mas também grandes espaços internos, e também não somente grandes painéis, mas também pequenos painéis, inclusive muros. Vai depender das fontes de patrocínio que a gente vai conseguir. Nós temos espaços de grandes fluxos internos que também podem ser utilizados com o mesmo propósito, com a mesma finalidade. A gente pretende com o Goiânia de Olho na Arte, ampliar essa visão, esse olhar, não apenas para as ruas, mas também para espaços mais íntimos onde as pessoas possam estar convivendo com a arte, e onde elas possam aprender a proteger e a amar...

14. Esses espaços seriam públicos?
Espaços públicos e privados. Nós estamos começando, por exemplo, com espaços ligados a OAB. Assim, para os dois primeiros painéis, já temos patrocínio garantido por esses órgãos. Vamos recuperar o painel realizado pelo Da Cruz, aqui no prédio da Casag, na Avenida Goiás, patrocinado pela Caixa de Assistência dos Advogados, e vamos implantar um outro painel que já foi preparado pela Cooperativa dos Advogados, a Credjur, na Rua 101, que será um painel do Siron Franco e que significa a retomada do Galeria Aberta nessa nova versão.

15. E antigas pinturas que foram apagadas, como os tucanos de Iza Costa, serão refeitas?
Nós estamos com nossa equipe aí trabalhando, tentando obter patrocínio. Nós temos um custo aí que está orçado a R$ 30,00 o metro quadrado. Estamos trabalhando para isso.

16. Os artistas receberão convites ou farão concurso?
Faremos convites, pois dada a dimensão do projeto, provavelmente nós conseguiremos absorver todos aqueles que queiram participar, desde artistas mais maduros e artistas mais jovens de boa qualidade. Possivelmente, nós vamos conseguir contemplar todo mundo ao longo da administração.

17. Durante o Galeria Aberta vocês não receberam reclamações de artistas que não foram convidados a participar do projeto?
Ah, claro, várias vezes. Dizíamos, você vai fazer parte. E muitos fizeram, pois a intenção do projeto foi... E na época nos tivemos artistas de todas as áreas, de todas as tendências participando. E de certa forma, isso vai se repetir. Estamos começando com Siron que, é claro, é um artista que ajuda a capitalizar o projeto. Auxilia a chamar atenção para o projeto, de modo que pode facilitar para a gente os patrocínios. Nós seremos um viabilizador, como nós fomos da outra vez, uma espécie de articulador, fomentador. Seremos um elo entre o artista, o patrocinador e a comunidade.

18. O senhor gosta de artes plásticas? Coleciona? Possui um artista preferido?
Não, não tenho um artista preferido, porém, eu gosto de artes plásticas. Não sou um expert na área, mas sou um apreciador.

19. Acredita que o cenário para a arte goiana já foi mais propício?
Acho que o mercado para a arte goiana já foi mais saudável. Penso que a área já foi mais articulada, muito forte, de muita expressão, e, por razões variadas, anda meio desarticulada. Tenho conversado isso com todos eles, não apenas com os artistas dessa área, mas de todas as áreas culturais, dizendo que é importante que a área se reaglutine novamente, senão ela continuará perdendo seus espaços.

20. Durante sua gestão na Secretaria de Cultura no governo de Henrique Santillo houve um intercâmbio muito rico com a França. Como foi essa articulação?
O estado na época foi escolhido para representar o Brasil na Feira Internacional de Dijon. Vieram vários representantes, avaliaram os projetos do governo e concluíram que a inscrição do estado poderia ser homologada dependendo dos projetos culturais. Nessa ocasião, nós levamos para França galerias, que selecionamos à época. Também levamos em torno de 52 pessoas que ficaram lá durante um mês. Eram pessoas da área de artes plásticas, da área de artesanato e de teatro e dança. Foi uma coisa muito boa que projetou vários de nossos artistas, firmou vários deles, que tiveram oportunidade de terem suas obras adquiridas na Europa. Hoje isso é mais fácil do que era. Naquela época era mais complicado, ou melhor, é menos difícil do que era. Enfim, foi uma avanço não só...

21. Há algo que não perguntei e que o senhor gostaria de ter falado? Ou que gostaria de fazer alguma correção?
Acho que Goiânia de Olho na Arte é uma continuação do Galeria Aberta, numa versão *stricto sensu*, e adaptada para a modernidade. Ela é o projeto que acho que pode transformar Goiânia, ou melhor, dar a ela uma visibilidade que, muitas vezes, é subliminar. É a demonstração da capacidade criativa da nossa gente. Quando você chega a uma cidade, muitas vezes você vai observar os parques, os jardins, os museus, mas, na verdade, não fica muito expressiva, até que você tenha uma intimidade maior com a cidade, a criatividade da gente local. Acredito que se a gente conseguir – e tenho certeza disso – implantar esse projeto, penso que a gente consegue inserir isso, como eu já disse, na agenda política da administração pública, seja ela qual for. E, ainda mais que isso, além de humanizar o ambiente, contribuir para um meio ambiente mais harmonioso, a gente vai conseguir dar uma demonstração nítida, clara, da capacidade criativa daqueles que moram em Goiânia.

5 . Marina Potrich
Nome do entrevistado: Marina Potrich **Data da entrevista**: 17 de maio de 2005 **Lugar da entrevista**: M. Potrich Galeria de Arte (de propriedade da entrevistada), no Jardim Goiás, em Goiânia. **Duração da entrevista**: cerca de 25 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Galerista **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: Galerista **Trabalha nessa profissão desde**: 1980 **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Pontalina, interior de Goiás. Atualmente vive e trabalha em Goiânia. **Em que bairro mora**: Condomínio Aldeia do Vale **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: sim. **Peculiaridades da entrevista**: Em geral, fez uma avaliação distante do projeto, apresentado-o como positivo. Não teceu críticas contundentes, mas também não fez elogios rasgados. Também não disse não acompanhar a quantas andam as obras em questão, uma vez que quase não vai ao centro da cidade. A entrevista não foi marcada com antecedência. A entrevistada foi procurada em seu local de trabalho e prontamente atendeu à solicitação.

1. Você já possuía a galeria no final dos anos 80?
Já. Tenho a galeria desde 1980.

2. Como você entrou nesse mercado?
Esses dias até saiu no jornal, essa história. Nós abrimos, na verdade, um antiquário e tínhamos um restaurador que pintava. Para complementar o salário dele, que era baixo, nós dissemos a ele que pudesse levar seus quadrinhos que nós venderíamos. E começou a vender muito bem. Vendeu tanto que ele não deu conta de pintar o suficiente. Então começou a levar os amigos... e eu acabei descobrindo que eu gostava mais de vender obra de arte que antiguidade, embora, vender antiguidade fosse mais lucrativo. Aí, dentro de seis meses nós transformamos o antiquário em galeria. E então já começamos a trabalhar com grandes artistas...

3. Os anos 80 registraram o retorno à pintura em esfera mundial e também no Brasil. Em Goiânia você sentiu esse *boom* também?
Acho que foi o grande momento da arte de Goiás. O reflexo foi igualzinho nos grandes centros. Viu-se uma profusão de compradores, de gente interessada em investir em arte. A arte era muito barata. Então dessa explosão é que se chegou a preços altos.

4. Em 1988 você já trabalhava com nomes goianos?
Já trabalhava com nomes goianos em 1980 e trabalhei seletivamente com os nomes goianos. Sempre teve algum goiano aqui.

5. Quem, por exemplo, no final dos anos 80 estava em seu catálogo?
Dos artistas que expuseram aqui com a gente, o Roosevelt, que foi nossa primeira exposição... o Dek expôs aqui também, o Sena, se não me engano foi a única individual com a gente... Selma, Leonam, Helder Rocha Lima.

6. No final de 1988 foi implementado o Galeria Aberta. Como você percebeu esse projeto?

Olha, todo o projeto que visa divulgar a arte é positivo. Muitas vezes o que não acaba sendo positivo é o resultado final. Em 88, se não me engano, teve uma Lei, a lei Sarney, que foi muito utilizada para a publicação de livros. Não sei se foi o caso do Galeria Aberta, mas ela foi muito mal aplicada. Foram publicados livros ruins, de artistas ruins, sem curadoria, sem cuidado. Foi uma coisa que não trouxe resultados positivos. Ao Galeria Aberta acho que faltou o cuidado maior com o artista, já que se tratava de painéis tão grandes, em se fazer coisas mais agradáveis. Alguns considero muito bonitos, mas também há painéis de muito mal gosto. Acho que faltou olhar crítico para selecionar... faltou a curadoria.

7. Você se lembra de artistas reclamando que não havia processo curatorial? Que a seleção era feita à revelia, realizada apenas por convites...
É, acho que tudo deve ser feito por uma seleção.

8. Qual painel você particularmente gostava?
O da Iza Costa achei muito feliz.

9. Os *Tucanos*?
Sim. Acho que foi um painel muito feliz. Uma idéia muito boa, talvez uma das melhores realizações, com um tema muito interessante. Realmente era o que eu mais gostava.

10. Você acha que a cidade tem carência de monumentos artísticos nas ruas?
Acho Goiânia uma cidade muito bonita, mesmo porque ela tem muitos jardins, muita cor. E isso preenche a cidade. Mas é claro que os monumentos e as obras de arte são necessárias.

11. Você acha que o Galeria Aberta foi um projeto que nasceu para ter uma vida e morrer, ou o que houve foi descaso na conservação dos painéis?
O problema é a forma como se faz. É uma forma muito perecível. Então, como há uma durabilidade curta, eles precisam ser restaurados constantemente. Como não ando muito pelo Centro da cidade, não sei qual é o estado deles hoje. Mas dá para perceber, da forma que eles foram pintados, que essas pinturas têm de ser refeitas quase que anualmente, pois há muita cor e isso desbota. Mas de qualquer forma, eu acho válido, sabe. Eu acho que devia se estudar melhor. Não só os temas... e não convidar artista não, mas quando for abrir as propostas, e quem quiser participar, levar as propostas – de desenho, ou a maquete do que vai fazer. Há um caso ali em Brasília, eu não sei como se chama o bairro, que tem uma série de prédios onde foi feita uma quase reconstrução da própria cidade naquelas paredes. É uma coisa muito bonita, pois é engajada e encaixada dentro da própria paisagem. Dia desses estava vendo uma reportagem sobre Paris, na França, sobre isso. Era a mesma idéia do Galeria Aberta. Os artistas pintaram uma coisa bem característica. Não basta jogar algo que choque com tudo, mas uma coisa que se encaixe dentro da paisagem que se tem para não ficar agredindo a paisagem, pois aquilo não é um quadro pendurado na parede de um prédio. A idéia, deveria ser, de algo que se encaixasse na paisagem, que desse uma certa beleza, que não chocasse. Há uma imagem de uma santa, que nem sei de quem é, que é uma coisa chocante. Uma coisa totalmente deslocada do contexto.

12. O mercado sofreu uma refreada dos anos 90 para cá? Há algo que melhorou no mercado de arte nos últimos 15 anos?
Acho que o mercado mudou. Ele não se refreou, não parou. Ele mudou. Mudou-se a forma de comercialização, o direcionamento dos colecionadores. E essas mudanças ainda não cessaram. Então, ainda não se tem um parâmetro que diz ‘olha, provavelmente vai acontecer isso’ ou ‘vai acontecer aquilo’. A gente não sabe como a coisa vai ser retomada, se ela vai ser retomada de um determinado ponto, ou se nós vamos ter que criar um ponto a partir daqui. A

verdade é que hoje existe um mercado de arte real no Brasil. A comercialização de arte é muito grande. É uma coisa até especulativa, hoje, talvez até pela falta de elementos de especulação. E o mercado está aí, de uma maneira diferente, mas está aí.

13. Você trabalha basicamente com arte contemporânea que se espraia por diversos materiais. A pintura ainda é o que mais vende?
O mercado hoje aceita de tudo. O papel conquistou um espaço muito grande. Eu diria até que está dominando o mercado. Os objetos também têm aceitação. Hoje se vende de tudo. Os vídeos, fotografia... hoje tudo é comercializado.

Quem você considera, hoje, como exemplo do que está sintonizado ao restante da produção de ponta realizada no Brasil?
Acho que Goiás não está muito atual, não. Acho que nossos artistas têm de correr mais atrás um pouquinho, sabe? Mas acho que Fabíola Morais tem feito coisas dentro desse espírito contemporâneo, dentro das tendências, dentro das expectativas da arte. E Rodrigo Flávio também. Acho que são artistas que estão buscando coisas novas, desenvolvendo pesquisas. Nós temos artistas que estão fazendo bons trabalhos em pintura, artistas interessantes, mas o que acontece hoje é muita pesquisa. Todo mundo buscando elemento novo, material novo, formas de expressões novas... Então, eu acho que, aqui em Goiás, o Rodrigo Flávio e a Fabíola são os que têm essa característica. É claro que há outros interessantes.

14. O projeto Galeria Aberta será retomado, batizado com outro nome, e agora na esfera municipal. Você tem alguma sugestão a fazer?
Que em vez de visar nomes, buscassem projetos interessantes.

6 . Nicácio Neves
Nome do entrevistado: Nicácio Neves **Data da entrevista**: 14 de abril de 2005 **Lugar da entrevista**: Sede da Multicor, empresa de comunicação visual e produção de placas, faixas e luminosos, localizada no Setor Bela Vista, em Goiânia. **Duração da entrevista**: cerca de 30 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Pintor de paredes **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: Pintor de paredes, faixas e painéis. **Trabalha nessa profissão desde**: meados dos anos 80. **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Turvânia, Goiás (1968). Vive e trabalha em Goiânia desde os anos 80, porém esteve uma temporada em São Paulo. **Em que bairro mora**: Jardim América **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: Não. **Peculiaridades da entrevista**: Apesar das respostas demasiadamente objetivas, o entrevistado teve autonomia para falar de como era a movimentação nos balancins que sustentavam, nas alturas, pintores e tinta para a confecção dos painéis. Além de explicar exatamente a função dos balancins, o artista demonstrou conhecer bem o processo em que foram ampliadas as obras. Evidenciou orgulho em participar do projeto e ter conhecido os artistas de perto. A entrevista foi agendada com uma das sócias da empresa, cerca de quatro dias antes.

1. Antes de trabalhar na Multicor você já havia trabalhado com pintura de paredes?
Não. Meu primeiro emprego foi aqui.

2. E sobre o projeto Galeria Aberta, você se lembra em quais painéis trabalhou?
Trabalhei naquele do Omar Souto, onde era o antigo Beg. Ao lado dele, também, do outro lado do prédio, trabalhei naquele do Mauro Miranda (sic – o sobrenome do artista é Ribeiro, e não Miranda), trabalhei no Cléber Gouvêa, trabalhai em vários outros. Não guardo o nome dos artistas... o que se destaca mais é o do Omar Souto, pela amizade que a gente teve.

3. Você já tinha subido em andaimes a grandes alturas para pintar?
Não. Foi a primeira vez que a gente começou no balancim.

4. E você não teve problemas com a altura?
Não. De forma alguma. Tinha a corda, em que a gente dava nós de 30 em 30 centímetros, e por ela a gente subia e descia. O balancim ficava no meio do prédio.

5. Você se lembra de alguma vez que a pintura teve que ser refeita?
Teve uma única vez em que aquele prédio do Beg, em que a gente fez a pintura do Omar Souto, em o ombro da menina ficou meio arredondado. Essa foi a única vez em que a gente recapeou a pintura.

6. E quem percebeu o defeito? Vocês mesmos ou o próprio Omar Souto?

O próprio Omar Souto. Nessa mesma época a gente fez a via-sacra daqui para Trindade e foi tudo arte dele. Ele passava o projetinho para a gente, mais ou menos em uns 40 por 30 centímetros, e a gente reproduzia e passava os desenhos para os painéis da via-sacra.

7. Além desse problema, você se lembra de algum artista reclamando que não havia gostado da reprodução?
Não. Inclusive quando eles viam o trabalhos deles exposto lá, eles elogiavam a gente o máximo possível. A gente fez amizade até por isso. Não teve nenhum que reclamasse.

8. Então foram vocês que reproduziram os painéis da via-sacra da Rodovia dos Romeiros também?
Sim, inclusive o dono da Multicor, saiu até na *Veja* na época. E teve mais uma midiazinha.

9. Vocês foram chamados para restaurar algum desses painéis alguma vez?
Não. Foi restaurado o do prédio do INSS lá da Rua 82 com a Avenida 83, mas não foi a gente que fez. Era a pintura do Cléber Gouvêa.

10. De todos os trabalhos que você fez, qual gosta mais?
Olha, o primeiro que foi feito eu gostei dele demais. Inclusive, os que eu mais gostei, não trabalhei neles. O primeiro foi aqueles tucanões, que fizeram prédio da Telegoiás. E outro o índio, no Hotel Karajás.

11. Ambos da Iza Costa?
Da Iza Costa também. Foram os mais bonitos e eu não trabalhei neles. O do Dek foi uma perfeição de trabalho, todo pintado de preto.

12. Por que você gosta mais da obra da Iza Costa?
Achei mais interessante pelo desenho, que achei bonito demais. É uma artista que a gente tem que priorizar. Não que o Omar Souto, o Mauro Ribeiro não tenham seu valor... é uma arte diferente. Todo mundo gosta de uma arte diferente.

13. Talvez chamasse a atenção pelo tamanho...
É... ela tem uns desenhos lindos.

14. Você chegou a ver alguma outra obra dela a não ser as que foram reproduzidas no Galeria Aberta?
Não, não cheguei a ver nenhuma.

15. Antes disso você já tinha algum contato com esses artistas, ou com obras de arte de alguma maneira?
Não. O nosso serviço, você pode ver, é mais técnico que artístico. A gente, por exemplo, fez um trabalho no salão do Jóquei, na sauna e um painel na parte da frente, que acho que existe até hoje.

16. Fazia parte do Galeria Aberta também ou eram encomendas particulares?
Eram particulares. O seu Joviro Rocha, na época, mandou fazer, porque gostou demais do Galeria Aberta, e tal. Na parede dos Tecidos Tita, ali na lateral, a gente fez um trabalho de arte lá. Foi uma coisa perfeita.

17. Você se lembra quem era o artista?
O artista era o... não, não me lembro.

18. Você teve contato com algum desses artistas à época?
O Omar Souto a gente teve muito contato com ele, uma amizade muito grande. O Mauro Ribeiro também acompanhava. Acho que foram esses. A Iza Costa, teve, assim, de ver ela, conversar algumas poucas coisas, detalhe, mas não tive amizade. Agora, Omar Souto e Mauro Ribeiro eu tive amizade.

19. Você se lembra de alguma história que narre um fato perigoso durante a execução dos painéis...
Não.

20. ... ou que não dava para trabalhar por causa da chuva?
Existiu o caso, até do rapaz que está aí embaixo, o Antônio, de um dia em que ele estava trabalhando lá, aí deu aquele perigo de chuva, e bagunçou tudo. Tiveram que buscar ele na corda. Foi o único dia em que teve esse problema.

21. O que aconteceu, ele ficou nervoso?
Não, foi porque o balancim era jogado pelo vento para longe da parede. E ele tentava pegar na catraca e ela dava choque por causa do cabo de aço que capta muita energia.

22. E isso acontecia sempre?
Não, não. A catraca dava choque nesse dia por causa da chuva. Não foi coisa séria. O trabalho era bem controlado, era profissional.

23. Como era esse equipamento? Você pode descrever a catraca e o balancim?
A catraca é a peça que a gente usa para montar o balancim nela, pois ela fica dependurada nos cabos de aço. Com uma manivela que a gente via batendo, subia ou descia a catraca. Na época isso era bem primitivo. A gente subia a catraca com cinco sacos de areia para ela não virar e aí ficava a vigota. Esse trabalho era todo manual.

24. Qual era o processo de transferência da obra original para a empena do prédio?
A gente fazia a reprodução da forma que o Leonardo da Vinci fazia. Com quadriculado. Depois se você quiser fotografar, um deles ainda existe aqui. Acho que só um. A gente passava um plástico no quadro, quadriculava naquele tamanho e a gente reproduzia esses quadriculados na mesma qualidade.

25. Então vocês quadriculavam a empena do prédio também?
Sim. A empena do prédio todinha era quadriculada. Vamos supor, se um tivesse um quadro com o quadrado de 3 centímetros, e transformava aquilo numa escala de mil por cento, ficando com um quadrado de 3 metros. Mas é complicado de executar. Por exemplo, você pega esse 'unidade' aqui e está vendo perfeito, né? Se você chegar aqui, perto do olho você não consegue ver direito (usa um folder como exemplo, mostrando primeiramente longe dos olhos e depois aproximando até a imagem ficar desfocada). O que acontece com a gente é isso. Então a gente pegava aquele 3 metros e quadriculava ele novamente, fazia eles 3 por 3, e então fazia aquele desenho.

26. Você acha que a população de Goiânia soube valorizar o Galeria Aberta?
Olha, para te ser sincero, foi muito bem valorizado.

27. Você se lembra das pessoas comentando à época?

Demais. Morei um tempo em São Paulo e isso repercutiu até lá. Chegavam pessoas falando dos prédios de Goiânia. Foi muito bem valorizado. É um trabalho excelente.

28. Então você tinha um certo orgulho de ter participado da execução do projeto?
Claro, claro. Financeiramente não teve retorno, mas em matéria de elogio foi ótimo.

29. Quanto tempo vocês levavam, em média, para pintar um edifício?
O quadro do Omar Souto, que tem aquele Cristo com aquela talha de melancia, por exemplo, levamos uns dois meses.

30. Se o Galeria Aberta fosse feito hoje, você indicaria algum outra maneira ou outro material para se reproduzir os painéis?
Hoje se usa muito a impressão digital na lona, como fazem a Tim e essas empresas. Mas o que é muito interessante do projeto Galeria Aberta é que foi feito manualmente, que ficou muito bonito e que todo mundo tem de respeitar. A impressão digital é feita na máquina. Se você quiser fazer uma foto, você faz. Ela vai sair perfeita e tudo, como o artista não faz à mão.

31. Se precisássemos reproduzir uma dessas imagens por meio de impressão, qual seria o maior tamanho disponível em Goiânia?
Aqui a gente tem uma máquina que tem dois metros e 60 de boca. Mas você pode fazer de qualquer tamanho e soldar as partes depois.

32. Você tem filhos?
Tenho um que vai fazer 15 em julho, uma menina que tem 11 e uma menininha de três anos.

33. Você já mostrou algum painel do Galeria Aberta para eles?
O orgulho do mais velho é esse. Ele sempre fala: ‘aquele lá foi meu pai que pintou’.

7 . Omar Souto
Nome do entrevistado: José Omar Pereira Souto **Data da entrevista**: 12 de maio de 2005 **Lugar da entrevista**: Nos jardins do jornal *Diário da Manhã*, onde o artista fazia uma escultura de concreto. **Duração da entrevista**: cerca de 30 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Artista plástico **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: Artista plástico **Trabalha nessa profissão desde**: O final dos anos 70. **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Itaberaí (1946). Vive em Goiânia desde 1966. **Em que bairro mora**: Jardim Novo Mundo, onde mantêm seu ateliê. **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: Sim **Peculiaridades da entrevista**: Ciente da importância da política nas relações do Galeria Aberta, o artista citou nome de políticos (a exemplo do ex-governador Henrique Santillo) diversas vezes. Comumente, apresentou um discurso pré-fabricado sobre a realidade sócio-econômica e cultural do país, mas sem tecer profundidade. Em determinado momento confunde o nome do patrocinador, substituindo Ellus Construtora por Encol. A entrevista foi agendada por telefone um dia antes, com o assunto tendo sido rapidamente explanado para o entrevistado.

1. O senhor nasceu em Itaberaí, no interior de Goiás. Quando veio para Goiânia?
Em 1966.

2. E a carreira de pintor, quando começou?
Acho que começou quando eu nasci. Eu aprendi a trabalhar de pedreiro, mas era só um gancho, pois sempre gostei de pintar. Nasci com um dom.

3. E o projeto Galeria Aberta? Você fez quantas obras?
Eu fiz várias. Aliás, tem umas obras que a gente fez, não só eu, como outros artistas, que eles desmancharam. Mas eles preservam, graças a Deus, a via-sacra e naquele prédio do Itaú, da Goiás, onde tem um Cristo.

4. Aquela obra possui um título?
Tem. Chama *Basta!* Ele está com a mão dizendo basta à violência, à ignorância, à falta de cultura. Aquela mão ali está dizendo isso.

5. O senhor se lembra de quando recebeu o convite para participar do Galeria Aberta? Quem o convidou, como foi?
Foi através do Kleber Adorno e o PX, na época do governo Santillo.

6. Nessa época o senhor já era um pintor conhecido?
Já, já. Tinha várias obras vendidas. Inclusive, o projeto da via sacra eu levei para o Kleber, que levou ao conhecimento do governador. Inicialmente, era para se fazer três painéis. Aí o Santillo olhou a minha idéia e brincou comigo: ‘Omar, isso aí dá mais samba’. E ele disse: ‘Vamos fazer a via-sacra inteira’. Eu disse: ‘Claro, se fizerem a murada de concreto eu pinto’.

7. Então inicialmente não era para ser uma via-sacra?

Eram apenas três painéis religiosos. Mas já era para ser naquela rodovia. Eu ganhei um prêmio com sala de milagres de Trindade. Sempre tive uma ligação muito forte com Trindade. Aí, Deus abençoou e deu certo.

8. E que prêmio foi esse da sala dos milagres?
Não, não foi um prêmio assim, não. Eu levei o projeto e a idéia é minha.

9. Ah, entendi. O senhor diz que ganhou um prêmio porque graças a um milagre foi o escolhido para executar a obra, é isso?
É, tive o privilégio de ter sido escolhido como o pintor para fazer aquilo ali. É algo importante.

10. Hoje em dia quem retoca os painéis?
Eu mesmo restauro.

11. De quanto em quanto tempo é preciso repintar?
De quatro em quatro anos, cinco em cinco anos. Agora vai fazer oito anos que não mexo lá. Até ando querendo tentar com o governador, para ver se ele tem interesse em recuperar.

12. Então não foi a Multicor que executou os painéis?
Fui eu mesmo, eu trabalhando, e não a Multicor. A Multicor não teve nada a ver com a via-sacra. Ela fez o prédios. A via-sacra fui eu mesmo.

13. Você se lembra de algum artista ressentido por não ter sido escolhido para o Galeria Aberta?
Olha, eu prefiro fazer o que Cristo fez diante de seus acusadores, me calo. Não ouvi nada e não sei de nada.

14. O projeto da Via-Sacra de Trindade integra o Galeria Aberta também?
Eu respeito muito esse projeto Galeria Aberta. Acho que é o maior projeto de cultura num país que só fala de bola. Isso a gente deve ao ex-governador Santillo, saudoso, ao Kleber Adorno, que é uma grande figura, meu amigo, e ao PX da Silveira.

15. Você se lembra se recebeu algum valor pela obra da Avenida Goiás.
Na verdade foi o seguinte, a gente doou a tela para o patrocinador. Na época foi... não me lembro se foi a Encol...

16. Na época Goiânia tinha um mercado de arte muito dinâmico, com a presença de diversas galerias. Você participava de alguma dessas galerias?
Fazia todas as galerias. A Casa Grande Galeria de Arte, pela qual tenho o maior respeito e foi ali que comecei, com Célia Câmara, o Lourival Batista, da LBP Galeria, a Época, enfim, acho que Goiás teve o seu apogeu das galerias.

17. O senhor acha que hoje o mercado está mais acessível do que há 20 anos?
Em 20 anos o Brasil deu uma ré, culturalmente, assustadora. Quem ouvia Caetano Veloso, e não quero pichar ninguém aqui, agora está ouvindo Leonardo, Zezé di Camargo. Não sei se essa cultura é a nossa cultura. Não estou aqui para pichar ninguém, pelo contrário, quanto mais os caras aparecem, melhor, mas a cultura está sendo esquecida.

19. Quase todos os painéis do Galeria Aberta foram apagados. O seu, da Avenida Goiás, é um dos poucos que resiste...
Graças a Deus!

20. Há alguma explicação para isso?
Nem eu tenho essa explicação, porque painéis de pessoas tão importantes, como o da Selma Parreira e o da Iza não existem mais. Na cultura, às vezes, a gente peca por certas coisas, no dizer, mas não se faz um país sem cultura. E a cultura ainda é música, literatura e artes plásticas.

21. Há alguma coisa que você mudaria se executasse novamente a obra hoje, no caso de *Basta!*, que está na Avenida Goiás?
Não. Eu continuaria com aquele basta, pois a violência se multiplicou. Poderia dizer que o estado urbano da violência aumentou. Na verdade a pintura é muito sutil para dizer. Se eu estivesse com o microfone, ali gritando, ou se pusesse na novela das oito: 'sabe, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo', eu tenho impressão que melhorava. É muito pequena a minha contribuição. Eu gostaria que fosse mais, mas é tão pequena... eu não mudaria nada não.

22. Nessa obra, o que significa aquela fatia de melancia que está posta na frente da figura de Cristo?
Eu sou meio bairrista. A capital nacional da melancia está em Goiás. Na época era Uruana. Então, aquela melancia representa isso.

23. O senhor chegou a participar de alguma discussão para escolher o lugar em que seria reproduzida sua obra?
Não. Eles escolheram e eu nem sabia onde era.

24. E o senhor tem alguma reclamação daquele lugar?
Não. Em qualquer lugar, desde que a gente tenha um espaço, está ótimo.

25. E a execução? Possui alguma reclamação da execução?
Perde um pouco, né? Pela própria dimensão perde um pouco. Na verdade é a reprodução de um quadro seu. Então, não é uma coisa fiel. Mas ficou boa.

26. O senhor tem idéia de onde teria ido parar a obra original?
Não, porque na época ficou com a Encol.

27. Com a Ellus Construtora...
Ah, aliás, com a Ellus.

28. Qual o material da obra original?
Era óleo sobre tela. 1,60 metro por 1,90 metro.

29. Havia uma sereia no Parque Aquático de Goiânia, era sua também, não é? Ela também integrava o Galeria Aberta?
Era. Era também dentro do projeto Galeria Aberta. O que eu me lembro dela, é que, respeitosamente me procuraram, dizendo que iam mexer na obra, e que depois, iriam fazer ou refazer. Mas, no final, tiraram. Ignoraram talvez. Não existe mais. Você, com esse seu trabalho, poderia ir lá e cobrar. Não sei se um dia vão me pedir para fazer essa seria outra vez. Até fiz uma outra sereia, baseado nela, e vendi para a Glória Pires. É um painel de oito ou dez metros, que saiu na *Caras* e em outras revistas nacionais. Para preservar aquela sereia, eu passei ela para a tela. Fiz algumas modificações, mas passei para a tela para preservar a idéia. Acabei vendendo para essa atriz.

30. O senhor acha que depois de participar do Galeria Aberta, ganhou mais notoriedade? O projeto trouxe benefícios para o senhor?
Trouxe, trouxe, porque minha obra passou a ser popular. Por isso que eu falo, é um projeto rico, muito rico. Por isso deveria ter continuidade, porque, além de dar oportunidade para os artistas fazerem, os pintores, dá oportunidade para as pessoas de rua, de ponto de ônibus olhar a arte. Isso é suma importância para a cultura de um país.

31. Tem alguma sugestão de algum outro material que tivesse maior durabilidade que a tinta?
Concreto.

32. Então seria em relevo?
Sim, em relevo. É o que estou com vontade de fazer com a via sacra, fazer pelo menos as figuras em relevo. Para aumentar a durabilidade. Eu usaria pigmentação na própria massa.

33. Oficialmente, o senhor não passou por escolas de pintura?
Eu tive orientadores. A única coisa que eu aprendi numa escola, da qual eu me orgulho, é ser pedreiro. Meu pai me ensinou a ser pedreiro. E como pintor, eu tive orientadores, como Caramuru, Cléber, Frei Confaloni, e outros que me orientaram. Ah, o DJ também. Todos me orientaram.

34. À época do Galeria Aberta o senhor já trabalhava só com pintura?
Só com pintura. Eu encostei os pincéis de letras e a colher em 1969 para 1970, quando passei a vender de pintura. Em 1972 eu já vendia meus trabalhos em galeria, na LBP, de seu Lourival Batista, que é uma pessoa a quem devo muito. Eu até me surpreendia muito, porque eu ganhava por semana, trabalhando de pedreiro, 30 Cruzeiros – acho que seria uns R$ 100 hoje –, e eu vendi o meu primeiro quadro por 300 cruzeiros. Aí comprei geladeira, comprei sapato, vestido para a minha mulher, panela nova e enchi a casa. Era muito dinheiro para minha realidade. Mas eu guardei a colher de pedreiro, guardei todas as coisas. Se um dia eu necessitar, eu tenho guardado. Eu tenho orgulho disso.

35. O senhor continua produzindo?
Estou pintando. E sempre desenhando muito. Nunca parei. Sou um operário, eu trabalho todos os dias. Às vezes, estou deitado e me levanto dez horas da noite para pintar, ou me levanto às cinco horas da manha para pintar. Sou um operário, eu não sei fazer mais nada a não ser trabalhar.

36. O senhor chegou a pintar os ônibus na extensão do Galeria Aberta?
Pintei também. Foi um projeto muito bonito dentro do Galeria Aberta.

37. É verdade que o senhor chegou a pintar painéis em outras cidades de Goiás, estendendo o Galeria Aberta?
Sim, se estendeu. Eu peguei a idéia que não é minha, mas era do Kleber, do PX e do governador e levei para o interior. Pintei em Itapuranga e em Heitoraí.

8 . Paulo Guimarães
Nome do entrevistado: Paulo Coelho Guimarães **Data da entrevista**: 13 de abril de 2005 **Lugar da entrevista**: Sede da Multicor, empresa de comunicação visual e produção de placas, faixas e luminosos, localizada no Setor Bela Vista, em Goiânia. **Duração da entrevista**: cerca de 30 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Dono da empresa **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: A mesma **Trabalha nessa profissão desde**: meados dos anos 80. **Onde nasceu e viveu**: Nasceu e vive em Goiânia. **Em que bairro mora**: Setor Oeste **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: Não. **Peculiaridades da entrevista**: Demonstrando orgulho em ter participado projeto, Paulo Coelho – conhecido com Paulinho da Multicor – apresentou-se bem disposto a falar do tema. Ao final da entrevista, quando o gravador já não estava mais ligado, no momento em que foi perguntado em que bairro morava, disse que vivia no apartamento que ganhara da Ellus Construtora, como pagamento por seus serviços no projeto. Apesar de deixar nítido ter pouco tempo livre (a entrevista foi interrompida algumas vezes por telefonemas e pessoas que entraram em sua sala), apresentou-se disposto a abrir seu arquivo pessoal para mostrar fotografias e reportagens da época. A entrevista foi agendada com o próprio entrevistado, três dias antes, após passar por uma secretária e por sua mulher. Num outro encontro, em busca de mais material e arquivos (que não foram encontrados), o entrevistado contou que havia estudado por algum tempo no antigo Instituto de Artes, atual Faculdade de Artes Visuais da UFG.

1. Desde quando existe a Multicor?
Desde 1983. Eu vim para Goiânia em 82, para trabalhar como pintor, e em 83 a empresa que eu trabalhava me deu rua, porque entrou em dificuldade financeira. E eu entrei no Decretão do Íris. Aí, com o Decretão do Íris eu comprei o ponto. Foi quando tudo começou.

2. Nessa época pintava paredes?
Pintava paredes, pintava faixas, painéis. Claro que o mercado mudou muito.

3. E como foi o convite para realizar os painéis do Galeria Aberta? Quem procurou vocês?
Foi o PX. O PX estava procurando uma empresa que pudesse dar esse suporte e que encarasse esse projeto, que era grande. Então nós tentamos, e depois de algumas reuniões, eu disse: 'Rapaz, eu topo. Se quiser vamos embora.' Fizemos o primeiro e ganhamos um ok.

4. Qual foi o maior desafio?
O maior desafio foi a montagem dos balancins, que foi a primeira vez que iríamos montar. E encorajar minha equipe a subir neles. E também adequar material e encontrar um método para aplicar, de ampliação dos desenhos. Pegava quadros de 70 centímetros – acho que o maior foi o da Iza, que foi de 80 centímetros. Aquele dos tucanos foi o maior quadro que peguei.

5. E como vocês reproduziram essas obras?
Pegamos o modelo mais arcaico que existia, que é exatamente o quadriculado. Colocávamos o plástico em cima do quadro e quadriculava ele todinho. Um quadro 1 ou 2 centímetros aqui,

equivale a um quadro de 1 metro ou 1,5 metro lá. Pintava sem saber o que estava dando. Só no final da tarde, quando descia, e que se via o que estava lá. Se errasse um quadrinho lá, se pulasse um, dava diferença, porque a gente realmente não vê, não tem noção do que está fazendo.

6. O senhor tem idéia de quantos pintores trabalharam com vocês?
Começamos com quatro pintores no primeiro. Depois, como o processo foi acelerando, montei até três equipes de quatro pintores.

7. Tem idéia de quanto tempo foi gasto para fazer o painel dos tucanos, de Iza Costa?
Aquele foi o mais demorado. Foi o maior. Aquele pega uma média 1,3 mil metros quadrados...

8. O número que me deram e que obtive nos jornais da época é de 800 metros quadrados.
800 metros quadrados (risos). Exatamente. Aquele foi o mais demorado. Acredito que gastamos uns três meses para fazer o primeiro. Aí depois acelerou. Naquele lá também pagamos todos os preços: chuva, imprevistos, vento, pintor ficar dependurado lá em cima, balancim que caiu... e no outro dia tivemos que pagar lavajato para limpar dez carros (risos)...

9. Caiu tinta nos carros?
Sim, em cima do estacionamento da Telegoiás, na época. Tinta acrílica. Então aquele lá foi realmente o preço que eu paguei.

10. Nesse caso o balancim caiu, mas vocês chegaram a registrar algum acidente?
Não, graças a Deus, nenhum acidente.

11. Vocês já haviam feito algo semelhante antes?
Não, dessa projeção, não.

12. Qual foi a obra mais complicada de se executar?
Foi o da Iza, mesmo, por ter sido o primeiro e pelo tamanho. E o segundo mais complicado foi o do DaCruz, pelo excesso de cores. O DaCruz pega muito tons e semitons. Talvez nós temperamos lá umas 60 cores.

13. Algum artista reclamou da execução?
Não todos eles deram os parabéns. Na época eu ganhei um quadro da Iza, aquele dos tucanos, que, na verdade, é uma xilografia. Ganhei o da Selma Parreira, ela me deu. Ganhei um quadro do DaCruz, não aquele, mas ganhei um quadro dele, ganhei um quadro do Omar Souto. Tudo na parceria.

14. A Via-Sacra na Rodovia dos Romeiros foi vocês que fizeram também?
A Via-Sacra fui eu quem fiz também.

16. Ainda sobre questão técnica, vocês não utilizaram nenhum tipo de máquina para fazer as reproduções, não é? Computador, nem pensar?
Não, nada. Outra coisa que achei interessante também foi o processo para conseguir o material. Tínhamos que conseguir uma tinta que fosse resistente à chuva e sol. Fui em busca de parceria. Esse foi um trabalho meu. O PX me deu essa abertura, e fomos atrás. Encontramos a Suvinil que patrocinou a tinta, que é a melhor que existe, a 100% acrílica.

17. É a tinta mais resistente?
A que mais resiste. Tanto que o resultado ficou aí, mesmo depois de muito tempo.

19. O senhor já havia tido contato com os artistas antes do projeto?
Não... Acho que tive contato, pouco, uma vez com o Siron e com a Iza... me parece que com a Iza. Mas meu contato era pouco com eles.

20. E durante a execução, chegou a conversar com eles?
Como todos eles. Com alguns cheguei a estreitar a amizade. O Maranhão Cavalcante, hoje é meu amigo. A Iza, o DaCruz, o Omar, que para na rua para conversar comigo. O DJ, que está sumido, mas estreitou a amizade também. Tem os que ficaram mais sumidos.

21. Muitos dos painéis foram apagados. Como o senhor viu o processo na medida em que foi acontecendo?
Acho que esses quadros foram marcantes para Goiânia. Penso até que esse projeto poderia determinar um ponto cultural da cidade, marcante para quem chega, como 'a cidade que tem os painéis'. Assim como, outras cidades que têm pontos marcantes, como Olinda, essas cidades que têm grandes esculturas... Goiânia poderia muito bem comprar essa briga aí, e ser uma cidade decorada com projetos artísticos. Com certeza ia ser um destaque nacional essa valorização do artista e o próprio embelezamento da cidade. Na época, a gente via muito, as pessoas que vinham aqui ficarem na frente do prédio e bater uma foto, para pegar aquela imagem e levar para qualquer lugar. Então, eu acho que hoje ainda poderia ser resgatado isso.

22. Então, posso concluir que os goianienses se sentiam orgulhosos de ter a cidade com as pinturas nos prédios?
Foi muito valorizado. As pessoas sentiram que estavam fazendo parte de um projeto. Que estavam fazendo parte de uma galeria aberta, mesmo. E quem estava na cidade estava assistindo àquela galeria. Ficou marcante. Aliás, até hoje o povo se lembra.

23. Hoje, se fosse feito novamente, há alguma evolução no material utilizado para fazer um trabalho como aquele? Há algo que poderia ser feito para que os painéis durassem mais?
Não. Tecnicamente acho que é isso mesmo. Até porque é um trabalho gigantesco. O que poderia melhorar, era aplicar um verniz acrílico, que dá maior fixação e maior proteção.

24. E que não existia na época?
Exatamente.

25. O senhor se lembra de quanto custava o metro quadrado da pintura?
Não, não me lembro. Eu imagino que hoje seria uma média de uns R$ 30 ou R$ 40 o metro quadrado. Por aí, porque a gente pegava a melhor tinta e dava garantia de trabalho. E tinha contrato de risco, que é grande. Além da própria envergadura do projeto.

26. Por acaso em seus guardados o senhor tem fotos, ou algum contrato...
Devo ter. Sei que fotos e alguns recortes de jornal eu tenho. Parece que tenho também uma *Veja*. Sei que está guardado. Tenho que coletar. Ou lá em casa, ou aqui, nesse arquivo morto. Preciso procurar.

27. O senhor gosta de arte?
Gosto. Na realidade a arte publicitária me puxou para esse caminho. Logo, logo vou pegar meus quadros e pintar também. Já fiz alguma coisa antigamente, agora, acho que faz uns 15 anos que não pego mais num pincel.

28. E se fosse convidado novamente para refazer ou retomar o Galeria Aberta, o senhor aceitaria?
Acho que pegaria esse projeto tranqüilo, porque realmente é gostoso a gente ver o retorno. É gratificante mesmo.

29. Há algo que eu não perguntei que o senhor gostaria de mencionar, ou repassar algum detalhe?
O que foi interessante é que, na época, a gente entra num projeto para fazer um trabalho público, que também é político. Então a gente deixou de observar os imprevistos, como chuva, vento e a própria equipe, que, às vezes, a gente tinha que ficar forçando, incentivando. E acho que a ocorrência de imprevistos, mais gritantes, foi no primeiro trabalho mesmo, que foi o da Iza. Nós queríamos inventar um jeito de subir mais rápido, porque eram uns 20 metros. Aí, chegou um cara lá que falou: 'vocês podem comprar uma corda grossa, fazem nós nela e sobem'. Então, era para subir e cada vez que se cansasse, era para enganchar no nó e descansar. Só que o pintor se esqueceu desse processo, e resolveu subir direto os 20 metros. Só que quando chegou lá pelos 15 metros, ele olhou para mim, que estava lá em cima, e disse: 'Não agüento mais, não'. Eu falei: 'Você está é doido, rapaz!'(risos). 'Não, não dou conta mais, não'. 'Então descansa, aí. Fica quieto'. Numa construção que tinha lá em baixo, do prédio do INSS, os caras começaram a gritar: 'Cuidado aí, você vai cair!'. Aí ele se desesperou e queria subir... Rapaz, quando ele chegou lá em cima, eu e um outro pegamos ele assim, e ele soltou os braços. Aí eu amarelei. Até hoje me lembro dessa história. Mas essa aí foi complicada. No mais foi tudo beleza.

9 . Pedro Vasco
Nome do entrevistado: Pedro Vasco (Pedro Vasco) **Data da entrevista**: 23 de junho de 2005 **Lugar da entrevista**: Antiga sede da Ellus Construtora e Incorporadora Ltda., situada à Praça Tamandaré, Setor Oeste. No local, hoje, funciona o escritório do entrevistado. **Duração da entrevista**: cerca de 50 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Engenheiro elétrico de formação, era sócio majoritário da referida construtora. **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: Fazendeiro. **Trabalha nessa profissão desde**: Especificamente como fazendeiro desde 1997, quando liquidou a empresa. **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Goiânia (29/06/1954). **Em que bairro mora**: Setor Oeste **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: sim. **Peculiaridades da entrevista**: O entrevistado apresenta alguns equívocos, já na primeira resposta. O primeiro diz respeito aos prédios em que foram executados os painéis: nem todos foram em prédios públicos, como afirma ele (vide caso do Ed. Rio São Francisco, entrevista com Genésio Maranhão). Outro equívoco é sobre o projeto de se pintar telhados de prédios da cidade, fazendo uma grande galeria que seria vista de cima. Apesar de citado por PX Silveira em sua entrevista, tal projeto não chegou a ser posto em prática. Segundo PX, teriam sido executadas duas obras apenas. Num segundo momento, Pedro Vasco cita novamente esse projeto, mas se refere a ele como uma fantasia (21). Um outro ponto divergente, é que ele se refere ao trabalho de Paulo Guimarães com apenas um funcionário (20). Pelas entrevistas do próprio Paulo e de Nicácio Neves, sabe-se que foram formadas até três equipes com quatro pintores, que trabalharam concomitantemente. Dado interessante: o entrevista citou diversas vezes – chegando a enfatizar – a autoria de PX e fazendo elegias a Kleber Adorno e Iza Costa. A última, foi tratada como uma mulher de coragem, por ter aderido prontamente ao projeto Galeria Aberta. A entrevista foi marcada, por telefone, com três dias de antecedência, tendo o assunto sido explanado rapidamente nesse primeiro contato.

1. O que você se lembra do Galeria Aberta?

Talvez eu possa estar perdido no tempo ou misturando datas. Primeiro, o assunto surgiu com o PX. O criador de tudo isso foi o PX. Naturalmente o Kleber Adorno, que era o secretário de Cultura na época do governador Santillo... O PX com toda a juventude dele, com todo o entusiasmo, com toda a competência, chegou e me propôs o assunto. Ele me perguntou o que eu achava. E eu fiquei, na época, talvez mais entusiasmado que ele próprio, pelo entusiasmo dele, apesar de ser uma coisa que ninguém sabia exatamente como é que a gente colocaria na prática. E o que existia na época? Existia, quando ele propôs o assunto já tinha ocorrido na época ou veio a ocorrer... que foi o assunto do Césio. Goiânia passou a ser a cidade completamente alijada de todos os processos, inclusive de vôos comerciais. Existia uma situação, naquela época, em que aviões não queriam descer em Goiânia. E todo o ambiente de governo, seja do Santillo, seja de prefeitura, queria ter uma saída interessante para aquilo, mas não tinha nada que atingisse nacionalmente como um fato positivo. E uma das coisas que trouxe uma diversidade de informações, de notícias boas, de curiosidades da cidade, foi exatamente o caso do Galeria Aberta. Que eram painéis imensos, em prédios públicos, em prédios de instituições de renome, tipo Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, e em lugares

estratégicos. O projeto que, na verdade, todo mundo hoje vê como painéis na cidade, mas quando você chegava de avião, você via telhados pintados – que foi uma coisa que passou no tempo –, e junto a tudo isso, você tinha uma espécie de galeria em movimento, feito em projeto em conjunto, em que os ônibus da cidade também eram pintados. Então, quando você andava pela cidade, os ônibus tinham alguma pintura desses artistas que são referência em Goiás. E eu me lembro ainda, que a gente, na juventude da empresa, lançou uma campanha 'Onde tem verde tem Ellus', que foi quando surgiu o despertar pelo Bosque dos Buritis, quando surgiu o despertar pelo Macambira, que é chamado de Areião hoje. E nós compramos um grande balão e toda a publicidade foi feita com esse balão, com profissionais para dirigir o balão, saindo dos bosques ao amanhecer, ou coisa parecida. Só que saia e não tinha lugar para parar. Ele saia daqui para parar em tal canto, mas esse negócio ia parar lá em Trindade.

2. Então era um balão de verdade mesmo, com pessoas...
Sim, era tripulado. Esse balão, por exemplo, costumava aparecer em jogos entre Goiás e Vila Nova, que tinha um grande público. A gente decolava com esse balão e descia dentro do estádio. Eram todas essas situações. Na época se trouxe um campeonato de balonismo para Goiânia. A cidade fez parte do circuito do campeonato de balonismo. Basicamente, se eu quisesse rever alguma coisa, foi toda essa situação. Até que em uma certa oportunidade, o próprio Henrique Santillo... A gente sempre ficava afastado de governo, até mesmo porque a atividade da empresa era incorporação, é importante deixar isso bem claro. A gente não tinha atividade de obras públicas. O nome de políticos que hoje voltaram em evidência no governo de novo, como o Adorno... O Santillo que já faleceu... Mas eu me recordo que um dia ele me convidou para um café da manhã no Palácio. Eu achei aquilo estranho, pois minhas posições eram até muito radicais e tal, e ele disse que haviam feito várias reuniões para tentar dar uma dinâmica na cidade, 'mas que a única coisa que saiu daqui para fora com coisa interessante, que gerou curiosidade em outra cidade, foi esse projeto que você ajudou a fazer com o PX'. Então, foi para agradecer. E a gente procurava tudo que pudesse melhorar a imagem da cidade. E nesse ponto foi interessante, porque nesse ponto a gente pegou o *Jornal Nacional*, mostrou todos esses detalhes...

3. O senhor acha que o projeto foi criado...
Você me desculpe por eu estar sendo extenso, mas uma das motivações da época, além da cabeça brilhante do PX, mas uma das coisas que realmente mexeu com todo mundo, foi exatamente isso. Tanto é que depois nós viemos a ter muitos problemas com artistas que se sentiram alijados, entendeu? E alguns quadro caros, tipo Poteiro, eu escolhia pessoas específicas de São Paulo, por exemplo, para presentear, com os quadros que eram obras desses artistas que foram levadas para essas fachadas. Este aqui é um (apontando para tela de Mauro Ribeiro), esse aqui é outro (apontando para tela de DaCruz, na parede). Aquele tucano (apontando para reprodução de *Tucanos*, de Iza Costa, no fundo da sala), aquele pequeno quadro, distribuía isso para as pessoas da época. Esse era um lado. O outro lado era o ciúme de uns, entendeu? E não era eu quem fazia seleção de quem é quem na época. E nem tinha conhecimento cultural ou específico para eleger arte.

4. O senhor acha que...
Além disso, só complementando, nós passamos a batizar alguns de nossos prédios com nomes de artistas. Começou, por exemplo, com a Iza Costa, com Antônio Poteiro.

5. Era aquela série Art 1, Art 2...
Não foi isso. Depois a Encol pegou o gancho e passou... Ela pegou a liderança. Era a empresa líder do mercado e como aquilo de certa forma, fazia com que fôssemos muito bem recebidos com essas atitudes, do verde, da ecologia, da cidade, da arte, esses debates todos... Aí,

depois, esses nomes de artistas foram estendidos a esses edifícios. Foi uma cadeia que foi evoluindo.

6. O senhor se lembra de algum edifício da Ellus que tinha nome de artista?
Sim, me lembro. O Iza Costa é prédio, que para você ter uma idéia, está dentro de processo de ecologia, valorização do verde. Ele fica aqui, em frente à Assembléia Legislativa, onde tem um hotel em construção, uma estrutura parada. Ele fica de frente. Você vê que as janelas dele vão para uma cortina de vidro que dão para o Bosque dos Buritis. E se você ver, por exemplo, o Antônio Poteiro, ele fica de frente ao Areião. E naquela época, tudo ali era invasão. E há uma série de prédios naquela avenida que foram construídos por nós. E se for pegar pelo tempo, isso deve ter, no máximo, uns dez anos. Isso quer dizer, é a transformação que nós levamos a cidade para frente naquela região. Temos ali um dinamismo maluco.

7. O senhor mencionou o césio 137. O senhor acha que o Galeria Aberta foi um projeto de resgate depois do acidente?
Foi. Ou seja, foi uma das coisas muito velozes do PX. Foi uma das coisas que motivou esse processo muito urgente. E a felicidade, de na época, encontrar pessoas que você já consultou, como o Paulinho. Não podemos esquecer da Suvinil, que é uma empresa nacional. E nessa hora aparece todo mundo. No início não apareceu ninguém, depois apareciam as pessoas. Tanto é que nós fomos muito seletivos no processo. Ou seja, o Paulinho, que nós o pagamos para pintar, mas ele tomou... Vamos dizer assim, ele e mais outro, pois ninguém conseguia subir naquela estrutura maluca, a gente não tinha competência para isso, e a Suvinil, que foi quem ofertou as tintas da melhor qualidade, para agüentar o tempo, como agüentou até hoje. E estamos falando de muitos anos, de quase 20 anos. Mesmo depois, alguns bancos, tipo o BBC, começou a apagar o nosso nome e colocar o nome deles.

8. Já fotografei a marca do BBC em algumas obras. Aqueles prédios eram do BBC?
Não. Não era do BBC. Começou a pegar pontos estratégicos e a apagar a nossa marca...

9. Sem ter feito o patrocínio?
Sem ter feito o patrocínio, ou seja, pode ter entrado reformando... Mas foi um lance de oportunismo. Não quero ser injusto, mas se fosse uma situação invertida talvez eu não tivesse coragem de apagar o nome das pessoas que ficaram ... (inaudível)... época. Que eram o Kleber Adorno... Um dos nomes que as pessoas reconhecem que foi o pai da criança foi o PX, e todos os outros que entraram, seja eu, o Kleber Adorno... Então, se há alguém que tem paternidade disso é o PX, através da Secretaria de Cultura, com o secretário Kleber Adorno.

10. O senhor tem alguma suspeita do porquê a Ellus ter sido procurada, e não a Encol, por exemplo? O senhor já tinha alguma ligação com o PX Silveira?
Não, não, não. O que existia... Eu acredito que existia, talvez fosse a facilidade de acesso, talvez pela postura com que a empresa se apresentava no mercado, pois não tínhamos relação de amizade. Naturalmente que, até hoje, há um prazer imenso quando eu o reencontro, pois sempre temos histórias para contar, e, naturalmente, ele tem algum deferimento a minha pessoa, sem ser merecedor – não estou jogando conversa fora, nada. Não estou jogando confete. O Kleber Adorno tem algumas atitudes depois de quase 20 anos, que sei que não sou merecedor delas. Mas se for voltar lá atrás, talvez encontre o canal de passividade ou de percepção nisso, pois depois que a coisa dá certo, como é o caso da Encol, que entrou com os outros nomes, ou o banco que começou a apagar a origem das coisas.

11. Para realizar o projeto, vocês se beneficiaram da Lei Sarney, que à época, era recém-criada...

Olha, na verdade, quando se fala em lei, isso, aquilo ou aquele outro, ninguém estava preocupado com esse negócio. Ninguém fez aquilo por causa de imposto de renda. Foi um negócio tão de coração, até corajoso, que se um cara despenca de um negócio daqueles... Não consigo imaginar o paredão da Iza Costa, na Telegoiás, que era um prédio público na época, pois ainda não tinha havido privatização, e tinha uma fachada cega – todos aqueles prédios foram feitos com fachadas cegas. O cara pintava um pouquinho aquele negócio, e depois tinha que sair dali de dentro. Então, o hábito de ir para o balancim – aquele instrumento que a gente chama de balancim, o andaime para fazer a pintura – e só o hábito de ter que sair daquilo era um sofrimento. E se for procurar, pode ser até que nem uso de lei a gente tenha feito, porque era tanta burocracia. Isso não foi informação. Posso me enganar em 99 por cento das informações que estou te passando, mas essa eu corro o risco de dizer em 100 por cento que não foi por causa da Lei Sarney.

12. A empresa Multicor foi paga com um apartamento da Ellus Construtora. Inclusive o Paulo Coelho diz que mora nesse apartamento até hoje...
Certamente. Eu realmente não me lembro como eu o paguei. Mas tem anos que não o vejo. Se você estiver novamente com ele, mande um abraço saudoso.

13. Além desse apartamento, o senhor se lembra de algum outro gasto feito pela Ellus?
Na verdade, se a Suvinil não mandava, se faltava isso, se falta aquilo, pode ter certeza que ele não ficou parado por isso, ou por aquilo, ou por aquele outro. Acredito que não.

14. O senhor se lembra se chegaram a ser procuradas outras empresas para realizar o serviço de pintura?
Não, não. Ou era ele, ou era ele.

15. O Senhor falou sobre a questão da seleção. Nenhuma vez...
... Passou pela minha mão o processo de seleção. Nenhuma, nenhuma, nenhuma. Existiu, por exemplo, eu sei, o carro-chefe de todos eles foi a Iza Costa. Ela com o dinamismo dela, tinha pela empresa, por exemplo, um carinho grande. Talvez muitos desses autores fossem clientes nossos, naquela época, mas também precisava ter esse tipo de coragem. Porque, na verdade, esse meio, hoje nem tanto mas naquela época, era cheio de melindres. Então, o ato de expor o trabalho deles também tinha que ser um ato corajoso. Poderiam dizer que era exibicionista, que era isso, que era aquilo. Ou seja, do caminho em diante não existia mais como deixar, ou dinheiro suficiente para fazer isso. Existia situação, por exemplo, de artista que queria cobrar a obra. Ou seja, estou te dando detalhes que não mostram só o lado bonito também não. O que estou querendo dizer é que, em algum momento, existia também a situação das pessoas entenderem errado a coisa, achando que nós estávamos ali para fazer propaganda. Tanto é que um dos cuidados que tivemos na época, você vai ver que as assinaturas são delicadas. Que normalmente quando você faz isso, a assinatura de quem patrocina é maior que a obra. Quando eu tive à frente da coisa, você vai ver que certas coisas são feitas com muita delicadeza, com muita reserva, porque nós não éramos o mais importante da história. E nem queríamos dar àquela situação a impressão de estarmos vinculando a nossa marca, o nosso nome, a uma ligação de governo. Às vezes existe isso, as pessoas te induzem ao processo e você não tem como dizer não. Na verdade, não foi absolutamente nada disso. Não tínhamos ligação nenhuma com o governo, nunca tivemos. Então foi uma iniciativa do PX que estava ligado à Secretaria de Cultura, com o empenho do Kleber Adorno. Mas como você está chegando até mim como último entrevistado, achei que você foi de uma felicidade ou de uma tristeza perfeita. Agora, pode ser que eles não tenham transmitido para você. Agora, a Iza foi corajosa, extremamente corajosa. No começo, o pessoal quis colocá-la como exibicionista, como se ela estivesse pagando para expor. Diziam que ela tinha dinheiro, que ela isso, que ela

era aquilo. Isso no começo. Depois, no meio do caminho, as pessoas queriam vender os trabalhos para que eles fossem colocados lá. Como se fosse um favor. Debaixo dos lençóis também teve esse lado complexo da coisa. Acho que até por isso, deve ter surgido também aquela situação do Art 1, do Art 2, que foram para outras empresas – quer dizer, não estou dizendo que foi, mas estou fazendo uma avaliação muitos anos depois –, onde existe um oportunismo de marketing. Naturalmente nesse tipo de coisa estou fazendo apenas uma elucubração, só isso. Aí você avalia isso com critério de que eu não posso afirmar o que estou dizendo.

16. Pela Ellus, você estava à frente desses projetos ou havia um assessor de marketing?
Se eu disser para você que eu não estava à frente é mentira. Porque era uma empresa altamente centralizada. Existia, naturalmente, profissionais que cuidavam da área de mercado, dessas coisas todas, mas era um processo extremamente centralizado. Vou dizer que outras pessoas estavam no processo porque tinham que estar.

17. De alguma maneira a Ellus se beneficiou com essa propaganda?
Ah, sem dúvida.

18. Houve um retorno, então?
Que houve, houve. A empresa na época – já estou afastado há alguns anos – era muito bem recebida. Existia uma torcida no mercado. Como a gente era a segunda empresa do mercado, porém descapitalizada, nova, existia uma torcida para que a gente crescesse, para que a gente fosse bem-sucedida. Isso é coisa que você não mensura. Acredito, até hoje, depois de todos os transtornos que a empresa sofreu, de todas as dificuldades por que ela passou, você chega em muitos lugares, com pesquisa de marca a empresa ainda é lembrada. A gente está afastado do mercado há quantos anos? Efetivamente há mais de cinco anos. Mas quando se faz esse Pop List, isso e aquilo, a empresa continua a ser lembrada mesmo não estando no mercado há muitos anos. E sofrendo todos os danos que sofreu, quando a Encol quebrou, com as dificuldades que o mercado sofreu e tudo o mais. Naturalmente, até o desgaste de uma empresa de 20 anos... (incompreensível).

19. O senhor se considera um amante das artes?
Não. Se eu disser isso estou sendo incorreto. Na verdade, naquela época muito mais que hoje, era um amante de coisas que as pessoas têm coragem de fazer, se propõem a fazer. Então, o tudo o que você fizer, tudo o que você escrever, não pode esquecer do Kleber, do PX, da Iza, você não pode se esquecer do Paulinho, que tinha só um rapaz que trabalhava junto com ele.

20. Houve algum outro projeto desenvolvido pela Ellus Construtora semelhante ao Galeria Aberta?
Que existiam, existiam. Se eu for declinar para você... os anos já passaram... eu não posso dizer isso a você. Mas nessa corrente do Galeria Aberta, você tinha o Arte em Movimento, você tinha essas pinturas que – nenhum avião queria pousar em Goiânia –, mas você tinha essa situação de pintar os telhados da cidade... Aí já começou a entrar pela fantasia... Mas o Arte em Movimento, que era essa coisa de ônibus, isso aí existiu. Eu me lembro de um lançamento de uma compra nova que foi feita e quando esses ônibus entraram em operação, eles entraram pintados.

21. E a Ellus também era a patrocinadora?
Acredito que sim.

22. Bom, aqui em seu escritório o senhor tem algumas obras originais do projeto. Vejo uma...
.... Duas, três.

23. Ali há uma que é uma reprodução.
É na verdade essas duas são originais e ainda existem. Aquela é uma gravura porque o original eu presenteei alguém, que não me lembro.

24. Nas matérias publicadas nos jornais, à época, diziam que em contrapartida ao patrocínio, a Ellus ficava com as obras originais dos artistas. Sei que nem todas estão aqui, pois há algumas com o Paulo da Multicor, como uma das da Alcione e a de Cleber Gouvêa...
Esta aqui (apontando para a obra de Mauro Ribeiro) é uma representação pessoal minha, pois sou apaixonado por São Francisco, então, basicamente, foi uma obra que segurei para quando tenho que meditar. Eu a uso para isso.

25. Então é um São Francisco? Todos se referem a ele como se fosse uma santa.
Se você for perceber, é um São Francisco com traços femininos, mas há ali os passarinhos. Bom, é isso o que vejo.

26. Há mais algumas além destas?
Não, que estão em meu poder, não.

27. Se houvesse uma exposição, o senhor as emprestaria para exibição pública?
Sem problemas. Se tivesse que ir para algum lugar que tivesse melhor uso que aqui, está disponível. Não é coisa egoísta, não. Se você tiver um melhor uso para ela, está a sua disposição.

28. Tudo o que preciso, talvez na semana que vem ou na próxima, é que o senhor me dê licença para fotografá-las.
Está a sua disposição. Eu me lembro, por exemplo, para onde foi a obra do Poteiro. De quando usamos nome dele. Tinha um diretor da Villares, das indústrias Villares, que produzia o elevador Atlas, que era o melhor elevador do país. E a Villares, anualmente, como presente de Natal para seus clientes, fornecedores, ela distribuía, peças... seja peças marajoara, peças do interior de Minas, coisas parecidas... Eu me recordo que o presenteei com essa obra do Poteiro, uma tela, que na verdade foi uma coisa meio dolorosa para mim, mas fiz isso com prazer imenso, pois com esse gesto de desprendimento, de carinho, talvez a gente conseguisse encaixar dentro desse processo de ... (incompreensível) ... que atingiam o Brasil inteiro, algumas coisas que fossem de Goiás.

29. Mas essa obra não estava no Galeria Aberta, pois não havia Antônio Poteiro dentre os pintores, não é?
Na verdade o que nós fizemos, na época, foi o seguinte: igual ao prédio da Iza Costa. Lá tem uma obra dela que é um painel feito por ela, que ela doou para o prédio. Quando lançamos o Antônio Poteiro, o prédio, o encarte do prédio era essa obra de arte dele, com uma fotografia contando a história dele. Isso era muito sutil, o ato de lançar qualquer empreendimento. Quando a gente lançava, por exemplo Antônio Poteiro, era com folders muito bem elaborados e se você quisesse guardar aquilo... você chegava em muitos cantos – quantas vezes cheguei a bancos, ou coisa parecida – estava aquilo lá decorando a mesa de um diretor. Então, a capa do folder era a obra, o verso era o Poteiro contando a história dele, como ele começou, como foi a sacanagem do Siron guardando o barro, aquelas coisas assim, do folclore da época.

30. Vocês não compravam as obras então?
Eu não sei... Da Iza eu tenho certeza que não foi comprada. Se eu disser que a do Poteiro foi comprada... com certeza não deve ter sido. Mas que existiam situações de alguns se dando um valor, naturalmente eles se davam valor porque eles mereciam – mas acredito que não houve pagamento. Posso estar fazendo uma confusão, mas os prédios que levaram nomes, o da Iza tenho certeza que não. Depois nós paramos no Poteiro também. Pois começou a existir aquilo que eu estava dizendo para você, as pessoas se dando um valor que, naturalmente tinham, mas não era o espírito do coisa.

31. A idéia não é resgatar o que existe, mas fazer uma nova versão.
Qualquer coisa que o Kleber for fazer, você pode ter certeza, é muito bem pensado, muito bem elaborado, e com um profissionalismo... Digamos assim, de uma simplicidade... que ele tem a cara da simplicidade, das pessoas que têm cultura, que são civilizados. Acho muito difícil que uma pessoa civilizada, como ele é, um conhecedor do que faz, venha fazer alguma coisa e que não seja bem sucedido nisso.

32. Existe algum contrato estipulando durabilidade das obras e da marca Ellus nos painéis?
Nada, nada, nada, nada, nada. A gente sabia que corria o risco, até, de que se alguém não gostasse viesse a pintar. Corria o risco até de que, se mudasse o governo, se mudasse para alguém que não gostasse do Santillo, já viesse a pichar aquilo. Corria-se o risco e isso é uma das coisas mais inéditas que eu acho. Eu não me recordo de nenhuma dessas obras tenha sido danificadas por grafiteiros. Eu não tenho conhecimento.

33. Há algo no projeto que o tenha desagradado?
Não, nada. Absolutamente nada.

34. Há algo que eu não tenha perguntado?
Não, não, basicamente... Acho até que falei coisas que poderia ter evitado...

35. Gostaria de retomar algo em sua fala?
Não, mas se eu não dissesse não estava contribuindo para o seu trabalho.

36. Qual obra que ainda está em sua memória?
Se eu disser para você que não foi “os tucanos” eu estaria mentindo. Não só porque foi marcante, mas também pelo desprendimento da artista, pois pouca gente topava aquilo. Tanto é que foi feito “os tucanos” para depois... Uma obra dessa não era feita do dia para a noite. Foi o laboratório, ou seja, se viu as incorreções... Tinha que ter a dedicação do artista, entendeu? Esse lado de eu estar sempre lembrando a Iza é por causa dessas peculiaridades.

37. O senhor se lembra de algum artista reclamando da eleição dos nomes?
Isso existiu, e muito. Como se o processo tivesse sido... Depois que a coisa pegou... Como disse a você, teve um lado proveitoso, um lado bonito, mas teve o lado que, às vezes, essas pessoas eram mal-educadas comigo. Houve casos de artistas que foram a diretor de Caixa Econômica Federal, que foram à Superintendência de Banco do Brasil, ou seja, mandando gente de governo para pedir para integrar o processo. Tem o lado feio da coisa. Agora se você me perguntar quem foi, não sei, não me lembro. E digo isso não para me preservar, é porque não me lembro mesmo. Por isso estou dizendo, um dos motivos de exaltar a Iza nesse processo, é que tinha que ter alguém que iniciasse o processo com coragem e dedicação. E qual era o receio, que me lembro, das pessoas na época? Que a obra dele não fosse retratada

com a fidelidade que ele tivesse feito. Não tinha outro para fazer isso, se não fosse o Paulinho. Pelo que me recordo, precisou da dedicação dele. E ele sempre muito educado, muito civilizado, muito calmo... Ele tem esse perfil até hoje?

38. Sim.
É... como eu diria... uma pessoa muito harmônica.

39. Ele parece ser feliz com o que faz...
Ele tinha uma harmonia, uma paz de espírito muito grande Penso que se ele não tivesse esse tipo de evolução, sim, porque penso que são todos estágios evolutivos, e ele muito jovem já tinha esse perfil.

40. Você já falou sobre isso, mas só para reiterar, você tem algum documento dessa época, fotos e recortes de jornais?
Não, nada, nada, nada... Se tiver, que tem algumas coisas guardadas aqui, eu lhe comunico.

10. PX Silveira
Nome do entrevistado: PX Silveira (José Peixoto da Silveira Júnior) **Data da entrevista**: 08 de março de 2005 **Lugar da entrevista**: No Café do Hotel Papillon, no Setor Oeste, em Goiânia. **Duração da entrevista**: cerca de 90 minutos **Função profissional que ocupava em 1987/1988**: Produtor e fomentador de eventos culturais, videomaker, galerista e marchand **Função profissional que ocupa na data da entrevista**: Diretor do Instituto Pensarte (SP), produtor e fomentador de eventos culturais, documentarista. **Trabalha nessa profissão desde**: início dos anos 80. **Onde nasceu e viveu**: Nasceu em Goiânia. Desde meados dos anos 90, vive entre Goiânia e São Paulo. **Em que bairro mora**: Setor Oeste **Já foi/ costuma ir a museus e galerias de arte**: Sim. **Peculiaridades da entrevista**: Muito bem-articulado, PX foi o primeiro nome escolhido para as entrevistas, por ter sido o idealizador do projeto Galeria Aberta. Demonstrou que realmente conhecia o projeto, mas não se lembrava exatamente das datas. Fez questão de citar outros eventos organizados por ele reunidos sobre o rótulo arte pública. Os dois primeiros minutos de conversa não foram coletados devido a um problema técnico do gravador. Nesse primeiro momento o entrevistado discorreu sobre seu envolvimento com as artes plásticas e a Multiarte Galeria de Artes, de sua propriedade. No decorrer da entrevista ele volta a abranger esse assunto. No momento em que a gravação começa, o entrevistado está se lembrando de uma intervenção que fez na inauguração de um shopping da cidade, com o objetivo de exemplificar seu envolvimento com arte pública. Sobre o, até então, possível relançamento do projeto, não demonstrou entusiasmo. O contato para a entrevista foi feito um dia antes, por telefone, com explanação rápida do assunto e do objetivo da mesma.

1. (a pergunta era sobre seu começo no mundo das artes plásticas. Mesmo que não tenha sido tocado no tema arte pública, foi esse o caminho escolhido por ele para começar a conversa)
... Levamos uma faixa na abertura do Flamboyant escrito assim: (pausa para fazer desenho do que estava escrito: eViDêNcIa SuTiL). Estou falando isso porque reporta ao contato do público com a arte. Fui expulso na abertura do Flamboyant porque levei uma faixa pintada com letras grandes e pequenas, e as letras grandes sobressaiam e as pessoas não conseguiam ler o 'sutil', 'evidência sutil'... tentavam ler, sabe, mas não conseguiam. A idéia era essa, mostrar uma coisa que estava evidente, mas que a compreensão era sutil. Então, para mim, essa idéia do Galeria Aberta surgiu como uma iniciativa natural. E aí encontrei o Kleber (Adorno) era o secretário de Cultura e tinha um prestigio político muito grande. E encontrei também aquele grupo de artistas que já estava próximos, graças à MultiArte (galeria de arte de sua propriedade). E a primeira artista foi a Iza Costa. Então a idéia surgiu assim: na casa dela, tinha falado da idéia de fazer uma intervenção, um painel dela na rua, ela tinha essa vontade, o Kleber também... foi uma conjunção de fatores. Eu digo que a idéia do momento, foi do contexto.

2. Em que ano foi isso?
Acho que foi no governo Santillo. Acho que em 82, 83...

Na verdade o projeto foi implementado em 1988. Há uma relação com o Acidente do césio 137? O projeto não foi uma tentativa de recuperar a auto-estima do goianiense?
Não, não. Havia uma estratégia política e de comunicação, mas das bases, mesmo. Uma espontaneidade do momento goiano. Agora, há uma relação muito interessante com a Lei Sarney, como era chamada na época e hoje é Lei Rouanet. Isso era novidade. Até então ninguém tinha usado essa lei ainda. Eu consegui fazer esse projeto sem um centavo sequer do governo, tudo apoiado pela iniciativa privada. Então, consegui diversos patrocinadores, entre eles a Ellus Construtora, com o Pedro Vasco, que é uma pessoa legal. Havia esse patrocínio através da lei e era assim: o artista fazia a tela, e a gente comprava a tela dele, e o direito também, para reproduzir. O patrocinador ficava com a tela, para montar uma galeria deles no hall da empresa dele, e a gente contratava, era Paulinho o nome dele, dono de uma empresa de pintura (Multicor). Tive uma sorte em encontrar esse cara, porque procurei umas duas ou três empresas, fiz umas entrevistas, mas foi esse cara quem sobressaiu. Tive uma sorte tremenda porque ninguém nunca reclamou. As reproduções foram tecnicamente perfeitas, inclusive na cor, no formato, nos traços... Então, foi de uma felicidade muito grande esse pessoal muito bom, embora enrolado. Ele enrolava demais, começava a pegar outro serviço, abandonava o que estava fazendo na rua... Então eles enrolaram um pouco, mas foi dentro do aceitável. E a gente teve a felicidade de pegar esse pessoal muito interessante. Então teve a Lei Rouanet (Lei Sarney, à época), a iniciativa privada goianiense, a Multicor, o Kleber Adorno como secretário, que tinha uma presença política no governo Santillo muito forte, e os artistas ávidos para participar. Eu até tive que inventar uma maneira de justificar porque eu escolhia um e não escolhia outro. O critério era levar a arte ao povo. Até por ser novidade, a gente não tinha desenvolvido um critério. Eu falava, então, de um escalonamento. 'Vamos fazer um escalonamento em vez de seleção, pois a nosso ver, todo mundo merece participar'. E assim foi.

3. Não houve ciúme de quem não era convidado para o projeto?
Não houve nenhum questionamento com relação a isso. Mesmo porque os artistas participaram, não fui eu que botei... Sou muito amigo do Léo Pincel, por exemplo, mas não coloquei o Léo Pincel porque teve o escalonamento e isso subentende trajetória, história, peso, artístico, medalhão, medalhonismo, né... Então, escalonamento prevê tudo isso. Então se colocasse o Léo Pincel, que é um excelente artista, amigo meu, queridíssimo, aí poderia questionar, 'o PX tá...', mas não, eu coloquei pessoas que eram de uma indiscutível presença no cenário artístico. Eram pessoas que não se discutia. Tanto que não houve questionamento nesse sentido.

4. E quanto à produção e escolha das obras, havia uma curadoria ou o artista oferecia o que mais lhe aprouvesse?
Não. Ficava inteiramente a critério do artista. Ele escolhia e fazia a obra especialmente para aquele local. O artista fazia com toda a liberdade e cabia exclusivamente a ele definir o que queria.

5. E a negociação com o espaço? Como era feita?
Eu ia de porta em porta nesses prédios aí. Eu olhava, selecionava e ia pessoalmente. Havia uns assessores por lá, mas era um pessoal fraco de contato. Então eu ia pessoalmente, mostrar que era uma iniciativa artística. Na época, por exemplo, a gente perdeu locais, porque a gente já tinha definido um local existente, aí fiz a proposta para o condomínio, mas a... acho que foi a Coca-Cola, ou Café Cairo, não sei, que disse que pagaria um salário mínimo por mês. É claro, o condomínio preferia o anúncio. Então a gente conseguiu na época, 19 fachadas de grande porte. E algumas pequenas, como interiores de clubes, como o Jóquei e o Social

Feminino, colégios... Com essas fachadas pequenas, a gente partiu também para a possibilidade da poesia. Era o Poesia à Vista, com o mesmo conceito de levar a arte ao público, só que era poesia. Pintava o painel na parede e em cima a poesia. O patrocinador via sua assinatura, acho que foi o Bradesco, através da Lei Sarney.

6. Mas esse projeto era todo em interiores?
É, esses eram internos. Até hoje existem alguns na sede da Agepel, tinha também no Martim Cererê. Eram mais de cem Poesia à Vista espalhados pela cidade. Bem, e depois teve a questão de Trindade, que com o mesmo espírito, se levou a arte para 14 painéis, que o Omar Souto fez. E tem até um livro a respeito disso. Um livro, assim, documental. Chama-se *Arte no Altar*. E fizemos um projeto muito legal também, que foi levar a pintura para as laterais de ônibus. Eu reuni 110 ônibus na Praça do Sol num domingo. Fechamos a Praça... a Praça está aqui, né (fazendo desenho para mostrar como os ônibus ficaram dispostos), os ônibus estacionaram aqui, todos, de um lado e do outro lado, fazendo um corredor. Consegui levar 110 artistas, para trabalhar na área já preparada. Era um área bastante expressiva na lateral do ônibus. Era assim, nessa lateral aqui (novamente, desenhando um ônibus para mostrar em que parte da lataria ficava o desenho). Era na lateral que entrava o usuário.

7. Era por onde entrava o passageiro?
Ah, não, me desculpe. Era na lateral oposta. Por que? A gente tinha pensado, junto aos técnicos da Transurb, que a gente não poderia causar qualquer alteração visual no ônibus, porque com muita gente analfabeta, algumas pessoas poderiam perder o ônibus, se um fosse diferente do outro. Imagine um ônibus para a Redenção com um painel do Siron sendo diferente de um ônibus para a Redenção com painel do Cléber Gouvêa. Então a gente definiu que essa alteração visual poderia dificultar para o usuário, a gente colocou só do outro lado. Na época a Rede Globo filmou alguns capítulos de uma novela e colocou esses ônibus de lá para cá, desfilando na novela. O problema que esses ônibus arranhavam, e não havia um interesse de restauração, então eles faziam o que? Pintavam. Pintavam de branco.

8. Mas as latarias de ônibus, ao contrário das fachadas de prédios, eram pintadas pelos próprios artistas?
Sim. Fizemos isso numa única manhã, numa espécie de *happennig*, sem remuneração nem nada. Fizemos apenas um churrasco. Foi essa a remuneração.

9. Você já tinha visto algo parecido em algum outro lugar, como os vagões de metrô pintados em Nova York?
Não. Na época não tinha feito nenhuma relação com esses grafites. Eu tinha pensado em fazer uma comunicação com as cabeças das pessoas lá dentro. Estava a cabeça do cara aqui, então você fazia um corpo para ele (desenhando novamente). A idéia era fazer uma espécie de trompe l'oeil.

10. Como se fosse um raio-x?
É exatamente. Um raio-x dos passageiros. Quando eu comecei a andar com esse projetinho na mão a idéia era um trompe l'oeil, para levar o humor para a cidade. Você vê o cara, naquele calor, mal-humorado, aí passa na rua vê um ônibus com um cara usando um sutiã, por exemplo, isso causa um humor.

11. E não foi feito nenhum dessa maneira?
Não. Eu tinha pensado nisso, mas não foi feito.

12. Nem isso você tinha visto, em Paris, por exemplo?

Não. Depois vi muito. E isso aí evolui para pequenas 'galerias abertas'. Foram galerias abertas circulantes. Quando a gente começou a fazer o primeiro painel, O Popular fez uma matéria em que teve gente que questionava: 'mas o que é isso?'. Acho que eles pensavam que fosse propaganda. Depois viram que só havia a ilustração, não tinha a frase. Me lembro da opinião de um taxista que acho muito legal. Ele disse que pela primeira vez sabia o que era arte, porque – bom, eu faço essa leitura, né – ele esperava que viesse ali 'beba guaraná' ou alguma coisa assim, mas como ele não tinha visto uma função utilitária, viu que isso era arte. Era uma coisa feita do nada para o nada. Para agradar ou não agradar, não tinha outra função que senão aquela mesma, nela mesma. Acho isso muito legal. A Vejinha fez uma matéria uma vez... Na época tinha a *Veja Centro-Oeste*. Era uma *Veja* que cobria o Centro-Oeste.

13. Como foi a negociação para a pintura do primeiro prédio?
O primeiro prédio foi onde funcionava a Telegoiás. Expliquei como seria, mas eles tinham receio. Foi onde entrou o peso político do Kleber, porque era Telegoiás, ligada ao governo. Era e não era ligado ao governo, mas por ter o governo no meio, por ser uma iniciativa governamental, a gente conseguiu fazer um trabalho para que eles saíssem do normal, porque eles têm medo de errar. Querem deixar, mas pensam na burocracia, na reação, que eles vão mexer numa coisa em que podem acertar, como não acertar... então preferem ficar quietos, preferem a inércia. Mas insistimos bastante e fizemos aquele lá. Eram 800 metros quadrados.

14. E depois, ficou mais fácil essa negociação?
Depois de fazer esse primeiro, as pessoas já chegavam e diziam: 'é igual aquele'. Chegou um momento em que as pessoas passaram a nos procurar: 'Olha, nosso prédio é assim, pode ser feito lá...'. Houve uma reversão, da resistência à adesão. E tinha gente que procurava até malandramente: 'a gente vai pintar o prédio, mas se não pintar aquela empena, vai ficar 30 por cento mais barato. Então aquela empena a gente quer dá para vocês pintarem.' Teve um prédio na Tocantins, ele é dividido em três. Pintamos ali três painéis: do Dek, Cavalcante... Ali houve um negócio estranho, porque o Dek fez uma pintura com fundo negro. E tinha um arquiteto que morava lá, aliás, amigo do Gomes, eu o via no ateliê do próprio Gomes... e ele começou a reclamar. Dizia que aquecia muito o apartamento dele, que ele chegava do trabalho e que encostava a mão na parede que estava pegando fogo. Exagerado, sabe? Um cara meio afetado.

15. Sim, é um designer...
Ah, você já chegou até ele?

16. Não. Não falei com ele, mas li matéria sobre o caso nos jornais.
Aí o cara fez o condomínio pintar por cima e...

17. Essa foi a primeira agressão aos painéis?
É... e o cara era amigo das artes, amigo do Gomes. Mas o cara fez isso até para chamar a atenção: 'Vou mandar tirar, tem que mandar tirar...' Fui falar com ele, cheguei a oferecer, sei lá, uma mudança de cor, mas ele não quis.

18. E o Dek aceitou?
Aceitou, porque... Enfim, ele pressionou o condomínio, e o pessoal do condomínio decidiu, optou, gastaram com essa repintura e acabaram que repintaram todos, destruindo os três painéis. Essa foi a única reversão que teve assim.

19. Esse fato foi bem polêmico.

É, e feito por um cara esclarecido, que tem informação, um cara cultural, mas que não teve a mínima consideração, ou a mínima boa vontade em entender o projeto e modificar... Digamos que a cor preta estivesse realmente carregada lá. E o Dek tinha concordado em fazer a alteração no painel dele, que era o do meio. Não só o dele, como os outros dois foram destruídos. Teve um outro, do DJ Oliveira na Caixa Econômica, na Goiás com a 2, que ele era revestido por uma estrutura laminada, e um vendaval destruiu essa estrutura. E o prédio quando ficava nu não tinha empena cega, ele tinhas janelas que o metal escondia.

20. Era como se fosse um breeze?
Era uma estrutura de metal que eles montaram para dar um ar de moderno ao prédio. Então o vendaval levou, tendo passado um ano, um ano e meio.

21. Houve descaso nos governos seguintes?
Teve, ninguém cuidou. Depois, quando o próprio Kleber trabalhava na Prefeitura no governo Darci Acorsi, quando ele foi ser secretário de Cultura do Darci Acorsi, nós repintamos alguns painéis. Nós repintamos o da Iza... Demos uma cor nele, que aí foi mais fácil, menos oneroso.

22. Era só cobrir. Já havia o traçado.
É. Fizemos também uma intervenção fantástica de outdoor na cidade. Foram uns 40 painéis, mas isso foi efêmero. Aqui estão os postes de iluminação de praças (desenhando um poste de luz), então eu peguei outdoor e coloquei eles em pé, com cerca de nove metros. Então eles ficaram assim, quatro outdoors em volta de cada poste. Eles contornavam o poste. Isso foi feito no Dia dos Namorados. Arrumei um motel que financiou tudo para a gente. Nós pintamos esses painéis em folhas no chão, depois os outdoors foram montados e depois nós colamos.

23. Eram diversas imagens, no caso?
Eram, diversos desenhos, diversos artistas. Eram 39 artistas. Mas era efêmero.

24. Em que locais ficavam, você se lembra?
Em praças. Na Praça Tamandaré, Praça do Cruzeiro... vários pontos da cidade. Depois de 15 dias eles foram desmontados. Outra coisa que tinha proposto, e que chegamos a executar dois painéis, era pintar os telhados de Goiânia, com quadros homenageando a flora e a fauna que existia aqui antes. Eu me lembro que o Omar Solto fez uma melancia num desses telhados, mas aquilo não vingou porque não tinha patrocinador.

25. Então, ao menos um foi feito?
Foi. Eu queria pintar alguns telhados de prédio, de forma que depois você tirasse um retrato de cima, de forma que esse retrato faria Goiânia ser conhecida no mundo inteiro, porque a gente estaria vivendo dentro de uma tela. Estaríamos vivendo dentro de uma cidade que é suporte para uma manifestação artística. E isso poderia diferenciar a cidade perante o mundo. Imagine, se você tem aí duzentos telhados pintados, com coisas interessantes, fauna e flora, que se misturam a um pouco do verde que há também, com as árvores. Poderia ficar uma imagem muito interessante de uma cidade vista por cima.

26. A Bienal de Arte Incomum foi feita nesse período? Pois, também enfatizava intervenções urbanas...
Foi. É outra coisa que vai na mesma linha. A proposta da Bienal de Arte Incomum era incomum por quê? Porque o artista dentro do Município de Goiânia poderia escolher o local onde a obra ia ficar. Ele negociava... poderia ser no ateliê dele mesmo, desde que o ateliê dele fosse acessível à visitação pública, porque uma vez selecionada a obra, já não faria mais parte de casa dele. Ele deveria integrar ela ao circuito da exposição. Nós selecionamos duzentos

projetos. Foi fantástica a adesão, as idéias... Teve 27 projetos, com 27 pontos de visitação. Alguns foram em museu. Eram obras que selecionamos e levamos para museu. A que ganhou, do Agnaldo, por exemplo, foi para museu. Agora, fizemos um mapinha com uma planta baixa com 27 pontos de visitação, que você teria que visitar para ver a exposição como um todo. Os artistas interferiram em praças, em prédios. Teve um alugou um apartamento e fez do apartamento uma instalação. Teve um que matou um boi... foi a um matadouro, pegou um boi e o levou para Praça Universitária... Me esqueci o nome dele agora. Essa questão com o humor, como se fosse um Christo. Houve coisas muito interessantes.

27. O momento hoje é mais maduro para uma iniciativa como essa? Se fosse feito hoje, com as leis de incentivo à cultura haveria maior durabilidade?
Acho que o momento hoje é muito mais qualitativo. Essas coisas que eu fazia nessa época eram realmente para provocar, para que saísse daquela letargia. No caso da Bienal de Arte Incomum, por exemplo, o incomum era até nos prêmios. O primeiro prêmio foi uma entrada de um apartamento, um sinal. Então o cara ganhava o sinal de um apartamento e o restante eram prestações, como se fosse hoje uns 250 Reais por mês. O apartamento era da própria Ellus. Outro ganhou cinco bois. O Leonam Fleury ganhou cinco bois. No dia da entrega no prêmio, no Teatro Goiânia. Os cinco bois estavam lá, no caminhão, na porta do teatro. Ele vendeu, é claro. Tinha entrada de cinema, corte de cabelo, banho de boutique... Foram vários prêmios que para mim foi muito interessante conseguir. Dinheiro não teve, mas teve viagem para Paris, Nova York, apartamento... Então consegui juntar um prêmio fantástico, que você traduz em termos numéricos, mas que para os patrocinadores foi fácil de dar. Então eu pedia ‘me dá um café aí, para o cara tomar café aqui a vida inteira... ou sei lá, uns cinco anos de café. O cara dava.

28. Goiânia nasceu na modernidade, quando já havia passado o movimento neoclássico ou o ecletismo que ajudou a ornamentar outras capitais. Você acha é uma cidade carente de obras de arte pública, de monumentos?
Ah é, todos nossos monumentos estão maltratados, quebrados em praças públicas, mal-valorizados, escondidos pela vegetação ou amareladas pelo tempo. Goiânia, embora seja uma cidade que nasceu sob o signo da arte, em seu Batismo Cultural... É uma cidade que para cá só vieram pessoas de mentes arejadas, porque era um desafio, uma coisa diferente, criativa... Vir para Goiânia era ser moderno. Então, no começo de Goiânia, era uma cidade para frente, ligada ao futuro. Quem não veio era quem retroagiu, estava ligado ao lado das tradições. Goiânia era uma cidade vaticinada para ter uma expressão cultural de primeiríssima linha. Tivemos, por exemplo, o que ajudou bastante, a ação da Célia Câmara, da Casa Grande, que levou a arte para a imprensa, que começou a se falar da matéria e do espaço jornalístico para artista. Isso no Brasil não houve dessa maneira. Porque aqui, a Célia tinha esse interesse, porque ela tinha a galeria dela... e nem era pela galeria dela, mas porque ela era artista. Ela divulgou enormemente a arte, a ponto de que, num certo momento, os artistas conseguiram viver de sua arte, como conseguem muitos artistas viver. O escritor não consegue, o cineasta não consegue, o artista é exceção. Quando a gente comparava a Brasília, por exemplo, na década de 80 – hoje em dia não tenho mais esse dado –, em Brasília tinha dois ou três artistas que conseguiam viver de sua arte. Em Goiânia, nós tínhamos aqui de 25 a 30 artistas que conseguiam viver exclusivamente de sua arte. O projeto Galeria Aberta veio também fortalecer isso, levar a arte para a convivência com a população. Isso desperta o interesse artístico. Então, foi tudo uma época que confluiu, com vários fatores. O mercado era excelente, os artistas realmente se sustentavam, novos artistas apareciam e já tinha um mercado significativo.

29. Voltando ao Galeria Aberta, houve interesse de outras cidades em copiar o projeto ou fazer algo similar em outras localidades?

Volta e meia chegava uns ofícios de algum prefeito ou de alguém pedindo informação. A gente dava essa equação que eu te falei aí: iniciativa privada, lei de incentivo, convencimento dos proprietários...

30. Chegou um momento em que você mesmo levou isso para São Paulo também. Como foi?

Em São Paulo eu fiz um recorde mundial de pintura permanente, com três mil metros quadrados, que está lá até hoje. E eu levei como uma extensão do Galeria Aberta. E agora estou tentando refazer dentro do que o Guinness pede. Na verdade, são três mil metros quadrados lineares. Então são dois artistas, um de cada lado. A Sônia Von Brüsky e o Maurício Nogueira. Lá em São Paulo eu já fiz diferente. Lá chamei um grupo de trabalho, chamei críticos de arte e anunciamos que tinha esse projeto, e os artistas fizeram a inscrição. Tivemos 48 projetos escritos e desses, selecionamos dois.

31. Qual é o nome do projeto?
Elevado à Arte. Eu tenho um livro sobre isso também. Posso te passar esse livro, o *Elevado à Arte*. E tem o livro sobre o Omar Souto, o *Arte no Altar*.

32. E outros materiais? Você tem fotografias desses projetos?
Tem... nesses livros têm fotos.

33. Existe um projeto sobre o Galeria Aberta? Existe um documento oficial que esteja arquivado em algum lugar?
Não. Eu sei que o Ângelo Lima tem fotos. Quanto ao Galeria Aberta, a formalização que havia era contrato com o patrocinador, convite para o artista, que aceitava as condições... mas não virou lei.

34. Não era oficial?
É, não foi absorvido de forma burocrática pela iniciativa privada. Quando entrou o governo que está aí agora, o Chaul (Nasr Chaul, presidente da Agepel) e o Aguinaldo (Coelho, diretos do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico), eles ficaram preocupadíssimos em achar a lei que... eu disse: 'Não tem lei'. Falei: 'Há uma iniciativa. Ou vocês cuidam dela, ou não cuidam'. Eles queriam um fundo legal para poder cuidar da coisa. Mas acho que é tão visível que ela merece, que precisa ser cuidada, mas eles não agiram porque não tinha um decreto, uma lei instituindo que aquilo era um patrimônio, que precisava ser cuidado. Eles foram pelo lado da lei e não da sensibilidade. É evidente que eles tinham que ter cuidado e ampliado até o projeto que teve ampla adesão da população. Quando você faz uma escola, um asfalto, você tem que cuidar. A escola tem que ter manutenção, tem goteira.

35. Agora secretário de Cultura do Município, Kleber Adorno anunciou que tem interesse em reativar o Galeria Aberta. Você está envolvido nesses trabalhos?
Ele me falou que vai reativar, até chamou um amigo nosso, o Yuri ((Yuri Rincon Godinho, proprietário da Contato Comunicação), para cuidar dessa parte de contato com patrocínio. E até me falou de um outro nome, que acho difícil pegar, que se chama De Olho na Arte. E que já tem acertado um painel com o Siron Franco, um pequeno painel ali na 101, na OAB. Não sei... eu acho difícil. Foi um projeto que eu me dei a ele, muito visceral, em que fui atrás e convenci os donos de prédio, que foi uma coisa muito difícil, falar com cada pessoa, entende. Falar com síndico, com os moradores, escrever cartinha, responder perguntas...

36. Participar de reuniões de condomínios...

Sim, participar de reuniões, com aqueles moradores chatos... aí você tinha que conversar com eles, mostrar, implorar... ou seja, se não houver isso será difícil.

37. Você enfrentou resistência quanto à obra?
Não. A gente utilizava o nome do artista. Dizia 'é o DJ Oliveira, é o Poteiro, é o Siron, é a Iza.' Eles aderiram, mas depois de muita conversa. E o argumento grande era esse, pois eles perguntavam: 'Não vão pagar nada pela fachada? A publicidade paga dois salários mínimos por mês, e nós não vamos receber nada?'. E nós tínhamos que convencê-los que aquele trabalho era um bem artístico, que tinha que ter o apoio deles, sem remuneração, mesmo porque a gente não tinha remuneração prevista para isso. Eu acho difícil acontecer a retomada daquela amplitude, mas acho que é interessante olhar os desdobramentos, como a gente estava conversando aqui, como da rua, dos ônibus, de Trindade, da poesia que foi atrás, enfim, de 'n' coisas que aconteceram, que inclusive foram iniciativa própria dos artistas. Eu me lembro que a Aliança Francesa foi atrás da gente para que pintássemos o muro deles. Esses desdobramentos são interessantes. Eu não sei também, se mesmo que a gente consiga uma amplitude daquela, em termos de suporte, se a gente vai conseguir a mesma visibilidade ou o mesmo impacto com a população, a mesma adesão. A coisa já tem que ser outra.

38. Mas você não descarta sua participação?
Não. Vou ajudar o Kleber. Inclusive acho que o projeto tem que ser melhorado em alguns pontos, como por exemplo, a questão da assinatura do patrocínio. Teve um cara que criticou isso uma vez, foi o Lisandro Nogueira (professor de Comunicação e crítico de cinema). Nos encontramos em uma passeata uma vez e depois dessa passeata ele veio falar isso comigo. O painel estava aqui, e aí vinha Governo de Goiás (desenhando um prédio e uma grande placa na fachada do prédio), Secretaria de Cultura e o patrocinador, Ellus Construtora. Ele falava que era muito grande, muito visível. Que a pintura era muito bonita, mas que esse crédito era muito grande. Eu falava para ele que era necessário, pois sem a paternidade você não tem o filho, né?! Mas hoje em dia eu já faria diferente. Realmente eu acho que é uma interferência muito grande. Lá em São Paulo, por exemplo, eu não coloquei propaganda. Foi a seguradora Porto Seguro quem pagou, gastou cerca de 500 mil dólares, mas lá nós fizemos placas e colocamos separadas da obra, em totens. Independente da obra. Então, não faria mais isso aqui que realmente empobrece o caráter artístico da obra. Naquela época foi necessário. Os caras queriam uma coisa visível, tanto o governo quanto o patrocinador. Hoje houve uma evolução estética, inclusive acho que o patrocinador aceitaria essa referência mais discreta, e não no painel. Fica bem para ele e para o artista.

39. Sobre PX Silveira. Você é goiano?
Sou goiano. Nasci aqui, mas morei fora também. Muito tempo em Brasília.

40. Como foi o começo de seu contato com a arte?
Esse contato se deu desde que me entendo por gente. Queria fazer poesia, queria fazer música. Nunca estudei nada especificamente, mas sempre fui dos círculos da arte. E aí, sou músico autodidata, gravei umas coisas já... quando pego o violão só toco coisas minhas. Gosto de escrever. E aí, abri um bar na época, um vídeo-bar, Arroz de Néon era como se chamava, era um bar muito artístico. Era o primeiro bar do Brasil, acho que do mundo, utilizando vídeos. Hoje é comum, mas na época era inédito. Pirateava a MTV de Nova York. Tinha um amigo que morava lá que mandava clipes do Michael Jackson, que lançava aqui antes de passar no *Fantástico*. Eram 18 televisores, espalhados pelo lado de fora e pelo lado de dentro, que criava um clima. Mas o pessoal ia lá para tomar cervejinha no canudinho. Era uma garotada, sabe! E ninguém pedia dose, ninguém jantava. Era muita gente e pouco caixa. Mas foi muito legal. Fiquei com esse bar um ano. Foi aí que comecei a fazer leilão de obra de arte nesse bar. Fui

conhecendo muitos artistas e do bar montei a galeria. E da galeria o Kleber me chamou para ir para a Secretaria, para ser o assessor técnico dele.

41. E depois foi para a Funarte?
Depois fui para a Funarte. Depois fui para a Secretaria Municipal com Kleber... Depois comecei a fazer documentários, sempre com artistas, primeiro: DJ Oliveira, Iza Costa. O do DJ Oliveira chama-se *Nove Minutos de Eternidade*. O da Iza Costa é *Iza Brasil*. Aí fui abrindo meu leque de interesses comecei a fazer com literatura, com o Bernardo Élis. Depois fiz com o Pedro Ludovico, que é o *Pedro Fundamental*.

42. Com Bernardo Élis, foi antes dele morrer?
Foi, antes dele morrer. Eu botei ele no caixão. Era ele e os personagens dele o velando, numa alusão de que ele ia morrer, mas que a obra ia sobreviver. Ele entrou no caixão. Cinco anos antes de morrer, já havia uma foto dele morto. Depois fiz o do amianto, que é mais geral, um sobre o engenheiro Bernardo Sayão. Só documentários.

43. E agora? Você está na Funarte novamente?
Não. Eu era diretor regional da Funarte de São Paulo. Agora estou no Instituto Pensarte e sou vice-presidente do Instituto Diversidade Cultural. É uma ONG que luta para a resistência das manifestações culturais frente ao rolo compressor dos Estados Unidos, da globalização. E sou candidato a presidente do Instituto Pensarte, que é uma ONG também, que tem seis anos de existência, que articula o setor cultural no Brasil. Tem um informativo muito legal que se chama *Cultura e Mercado*. Acesse depois na Internet. É um informativo do Pensarte.

44. Gostaria de fazer alguma consideração final?
Acho que o Galeria Aberta poderia ser a porta de entrada para a questão da arte pública em Goiás. A gente tinha um projeto também de painéis entre Goiânia e Anápolis, mas que não foi feito por falta de... de..., enfim, a gente nunca faz tudo o que quer. Essa coisa da arte pública é muito interessante. Goiânia merecia assumir esse caráter até de capital visual, pois como a gente falou, ela tem essa vocação, a população, gosta, todo mundo gosta, as pessoas aderem, mas dá um pouco de trabalho. Lá em São Paulo tem a Aracy Amaral, que já escreveu sobre isso. E a Radha Abramo, que é uma entusiasta da arte pública. O Sesc tem alguma coisa a respeito de arte pública, editado pelo Danilo Miranda. É um debate que não vai se chegar ao final dele, e que está um pouco recuado atualmente. E os salões estão falidos mesmo. Você vai à Bienal de São Paulo e é um parque temático. Tem que haver uma mudança para se criar novamente uma aura interessante. Na verdade, as artes plásticas recuaram na representação conceitual que elas tinham na população, junto ao mundo artístico. Com o acesso que você tem à Internet, imediatamente você pode ver o Christo lá em Nova York, com as TVs a cabo... isso tudo desgasta a Bienal. Você chega lá e parece que já viu tudo. Tudo isso, o dinamismo da informação, cobra das artes plásticas uma posição mais participante, mais criativa, que ela deixou de ter. E os salõezinhos estão todos... Você vai é não tem aquela coisa. Vai premiar o que? Eu e o Kleber criamos a Bienal de Arte de Goiás, fizemos a primeira e a segunda edição, mas era uma coisa convencional. A Bienal de Arte Incomum foi uma tentativa de achar uma fórmula diferente, e até hoje não foi achada. As artes plásticas não conseguem antecipar nada mais, mesmo porque as coisas estão mais dispersas, ela não consegue mais agregar. Hoje (08/03/2005), por exemplo, o Siron está lá em Brasília. Amanheceu lá com uma intervenção sobre a violência contra a mulher. Acho muito interessante que ele é um artista social, que pensa fora do ateliê. Ele vai lá, carregar uma cruz, levar suas antas ou montar uma bandeira brasileira com brinquedos de crianças, está sempre usando a Explanada (dos Ministérios) como suporte para suas obras. É uma coisa muito interessante e talvez, também, um caminho

diferente para essa coisa da qual a gente está conversando, de achar para as artes um papel atual.

45. Havia uma obra dele no Galeria Aberta?
Não. Ele participou depois do Martim Cererê. A gente fez lá uma coisa diferente. Ele levou uma roupa, pendurou... era uma extensão do Galeria Aberta no Martim Cererê. Mas ele iria fazer uma obra no prédio da Embratel. O projeto dele era o Mequinho, aquele enxadrista campeão. O painel dele era esse, mas a Embratel foi um caso que não consegui liberar. O edifício tinha umas empenas interessantes, mas eles me enrolaram para caramba. Era um órgão federal, aliás, o único federal que eu tentei. Mas eles se excludavam dentro dessa coisa: 'Não, porque nossa central não se manifestou ainda', ou 'porque estamos aguardando uma resposta...'. E aí foi passando o tempo. A Embratel não liberou – não disse não –, mas ficou enrolando. Os caras daqui tinham medo de fazer algo que fosse repreendido em instância federal. Os caras morrem de medo de sair do normal.