

**MÔNICA GREGGIANIN**

**O NERVO ÓPTICO COMO HERANÇA DOS ANOS 1960 E 1970**

Monografia de conclusão da Pós Graduação em História da Arte Moderna e Contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná orientada pelo professor Dr. Paulo Reis.

**CURITIBA**

**2011**

**ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ  
HISTÓRIA DA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

**MÔNICA GREGGIANIN**

**O NERVO ÓPTICO COMO HERANÇA DOS ANOS 1960 E 1970**

**CURITIBA**

**2011**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar o professor Paulo Reis que me acolheu como orientanda no meio do caminho. Caminho que estava confuso e perdido antes dessa acolhida e que o professor me ajudou a desbravar e trilhar de maneira tranqüila e produtiva.

À todos os mestres e meus ídolos das artes das décadas de 1960 e 1970: Artur Barrio, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Bella Gaiger, Cildo Meireles e tantos outros, que, com seus trabalhos, fizeram com que eu me apaixonasse por arte.

Aos artistas que compuseram o grupo Nervo Óptico, por seu trabalho incrível que fez com que a pesquisa se tornasse prazerosa a cada descoberta dentro do universo Nervo Óptico, suas obras individuais ou coletivas. Em especial à Vera Chaves Barcelos que respondeu solícita a minha procura e foi de grande ajuda na conclusão desse trabalho.

À todos os professores do curso de Pós Graduação em História da Arte Moderna e Contemporânea por abrirem as portas pra diversos temas que fizeram com que esse projeto fosse possível.

## **RESUMO**

Uma análise sobre o contexto histórico, cultural e artístico dos anos 1960 e 1970 e a influência dessas duas importantes décadas no grupo porto alegreense de arte contemporânea, Nervo Óptico.

## **ABSTRACT**

An historical, cultural and artistic context analysis about the 60's and 70's and this important decades influence on the Porto Alegre's contemporary art group, Nervo Óptico.

## INTRODUÇÃO

“Você quer um cartazete?? Nervo Óptico, nervo aventura! Arte do folheto? Arte povera, poverina, conceitual ma non troppo! Novos realistas???? Land arte, Transvanguarda ou transviados. (??) Foto muita foto, super 8 super, projeções!! Deslocamentos delle cose!!! (os nervosinhos!!). Seriam eles realmente gaúchos??? Burguesinhos?? Talvez uns comunistinhas de araque disse aquele cara do Parfidão!! Puta que pariu!! Seriam emissários e divulgadores do livro vermelho de Mao, ou seriam daquela corrente neo-avançadinha??. A cortina de Ferro ou a Cortina D’ampezzo??? (maybe a cortina chinesa!!!) Cuidado que os “caras” tão te cuidando meu!! Aonde??? Na rua, no parque, no cinema, na universidade, no restaurante, etc.etc.etc... Tempos difíceis não???

Assim mesmo e por tudo isto e muito mais o Nervo Óptico apareceu!!!!!!”

*Carlos Pasquetti*, artista integrante do Nervo Óptico. *Depoimento*, Porto Alegre, setembro de 2004. *Apud* CARVALHO, Ana Maria Albani

Um manifesto em folhas de offset foi distribuído ao público em 1976. Mostrado em uma ampliação fotográfica ele era lido por artistas de forma performática e ouvido por um público espantado. Era final dos anos 1970 e a arte vivia um momento peculiar. O que ficou? O que restou? O que se conseguiu? A eterna pergunta “o que é arte?” vigorava ainda mais em uma época em que, pós AI-5 e censura, a arte vinha sendo discutida de forma controversa: Arte engajada? Tropicalismo? Vanguardas?

As décadas de 1960 e 1970 muito tiveram a agregar em termos de mudanças estéticas e conceituais na história da arte. De diferentes maneiras, as duas décadas trouxeram contribuições no patamar histórico, social e cultural do país. Nos anos 1960 boa parte da produção artística era engajada e andava lado a lado com a política, como uma forma de contestação, protesto e crítica direta ao momento atual. Já nos anos 1970 a maneira de atuação dos artistas, com a crise do modelo de engajamento da década anterior, era diferente e a paródia, o uso do folclore brasileiro e a dessacralização do contexto político social era a maneira que os artistas usavam para a crítica.

O grupo Nervo Óptico, responsável pelo manifesto era constituído pelos artistas Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dorian, Elton Manganeli,

Mara Álvares, Carlos Asp, Carlos Athanazio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos. Ele estava voltado à discussão e produção de arte contemporânea e atuou em Porto Alegre entre 1976 e 1978.

O grupo surgiu após essa efervescência cultural artística dos anos 1960 e 1970, mesmo com o contexto da ditadura, e o objetivo desse trabalho é analisar o grupo como uma herança dessas décadas. O que restou desses momentos, o que continuou a vigorar dessa época anterior, o que acabou passando sem grandes repercussões.

As oposições, que serão tratadas como sínteses dialéticas, entre arte conceitual e arte formal, arte para o mercado e arte pura, arte engajada e arte alinada e a questão do fim das vanguardas são os pontos principais desta discussão que usa o grupo gaúcho como estudo de caso.

## 1. CONTEXTO HISTÓRICO

“Tempos ainda difíceis, nos quais nada podia ser diferente, não se podia falar diferente, pensar diferente... Tempos de homogeneização, de extrema “ordem”, de uniformização.”

Cris Vigiano, artista plástica integrante do Espaço N.O. *apud* CARVALHO, Ana Maria Albani de.

João Goulart, que havia sido Ministro do Trabalho no governo de Getúlio Vargas e vice presidente da República no governo de Juscelino Kubitschek, era um continuador das idéias de Getúlio, o que significava de maneira geral que defendia o nacionalismo econômico e uma política social favorável às classes trabalhadoras. Por esses motivos é que ministros militares e muitos políticos conservadores queriam impedir sua posse que se deu no ano de 1961, após a saída de Jânio Quadros.

Goulart tomou posse na presidência e com a vitória do presidencialismo sobre o parlamentarismo, tentou colocar em prática um plano

desenvolvimentista nacionalista; as Reformas de Base, que dentre outras coisas propunha diminuir a inflação e fazer a reforma agrária. Mas houve dificuldade na implementação dessas reformas e o governo não conseguiu controlar a inflação, o que acabou por gerar uma série de protestos e greves dos trabalhadores que exigiam aumento de salário.

Haviam também muitos grupos que condenavam as propostas de João Goulart, como os empresários, os grandes proprietários de terra, os setores da classe média e os militares. Foram esses grupos que procuravam se organizar para a derrubada do presidente. O governo tinha o apoio dos sindicatos de trabalhadores, da União Nacional dos Estudantes, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), do Partido Socialista Brasileiro (PSB) e dos comunistas que pressionavam o presidente para que apressasse a execução das Reformas de Base.

A agitação social e política nesse período foi intensa e o Brasil estava dividido em grupos de interesses opostos. Rivalidade que levaria, em 1964, à queda de João Goulart. Militares e políticos prepararam o golpe para depor o presidente, com o apoio de empresários e da embaixada americana, que teve início do dia 31 de março de 1964 em Minas Gerais. O Comando Supremo da Revolução, formado pelos principais comandantes militares, indicou o marechal Humberto Castelo Branco para o cargo de presidente da República.

Em 1967 foi Artur da Costa e Silva que substituiu Castelo Branco e que, no dia 13 de dezembro de 1968, assinou o Ato Institucional nº. 5. O AI-5, que já veio como uma forma de censura, sendo promulgado como uma represália à Câmara dos Deputados que não aceitou que o deputado Márcio Moreira Alves fosse processado por discursar contra o exército, o regime militar e os torturadores, deu total poder ao regime que provocou até o fechamento do Conselho Nacional por cerca de um ano. Entre outras coisas, o AI-5 proibia atividades e manifestações sobre qualquer assunto de natureza política e estabeleceu que todo veículo de comunicação deveria ter pauta analisada e previamente autorizada por agentes autorizados do regime. Essa censura prévia se estendeu à imprensa, à música, ao teatro e ao cinema.

Com Médici, após Artur da Costa e Silva, houve um aumento da produção econômica, principalmente das indústrias e o progresso verificado na época ficou conhecido por “milagre econômico”. Milagre esse que favoreceu principalmente os industriais e a parte da classe média. Este foi um período de grandes contradições, pois marca uma inversão de valores que o mundo todo sofreu. O fortalecimento do capitalismo, com a crise do petróleo, no início dos anos 1970, elevou o preço dos produtos industrializados, concentrou a riqueza em poucos países, o que possibilitou a vitória da economia capitalista contra o mundo socialista.

## 2. CONTEXTO CULTURAL E DAS ARTES VISUAIS

“Era preciso reaprender a falar, a pensar, a se manifestar. (O artista não pode se conformar, nunca).”

Cris Vigiano, artista plástica integrante do Espaço N.O. *apud* CARVALHO, Ana Maria Albani de.

A década de 60 foi marcada por grandes mudanças não só no âmbito artístico mas em todo o contexto cultural. São os chamados “anos rebeldes”. Década da Primavera de Praga, do Maio de 68, do Woodstock. Movimentos feministas e pacifistas fizeram parte da história no mundo todo e aqui no Brasil, foram os movimentos pela resistência cultural à ditadura que vigoraram.

A Pop Art surgiu em meio a esse momento e, de diferentes maneiras dependendo do local onde era produzida, dava conta de assuntos que iam do consumo exagerado ao Franquismo na Espanha. E com a arte pop, a arte contemporânea abrangeu seus trabalhos a um campo não somente visual, mas até mesmo sensorial e muitas vezes unindo diferentes áreas culturais. A mesclagem dessas diferentes áreas aproximava a arte da vida, uma adesão da prática artística ao mundo real, inserindo em sua pureza maculada o cotidiano. A arte pop se vale de outras mídias e materiais para criar suas obras, e não só

com pincéis e tintas, os artistas utilizavam colagens, fotocópias e a fotografia como suporte.

É importantíssimo o advento da fotografia na história da arte que, apesar de acontecer já nas vanguardas, se dissemina a partir dessas décadas, fazendo toda uma reflexão sobre autoria, reprodução e originalidade. O início da venda das câmeras de Super-8 facilitando a filmagem caseira, o barateamento do offset e a venda de máquinas de Xerox também influenciaram as novas criações artísticas, ficando claro que o dispositivo fotográfico se encontrava sempre como plano de fundo para as obras dessa década.

Os termos pintura, escultura e desenho passaram a não dar conta da nomenclatura dos trabalhos feitos. Trabalhos que foram classificados pela crítica Rosalind Krauss pertencentes a um “campo ampliado”. A partir dessa definição de Krauss fica clara que as práticas contemporâneas da arte haviam rompido uma fronteira disciplinar ampliando sua escala cultural, ações e técnicas. A relação como objeto artístico então começa a mudar e utilizando referências e técnicas da comunicação em massa a obra de arte perde um pouco tanto da aura de objeto artístico maculado como de autoria.

Na década de 60 a arte cria idéias e conceitos como obras, cria objetos e constrói espaços, imagens em movimento ou impressas, performatiza e une natureza a indústria, enfim, a arte rompe todos os limites até então existentes e surge a chamada arte Conceitual que, de modo geral, ia contra ao que se conhecia então como *obra de arte*. Happenings e performances ganham destaque nesse movimento e até o corpo do artista vira uma “peça fundamental” para a produção artística em muitos casos na arte conceitual.

No Brasil o caminho tanto da arte pop como da arte conceitual segue um pouco diferente de um caminho apenas metalinguístico, e foram as preocupações políticas que deram o tom na arte brasileira dos anos 60 e 70. Foram poucos artistas que conseguiram se manter defensores da renovação artística sem comprometimento a causas políticas do momento.

Podemos caracterizar o artista brasileiro dos anos 60 como um apaixonado, cercado a arte pop, vinda dos Estados Unidos, de pontos

peçoais e críticos sobre a situação do país, diferentemente do que foi o pop no seu país de origem. Justamente pela situação política brasileira que requisitava essa paixão dos artistas e intelectuais, mas também pelo fato de as instituições no Brasil não favorecerem um estudo mais focado no formal estético o que levava o artista a se comprometer diretamente com a sociedade. A arte de vanguarda no Brasil durante essa década era focada no social e nas questões políticas de maneira apaixonada e visceral.

Helio Oiticica propõe nessa época, em 1967, o *Esquema Geral da Nova Objetividade* como uma formulação da arte de vanguarda brasileira que ansiava por unir características nacionais com influências estrangeiras para construir, a nossa maneira, essa arte de vanguarda brasileira. Outro ponto importante do Esquema Geral de Oiticica é a questão do objeto superando o quadro de cavalete, teoria que mais tarde foi reforçada por Frederico Moraes na exposição *Do Corpo A Terra*, de 1969, propondo a questão não como objeto tridimensional, mas como um evento, uma situação, uma ação, um comportamento ou até mesmo um conceito.

Com o advento da censura, algumas publicações deixavam grandes espaços em branco ou colocavam receitas culinárias espalhadas pelos jornais e revistas no local das notícias censuradas. Era a maneira que a imprensa tinha para protestar e incitar o público leitor a desconfiar que alguma coisa estava errada. E foi por isso também que na segunda metade da década de 1960, a arte teve que rever sua postura crítica. A situação exigia uma atitude da classe artística mas era necessária uma reconstrução na maneira de fazer arte. A forma chocante e direta que muitos artistas vinham usando até então como forma de crítica e protesto passou a ser perigosa e inviável com a censura.

O país passava por mudanças em suas estruturas sociais, políticas, psicossociais e econômicas e apresentava um quadro em que se buscava o consumo fácil, inclusive em se tratando de cultura. Esse modelo industrial e capitalista de desenvolvimento que o país vinha passando após a revolução de 1964 determinava uma mudança na forma de cultura que não foi facilmente

assimilada e digerida pelos artistas e intelectuais do momento e Frederico Moraes (MORAIS, 1975) acreditava que nos anos 1970 o mercado de arte sofria um "boom", iniciado logo após a crise da bolsa de valores, quando investidores depositavam no mercado da arte o que haviam conseguido na bolsa, além da moda dos leilões de arte que inflacionaram o preço das obras e a elevação de vida da classe média, notando-se uma emergência da "cultura industrializada" como disse Zuenir Ventura (VENTURA, 1975). Fato que não foi bem aceito pela classe artística que se voltava contra a realidade que exigia um comportamento subordinado às leis do mercado.

Outro tema que vigorava nas discussões de arte do momento, além da questão mercadológica e do objeto citadas, eram as questões da arte de vanguarda. Vinha como herança dos anos 60 um comportamento radical de vanguardismo com artistas como Cildo Meirelles, Antonio Manoel, Artur Barrio, etc. mas que teve uma renovação de talentos escassa na década de 1970, permanecendo Meirelles, Antonio Manuel e Barrio como os principais representantes desse comportamento.

Para MORAIS, Frederico (1975), alguns foram os motivos para a discussão sobre o fim das vanguardas na década de 1970. Um declínio da vanguarda em todo o mundo, somado aos adventos locais de censura e AI-5, fizeram com que a área experimental da arte no país fosse modificada não mais sendo vista como uma idéia de vanguarda transformadora. Pelo menos não transformadora da maneira utópica que se acreditava na vanguarda na década anterior. Essa discussão repercutiu entre os artistas de maneira diferente. Enquanto para alguns o fim das vanguardas pode ser considerado um alívio e uma maneira de se buscar trabalhos mais simplificados, mas ainda assim socialmente eficazes como a gravura e o desenho, para outros o final desse momento auge da história da arte deixa o que Zuenir Ventura (VENTURA, 1971) chama de um *Vazio Cultural* decepcionante e pessimista em relação ao passado recente.

Mas pode-se dizer que este *Vazio Cultural* de Zuenir Ventura é um mito. Apesar da mudança do fazer arte que o AI-5 e a censura promoveram, a

década de 70 pode ser considerada também como uma década de grande efervescência artística. Efervescência calcada na experimentação de linguagem operando uma mutação do que seria a arte política, agora sem subordinação a doutrinas partidárias mas deslocando o debate artístico da ideologia, e que estreitava relações com diferentes campos culturais; como o cinema de Glauber Rocha, o teatro de José Celso Martinez, o cinema "udigruidi" e, principalmente, o movimento tropicalista e a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A arte vanguardista e engajada politicamente dos anos 1960 se encontrava em uma espécie de beco sem saída e buscou uma transformação nas pesquisas artísticas dos anos 1970 no sentido de continuar a exercer seu papel social sem sofrer com a censura e as repressões do regime militar e, mesmo revendo suas posições ideológicas, promoveu outra relação entre arte e política.

## 2.1. TROPICALISMO

Foi dessa necessidade de mudança que surgiu o Tropicalismo. Seus trabalhos se propunham a interpretar o Brasil diferentemente do que vinha acontecendo na arte até então. A resposta tropicalista à situação do país veio da desarticulação e desmistificação das ideologias. Os tropicalistas se valeram da teoria antropófaga de Oswald de Andrade e de questões iniciadas pelos modernistas na Semana de 22 e ainda utilizaram do elemento "cafona"<sup>1</sup> de nossa cultura para criar uma nova imagem de Brasil onde arcaico e super moderno se justapunham.

O tropicalismo não usava mais um discurso explicitamente político como vinha acontecendo, mas propunha que o país fosse visto com novos olhos, de maneira "primitiva" assim como já haviam proposto os modernistas. O movimento deu uma resposta nova e intrigante à relação entre arte e política.

---

<sup>1</sup>- a revivescência de arcaísmos brasileiros se chamou "cafonismo" no livro Tropicália Alegoria Alegria de Celso Favaretto

Por não tratar a situação política do país de forma explícita, o tropicalismo gerou uma discussão no campo cultural sobre arte engajada e alienada. Seus artistas eram a favor da experimentação nas técnicas e no campo formal. E era através dessa experimentação que os tropicalistas trabalhavam com questões nacionais; políticas e sociais. Retrabalhando e processando experiências culturais, redescobriam e criticavam a tradição. A idéia não era figurar o momento político através de suas obras, mas sim tratar do desenvolvimento e do engajamento desconstruindo a maneira ideológica como o Brasil vinha sendo tratado.

O tropicalismo é associado à antropofagia de Oswald de Andrade pela maneira de devoração dos procedimentos de vanguarda, da cultura de massa e dos mitos nacionais. Sua proposta cultural foi associada dessa maneira não só pela crítica, mas também pelos próprios artistas do movimento.

Não se pode dizer que o movimento seja uma adaptação da teoria antropofágica ao contexto dos anos 1960 e 1970. Há um diferente enfoque da originalidade nativa e da forma de visão sob a cultura internacional, do seu início no modernismo para a década de 1960 e com o tropicalismo. O foco não era mais a originalidade de uma cultura característica brasileira e sim sobre a indústria cultural do país. Os aspectos políticos e econômicos se fazem mais importantes na década de 1960 do que os aspectos étnicos.

A tropicália foi uma espécie de ruptura no modo de construção cultural que vinha figurando até então na década de 1960. Essa ruptura se deu de maneira que a "metamorfose do Brasil" (FAVARETTO, 1979, pg. 63) passou a constituir um novo modo de ver o país através da arte que se utilizava da teoria antropofágica oswaldiana devorando traços dos mais arcaicos e dos mais modernos. Valeu-se do que, pode-se chamar, um procedimento *pop* de juntar "fatos, eventos, citações, jargões e emblemas" para através dessa metamorfose criar uma imagem folclorizada do país.

Bem como vimos, as questões mais importantes do tropicalismo foram a maneira diferenciada de se infiltrar política no contexto das artes plásticas, a mudança do sentido do objeto da arte, processos formais e conceitos mais

ampliados e soluções plásticas mais arrojadas e é a partir dessas questões da tropicália e das outras questões dos anos 1960 e 1970 citadas que podemos pensar muitas das atividades do Nervo Óptico.

### 3. O NERVO ÓPTICO

*“Era simples, uma folha impressa em preto e branco. Mas era tudo que precisávamos para mostrar ao mundo nossas idéias visuais.”*

Telmo Lanes, artista integrante do Nervo Óptico. *Depoimento*, Porto Alegre, setembro de 2004.

Na década de 1970, com o advento da arte conceitual e do tropicalismo o Brasil ficou imerso em uma atmosfera de irreverência, experimentalismo e liberdade no início da década, recusando a cultivar as tradições. A partir dos meados dos anos 1970 surgiram as experimentações com vídeo arte e foi nessa década que, no país, se explorou e radicou o uso do suporte fotográfico na arte. Muito se trabalhou em ações públicas que interferiam diretamente na esfera urbana focando no conceito de anti-arte devido á desmaterialização e o caráter precários dos suportes usados.

A arte continuou a trabalhar em cima do contexto político da época, mas diferente dos anos 60 que tinha foco no tema político literalmente associado à realidade, o que interessava na década de 1970 era pensar, também, o próprio fazer artístico como uma política com processos formais e conceitos mais ampliados com uma reflexão mais sofisticada e soluções plásticas mais instigantes e arrojadas.

A maneira diferenciada de se infiltrar política no contexto artístico mexendo com o sentido próprio do objeto da arte, sua circulação e seu comércio, indo contra a vigência museológica e institucional da arte foram características marcantes da arte na década de 70. Mas as tentativas de que a

arte atingisse determinados objetivos de transformação social e cultural faliram. Sentiu-se que parte dos ideais dos anos 60 e 70 eram utopias.

Com tudo isso se entrou em debate a função da arte, assim como questões sobre o que determina um objeto como arte. Artistas posicionaram-se em duas vertentes, nem sempre distintas e muitas vezes conciliadas: os que não admitiam para as artes plásticas outra sustentação que não viesse do domínio formal e os que pretendiam que a arte não devesse ficar restrita à materialidade de algum objeto. A arte dita contemporânea estava em um ponto onde o vanguardismo dos anos 1960 não cabia mais e voltar ao figurativo não agradava a todos. Essa situação necessitava e merecia ser discutida.

Muitas discussões sobre arte aconteceram em todo o Brasil nos anos 1970. Nesse sentido, ocorreram diferentes tipos de manifestações e discussões, por exemplo, o *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba*, os *Encontros de Arte Moderna* em Curitiba, ações diversas em Brasília e Salvador. Em Porto Alegre foi o coletivo *Nervo Óptico* que deu o tom às discussões.

*“Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico”* é o que o manifesto em offset (*anexo 1*), em ampliação fotográfica e ‘performatizado’ dizia. Era o que o grupo formado por Vera Chaves Barcellos e outros artistas do estado do Rio Grande do Sul (Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins e Telmo Lanes) acreditava e divulgava.



Imagens de divulgação das Atividades Continuadas e do Manifesto.



A imagem para a divulgação do Manifesto de 1976 que traz os artistas em pé, sentados e em uma banheira, pode ser comparada à capa do disco Tropicália, símbolo do tropicalismo não só na música como nas artes visuais. A imagem, que lembra um retrato de família, agrega um elemento inesperado, a banheira; uma clara sátira à instituição das artes. Assim como a performance na apresentação do texto “Manifesto” durante as “Atividades Continuadas”, que lembra claramente a Santa Ceia. O elemento sátira é típico dos anos 1970 e do tropicalismo.

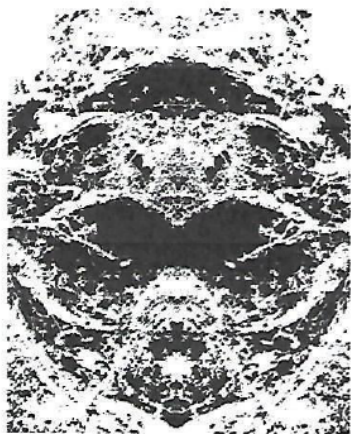
Essa questão mercadológica e outras questões sobre o contexto cultural do Rio Grande do Sul eram temas das discussões que artistas locais propunham em encontros que passaram a acontecer a partir de 1976. Foram esses encontros que culminaram no tal Manifesto e nas chamadas *Atividades Continuadas* ocorridas no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) nos dias 9 e 10 de dezembro de 1976, apoiados pelo diretor do museu na época, Luis Inácio Medeiros.

Durante a exposição *Atividades Continuadas*, os artistas do que viria a ser denominado de *Nervo Óptico* apresentaram trabalhos voltados à divulgação do que representava fazer arte contemporânea no final da década de 1970 que enfatizava a manifestação artística não buscando necessariamente um objeto artístico final, e mostrando além do contexto mercadológico artístico, uma maior abertura do se fazer arte no que diz respeito à forma artística, expressão de idéias e conteúdos. Essas questões, tanto mercadológicas como do objeto, eram questões vigentes das décadas de 1960 e 1970.

Trabalhavam com materiais efêmeros e estavam sempre ancorados em uma concepção de arte como pesquisa sem nenhum aspecto comercial, apresentando ambientes, álbuns, documentos, cadernos de artistas, filmes em super 8, exposição de objetos, obras gráficas, fotografias, instalações, performances e depoimentos sobre o momento cultural no Brasil e principalmente em Porto Alegre.

Na exposição *Atividades Continuadas*, o público podia manusear os livros de artistas e participar, junto com os artistas, de debates sobre questões

da arte contemporânea e do sistema da arte e acompanhar e participar das obras dos artistas que viriam a ser o *Nervo Óptico*. Carlos Asp propôs um jogo que envolvia a imaginação criativa do espectador; um jardim onde um violinista criava uma natureza musical vívida, um jogo de montar para o espectador, caixas de fósforos de diferentes formas, tudo proposto a partir de materiais pobres, além de um álbum e documentação sobre a exposição *Passagens Mágicas da Vida*, realizada também no MARGS no mesmo ano. Jesus Escobar, criticando a gravura tradicional, forrou uma parede com Xerox de imagens da época. Romanita Martins usou materiais efêmeros como cetim, plástico, giz de cera e pontos de umbanda para fazer flores na exposição, pretendendo exaltar a cultura afro-brasileira na era industrial. Vera Chaves Barcellos com serigrafias com apelo tátil e imagens fotográficas, instigavam também a participação do espectador, além de três cadernos; um da série *Testartes* e outros dois da sua série *Cadernos Brasileiros*.



#### Simetrias

Que você vê nas seguintes imagens?



#### Visual-tátil

Concentre-se nas seguintes imagens. Tente senti-las tátilmente, em todos os seus detalhes.

Testarte VII - Vera Chaves Barcellos - 76

Componha uma estória, respondendo às seguintes perguntas relativas à personagem que vê na figura ao lado:

- Quem é?
- Onde está?
- De onde vem?
- Para onde vai?



Testartes de Vera Chaves Barcellos nas Atividades Continuadas.

Telmo Lanes, com a peça de roupa camisa para pessoas duplas instigava o espectador a vestir e a série de fotografias Indicção. Carlos Pasquetti propôs imagens fotográficas, filmes e palavras que misturavam intelecto e fantasia numa visão interna do artista de processos mentais elaborados e mágicos. Clóvis Dorianio exibiu curtas em Super 8 e uma série filmada de um violoncelo ressaltando a possibilidade do instrumento em ir do tom cômico até a solenidade religiosa. Mara Alvares Pasquetti mostrou alguns álbuns com fotos simples do cotidiano e outro com o Jogo Aberto Para Esconder em Seis Toques onde o espectador é chamado para modificar as paisagens fotografadas.

Essas obras, pertencentes à exposição de 1976, provaram que apesar das discussões sobre o final das vanguardas, o vazio cultural e a materialização da obra de arte, alguns artistas ainda vinham trabalhando em cima de uma vertente mais conceitual. A obra já tinha um outro conceito de corpo e viceralidade, diferente do que ocorria com Barrio, por exemplo, nos anos 60, mas também, muito ainda se aproveitava da herança deixada pela arte conceitual, as vanguardas e a arte experimental da década anterior, provando assim que o Vazio Cultural era realmente um mito.

Foram os artistas que realizaram, em 1976, as Atividades Continuadas (Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dorianio, Jesus Escobar, Mara Alvares, Telmo Lanes, Romanita Disconzi e Vera Chaves Barcelos) que formaram o grupo Nervo Óptico, buscando divulgar um entendimento maior do se fazer arte atuando em Porto Alegre no final da década de 1970. É importante ressaltar que o coletivo e suas obras e exposições foram realizadas fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, não tendo tanto respaldo no cenário local de Porto Alegre, e deve ser considerado como um processo de ações resultante de todo um percurso ao longo da década de 1970.

A falta de embate crítico no estado do Rio Grande do Sul sobre a problemática contemporânea gerou um debate sobre a importação de conceitos que estavam desvinculados com o contexto cultural local. Essa discussão não era apenas "sulriograndense" mas sim, nacional, características

de uma época e situação específica que gerava o confronto entre a situação social e política repressiva (ditadura militar) e um início de globalização.

Era o que discutiam também os tropicalistas, que se valiam da antropofagia de Oswald de Andrade para se alimentar do que vinha de fora. Para os tropicalistas, a devoração dos procedimentos de vanguarda e dos elementos de nossa própria cultura gerava a construção de um novo modo de se produzir cultura, e arte, no país, e foi o que o Nervo Óptico defendeu e utilizou como herança do movimento.

O grupo usava a arte contemporânea como uma abertura à indagação, à problematização e ao debate sobre arte na época, com um espírito de diversidade, na produção de sentido trabalhando com imagens e na ênfase nas redes de conexões. Sua obra consistia, em resumo, em um cartaz, impresso em offset e preto e branco, com medidas de 32cm x 22cm e que era distribuído gratuitamente. Uma espécie de “mass media” como estratégia para popularizar e desmistificar o fazer artístico.

Durante o ano de 1977 e início de 1978 foram produzidos e distribuídos os cartazes mensais durante treze meses, e a atividade teve impacto não somente local como nacional, tanto que foi nomeado Nervo Óptico por Frederico de Moraes numa matéria para O Globo.

A imprensa local divulgava o Nervo Óptico sempre como um grupo associado à vanguarda e ao Manifesto distribuído nas *Atividades Continuadas*:

“Artistas do Manifesto lançam publicação: “Nervo Óptico””, Folha da Manhã, 28 de abril de 1977;

“Um grupo em busca de uma nova mensagem visual”, Zero Hora, 25 de junho de 1977;

“Grupo do Manifesto mostra reflexão sobre a paisagem”, Folha da Manhã, 7 de novembro de 1977;

“Vanguarda na Eucatexpo”, Zero Hora, 16 de novembro de 1977.

O cartaz Nervo Óptico de número 1 foi publicado em abril de 1977 e apresentava fotos das Atividades Continuadas (dezembro de 1976) e da Exposição e Experiência Criativa com a Comunidade, que aconteceu em Alegrete.

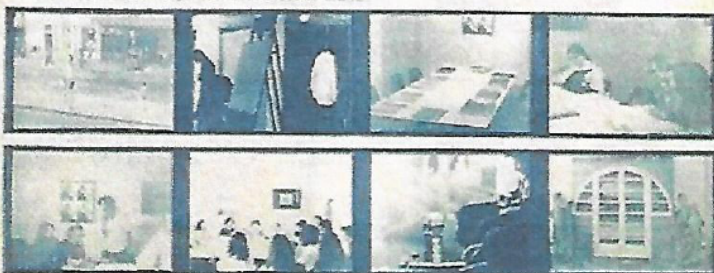
# NERVO ÓPTICO

Nº 1  
ABR  
77

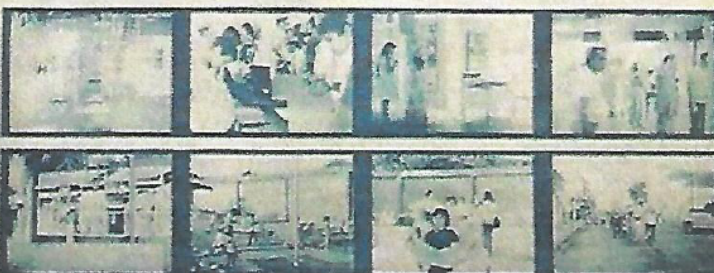
Publicação aberta à divulgação de nossas poéticas visuais.

Foi manifestação realizada em dezembro último, no MARCOS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) o grupo de artistas formado por Carlos Azevedo, Carlos Pasquetti, Cláudio Durães, João Escobar, Mara Alvares, Rosângela Martins, Trilho Latini e Vera Lúcia Barcellos, se propôs a uma posição crítica em relação ao trabalho então realizado. Por meio de seminários e debates realizados, os artistas colocaram sua posição que pretende a criação de um contexto e clima próprios a formas de uma linguagem visual contemporânea, ao mesmo tempo que produtos de uma consciência crítica e uma atuação construtiva dentro de nosso contexto social.

DEZEMBRO MARCOS - Porto Alegre - ATIVIDADES CONTINUADAS



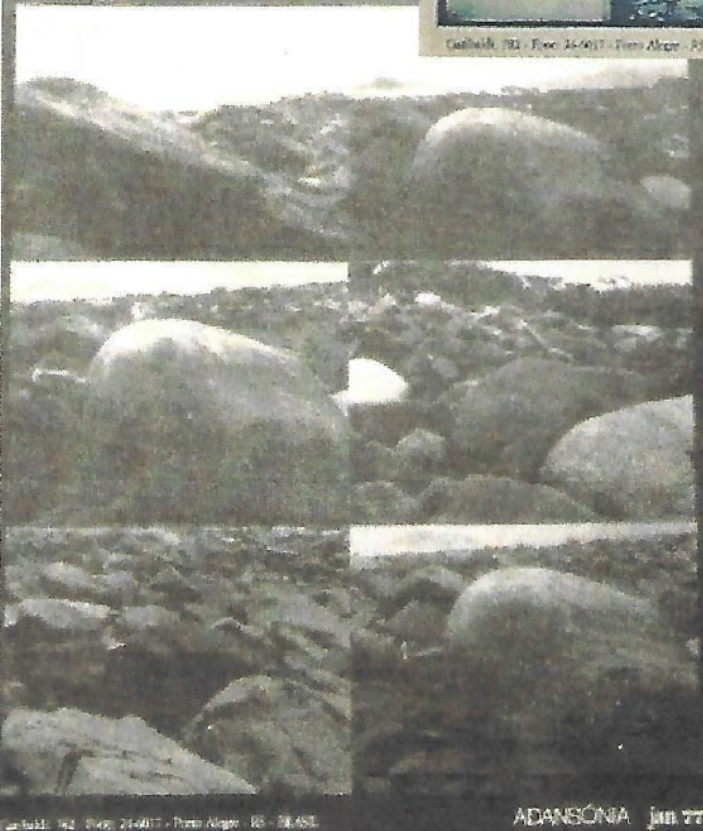
JANEIRO CENTRO CULTURAL - Alegrete - EXPOSIÇÃO E EXPERIÊNCIA CRIATIVA COM A COMUNIDADE



Cartão nº 181 - Preço 24-5017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

# NERVO ÓPTICO Nº 2 MAIO 77

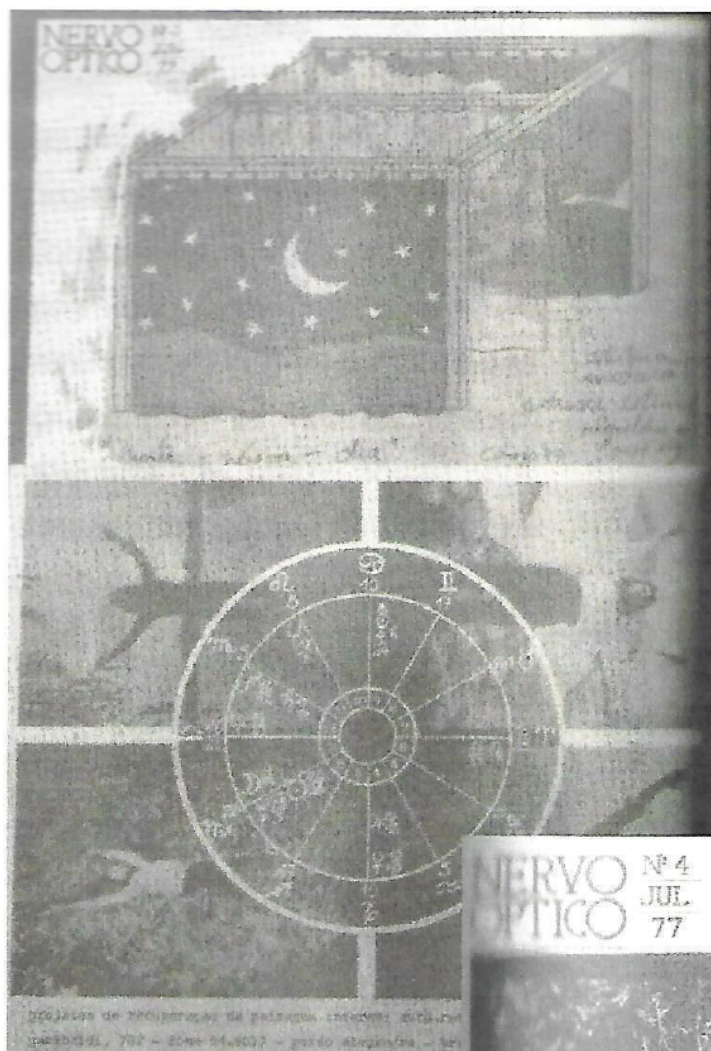
MARA ALVARES



Cartão nº 192 - Preço 24-5017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

ANDASÔNIA JUN 77

O Nervo Óptico número 2 apresentava sequência fotográfica de Maria Alvares chamada "Andasônia" realizada em janeiro de 1977.



O número 3 do cartaz Nervo Óptico, de junho de 1977, mostrava o "Projeto de Recuperação da Paisagem Interna" de Carlos Asp com uma sequência de auto retratos de suporte para uma espécie de mapa astrológico.

NERVO ÓPTICO Nº 4 JUL 77

Apresentando em 12 cartazes a obra do artista brasileiro CARLOS ASP, "A PARADA DO R. M. B. na Ilha dos Caribos" - apresentação de Carlos Asp. No trabalho de ASP, a presença de imagens e auto-retratos. No foto: substituição de foto.

Na publicação de número 4, de julho de 1977, foi a vez de Carlos Pasquetti e a chamada "Aparições de R.M.B.". A ironia da imagem nesse exemplar do Nervo Óptico é típica da tropicália.



No número 5 do Nervo Óptico, Telmo Lanes publica a sequência fotográfica que forma um círculo onde as imagens de olhos acompanham a forma em que as fotografias foram distribuídos. O trabalho de Telmo Lanes nesse número usa, através da imagem fotográfica, o corpo como obra, atividade típica dos anos 1960 e que continuou nos anos 1970.

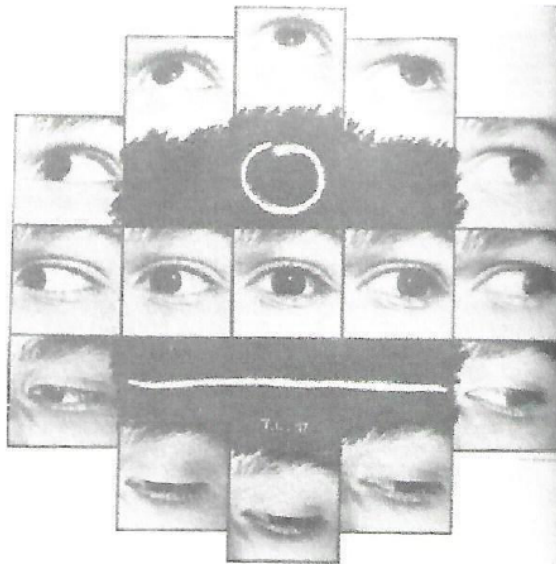


Imagem que compõe o cartazete Nervo Óptico no. 5

O Nervo Óptico de número 6 trouxe uma sequência fotográfica de Clóvis Doriano.

**NERVO  
ÓPTICO**

Fotografia feita a distância de uma pessoa real

**Nº 7  
OUT  
77**

Cartazete "Nº 7 Out 77" - Porto Alegre - RS - BRASIL



Vera C. Barcellos

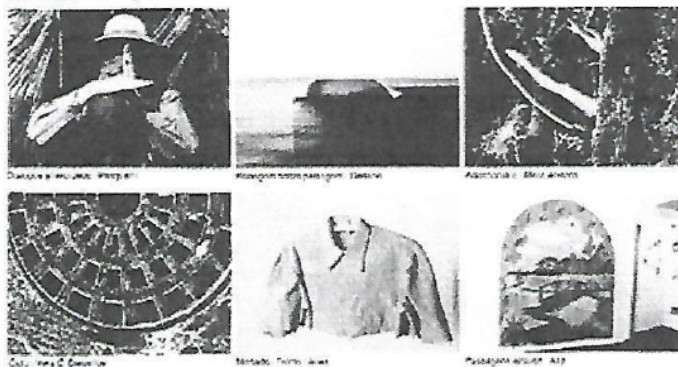
a respeito do sorriso

O Nervo Óptico de número 7 trouxe a série fotográfica "A Respeito do Sorriso – Keep Smiling" de Vera Chaves Barcellos, com a imagem de várias pessoas sorrindo.

O cartaz de número 8 traz imagens referentes a exposição Eucatexpo, com as obras de Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mario Alvares, Vera Chaves, Telmo Lanes e Carlos Asp, e um texto que explicava os objetivos do Nervo Óptico e seus cartazes em informar o público sobre o que se passa no mundo artístico, uma atitude semelhante à dos artistas de 1960 que foi reforçada por Oiticica no Esquema Geral da Nova Objetividade.

PRESSUPONDO A NECESSIDADE DO PÚBLICO EM SE MANTER CONSTANTEMENTE INFORMADO DAS MODIFICAÇÕES DO PENSAMENTO ARTÍSTICO E, CONSCIENTES DE QUE O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO TRAZ CONSIGO AS TRANSFORMAÇÕES NOS MEIOS DE EXPRESSÃO (COM O SURTI-MENTO DE NOVAS POSSIBILIDADES), CRIAMOS A PUBLICAÇÃO MENSAL EM FOLHAS COLECIONÁVEIS, DENOMINADA NERVO ÓPTICO. CONSIDERAMOS QUE ESTE TRABALHO POSSA SER UM DOS AGENTES DE ESTÍMULO À REFLEXÃO E AO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO, FAZENDO PARTE DE UM PROCESSO TRANSFORMATIVO DA CULTURA QUE OPERA NO TEMPO E NO ESPAÇO. ESTE CARTAZETE É UMA OPÇÃO QUE TENTA DIMINUIR O ISOLACIONISMO DA OBRA, CAUSADA EM PARTE PELOS HÁBITOS DO PRÓPRIO ARTISTA E PELA ESTRUTURA PERMANENTE DOS MEIOS E CIRCUITOS DE DIVULGAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO, DISTANCIADOS DO CONTEXTO GERAL.

Galeria EUCATEXPO, 16 de novembro a 2 de dezembro de 1977



Capítulo 10 - 1977 - 1981 - Para saber: 10 - 1981

O Nervo Óptico número 9 apresenta um desenho de Maria Tomaselli junto a uma citação de Lévis Strauss retirada de "Tristes Tropicós".

O número 10 foi uma publicação especial de duas folhas com o trabalho coletivo de Clovis Doriano, Vera Chaves Barcellos, Fernando Cony, Carlos Pasquetti, Juliana Doriano, Telmo Lanes, Mara Alvares e Carlos Asp, que continha fotos de moradores de rua e se chamava "Relatos Urbanos - Sociedade Anônima".





O cartaz de número 12 apresenta trabalho de Clóvis Doriano e Telmo Lanes intitulado "Um dia eu volto" usando a linguagem fotográfica para discorrer sobre a ausência. A imagem lembra a obra conceitual de Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras*, ficando assim uma referência à arte conceitual dos anos 1960.



O último Nervo Óptico, em setembro de 1978 trouxe uma imagem de Liliana Porter, argentina radicada em Nova York, chamada "The Ladder of Fire".

A questão da discussão da arte contemporânea no Nervo Óptico consistia basicamente no uso da imagem. Não que a intenção do grupo fosse uma arte essencialmente visual, mas muitas vezes trabalhando a imagem e a exploração da linguagem fotográfica é que os cartazes do Nervo Óptico cumpriam seu desejado objetivo de trazer informações a um nível semântico.

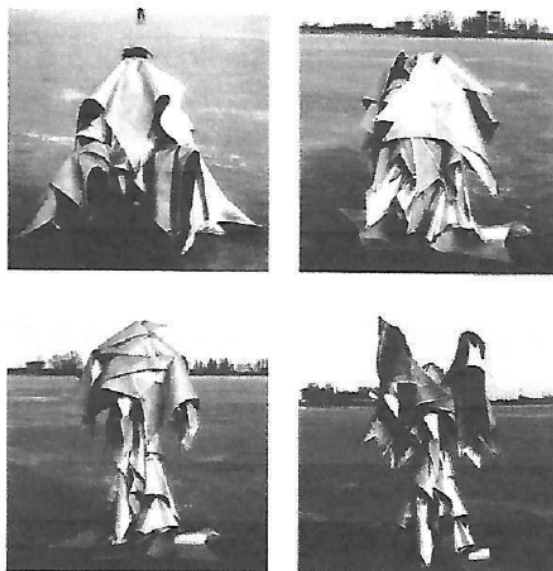
Aqui cabe uma discussão entre a distinção de imagem como suporte e como conteúdo. A oportunidade de diferentes tipos de reprodução que a

fotografia traz cria diversos usos desse recurso tomando o papel fotográfico suporte da obra ou um veículo de divulgação do conceito desejado com a fotografia em si. É por isso que em relação aos trabalhos do Nervo Óptico é mais conveniente o uso da palavra imagem que fotografia, visto que não necessariamente a obra consista no resultado fotográfico gerado. Podemos assim dizer, que o grupo Nervo Óptico entendeu e digeriu a Pop Art usando suas discussões sobre a imagem com herança.

“(...) utilizar determinadas imagens – sejam elas geradas pelo próprio artista através da máquina fotográfica, seja por apropriação de imagens existentes – ou determinados objetos, em diversas modalidades de apresentação, com longos intervalos de tempo entre uma montagem e outra, torna o termo ‘imagem’ mais adequado, por referir-se ao substrato que permanece e que liga obras que aparecem em situações distintas, formatos e suportes diferenciados, mas possuem uma origem comum.”

Ana Maria Albani Carvalho

Exemplo desse uso da fotografia para produção de imagens que podem ser suporte de diferentes obras de arte é o caso de *On Ice* de Vera Chaves Barcellos. Essa série foi reproduzida no cartaz Nervo Óptico de número 11. Já em 1994, Vera Chaves retomou quatro das imagens ampliadas, emolduradas e montadas em forma de quadrado de grande impacto visual. Isso mostra como é



possível utilizar o ato fotográfico de diversas maneiras para se produzir diversas obras de arte. Uma determinada imagem, gerada em uma situação datada e específica, é objeto de distintas formas e modalidades de apresentação.

Grande parte dos trabalhos realizados pelos integrantes do grupo Nervo Óptico que eram utilizados para a produção dos cartazes empregava de

alguma maneira a fotografia. Eram apresentações dos resultados dos encontros fotográficos dos artistas, das suas discussões e proposições que realizaram durante o período em que o Nervo Óptico se manteve produtivo. Nesses encontros ocorriam um forte teor criativo nas produções e fotografias que documentavam todas as ações muitas vezes improvisadas do grupo. As imagens eram geralmente caracterizadas pelo humor, ironia e jogos inventivos. Esses encontros geraram um farto material fotográfico além de várias exposições.

Os artistas do Nervo Óptico queriam explorar novos conceitos e maneiras de se fazer arte mostrando que em Porto Alegre também se pensava de um novo modo. Para isso os artistas que formavam o grupo geravam um constante intercâmbio de informações e trabalhavam várias vezes em duplas, trios, etc. numa grande entrega ao fazer artístico.

Havia, na época, uma descrença sobre todos os tipos de comportamentos artísticos e o Nervo Óptico propôs então uma fuga do que era acadêmico e tradicional usufruindo de tudo o que acontecia pra criar uma saída focada no conceitual. Seguindo a idéia de Frederico Morais (MORAIS, 1975) de que as vanguardas haviam morrido e o conceito de VENTURA, Zuenir (1971) de que a arte entrava sofrendo de um vazio cultural, e, portanto, nada do que havia se tentado tanto no início da década de 1960 permanecia com força e consistência na produção de arte da época, a proposta do Nervo Óptico era se voltar para as questões teóricas da arte para encontrar a solução para esse vazio. Utilizou-se da própria falência da eficácia artística para produzir arte. Deve-se lembrar que, apesar desse chamado *vazio cultural*, tanto o Nervo Óptico como a arte contemporânea surgem somente graças a essa herança gerada pelos anos 60 e 70, onde, então, encontraram chão para suas próprias produções e discussões.

O Nervo Óptico pode ser visto como uma herança dessas duas décadas que foram substanciais para a discussão da própria natureza da arte e sua função na pós modernidade. Por chegar ao fim esse período tão efervescente e produtivo da arte contemporânea e das chamadas vanguardas

brasileiras é que se pode afirmar que no final da década de 1970 as artes no Brasil entraram em um estado de mudanças e as discussões que o Nervo Óptico promoveu foram realmente importantes e necessárias.

O grupo e as publicações dos cartazes encerraram quando os integrantes do Nervo Óptico acreditaram que para manter o mesmo nível de qualidade dos cartazes publicados até então seria necessária uma dedicação exclusiva ao projeto e os artistas já estavam atuando em projetos individuais externos ao Nervo Óptico.

### 3.1. ESPAÇO N.O.

*"(...) a censura se sentia não só claramente nas intervenções repressoras da política e do poder aplicadas de cima para baixo – porém o cotidiano era opaco e triste, desinformado (sem informação e sem forma inteligente), traumatizado pela ditadura, fantasmagórico, não esclarecido, não haviam discussões abertas e livres relativas à Arte Contemporânea".*

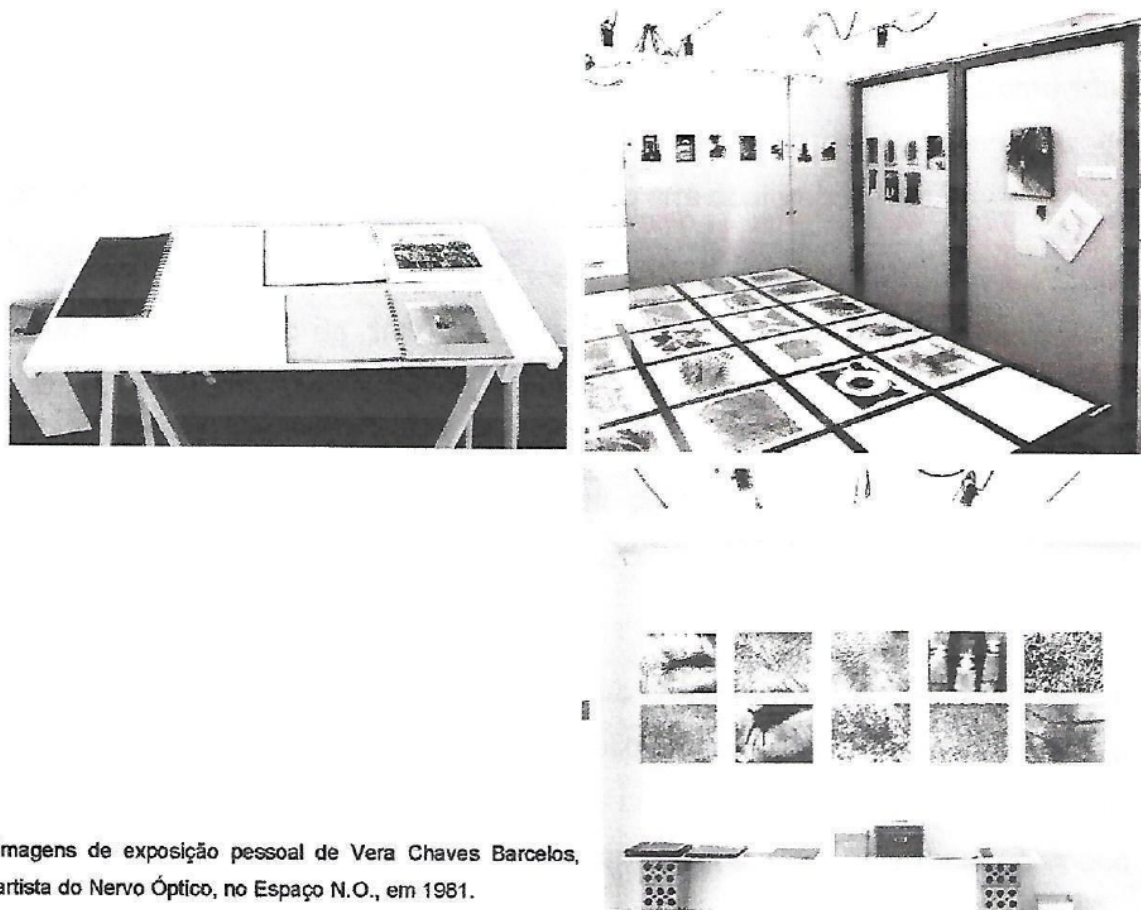
Karin Lambrecht, artista integrante do Espaço N.O. *Depoimento*, Porto Alegre, setembro de 2004.

Alguns meses após terminarem as atividades do Nervo Óptico e encerrarem a publicação dos cartazes, Ana Torrano e Vera Chaves Barcelos tomaram a iniciativa de criar um espaço similar ao espaço de artistas, em Amsterdã, *Other Books and So*, em Porto Alegre, para eventos de artistas contemporâneos.

O Espaço N.O. funcionou no centro de Porto Alegre, na sala 31 da Galeria Chaves. Mantinha-se uma atividade multidisciplinar, exposições, performances, leituras dramáticas, conferências, encontros e eventos musicais. A primeira mostra aconteceu em outubro de 1979 e mostrava arte postal, filmes, projetos e publicações de Paulo Brusky, artista pernambucano.

O Espaço N.O. foi pensado como uma cooperativa de artistas de vanguarda, era uma associação instituída legalmente com sócios contribuintes

e teve um projeto estruturado com Objetivos Gerais, Objetivos Específicos, Público Alvo e estrutura administrativa, e continha até um *estatuto do N.O.-Centro Alternativo de Cultura*. Participaram do Espaço; Ana Flores Torrano, Carlos Wladimirsky, Cristina Vigiano, Heloísa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Mario Rohnelt, Milton Kurtz, Regina Coeli Rodrigues, Ricardo Argeni, Rogério Nazari, Simone Michelin, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcelos.



Imagens de exposição pessoal de Vera Chaves Barcelos, artista do Nervo Óptico, no Espaço N.O., em 1981.

Por reunir mostras com trabalhos com fotocópia, imagens apropriadas, registros fotográficos de intervenções urbanas e de performances, e por promover mais de noventa atividades, cursos, encontros e palestras, além de eventos que ocorriam fora da sede do centro, como exposições na Espanha e São Paulo é que o Espaço N.O., nos três anos em que funcionou (1979 – 1982) foi um porta voz dos artistas contemporâneos que tinham ênfase no processo do fazer arte e não necessariamente no produto final, e se opunham a situação repressiva que se estabelecia na época.

### 3.2. O PÚBLICO DO NERVO ÓPTICO E ESPAÇO N.O.

Por ter conseguido expandir suas atividades a lugares fora de Porto Alegre, receber artistas conceituados da época como Paulo Brusky e ser reconhecido e nomeado por Frederico Morais, tanto o Nervo Óptico com o Espaço N.O. tiveram certa aceitação panorâmica nacional (e até internacional) apesar de ter sido considerado muito conceitual pelo público e por alguns artistas da época.

A pouca afluência do público nas mostras e atividades promovidas pelos grupos pode ser explicada pelo fato da falta de informação e do desinteresse do público de Porto Alegre pela arte contemporânea.

Em entrevista ao Boletim Informativo do MARGS número 26, de outubro a dezembro de 1985, o artista Milton Kurtz, pertencente ao Espaço N.O., afirma que o trabalho do Nervo Óptico era muito intelectualizado e teórico, e Mario Rohnelt, também do N.O., completa, acreditando que por esse motivo o Nervo Óptico quase não tinha público e que produzia "um bom trabalho, mas extremamente intelectualizado, com coisas a dizer, a não ser para o pessoal da própria área".

É por isso que o Espaço N.O., visto como a práxis da teoria do Nervo Óptico, foi importante para mostrar ao público a produção dos novos artistas e dessa nova maneira de se fazer arte, que poderia obter mais informações sobre arte contemporânea e assim abrir um espaço à venda, já que na época não se acreditava que arte contemporânea poderia ter um público comprador.

Se o Nervo Óptico teve importância incontestável na discussão da arte contemporânea do final da década de 1970 dentro do universo artístico, acadêmico e intelectual da época, o Espaço N.O. foi fundamental para estreitar a relação entre a arte contemporânea e o público.

#### 4. CONCLUSÃO

“Foi o meio que encontramos para explorar novos conceitos e dizer que uma onda estava vindo, uma maneira diferente de se fazer arte. Mostrávamos para o mundo que em Porto Alegre viviam artistas que também pensavam de um modo novo.”

Teimo Lanes, artista integrante do Nervo Óptico e do Espaço N.O. *Depoimento*, Porto Alegre, setembro de 2004 *apud* CARVALHO, Ana Maria Albani.

A conclusão principal desse trabalho fica evidente no decorrer do texto; o grupo *Nervo Óptico* surgiu numa época muito conturbada e do chamado *Vazio Cultural*, em que a arte passava por transformações conceituais, formais e estéticas e foi fundamental para a discussão da arte contemporânea, não apenas regional, mas nacional.

O grupo pode sim ser visto como herança das décadas de 1960 e 1970 por trazer claramente questões importantes das duas décadas. No final dos anos 1970, a década de 1980 ia chegando sem grandes expectativas. Parecia que após décadas tão efervescentes e criativas, mesmo com, e porque não dizer, por causa do regime militar e da censura, a arte entraria em um momento sem grandes renovações e novidades. O Nervo Óptico prova que era possível se discutir e produzir arte contemporânea de qualidade utilizando as heranças deixadas por essas duas décadas e, portanto, trazendo fôlego pra arte na época.

Os movimentos de vanguarda brasileira foram responsáveis por questões importantes utilizadas nos trabalhos do Nervo Óptico. O que ficou para a arte contemporânea vinda desse período dos anos 1960 foi uma espécie de rompimento com a idéia de obra de arte estática, estável, maculada e distante da relação direta com a vida. Essa aproximação da arte com a vida trouxe uma vivência experimental com a participação efetiva do espectador. A multiplicidade de estilos, a quebra dos suportes tradicionais, a crítica ao

sistema oficial da arte, bem como a inserção da comunicação de massa e do cotidiano. Questões visivelmente digeridas pelo Nervo Óptico na produção de suas obras e principalmente na produção e distribuição do cartazete para o público, utilizando a comunicação de massa e a quebra dos suportes tradicionais. Muito bem digerido também, foi a arte Pop nos trabalhos do Nervo Óptico que provaram sua compreensão do que o Pop propunha com os trabalhos usando o suporte fotográfico, trabalhando muito bem o conceito de imagem.

A discussão sobre questões do mercado de arte abordada pelo *Nervo Óptico* era tipicamente dos anos 1970 e da mudança que a economia brasileira vinha passando. O grupo, tinha uma posição contrária ao domínio do mercado sobre a obra de arte mas não sobre a comercialização de arte, tanto que, mesmo após o fim de suas atividades como Nervo Óptico, foi responsável, com a criação do Espaço N.O. por um importante passo na comercialização de obras de arte contemporâneas.

Além das questões sobre o mercado de arte, a década de 1970 trouxe para o Nervo Óptico heranças do tropicalismo. O uso da ironia em alguns de seus trabalhos era tipicamente tropicalista, além da experimentação formal e uma mudança no sentido do objeto da arte com processos formais e conceitos mais ampliados.

Atualmente os artistas pertencendo ao Nervo Óptico não atuam mais juntos, mas grande parte continua nas artes plásticas. Mara Álvares e Romanita Disconzi, que foi diretora do MARGS entre 1995 e 1997, lecionam no Instituto de Artes da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e Carlos Asp leciona no Centro de Artes da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Ana Alegria, Carlos Pasquetti e Carlos Athanazio continuam com sua produção artística. Elton Manganeli trabalha com cenografia para a televisão e atividades didáticas infantis enquanto Telmo Lanes entrou no ramo da publicidade e hoje é diretor de criação em uma agência publicitária em Porto Alegre. Vera Chaves Barcellos continua atuando e desde 2004 é responsável pela Fundação Vera Chaves Barcellos, dedicada a difusão da arte

contemporânea e que contém grande acervo sobre o Nervo Óptico, o Espaço N.O. e a arte produzida na época dos coletivos. Todos eles pertencendo a uma parte importante da história da arte gaúcha e brasileira e se levarmos em conta que Mara Alvares, Romanita Disconzi e Carlos Asp escolheram o caminho acadêmico, podemos acreditar que os pensamentos, idéias e ideais do Nervo Óptico continuarão sendo estudados e pesquisados por estudantes de arte do país.

É possível concluir que, por mais contraditório que fosse, o Nervo Óptico e a arte contemporânea no final dos anos 1970 superaram os limites dados por todos os contextos e circunstâncias, surgindo como herança e virando legado às gerações futuras.

## 5. ANEXOS

### 5.1. ANEXO 1

#### MANIFESTO

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, é respeito pelo público leva-nos a necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda de da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial.

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

Às condições no mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes parrando um maneirismo, à requisição e a um conseqüente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quando se discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

#### Propomos:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação baseada em novos caminhos e idéias.

- um trabalho que antes de ser como suporte qualquer veículo material e sua habil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.

- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros formadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico safornador de valores.

- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.

Carlos Alp  
Carlos Pasquetta  
Cláudio Daviano  
Jesus R.S. Escobar  
Nara Alvarez  
Rozemita Martins  
Teimo Lemos  
Yara Chaves Barcellos

Porto Alegre, dezembro de 1976.

Imagem do Manifesto em offset distribuído durante as Atividades Continuadas, em 1976.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira** – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**; tradução de Ernesto Sampaio – Lisboa: Vega, 1993.

CANOGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Espaço N.O., Nervó Óptico** – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. (Fala do Artista;2)

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria** – São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**; tradução de Júlio Fischer – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. **Originalidad de La Vanguardia Y Otros Mitos Modernos** – Alianza Editorial S.A., 1996.

MORAIS, Frederico. **Arte Brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?** Revista Módulo – Rio de Janeiro: Setembro 1975.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**. In: **Escritos de Artistas: anos 60/70 / seleção e comentários** Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.154.

REIS, Paulo R. O. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RISERIO, Antonio. **Anos 70: Trajetórias** – São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política no Brasil: 1964 – 1969** in: BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOULAGES, François. **Vera Chaves Barcelos: obras incompletas** – Porto Alegre: Zouk, 2009.

VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura / O Vazio Cultural** – Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

[WWW.margs.rs.gov.br](http://WWW.margs.rs.gov.br) – visitado em: 06/01/2011

[WWW.fvcb.com](http://WWW.fvcb.com) – visitado em: 06/01/2011