

*Os grupos de  
artistas plásticos de  
Florianópolis nos anos  
1980*

*Sandra Makowiecky*

*Marli Salete Henicka*

Este artigo apresenta a história e os propósitos de três grupos de artistas que movimentaram a cena cultural de Florianópolis na década de 1980. O Grupo Nha-ú, criado em 1980, liderado pelo ceramista e professor Luiz Carlos Canabarro; o Grupo Artmosfera, surgido em 1983; o Grupo Guará, criado em 1986. Formados por estudantes do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, esses grupos atuaram em Florianópolis em exposições, performances e ações coletivas – também em outros estados, como a performance “não autorizada” em 1987 na Bienal Internacional de São Paulo. Quais eram as propostas artísticas desses grupos? O que os uniu? Quais foram os principais acontecimentos das artes visuais no Estado e no País nessa época e quais influências tiveram sobre esses grupos? O objetivo deste artigo é aproximar o olhar do pesquisador da produção artística local, registrando a história recente das artes visuais em Santa Catarina.

**Palavras-chave:** Coletivos de arte; Grupos de artistas; Década de 1980.

## *Introdução*

**I**maginemos a seguinte cena:

E então fomos subindo à procura de um lugar, até que achamos um espaço em frente a um painel gigante com neon e começamos a montar nossa performance: retiramos os papeis kraft que cobriam o corpo e ficamos só com o corpo pintado de guache (não ficamos totalmente nus, estávamos com a roupa de baixo, naquela época não éramos tão libertos assim). Então nos organizamos, enquanto um batia os ovos (eram três ou quatro dúzias) em uma bacia, outro arrumava a farinha em outra bacia e os demais ficaram em fila e íamos passando por esses que primeiro jogavam os ovos batidos sobre o nosso corpo e depois o cobriam de farinha, assim sucessivamente até os dois últimos fazerem em si mesmos. Depois nos deitamos sobre os papéis, todos de costa, lambuzados de ovo e farinha, e colocamos uma placa, em pé, em frente ao grupo ali deitado: “Arte Ali na Mesa”, e como estávamos cansados por causa da viagem, dormimos. Umás duas ou três horas depois fomos acordando e vimos que estávamos rodeados de guardinhas! - Ai, eu pensei, danou-se, vamos todos presos! Mas que nada,

eles estavam ali cuidando para que ninguém nos perturbasse... Foi tudo de bom, teve gente até dizendo que adoraria ter uma frigideira gigante!. (TESKE, 2013).

Esse é o relato do que aconteceu no prédio da Bienal em outubro de 1987, no dia da abertura da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, feito pela artista e pesquisadora Silvia Teske. A apresentação “pirata” foi realizada pelo Guará, um grupo de estudantes de artes de Florianópolis que viajara por conta própria a São Paulo para realizar a *performance*, planejada durante o trajeto:

Ficamos na viagem de ônibus de Florianópolis a São Paulo, o grupo todo, mas principalmente eu e a Dirce, planejando o que faríamos lá e como faríamos para entrar na Bienal – naquela época a abertura era somente para convidados. Chegamos às quatro da manhã e fomos direto para o mercado comprar os ingredientes: farinha, ovos, bacias, tintas, pincéis, papel kraft. Depois nos hospedamos no Ginásio do Ibirapuera e fomos nos arrumar. A abertura da Bienal seria às 10 horas e caiu o maior vento sul e chuva na hora de sairmos do ginásio para ir para o pavilhão da Bienal...nós com o corpo pintado de guache, roupas de papel kraft e de sombrinha atravessando a avenida, foi hilário. Então, chegamos e entramos no Pavilhão. Ninguém nos parou. Devem ter pensado que fazíamos parte da abertura (ninguém ia acreditar que estávamos indo lá de piratas, não vestidos daquele jeito). Então formamos uma fila carregando nossas bolsas e os materiais e fomos entrando. Estávamos procurando um lugar que fosse interessante para fazer a performance [...]. (TESKE, 2013.(Fig. 1).

A aparição extraoficial do grupo foi registrada por repórter do jornal *O Estado de São Paulo*, que mencionou: “um grupo brega de Florianópolis embrulhado em papel”, falando sobre esta e outras ações que aconteceram naquele dia na abertura do evento, em matéria intitulada *Mas onde está a arte brasileira?*

Artistas seminus com o corpo pintado e cavalgando pelo parque, Cacá Rosset acompanhado de uma ubusete vestida com um minúsculo fio-dental; um grupo brega de Florianópolis embrulhado em papel; dois pintores de rua, que atuam em Santa Ilfigênia atearam

fogo numa tela [...] enquanto algumas performances divertiram milhares de pessoas que fizeram desta inauguração uma das mais concorridas dos últimos anos, nos bastidores o rasga-seda rolava solto[...]. (AMARANTE, 1987, p. 5).

O Guará foi um grupo de *performance* formado em 1986 pelos alunos do curso de Educação Artística da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), tendo como núcleo os participantes: Cândida Maria da Rocha, Edson Raupp, Dirce Guarda, agregando-se mais tarde Marlise Niero, Heloisa Steffen, Kátia Luz Cúrcio, Denise Franco e Sílvia Mayer Teske. Este é um dos três grupos de artistas apresentados neste artigo, cuja atuação marcou de forma indelével a história do Centro de Artes (CEART) da UDESC e a cena cultural de Florianópolis na década de 1980 e seguintes.



Figura 1: Performance extraoficial do Grupo Guará na abertura da 19.ª Bienal Internacional de São Paulo, 1987. Fonte: Fotografia do acervo de Sílvia Mayer Teske.

## *Os anos loucos*

O curso de Licenciatura em Educação Artística da UDESC tem origem na década de 1970. Foi criado a partir da obrigatoriedade das aulas de artes no ensino fundamental e da necessidade da

formação de professores na área. Funcionou inicialmente no centro de Florianópolis, mudando-se para o atual campus, no bairro do Itacorubi, no início da década de 1980. Nos primeiros anos, dividia o espaço e as salas de aula com os cursos do Centro de Ciências da Administração e Sócio-Econômicas (ESAG) (Fig. 2).



Figura 2: O Centro de Artes da UDESC em 1985.

Fonte: CENTRO DE ARTES, 2013.

Em meados da década de 1980, o curso de Educação Artística ganhou nova configuração, novo currículo e status de departamento, com a criação do Centro de Artes e o curso de Artes Cênicas em 1986<sup>1</sup>. Nessa época, a estrutura física do CEART contava ainda com três blocos de madeira destinados à administração e a algumas aulas práticas.

Foi um período de consolidação do curso, aprimoramento da equipe de professores e uma época memorável para as atividades artísticas da cidade. Os grupos que se formaram no CEART nos anos 1980 ultrapassaram os muros da Universidade com suas exposições, proposições, instalações, *happenings*, *performances* e *landart*, ações que faziam de maneira espontânea, as quais, no início, nem eles mesmos sabiam que eram conceitos já definidos por críticos e historiadores da arte. Voltaremos a essa questão mais adiante.

## ***Grupo Artmosfera***

O grupo formou-se em 1983, a partir da primeira exposição realizada no *hall* da Secretaria de Educação, na área central de Florianópolis, da qual participamos então estudantes de educação artística: Mauro Tortato, Renato Ribas e Saulo Pereira. Mais tarde, juntaram-se a eles José Luiz Kinceler (1984) e Maurício Muniz (1987).

<sup>1</sup> Em 2013, o Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC) conta com cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas (mestrado e doutorado); Artes Visuais (mestrado e doutorado); Design (mestrado); Música (mestrado); graduação em Moda.

Também o paulista Paulo Whitaker participou de algumas ações.

As primeiras exposições foram de pinturas e desenhos do trio Mauro, Renato e Saulo, que causaram polêmica ao exibir as obras sem assiná-las e ainda de maneira desordenada, de modo que, quem não conhecesse o trabalho individual de cada um, não saberia identificar o autor. “Queríamos chamar atenção para a questão da mercantilização da arte onde o que se vende é a assinatura do artista”, conta Mauro Tortato (2013a). As pinturas do Artmosfera seguiam o estilo neo expressionista, segundo as palavras do artista e crítico de arte, João Otávio Neves Filho (Janga):

O grupo Artmosfera foi envolvido pelo entusiasmo que o abstracionismo neo-expressionista com seu gestualismo exacerbado e catártico vinha despertando na nova geração de artistas. Essa retomada do abstracionismo expressionista que ocorreu em outros centros, por aqui constituiu-se mais uma ruptura, pois até então não temos notícia de algum grupo que colocasse entre seus postulados o abandono da figura, e das normas todas que caracterizam sua utilização como elemento pictórico-simbólico. (NEVES FILHO, 1997).

Segundo Renato e Saulo (2013b), um dos artistas que mais fortemente teriam influenciado o trabalho de pintura do grupo nesse período foi o catarinense Rubens Oeström, que, em 1986, tinha acabado de retornar da Alemanha, depois de uma década estudando e produzindo arte naquele país.

A primeira experiência ambiental do Artmosfera foi a construção de uma estrutura em bambus no estacionamento da UDESC em protesto a uma questão política interna da Universidade: o curso de artes dividia as salas com a ESAG, e os estudantes desejavam um espaço próprio para as aulas e oficinas. Antes disso, os rapazes já se tinham envolvido numa polêmica com a Administração porque pintaram a parede de uma sala de aula, o que foi considerado muita ousadia. “Pintamos uma das paredes de uma sala de aula e deixamos uma flor sobre a mesa, foi bacana, mas nossa atitude não foi nada bem-recebida”, contam.

Para chamar atenção à causa, o grupo, que agora já contava com a participação de José Luiz Kinceler em sua formação, ergueu uma estrutura com varas de bambu com doze metros de diâmetro na

base e sete ou oito metros de altura, na área do estacionamento da Universidade. Ela não ficou nem dois dias e foi derrubada. Depois, uma similar foi construída no canteiro central da antiga rótula em frente ao Centro Integrado de Cultura (CIC), na avenida Jornalista Rubens de Arruda Ramos (conhecida por Beira-Mar Norte), em Florianópolis, que ficava no caminho para as duas universidades, a UDESC e a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Os participantes, enquanto trabalhavam, foram abordados por policiais, mas explicaram que aquilo se tratava de uma ação de estudantes de arte, e foi-lhes permitido finalizá-la, mas também não durou muito e foi tirada de lá pelo serviço de limpeza urbana (Fig. 3).

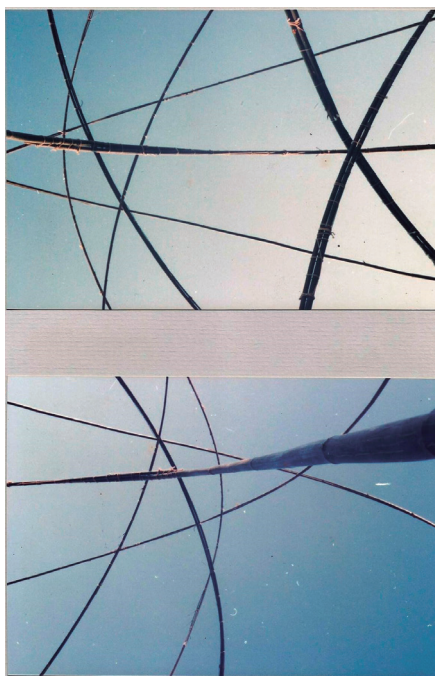


Figura 3 (A, B): Detalhe das estruturas de bambu construídas pelo Artmosfera no estacionamento do CEART-UDESC e no canteiro central da Av. Jornalista Rubens de Arruda Ramos (Beira-Mar Norte) em Florianópolis em 1984.

Fonte: Fotografia do arquivo de Saulo Pereira.

Algumas das ações do Artmosfera relatadas pelos participantes Renato Ribas, Saulo Pereira e José Luiz Kinceler<sup>2</sup>:

**Infláveis:** exposição realizada na sede da Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP), em 1986, na qual o grupo preencheu o espaço com tubos gigantes de plástico inflado. As peças, vermelhas ou transparentes, tomavam a sala de exposições, saindo pela porta até a via pública, o que acabou obrigando os transeuntes a darem uma espiada na exposição (Fig. 4).



Figura 4: Exposição do grupo Artmosfera na ACAP, prédio da Alfândega em 1986, onde as peças de plástico inflado preencheram o espaço expositivo, invadindo a rua. Fonte: Fotografia do arquivo de Saulo Pereira.

**Outdoor:** coletiva de 1986 que contou com a participação de diversos artistas que produziram imagens em outdoors pela cidade. A exposição ficaria trinta dias na rua. Enquanto os outros participantes tinham suas peças expostas desde o início, o espaço do grupo Artmosfera permanecia em branco. Foi só no último dia, antes do encerramento, e às vésperas de ser retirado, que o grupo “pintou” o seu espaço, imprimindo sua arte ao vivo com tintas e pincéis.

<sup>2</sup> Depoimentos colhidos em entrevista realizada individualmente com Mauro Tortato em 6 de junho de 2013 e em conjunto com Renato Ribas, Saulo Pereira e José Luiz Kinceler, em 9 de agosto de 2013, no CEART/ UDESC, em Florianópolis.



**Pan'arte volume:** em exposição no CIC, o grupo Artmosfera construiu no jardim em frente ao prédio um tipo de torre feita com restos de madeira da construção civil. Colocaram nela alguns suportes em alumínio em que eles acenderam tochas na noite da abertura. A estrutura era frágil e caiu com o vento, mas o trabalho gerou um vídeo de quase uma hora de duração, no qual está registrada a construção da torre e um debate entre os próprios artistas do grupo sobre a obra e seu resultado (Fig. 5).



Figura 5: Vídeo sobre o trabalho construído pelo Grupo Artmosfera em frente ao CIC durante exposição Pan'arte Volume. Fonte: Acervo de Renato Ribas.

Além disso, faziam ações, como gotejar tinta ou pigmentos coloridos nas poças d'água nos dias de chuva. Ou, então, uma vez, invadiram a ponte Hercílio Luz e prenderam na sua lateral um dos objetos de plástico inflado na cor vermelha, deixando-o balançando ao vento. Também levaram essas mesmas estruturas de plástico para as dunas de areia da praia da Joaquina, deixando-as ao vento, funcionando como verdadeiras birutas gigantes.

*Enfant Terrible das artes:* uma das ações frequentes do grupo Artmosfera, que nessa época já contava também com a participação de Mauricio Muniz – que tinha habilidade especial para produzir

máscaras de estêncil feitas com chapas de raio-X, era espalhar figuras pintadas em spray pela cidade, como as baratas que pintavam em lugares “nojentos”, como lixões ou esgotos a céu aberto.

O Artmosfera foi um grupo de “ativistas da arte” que causava polêmica na cidade com ações como jogar, durante a noite, baldes de tinta numa escultura localizada na Av. Beira-Mar Norte (em homenagem à polícia) e com a qual implicavam.

O crítico Harry Laus, numa dedicatória pessoal direcionada a um dos componentes do grupo, chamou-o de *enfant terrible das artes*. Mas eles tinham apoio de alguns artistas “mais velhos” e conhecidos na cidade, como, por exemplo: Pedro Paulo Vecchietti e Meyer Filho, que sempre acompanhavam as suas exposições. “Os artistas, intelectuais, estudantes, pessoas da cidade compareciam em peso, naquela época era diferente de hoje, um evento de arte, uma exposição reunia muita gente e acabava virando um ‘acontecimento’ na cidade”<sup>3</sup>.

Florianópolis viveu na década de 1980 um período de entusiasmo, experimentações, não apenas representado pela atuação desses grupos e tendo como centro não só o CEART, mas também as oficinas de arte do Centro de Cultura (CIC), o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) e outras diversas galerias particulares e espaços, como o da Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP).

Perpendicularmente, a cidade viveu um período inegável de renovação das artes, resultado de uma soma de fatores, como a atividade renovada do MASC que, com Harry Laus, que estimulou o desenvolvimento dos artistas locais, com interconexões. O fato de ele ter vivido no Rio de Janeiro na década de 1960 o deixou aberto às contemporaneidades. (GIRRULAT, 2013).

Os componentes dos grupos, tanto do Guará como do Artmosfera, relembram que, naquela época, o circuito de artes da cidade era bem agitado, com diversas galerias de arte, e espaços expositivos que realizavam exposições com *vernissages* praticamente todas as semanas (Fig. 6).

---

<sup>3</sup> Depoimentos colhidos em entrevista realizada individualmente com Mauro Tortato, em 6 de junho de 2013, e em conjunto com Renato Ribas, Saulo Pereira e José Luiz Kinceler, em 9 de agosto de 2013, CEART/ UDESC em Florianópolis.



Figura 6: Obra do Grupo Artmosfera em exposição coletiva no Centro Integrado de Cultura. Fonte: Fotografia do arquivo de Saulo Pereira.

Esse cenário foi resultado de conjunção de muitos fatores e da atuação de muitas pessoas, é certo. No entanto, destacamos alguns personagens cujas ações interligadas, a nosso ver, resultaram do desenvolvimento desse clima propício: 1) Doraci Girrulat no CEART; 2) Harry Laus no MASC; 3) Jayro Schmidt, “que desenvolve um programa de ensino de história da arte, com acentos poéticos, filosóficos e teóricos nas oficinas do CIC como professor de pintura e vai solidificando o abstracionismo” (GIRRULAT, 2013); 4) João Otávio Neves Filho (Janga), artista, crítico e diretor da Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP), no período 1982-86; 5) Luiz Carlos Canabarro, professor do CEART, que liderou o grupo Nha-ú.

O professor Canabarro já vinha desenvolvendo um trabalho importante para a solidificação, sendo o principal articulador do grupo Nha-ú. Mas, mais do que formar o grupo, Canabarro é o agilizador do rompimento com o academicismo e anacrônicos, com muita força persuasiva, um discurso fundamentado e profícuo, ele rompeu com os aspectos formais fechados da expressão volumétrica em Santa Catarina. (GIRRULAT, 2013).

## *Museu de Arte de Santa Catarina*

Depois de ter dirigido o Museu de Arte de Joinville, entre 1980 e 1982, Harry Laus, um crítico de arte e historiador de atuação reconhecida e respeitada nacionalmente, assumiu a direção do MASC de 1985 a 1987, e depois novamente entre 1989 até seu falecimento (em 1992). Na direção do MASC, promoveu exposições importantes e apoiou artistas locais:

Cheio de inquietudes, Laus morou em 43 cidades antes de 1976, quando retornou ao Estado como um dos críticos de arte mais respeitados no Brasil. Escritor e jornalista, tinha disposição para um trabalho contínuo que buscava a modernidade e a profissionalização. (PEDROSO, 2013).

A artista Patrícia Amante, no artigo *Re-visão da geração 80 em Florianópolis*, aponta algumas exposições realizadas no MASC naquela década:

1– Perspectiva Catarinense: em julho de 1986, reunindo Rubens Oestrøm de Blumenau, Luiz Henrique Schwanke e Marcus Rück de Joinville, Suely Beduschi de Porto Belo, Fernando Lindote, Loro e Max Moura de Florianópolis. E que foi levada também para São Paulo e Brasília.

2 – Pan’Arte Volume: em 1987, apresentando instalações do grupo Nha-ú e Artmosfera, e representações individuais de Carlos Asp, Ubiratan de Oliveira (Bira), Suely, Aldo Nunes, Juliana Wosgraus, Doraci Girrulat, Hassis e Edy Balod.

3 – Momento Catarinense: exposição coletiva com Flávia Fernandes, Luiz Gustavo Ramos, Maurício Muniz, Mauro Tortato, Renato Ribas e Saulo Pereira. Os quatro últimos integrantes do grupo Artmosfera.

4– Totum: exposição coletiva com Beбето, Carlos Asp, Fernando Lindote, Jayro Schmidt, Juan C. Doyle, Mara Santos, Onor Filomeno, Rafael Rodrigues e Ronaldo Linhares, que atuavam nas Oficinas de Arte do CIC. (AMANTE, 2013).

Em 1984, a Fundação Catarinense de Cultura promoveu, em São Paulo, na Faculdade Armando Alvares Penteado (FAAP), uma exposição da arte produzida em Santa Catarina, com obras de 63

artistas. A exposição, intitulada *Arte de Santa Catarina*, foi realizada de 16 de outubro a 19 de novembro, e lá estava uma instalação do Grupo Nha-ú, denominada Emaranhado (Fig. 7), que contava com personagens em tamanho natural em terracota representando um ambiente de trabalho de escritório com mesas, uma máquina de escrever e uma secretária, mais preocupada em lixar as unhas do que em atender à pessoa sentada à sua frente.

A instalação do Nha-ú foi recomendada pela crítica Radha Abramo, do jornal *Folha de São Paulo*:

Chama a atenção o Grupo Nha-ú, que apresenta uma proposta ambiental delimitada por canos galvanizados formadores de um cubo que pelas suas paredes vazadas exhibe um escritório no qual há mesa, máquinas de escrever, vasos e as figuras de mulher (a secretária) e de homem, todos feitos em cerâmica pela técnica do acordelado. O material primário – a argila – usado para a composição dessa proposta significa que não serão uma técnica ou material de alto custo os elementos precisos para a criação artística. O grupo Nha-ú, formado com o objetivo de valorizar a arte da cerâmica, questiona o mercado de arte e as competições profissionais e exalta o prazer lúdico de fazer arte. (ABRAMO, 1984, p. 35).

O trabalho atraiu também a atenção dos alunos na FAAP, gerando curiosidade e debate, conforme conta Luiz Carlos Canabarro:

Nosso grupo estava muito tímido porque era a primeira vez que saíamos do sul e não tínhamos ninguém de São Paulo entre nós. Mas logo que começamos a montar o trabalho, os alunos da FAAP foram chegando, curiosos. Então, em algum momento da exposição fomos convidados a conhecer a sala de cerâmica da faculdade de artes deles, um espetáculo com equipamentos novos, argila preparada com fórmulas especialmente desenvolvidas para as aulas, e tudo o mais. Sem dúvida um contraste com nossas instalações precárias no CEART daquela época. Então era mesmo de se admirar o trabalho que conseguimos desenvolver com nossos poucos recursos. E isso mexeu com eles lá, tanto que, durante o período que estivemos com a exposição, apareceram frases pichadas nas paredes da faculdade paulistana: ‘cerâmica é arte’ e ‘pela cerâmica artística’. E nos-

os alunos e participantes juram que não foi ninguém do nosso pessoal que fez.(Fig. 8). (CANABARRO, 2013).



Figura 7: Fragmento da instalação Emaranhado, Grupo Nha-ú, terracota, 1984, apresentado em exposição na FAAP, em São Paulo. Fonte: Acervo MASC. Disponível em: <<http://www.alquimidia.org/masc4/index.php?mod=acervo&ac=obra&id=549>>. Acesso em: 2 jul. 2013.

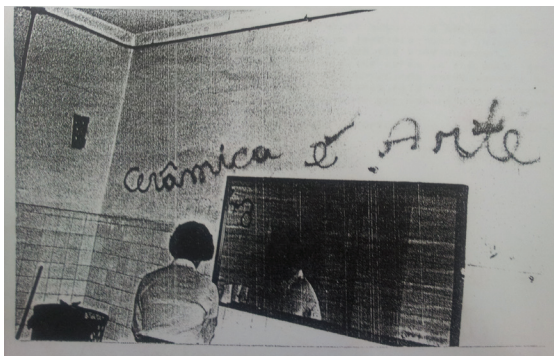


Figura 8: Parede dos banheiros da FAAP pichada durante o período em que a exposição coletiva de artistas catarinenses acontecia na Instituição, com a participação do Grupo Nha-ú, em 1984. Fonte: Fotografia do arquivo de Luiz Carlos Canabarro.

O Grupo Nha-ú—palavra de origem tupi-guarani que significa barro para cerâmica – foi o mais longo dos grupos. Liderado por Canabarro, reuniu professores e alunos do CEART com o objetivo de realizar pesquisas em cerâmica, “valorizando-a como arte”.

A primeira exposição do grupo foi em 1980, quando participou do IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, em que apresentou a obra *Caos e Criação* (Fig. 9 e 10). O trabalho foi premiado no Salão com uma “citação especial” – pois o grupo recusou-se a participar do prêmio aquisitivo por considerar o valor inferior ao que valia a obra (CANABARRO, 1988). Desse projeto participaram os professores Luiz Carlos Canabarro, Geraldo Mazzi, Dora Dutra Bay e Carlos Lucas Besen; o oleiro Ademar de Melo, o fotógrafo Ulisses Soares e os alunos, Cinthia Zaguini, José Luiz Kinceler e Marcos Malta<sup>4</sup>.

*Caos e Criação* é uma instalação formada por 48 peças de cerâmica suspensas numa estrutura de madeira e outras oito que ficavam no chão. Compunha a instalação um som ambiente composto pelo maestro Carlos Besen, que alternava ruídos do dia a dia com música clássica. O trabalho chamou a atenção da crítica e imprensa no Rio Grande do Sul, e levou o grupo a expor a obra também no MASC, em Florianópolis, em setembro de 1980.

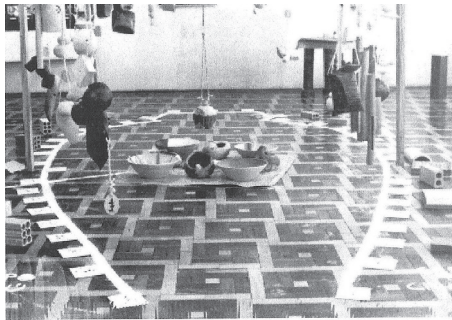


Figura 9: Conjunto da primeira obra do Grupo Nha-ú intitulada *Caos e Criação*, que recebeu prêmio especial no IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, em 1980 e foi exibida em exposição no MASC, em Florianópolis no mesmo ano.

Fonte: Acervo de Luiz Carlos Canabarro.

<sup>4</sup> Ao longo de sua trajetória, o grupo Nha-ú contou com outras participações como: Cléa Spindola, Isabela Sielski, Jandira Lorenz, Leiza Martins, Maria Angelina Keller do Valle, Maria Helena M de Oliveira, Marilena Morozowski, Nivaldith Fernandes, Rafael João Rodrigues, Jone Araújo, Elde Duarte Araújo, Ricardo Varella, Aldanei Menegas de Andrade, Sergio Wigers.



Figura 10: Detalhe da primeira obra do Grupo Nha-ú intitulada *Caos e Criação*, que recebeu prêmio especial no IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, em 1980, e foi exibida em exposição no MASC, em Florianópolis, no mesmo ano.

Fonte: Reprodução acervo de Luiz Carlos Canabarro.

O grupo Nha-ú realizou ainda outras exposições em Florianópolis e Porto Alegre, além daquela da FAAP, em São Paulo.<sup>5</sup> Em 1986, três peças suas foram aceitas na primeira edição do *International Ceramics Festival Mino*, em Nagoya, no Japão, um importante evento de cerâmica realizado a cada três anos naquele país (Fig. 11). Os trabalhos do grupo concorreram com os de ceramistas de vários países a um prêmio em dinheiro e mais bolsa de estudos. Para enviar as peças para o Japão, tiveram apoio da UDESC, já que foi dispendioso enviar as três peças devidamente embaladas para o outro lado do planeta. O grupo recebeu depois, dos organizadores, um certificado de participação, mas Canabarro não sabe que fim levaram as peças, já que ficaram no Japão e nunca foram devolvidas.

<sup>5</sup> Principais exposições do grupo Nha-ú: 1980: IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, citação especial com o trabalho *Caos e Criação*, apresentado no MASC em setembro daquele ano; 1981: participação no Congresso de Estudantes de Medicina, Florianópolis; 1983: projeto *Ali-e-na-ção*, JASA, Porto Alegre; 1985: *Emaranhados* na exposição *Arte de Santa Catarina*, na FAAP, em São Paulo; Projeto *Estand'Arte*, terminal Rita Maria, Florianópolis; 1986: projeto *Instalarte*, ACAP, participação em exposição internacional de cerâmica em Nagoya, Japão; Pan'Arte Volume, MASC.





Figura 11: Uma das três peças do Grupo Nhaú enviadas para participar do concurso do International Ceramics Festival Mino, em Nagoya, no Japão, em 1986.

Fonte: Acervo de Luiz Carlos Canabarro.

## *Cerâmica artística*

Luiz Carlos Canabarro nasceu em Pelotas (RS) em 1948. Estudou cerâmica em Rivera (Uruguai), em 1969, com o escultor Luis Ospitaleche – com quem apresentou uma exposição no MASC em outubro de 1983. Licenciou-se em desenho artístico na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 1975, e concluiu também o bacharelado em escultura na mesma universidade em 1977 (AMARAL, 2002).

Depois de formado, ele passou em um concurso público no Rio Grande do Sul, onde assumiria vaga num museu em Porto Alegre. Mas, enquanto aguardava a nomeação, viajou despreziosamente a Florianópolis a convite de um amigo que, por conta própria, havia inscrito Canabarro para disputar uma vaga num concurso para professor de “geometria descritiva” na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Canabarro conta que não tinha domínio de conteúdo e também não se interessava pela matéria, tendo realizado a prova por insistência do amigo. Mas para sua surpresa, passou em segundo lugar. “Por conta do meu currículo como ceramista, no entanto, a equipe da UFSC me indicou para a UDESC onde estavam

precisando de professor de cerâmica”. Assim, no mesmo dia em que iria assinar seu contrato de trabalho com a UFSC, onde passara no concurso, recebeu um convite que mais uma vez desviaria seu caminho, levando-o para a UDESC, instituição na qual faz história como titular da disciplina de cerâmica desde então.

Ele começou em 1978, antes, portanto, da criação do CEART, como assistente do professor Dimas Rosa, não só no cargo como também de fato, trabalhando no próprio ateliê de Dimas, onde “foi aprender a trabalhar com escultura”, como diz.

Fiquei um ano sem produzir algum trabalho artístico. Eu tinha recém me mudado do Rio Grande do Sul para Santa Catarina e entendi que precisava fazer minha arte aqui. Eu não queria ser ‘um gaúcho’ e aliás nunca gostei de ter essa marca. Era aqui que eu ia viver, então precisava construir uma ‘arte catarina’. Depois de pesquisar bastante, meu primeiro trabalho foi uma homenagem a Itaguaçu. (CANABARRO, 2013).

Canabarro participou ativamente de implantação do Centro de Artes, como professor, diretor, coordenador de pesquisas e também foi, desde os primórdios do curso de artes, entusiasta na organização de exposições de alunos e professores. Ele já atuava como artista e levou para a Universidade a prática do ateliê e da produção artística.

### ***Rompendo limites***

**D**oraci Girrulat, professora aposentada do CEART e atualmente (2013) residindo no Chile, é artista e pedagoga, com “tendência a um pensamento livre e libertário”, como se auto define, e teve importante papel na implantação dos processos artísticos contemporâneos na Florianópolis dos anos 1980.

Natural de Rio do Sul (SC), Doraci Girrulat iniciou o curso de filosofia na UFSC em 1968 – não concluído por conta de sua mudança para São Paulo, onde, mais tarde, graduou-se em Artes Plásticas na FAAP, entre os anos de 1973-78. Alguns de seus professores foram Nelson Leirner, Julio Piazza, Ubirajara Ribeiro, Tomoshique Kusuno, Reinaldo Jardim, e ainda Daisy Peccinini, a qual organizou um Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira e a pesquisa sobre O Objeto na Arte - Brasil anos 60, projetos nos quais

Doraci contribuiu fortemente como estudante e bolsista. A pesquisa resultou mais tarde em um livro e uma exposição, realizada em 1978, com participação de artistas, como Antonio Manuel, Wesley Duke Lee, Abraham Palatnik, Cildo Meireles, Fajardo e Lygia Pape.

Segundo Makowiecky e Oliveira (2013), enquanto realizava a pesquisa, Doraci conheceu residências e ateliês de artistas, como: Farnese de Andrade, Luis Paulo Baravelli, Artur Barrio, Lygia Clark, Antonio Dias, Carlos Alberto Fajardo, Ferreira Gullar, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Ascânio Monteiro e Abraham Palatnik. Também foi nessa época que se tornou amiga de Hélio Oiticica.

De volta a Santa Catarina, depois de um período vivendo no Chile, Doraci Girrulat iniciou como professora substituta no curso de Artes Plásticas da UDESC, em 1985, na disciplina de história da arte brasileira. Mas, ao assumir as aulas, saltou direto para o conteúdo da arte contemporânea brasileira. “Com a participação na pesquisa estava preparada para ensinar sobre nossa arte a partir dos anos 50”, conta. Depois, passou em concurso e assumiu como catedrática as disciplinas de Fundamentos da Linguagem Visual (FLV) e de Análise e Exercícios dos Materiais Expressivos (ATME I, II e III). Na primeira delas, ensinava a fabricação de materiais, como pigmentos, tintas e suas técnicas. Já na segunda fase, ia além:

Na disciplina ATME II, também chamada de Laboratório de Criatividade ou de Sensibilidade, eram oportunizadas experiências sensoriais, cinéticas e psíquicas. Nelas foram aplicados “coquetéis”, ou seja, um conjunto de técnicas advindas do conhecimento gerado pelo Osho (via Prashanto), Lygia Clark, Eugenio Barba, Bioenergia, Eiritmia e Domínios do Movimento. Também eram realizados estudos paralelos sobre o pensamento de Jung, de Gastón Bachelard, de Leibniz e da Fenomenologia. Permeado com conhecimentos das ciências da relatividade e da quântica, da incerteza e das entropias, e finalmente, os conhecimentos da teoria da matemática do caos, o curso culminava com propostas de descoberta pessoal da expressividade própria, veiculadas sobre o exercício nos arquétipos e ancorados sobre as categorias da Instalação, da Performance, dos Happening’s, das Intervenções Urbanas, da Vídeo Arte. E diante do panorama das possibilidades representacionais, apresentacionais e presentacionais, a

seleção de uma ou mais acontecia em diferentes anos. Sempre considerando a tipologia dos grupos. Na ATME III, o ensino para a liberdade de opção de suportes expressivos, construídos geralmente sob os critérios do movimento pós-moderno e das categorias do Objeto e dos Novos-mídias. Quando estes, dependendo do ano, o suporte poderia ser o Fax Arte, a Reprogravura, a Poética Visual ou qualquer um que viesse a ser sugerido como necessidade expressiva individual do educando. (GIRRULAT, 2013).

Um dos exercícios propostos pela professora Doraci Girrulat resultou, por exemplo, na ação do Grupo Guará, intitulada “Uma vaca na sala de aula”, para a qual os componentes levaram uma vaca para a sala de aula e a esconderam, deixando apenas buracos por onde as pessoas só podiam espia-la. “A proposta era produzir uma ação que tivesse ‘alguma coisa fora do lugar’”, conta Dirce Guarda (2013). “Depois de exibir a vaca na sala de aula, saímos desfilando com ela por todo o campus.”(Fig. 12).



Figura 12: Uma vaca na sala de aula, ação do Grupo Guará no CEART, 1987.

Fonte: Fotografia do arquivo de Silvia Teske

Doraci utilizava uma extensa bibliografia em suas aulas, mas em geral fundamentava-se na fenomenologia, Merleau-Ponty, sobretudo.

Também usava as obras: *A Política da Loucura*, de João Francisco Duarte Junior, *A performance como Linguagem*, de Renato Cohen (que seria professor de Doraci mais tarde no mestrado que iniciou na Universidade de São Paulo - USP - em 1996) e *A Poética do Espaço*, de Gastón Bachelard, este, sim, obrigatório. Para a artista, a frase “éramos nós mesmos os materiais”, da ex- aluna Luana Wedekin (2013), foi a definição mais próxima para sua verdadeira ação pedagógica, pois adverte a percepção de um atuar como um campo quântico. Tudo é inseparável, incognoscível e, portanto, indescritível.

Fui aluna de Doraci durante dois anos, no Curso de Artes Plásticas da UDESC, nas disciplinas de Fundamentos da Linguagem Visual, onde, além de um pouco da teoria das cores, a física das cores, falávamos, ou melhor, ela falava e nós ouvíamos sobre física quântica e teoria do caos (assuntos que não constavam no programa!); e em Análise e Exercício de Técnicas e Materiais Expressivos’, onde aprendíamos a trabalhar e confeccionar materiais artísticos – tinta, carvão, papel artesanal... Líamos Bachelard, Jung, falávamos de mitologia, intuição, arte conceitual, performance, happening, fazíamos exercícios de sensibilização. Éramos nós mesmos os materiais. (WEDEKIN apud MAKOWIECKY; OLIVEIRA, 2013, p. 204).

Conforme Bortolin (2001), no período de 1986-1991, o grupo Guará realizou cerca de 40 *performances*, incluindo a apresentação na Bienal de 1987, em São Paulo, e marcou época com as ações ousadas que realizava em eventos culturais em Florianópolis, chegando aos locais muitas vezes sem ser convidado. “O grupo caracterizou-se por interferências irônicas e agressivas em aberturas de exposições, outras solenidades e também em praças, ruas, ônibus e praias” (BORTOLIN, 2001, p. 391), como, por exemplo, a ação *Choca-remos* (Fig. 13), realizada no Centro Integrado de Cultura (CIC), em que os componentes do grupo invadiram a plateia de um evento, pintados – como era seu costume – e vestidos com roupas de papel, imitando o cacarejar de galinhas.

Entramos silenciosamente na plateia e passamos de fila em fila de poltronas até chegar à mesa do cerimonial, onde subimos

e começamos a cacarejar como galinhas. Pegamos ovos que tínhamos levado escondidos e quebramos na cabeça uma da outra. Pegamos outros ovos – cujo conteúdo tínhamos esvaziado e trocado por farinha – e jogamos para a plateia, que ficou tentando se esconder achando que eram ovos de verdade, mas era farinha.(GUARDA, 2013).



Figura 13: *Chocar-emos*, performance realizada no evento Visibilidade Catarinense no CIC, em Florianópolis, em julho de 1987.

Fonte: Fotografia do arquivo de Silvia Teske

Outro trabalho realizado durante a exposição Visibilidade Catarinense no CIC, em julho de 1987, segundo Bortolin (2001), foi a performance intitulada *Piquenique na relva* (Fig. 14), uma menção à obra de Manet, na qual os componentes do grupo, ricamente vestidos com suas roupas de papel e pintados e maquiados, realizaram, nos corredores do CIC, um piquenique com frutas. Uma das ações foi

quebrar uma grande melancia jogando-a no chão, e distribuindo pedaços para os presentes. O grupo conta que limpava tudo ao final da ação. O objetivo do Guará era causar estranhamento.



Figura 14: Silvia Teske na *performance Piquenique na relva*, 1987  
Fonte: Fotografia do arquivo de Silvia Teske

O Guará tinha essa peculiaridade, nossas performances nunca tiveram hora marcada, chegávamos e fazíamos. Uma vez em uma exposição do Schwanke em uma galeria fina em Florianópolis, fomos de enceradeira e baldes e pano de chão. Ficávamos limpando o chão, enquanto que a “nata” desfilava. E se desse na telha, lustrávamos os sapatos das madames. O Schwanke adorou!. (TESKE, 2013).

O Grupo ganhou duas vezes, nos anos de 1988 e 1989, o

Prêmio Edital Auxílio Montagem em Artes Plásticas, concedido pela Fundação Estadual de Cultura. O Guará dissolveu-se em 1991, e alguns dos ex-componentes (Denise Franco, Dirce Guarda e Maria Cristina Fernandes Faria) criaram o grupo *Pé no Saco*, que, em 1993, ficou em terceiro lugar no Salão Victor Meirelles com a *performance* justamente que lhe deu o nome: *Um pé no saco*.

Em 2008, dez ex-alunos de Doraci Girrulat: Adriana Fritzen, Carlos Asp, Dirce Körbes, Indian Hoewell, Luana Wedekin, Dirce Teresa da Guarda, Raquel Stolf, Regina Melim, Ricardo Ramos e Sílvia Teske participaram de uma exposição no X Prêmio Salão Victor Meirelles realizado no CIC, em homenagem à mestra. A retrospectiva contou com plotagens de fotos e de obras, esculturas, objetos e gravuras suas, juntamente com a apresentação dos seus ex-alunos.

Segundo João Evangelista de Andrade Filho, o eterno Diretor do MASC, em carta na qual lhe comunicava a concessão da homenagem, é 'o nome mais instigante da produção pós-moderna em nosso Estado'. E, mais adiante, segue João Evangelista, no mesmo documento, afirmando que 'o Museu tem consciência [de] que o exercício da arte em nossa região foi uma coisa antes das suas atividades, e outra, depois delas', referindo-se não só à produção pessoal de Doraci, como à 'ação pedagógica na UDESC'. (MAKOWIECKY; OLIVEIRA, 2013).

Segundo Dirce Guarda:

Nas aulas da Doraci, mergulhávamos em conceitos, produzíamos materiais, vivenciávamos experiências sensoriais. Éramos colocados em produção nos campos do pensar, sentir e fazer. E fazer bem feito, porque ela, Doraci, exigia e fazia o melhor. Doraci sempre nos ensinou, instigou e conduziu ao conhecimento. (GUARDA apud MAKOWIECKY; OLIVEIRA, 2013).

## ***Os anos 80 no Brasil***

A década de 1980, no País, foi marcada pela reabertura política após um regime militar que durou 21 anos. Nas artes, ficou conhecida como a década da pintura, principalmente após o sucesso da exposição



*Como vai você, Geração 80?*, que reuniu 123 artistas, entre julho e agosto de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A exposição contou com a presença de grande público e gerou muitos debates no meio acadêmico e artístico, sendo considerada um marco para o ressurgimento da pintura em grandes proporções nas artes plásticas do País.

Bianca Andrade Tinoco (2009), na dissertação intitulada *Performance e geração 80: resgates*, faz uma reconstituição daquele período com objetivo de “investigar os motivos que impediram os *performadores* em atividade nos anos 1980, no Rio de Janeiro, de serem associados à denominação Geração 80”, como descreve na apresentação. Em sua pesquisa, a autora demonstra que outros artistas e manifestações, que não os pintores e a pintura, mesmo que presentes na exposição famosa do Parque Lage em 1984, tornaram-se praticamente invisíveis aos olhos de críticos e dos registros da história da arte brasileira nos anos seguintes. A autora usa justamente o termo “invisibilidade”.

Na sua dissertação, Bianca aponta vários motivos para esse desconhecimento das ações: desde questões políticas até as exigências do mercado de artes – que prefere telas por serem objetos de mais fácil comercialização. E um desses motivos apresentados por ela é a própria natureza efêmera dessas ações, os *happenings* e *performances* e a falta de documentação dos artistas de seus trabalhos, seja por meio de fotos, vídeos ou até mesmo testemunhos escritos. Vejamos a opinião do artista Aimberê Cesar reproduzida na dissertação de Bianca:

Performance tem um grande problema, ela é instantânea [...] Acho que foi por conta disso que ela não era incorporada à “Geração 80”, apesar de estar ali, de estar acontecendo. Ela não era incorporada porque não existia – a gente nem tinha câmera de vídeo na época, era caro. (CESAR apud TINOCO, 2009, p. 121).

Façamos um paralelo: se os *performadores* da década de 1980 no Rio de Janeiro, que, junto com São Paulo, forma o maior centro cultural do País, reclamam de invisibilidade, o que dizer então dos

---

<sup>6</sup> Depoimentos colhidos em entrevista realizada individualmente com Mauro Tortato em 6 de junho de 2013 e posteriormente em conjunto com Renato Ribas, Saulo Pereira e José Luiz Kinceler em 9 de agosto de 2013, CEART/UEDESC em Florianópolis.

registros desse tipo de produção em Florianópolis nessa mesma época?

De acordo com os componentes do Grupo Artmosfera, eles não pensavam em registrar suas ações e nem tinham recursos, pois naquela época não era fácil, como hoje, de obter-se uma câmera para filmar, por exemplo. “Na época nem se pensava em filmar, fotografar ou fazer qualquer registro dos nossos trabalhos.”<sup>6</sup>

“Quem trouxe isto pra gente: a ideia de que tínhamos que registrar, que era importante fotografar o que fazíamos, foi a professora Doraci Girrulat”, complementa Dirce Guarda (2013), do Guará. “Nós nem pensávamos nisso. Quando começamos, nem sabíamos que o que estávamos fazendo, artistas de outros lugares do mundo também já tinham feito ou estavam fazendo, ou que poderia ter importância um dia”, completa. De acordo com Dirce, pelo que ela recorda, o primeiro professor a mencionar, a fazer relação entre as atividades iniciais do Grupo Guará com *performance* foi o professor e crítico de arte Osmar Pisani, que ministrava aulas de História da Arte e falou sobre o trabalho de Yves Klein.

### ***A Florianópolis de antes dos anos 1980 e durante os anos 1980***

Não há dúvida de que a década de 1980 trouxe renovação para as artes plásticas produzidas em Florianópolis, contrastando com o período anterior, o qual o crítico João Otávio Neves (1996) descreve como: “uma arte anacrônica e de tosca execução que se fazia em Santa Catarina nos anos 70, que se resumia a clichês permeados de peixes, bruxas, boitatás e similares”. O contexto dessa declaração foi em apresentação à citada exposição em homenagem a Doraci Girrulat, realizada em 2008, artista que Janga considera “justamente um dos pilares para a oxigenação ocorrida em Santa Catarina a partir dos anos 80” (MAKOWIECKY; OLIVEIRA, 2013).

Sandra Makowiecky, em sua tese de doutorado (2012), concorda com a análise desse cenário cultural dos anos 80 na ilha de Santa Catarina, dizendo que, com relação às artes, a década de 80 foi definitiva para a atualização da arte catarinense. O processo de renovação inicia-se com *Resumo 85*, mostra que, na opinião de João Otávio Neves Filho (1996), foi a versão catarinense da *Geração 80*. Papel importante teve nessa época a Associação Catarinense de

Artistas Plásticos (ACAP). O panorama também sofreu mudanças com a criação do Centro Integrado de Cultura (CIC) e com a presença do crítico Harry Laus como diretor do Museu de Arte de Santa Catarina, implantado em 1983 no CIC. A liberdade formal acentuouse, e as instalações, objetos e *performances* marcam definitivamente a nova cena. A arte feita nessa década começa a mostrar uma reflexão mais global. Artistas catarinenses vão estudar no exterior e retornam, sofrendo influência mais direta do contemporâneo internacional, imprimindo, ao voltarem, uma nova dinâmica ao ambiente artístico. É o caso, por exemplo, de Rubens Oeström, porta-voz de uma corrente internacionalista, com gestualismo abstrato de cunho neo-expressionista, resultado de suas experiências junto ao ambiente de Berlim. Também, fundamental na plástica dos 80, a personalidade de Luiz Henrique Schwanke, Doraci Girrulat, Marcos Rück, Loro, Fernando Lindote, Carlos Asp, Bira, Paulo Gaiad, entre outros, que aceleram a pesquisa com materiais e produtos industrializados que invadem as obras dos artistas. Nessa época, muitos artistas do Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro vieram para Florianópolis, em busca de qualidade de vida, compartilhando novos ares com o público local.

No futuro, quem estudar a década de 80 nas artes plásticas de Santa Catarina, há de concluir que ela marcou a ruptura com a tradição e a acomodação em busca de conceitos estéticos renovados e atuais. E essa transformação resulta mais significativa quando se verifica não ser apenas local, em Florianópolis, mas também em outros centros culturais, como Joinville, Lages e Blumenau (LAUSS, 1996).

De fato, os anos 80 foram o tempo das individuais e coletivas de grande porte, da revisão de valores consagrados pelas retrospectivas no Museu de Arte de Santa Catarina, Museu de Arte de Joinville, Casa da Cultura de Blumenau, como também em galerias particulares. Os grupos mencionados neste artigo tiveram papel relevante. O Nha-ú muito contribuiu não só para a renovação da linguagem em cerâmica, mas para a escultura (ou volumes) de modo geral. A maior preocupação residia na pesquisa sistemática em cerâmica com o objetivo de valorizá-la como arte. O Artmosfera estabelecia um paralelo na linha do grupo Casa 7 de São Paulo, que se reunia em ateliê, para debater e produzir arte. Sucedem-se mostras de arte na rua, como as de *outdoors* e *stand-artes*, que levaram até o grande público a produção de nossos

artistas. Cabe destacar finalmente a entrada do teatro e da expressão corporal no mundo das tintas. As interferências de *performances* do Grupo Guará roubaram a cena em vários acontecimentos culturais. Em 1991, alguns integrantes seguiram caminhos individuais. O grupo caracterizou-se por interferências irônicas em aberturas de exposições, solenidades, praças, ruas, ônibus e praias, trazendo o inesperado, o inusitado, o acaso. Sempre surpreendentes, realizaram *performances*. Sua saudável irreverência passou a atrair um público jovem e interessado para as exposições.

A década de 80 viu surgir várias galerias: a Fundação *Prometheus Libertus*, em 1983, a *Art in Panorama* e a *Galeria Piccolo Spazio – Arte e Objetos*, administrada por Marcos Fiúza e Marina Moritz, em 1986, inaugurada com uma exposição de Eli Heil com obras feitas entre 1969 e 1986. Essas galerias optaram pela contemporaneidade, sem deixar de atender ao mercado já estabelecido, acostumado com uma linguagem visual traduzida em conhecidos nomes das artes. Foram anos muito intensos, com um fervor antes não conhecido, muita participação em exposições, muita exposição, muita vontade de fazer arte contemporânea.

A imprensa escrita manteve espaços regulares para a divulgação do trabalho crítico, e as colunas assinadas propiciaram ao público em geral um acompanhamento dos acontecimentos artísticos locais. Nos anos 90, essa fase passou. Os jornais extinguiram as colunas especializadas e assinadas pelos críticos e estas passaram a manter apenas reportagens sobre artes plásticas. Todavia, podemos afirmar que os grupos Artmosfera, Guará e Nha-ú contribuíram fortemente para a construção da história artística local. Sua existência e atuação deixaram marcas profundas na produção artística do Estado, razão por que consideramos importante o registro de sua memória, de sua história e de seu percurso.

### ***Ponto de partida e ponto de chegada***

O ponto de partida deste trabalho foi um anúncio de classificados fotografado nos murais do CEART em 17 de outubro de 2012, que dizia:

Artista solitário procura pessoas interessadas em formar um coletivo. Fotografia, intervenção urbana, publicação, desenho, arte sonora e tudo isso junto e misturado. Requisitos: tempo para troca de ideias, flexibilidade para construção coletiva.<sup>7</sup> (Fig. 15).

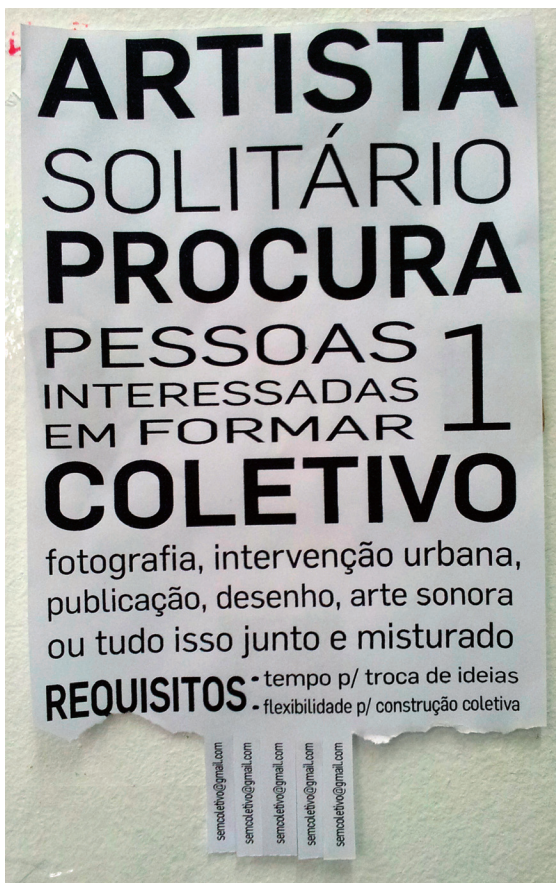


Figura 15: Fotografia de cartaz anônimo nos murais do CEART em 17 de outubro de 2012. Fotografia da autora deste artigo.

Fonte: Acervo da autora do artigo.

<sup>7</sup> Ficamos sabendo mais tarde que o cartaz tratava-se de um trabalho da acadêmica Annaline Piccolo.

A proposta anonimamente deixada num mural no CEART nos levou a querer saber mais sobre histórias de outros grupos que também tinham existido dentro desse mesmo espaço em outras épocas. Então algumas perguntas surgiram naquele momento: O que são “grupos” e o que são “coletivos” de artistas? Qual é a diferença entre os grupos dos anos 1980 e os coletivos de hoje? Existem diferenças? Quais suas origens?

Em Aracéli Cecilia Nichelle (2010, p. 92), na sua dissertação de Mestrado denominada *O que está dentro fica/ o que está fora se expande, Nós3 – coletivo de arte no Brasil*, consta que L. S. Raguy, um dos integrantes do grupo paulista, “Viajou sem Passaporte”; comenta que, no final dos anos 1970, no Brasil, “coletivo era ônibus e banda era uma espécie de orquestra – geralmente militar”.

Tanto Aracéli, como também a professora e pesquisadora Carla Beatriz Benassi, no texto *Coletivos de arte na atualidade brasileira: panorama, apresentação e dois estudos de caso*, bem como Ricardo Rosas, apontam que essas formações de grupos de artistas não são novidade na história da arte:

A prática de uma arte de grupo no Brasil registrada no final da década de 1970 e início de 1980 não foi uma manifestação nova, ainda que tenha se intensificado nessas décadas, e nem tampouco foi uma exclusividade do Brasil. A História da Arte oficial registra nos tempos modernos artistas que já trabalhavam em grupo desde o começo do Modernismo, como os surrealistas e os dadaístas, especialmente na Alemanha, que atuaram nas ruas, e, no Brasil, os modernistas na Semana de Arte Moderna, de 1922, um exemplo a ser destacado. (NICHELLE, 2010, p. 92).

A esse respeito, diz Ricardo Rosas:

Coletivos, em si, nada têm de novo. Já são uma tradição na arte, na literatura, que percorreu todo o século vinte, aqui como lá fora. Segundo o historiador de coletivos artísticos Alan Moore, seu ponto de partida foi logo após a Revolução Francesa, com os estudantes de Jacques-Louis David, os barbados, ou ‘Barbu’, que formaram uma comunidade criativa que viria a ser chamada de Boêmia, espécie de nação imaginária espiritual de artistas - cujo nome provinha de uma nação de verdade e geraria a idealização do estilo de vida ‘boêmio’, compondo um contraponto à academia oficial. Desde então, o fenômeno tem

ocasionalmente se repetido ao longo da história da arte, como o Arts and Crafts na Inglaterra vitoriana, dadaístas, situacionistas, Fluxus, numa lista quase infinita de grupos dos mais diversos tipos. No Brasil, eles remontam ao século dezenove, com o grupo dos românticos em São Paulo, os grupelhos de poetas simbolistas, os modernistas da década de 1920, o grupo antropofágico, os concretistas nos anos 1950, o coletivo Rex de artistas na década seguinte, 3Nós3 e Manga Rosa na década de 1970, Tupi Não Dá, ou os mais recentes Neo-Tao e Mico, entre inúmeros outros. (ROSAS, 2008-2013).

Benassi expõe:

Quanto ao modo coletivo de arte, em e para as suas inserções de atuação política, sabemos que o mesmo não configura uma novidade muito menos uma descoberta de nossa época atual. Temos exemplos anteriores e variados e, respeitadas as diferenças, segundo esse perfil de crítica social com arte, podemos lembrar de grupos como o ArtsandCrafts, o Fluxus, e, aqui no Brasil, o Movimento Antropofágico. Exemplos anteriores não faltam, seria possível citar ainda outros. No entanto, na atualidade e em território nacional, a seu modo e tempo, coletivos de arte têm se destacado por promover crítica sociopolítica. (BENASSI, 2009, p. 1525).

Mesmo sem analisarmos neste texto a questão em profundidade na atualidade, fica lançada a possibilidade de continuação do estudo. Percebemos uma grande diferença entre a atuação do modo coletivo de arte dos anos 1980 em Florianópolis e alguns que se destacam nacionalmente, hoje, sobretudo com referência à atuação política. Diz Ricardo Rosas (2008-2013) que a recente onda dos coletivos artísticos e ativistas (ou “artistas”) no Brasil tem chamado a atenção da mídia *mainstream* para um fenômeno de proporções bem maiores e razões mais profundas que a *vã* “filosofia dos cadernos culturais poderia imaginar”. Para o autor, essa dinâmica é pouco compreendida e chega maquiada com um verniz espetaculoso e superficial que, ao que parece, tenta esconder o pano de fundo crítico e instrumental desses grupos. Muitas vezes, passageiros, outras vezes, organizados e duradouros como uma associação, tais ajuntamentos são na verdade indícios de uma mutação maior que está ocorrendo tanto na esfera tecnológica quanto na social.

Quanto ao ponto de chegada, pensamos que esses trabalhos

merecem registros, como tantos outros na produção local, e ocorreram de imediato a pulsão de morte a que se refere Derrida (2012), uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória.

Para Didi-Huberman (2012, p. 130), o arquivo é sempre “uma história em construção”, pois a cada nova descoberta aparece nele como uma “brecha na história concebida”, uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para possivelmente “produzir uma história repensada do acontecimento em questão”. O autor afirma também que “o arquivo não é nem o reflexo puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples prova pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos” (2012, p. 130). O que sabemos até o momento está aqui descrito, esperando que o futuro reserve a esse período novas e mais completas arqueografias.



## Referências

ABRAMO, R. Um painel da Arte Catarinense. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 35, 15 nov. 1984. Ilustrada.

AMANTE, P. *Re-visão da geração 80 em Florianópolis*. Disponível em: <[http://antigo.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/Pos-LPC/artigos/patricia\\_amante/](http://antigo.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/Pos-LPC/artigos/patricia_amante/)>. Acesso em: 30 maio 2013.

AMARAL, C. C. *Luiz Carlos Canabarro Machado*: professor, artista e mestre. 2002. 220 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística)- Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

AMARANTE, L. Mas onde está a arte brasileira? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1987, Caderno 2, p. 5.

BENASSI, C. B. Coletivos de arte na atualidade brasileira: panorama, apresentação e dois estudos de caso. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: ANPAP, 2009, p.1525- 1540.

BORTOLIN, N.T. Indicador Catarinense das Artes Plásticas. 2.ed. rev. e ampl. Florianópolis: Ed. UFSC, FCC, 2001. Verbetes: Grupo Guará.

CANABARRO, L. C. *Grupo Nha-ú: A experiência de um grupo de Cerâmica*.1988. 157 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Arte-Educação)- Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 1988.

CANABARRO, L. C. *Entrevista com artista*. Entrevista realizada em 6 de agosto de 2013, Florianópolis, Centro de Artes, UDESC. Entrevista concedida às autoras da pesquisa.

CENTRO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA (CEART). *Sinopse histórica do CEART*. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/sinopse-historica-do>>

ceart>. Acesso em: 8 ago. 2013.

50 ANOS Bienal de São Paulo: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Catálogo.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

GIRRULAT, D. *Depoimento*. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por autora do artigo em 21 jul. 2013.

GUARDA, D. *Depoimento*. Entrevista em 8 de agosto de 2013, Florianópolis. Entrevista concedida às autoras da pesquisa.

LAUS, R. (Org.). *Harry Laus: artes plásticas: Comentários sobre artes plásticas*. Rio de Janeiro: Gráfica Cervantes, 1996, p. 156.

MAKOWIECKY, S. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Florianópolis: DIOESC, 2012.

MAKOWIECKY, S.; OLIVEIRA, S. R. R. Doraci G.: uma artista intraduzível em palavras. In: MAKOWIECKY, S. ; CHEREM, R. *Fragmentos – Construção II: imagem – acontecimento*. Florianópolis: Coan Editora, 2013. v. 1. p. 187- 224.

NEVES FILHO, J. O. Arte sob um novo olhar. *Diário Catarinense*, Florianópolis, p.106, 1996.

\_\_\_\_\_; *Apresentação de exposição de Saulo Pereira*, Artmosfera. 1997. Arquivo MASC.

NICHELE, A. C. *O que está dentro fica/ o que está fora se expande* nós3 – coletivo de arte no Brasil. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)- Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

PEDROSO, N. Fratura. *A Notícia*, Florianópolis, 27 maio 2012, n. 1505, Seção Literatura. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/anoticia>>. Acesso em: 30 maio 2013.

ROSAS, R. *Nome: Coletivos, Senha: Colaboração*. 2008. Disponível em:<<http://catadores.wordpress.com/tag/arte-contemporanea/>>. Acesso em: 8 ago. 2013.

TESKE, S. M. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por autora do artigo, em 21 jul. 2013.

TINOCO, B. A. *Performance e Geração 80: resgates*. 2009. 294 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília, 2009.

TORTATO, M. *Entrevista com artista*. Entrevista em 6 de junho de 2013, CEART/UDESC, em Florianópolis. Entrevista concedida às autoras da pesquisa. 2013a.

TORTATO, M.; RIBAS, R.; PEREIRA, S.; KINCELER, J. L. K. *Entrevista com artista*. Entrevista em 9 de agosto de 2013, CEART/UDESC, em Florianópolis. Entrevista concedida às autoras da pesquisa. 2013b.