

Curitiba, 1978: um relato do ARTSHOW

Manita Menezes¹
Marcos Namba Beccari²
Felipe Prando³

Recebido em março de 2021

Aceito em junho de 2021

RESUMO

Este texto pretende fazer uma reflexão sobre a produção e circulação das imagens na esfera pública, dando ênfase ao evento Artshow, um projeto multimídia realizado no centro histórico da cidade de Curitiba no ano de 1978, em plena vigência da ditadura militar no país. A pesquisa é qualitativa e utiliza o recurso da história oral, por meio do contato direto e prolongado de um dos autores deste artigo com o principal realizador do evento, o artista visual Sergio Moura. A partir de autores que se debruçam sobre a arte na esfera pública e os espaços democráticos, a pesquisa enfatiza a importância de se dar voz às demandas sociais por meio de uma produção de arte mais integrada aos valores de cidadania.

Palavras chave: Artshow; espaços públicos; multimídia.

Curitiba, 1978: the ARTSHOW report

ABSTRACT

This paper intends to reflect on the production and circulation of images in the public sphere, emphasizing the Artshow event, a multimedia project carried out in the historic center of the city of Curitiba in 1978, in the middle of the military dictatorship in the country. The research is qualitative and uses the resource of oral history, through direct and prolonged contact between one of the researchers and the main director of the event, the visual artist Sergio Moura. Based on authors who think about art in the public sphere and democratic spaces, the research emphasizes the importance of giving voice to social demands through an art production more integrated with citizenship values.

Keywords: Artshow; public spaces; multimedia.

O Artshow foi um evento multimídia coordenado pelo artista visual Sergio Moura, que aconteceu na Galeria Júlio Moreira, no centro histórico de Curitiba. O ano era 1978 e é importante reconhecer que o país ainda estava sob a ditadura militar. O evento era

¹ Doutoranda em Design (UFPR), mestra em Comunicação e Linguagens (UTP), especialista em Marketing (UFPR). Professora dos cursos de Design da Universidade Positivo (UP). E-mail: manitamenezes@gmail.com.

² Doutor em Educação pela USP. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

³ Doutor em Poéticas Visuais pela USP. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. E-mail: felipeprando@gmail.com.

composto por vários artistas do polo cultural curitibano e tinha como objetivo promover encontros entre os artistas e os transeuntes, e processos interativos que envolviam desde desenhos colaborativos até vestidos de papel inspirados nos Parangolés de Hélio Oiticica.⁴ Os artistas tinham em comum a vontade de estimular uma relação de troca com o público que passaria pelo local, e com isso despertar uma mensagem de esperança e resistência às pessoas, testemunhas ativas de um contexto social atribulado.

Para valer-se do Artshow como objeto desse texto, foi usada a história oral como método de investigação. Segundo Verena Alberti (2005, p. 30), que se dedica a investigar a contribuição da história oral na produção do conhecimento, este método é “uma forma de recuperação do passado conforme concebido pelos que o viveram”. Pode, inclusive, ser aplicado a um(a) entrevistado(a) apenas, mas sempre em conjunto com outras fontes que venham a sustentar a relevância do depoimento. Em seu livro *Manual da História Oral*, a autora justifica que, “se o depoimento estiver sendo tomado como complemento de outras fontes e for suficientemente significativo”, pode figurar como investimento de história oral isolado no conjunto da pesquisa (ALBERTI, 2005, p. 35). Neste trabalho, só solicitamos o depoimento e ouvimos o artista visual amazonense, mas radicado em Curitiba-PR, Sergio Moura, o idealizador do evento em 1978 e o principal colaborador deste trabalho. O artista atua nas áreas de desenho, pintura, serigrafia, instalações, além de ações coletivas, arte-educação e pesquisa. Além de ter realizado 23 exposições individuais e participado de inúmeras mostras coletivas, criou e coordenou em Curitiba os projetos Praça da Arte, Artshow, Sensibilizar, Imagine e Artixx.

O Artshow e a “Galeria do Tuc”

Apesar do horizonte em comum, a forma de expressão de cada artista era única: múltiplas linguagens estavam reunidas e em constante movimento naquela

⁴ Hélio Oiticica foi um pintor, escultor, artista plástico e performático proeminente no cenário internacional entre as décadas de 1950 e 1970. Ver: FAVARETTO, 2015.

galeria de passagem. Enquanto Reynaldo Jardim⁵ declamava poesias, Sergio Moura preenchia telas de serigrafia e, em seguida, Paulo Leminski cantaria *Verdura* pela primeira vez. As intervenções aconteceram durante uma semana, e tudo o que fora produzido foi fotografado e filmado por câmeras S-8, resultando em um material audiovisual que foi sonorizado posteriormente, por depoimento de Sergio Moura. Esse vídeo, com duração de 25 minutos, foi editado e produzido para a mostra Circuitos Compartilhados, que estreou em 2008 na Cinemateca de Curitiba.

Figura 1 – Sergio Moura fazendo serigrafia



Fonte: Site de Sergio Moura.⁶

Para Moura (2008), o artista que idealizou e concebeu o movimento cultural, “a arte na rua é a própria obra de arte”, ou seja, quando a arte vai às ruas e, portanto, ganha dimensões maiores, ela torna-se o próprio objetivo final da arte em si:

⁵ Reynaldo Jardim foi um dos mais influentes poetas artistas gráficos da segunda metade do século XX no Brasil. Para mais informações, ver: <<https://brasil.memoriaeinvencao.com/reynaldo-jardim/>>. Acesso em 19 jul. 2021.

⁶ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Pra mim quando a arte vai às ruas, criando situações que abraçam a população, envolvendo e provocando a integração, andando junto com o trabalho...Isso pra mim era a arte na rua. O fato da participação já é um sentido maior, entende? Não vejo sentido maior do que isso (MOURA, 2008).

No site do artista, há uma sequência de imagens que foram fotografadas naquela semana, retratando as atividades que ali aconteciam. Um grupo de fotógrafos ativos da cidade foi chamado para participar. Artistas como João Urban, Ivan Rodrigues, João Henrique, Alberto Viana e Reginaldo Fernandes que, nas palavras de Moura, não só registravam, mas também “inventavam com a máquina” (MOURA, 2008).

A imagem abaixo faz parte dos registros do evento e é considerada, por diversas características, a essência do Artshow. Uma delas seria a transcrição de uma ideia de Marcel Duchamp: “tudo é arte e nada é arte”, frase “desenhada” pelo artista Sergio Moura em um dos murais que circundavam a galeria Júlio Moreira.

Figura 2 – Mural feito por Sergio Moura em parceria com Paulo Leminski



Fonte: Site de Sergio Moura.⁷

⁷ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Duchamp foi um anarquista visceralmente associado aos dadaístas, mas, sobretudo, um dos principais articuladores do pensamento criativo que influenciou radicalmente os rumos da arte na segunda metade do século XX. Suas obras tornaram-se inevitáveis referências da arte contemporânea, quando o ato de *fazer arte* tornava-se mais importante que o objeto produzido. Suas inovações se iniciam quando começa a transportar objetos da vida cotidiana para o palco, até então estrito, das artes. O novo conceito ficou conhecido como *ready made*, que consistia em escolher um objeto de uso comum e reposicioná-lo, atribuindo ao objeto um sentido e um valor que não lhe são inerentes. Se, em uma manifestação artística tradicional, a obra passa a existir depois de um processo de transformação da matéria prima, como tintas e tela no caso de um quadro, por exemplo, no caso dos objetos de Duchamp a escolha e o deslocamento do objeto compõem a ação estética realizada.

A partir dessas reflexões do artista, abre-se espaço para uma série de questões. O que é a arte? Qualquer coisa pode ser uma obra de arte? Se for assim, nada/tudo é uma obra de arte? Estas provavelmente eram as provocações de Moura quando *escolheu* aplicar a frase já citada, instigando uma interação com o público por meio de tais questionamentos. O artista destaca que o evento teve como uma de suas premissas a imprevisibilidade, com o objetivo de promover a inovação artística. Segundo Russo (2012), o grau de novidade de uma inovação está relacionado com o nível de incerteza do seu resultado. Isso posto, projetos progressistas como o Artshow são inovadores por apresentarem alto nível de incerteza. Esse clima de desorganização incluía também a vontade de convocar as pessoas por meio do som:

O Artshow reúne essa galera para criar “de improviso”, sem nenhum planejamento prévio, era pura criação. Concordamos que tínhamos que fazer barulho, um eco de barulho. O que nos levou a fortalecer essa ideia foi manter dois compressores ligados continuamente. Enquanto tudo acontecia, os compressores estavam ligados, aquele barulho de máquina (MOURA, 2008).

Figura 3 – As intervenções nos registros do Artshow (1978)



Fonte: Site de Sergio Moura.⁸

Apesar de não haver um planejamento prévio para o que poderia acontecer durante o evento, é importante frisar que a Galeria Júlio Moreira foi inicialmente escolhida por razões de ordem prática: sua localização central, forte concentração popular e tamanho adequado para a ação. Construída dois anos antes, a galeria conecta o centro histórico de Curitiba, pois fora instalada no túnel subterrâneo entre o Largo da Ordem e a Praça Tiradentes.

Para nós, a galeria Júlio Moreira tinha o tamanho certo. O fato de ela não ser muito grande permitia que nós pudéssemos, com poucos recursos, manter essas pessoas concentradas, não vou dizer presas, mas focadas ali no trabalho, ao contrário do que aconteceria em um metrô, ou em uma galeria grande, onde para você fazer isso é mais difícil (MOURA, 2008).

⁸ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Como espaço público e de trânsito comum, a galeria abriu passagem para todos os tipos de pessoas, de turistas a traficantes. Mas também para as artes, pois abriga desde então o Teatro Universitário de Curitiba (TUC) que, segundo o site da Fundação Cultural de Curitiba, é um espaço multiuso com uma programação que contempla “desde bandas de garagem a manifestações populares, apresentando o que há de melhor na capital paranaense nos âmbitos artístico e cultural” (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 2019). Em relação aos problemas urbanos que uma passagem subterrânea pode causar, a coordenadora do teatro Nilza Maria dos Santos Raimundo declarou em entrevista à Jornalista Fabiane Menezes, do jornal Gazeta do Povo: “A gente ajuda a cuidar. Chamando a atenção de que aqui não pode [tráfego e uso de drogas]. É complicado, e por isso mesmo a gente tenta ocupar o espaço o máximo possível.” (MENEZES, 2016).

A declaração da coordenadora entra em conjunção com uma discussão que aparece na década de 1940 com o Expressionismo Abstrato, que, mesmo promovendo um certo distanciamento do mundo, cria condições para, nos anos 1960, um grupo de artistas aproximar mais a arte do real, procurando por um sentido mais político, cultural e social, e não apenas estético. Neste cenário, pode-se dizer, então, que o papel tradicional da arte e o seu lugar começam a ser questionados. Artistas conceituais relevantes como o americano Michael Asher e o francês Daniel Buren começaram a confrontar a isenção dos ditos espaços de arte, como museus e galerias que, com seus aspectos neutros e assépticos, não poderiam acolher uma expressão artística que ultrapasse os limites físicos e espaciais até então reservados à arte.

A partir desse debate sobre o alcance e o lugar da arte, levantou-se a necessidade de promover a sua saída dos espaços idealizados das instituições, em direção aos espaços alternativos e à ocupação dos espaços públicos — desde os cinemas, os mercados, os hospitais, as escolas, até lugares não físicos como o rádio, a televisão, a internet etc. Abrangendo então as ruas, os semáforos, os *outdoors*, os parques, os muros e os prédios abandonados, a arte realizada nos espaços públicos convertia-se em estratégia de aproximação com a realidade cotidiana e com o público. Os transeuntes viravam espectadores de arte e a cidade, espaço de arte. Segundo Moura (2019), a bandeira do evento Artshow foi uma frase de autoria de Jean Jacques

Lebel, ativista político e historiador de arte francês diretamente relacionado à Duchamp: “A arte deve descer até as ruas, sair do zoológico cultural em que está estabelecida”.

Figura 4 – “A Arte deve descer até as ruas, sair do zoológico cultural”



Fonte: Site de Sergio Moura.⁹

Ainda sobre as expressões artísticas e o espaço onde estão inseridas, no ano seguinte ao Artshow uma nova perspectiva foi introduzida pela historiadora Rosalind Krauss, no artigo “A escultura no Campo Ampliado” (1984). Ainda que Krauss se refira a uma expressão artística específica (a escultura), a abordagem parece eficiente para dimensionar o papel da arte na paisagem urbana e, por conseguinte, na cultura contemporânea. Ao propor um campo ampliado, Krauss se refere a um campo de relações com conexões múltiplas e heterogêneas, resultando em uma problematização de um conjunto de oposições entre esculturas, arquitetura e paisagem.

Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma

⁹ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. Fica óbvio, a partir da estrutura acima exposta, que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (KRAUSS, 1984, p. 136).

Aproximando as instalações e obras do Artshow à reflexão de Krauss em torno da escultura, é possível considerar o evento como um campo de forças que proporciona uma série de relações ampliadas. A relevância do trabalho da autora se dá na exploração dessas relações, algo que foi bem destacado por Moura em seus relatos para este artigo.

No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos, ou escultura propriamente dita – possam ser usados (KRAUSS, 1984, p. 136).

Atualmente, é comum o uso dos espaços públicos como um suporte para a manifestação artística, quase como uma continuidade para a sua atuação. E a discussão sobre a indissociabilidade entre obra e lugar não é mais restrita à escultura, abarcando hoje qualquer meio de expressão. Muitas vezes, inclusive, o lugar pode influenciar de maneiras não previamente percebidas, como foi o caso das dimensões arquitetônicas da Galeria Júlio Moreira que, como conta Moura (2008), inesperadamente teve suas escadas também utilizadas para interferências criativas.

Como já dito anteriormente por Moura, a imprevisibilidade que provoca a inovação já estava sendo considerada no momento da escolha do local, pois, na época do evento Artshow, já se expandia o debate sobre a arte que se relaciona com o espaço onde está inserida e, mais do que isso, transforma a paisagem em um território contextual de sua prática artística. O termo *site-specific* (ou arte localizada) surgiu alguns anos antes do evento e o conceito se fortalecia em uma época em que artistas faziam obras artísticas que se relacionavam de forma intrínseca ao lugar onde eram instaladas. Os trabalhos de *site-specific* são desenvolvidos e pensados a partir de um local específico, no qual os elementos da obra dialogam com o meio circundante.

A curadora de arte contemporânea coreana Miwon Kwon (1997) destaca que, em sua primeira formação, o trabalho *site-specific* “focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador” (KWON, 1997, p. 167). Porém, para ela, existem mais camadas a serem consideradas, camadas que agregam novas características à arte *site-specific*: outras linguagens artísticas sendo incorporadas, uma mudança epistemológica do objeto artístico, um novo modelo de sujeito, mais suscetível às experiências corporais, e uma inconsciente resistência às logics cada vez mais capitalistas do mercado de arte (KWON, 1997).

Mas, ainda segundo Kwon (1997), os trabalhos *site-specific* costumam elaborar uma espécie de enraizamento no lugar em que são feitos, pois, geralmente lidam com a gravidade e têm profunda conexão com a materialidade, mesmo que efêmera ou inflexível, mesmo que sujeitos ao desaparecimento ou à destruição. São trabalhos “adequados” aos espaços físicos, de forma que sua materialização se dê a partir de uma dimensão discursiva específica.

Se o Artshow não tivesse sido realizado na galeria Júlio Moreira, teria certamente perdido um bocado do seu significado e potência. A própria escadaria subterrânea já contribuía para a surpresa do que estava por vir. Quando chegavam ao subsolo, as pessoas se deparavam com faixas de papel penduradas que obstruíam o livre fluxo dos transeuntes. A ideia dos artistas era que as pessoas se indagassem a respeito e tivessem que tomar alguma atitude, aquela que seria apenas a primeira de uma série de interações. Além disso, uma equipe de pessoas fazia uma coleta de lixo pelas redondezas, o qual era colado nas faixas de papel que barravam as pessoas e geravam curiosidade. Para conseguirem passar, os transeuntes teriam então que rasgá-las, ou abaixar-se, iniciando o processo interativo. Ainda segundo Moura:

“Percebemos que a escada era um elemento espacial importantíssimo, por causa disso sua figura virou o ‘logo’ do projeto, duas escadas convergindo uma para outra. Ficávamos observando, era bonito, inusitado. O cara saía dali e no outro dia voltava, com outro gás, com outra energia.” (MOURA, 2008).

Figura 5 – Os transeuntes entre as faixas de papel



Fonte: Site de Sergio Moura.¹⁰

Figura 6 – A Galeria Júlio Moreira em 2017



Fonte: Fotografando Curitiba.¹¹

¹⁰ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

¹¹ Disponível em: <www.fotografandocuritiba.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Desde a ascensão do movimento cultural do Iluminismo, quando houve um considerável desenvolvimento intelectual e urbano na sociedade, pode-se considerar que a esfera pública se tornou um espaço de debate público, da circulação de informações e imagens e da produção de visibilidades e invisibilidades. Para o filósofo Walter Benjamin, a imagem é uma força motriz do imaginário social e coletivo. No método histórico-dialético proposto por Benjamin, a composição da trama histórica deve se dar por meio das narrativas e da memória. Além de se fazer jus à conjuntura concreta do objeto estudado, trata-se também de valorizar a situação histórica e social que lhe dá suporte e que, portanto, suscita o interesse do objeto estudado (BENJAMIN, 1994¹² apud LÖWY, 2005).

A partir dessas ideias, é possível adotar o pensamento benjaminiano como um referencial teórico para uma produção de arte mais integrada aos valores de cidadania, para uma prática artística que busque dar voz aos movimentos sociais e às minorias políticas, ajudando a difundir e reproduzir suas memórias, suas representações e identidades. Em consonância com o relato sobre o Artshow — onde aconteceu, em que contexto social e em qual período histórico —, pode-se perceber como os espaços públicos contribuem e dão suporte às expressões artísticas, transformando o momento presente em uma imobilização histórica, repleta de significados sociais e valores simbólicos.

Complementando as ideias de Benjamin, não se pode deixar de considerar o caráter plural da arte contemporânea, que faz com que seja possível conciliá-la a diversas linguagens, auxiliando nessa transposição para os espaços urbanos. A respeito das expressões artísticas que fizeram parte do Artshow, em seu depoimento, Moura esclarece uma das poucas condições pré-estabelecidas: “Queríamos dar a ideia de um grande ateliê; até chegarmos a esse conceito, tudo foi bem discutido” (MOURA, 2019). O artista acredita que um dos pontos altos da proposta foi a “permanência elástica e abrangente das linguagens expressivas e não apenas visuais” (MOURA, 2019), o que é complementado por seu depoimento anterior:

¹² BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

A melhor solução que achamos foi convidar toda a categoria de produtores e artistas sem se fixar em nenhuma linguagem específica, pelo contrário, reunindo essas linguagens para que pudéssemos abrir um fluxo de produção ali dentro. Tínhamos do simples desenho até o cinema (MOURA, 2008).

Sobre a capacidade de alcance e abrangência da arte, é interessante recorrer às ideias do filósofo, crítico, editor e curador francês Nicolas Bourriaud, que considera que a arte é capaz de reeditar o mundo contemporâneo. Ele apresenta essa ideia em seu livro *Estética Relacional* (2009), onde reflete os encontros possibilitados pelos processos artísticos, tendo como condição o espaço e o tempo compartilhados entre atores e espectadores. Dito de outro modo, a arte só aconteceria a partir de *relações*, em sistemas de rupturas, continuidades e devires, gerando acontecimentos e não obras acabadas (BOURRIAUD, 2009).

Seu texto articula autores como Michel Foucault, Jurgen Habermas, Gilles Deleuze e Félix Guattari e tem o diferencial de lançar um olhar mais compreensivo para a produção de arte dos anos 1990, um olhar menos austero do que aquele que a crítica especializada costuma disparar. Para consolidar suas reflexões, Bourriaud procurou se aproximar de diversos artistas que se tornaram referência na época e constatou o campo da arte como um campo de trocas onde as relações humanas e seu contexto social importa mais do que os espaços simbólicos, autônomos e privados.

Figura 7 – A arte como um campo de trocas



Fonte: Site de Sergio Moura.¹³

No entanto, é curioso relatar que Bourriaud, quando participou como conferencista da 27ª Bienal de São Paulo em 2006, declarou não conhecer o artista brasileiro Hélio Oiticica, um precursor da arte como estado de encontro e, portanto, da teoria do crítico francês (FIALHO, 2006).

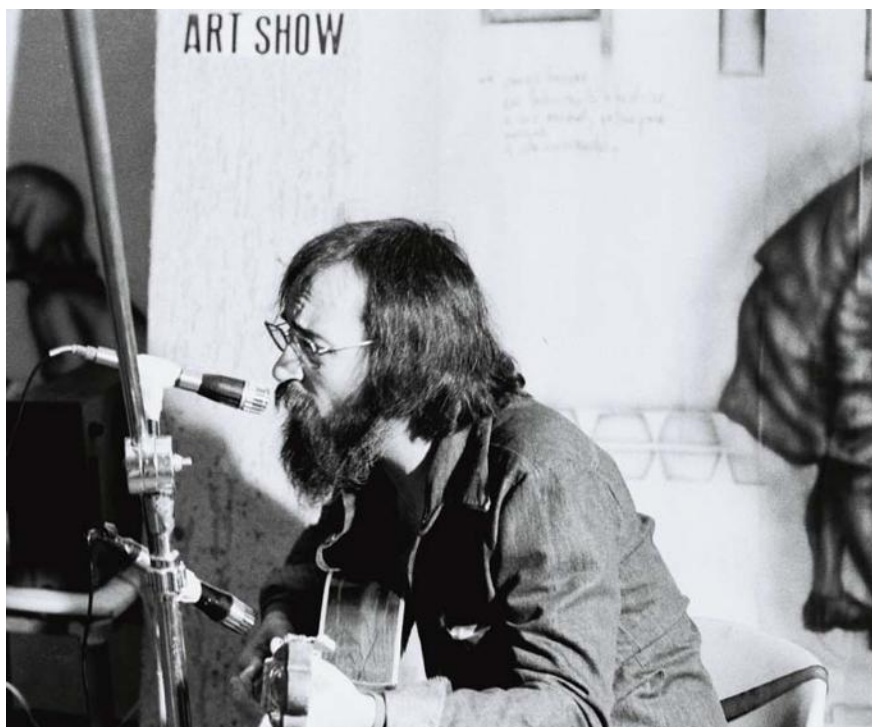
Corroborando com Bourriaud, durante todo seu depoimento no vídeo que registra o Artshow, Sergio Moura destaca a importância dos encontros, especialmente quando declara que a atividade artística é, por definição, processo criativo, mas sempre terá sua origem nos sujeitos, não no objeto, e, por conseguinte, “jamais se renderá totalmente à submissão imposta pelas circunstâncias políticas e sociais” (MOURA, 2008).

No fim do mesmo vídeo, o artista relata a curiosa participação de Paulo Leminski no painel que ilustra a segunda imagem deste trabalho (Figura 2). Conta

¹³ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Moura que, assim que terminou de escrever sua frase inspirada em Duchamp, Leminski correu para o outro lado do painel e puxou uma seta, completando a provocação: “O pinico de Duchamp é a fonte da juventude”. A referência ao “pinico” provém de uma das obras mais famosas do artista francês, em se tratando de *ready made*: a *Fonte*, obra de 1917 que representava um mictório como símbolo de contestação do status da própria arte. Em entrevista¹⁴ para este texto, Moura diz que o interesse da dupla era claramente o de estimular o debate “em torno da dúvida, que Duchamp ampliou e nos legou”, e que sentiam que “todas as possibilidades criativas estavam ao nosso alcance, para expressar ideias, sentimentos, as nossas vontades emergentes” (MOURA, 2019).

Figura 8 – Paulo Leminski no Artshow



Fonte: Site de Sergio Moura.¹⁵

O painel ainda contém duas serigrafias e é relevante compreender o sentido e o objetivo dessas intervenções; trata-se de uma imagem urbana e outra do artista

¹⁴ MOURA, Sergio. **Sobre as imagens que registraram o Artshow**. Curitiba, 2019. Entrevista.

¹⁵ Disponível em: <www.aartedesergiomoura.wordpress.com>. Acesso em: 12 jul. 2021.

amazonense Hahnemann Bacelar, amigo próximo e parceiro profissional de Moura, mas que, à época do evento, já tinha falecido em um episódio trágico. Ambas as serigrafias foram riscadas com um “X”, pois a ideia foi descartá-las enquanto imagem e signo de valor. Essas serigrafias, juntamente com as frases, eram representações ora de ironia, ora de renúncia, e parecem demonstrar o que Chantal Mouffe descreve como paradigma de uma “democracia agonística”, que tem como ideia central o processo de conflito e deliberação entre cidadãos sob formas variáveis (MOUFFE, 2013).

Mais precisamente, o que chama atenção nas reflexões da autora é a ideia da produção do dissenso como uma oportunidade de crescimento social. Investir na produção artística como uma intervenção que provoque os sujeitos sociais a se assumirem como plurais e heterogêneos significa, para a filósofa, avançar de fato em direção a uma prática de políticas de arte relevantes socialmente. “Arte crítica promove dissidência: torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar” (MOUFFE, 2013, p. 190).

Rosalyn Deutsche é outra crítica de arte que discute a arte na esfera pública e, conseqüentemente, os espaços democráticos. Conforme observou Kwon (1997), Deutsche (2009) fez uma análise relevante que destacava a diferença entre *site-specificity* de modelo assimilativo e *site-specificity* de modelo intervencionista. No primeiro, a arte se integrava ao ambiente existente, unificando assim o espaço e o tornando coeso, harmonioso. No segundo, a arte atuava como uma intervenção crítica, na própria lógica já existente no local, como fez o evento Artshow, que já nascia como uma proposta de arte *site specific* mesmo sem ter sido planejado como tal.

Aprofundando esse segundo modelo e questionando, na esteira de Mouffe, aspectos que caracterizam supostamente propostas de arte como públicas, Deutsche (2009) analisa a opacidade de determinados agrupamentos sociais e defende que artistas que querem aprofundar e ampliar as suas atuações públicas têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que (1) permitam àqueles que foram invisibilizados a “fazer sua aparição”, e que (2) concedam ao espectador a possibilidade de responder a essa aparição. A autora acredita que a ordem social é necessariamente instável e está aberta à contestação, sendo o debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo aquilo que é em todo caso partilhado e acordado, ainda que provisoriamente, no espaço público.

Já Mouffe, autora belga com trabalhos majoritariamente sobre filosofia política e estudos de gênero, acredita que a saída para esses problemas de legitimidade social reside na própria manutenção dos conflitos. Para ela, há um crescimento exponencial da quantidade de pessoas desapontadas com seus governantes e com os partidos políticos tradicionais, sendo que estes deixaram de atender aos interesses da população e isso teria culminado na ascensão do antagonismo discursivo como paradigma democrático pautado por extremos políticos. A autora propõe, então, uma ressignificação, a diluição do antagonismo em direção a um *agonismo* radical, onde pontos de contato entre teorias e abordagens políticas possam ser estabelecidos. “A meu ver, o que está em jogo nesse debate é o tipo de espaço público que aqueles que desejam criar o projeto democrático radical deveriam tentar estabelecer, um espaço de ponderação e consenso ou um espaço de confrontação agonística.” (MOUFFE, 2013, p. 182).

Para Chantal Mouffe, as teorias democráticas fundadas no consenso são sempre excludentes e normativas, sendo tal paradoxo inerente à democracia moderna. A autora se contrapõe, nesse sentido, a teóricos como Hannah Arendt e Jürgen Habermas, que “concebem a política como um espaço de liberdade e de decisões públicas”, e defende, ao contrário, o entendimento da política “como espaço de poder, conflito” (MOUFFE, 2013, p. 183). Seguindo tal perspectiva, Mouffe também propõe a não distinção entre arte política e arte não-política, uma vez que haveria sempre uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética.

Conclusão

As artes costumam desafiar a ordem discursiva hegemônica e, por este motivo, sempre possuem uma dimensão política. Partindo de uma abordagem multidisciplinar das forças políticas existentes e sua correlação com valores culturais, filosóficos e estéticos, o Artshow proporcionou, em Curitiba, um espaço de democracia agonística, um evento histórico que pressupõe o conflito no lugar do consenso, abrindo-se a debates e interações, a qualquer tipo de manifestação.

Se a arte costuma se expressar pelas relações, como propõe Bourriaud (2009), e também por meio de rupturas ou continuidades, é possível dizer que o Artshow realizou o potencial político de uma manifestação artística localizada na esfera pública, sem deixar de lado sua proposta original: um evento de expressões artísticas realizado por pessoas, fossem elas artistas ou não.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de: BOTTMANN, Denise. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DEUTSCHE, Rosalyn. Arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. **Concinnitas**, v. 2, n. 15, p. 174-185, 2009. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55557/35628>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2a ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

FIALHO, Ana Leticia. Relato da palestra de Nicolas Bourriaud. **Forum Permanente**. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy_of_confi. Acesso em: 06 jun. 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Teatro Universitário De Curitiba**. Disponível em: www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/teatro-universitario-de-curitiba-r-tuc. Acesso em: 12 ago. 2019.

GALERIA Júlio Moreira. Disponível em: www.fotografandocuitiba.com.br/2017/07/galeria-julio-moreira.html. Acesso em: 11 maio 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de: BAEZ, Elizabeth Carbone. **Gávea**: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, n. 1, p. 92-93, 1984.

KWON, Miwon. **One Place After Another**: Notes on Site Specificity. October 80, The MIT Press, Boston, v. 80, p. 85-110, 1997.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de: BRANT, Wanda Nogueira Caldeira. São Paulo: Boitempo, 2005.

MENEZES, Fabiane Ziolla. Em Curitiba, Galeria Júlio Moreira é um exemplo de espaço de arte subterrâneo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 abril 2016. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/futuro-das-cidades/em-curitiba-galeria-julio-moreira-e-um-exemplo-de-espaco-de-arte-subterraneo-2g4llmgr7eel8656ipa4ysivo Acesso em: 12 ago. 2019.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? **Arte & Ensaios**: revista do PPGAV-EBA-UFRJ, n. 27, p. 180-199, dez. 2013.

MOURA, Sergio. **Artshow 1978**. Curitiba: Cinemateca, 2008. Depoimento sonorizado para a mostra Circuitos Compartilhados.

MOURA, Sergio. **Sobre as imagens que registraram o Artshow**. Curitiba, 2019. Entrevista.

RUSSO, Rosaria F. S. M., & SBRAGIA, Roberto. (2014). **Incerteza imprevisível em projetos inovadores**: criando sentido com a gestão de projetos. Revista de Gestão e Projetos, 5(2), 24-39.