

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

IZIS ABREU

**OTACÍLIO CAMILO (1959-1989):
Estética da rebeldia**

Porto Alegre, dezembro de 2016

IZIS ABREU

OTACÍLIO CAMILO (1959-1989):

Estética da rebeldia

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Aprovado pela banca examinadora em ___ de dezembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho (Orientadora)
UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Veras
UFRGS

Prof. Dr. Paulo Antonio Silveira de Menezes Pereira da Silveira
UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

ABREU, IZIS TAMARA MINEIRO DE ABREU
OTACÍLIO CAMILO (1959 -1989) - ESTÉTICA DA
REBELDIA / IZIS TAMARA MINEIRO DE ABREU ABREU. --
2016.
298 f.
Orientadora: ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO
CARVALHO.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-
RS, 2016.

1. OTACÍLIO CAMILO. 2. ARTE NO RIO GRANDE DO SUL
NA DÉCADA DE 1980. 3. POÉTICA DO COTIDIANO. 4. ESTÉTICA
DA REBELDIA. 5. ATELIER LIVRE DA PREFEITURA DE PORTO
ALEGRE. I. CARVALHO, ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Meu sonho dourado de adolescente era estudar na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entretanto, para mim, assim como para milhares de jovens negros, pobres e de periferia, esse não era um sonho muito viável. O destino mais comum para a maioria de nós era o subemprego e/ou a maternidade/paternidade precoce. Mas, apesar de engrossar os números das estatísticas, tinha a certeza de que podia ser senhora do meu destino e, por isso, nunca desisti de sonhar. Graças aos meus esforços, conquistei a oportunidade de realizar meu sonho. Porém, é meu dever agradecer ao governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que, por meio das políticas afirmativas e de inclusão, possibilitou que milhões de jovens de baixa renda e jovens negros tivessem, pela primeira vez na história do Brasil, amplo acesso à universidade. Apesar de rumos que tomaram a política em nosso país, nunca me esquecerei daquele dia, no ano de 2003, quando o presidente Lula tomou posse; em que, entre lágrimas de felicidade, cresceu em mim a esperança de que um novo tempo se iniciava ali. Naquele momento, então com 23 anos, meu filho com 3, trabalhando como caixa operadora em um supermercado de bairro, estava, após duas tentativas de ingresso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com meu sonho em espera. Como os de tantos Severinos do Nordeste do nosso país, meus sonhos resultam da teimosia. Foi dessa forma, por pura teimosia, que em 2006 ingressei no curso de Design de Moda da FEEVALE, por meio do Programa Universidade para Todos (PROUNI), e, em 2010, ingressei no curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por meio da política de cotas para negros (com muito orgulho).

Após esse retrospecto, quero agradecer aos personagens que foram decisivos para a realização desta pesquisa. Em primeiro lugar, agradeço ao professor Paulo Silveira, que permitiu, por meio de suas aulas, que eu e meus colegas conhecêssemos a obra de Otacílio Camilo. Agradeço à professora Ana Maria Albani de Carvalho, por aceitar o desafio, como orientadora, de resgatar essa história, e ao professor Eduardo Veras, por aceitar qualificar minha banca. Não posso deixar de mencionar o professor Alexandre Santos, que, com sua metodologia de ensino de excelência, seu domínio sobre a história da arte no Brasil e sua clareza na transmissão do conhecimento, foi essencial para minha compreensão acerca do

desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil e da aplicação desse conhecimento na pesquisa.

Também quero agradecer aos “Impressionantes” pela colaboração. Por terem, gentilmente, aceitado embarcar nessa viagem ao passado a fim de me ajudar a descortinar a marcante passagem de Otacílio Camilo pelo mundo e por suas vidas: Wilson Cavalcanti, autodeclarado alterego de Otacílio Camilo, que mantém viva a memória do artista por meio de narrativas que presentificam suas vivências/arte nos ateliês do Atelier Livre da Prefeitura; Maria Ivone dos Santos e Hélio Ferverza, sempre generosos e insistentes, ontem e hoje, na busca pela legitimação e pela inclusão de Otacílio Camilo nos vários mundos arte; Moacir Chotguis e Barbara Benz, por carinhosamente me abrirem as portas de sua casa, compartilhando ternas memórias sobre Ota.

Quero fazer um agradecimento especial a duas mulheres cujos depoimentos me tocaram profundamente: Maria Ivone dos Santos, pela impressionante clareza de suas memórias sobre Otacílio Camilo, como se as histórias narradas tivessem ocorrido recentemente. Também me tocou sua evidente admiração pelo trabalho do artista, expressa em sua cuidadosa e sensível leitura sobre essa produção. Barbara Benz, por me presentear com a doçura de seus relatos, que deixaram evidente a imensa ternura que ela nutria e ainda nutre por Otacílio Camilo. O depoimento das duas deixou clara a existência de um grande afeto entre alguns integrantes daquele grupo que se uniu pela técnica da gravura.

Peço desculpas a Ricardo Campos e Neusa Dagani, por ter-lhes feito tocar em feridas ainda tão doloridas para que a história de Otacílio Camilo pudesse ser contada com o máximo de verdade. Muito obrigada aos dois, por compartilharem suas memórias e também pelo sincero e profundo amor que nutriam por Otacílio. Em especial Ricardo Campos, por ter contribuído com a doação de trabalhos de Otacílio Camilo e com documentos tão ricos para o desenvolvimento do estudo.

Também agradeço pela contribuição de Maristela Salvatori, Paulo Chimendes, Marcos Rossini, Xinês, Tais Cornely, Teti Waldraff, Carmem Oliveira, Silvio Parodi e Paulo Pruss.

Agradeço a Rosane Vargas, por estar sempre disponível para tentar elucidar minhas dúvidas. Elvio Rossi, pela gentileza de tomar livros emprestados da biblioteca do CCBB, e aos meus colegas de trabalho por toda a atenção e compreensão concedida nos momentos mais difíceis.

Agradeço a minha mãe, por tomar as rédeas da casa no momento mais crítico da pesquisa, e à família Romero, pela impressão e pela encadernação do trabalho.

Quero fazer um agradecimento especial ao meu companheiro, Diego Beck, que não mediu esforços para me dar toda a assistência necessária para a realização deste projeto e por sempre ter acreditado na minha capacidade. Meu filhuco, Pablo Abreu Rosa, que teve que amadurecer precocemente para que eu pudesse estudar. Teve que abrir mão de nossos filminhos e brincadeiras noturnas e passeios de fim de semana para que eu pudesse cumprir esta etapa e, finalmente, realizar meu sonho. Enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão de mais este capítulo da minha vida, muito obrigada.

Finalmente, agradeço a Otacílio Camilo, por persistir, por perseguir seus sonhos mesmo com todas as adversidades que suas escolhas possam ter lhe trazido. Ainda que preservar sua essência libertária tenha significado abdicar de muitas coisas, agradeço por sua coragem, pois são raras as pessoas que arriscam ousar. Graças a isso, tive a oportunidade de conhecer sua história e seu lindo trabalho. Obrigada, Ota, por reafirmar em mim a ideia de que vale a pena lutar por um mundo mais justo e, sobretudo, lutar por nossos sonhos.

RESUMO

O presente estudo visa trazer à luz do sistema das artes a poética visual de Otacílio Camilo – artista gaúcho que morreu prematuramente aos 30 anos de idade – e, dessa forma, contribuir para o desenvolvimento de uma historiografia da arte local, mais plural e abrangente. A pesquisa busca identificar características que apontem sua poética criadora por meio da análise do conjunto de trabalhos que integram instituições museológicas de Porto Alegre e acervos pessoais de familiares e amigos do artista. Além disso, busca identificar como a obra de Otacílio Camilo se relaciona com o contexto em que foi produzida. A análise dos trabalhos leva em consideração sua dimensão formal, semântica e social. O cruzamento de referenciais teóricos da história da arte com documentos e dados levantados em entrevistas evidenciou dois momentos importantes na produção de Otacílio Camilo, cujo ponto de transição é o ano de 1983. O primeiro diz respeito ao seu ingresso no Atelier Livre da Prefeitura (ALP) e o contato com a linguagem da gravura associado a noções da arte contemporânea. O segundo período está vinculado ao período em que o artista percorre diversas cidades brasileiras desenvolvendo seus trabalhos a partir de experiências errantes pelo espaço urbano. A partir disso, é possível identificar grupos temáticos gerados a partir de constelações, ou seja, de tendências e concepções artísticas difundidas ao longo do século XX, pautadas pela estratégia de aproximação entre arte e a vida cotidiana, visando à transformação da sociedade.

Palavras-chaves: Otacílio Camilo. Arte no Rio Grande do Sul na década de 1980. Poética do cotidiano. Estética da rebeldia. Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

ABSTRACT

The present study aims to bring to light the visual poetics of Otacílio Camilo - a gaucho artist who died early at the age of 30 - and, in this way, contribute to the development of a historiography of art encompassing local artistic pluralism. The research seeks to identify characteristics that point to the creative poetics of the artist through the analysis of the set of works that integrate museums of Porto Alegre and personal collections of family and friends of the artist. In addition, it seeks to identify how the work of Otacílio Camilo relates to the context in which it was produced. The analysis of the works is done taking into account its formal, semantic and social dimension. Thus, the intersection of theoretical references in the history of art with documents and data collected in interviews showed two important moments in the production of Otacílio Camilo, whose transition point is 1983: the first concerns his entrance into the Free Atelier of the City Hall - ALP and the contact with the language of engraving associated with notions of contemporary art. The second period is linked to what I call drifting journeys, in which the artist travels through several Brazilian cities, developing his works from errant experiences in the urban space. From this, it is possible to identify thematic groups generated from constellations, that is, from trends and artistic conceptions spread throughout the twentieth century, guided by the strategy of approaching art and everyday life, aiming at the transformation of society.

Keywords: Otacilio Camilo. Art in Rio Grande do Sul in the 1980s. Poetics of everyday life. Aesthetics of rebellion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Da esquerda para a direita: Otacílio Camilo; sua irmã, Rosângela de Oliveira Camilo;	22
Figura 2 – Da esquerda para a direita: Marli Oliveira (prima), Sílvio Parodi de Oliveira Camilo (irmão), Marilene Rodrigues (prima); Rosângela de Oliveira Camilo (irmã); Paulo Oliveira (primo); Carmem Oliveira (tia); Otacílio Camilo; abaixo Paulo Oliveira (tio).	22
Figura 3 – Otacílio Camilo no Atelier Livre da Prefeitura, 1984.	24
Figura 4 – Otacílio Camilo e Maria Ivone dos Santos no Atelier Livre da Prefeitura, 1984.	27
Figura 5 – Otacílio Camilo e Neusa Dagani no Atelier Livre da Prefeitura, 1984.	29
Figura 6 – Otacílio Camilo, Ricardo Campos e Maria Ivone dos Santos no Atelier Livre da Prefeitura.	30
Figura 7 – Otacílio Camilo, Barbara Benz e Wilson Cavalcanti.	31
Figura 8 – Cartaz da Feira de Gravura, 1985.	32
Figura 9 – Boletim da Secretaria Municipal da Cultura sobre o evento Arte na Calçada, 1985.	33
Figura 10 – Otacílio Camilo na Feira de Gravura do Atelier Livre da Prefeitura, Feira do Livro de Porto Alegre, 1987.	34
Figura 11 – Matéria do jornal Diário do Sul sobre a Feira de Gravura do Atelier Livre da Prefeitura na Feira do Livro, 1987.	35
Figura 12 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Terapia Ocupacional: Homenagem a Kleper – Inverno</i> , 1983.	38
Figura 13 – Obra de Otacílio Camilo (1959-1989) no 37º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, 1984. Fonte: Arquivo Museu do Estado de Pernambuco (MEPE).	39
Figura 14 – Otacílio Camilo (1959-1989) – 37º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, 1984, premiação. Fonte: Arquivo Museu do Estado de Pernambuco (MEPE).	40
Figura 15 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Os impressionantes ou dez histórias para contar</i> , 1984. Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.	41
Figura 16 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Terreno de Circo</i> , 1985.	42
Figura 17 – Convite (<i>frente</i>) exposição Terreno de Circo, Centro Municipal de Cultura, 1986. Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.	42
Figura 18 – Convite (<i>verso</i>) exposição Terreno de Circo, Centro Municipal de Cultura, 1986.	43
Figura 19 – Otacílio Camilo (1959-1989), Terreno de Circo, performance, 1986.	43
Figura 20 – Exposição Terreno de Circo, Centro Municipal de Cultura, 1986.	44
Figura 21 – Divulgação da exposição <i>Liberta Quae Sera Tamen</i> , Boletim do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1985.	45
Figura 22 – Convite da exposição <i>Liberta Quae Sera Tamen</i> , 1985.	45
Figura 23 – Exposição <i>Museu Extramuros, o Rio Grande e a Xilogravura</i> , 1986.	47
Figura 24 – Exposição <i>Pensando o Papel</i> , Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1986.	48
Figura 25 – Catálogo da 7ª Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba, 1987, com obra premiada de Otacílio Camilo.	49
Figura 26 – Catálogo da VII Bienal de San Juan del Grabado Latino-americano y del Caribe, Porto Rico, 1987. Fonte: Arquivo digital do Museo de Arte e Historia de San Juan – Porto Rico.	49

Figura 27 – Obra de Otacílio Camilo premiada na VII Bienal de San Juan del Grabado Latino-Americano y del Caribe, Porto Rico, 1987.	50
Figura 28 – Convite da exposição <i>Livre-se</i> em São Paulo, 1987.	51
Figura 29 – Convite da exposição <i>Livre-se</i> , na livraria Arcano 17, em Porto Alegre, 1987.	51
Figura 30 – Convite da exposição coletiva no restaurante Zelig, 1987.....	52
Figura 31 – Catálogo da exposição <i>La Jouve Gravura Contemporaine</i> , 1987.	53
Figura 32 – Obra de Otacílio Camilo no catálogo da exposição <i>La Jouve Gravura Contemporaine</i> , 1987.....	53
Figura 33 – Hélio FERVENZA, Maria Ivone dos SANTOS e Otacílio CAMILO, <i>Selos de Viagem</i> (frente), 1987.....	54
Figura 34 – Figura 24 – Hélio FERVENZA, Maria Ivone dos SANTOS e Otacílio CAMILO, <i>Selos de Viagem</i> (verso), 1987.	55
Figura 35 – Convite da exposição <i>Distance</i> (frente), Espace Latino-Americain, 1988.	56
Figura 36 – Convite da exposição <i>Distance</i> (verso), Espace Latino-Americain, 1988.	56
Figura 37 – Catálogo do concurso Relevô Araújo.....	57
Figura 38 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-].	57
Figura 39 – Material de divulgação da exposição póstuma de Otacílio Camilo, 1994.	59
Figura 40 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1981.	69
Figura 41 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Enigma</i> , 1982.	69
Figura 42 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Enigma</i> , 1982.	70
Figura 43 – Otacílio CAMILO (1959-1989) <i>Sem título</i> , 1981.	72
Figura 44 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Guerra</i> , 1982.	78
Figura 45 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Projeto III</i> , 1981.	79
Figura 46 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1981.	79
Figura 47 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Flores de Inverno</i> , 1983.....	80
Figura 48 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1987.	90
Figura 49 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Fragmento da figura 46.	92
Figura 50 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Fragmento da figura 46.	93
Figura 51 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [s.d.].....	94
Figura 52 – Cartão-postal enviado a Paulo Pruss, 1983.....	95
Figura 53 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1987.	96
Figura 54 – Otacílio Camilo, 1987.....	97
Figura 55 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1985.	101
Figura 56 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Tradição de Pirata</i> , 1985.	102
Figura 57 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1985.	103
Figura 58 – Otacílio Camilo, meados da década de 1980.	104
Figura 59 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Fragmento da figura 46.	106
Figura 60 – Encarte do disco <i>Pela última vez no paraíso</i> , banca Excomungados, 1985.	107
Figura 61 – Capa e contracapa do disco <i>Pela última vez no paraíso</i> , banda Excomungados, 1985.....	108
Figura 62 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1985.	109
Figura 63 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1986.	110
Figura 64 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1986.	111
Figura 65 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1986.	112
Figura 66 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-].	113

Figura 67 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1986	115
Figura 68 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-]	116
Figura 69 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1984.	116
Figura 70 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-]	117
Figura 71 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , 1985.	119
Figura 72 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-]	131
Figura 73 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	131
Figura 74 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	132
Figura 75 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46. Xilogravura, 4,8cm x 3,6cm.	132
Figura 76 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	133
Figura 77 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	133
Figura 78 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	134
Figura 79 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	134
Figura 80 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	135
Figura 81 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem Título</i> [198-]	135
Figura 82 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	136
Figura 83 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	136
Figura 84 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	137
Figura 85 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	137
Figura 86 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	138
Figura 87 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	138
Figura 88 – Otacílio CAMILO (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-]	139
Figura 89 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	140
Figura 90 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	140
Figura 91 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	141
Figura 92 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	141
Figura 93 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	142
Figura 94 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	142
Figura 95 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	143
Figura 96 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	143
Figura 97 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	144
Figura 98 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	144
Figura 99 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	145
Figura 100 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	150
Figura 101 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	150
Figura 102 – <i>Ação Terreno de circo</i> , 1985.	155
Figura 103 – <i>Ação Terreno de circo</i> , 1985.	156
Figura 104 – <i>Ação Terreno de circo</i> , 1985.	156
Figura 105 – <i>Ação Terreno de circo</i> , 1985.	157
Figura 106 – <i>Ação Terreno de circo</i> , 1985.	157
Figura 107 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-]	161
Figura 108 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	162
Figura 109 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	162
Figura 110 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	163
Figura 111 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	163
Figura 112 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	164
Figura 113 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	164
Figura 114 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	165
Figura 115 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	165

Figura 116 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	166
Figura 117 – Otacílio Camilo (1959-1989), <i>Sem título</i> , [198-].....	166
Figura 118 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	167
Figura 119 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	167
Figura 120 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	168
Figura 121 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	168
Figura 122 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	169
Figura 123 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	169
Figura 124 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	170
Figura 125 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	170
Figura 126 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	171
Figura 127 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	171
Figura 128 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	172
Figura 129 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	172
Figura 130 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.	173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 OTACÍLIO CAMILO – HISTÓRIAS CURTAS	18
3 ONDE TUDO COMEÇOU – OTACÍLIO CAMILO E O ATELIER LIVRE DA PREFEITURA	21
3.1 OTACÍLIO CAMILO: UMA TRAJETÓRIA ABREVIADA.....	36
3.2 ASPECTOS DA ARTE NA DÉCADA DE 1980 LÁ E CÁ	60
4 DESVELANDO A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE OTACÍLIO CAMILO: HERANÇA TRADICIONAL E EXPERIMENTALISMO	68
4.1 OTACÍLIO CAMILO – POÉTICA DO COTIDIANO	82
4.1.1 Otacílio Camilo – arte e vida errante.....	84
4.1.2. Otacílio Camilo – Narrativas errantes	88
4.1.3 Otacílio Camilo – Poemas errantes.....	95
4.1.4 O punk como ruptura	99
4.1.5 DIY (Faça você mesmo) – Uma terceira margem.....	120
4.1.6 O desvio como arte revolucionária experimental.....	127
4.1.7 Jogos Lúdicos – As derivas de Otacílio Camilo.....	152
4.1.8 Assalto à banalidade cotidiana – Choque, perturbação e estranhamento.....	159
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	178
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM BARBARA BENZ E MOACIR CHOTGUI ..	184
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM WILSON CAVALCANTI	195
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM HÉLIO CUSTÓDIO FERVENZA	209
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MARCOLÂNDIO PRAXEDES	230
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM MARCOS ROSSINI	232
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM MARIA IVONE DOS SANTOS	236
APÊNDICE G – ENTREVISTA COM MARISTELA SALVATÓRI	250
APÊNDICE H – DEPOIMENTO DE NEUSA DAGANI	258
APÊNDICE I – ENTREVISTA COM PAULO CHIMENDES	267
APÊNDICE J – ENTREVISTA COM RICARDO CAMPOS	273
APÊNDICE K – ENTREVISTA COM THAIS FERREIRA CORNELY	282

APÊNDICE L – ENTREVISTA COM TETI WALDRAFF	285
APÊNDICE M – ENTREVISTA COM CARMEM OLIVEIRA	293

1 INTRODUÇÃO

A história da arte gaúcha ainda carece de uma historiografia que abarque a pluralidade da arte produzida no Rio Grande do Sul. O trabalho de muitos artistas que integraram a cena artística local é ou foi pouco difundido. Muitos desses trabalhos nunca foram objeto de estudo por parte dos profissionais responsáveis pela preservação da memória e dos fatos artísticos, ficando esquecidos no curso da história. Ou seja, a atuação de inúmeros artistas encontra-se pouco visível ou (in) visível à sociedade e ao

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 2014, p. 15-16).

Entre esses artistas está Otacílio Lara Camilo de Oliveira, artista gaúcho, intermídia, interdisciplinar, com uma extensa produção gráfica, vencedor de relevantes prêmios em concursos de arte, mas que morreu precocemente em 1989, aos 30 anos de idade. Por isso, o objetivo deste estudo é trazer à luz a poética visual de Otacílio Camilo e, dessa forma, contribuir para o desenvolvimento de uma historiografia da arte que abarque o pluralismo artístico local. Almejando alcançar tais objetivos, parto dos seguintes questionamentos: Quais as principais características da produção de Otacílio Camilo? É possível encontrar uma unidade que leve à qualificação dos trabalhos desenvolvidos no seu curto período de produção? Como a obra de Otacílio Camilo se relaciona com o contexto em que foi produzida?

Meu primeiro contato com os trabalhos de Otacílio Camilo foi em uma aula da disciplina de Metodologia de Pesquisa, do curso de História da Arte. Na ocasião, um grupo de alunos apresentava seu projeto de pesquisa sobre a produção do artista, tema sugerido pelo professor Paulo Silveira, docente responsável pela disciplina. Inicialmente, chamou-me a atenção o fato de um artista que teve o reconhecimento de importantes instituições de difusão da arte estar numa condição de (in) visibilidade diante grande parte do sistema das artes gaúcho. Ao final da apresentação, uma fotografia de Otacílio Camilo revelou um artista negro. A partir

daquele momento, passei a me questionar se as razões dessa falta de visibilidade teriam alguma relação com minha constatação, ao longo do curso, sobre a irrisória presença de artistas negros na história da arte, sobretudo a gaúcha. Assim, adotei como problema de pesquisa a investigação sobre a invisibilidade desse artista no sistema das artes no Rio Grande do Sul. Entretanto, a banca examinadora me chamou a atenção para uma urgência maior: trazer à luz a produção do artista, por meio da análise de seus trabalhos. Com isso, e tendo em vista a variedade temática dos trabalhos desenvolvidos por Otacílio Camilo, passei a questionar sobre as principais características do conjunto de suas obras.

A fim de alcançar o objetivo primeiro desta pesquisa, utilizei fontes primárias (documentos, correspondências e fotografias) e secundárias (entrevistas investigativas e periódicos), utilizando métodos qualitativos na análise das informações e dos dados obtidos na investigação. Por questões metodológicas, os entrevistados foram escolhidos entre pessoas que tiveram um vínculo mais próximo com o artista e, por isso, fossem capazes de ajudar a reconstituir sua história. Assim, estão entre os entrevistados familiares, amigos e colegas do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre com quem Otacílio Camilo desenvolveu importantes projetos. A metodologia utilizada para analisar as entrevistas foi a análise de conteúdo, método proveniente das ciências humanas e sociais, utilizado na investigação de fenômenos simbólicos. As perguntas seguiram uma estrutura aberta, de modo a possibilitar o surgimento de questões para as quais não existia muita informação registrada.

O primeiro capítulo traz a biografia de Otacílio Camilo, com ênfase em sua trajetória artística e uma breve abordagem sobre o contexto histórico da produção dos anos de 1980. Tendo em vista a ausência de voz do protagonista desta história e visando aproximá-lo do leitor, resolvi fazer um recorte só de trechos das entrevistas realizadas. O critério para a escolha desses trechos, que denominei *Histórias Curtas*, foi o de selecionar depoimentos, entre os amigos mais próximos que expressaram ao longo da entrevista um grande afeto pelo artista, ou seja, aqueles que conviveram mais intimamente com ele durante sua trajetória artística e/ou que integraram um tipo de rede colaborativa com Otacílio Camilo. Sob meu ponto de vista, esses relatos podem transmitir ao leitor uma ideia mais próxima de quem foi Otacílio Camilo.

No tópico que contextualiza a arte produzida nos anos 1980, faço uma revisão

bibliográfica utilizando obras de profissionais da cena gaúcha e brasileira como Ana Maria Albani de Carvalho, Blanca Brites, Maria Amélia Bulhões, Ligia Canongia, Ricardo Basbaum e Frederico de Moraes. O objetivo foi tentar situar a produção de Otacílio Camilo no contexto histórico da década de 1980 e identificar possíveis relações com a arte do período.

Em sua concepção sobre a análise do testemunho na história oral, Gerardo Gracia (2008) desaprova a tendência dos historiadores de pensar o tempo linear e cronologicamente e de não conferir a devida importância ao espaço. Para ele “[...] la memoria rompe com esta concepción del tiempo e insistentemente sitúa los acontecimientos em espacios definidos”. O autor defende que compreender como o entrevistado faz isso é de suma importância para entender como ele constrói sua historicidade. A ruptura apontada pelo autor é perceptível na narrativa da maioria dos entrevistados; suas memórias estão muito mais situadas no espaço do que no tempo. O Atelier Livre da Prefeitura aparece como um desses espaços, de modo que se fez necessário abordar a história desse lugar e a relação de Otacílio Camilo e dos entrevistados com a instituição.

O segundo capítulo traz o aprofundamento do assunto, ou seja, visa desenvolver o objetivo principal da pesquisa, que é desvelar a produção artística de Otacílio Camilo. Procuo identificar características que apontem sua poética criadora por meio da análise do conjunto de trabalhos que integram instituições museológicas de Porto Alegre e acervos pessoais de familiares e amigos do artista.

A interpretação dos trabalhos é feita com base nos princípios metodológicos propostos por Artur Freitas (2004) no artigo *História e imagem artística: por uma abordagem triplíce*, no qual defende que, além do sentido estético, a obra de arte deve ser entendida como objeto histórico. O autor defende que as imagens artísticas sejam vistas a partir de três dimensões: a formal, a semântica e a social. Segundo ele, ao pesquisador privilegiar aquela que mais se adapte ao seu problema de pesquisa.

Assim, o cruzamento de referenciais teóricos da história da arte com documentos e dados levantados em entrevistas evidenciaram dois momentos importantes na produção de Otacílio Camilo, cujo ponto de transição é o ano de 1983: o primeiro diz respeito ao seu ingresso no Atelier Livre da Prefeitura (ALP) e o contato com a linguagem da gravura associado a noções da arte contemporânea. O segundo período está vinculado ao que chamo de viagens de deriva, em que o

artista percorre diversas cidades brasileiras por aproximadamente dezesseis meses. Durante esse empreendimento, Otacílio conhece a banda de punk-rock Excomungados e entra em contato com trabalhos de arte contemporânea, sobretudo por meio da XVII Bienal de Artes de São Paulo, do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC) e de importantes nomes da cena paulista, como Haroldo de Campos, Augusto Campos, Júlio Plaza, Regina Silveira e Ana Mae Barbosa, todos eles vinculados à Universidade de São Paulo (USP).

A partir disso, é possível identificar grupos temáticos gerados a partir de “constelações”, termo citado por Plaza, de tendências e concepções artísticas passadas presentificadas por meio da Tradução Intersemiótica, teoria desenvolvida por Júlio Plaza (1980) que consiste na apropriação analógica de imagens do passado como tradução de uma questão presente. Concepção que converge com a noção de arte pós-histórica teorizada por Artur Danto, em que os artistas revisitam o passado histórico da arte no intuito de expressar seu presente.

Júlio Plaza elabora sua teoria da tradução semiótica a partir das *Teses de Filosofia da História*, de Walter Benjamin, na qual este se contrapõe ao historicismo linear, defendendo a ideia de “captura do passado como mônada”, ou seja, ele defende a construção da história a partir de um princípio construtivo cujas bases se assentam na concepção de que existe “[...] em cada momento da história um presente que não é transito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando ‘constelações’ com outros presentes e o presente atual do historiador”(PLAZA, 1980, p. 4). Em síntese, a tradução seria a *collage* do passado no presente a fim de estabelecer um diálogo crítico que, recuperando elementos sensíveis e utópicos impressos no passado, pode ser usado para a elucidação do presente.

Assim, a produção de Otacílio Camilo pode ser pensada a partir do entrecruzamento de tendências e concepções artísticas que promoveram, como definiu Stewart Home (1999), um movimento revolucionário de “assalto” à arte do século XX e cujo pensamento se caracterizava pelo dissenso. Esse assalto foi operado pelas vanguardas históricas e, após a Segunda Guerra Mundial, pelas neovanguardas. Consistia em concepções de negação da obra de arte a partir do desenvolvimento de uma antiarte, ou contra-arte, como propôs Frederico de Moraes (2013) no Brasil. A principal estratégia para essa verdadeira rebelião cultural seria a reconciliação da arte com a vida cotidiana ou, como propôs Peter Burger (1906-

1975) (2008), a recondução a “uma nova práxis vital”, desarticulada pela ideia burguesa de “arte pela arte”. Com as vanguardas a arte alcança, então, um estágio de autocrítica, na medida em que não apenas critica a arte do passado, mas também sua estrutura institucional. (HUYSSSEN, 1996, p. 8-28).

Foram identificados no conjunto de obras analisados grupos temáticos derivados dessas “constelações” em uníssono por uma poética do cotidiano. Os trabalhos artísticos foram, aparentemente, gerados a partir de experiências de apreensão da alteridade, vivenciadas pelo artista em errâncias por diferentes espaços urbanos e expressadas na forma de narrativas errantes que classifico da seguinte forma: *O punk como ruptura; Poemas errantes; DIY (Faça você mesmo) – uma terceira margem; O desvio como arte revolucionária experimental; Jogos Lúdicos – as derivas de Otacílio Camilo; e Assalto ao cotidiano – Perturbação, choque e estranhamento.*

Utilizo como bibliografia de apoio para essas inferências as obras *Memórias do Modernismo* (1996), de Andreas Huyssen (1942) e *Elogio aos Errantes* (2012), de Paola Bereinstein Jacques (1968).

A poética visual de Otacílio é formada, então, a partir de constelações que revisitam o passado histórico da antiarte do século XX, no intuito de expressar questões referentes ao seu presente cotidiano: na dimensão artística as arbitrariedades da instituição arte frente as proposições artísticas que não seguiam os critérios por ela estabelecidos e na dimensão do mundo social a opressão social e a letargia da população frente a ela.

Essa presentificação do passado característica da produção de Otacílio Camilo evidencia o diálogo existente entre suas proposições artísticas e a concepção de arte pós-artística difundida durante a década de 1980 por autores como Artur Danto (1924-2013) e Hans Belting (1935), revelando que Otacílio Camilo estava “antenado” as questões artísticas de seu tempo.

Otacílio Camilo também se revelou um humanista. A defesa por uma sociedade mais justa e igualitária estava na pauta de suas situações arte-vida, como veremos. Suas proposições contra artísticas visavam, como defendia Peter Burger (2008), reconduzir a arte ao cotidiano social, transformando a realidade dos indivíduos. A arte em Otacílio Camilo assume então uma função social humanista e construtiva, com pretensões libertárias.

2 OTACÍLIO CAMILO – HISTÓRIAS CURTAS

Era comum encontrar bilhetinhos do Ota no espelho do banheiro, na alça da chaleira, na porta dos quartos: desenhos, pequenas xilos, recados, palavras carinhosas para nós revestidas de humor. Guardo até hoje gravuras e desenhos em papéis artesanais feitos pelos meus filhos ainda crianças, sob o incentivo e orientação do Ota, amigo incansável. Era uma presença harmoniosa, porém altamente significativa, elegantemente discreto, antena do novo, independente, autodidata, leitor sem preconceito, artista inato. E de quebra, disposto a aderir ao outro, com generosidade. Certa vez escrevi um texto que se propunha um monólogo a ser interpretado por alguém em meio a um bar movimentado. Otacílio tomou a si o papel do ator. Ensaivamos enquanto eu cozinhava ou ele lavava os pratos ou em outra situação qualquer. Eu me investia em diretora, amadora, claro, e fico pasma ao lembrar a seriedade e afinco do Ota em decorar o texto ao pé da letra! Certamente fazia parte da amizade e carinho que ele nutria por mim acima de qualquer discutível qualidade do texto, que, nem hoje sei reconhecer (DAGANI, 2015, informação verbal)¹.

...

O Ota era uma pessoa inteligente, revolucionária, doce, cheia de compaixão e de bom humor. A gente se divertia com quase tudo, num humor crítico. Acho que ele nunca deixou de se surpreender com a capacidade humana para o bem e para o mal. Ele tinha uma pureza espiritual rara. [...] Um olhar cúmplice sobre um mundo podre. Amigo de verdade, daqueles com quem se pode abrir o coração e trocar emoções profundas, daqueles raros, que te respeitam e apoiam para muito além de ideologias. Participávamos, na época, do Movimento Punk, anarquista e libertário. [...] Deixou um buraco quando partiu (CORNELY, 2015, informação verbal)².

...

Otacílio sempre foi uma figura muito carismática, inquieta e transgressora. Ao mesmo tempo muito delicado, eu diria sofisticado, e transgressor no sentido de sua temática e nas colocações. Tivemos uma amizade sempre pautada por um espírito de invenção, de discussão, de pensar a arte. Uma vez ele me convidou para ir ao carnaval de Porto Alegre [...] disse que ia arrumado e eu também disse que iria. Mas ele disse para não irmos com fantasia, mas como se tivéssemos arrumados para uma festa. Quando veio me buscar ele estava com uma farda e um quepezinho, como um militar, mas um militar fora de época, de um filme dos anos 50, bem arrumado. Eu estava com um vestido mais comprido, um pouco antigo, uma coisa meio retro, mas não combinamos. Lembro com um pensamento muito vivo de nós atravessando aquele desfile de carnaval que acontecia na rua Loureiro da Silva [...] como se estivéssemos de fora, assistindo o lado do delírio coletivo, de estar livre atravessando aquela parte da cidade. Depois nós concluímos nossa noite, acho que na Lancheria do Parque, às seis horas da manhã, com café com leite. E era isso. (SANTOS, 2015, informação verbal)³.

¹ Neusa Dagani é artista e foi uma das amigas mais próximas de Otacílio Camilo. Conheceram-se em 1980, no Atelier Livre da Prefeitura. A entrevista na íntegra encontra-se no apêndice H desta monografia.

² Tais Cornely e Otacílio Camilo eram amigos e adeptos do movimento punk anárquico libertário. Conheceram-se em 1986. A entrevista na íntegra encontra-se no apêndice J desta monografia.

³ Maria Ivone dos Santos é artista e docente na UFRGS. Conheceu Otacílio Camilo no Atelier Livre da Prefeitura. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice F desta monografia.

...

Otacílio era uma pessoa muito boa que dava uma força para os outros. Era doidão, criativo e minucioso. Fizemos pichações em Porto Alegre, em igrejas, ele era um herege. Quando ele ganhou um concurso para gravura em Curitiba pagou churrascaria para os estudantes do CRUSP. (Marcolândio Gurgel Praxedes, 2015, informação verbal)⁴.

...

Eu brinco dizendo, com o carinho que tenho pelo Otacílo, que ele seria um Oiticica de Porto Alegre. Tinha essa questão do marginal aberto, escancarado, assumido. Negro, pobre e homossexual. Tem uma coisa que eu achava muito legal, ai de alguém no Atelier que mostrasse alguma coisa de discriminação, ele subia nas tamancas. Às vezes ele ficava emburrado e não conseguia falar direito, gaguejava, então eu dizia que a nossa saída era botar isso para fora no nosso trabalho.

Parávamos na casa da Neusa [...] Nós pegávamos carona nos ônibus por estarmos mal de grana, e o Ota era mais louco que eu e dizia para irmos de lotação que pelo menos iríamos num carro bom (risos). Bom, ai ele vendeu uns desenhos meus e deles para o Knijnik [...] O Ota ligou lá para casa e disse: [...] “Cava, eu consegui vender (como se fosse hoje uns duzentos reais) para o . Eu digo: “Bah, vamos comprar algumas coisas básicas, sal, azeite, feijão, farinha para fazer pão”. O Ota vem e diz: “Não, não vem com esse pensamento de pobre, pode deixar comigo”. O cara me vem com champignon, muita gelatina, muito... Tudo pra festa. Eu digo pra ele: “Vem cá, a gente vai comer tudo isso hoje, mas e amanhã?”. E ele: “Não, amanhã é outro dia”.

(CAVALCANTI, 2014, informação verbal)⁵.

...

Ele podia passar dias trabalhando e depois dava um cansaço, ele apagava. Lembro que uma vez nós fomos para uma viagem ao Rio de Janeiro e passamos por São Paulo. [...] havíamos proposto uma exposição para o Centro Cultural São Paulo [...] Eu, a Maria Ivone dos Santos e o Otacílio fomos levar os trabalhos e fazer a montagem [...] Nós havíamos ficado na casa de um amigo, no início ficamos os três lá e no segundo dia eu e a Maria Ivone fomos para outro lugar e o Otacílio ficou. No outro dia, nós telefonamos para saber como estavam as coisas e para falar com o Otacílio e ele diz: “Olha... o amigo de vocês está dormindo aqui no corredor faz horas, sei lá... já faz 24 horas e ninguém consegue acordá-lo”.

(FERVENZA, 2014, informação verbal)⁶.

...

Para mim, o Ota tinha um aspecto até espiritual, filosófico. Mas tinha também uma coisa pesada, [...] um desgosto com as coisas do mundo, de um mundo cheio de injustiça, cheio de dor, de sofrimento [...] Uma vez ele falou assim: “Sabe, Barbara, se eu fosse artista, artista mesmo, eu só pintaria flores”. Ele tinha uma delicadeza de tratamento com os amigos, mas havia pessoas que tinham horror dele, dessa coisa de dizer as coisas, de ser justiceiro [...] Às vezes eu imaginava o Ota velhinho num quintal com goiabeiras e de terno branco filosofando. Ele tinha esse pensador dentro

⁴ Marcolândio Gurgel Praxedes era um dos integrantes da formação original da banda Excomungados. Conheceu Otacílio Camilo na USP. A entrevista na íntegra encontra-se no apêndice D desta monografia.

⁵ Wilson Cavalcanti é artista e professor no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde conheceu Otacílio Camilo em 1981. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice B desta monografia.

⁶ Hélio Ferverza é artista e docente na UFRGS. Conheceu Otacílio Camilo em 1983, no Atelier Livre da Prefeitura. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice C desta monografia.

dele e ao mesmo tempo ia da doçura ao amargor meio que sem escalas (BENZ, 2015, informação verbal⁷).

...

O Otacílio era um anarquista. Era uma pessoa muito criativa e uma pessoa muito boa também. Não ligava muito para o que era o certo, tinha uma disciplina própria [...] Lembro-me do Ota na Oswaldo Aranha com os punks, este era ele, era sua vida. Mas, dentro da minha visão, ele era um pouco *junkie* [...] Era um cara muito inteligente, mas assustava um pouco com suas ideias porque era outra cabeça. Ele era diferente, era meio maldito com a vida, não dava bola para nada, produzia alucinado e ao mesmo tempo era desprendido.

(CHIMENDES, 2015, informação verbal⁸).

...

Um dia, deviam ser lá pelas 2h da tarde, tomando umas cervejas com ele, o Marcos Falcão e mais alguém no bar da Faculdade de Filosofia e Sociologia, um antro de patrulheiros policiescos de todo o espectro político da esquerda, por acaso começamos a cantar velhos sambas que sabíamos, eu acompanhava na caixinha de fósforo, intercalávamos com algo punk, comentários, risadas, piadas. Os estudantes eram boquiabertos e não acreditavam que os punks soubessem cantar samba e bater bem na caixinha. Muita gente independente foi se agregando e acabamos indo cantar no jardim.

(Rossini, 2015, informação verbal⁹).

...

Uma vez o Tatata Pimentel, que era diretor do ATL, convidou o amigo dele, o Franz, para fazer um painel com aqueles trabalhos de pichação. Ficamos indignados porque como que o diretor convida um amigo dele para fazer um trabalho no atelier e paga sei lá quanto? O Otacílio se putiou, disse que era um absurdo, mas quando ele se putiava ficava mais fechado. Aí, num sábado de manhã, ele estava no ALP, olhava aquele painel e dizia: “mas que horror isso ai! É um absurdo!”. Ele então subiu no estandarte, o Franz tinha vindo antes para trabalhar e estava o cavalete ali, e disse: “que coisa horrorosa”, e se sumiu. Na hora de irmos embora, vimos que ele tinha pichado todo o painel com aquelas coisas dele de Duchamp, dadaísmo. Na segunda-feira, isso pegou fogo. Foi aquela confusão, chamaram até a Brigada Militar.

(CAMPOS, 2015, informação verbal¹⁰).

⁷ Barbara Benz é artista e conheceu Otacílio Camilo no Atelier Livre da Prefeitura. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice A desta monografia.

⁸ Paulo Chimendes é artista e professor no Museu do Trabalho de Porto Alegre. Conheceu Otacílio Camilo no Atelier Livre da Prefeitura. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice I desta monografia.

⁹ Marcos Rossini era integrante da formação original da banda Excomungados. Conheceu Otacílio Camilo na USP A entrevista na íntegra encontra-se no apêndice L desta monografia.

¹⁰ Ricardo Campos é artista e conheceu Otacílio Camilo no Atelier Livre da Prefeitura. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice J desta monografia.

3 ONDE TUDO COMEÇOU – OTACÍLIO CAMILO E O ATELIER LIVRE DA PREFEITURA

No dia 14 de abril de 1959, quatro meses depois da guerrilha armada de Ernesto Che Guevara (1928-1967) e Fidel Castro (1926) tomar Cuba, depondo o governo ditador de Fulgencio Batista (1901-1973), nascia Otacílio Camilo Lara de Oliveira. Como será visto ao longo deste estudo, o menino negro e franzino, filho de José Camilo e Maria Amélia de Oliveira Camilo, percorreria um caminho pautado por uma postura revolucionária guiada pela rebeldia, pela contestação ao arbitrário, ao prestabelecido, ao conservador.

Segundo Carmem Oliveira (2015, informação verbal)¹¹, tia de Otacílio Camilo, desde criança ele já demonstrava interesse pela arte, pois gostava muito de desenhar. Ela conta que ele era uma criança “espoleta” e vivia “fazendo arte”. Realizou os últimos quatro anos do ginásio como bolsista no Colégio Rosário. Naquele período, a instituição era frequentada, predominantemente, pela elite porto-alegrense. Otacílio foi reprovado no último ano e perdeu a bolsa de estudos, retornando, assim, para a rede pública de ensino, onde concluiu o colegial. Segundo Wilson Cavalcanti (2015, informação verbal), no período em que estudou no Colégio Estadual Emílio Meyer o artista teve seu primeiro contato com as práticas artísticas, realizando aulas de teatro, desenho e cerâmica.

Aos 15 anos de idade, a vida de Otacílio – e de seus irmãos, Rosângela de Oliveira Camilo e Sílvio Parodi de Oliveira Camilo – teve seu curso alterado por uma tragédia familiar. Otacílio e a irmã presenciaram a morte da mãe pelas mãos do próprio pai. Com isso, os três ficaram sob a tutela dos tios maternos, Carmem e Paulo de Oliveira, indo morar com o casal e seus três filhos. Segundo Ricardo Campos (2015, informação verbal), esse acontecimento mergulhou Otacílio Camilo em uma forte introspecção. O artista conciliou, durante algum tempo, os estudos com o trabalho de meio turno na gráfica da Editora do Globo, mas não ficou muito tempo, alegando não gostar de trabalhar em ambientes fechados.

¹¹ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice M desta monografia.



Figura 1 – Da esquerda para a direita: Otacílio Camilo; sua irmã, Rosângela de Oliveira Camilo; e seu irmão, Sílvio Parodi de Oliveira.
Fonte: Arquivo da família.



Figura 2 – Da esquerda para a direita: Marli Oliveira (prima), Sílvio Parodi de Oliveira Camilo (irmão), Marilene Rodrigues (prima); Rosângela de Oliveira Camilo (irmã); Paulo Oliveira (primo); Carmem Oliveira (tia); Otacílio Camilo; abaixo Paulo Oliveira (tio).
Fonte: Arquivo da família.

Segundo Carmem Oliveira (2015, informação verbal), após concluir o ensino colegial Otacílio Camilo cogitou ingressar na Faculdade de Artes Visuais, pois era o

único curso acadêmico que lhe despertava interesse; porém, preferiu fazer outros cursos antes de ingressar na universidade. Em 1976, aos 16 anos, matriculou-se no curso de desenho básico do SENAC; no ano seguinte, cursou serigrafia e, em 1979, vitrine, na mesma instituição. Ricardo Campos (2015) acredita que a arte foi como uma luz que se abriu para Otacílio após o trauma causado pela morte da mãe, dando certo rumo para sua vida.

Em 1980, Otacílio ingressou no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (ALP)¹², onde estudou História e Teoria da Arte com Jane Cravo de Souza; Desenho com Mara Caruso; Pintura com Wilson Alves (Porto Alegre, 1948-1996); Xilogravura com Armando Almeida (1939-2013) e Paulo Peres (1935-2013); e Introdução à Litogravura e Gravura em Metal.

¹² O projeto de construção do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre foi gestado durante o evento Encontros com Iberê, em 1960, como proposta de um espaço de trocas e vivências artísticas entre os artistas que integraram o evento. Em 1964, por iniciativa do então diretor da Divisão de Cultura, Lauro Hagemann, o Atelier Livre abriu suas portas para um público mais amplo, desfavorecido economicamente e leigo nas práticas artísticas (GONÇALVES, 1992). Por meio de um grupo de professores e gestores renomados, o espaço se ampliou e fortaleceu o ensino das artes em Porto Alegre, configurando-se, aos poucos, como uma alternativa para a formação de artistas (BULHÕES, 2007).



Figura 3 – Otacílio Camilo no Atelier Livre da Prefeitura, 1984.
Fotografia de Ricardo Campos cedida para a autora.

Foi nessa instituição que o artista fez grande parte de sua formação e onde estabeleceu fortes vínculos de amizade, assim como articulou uma rede que contribuiu para sua inserção no circuito das artes gaúcho. O coletivo de artistas oriundo das vivências entre alunos dos ateliês do ALP se mostrou fundamental para o curso da trajetória artística de Otacílio Camilo.

O ALP era visto como um ambiente de democratização¹³ da arte, conforme afirma Brites (1992). Foi essa democratização que possibilitou o acesso de Otacílio Camilo e muitos outros alunos a um ensino de qualidade em artes visuais, sem a obrigatoriedade de apresentação de currículo e sem as formalidades da academia (BRITES, 1992).

Importantes nomes do circuito local integraram o quadro de professores do ALP: Danúbio Gonçalves (1925), Xico Stockinger (1919-2009), Carlos Scarinci (1931-2014), Regina Silveira (1939), Anestor Tavares(1919-), Paulo Peres, Armando

¹³ Entretanto, Jane Cravo de Souza (1992), professora de História e Teoria da Arte no ALP, questiona a noção socializante difundida como objetivo principal do Atelier quando da sua criação. Rebate dizendo que a proposta inicial da criação de um local alternativo de ensino das artes não tinha caráter popular, mas se destinava a um grupo de artistas e intelectuais, ou seja, os artistas integrantes dos Encontros com Iberê. A socialização se deu sim, mas de forma gradativa e “assintomática”, segundo a autora (SOUZA, 1992).

Almeida. Esse fator, ao longo dos anos 70, conferiu reconhecimento do espaço frente ao sistema das artes local. Dessa forma, o ALP se tornou um veículo para a inserção de artistas no circuito local¹⁴ (GONÇALVES, 1992).

Segundo Brites (1992), até o período em que o ALP esteve sediado na casa da rua Lobo da Costa, predominou um espírito de informalidade no uso do espaço, com a flexibilização dos horários que proporcionaram “[...] um clima de confraternização que extrapolava o aprendizado artístico, expandindo-se para uma vivência maior e mais integral de todos os alunos e professores”¹⁵ (BRITES, 1992, p. 45).

Brites (1992) observa que, embora a instituição não seguisse os princípios metodológicos do ensino formal, os professores seguiam um procedimento com ênfase no crescimento conjunto, a partir da valorização do processo criativo e do incentivo à busca de uma linguagem própria por parte dos alunos, o que favorecia o desenvolvimento de um olhar crítico diante da obra de arte¹⁶ (BRITES, 1992).

Dentro desse princípio, o ALP buscava complementar as oficinas do currículo oferecendo cursos de extensão que proporcionassem aos alunos o contato com as linguagens contemporâneas em voga. Entretanto, para Brites (1992), a mudança do ALP¹⁷ para a nova sede e sua conseqüente institucionalização deflagrou o fim daquele ambiente de informalidade que estava na raiz da instituição quando foi concebida. Assim, a alcunha de espaço alternativo, recebida desde a inauguração perdera seu significado com a burocratização das atividades (BRITES, 1992). Entretanto, conforme aponta a pesquisa de Pettini (2012), coletivos de jovens iniciantes em arte que frequentaram o espaço contradizem tal afirmação,

¹⁴ Outro aspecto a ser considerado é que muitos alunos e egressos do Instituto de Artes da UFRGS transitavam pelos cursos do ALP em busca de atividades complementares aos ensinamentos da academia, evidenciando a credibilidade dos cursos oferecidos (BRITES, 2007).

¹⁵ Houve também um estímulo à circulação da produção dos alunos em espaços expositivos da capital, do interior e para fora do estado, eventos organizados por intermédio de intercâmbios promovidos com instituições desses lugares. Cabe ressaltar que os artistas que ali circulavam tinham a oportunidade de usufruir dos equipamentos e do espaço físico em benefício de sua própria produção, pois eram poucos os artistas que gozavam de recursos para prover um ateliê próprio (BRITES, 1992).

¹⁶ No plano de ensino do professor Armando Almeida, por exemplo, o objetivo da aula de Experimentação Criativa era lançar aos alunos problemas que eles deveriam resolver com toda a liberdade. O docente procurava deixar claro que não havia solução ou soluções pré-determinadas. Cada um poderia obter seu próprio resultado (ALMEIDA, 1980).

¹⁷ Em 1978, o Atelier Livre mudou-se para uma sede definitiva, junto ao Centro Municipal de Cultura. O prédio foi projetado especialmente para acomodar suas atividades e visava a uma integração com outras expressões artísticas, como o teatro e música.

evidenciando que o sentido de liberdade contido na gênese do ALP, o clima de confraternização e as vivências entre alunos e professores seguiam pulsantes. Destaco um grupo de artistas que atuou durante a década de 1980 e que, conforme mostram as entrevistas realizadas para este estudo, retoma a ideia inicial, forjada pelos fundadores do ALP, de um local de imersão compartilhado e voltado para a experimentação artística.

Unidos pela técnica da gravura e movidos pelas inquietações instigadas por alguns professores, Otacílio Camilo, Hélio Ferverza (Santana do Livramento, 1963), Maria Ivone dos Santos (Vacaria, 1958), Maria Lúcia Cattani (Dudu) (Garibaldi, 1958-2015), Moacir Chotguis (Moa) (Santana do Livramento, 1954), Barbara Benz (Porto Alegre, 1959), Maristela Salvatori (Porto Alegre, 1960), Wilson Cavalcanti (Cava) (Pelotas, 1950), Ricardo Campos (Rica) e Neusa Dagoni criaram, além de um ambiente afetivo, um espaço propício à investigação dos processos artísticos e à troca de conhecimento. Sobre isso, Maristela Salvatori diz o seguinte:

Nós vivíamos o Atelier, nos anos 80, de uma maneira muito positiva. Era um atelier e era um atelier livre. Não era simplesmente uma escola com aula marcada. [...] Estávamos sempre discutindo sobre coisas diferentes, sobre arte, e ele era um ponto central nisso. Tínhamos certa autonomia no uso do atelier, usávamos como um atelier coletivo. Não íamos para aulas, nós usávamos o atelier, inclusive aos sábados e domingos. Isso por muitos anos. [...] antes de termos nossos próprios ateliers nós usávamos aquele espaço como um espaço compartilhado, público. Foi muito bom para a produção de todo esse grupo (SALVATORI, 2015, Informação verbal)¹⁸.

Existe um consenso entre o grupo sobre a figura de Paulo Peres (1935-2013) como grande provocador. O professor instigava os alunos a buscarem seus próprios caminhos na arte, estimulava-os lendo poesias em meio às aulas de xilogravura, prática que levaram adiante, como mostra a fotografia de Maria Ivone dos Santos e Otacílio produzindo em um dos ateliês do ALP.

¹⁸ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice G desta monografia.



Figura 4 – Otacílio Camilo e Maria Ivone dos Santos no Atelier Livre da Prefeitura, 1984.
Fotografia de Ricardo Campos cedida para a autora.

Segundo Ricardo Campos (2015, informação verbal), o professor buscava nas atividades e nas transformações realizadas pelo Grupo de Bagé estímulo para os alunos: “Dizia que éramos artistas e não podíamos ficar sentadinhos numa cadeira, tínhamos que alterar a ordem do mundo, interferir”.

Para muitos dos integrantes do coletivo, o ALP também é lembrado como um local afetivo, onde eles encontraram, na figura dos professores Paulo Peres e Armando Almeida (1939-2013), assim como dos colegas, apoio para superar algumas incertezas. Como, por exemplo, decidir qual carreira profissional seguir.

Moacir Chotguis (2015, informação verbal) cursava Arquitetura quando ingressou no ALP, porém não estava feliz com o curso. O artista revela que as conversas com Armando Almeida foram decisivas para que ele mudasse para o curso de Artes Visuais:

Eu tive muito apoio de um professor de lá, o Armando Almeida. Ele chegou para mim e disse para eu fazer o que era melhor para mim, se não

era arquitetura sugeriu que eu fizesse artes. [...] eu estava num momento muito complicado, com a família me pressionando para fazer Arquitetura, e eu em dúvida. Minha mãe dizendo que o artista morre de fome. [...] Então eu sinto que no Atelier eu tive um apoio para tomar a decisão. O Atelier é até hoje um local afetivo para mim. [...] fui para a xilogravura e lá conheci a Bárbara, o Otacílio, o Cavalcanti, toda a turma. Com esse grupo eu me fortaleci (CHOTGUI, 2015, Informação verbal)¹⁹.

Hélio Ferverza (2014, informação verbal) também abandonou o curso de Arquitetura, mas optou por fazer sua formação apenas no Atelier Livre, pois entendia que o espaço [...] “ainda era uma alternativa para quem queria fazer arte”. Para o artista, o ALP foi mais do que um espaço de formação, “[...] ele propiciou a experiência do encontro, a liberdade de ação, a experimentação, a partilha: um espaço a partir do qual era possível instaurar uma possibilidade de mundo para nós”. Por isso, considera que o convívio naquele local gerou “[...] relações afetivas e relações de amizade”, assim como propiciou o “[...] compartilhamento de ideias e percepções, trabalhos e concepções de mundo, projetos artísticos e projetos de vida (o que serei quando crescer?)” (FERVENZA, 2006, p. 10).

Neusa Dagani (2015, informação verbal) destaca o caráter criativo e descontraído das aulas, sempre estimulando a interatividade. Para ela, os professores “[...] fomentaram uma relação social, familiar e artística entre a maioria dos participantes”.

¹⁹ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice A desta monografia.



Figura 5 – Otacílio Camilo e Neusa Dagani no Atelier Livre da Prefeitura, 1984.
Fotografia de Ricardo Campos cedida para a autora.

Maria Ivone dos Santos (2015), artista e professora do Instituto de Artes desde 1998, lembra que o grupo conquistou a confiança dos professores e, com certa convivência dos vigilantes, passou a ocupar as dependências do Atelier Livre sem restrição de horários, muitas vezes chegando às 9 h e saindo às 23 h, inclusive nos finais de semana. Assim, as vivências no ateliê de gravura geraram um trabalho pautado pela coletividade e voltado para o experimentalismo das práticas artísticas, aspecto que extrapolou os limites dos ateliês do Centro Municipal de cultura. A docente explica que o encontro do grupo por intermédio da gravura foi o que gerou essa coletividade:

A gravura tinha um esquema colaborativo, nos ajudávamos muito porque precisava de outra pessoa que estivesse com as mãos limpas. Então ficávamos juntos fazendo as coisas para um e para outro. Porque como a gravura é uma coisa que não é imediata como técnica ela sempre precisa do tempo. Então, enquanto se espera a gravação é possível ficar conversando ou fazendo outra coisa. Tinha quase que uma condição, digamos assim, que era ao mesmo tempo condição de um processo reflexivo, intimista, mas também para estar junto, conversar, trocar e até cozinhar (SANTOS, 2015, informação verbal).



Figura 6 – Otacílio Camilo, Ricardo Campos e Maria Ivone dos Santos no Atelier Livre da Prefeitura.
Fonte: Arquivo da autora.

Foi dessa forma que as vivências invadiram o cotidiano do grupo em encontros itinerantes que variavam entre suas residências, viagens pelo interior e para fora do estado. Foram juntos para Vacaria, Caxias do Sul, Pelotas (RS), Diamantina (MG), Curitiba (PA) e Bienal de Artes de São Paulo (SP), sempre discutindo e produzindo arte (CHOTGUIS, 2015). Algumas vezes, segundo Santos, viravam o fim de semana trabalhando, “ocupando a cabeça e o tempo com processos artísticos” (SANTOS, 2015). Aparentemente, foi a partir dessa convivência que Otacílio Camilo iniciou seu empreendimento de “correr mundo”, objetivo, conforme apontou sua tia.



Figura 7 – Otacílio Camilo, Barbara Benz e Wilson Cavalcanti.
Fotografia de Ricardo Campos cedida para a autora.

Além do ALP, os encontros na casa de Neusa Dagani são os mais lembrados nas entrevistas. Todos os entrevistados citaram um ou outro acontecimento na casa da artista. O grupo contratava uma modelo para posar e passava o dia, ou o fim de semana, “entre desenhos, comidinhas e conversas” (DAGANI, 2015, informação verbal)²⁰. Para Chotguis (2015, informação verbal)²¹, Otacílio Camilo era o mais empolgado nas polêmicas discussões sobre o fazer artístico e suas formas de distribuição. Neusa Dagani (2015, informação verbal) cita os desenhos coletivos e os projetos desenvolvidos durante a madrugada: “Costumávamos ficar nas madrugadas desenhando ao mesmo tempo sobre grandes folhas de Canson, traços que se mesclavam entrelaçando linguagens em diferentes sintonias” (informação verbal).

Durante a década de 1980, o ALP também teve grande atuação na divulgação da produção de seus alunos, organizando exposições no saguão do Centro Municipal de Cultura e promovendo eventos, como feiras e festivais, inclusive com convênios com galerias e centros culturais (OLIVEIRA, 1981). Segundo Susana

²⁰ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice H desta monografia.

²¹ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice A desta monografia.

Gastal (1985, Boletim Informativo SMC), “[...] o saguão do Centro Municipal de Cultura, em 1985, consolidou-se como um dos espaços mais importantes da cidade para a realização de exposições e de eventos culturais”. Entre eles estão o Arte na Calçada (1985), evento de fim de ano que propunha tornar visível a produção de seus alunos por intermédio de uma integração com a comunidade; o Festival de Arte Cidade de Porto Alegre (1986), que, conforme consta no boletim do Centro Municipal de Cultura (1985) tinha como objetivo o debate e a troca de ideias sobre teorias e práticas artísticas, aberto aos profissionais de outros estados e de fora do país; o I Encontro Gaúcho de Gravura (1989), cujo objetivo era promover a discussão sobre a produção e a circulação da gravura no Rio Grande do Sul; o Arte sobre Papel, intercâmbio entre Atelier Livre e Fundação Catarinense de Cultura para divulgar o trabalho realizado por artistas gaúchos e catarinenses; também exposição de gravuras na Feira do Livro de Porto Alegre.

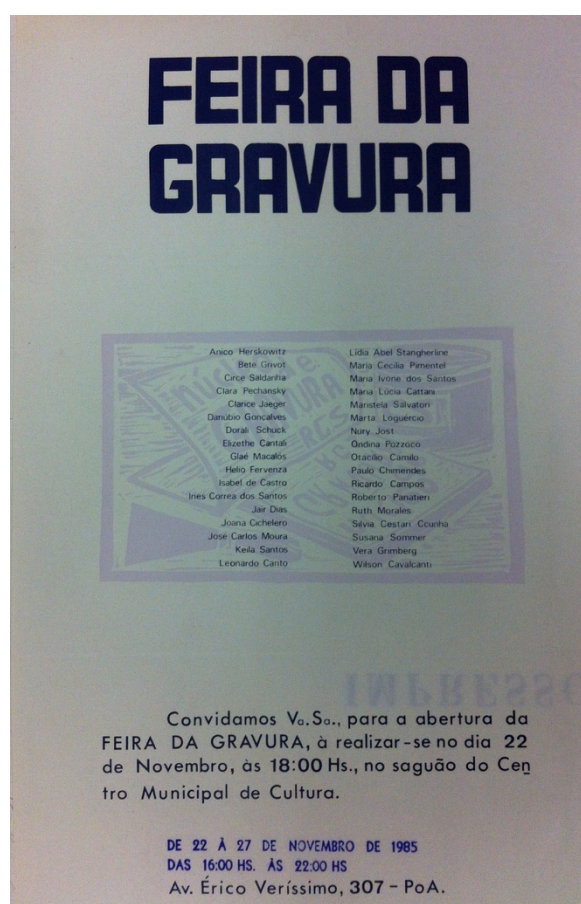


Figura 8 – Cartaz da Feira de Gravura, 1985.
Arquivo do Atelier Livre da Prefeitura.



Figura 9 – Boletim da Secretaria Municipal da Cultura sobre o evento Arte na Calçada, 1985.
Fonte: Arquivo do Atelier Livre da Prefeitura.

Maria Ivone dos Santos (2015, informação verbal) ressalta a importância dos cursos ministrados no Atelier Livre para a produção dos alunos. Segundo a professora, era uma oportunidade de divulgação do trabalho em outros centros, já que era prática comum entre os artistas que ministravam os cursos levar trabalhos de alguns alunos para divulgá-los em instituições de suas cidades.



Figura 10 – Otacílio Camilo na Feira de Gravura do Atelier Livre da Prefeitura, Feira do Livro de Porto Alegre, 1987.
Foto de Ricardo Campos cedida para a autora.

FEIRA DO LIVRO

Gravura vai para a praça com desconto

Xilo, lito, metal e serigrafia ganham barraca e divulgação com uma feira própria

Rosina Duarte

A gravura é a mãe da impressão inserida por Gutenberg, que contaminou o mundo com o vírus das letras. A gravura, portanto é irmã — ou tia ou madrinha — dos livros. Empunhando este argumento, um grupo de jovens gravuristas de Porto Alegre — aliados à artistas respeitados como Danúbio Gonçalves — investiram pelo terceiro ano consecutivo contra a sólida resistência da Câmara Rio-grandense do Livro, até então irredutível quanto à exposição de trabalhos de arte na Feira. Enfim aceites, montaram um estande batizado Feira da Gravura, onde participam 32 gravadores de serigrafia, litografia, xilo e metal. O preço das obras varia de 500 cruzados a seis mil cruzados e, como tudo que é vendido na praça, de 30 de outubro a 15 de novembro, têm 20% de desconto.

Durante toda a manhã e parte da tarde o sol acenita a barraca dos gravuristas (em frente ao MARGS) provocando suores no plástico que envolve os livros artesanais. Mas os organizadores membros do Núcleo de Gravura, não se queixam porque consideram a Feira do Livro um espaço fundamental para a divulgação de uma arte que, atualmente, não garante o sustento de quem a pratica. "A maioria de nós ou tem ajuda da família ou é trabalhador", revela Ricardo Campos, membro da diretoria do Núcleo.

Milênar, a gravura tem sua provável origem no seu das civilizações orientais, embora os assírios e egípcios tenham utilizado a técnica para estampar tecidos. Também os astecas mexicanos usaram a gravura de ma-



Entusiasmo no Clube de Gravura com o espaço garantido para a prima pobre das artes plásticas

neira muito especial. Eles faziam fôrmas e carimbos para imprimir suas maquiagens de festa no rosto e no corpo.

PRIMO POBRE

Os séculos de tradição não são suficientes para que esta manifestação artística receba o merecido respeito nas elitistas esferas artísticas, pontificadas pela pintura e escultura. Nas galerias de arte — ou pelo menos na maioria delas — o trabalho dos gravuristas é tratado como um primo pobre e indesejável. Danúbio Gonçalves, que já expôs pelo mundo afora, vê com clareza o motivo do preconceito: "A gravura, por ser mais barata, rende

menos comissão". Assim, a maioria das obras são colocadas sob consignação.

Mas se o capitalismo endeusa a obra única, os regimes comunistas não medem esforços para incentivar qualquer manifestação artística com capacidade de reprodução. "Pela capacidade de ser copiada, a gravura é um meio de socializar a arte", esclarece Wilson Cavalcanti, lembrando a popular literatura de cordel e suas ilustrações em xilo ou outra técnica de gravação.

Apesar desta tradição nordestina porém, a porta de entrada da gravura como arte no Brasil, foi o Rio Grande do Sul, onde se formou o primeiro grupo organizado da América Latina.

Danúbio Gonçalves participou de todo o processo, ao lado de nomes hoje consagrados como Carlos Seliar e Glênio Bianchetti.

Era 1952 e o abstracionismo — patrocinado pelas bienais — reinava no país, quando o grupo lançou a sua arte figurativa, empenhada em conservar a identidade cultural. "O Seliar tinha feito amizade com o Leopoldo Mendes e a gente se inspirou na proposta do Taller Gráfico do México, de onde ele fazia parte", revela Danúbio.

O grupo foi aplaudido sem reservas pela revista A Sentinela, do Partido Comunista e pelo grupo literário Quixote — também de tendência esquerdista mas sem relação direta com o PC — durante os cinco anos em que funcionou no Rio Grande do Sul. Outra injeção de ânimo in-

culada na gravura foi a criação, em 1962, do Atelier Livre da Prefeitura, liderado por boa parte dos mentores do Grupo de Gravura, consideram os jovens gravuristas que hoje expõem seus trabalhos na Feira do Livro.

Empenhados em garantir um lugar ao sol para a sua arte, 50 destes profissionais se aglutinaram e formaram o Núcleo da Gravura, três anos atrás. Foi uma tarefa árdua, não esconde Ricardo Campos: "O artista, por trabalhar só, tende a ficar muito individualista. Ninguém se mostra muito interessado em lutas conjuntas". Ainda assim, brigando juntos os membros do Núcleo já conseguiram levar a gravura gaúcha até Paris — na exposição "A Jovem Gravura Contemporânea" — e agora derrubaram a muralha de preconceitos da Câmara Rio-grandense do Livro.

Figura 11 – Matéria do jornal Diário do Sul sobre a Feira de Gravura do Atelier Livre da Prefeitura na Feira do Livro, 1987.

Fonte: Arquivo pessoal Wilson Cavalcanti.

Em relação às vivências narradas, Hélio Ferverza ressent-se da inexplicável inexistência de registros, sobretudo na publicação *Atelier Livre: 30 anos*, de 1992, sobre as intensas atividades e a produção desenvolvida nos ateliês da instituição. O livro de artista *Terreno de Circo* e o álbum *Os Impressionantes*, por exemplo, foram alguns dos trabalhos concebidos nas e a partir das oficinas de gravura do ALP

(FERVENZA, 2006, p. 13).

As vivências ocorridas no Atelier Livre da Prefeitura, mencionadas até aqui, foram, sem dúvida, de extrema relevância para a formação desses artistas e para o curso de suas trajetórias artísticas, sobretudo para Otacílio Camilo, pois foi naquele espaço que se desenvolveu artisticamente e optou por seguir a profissão de artista visual. É inegável que eles fazem parte da história da instituição, pois enriqueceram o ambiente de estudos com sua atitude transgressora e libertária, com seus questionamentos, suas ideias e/ou ideais acerca do fazer artístico.

3.1 OTACÍLIO CAMILO: UMA TRAJETÓRIA ABREVIADA

No ano de 1981, Otacílio Camilo participou de sua primeira exposição como artista. Foi uma coletiva de desenhos que aconteceu no saguão do Centro Municipal de Cultura, a que se seguiram muitas outras. No ano seguinte, em 1982, o artista participou da mostra coletiva de desenho no Lions Club em Vacaria, organizada por Carmem Moralles, professora de desenho no Atelier Livre de Porto Alegre, Caxias do Sul e de Vacaria. No mesmo ano, Otacílio Camilo integrou outra coletiva de gravura e desenho no Instituto de Artes da UFRGS e também foi premiado em uma das etapas do Salão do Jovem Artista da RBS, na categoria Gravura, edição que foi realizada no Centro Municipal de Cultura. Segundo Flávio Krawczyk (1997), o concurso foi muito representativo no cenário artístico local por promover a produção de jovens artistas (KRAWCZYK, 1997).

Também em 1982, Otacílio viajou para Minas Gerais, onde participou do Festival de Inverno de Diamantina, cujo enfoque naquele ano era investigação, pesquisa e poesia. Segundo Fabrício Fernandino (2011, p. 179), o festival foi “[...] aberto a propostas experimentais abrangendo todas as áreas da cultura. Foram realizados seminários sobre arte/educação, pesquisas sobre a produção artística cultural local e reflexões sobre a arte contemporânea”.

Conforme Wilson Cavalcanti (2014), que não soube precisar data, Otacílio Camilo teria visitado a cidade de Assunção, no Paraguai. Eles teriam combinado de viajar juntos, a fim de visitarem o artista Lívio Abramo, que morava em Assunção desde 1960; entretanto, acabaram se desencontrando um do outro, já que o ponto

de partida era a praia do Siriú, em Santa Catarina, mas Otacílio Camilo não chegou no dia combinado.

Em 1983, Otacílio Camilo participou de uma coletiva de gravuras na galeria de arte da FININVEST, em Pelotas. Também realizou viagens de deriva por cinco estados brasileiros (SP, RJ, CE, PE, BA), divulgando seu trabalho e ampliando seus conhecimentos por meio de cursos, pesquisas e pelo contato com professores, artistas e proposições artísticas de expoentes da arte contemporânea brasileira. Retornou a Porto Alegre aproximadamente em outubro de 1984.

Em São Paulo, desenvolveu o que denominou em seu currículo de “trabalhos experimentais”. Entre eles, *Vísceras da fome*, performance realizada em dois restaurantes paulistanos; uma atividade realizada na Faculdade de Artes Dramáticas da USP, chamada *Tentativa da obra*; uma atividade chamada *Juízo perfeito*; e experimentos com instrumentos musicais variados, mural e tinta acrílica.

Em Fortaleza, o artista foi premiado na modalidade Gravura, no 34º Salão de Abril, com as obras *Terapia Ocupacional: Homenagem a Bacon*, *Terapia Ocupacional: Homenagem a Kleper – Inverno* e *Terapia Ocupacional: Homenagem a Piaget*. Também realizou, em um shopping da cidade, um trabalho de vitrine intitulado *Série Descobrimo o Talento*. Na mesma cidade, realizou a proposição *Teatro na Praça*, na qual usou gravuras, xilogravuras, desenhos e textos de Carlos Vaz Ferreira e Samuel Beckett.



Figura 12 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Terapia Ocupacional: Homenagem a Kleper – Inverno*, 1983.

Xilogravura, 24,5 x 14,5; papel 32,8 x 22,5.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Da capital cearense, o artista seguiu para Recife (PE), onde foi premiado no Salão de Arte Moderna da cidade, na categoria Objeto. Em Olinda teve contato com diversos artistas no Atelier Guaianazes.

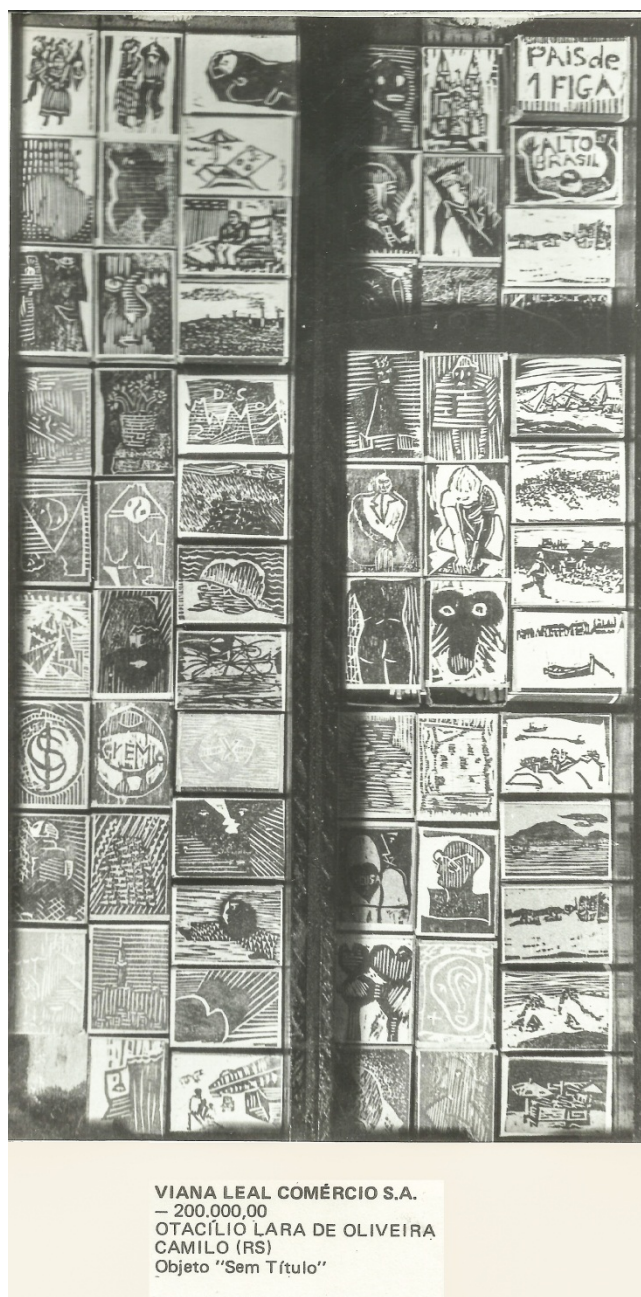


Figura 13 – Obra de Otacílio Camilo (1959-1989) no 37º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, 1984.

Fonte: Arquivo Museu do Estado de Pernambuco (MEPE).

OBJETO		
164	LINDSLEY DAIBERT	(MG)
a.	REFLEXÕES TOTÊMICAS I	Cr\$ 150.000,00
b.	REFLEXÕES TOTÊMICAS II	Cr\$ 150.000,00
c.	REFLEXÕES TOTÊMICAS III	Cr\$ 150.000,00
165	JAILTON MARENCO MOREIRA	(RS)
a.	FUNDO FALSO	Cr\$ 300.000,00
b.	NuVEMzinha	Cr\$ 300.000,00
c.	aPARECIDA	Cr\$ 300.000,00
166	MAURÍCIO SILVA DE ALBUQUERQUE	(PE)
a.	ESGOTADO X	Cr\$ 150.000,00
b.	ESGOTADO Y	Cr\$ 150.000,00
c.	ESGOTADO Z	Cr\$ 150.000,00
167	OTACÍLIO LARA DE OLIVEIRA CAMILO	(RS)
a.	SEM TÍTULO	Cr\$ 80.000,00
b.	SEM TÍTULO	Cr\$ 60.000,00
c.	SEM TÍTULO	Cr\$ 40.000,00
168	FERNANDO FARIAS GUERRA	(PE)
a.	DESENHO EM VERMELHO I	Cr\$ 500.000,00
b.	DESENHO EM VERMELHO II	Cr\$ 500.000,00
c.	DESENHO EM VERMELHO III	Cr\$ 500.000,00

Figura 14 – Otacílio Camilo (1959-1989) – 37º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, 1984, premiação.

Fonte: Arquivo Museu do Estado de Pernambuco (MEPE).

De volta a Porto Alegre, em 1984, Otacílio fez sua primeira individual de objetos na Quimera Livros e Artes. Com a finalidade de divulgar a técnica da xilogravura, lançou junto ao coletivo do Atelier Livre, o álbum *Os impressionantes ou dez histórias para contar*. O trabalho foi lançado na 30ª Feira do Livro de Porto Alegre, exposto no Instituto dos Arquitetos Brasil (IAB), no Centro Municipal de Cultura e, posteriormente, esteve no SESC – Tijuca, no Rio de Janeiro.

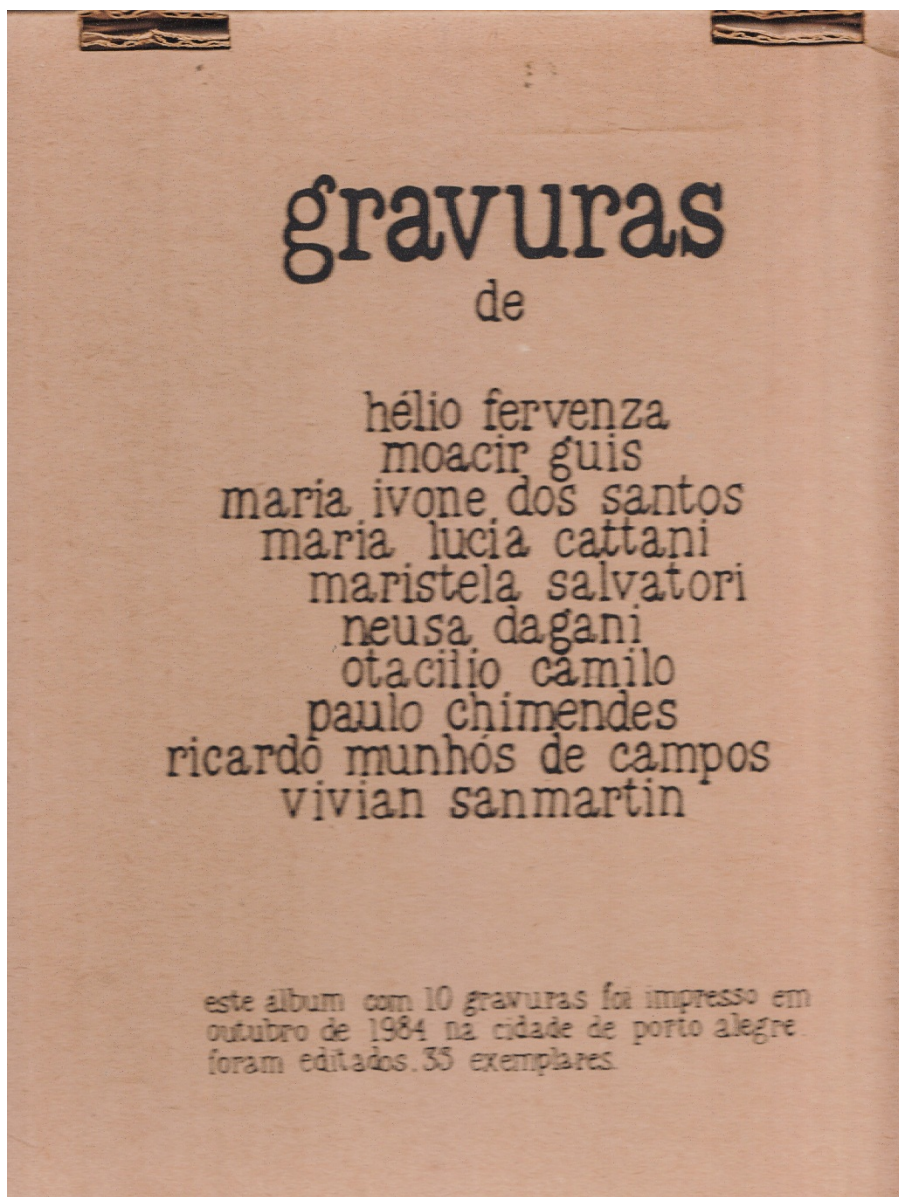


Figura 15 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Os impressionantes ou dez histórias para contar*, 1984.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.

Outro trabalho coletivo foi o álbum *Terreno de Circo*, de 1985, gerado a partir de uma ação realizada por Hélio Fervenza, Ricardo Campos e Otacílio Camilo num terreno baldio, ao lado do Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre. O local abrigava pequenos circos que passavam pela cidade. A ação teve a participação de crianças moradoras das redondezas e foi fotografada por Ricardo Campos. Os registros, acompanhados das gravuras produzidas pelos três artistas e o texto desenvolvido por Otacílio, no qual relata a experiência, deram origem ao álbum ou livro de artista *Terreno de Circo*, que foi lançado na Casa de Cultura Mario Quintana e apresentado em exposição no Centro Municipal de Cultura, em 1985/86, com uma

performance de abertura realizada por Otacilio.



Figura 16 – Otacilio Camilo (1959-1989), *Terreno de Circo*, 1985.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.



Figura 17 – Convite (*frente*) exposição *Terreno de Circo*, Centro Municipal de Cultura, 1986.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.



Figura 18 – Convite (verso) exposição Terreno de Circo, Centro Municipal de Cultura, 1986.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.



Figura 19 – Otacílio Camilo (1959-1989), Terreno de Circo, performance, 1986.
Fotografia: Ricardo Campos.
Fonte: Arquivo pessoal Hélio Ferverza.



Figura 20 – Exposição Terreno de Circo, Centro Municipal de Cultura, 1986.
Da esquerda para a direita: Otacílio Camilo, Ricardo Campos e Hélio Ferverza.
Fotografia: Ricardo Campos.
Fonte: Arquivo pessoal Hélio Ferverza.

Em 1985, em trabalho coletivo com outros dez artistas, Otacílio organizou a exposição *Liberta Quae Sera Tamen*, no Espaço Livre, sala de exposições do Teatro de Câmara de Porto Alegre. Segundo nota divulgada no boletim do Centro Municipal de Cultura (1985), sobre a programação cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, a proposta dos artistas era divulgar seus trabalhos sem restrições temáticas ou técnicas (CENTRO MUNICIPAL DA CULTURA – CMC, 1985). A frase faz referência ao lema da bandeira do movimento republicano dos inconfidentes na capitania de Minas Gerais no século XVIII. Considerando o contexto de retorno à pintura ocorrido nos anos 1980, como será visto nos próximos tópicos, acredito que a exposição pode ser interpretada como uma alusão às dificuldades enfrentadas por artistas que trabalhavam com linguagens e suportes artísticos mais alternativos num circuito dominado pelos interesses mercadológicos das galerias, voltadas para as técnicas mais tradicionais.



Figura 21 – Divulgação da exposição *Liberta Quae Sera Tamen*, Boletim do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1985.
Fonte: Arquivo Atelier Livre da Prefeitura.

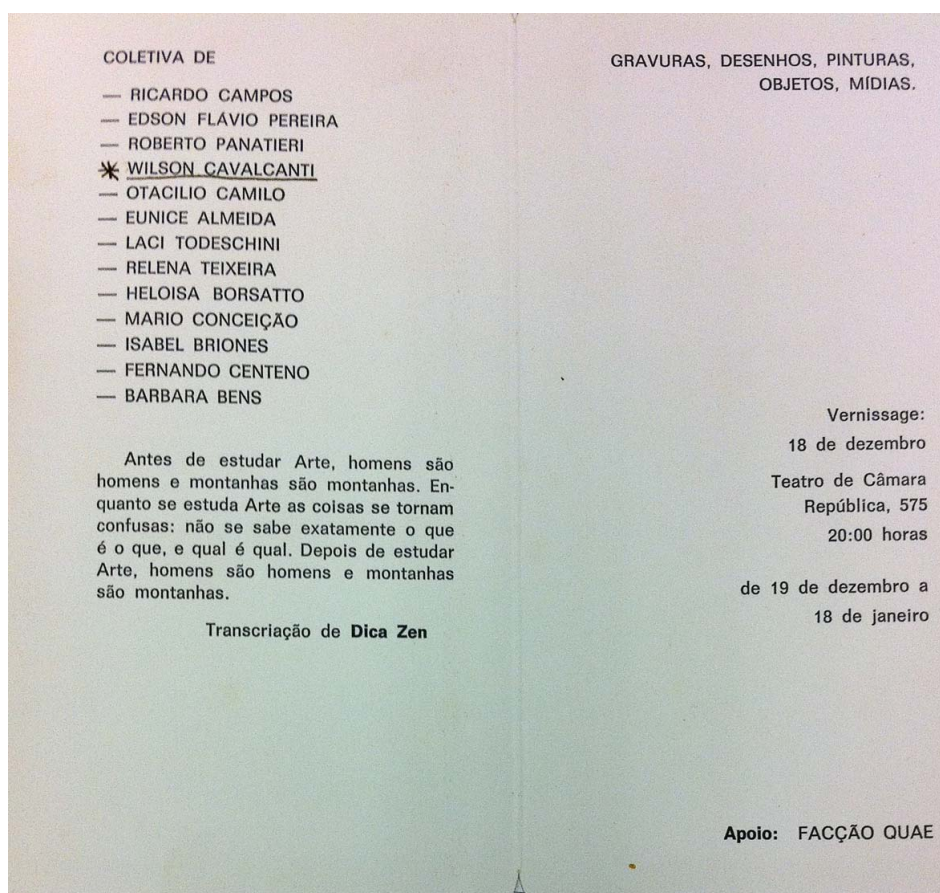


Figura 22 – Convite da exposição *Liberta Quae Sera Tamen*, 1985.
Fonte: Arquivo pessoal Wilson Cavalcanti.

Em 1985, o artista também passou a utilizar a videoarte como linguagem. Infelizmente, não tive acesso a nenhum desses vídeos, pois as pessoas que possuem os materiais não os disponibilizaram. Constam em seu currículo os seguintes trabalhos:

- a) *O barão* (1985) – videoperformance gravada no bar Ocidente, Porto Alegre, com direção de Neusa Dagani;
- b) *Camisa de vênus e o barão* (1985) – videoperformance gravada no Aeroporto Salgado Filho, Porto Alegre, com direção de Rosana Cacciotore;
- c) *Tupi o Craquelê* (1985) – colagens de textos e imagens, 18 minutos, Porto Alegre. Direção e roteiro Otacílio Camilo; Bedeu: personagens do absurdo. Roteiro e direção Neusa Dagani, Porto Alegre; *Aspiração de um varredor*, Porto Alegre. Curta, 10 minutos. Direção Otacílio Camilo.

Nos anos seguintes, Camilo participou de exposições no Brasil e no exterior, entre elas o projeto Museu Extramuros e O Rio Grande e a Xilogravura, de 1986 (FIG. 13), organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A mostra itinerante reuniu renomados artistas da cena gaúcha, mas também abriu espaço para as jovens revelações, é o caso de Otacílio, com a obra *Homem x Homem*, e Anico Herskovitz.

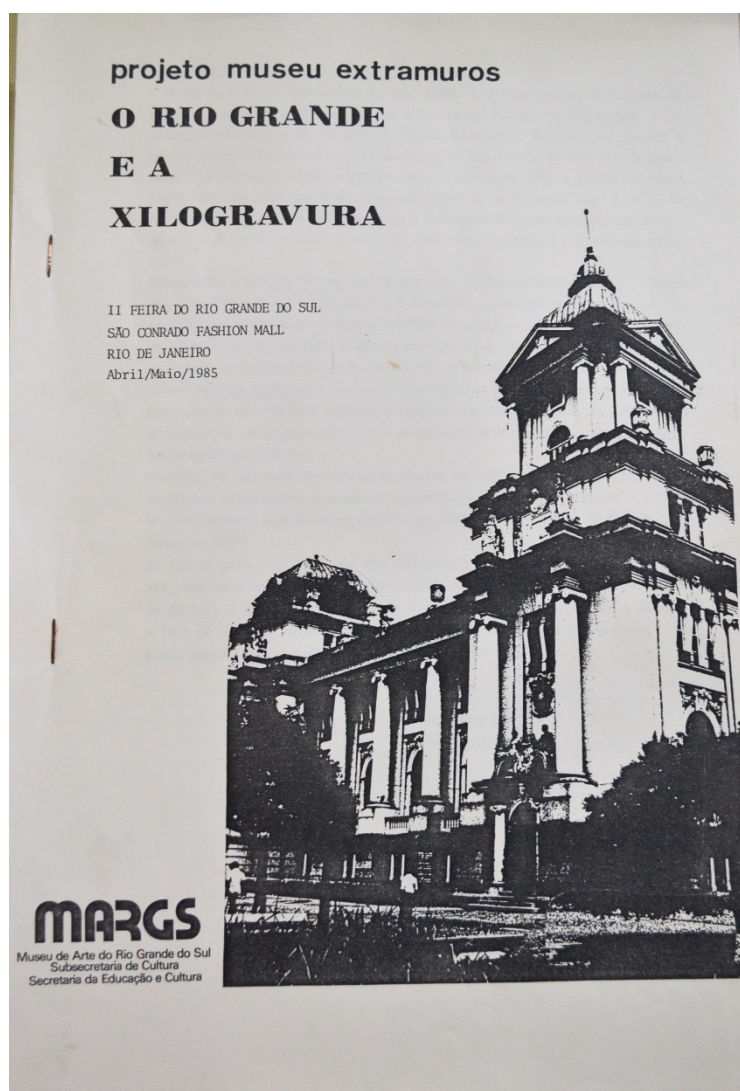


Figura 23 – Projeto da Exposição *Museu Extramuros, o Rio Grande e a Xilogravura*, 1986.
Fonte: Arquivo Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS.

Também no MARGS, integrou a 2ª edição do Projeto Avant-Première, em março de 1986, com a mostra *Pensando o Papel*, realizada junto à exposição *Barker, Nugent e Roth: Expressões em Papel*. Além de Otacílio, participaram da exposição Barbara Benz, Neusa Dagani e Wilson Cavalcanti. O projeto tinha como finalidade mostrar obras inéditas da produção mais recente de artistas gaúchos (ABRALES, 2006).



Figura 24 – Convite da Exposição *Pensando o Papel*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1986.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu.

Durante a década de 1980, o MARGS teve importante atuação na divulgação da jovem produção gaúcha, realizando exposições individuais de novos talentos e com projetos como a Avant-Première e o João Fahrion. O objetivo deste era promover a arte contemporânea no estado e possibilitar a consolidação profissional dos “jovens artistas” (CARVALHO, 1999).

O ano de 1986 foi bastante profícuo para Otacilio Camilo, pois ganhou outros dois prêmios representativos para a gravura: o Prêmio Aquisição na 7ª Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba e o primeiro lugar na VII Bienal de San Juan del Grabado Latino-Americano y del Caribe, em Porto Rico. Participou ainda da coletiva de gravuras *Imprima*, na galeria Arte & Fato, instituição que inovou no mercado de artes gaúcho ao promover a jovem produção.

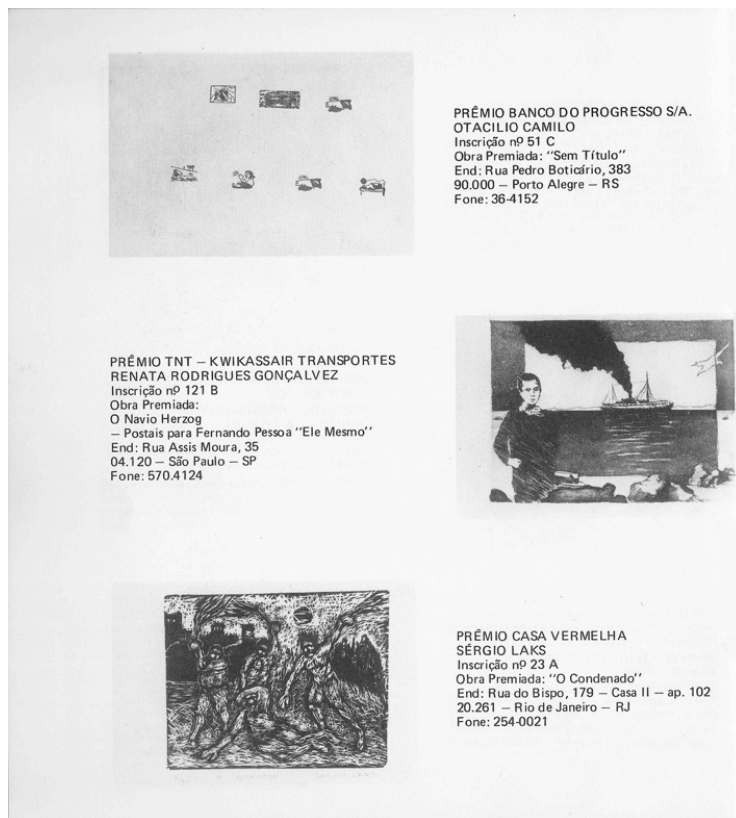


Figura 25 – Catálogo da 7ª Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba, 1987, com obra premiada de Otacílio Camilo.

Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.



Figura 26 – Catálogo da VII Bienal de San Juan del Grabado Latino-Americano y del Caribe, Porto Rico, 1987.

Fonte: Arquivo digital do Museo de Arte e Historia de San Juan – Porto Rico.



Figura 27 – Obra de Otacílio Camilo premiada na VII Bienal de San Juan del Grabado Latino-Americano y del Caribe, Porto Rico, 1987.

Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Em 1987, o álbum *Terreno de Circo* integrou a mostra *Trama do Gosto* e a exposição *Livre-se* em São Paulo. Em Porto Alegre, a mostra *Livre-se* ocupou a livraria Arcano 17. O artista também integrou uma exposição coletiva no restaurante Zelig, em 1987.



Figura 28 – Convite da exposição *Livre-se* em São Paulo, 1987.
Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.

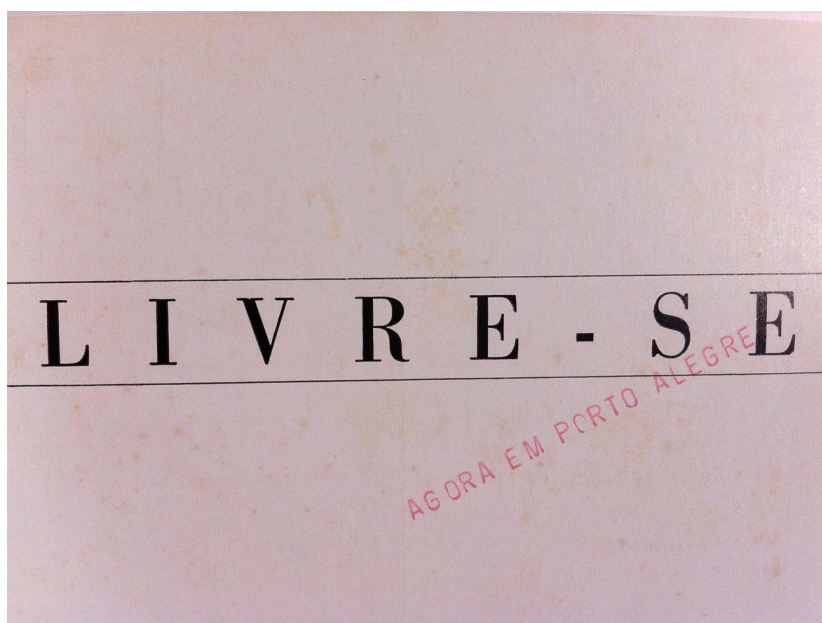


Figura 29 – Convite da exposição *Livre-se*, na livraria Arcano 17, em Porto Alegre, 1987.
Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.

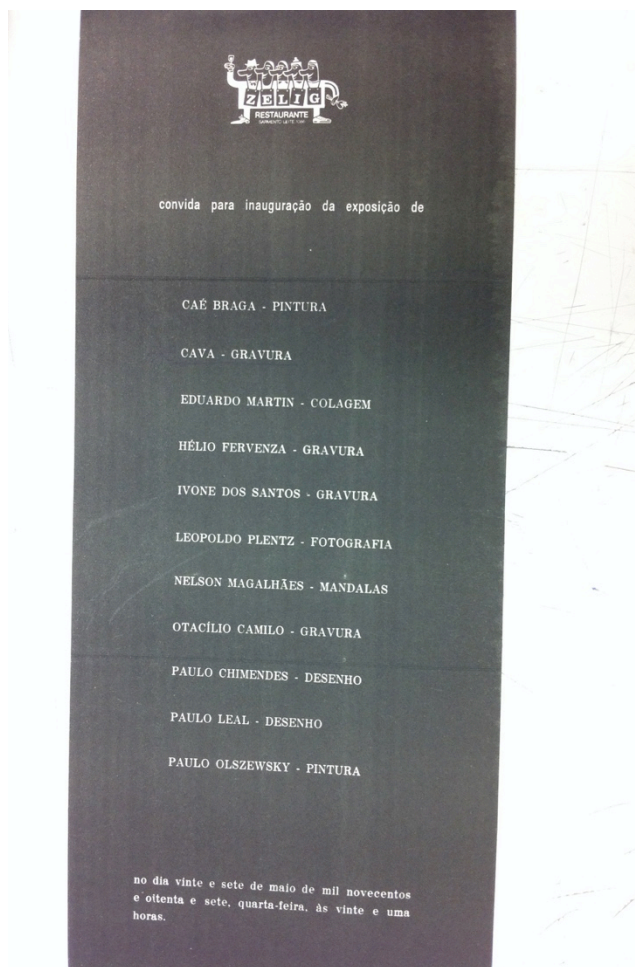


Figura 30 – Convite da exposição coletiva no restaurante Zelig, 1987.
Fonte: Arquivo pessoal Wilson Cavalcanti.

No mesmo ano, Otacílio participou de uma exposição de relevo, *La Jouve Gravura Contemporaine*, organizada a partir de uma colaboração conjunta entre o MARGS, o Núcleo de Gravura do RS e Raoul Pradeu, organizador do evento. A ideia de intercâmbio entre França e Brasil foi concebida pelo artista plástico Arthur Piza (São Paulo, 1928), que residia em Paris e desejava difundir a produção gráfica gaúcha na França, considerada de extrema relevância pelo gravador paulista. Treze gravadores gaúchos foram escolhidos para a mostra por um júri composto por Carlos Martins, coordenador do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e pelos artistas Danúbio Gonçalves e Alice Brueggemann (BOLETIM DO MARGS, 1987). A exposição aconteceu no Grand Palais des Beaux-Arts, em Paris, e o Núcleo de Gravura conseguiu, segundo Wilson Cavalcanti (2014), um patrocínio da VARIG, que ofereceu as passagens aéreas com 50% de desconto aos artistas selecionados.

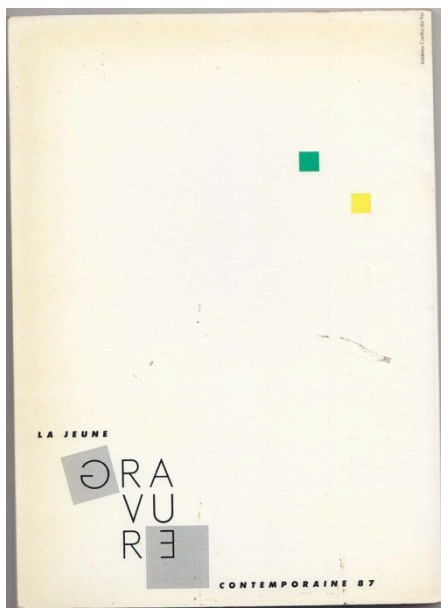


Figura 31 – Catálogo da exposição *La Jeune Gravure Contemporaine*, 1987.
Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.

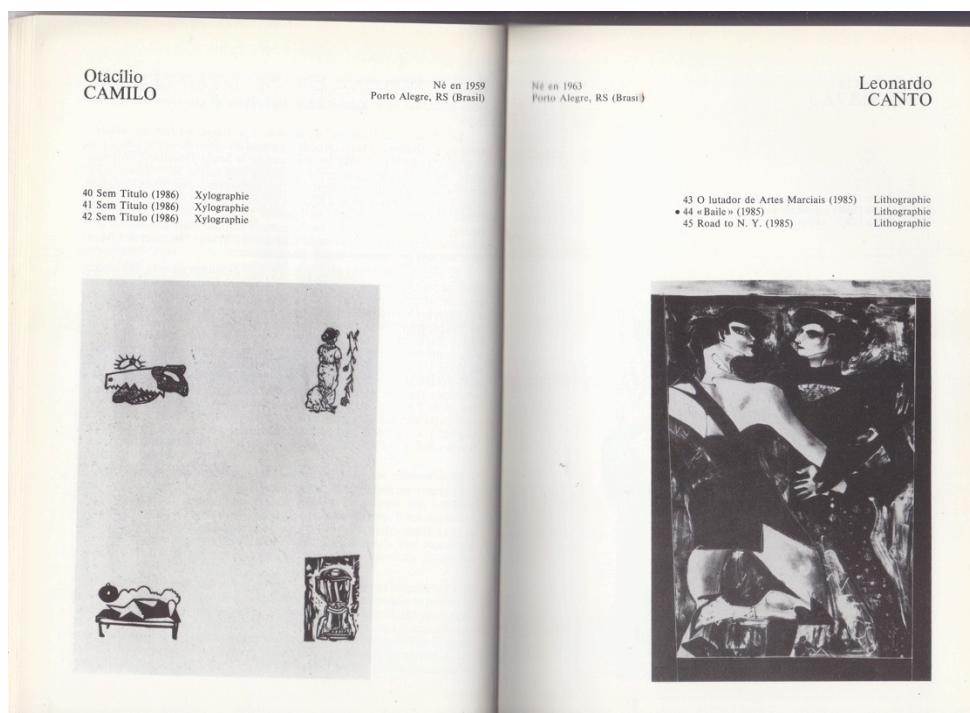


Figura 32 – Obra de Otacílio Camilo no catálogo da exposição *La Jeune Gravure Contemporaine*, 1987.

Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.

A fim de adquirir o valor necessário para a viagem, Otacílio, Maria Ivone dos Santos e Hélio Ferverza desenvolveram os *Selos de Viagem*. Consistiam em uma cartela com nove desenhos em serigrafia produzidos em conjunto pelos três artistas. Os selos, segundo Maria Ivone dos Santos (2015, informação verbal), “[...]”

guardavam a noção de continuidade e deslocamento, eram signos de que a viagem já estava acontecendo” (informação verbal). Essa viagem significava, segundo Maria Ivone, a oportunidade de inserção num circuito internacional sem a necessidade de passar pelo eixo Rio-São Paulo. Ou seja, seria uma curva na trajetória linear normalmente percorrida pelos artistas em busca de consagração e de inserção num mercado de arte profissional. Cabe pontuar o lado positivo da formação em outros centros. Muitos artistas que fizeram parte de sua formação fora do país contribuíram de forma muito positiva para o arejamento do circuito com a renovação das linguagens artísticas em um circuito conservador como o de Porto Alegre. Pode-se citar como exemplo Carlos Pasquetti, que teve importante participação na atualização do ensino da arte no Instituto de Artes da UFRGS.



Figura 33 – Hélio FERVENZA, Maria Ivone dos SANTOS e Otacílio CAMILO, *Selos de Viagem* (frente), 1987. Xilogravura, 13,0cm x 19,0cm.
Fonte: Coleção Maria Ivone dos Santos.



Figura 34 – Figura 24 – Hélio FERVENZA, Maria Ivone dos SANTOS e Otacílio CAMILO, Selos de Viagem (verso), 1987.

Fonte: Coleção Maria Ivone dos Santos.

Otacílio não pôde acompanhar a mostra em Paris por falta de recursos econômicos; foram somente Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos. A viagem possibilitou que ambos realizassem extensões em instituições fora do país, rendendo-lhes, posteriormente, boas oportunidades de inserção profissional no campo artístico gaúcho.

O período na França propiciou também a realização de uma mostra que levou trabalhos de Otacílio Camilo e Ricardo Campos para o Espace Latino-Americain. Imbuídos do espírito de coletividade, que pautou suas formações durante o período de Atelier Livre, Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos organizaram a exposição *Distance*, em setembro de 1988. Otacílio também esteve entre os artistas que realizaram trabalhos no Túnel da Conceição, em Porto Alegre, no evento pela Assembleia Nacional Constituinte, em 1988.



Figura 35 – Convite da exposição *Distance* (frente), Espace Latino-Americain, 1988.
Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.

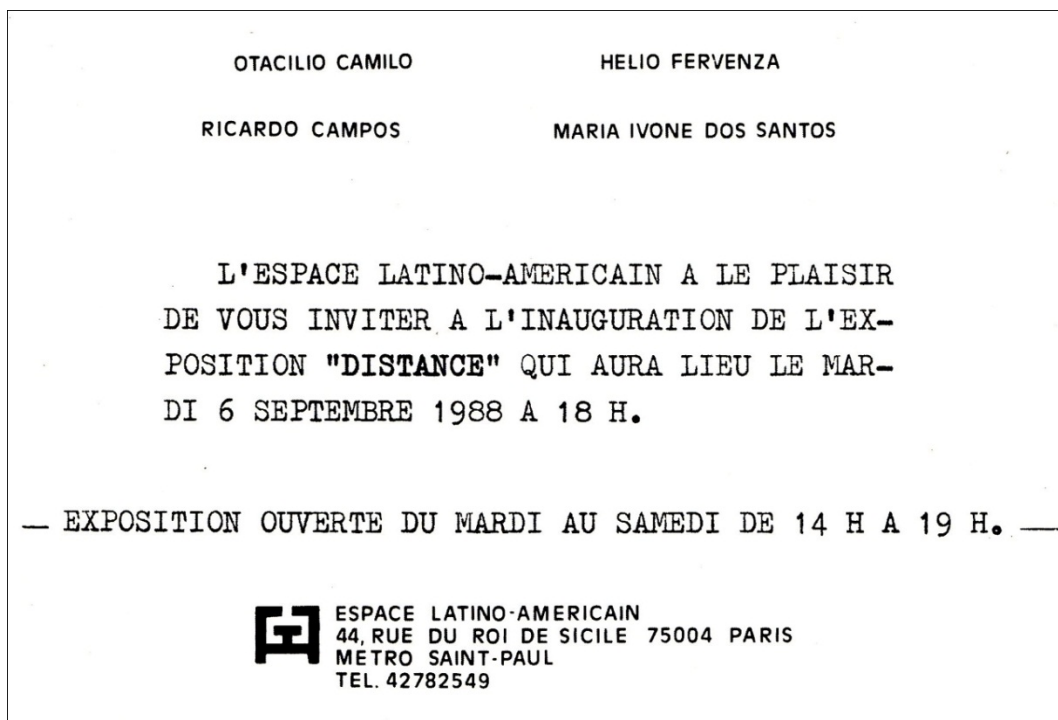


Figura 36 – Convite da exposição *Distance* (verso), Espace Latino-Americain, 1988.
Fonte: Arquivo pessoal Maria Ivone dos Santos.

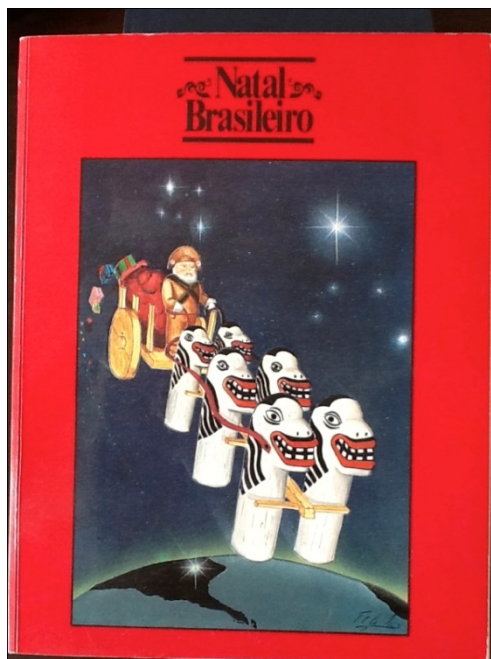


Figura 37 – Catálogo do concurso Relevo Araújo.
Fonte: Imagem cedida pela gráfica Relevo Araújo.



Figura 38 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Xilogravura, imagem: 4,7 cm x 3,2 cm / papel: 18,0 cm x 18,0 cm.
Fonte: Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli.

Em 1988, Otacílio ficou entre os três premiados do concurso Cartões de Natal Brasileiros, organizado pela gráfica paulista Relevo Araújo. O prêmio máximo a ser

definido entre as três melhores gravuras era uma passagem para Paris, mas o artista não foi o escolhido. Este seria seu último prêmio em concursos, pois no dia 30 de setembro do ano seguinte o artista morreu em decorrência de uma doença epidêmica que aterrorizou o mundo durante a década de 1980, causando uma devastação moral e física naqueles que a contraíam: a Aids.

Felizmente, Otacílio teve o apoio da família e de alguns amigos. Sua tia, Carmem Oliveira, foi buscá-lo em São Paulo quando soube da doença, cuidou dele com a dedicação de uma mãe até o dia de sua morte. Ricardo Campos e Neusa Dagani também estiveram ao seu lado desde a descoberta da doença, anos antes, auxiliando como podiam. Neusa Dagani (2015, informação verbal) relembra o período em que o amigo ficou em sua casa:

Otacílio foi morar conosco quando ficou doente, sob os cuidados do nosso amigo, Dr. Luiz Simões. Embora o sofrimento, foi uma convivência maravilhosa. Otacílio nada pedia, nada reclamava, queixa nenhuma. Somente a força e o equilíbrio incríveis, a delicadeza e a generosidade expressas no companheirismo e carinho com meus filhos. Felizmente, a recuperação não tardou e pudemos compartilhar trabalhos, projetos, conversas riquíssimas.

Ricardo Campos (2015, informação verbal) relata o momento em que ficou sabendo que Otacílio Camilo era soropositivo:

O Paulinho vai a São Paulo e descobre por intermédio não sei de quem que ele tá morando lá. Quando o Paulinho volta, como o Otacílio não se dava com mais ninguém, ele me conta que ele estava muito mal em São Paulo e um cara havia dito que estava com AIDS. Eu tive a oportunidade de conhecer duas médicas de São Paulo, de Campina Grande, que ficaram lá em casa. Uma delas trabalhava no Hospital de Clínicas de São Paulo, exatamente no Centro Imunológico. Ela disse que poderia acionar uma pessoa que conhecia. Então Otacílio fez o exame de sangue que deu positivo. A médica disse que ele estava num estágio muito ruim e tinha que fazer um tratamento. Então a tia dele vai a São Paulo e traz ele de volta.

Sobre os excessos que podem ter levado o artista à morte, Wilson Cavalcanti (2015, informação verbal) tem a seguinte compreensão:

Abdicou da velhice que mineraliza aos poucos o corpo, numa lenta necrose orgânica. O corpo em desatino o guiava para o cume dentro do poço onde os pequenos êxtases eram promessas de outro pentagrama de corola lilás. Cria que o espírito livre da carne seria mais livre.

Em 1994, Maria Lúcia Cattani, Ricardo Campos, Paulo Chimendes e Wilson

Cavalcanti organizaram uma retrospectiva do trabalho de Otacílio Camilo no MARGS, dentro do *Projeto: Nossos Artistas*. A mostra reuniu pelo menos 100 trabalhos em xilogravuras, alguns deles doados ao museu após a exposição. O ingresso dos trabalhos do artista no acervo do museu marcou o processo de institucionalização da obra de Otacílio Camilo. Suas obras podem ser encontradas também na Pinacoteca Aldo Locatelli, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Os exemplares foram doados pela família do artista, pelo ALP e pelo jornalista e colecionador Luiz Carlos Lisboa. Em 1997, esse processo também foi marcado pela inclusão do nome do artista no Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, organizado por Renato Rosa e Décio Presser, em 1997.

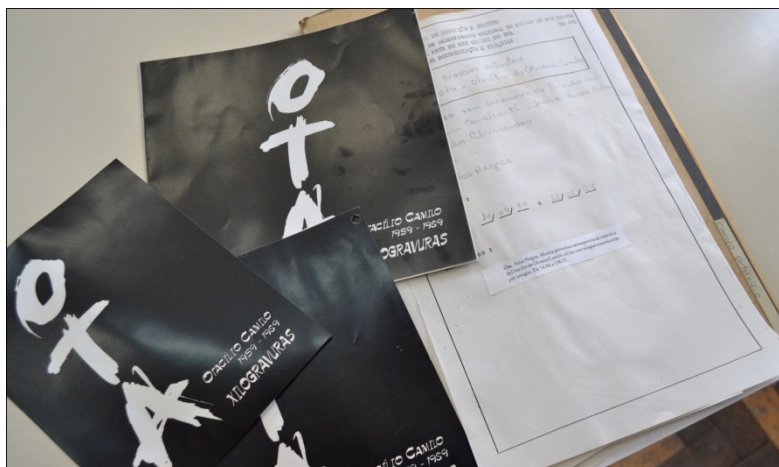


Figura 39 – Material de divulgação da exposição póstuma de Otacílio Camilo, 1994.
Fonte: Arquivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Alguns dos trabalhos do artista voltaram a ser expostos em 2004, na coletiva *Impressões-Panorama da Xilogravura Brasileira*, no Santander Cultural; em 2008, na exposição *Pinacoteca Aldo Locatelli*; em 2012, na exposição *Novas Aquisições – Pinacoteca Aldo Locatelli*; e em 2014, na exposição *Doações de Luís Carlos Lisboa*, ambas na Pinacoteca Aldo Locatelli. Mas, apesar disso, e a despeito dos prêmios conquistados e das diversas atividades realizadas em sua trajetória artística, ele não goza de visibilidade na atualidade.

A trajetória de Otacílio evidencia que o artista teve uma intensa atuação no circuito artístico no qual estava inserido. Buscou integrar-se ao sistema das artes de seu tempo produzindo constantemente, participando de salões e realizando

exposições e atividades artísticas em espaços alternativos, mas também em instituições renomadas. Entretanto, seus empreendimentos não foram suficientes para que conquistasse maior destaque no circuito no qual estava inserido, tampouco inserção no mercado de arte local. Cabe aqui a pergunta: Por que apesar de sua intensa atuação, o artista não conseguiu se destacar no circuito artístico local? Qual a razão de sua restrita visibilidade no atual Sistema das artes? Será que outros artistas enfrentaram ou enfrentam as mesmas dificuldades? Por que razão? Tais questionamentos podem ser elucidados em pesquisas futuras, de modo a ampliar os estudos acerca do sistema das artes gaúcho durante a década de 1980.

3.2 ASPECTOS DA ARTE NA DÉCADA DE 1980 LÁ E CÁ

Ao longo da década de 1970, com a derrocada da esquerda e dos movimentos sociais deflagrados na década de 60, as forças conservadoras da ideologia neoliberal vão ganhando terreno até sua culminância, na década de 1980, com a chegada ao poder de Ronald Reagan (1911-2004), nos Estados Unidos, e Margareth Thatcher (1925-2013), na Inglaterra. A política neoliberal das principais economias globais resultou em um *boom* do mercado financeiro que teve reflexos mundialmente.

No Brasil, os anos 1980 ficaram marcados por importantes mudanças políticas e culturais. O movimento de Diretas Já proclamava o desejo popular pela redemocratização do país, que caminhava lenta e gradualmente para a abertura política até a Constituinte em 1988. No campo econômico, o período entrou para a história brasileira como década perdida, em razão dos altos índices de endividamento herdados dos planos desenvolvimentistas dos governos anteriores e das fracassadas tentativas de recuperação monetária por meio de planos econômicos como, por exemplo, os planos Cruzado, Bresser e Verão (SKYDMORE, 2000).

Após anos de cerceamento dos direitos civis, o engajamento político da juventude dá lugar a uma atitude hedonista enraizada num estado de euforia libertária da nova geração, que pôde vivenciar sua época livre do olhar repressor da ditadura (CANONGIA, 2010).

A década de 1980 foi marcada por uma geração de artistas de diferentes campos que vivenciou o fenômeno internacional de valorização e promoção da jovem produção viabilizado pela ideologia neoliberal e que ficou conhecido como “Geração 80”. Muitos desses jovens ingressaram no circuito das artes ainda no período de sua formação artística, alguns deles conquistando maior ou menor destaque no sistema das artes. No Brasil, talvez o maior exemplo desses “ícones de uma nova situação artística”, como definiu Tadeu Chiarelli (apud Canongia 2010, p.30), seja Leda Catunda (1961), e, nos Estados Unidos, o jovem Jean-Michel Basquiat (1960-1988), que aos 24 anos de idade fora “apropriado de maneira voraz pelo circuito”, ficando conhecido internacionalmente (Chiarelli apud Canongia, 2010, p. 30).

No âmbito da linguagem artística visual, os anos 80 trouxeram velhos, porém repaginados, rumos para a arte mundial com o que se convencionou chamar de “Retorno à Pintura”. Fenômeno deflagrado e teorizado pelo crítico de arte Achile Bonito de Oliva sob a alcunha de Transvanguarda também ficou conhecido como Neoexpressionismo, Bad Painting, Figuração Livre, entre outras nomenclaturas que tentavam categorizar um estado da arte mundial que, devido ao seu pluralismo estilístico e seu caráter nômade, não cabia em categorizações.

Frederico de Moraes traduz o novo cenário da seguinte forma:

[...] Welcome painting. Bem-vinda a cor e o gesto, bem-vinda a alegria e a vida, (...) bem-vinda a badalação e o sucesso bem-vindo o mercado (...).
 Fora tristeza, fora dogmatismo e formalismo de qualquer espécie, [...] fora a rigidez teórica, fora o darwinismo em arte, pois esta vive hoje a deriva, o artista e um barco a procura de um porto temporário.
 Abaixo a dor, a fossa, a bossa, a roca, que a arte nos anos 80 continua essencialmente urbana, impaciente, mais próxima do que nunca da TV, dos mídias eletrônicos, do rock, das feiras de arte, do dinheiro, da sociedade do espetáculo, da civilização do descarté (MORAIS, 2004, p.103).

No circuito brasileiro, desde meados da década de 1970 as proposições vanguardistas vinham dando sinais de terem alcançado seu limite. Com o esgotamento do novo, e não tendo mais para onde ir, o idealismo e evolucionismo das vanguardas artísticas cedem lugar a um revival da pintura, que retoma seu lugar de destaque dentro do campo de disputas, (re) ascendendo de forma híbrida e nômade. (CANONGIA, 2010). Embasados na declaração apocalíptica de Artur Danto (1924-2013) e Hans Belting (1935) sobre o fim da história da arte, os artistas foram buscar no passado inspiração para sua produção utilizando alegorias, apropriação

ou citação de símbolos da cultura erudita da tradição pré e pós-Segunda Guerra Mundial, bem como ícones da cultura de massas. Essas imagens eram expropriadas de seu contexto original e usadas, não raro, irônica e irreverentemente, sendo (re) significadas de acordo com a poética de cada artista (CANONGIA, 2010).

Renato Cohen (2013) denomina esta retomada de “estética new wave ou “estética da releitura”, associando-a ao movimento musical pós-punk, de mesmo nome. Seria um remix, “embalado por uma tecnologia eletrônica que não existia na época, de tudo o que se produziu em termos de arte no século XX”(COHEN, 2013, p.). Porém o autor observa que esse processo simbiótico não se caracteriza pela integração, mas pela justaposição, pela *collage*. Ou seja, um processo desintegrado, definido como um tipo de esquizofrenia estética, cujo movimento de oscilação entre o passado e o presente tangencia a ruptura (COHEN, 2013).

Para Canongia (2010), a hibridização característica da produção do período fazia parte de um “[...] esforço pós-moderno de substituir hierarquia por multiplicidade, evolução por contaminação, tentando desbloquear os ciclos autônomos do modernismo” (CANONGIA, 2010, p. 7-8). Esse “desvio estético”, como classificou a autora, embora tenha voltado a aquecer o mercado mundial da arte, não escapou de críticas, gerando certa tensão entre críticos e pensadores. Segundo Canongia, a nova face da produção artística foi considerada por muitos uma “revisão nostálgica da história” (CANONGIA, 2010, p. 8).

Canongia (2010) observa, ainda, que Hall Foster considerou que o pluralismo da arte naquele momento se alinhava com o projeto conservador e neoliberal dos governos Reagan e Thatcher, caracterizados pelo conformismo estético e ideológico, assim como era reflexo da ideologia do livre mercado disposto a satisfazer um público também plural. Para esse autor, o pluralismo e ecletismo da nova pintura convinham ao mercado que fora beneficiado com o fim dos rigores criteriosos do formalismo moderno. Dessa forma, a obra de arte é vista como um objeto de consumo altamente luxuoso, a serviço da ostentação da cultura yuppie. Além disso, o papel de galerias e *marchands* se iguala ao das instituições culturais enquanto instâncias legitimadoras e consagradoras da arte, abrindo margem para que aqueles interfiram na produção artística (CANONGIA, 2010). O autor defende ainda que a falência do formalismo moderno era:

[...] vital para o pluralismo: pois, de certo, modo, com a liquidação da

ideologia e da dialética, entramos num estado que parece o da graça, um estado que permite, extradiornariamente, todos os estilos-isto é, o pluralismo. Tal inocência diante da história implica uma seria contrafação da historicidade da arte e da sociedade. [...] Esse retorno à história é a-histórico por três razões: o contexto da história é deixado de lado, seu contínuo é evitado, e as formas conflitantes de arte e de modos de produção são facilmente resolvidos com o pastiche (FOSTER apud CANONGIA, 2010, p. 16).

Foster compara os artistas alinhados com o pluralismo estético a “sonâmbulos no museu”, cuja produção se reduzia a cansativas citações históricas (apud CANONGIA, 2010, p. 16).

Achile Bonito de Oliva (apud CANONGIA, 2010), porém, defende que

[...] A linguagem é considerada um instrumento de mudança, de passagem de um trabalho a outro, de um estilo a outro. Se aceitarmos a ideia de que a vanguarda dos últimos vinte ou trinta anos se desenvolveu ao longo das linhas evolucionistas de um darwinismo lingüístico, buscando precedentes para sua consumação nas primeiras décadas do século, então precisaremos efetuar a distinção com respeito a transvanguarda, pois ela opera fora desses limites obrigatórios, seguindo uma outra atitude nômade, capaz de reverter a linguagem do passado (OLIVA apud CANONGIA, p. 12).

Por outro lado, Ricardo Basbaum (2010), crítico de arte e artista que integrou o circuito da “Geração 80”, evidencia seu revés compreendendo o ideário da Transvanguarda como uma imposição de “padrões superiores” da cultura hegemônica. Basbaum (2010) acusa uma parte da crítica de arte brasileira de generalizar as ideias de Oliva aplicando-as à produção brasileira de forma rasa, de modo a ignorar as especificidades em torno do conjunto da produção.

É importante ressaltar que esse retorno à pintura não se tratava simplesmente de uma volta à representação narrativa. A década de 80 devolveu a sensibilidade individual ora substituída pela urgência do radicalismo estético ideológico e coletivista, mas, além da ênfase nas “emoções intensas do indivíduo”, a nova pintura guardava elementos do conceitualismo, exaustivamente trabalhado na década anterior (BASBAM, 2010). Configura-se, então, em uma arte pensada, mas preocupada com a materialidade e fundamentada na expressividade subjetiva do artista que utiliza objetos do mundo cotidiano para discutir seu próprio meio expressivo (BASBAM, 2001).

Na produção dos anos 80, o artista se voltava para micronarrativas pautadas por suas vivências pessoais. Predominava a ausência de limites formais ou

conceituais para a realização ou não realização da arte. Ao artista do período era permitido revisitar o passado histórico da arte no intuito de expressar seu presente.

Para BASBAM (2010):

A forma de trabalhar essa interioridade difere de outras atitudes já experimentadas no campo artístico: não se restringe, por exemplo, a exploração da prática da arte fora dos rigores da pura racionalidade (Dadá), nem cultiva um projeto de trabalho mental dentro da teoria do inconsciente na arte (Surrealismo); da mesma maneira, não se limita à relação corporal artista obra proposta por Pollock, com seu automatismo gestual motor. Sem deixar de absorver cada uma dessas fazes históricas, o impulso criativo interior do novo artista é principalmente *vivencial*, derivado diretamente da prática artística dos anos 1960 – responsável pelo exercício de integração da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior em uma matriz ambiental vivencial corporal, sem a intermediação do objeto formalizado (BAUSBAM, 2010, p. 300).

Esta matriz vivencial a que se refere Basbaum remonta ao resgate das concepções vanguardistas de antiarte e de aproximação entre arte e vida promovido pelas neovanguardas após a Segunda Guerra Mundial. Originados nas experimentações neoconcretas, os preceitos vivenciais das novas vanguardas brasileiras estão sintetizados no Esquema Geral da Nova Objetividade (Oiticica, 1986, p. 68). Hélio Oiticica, o grande teórico e maior expoente da neovanguarda brasileira foi o responsável por conceituar esta produção que chamou de um novo “[...] estado da arte brasileira caracterizado pela coexistência de múltiplas tendências, sem unidade de pensamento, mas unidos por seis proposições fundamentais”: uma vontade construtiva guiada pelo desejo de desenvolver a cultura brasileira e erradicar o colonialismo cultural através de uma “superantropofagia”; a tendência para o objeto com a “passagem do plano bidimensional para o relevo, o antiquadro até a chegada do objeto”, visando à participação do espectador; à participação ativa do espectador propondo novos significados para o objeto de arte por meio da manipulação e da participação sensorial e semântica. A concepção de participação do espectador no processo de criação do artista tem sua origem no conceito de obra aberta, teorizado por Umberto Eco; a revolução transformadora a partir de uma tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos. Com uma postura humanista que visava transformar a consciência do homem. Os artistas dessa tendência defendiam a participação total da arte nos acontecimentos do mundo, influenciando-o e transformando-o; a tendência a uma arte coletiva derivada da participação do espectador na obra aberta a diversas proposições; e,

finalmente, o ressurgimento do problema da antiarte que, aliada à concepção de obra aberta, tem como objetivo possibilitar novas condições experimentais para o artista que assume o papel de propositor e educador. A antiarte brasileira, porém, não era baseada apenas na negação de uma concepção esteticista da arte, mas também era contrária ao conformismo político, social, ético e cultural (OITICICA, 1986, p. 196).

O crítico de arte Frederico de Moraes (2013), considerado um dos maiores defensores da vanguarda brasileira, coloca a concepção de negação da obra de arte nos seguintes termos:

OBRA é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, como Vinca Mazini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. [...] O caminho seguido pela arte foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (MORAIS, 2013).

Em *Contra a arte afluyente*, Frederico de Moraes observa que apesar do vanguardismo da arte brasileira nos anos 60 estar em consonância com as perspectivas artísticas internacionais, ele também guardava suas especificidades, características próprias do contexto histórico e social brasileiro (MORAIS, 2013).

No contexto gaúcho, Carvalho (2007) afirma que a produção da geração que realizou sua formação artística no contexto da grande festa de retorno ao prazer da pintura e da gestualidade – mas que, com o apagar das luzes da década de 80, retoma a diversidade de técnicas, mídias e conceitos – se configura no entrecruzamento das tendências investigativas operadas principalmente por Hélio Oiticica (1937 – 1980) e Lygia Clark (1920 -1980), com a atuação de artistas da cena gaúcha que participaram das atividades promovidas pelo Nervo Óptico (1976-1978) e pelo Espaço N.O. (1979-1982). Esses grupos foram responsáveis por difundir na cena gaúcha, por meio de publicações, exposições e cursos, noções como a ênfase no aspecto experimental da obra, a ênfase no processo criativo do artista e a ideia de desmaterialização do objeto de arte. Conceitos preconizados pelas neovanguardas dos anos 60 e 70 cujos pilares, no cenário brasileiro, se assentam no projeto neoconcretista de matriz vivencial e nas proposições de interação entre

arte e vida.

O Espaço N.O. (1979/1982), que funcionou como centro cultural alternativo, era destinado à difusão de diferentes expressões artísticas (artes visuais, dança, teatro, música e literatura), atraindo a atenção de jovens artistas do período. Tinha como objetivo criar, no meio artístico local, condições para o desenvolvimento de uma linguagem artística de caráter experimental e vivencial, por meio de exposições, seminários e oficinas. Com uma agenda de atividades bastante densa, além de organizar exposições com artistas locais, o Espaço N.O promoveu a integração da produção regional com a produção nacional e internacional, trazendo obras de artistas renomados, como os Parangolés de Hélio Oiticica, a arte postal, filmes, projetos e publicações de Paulo Bruscky e a artista Carmela Gross, com sua arte feita com carimbos (CARVALHO, 1995).

Apesar de não ter obtido grande penetração junto ao público geral, os coletivos Nervo Óptico (1976-1978) e Espaço N.O. (1979-1982) são extremamente relevantes para o campo artístico local, na medida em que conectam a produção artística gaúcha às práticas de caráter contemporâneo atuantes em nível nacional e internacional. E também por influenciar uma geração de artistas ainda em formação, entre eles Otacílio Camilo, que ingressaram no circuito artístico local ao longo da década de 80, alguns deles alcançando certo reconhecimento já neste período.

No início da década de 80, Carlos Pasquetti assume as disciplinas de desenho no curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Recém-chegado de uma viagem de estudos nos Estados Unidos, na qual tem um contato mais próximo com as práticas contemporâneas, segundo Carvalho (1994), o artista é um dos responsáveis por incentivar práticas experimentais em desenho entre os alunos da instituição, como por exemplo, a ampliação e a discussão quanto ao tipo de suporte (CARVALHO, 1994).

Outra figura importante no estímulo ao experimentalismo artístico para os jovens artistas durante os anos 80, em Porto Alegre, segundo Teti Waldroff (2015, informação verbal)²², foi Carmem Morales (1953-1993). A docente participou de atividades e apoiou o Espaço N.O. como “sócia ativa”, conforme consta nos arquivos da Fundação Vera Chaves Barcelos. Além disso, ministrou cursos de

²² Entrevista concedida por WALDRAFF, Teti . Entrevista VIII. [ago.2015]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (36 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice L desta monografia.

experimentação artística no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, no Atelier Livre de Caxias do Sul e em seu próprio atelier, em São Leopoldo, sempre buscando integração de seus alunos com os diferentes ambientes onde atuava. Pettinni e Aguiar (1996) destacam na produção de Carmem Morales a “[...] persistência na procura do domínio técnico, a pesquisa na gravura, a ousadia em ultrapassar os limites do convencional”, assim como o interesse pelas “[...] questões da arte contemporânea como a troca do suporte, a incorporação de novas atitudes frente aos materiais e técnicas” e o pensamento à frente do trabalho (PETTINNI; AGUIAR 1996, p. 3).

As experiências vivenciadas no Atelier Livre da Prefeitura, assim como os principais aspectos da cena artística dos anos de 1980 tanto no cenário brasileiro como no cenário gaúcho, são importantes para a compreensão dos rumos tomados por Otacílio em suas proposições artísticas. O artista conviveu com alguns artistas que foram importantes na atualização das expressões artísticas locais e estabeleceu trocas com estudantes de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS, de maneira que acabou incorporando aspectos bastante característicos da produção dos anos de 1960-70, mas que ainda eram presentes no Espaço N.O. (1979-1982), justamente no período em que Otacílio estava em busca de uma expressão visual própria. Assim, aspectos como o precário, o humor, a ironia e o experimentalismo com procedimentos e materiais tornaram-se característicos de suas proposições artísticas.

4 DESVELANDO A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE OTACÍLIO CAMILO: HERANÇA TRADICIONAL E EXPERIMENTALISMO

Otacílio Camilo transitou por diferentes linguagens artísticas, realizando experimentos interdisciplinares no campo das artes visuais, da música e do teatro, mas foi pela gravura que iniciou sua trajetória em artes. Como já foi visto em sua biografia, ingressou no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre em 1980, quando estudou desenho, gravura em metal, xilogravura e litografia. Aparentemente, a dramaticidade resultante do embate com a madeira lhe chamou mais a atenção, uma vez que utilizou a xilogravura como principal meio entre as técnicas da gravura. Hélio Ferverza (2015), artista e docente no Instituto de Artes da UFRGS desde 1994, relata que quando ingressou no Atelier Livre, em 1983, Otacílio Camilo já havia assimilado a linguagem xilográfica.

Em trabalhos realizados entre 1981 e 1983, é perceptível a evolução técnica do artista em direção ao domínio sobre a incisão na madeira. A prova de estado²³, de 1981, por exemplo, guarda indícios de sua pesquisa acerca das possibilidades expressivas da ferramenta como, por exemplo, a experimentação do jogo de luz e sombra em busca de volume. A composição mostra um casal, cujos olhares repousam um no outro como que em cumplicidade. Eles estão representados da cintura para cima, aparentemente sentados, bastantes próximos um do outro. O desenho é simples e explora todo o plano da matriz. Linhas curtas, mas ininterruptas, formam figuras concisas. A incisão é limpa e a PE aponta para a experimentação do jogo de luz e sombra, visando dar uma ideia de volume. Isso fica visível, principalmente, na região do pescoço das personagens. Também se verifica que o artista testava as possibilidades tonais do cinza a partir de diferentes texturas. Incisões mais superficiais e largas levam a uma tonalidade, enquanto texturas estriadas, dependendo da espessura das linhas, geram tons mais fortes, para linhas mais finas, ou tons mais fracos, para linhas mais espessas. Isso se evidencia, por exemplo, na área superior da estampa, à direita, próximo da cabeça da figura masculina, assim como nas áreas em que a pele do corpo de ambos está em evidência.

²³ Prova de estado é um recurso usado para verificar como está o andamento do trabalho, para que problemas de composição possam ser corrigidos em tempo. Evita, por exemplo, que o gravador tire áreas em excesso. Em uma pesquisa como esta, a PE ajuda a reconstituir o raciocínio do artista sobre a obra (HERSKOVITS, 1986).



Figura 40 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1981.
Xilogravura, imagem: 18,4cm x 26cm, papel: 23,5cm x 30,4cm.
Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.



Figura 41 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Enigma*, 1982.
Xilogravura, imagem: 17,3cm x 25,7cm; papel: 26,5cm x 32,4cm.
Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.



Figura 42 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Enigma*, 1982.
 Xilogravura, imagem: 21,5cm x 31,8cm; papel:31,3cm x 42,5cm.
 Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.

Alguns trabalhos também evidenciam pequenos problemas formais, típicos de quem está em fase de aperfeiçoamento. Um exemplo é a série *Enigma* (1982), em que a região lombar da personagem aparece sobreposta à cadeira, interrompendo sua continuidade, ou a incisão que interrompe a continuidade da perna direita. Nesse trabalho, o artista parece propor um jogo de imagens a fim de evidenciar as possibilidades criativas a partir da mesma matriz. Se na primeira imagem vemos um homem sentado em uma cadeira, um dos braços estendido como que a apontar para algo, ao seu lado uma cadeira vazia e ao fundo um grande plano preto, a segunda imagem revela um homem sentado numa cadeira, na mesma posição que o anterior, com a mesma proporção corporal, só que seu rosto é diferente do rosto da outra figura, encontra-se no interior de um círculo negro. Essa redoma circular traz impressas algumas palavras, das quais só é possível identificar “pobre” e “fome”. A cadeira vazia é a mesma da representação anterior, porém se encontra do lado de fora do círculo.

Rubem Grilo (2004) acredita que a experimentação constante leva o artista,

indubitavelmente, a uma expressão própria. De modo que se pode pensar que a falta de unidade no conjunto de obras de Otacílio referentes a esse período aponta para um artista ainda em busca de sua própria identidade (GRILO, 2004).

As gravuras do período em questão seguem uma linha mais tradicional, no sentido de serem predominantemente figurativas e em médio formato. Grilo insere a gravura de Otacílio na categoria Herança Popular, na qual se nota a “[...] absorção da imagética popular numa simbiose com influências eruditas de forma positiva, confiante e lúdica” (GRILO, 2004 p. 46). O autor também situa nessa vertente outros artistas da cena local porto-alegrense, como, Anico Herskcovits e Wilson Cavalcanti. Embora Grilo (2004) esteja se referindo às gravuras posteriores a 1985, os trabalhos criados por Otacílio Camilo entre 1981 e 1983 também se encaixam nessa classificação, pois apresentam características de uma arte pensada e com elementos conceitualistas, embora bastante preocupada com a materialidade e fundamentada na expressividade subjetiva do artista, qualidades da arte produzida durante a década de 1980, conforme evidenciado no primeiro capítulo.



Figura 43 – Otacílio CAMILO (1959-1989) *Sem título*, 1981.
Xilogravura, imagem: 13,2cm x 7,1cm; papel: 23,9cm x 19,4cm, papel arroz.
Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.

A gravura *Sem título*, de 1981, exprime bem essa noção. Consiste em uma imagem retangular dividida em estruturas menores formando nove blocos. Sendo que as linhas divisórias horizontais são bem definidas em sua espessura, enquanto as linhas verticais criam texturas cujos tons marcam a divisão vertical dos blocos. No interior de cada bloco, há a representação de uma face humana que se difere das demais pelos traços fisionômicos, pela cor e pela posição que ocupa dentro do espaço. Chama atenção a face negra na primeira coluna da terceira linha. Nela pode-se ver com clareza o domínio técnico da gradação²⁴ de cinzas.

²⁴ O tom negro é obtido pelo contraste de texturas, as linhas da face são mais finas e espaçadas, de

Abaixo dessa imagem, parece haver uma notação matemática ou física, remetendo às teorias da probabilidade. Segundo Richard Morris (1998), “n” corresponde a uma variável da matemática que pode assumir qualquer valor desejado, de modo que uma ordem igualmente variável é designada pelo signo ordinal “enésimo”²⁵. Entretanto, embora pareça estabelecer relações, a fórmula representada pelo artista não é exatamente igual à fórmula usada em progressão aritmética, que é $a_n = a_{n-1} + r$ (MORRIS, 1998).

Outra fórmula matemática que lembra a representação do artista é a do Paradoxo de Hilbert do Grand Hotel. Trata-se de um experimento mental matemático sobre conjuntos infinitos, apresentado em 1925 pelo matemático alemão David Hilbert (1862-1943), usado para descobrir o tamanho relativo ou “grandeza” de um conjunto que não possui referência ao número de elementos de que dispõe, ou seja, um conjunto infinito “n”. Numa situação hipotética, um hotel que está lotado, mas possui um número infinito de quartos, segundo o Paradoxo de Hilbert, poderia hospedar um novo hóspede pedindo ao hóspede do quarto 1 que passe para o quarto 2; assim, o hóspede do quarto 2 terá que ser transferido para o quarto 3 e assim sucessivamente. Movendo o hóspede do quarto n para o quarto n+1, seria possível acomodar o novo hóspede no quarto 1, que ficaria vago. Dessa forma, o esquema de permuta possibilita que hóspedes sejam aceitos, mesmo sem que se saiba o número do enésimo quarto. A fórmula seria $1 \leftarrow \rightarrow 2; 2 \leftarrow \rightarrow 3; 3 \leftarrow \rightarrow 4 \dots n \leftarrow \rightarrow n+1$ (MORRIS, 1998).

Convertendo a noção dessas fórmulas para a representação sónica de Otacílio, pode-se pensar em “n” como uma variável para infinitas combinações das faces representadas. Como fotos 3 x 4, as faces parecem propor uma reflexão acerca das questões inerentes à diversidade e à alteridade. Na qualidade de observador, de indivíduo atento às questões do seu tempo, Otacílio parece problematizar a noção de alteridade, conceito que extrapola os aspectos meramente fenotípicos, abarcando também as diferenças étnicas, culturais, de classe e de gênero. Wilson Cavalcanti (2015) é incansável ao afirmar que a negritude, a

maneira a obter áreas escuras, já o plano de fundo é feito a partir de linhas mais espessas, bem próximas umas das outras, resultando num tom mais claro.

²⁵ “n” é o número de termos em uma progressão aritmética, uma denominação de valor genérico atribuída a uma ordem numérica finita, que pode ser crescente, constante ou decrescente, na qual cada número é igual à soma do seu antecessor com uma constante, dentro de uma sequência numérica infinita. Como, por exemplo, P.A (5, 7, 9, 11, 13, 15, 17... n), em que a constante é 2, então $5 + 2 = 7$, e assim sucessivamente.

condição econômica desfavorável e a orientação sexual eram uma questão para Otacílio. Esses temas continuaram integrando a poética visual do artista, como será visto mais adiante.

Baseado na publicação de Umberto Eco *Obra aberta*, de 1958, Haroldo de Campos (1929-2003) escreve, em 1967, o ensaio *A arte no horizonte do provável*, no qual discorre sobre a noção de permutação e combinação na esfera artística. É provável que Otacílio tenha tido contato com o texto, já que em 1981, mesmo ano em que produziu a gravura, conforme relato de Wilson Cavalcanti (2014), ele participou de um seminário sobre o livro *Signantia Quasi Coelum: Signância Quase Céu*, ministrado por Haroldo Campos, no Instituto Goethe, em Porto Alegre, com quem teve a oportunidade de conversar por mais de uma hora antes do evento.

O ensaio de Haroldo de Campos versava sobre a “provisoriedade do estético” na criação artística daquele período, que, segundo ele, era uma característica da arte contemporânea como consequência de uma sociedade técnica e em constante transformação. Visando explicar esse atributo das linguagens contemporâneas, o autor estabeleceu um paralelo entre a presença do relativo e do transitório no campo das artes e as reformulações teóricas que ocorriam no campo da Física no mesmo período. Momento em que a noção de probabilidade e o princípio de indeterminação preconizados por Werner Heiseberg em sua obra *Princípios Físicos da Mecânica dos Quanta*, de 1930, substituem a noção de certeza defendida pelo determinismo da física clássica. O autor compara as mudanças de paradigmas em trânsito no campo artístico com as transformações no campo da Física, que implicaram a derrocada do estabelecido para a ascensão do universo das possibilidades ou do acaso. Segundo Campos, no meio artístico a noção de provisoriedade promoveu o colapso da “imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos” (CAMPOS, 1969, p. 15). Ou, para usar os termos de Eco (1958, p. 28), a obra de arte “aberta” a diferentes possibilidades vai de encontro ao “rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo”. Para esses autores, a noção de obra de arte unívoca e as relações formais ordenadas, próprias do formalismo moderno e da estética clássica, são substituídas na arte contemporânea por proposições transitórias, mutáveis e desordenadas, objetivando uma relação frutiva entre obra/espectador, pautada na participação ativa deste. Tem-se, assim, a efetiva participação do espectador como (co) autor da obra, na medida em que a completa, criando ressonâncias e alargando os diálogos em torno dela (ECO, 1958, p. 21-36).

Entretanto, Campos (1969) alerta para a importância de impor limites à presença do acaso. Assim, caberia ao artista estabelecer um sistema referencial, previamente definido, que permita inúmeras variantes. A introdução de elementos permutatórios ou combinatórios na estrutura das obras consistiria, então, em uma eficaz técnica para a “programação do acaso”. Mallarmé é apontado por este autor como pioneiro na utilização da permutação como elemento estrutural na contenção do acaso. O poeta teria escrito rascunhos para um projeto de livro, descobertos por Jacques Scherer (1912-1997) e compilados no livro *Le livre de Mallarmé*, de 1957, cujas páginas não lineares poderiam ser lidas de acordo com os critérios estabelecidos pelo próprio leitor. Segundo Scherer, empregando uma fórmula “n” fatorial com 10 elementos de base, seria possível chegar a 3.628.800 combinações (CAMPOS, 1969).

O artista espanhol Júlio Plaza (1938-2003), com quem Haroldo de Campos estabelece uma parceria de longos anos, defende, no artigo *Arte y realidad*, que a arte é produto de uma cultura técnica e em constante desenvolvimento, e que a qualidade estética não pode estar vinculada a ideia do objeto de arte eterno e sim as possibilidades de leitura que a obra oferece. Porém, preocupado com o controle do acaso, Plaza aponta como solução para o controle dos efeitos do acaso o cálculo de probabilidades. Utiliza a fórmula matemática $n!$ Fatorial, sendo “n” um número, como por exemplo, $(8!=8.7.6.5.4.3.2.1= 40.320$ combinações). Júlio Plaza coloca a programação da obra nos termos de um princípio experimental para a criação de uma realidade plástica que abarque as infinitas possibilidades de reprodução do real:

Hay que reconocer el infinito número de caras que presenta la realidad, por eso estoy con el principio de experimentación. Estoy de acuerdo con La imagen relativa del universo. Por esto, el arte realista debe reproducir El comportamiento de La realidad, pues ésta es inestable, cambiante, abierta, no está congelada. Por esto La obra debe de ser abierta, debe de presentar infinitas caras” (PLAZA, 1977).

A partir disso, é possível pensar a gravura de Otacílio Camilo como um sistema de signos de ordem semântica cujo objetivo é a criação de uma visualidade poética. Seria o que Julio Plaza define como “tradução intersemiótica” ou “transcrição”, ou seja, recriação ou criação paralela de estruturas-eventos. A tradução, segundo Julio Plaza (1980), é transformação, funcionando como trânsito criativo de linguagens, a partir de uma verdade própria, isto é “prática crítico-criativa

[...] como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signo” (PLAZA, 1985, p. 14). Julio Plaza foi bastante influenciado pelas teorias do grupo concreto Noigandres, passando a se interessar pela poesia visual e pela teorização das poéticas visuais. O artista estabelece parceria com Haroldo de Campos na criação do “livro-objeto”, no qual trabalham de forma colaborativa as questões intersemióticas (PLAZA, 2013).

Plaza, que era casado com a artista gaúcha Regina Silveira (1939) e transitava pelo circuito porto-alegrense, defendia uma arte intersemiótica, intermídia e interdisciplinar, baseada em diferentes áreas do conhecimento, caracterizando-se pela conversão do mundo das coisas para o mundo dos signos.

Wilson Cavalcanti e Paulo Chimendes citam o fascínio de Otacílio Camilo pela semiótica, de modo que o contato com as teorias de Haroldo de Campos e, posteriormente, com Julio Plaza, como será visto, parece ter sido profícuo para o artista na medida em que reforça conceitos fundamentais da arte contemporânea, já trabalhados no ALP, como a noção de obra aberta, acaso e experimentalismo. Mas, principalmente, porque lança as bases para a poética criadora do artista.

Como já foi dito, o ALP buscava complementar as oficinas do currículo oferecendo cursos de extensão que proporcionassem aos alunos o contato com as linguagens contemporâneas em voga. Entre os cursos oferecidos pelo ATL, Otacílio Camilo participou, em 1981, de uma oficina ministrada por Carlos Pasquetti, quando este retornou dos Estados Unidos após concluir sua pós-graduação na School of the Art Institute of Chicago. Também participou do curso ministrado por Carmem Morales no Festival de Inverno, no mesmo ano, em que a arte-educadora introduziu questões sobre experimentalismo e o processo criativo na arte. Segundo Ricardo Campos (2015, informação verbal), as aulas com Morales despertaram em Otacílio Camilo a reflexão acerca da pesquisa artística, do uso de materiais e dos procedimentos de feitura da obra. O artista relembra um fato significativo nesse sentido:

Lembro que uma das coisas que impressionou o Ota foi que um dos chuchus que a Carmem trouxe (ALP) nós recortamos, retalhamos, imprimimos, o outro ficou guardado no armário. Acho que foi num daqueles cursos de inverno, desenho. Quando abrimos aquele armário, vimos que tinha brotado um talo enorme. O Ota gostou muito daquilo, achou fora do padrão, mexeu muito com ele. Ficou desenhando a imagem e disse: “as coisas se transformam sozinhas!”. Acho que isso de as coisas acontecerem sozinhas o estimulou. Ele deixava as coisas acontecerem. Monotipia ele

adorava fazer, botava tinta numa pedra, daqui a pouco ficava desenhando aquela pedra, quando estava limpando o rolo desenhava nele e ia juntando aqueles desenhos, sempre guardava para usar em outro momento, usava aquilo como suporte para outra coisa.

Acredito que a nova percepção de Otacílio sobre o fazer artístico, narrado por Ricardo Campos, fomentada pelo encontro com Haroldo de Campos foi o princípio de uma nova visão sobre o fazer artístico, enriquecida, posteriormente, pelo conhecimento adquirido e pelas experiências vivenciadas em suas errâncias.

Outros trabalhos que foram desenvolvidos entre 1981 e 1983, como *Inverno* (1983), *Guerra* (1982), *Projeto III* (1981), *Calendário* (1981) e *Flores de Inverno* (1983), apresentam, em maior ou menor grau, elementos conceituais que os insere na vertente Herança Tradicional, já mencionada, assim como apresentam micronarrativas pautadas pelas vivências pessoais do artista sem, contudo, denotar uma unidade expressiva.



Figura 44 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Guerra*, 1982.
Xilogravura, imagem: diâmetro 11,3cm; papel: 26,3cm x 15,7 cm; papel arroz.
Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.



Figura 45 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Projeto III*, 1981.
Xilogravura; imagem: 17,4cm x 44,1cm; papel: 29,9cm x 55,1cm.
Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.



Figura 46 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1981.
Xilogravura, papel: 34 cm x 32 cm; imagem: 25 cm x 24,5 cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.



Figura 47 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Flores de Inverno*, 1983.
Xilogravura, imagem: 24,5cm x 15cm; papel: 48cm x 32,5cm.
Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.

Entretanto, é preciso levar em consideração o fato de que o número restrito de obras encontradas do período mencionado é em um limitador para maiores inferências. Por outro lado, acredito que as experiências nos cursos do qual o artista participou foram de extrema relevância para o desenvolvimento poético de sua

produção, o que fica mais evidente nos trabalhos posteriores a 1983, em que se observa o entrecruzamento de tendências e meios artísticos que remontam as estratégias de aproximação da arte com a vida preconizadas ao longo do século XX. Para Ricardo Campos (2015), dois eventos foram determinantes para isso: o já mencionado curso de Carmem Morales e a XVII Bienal de Artes de São Paulo, em que o grupo de artistas do ALP teve contato com diversos trabalhos de linguagem contemporânea. Entre esses trabalhos estavam as performances do grupo Fluxus, movimento ou comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte. Suas atividades se situavam na edição de livros, panfletos, revistas, caixas e cartões, além da realização de performances, concertos, saraus, e outros eventos. O movimento teve início a partir de uma série de concertos organizados por George Maciunas, em 1961, em Nova Iorque, posteriormente em Darmstadt, na Alemanha, transformando-se em uma alternativa ao *mainstream* na realização de atividades e eventos artísticos. A partir da conexão Nova Iorque/Alemanha, o movimento tomou proporções internacionais e de difícil delimitação geográfica, com a adesão de artistas de diversos países (HUYSSSEN, 1996).

A genealogia de Fluxus remonta aos preceitos de aproximação entre vida e arte preconizada pelas vanguardas históricas do construtivismo russo e o futurismo pós-Revolução de Outubro, surrealismo, em sua primeira fase, e, principalmente, a Dadá, por sua “sensibilidade anarcocultural” de choque com a sociedade burguesa (HUYSSSEN, 1996).

Para Huyssen (1996), o Fluxus tem uma importância histórica por ter sido, em seu aspecto temporal e estético, um fenômeno de transição do moderno para o pós-moderno, na medida em que promove a passagem de uma concepção separatista das expressões artísticas e seus meios para uma ideia de interdisciplinaridade que resultou em uma “tendência produtiva”, influenciando as produções que o procederam: essa hibridização foi denominada por Dick Higgins de “intermídia” e teorizada por Adorno como uma “entropia estética”(HUYSSSEN, 1996).

4.1 OTACÍLIO CAMILO – POÉTICA DO COTIDIANO

Improviso

Agora que tudo parou, continuo o que não tinha escrito antes. A vida é reta, o segundo que escapa das mãos; Estou e estamos na plástica na forma dos artistas e no projeto científico. Estou entre o cotidiano e a ciência. Médio no intervalo do descanso dessas distâncias. Bebo mais que nunca. Fumo mais que o mais semântico. Enfim, sou antena. Sou elegante sonhando, sou trapo vivendo e sou insistente me alimentando. Tudo é rápido. Meu prato já foi à pia e voltou. O sapato que era novo entortou. O tempo existe no fato presente. (Eu amo as gurias simpáticas e os guris de pés descalço). Recado de mim. Juro-me no momento em que rio e choro. Tudo é parte. Crescer e lutar.

Otacílio Camilo [198-]

O poema citado fornece indícios para a compreensão da poética visual do artista, principal objetivo deste estudo. Como já apontado, esta pesquisa identificou dois momentos importantes na produção de Otacílio Camilo, cujo ponto de transição é o ano de 1983.

A partir disso, é possível identificar grupos temáticos gerados a partir de “constelações”, tomando de empréstimo um termo usado por Plaza (1980), de tendências e concepções artísticas passadas presentificadas por meio da Tradução Intersemiótica, teoria desenvolvida pelo espanhol que consiste na apropriação analógica de imagens do passado como tradução de uma questão presente. Concepção que converge com a noção de arte pós-histórica teorizada por Artur Danto (2006), em que os artistas revisitam o passado histórico da arte no intuito de expressar seu presente. Entretanto, Plaza (1980) avança na questão, teorizando sobre o processo pelo qual essas imagens do passado são presentificadas.

Plaza (1980) elabora sua teoria da tradução semiótica a partir das *Teses de Filosofia da História* de Walter Benjamin, em que o autor se contrapõe ao historicismo linear, posto que este culmina em uma “História Universal”. Benjamin defende a ideia de “captura do passado como mônada”, ou seja, a construção da história a partir de um princípio construtivo cujas bases se assentam na concepção de que existe “[...] em cada momento da história um presente que não é transitório, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando ‘constelações’ com outros presentes e o presente atual do historiador” (1980, p. 4). Na percepção de Benjamin (apud PLAZA, 1980), a história pode ser vista como possibilidade, de modo que o projeto tradutor se insere na brecha dessa

possibilidade como

[...] vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser [...] como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história (PLAZA, 1980, p. 4).

Para Plaza, a forma de captura como mônada se ajusta perfeitamente ao objeto de arte na medida em que este consiste em uma imagem do passado que corre o risco de desaparecer caso cada presente não se reconheça nela. A tradução intersemiótica é, então, uma poética sincrônica que age criativamente sobre o tempo, viabilizando a produção de uma anti-história. Ela recorta o passado, a fim de extrair-lhe um original, e, da mesma forma que é influenciada por esse passado, ela própria, enquanto presente, o influencia. Em síntese, a tradução seria a *collage* do passado no presente a fim de estabelecer um diálogo crítico que, recuperando elementos sensíveis e utópicos impressos no passado, pode ser usado para a elucidação do presente. A forma de recuperação do passado mais apropriada à tradução, segundo Plaza (1980), é a afinidade eletiva, pois se alinha a uma visão sincrônica sobre a história que, por sua vez, também é mais apropriada ao processo produtor criativo, em que as relações entre passado, presente e futuro são modificadas pela criação. O autor estabelece então um paralelo entre temporalidade e semiótica estabelecendo “[...] o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor” (PLAZA, 1980, p. 4-12).

Assim, a produção de Otacílio pode ser pensada a partir do entrecruzamento de tendências e concepções artísticas que promoveram, como definiu Stewart Home (1999), um movimento revolucionário de “assalto” à arte do século XX e cujo pensamento caracterizava-se pelo dissenso. Esse assalto foi operado pelas vanguardas históricas²⁶ e, após a Segunda Guerra Mundial, pelas neovanguardas.

²⁶ O termo vanguarda é oriundo da terminologia militar e esteve diretamente ligado ao radicalismo na esfera política. O termo foi introduzido no anarquismo socialista por meio do utópico Charles Fourier e posteriormente às subculturas boêmias da virada do século XIX, o que contribuiu para que artistas e escritores da vanguarda histórica fossem fortemente influenciados pelo anarquismo. Já o termo Vanguardas Históricas foi cunhado por Peter Burguer para denominar as tendências artísticas subversivas surgidas no início do século XX em oposição a “estética de autonomia” do tradicional modernismo burguês, representando uma nova fase do moderno. O Expressionismo Alemão, o

Consistiu em concepções de negação da obra de arte a partir do desenvolvimento de uma antiarte, ou contra-arte, como propôs Frederico de Moraes, (2013), no Brasil. A principal estratégia para essa verdadeira rebelião cultural seria a reconciliação da arte com a vida cotidiana, ou como propôs Peter Burger (2008) a recondução a “uma nova práxis vital”, desarticulada pela ideia burguesa de “arte pela arte” (BURGER, 2008, p. 71). Com as vanguardas a arte alcança um estágio de autocritica, na medida em que não apenas critica a arte do passado, mas também sua estrutura institucional (BURGER, 2008).

Foram identificados em Otacílio Camilo grupos temáticos derivados dessas “constelações” em uníssono por uma poética do cotidiano, como corrobora Wilson Cavalcanti ao dizer que:

A montagem da urdidura e trama desta contextura vai mostrando-nos a inocência, a fome, a inquietude e a exigência de um escafandrista que em tudo quer ir nas profundezas do desejo. Desejo de arrancar das costas a faca do cotidiano, deixando a convivência polida e convencional aos vermes fariseus, onde a repugnância é recíproca, desequilibrando as normas para numa luta íntima construir uma paz e harmonia em equilíbrio (CAVALCANTI, 1994, Catálogo de exposição).

Cavalcanti sintetiza as principais características da produção de Otacílio que foi, aparentemente, gerada a partir de experiências de apreensão da alteridade vivenciadas pelo artista em errâncias por diferentes espaços urbanos e expressadas na forma de narrativas errantes que classifico da seguinte forma: a) *O punk como ruptura*; b) *Poemas errantes*; c) *DIY (Do It Yourself, Faça Você Mesmo) – uma terceira margem*; d) *Desvio como arte revolucionária experimental*; e) *Jogos Lúdicos – as derivas de Otacílio Camilo*; e f) *Assalto ao cotidiano – perturbação, choque e estranhamento*.

4.1.1 Otacílio Camilo – arte e vida errante

Quando Otacílio Camilo, aos 15 anos, revelou a sua tia que não gostava de trabalhar em um ambiente fechado, ele daria os primeiros sinais de um traço

Dadaísmo, o construtivismo russo e o futurismo pós Revolução de Outubro, e a primeira fase do surrealismo decretam a morte da obra de arte, deflagrando um novo momento da arte ocidental que influenciou a produção e os meios artísticos posteriores, caracterizado pela aproximação entre arte e vida. (HUYSEN, 1996, p. 13).

característico de sua personalidade que iria se evidenciar de forma mais clara nos anos seguintes, influenciando também sua arte. Questionada sobre se o sobrinho não pensou em fazer curso superior em artes, ela respondeu que sim; porém, ele também queria, e preferiu, “correr mundo” ou, nos termos de Paola Berenstein Jacques (2012), vivenciar “experiências errantes”.

Em seu livro *Elogio aos Errantes*, a autora discorre sobre a experiência errante nas cidades por meio das práticas errantes realizadas por escritores e artistas franceses e brasileiros. Trata-se de práticas que visam resgatar a experiência urbana de alteridade, ou seja, “a experiência da diferença, do diferente, do Outro”. Além disso, no campo do simbólico, promove a “[...] construção e a (contra) produção de subjetividades, de sonhos e de desejos” (JACQUES, 2012, p. 11-22). Partindo da definição do termo errar – que significa desvio, afastamento ou vagar, andar sem destino, perder-se no caminho, cometer erro – autora elabora sua definição para errância:

[...] um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam, como diz o próprio Agamben, os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada, como ferramenta de um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical” (JACQUES, 2012, p. 23).

A autora vê a experiência errante como forma de apreensão da cidade e acredita que as narrativas urbanas derivadas dessas experiências, sua forma de transmissão e compartilhamento permitem a criação de “microrresistências”, configurando-se como um potente “desestabilizador das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das configurações anestesiadas dos desejos” (JACQUES, 2012, p.11-13). A autora divide a experiência errante em três categorias que, dependendo da prática, podem se entrecruzar: flanância, deambulação e deriva.

A partir do momento em que optou por desviar da curva, escolhendo a arte como profissão – e isso significou sobreviver de sua produção artística num circuito limitado como o porto-alegrense, além de altamente conservador – conforme vejo, o artista assumiu alguns riscos. Por um lado, o risco de passar por privações devido à instabilidade econômica ocasionada pela falta de uma fonte de renda fixa; por outro, o julgamento de uma sociedade conservadora que não via com bons olhos profissões não convencionais como a arte, cujo produto é fruto de um processo criativo que pode ser mal interpretado como uma forma de ócio. Porém, Walter

Benjamim (apud JACQUES, 2012, p. 50) afirma que, em certos casos, “o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho”. Domênico Demasi (2000, p. 10) vai além ao considerar que “[...] o homem que trabalha perde tempo precioso [...]”, pois

[...] o futuro pertence a quem souber libertar-se da ideia tradicional de trabalho como obrigação ou dever e for capaz de apostar numa mistura de atividades, onde o trabalho se confundirá com o tempo livre, com o estudo e com o jogo, enfim, com o ócio criativo.

Tendo essas e outras questões que serão explanadas ao longo deste capítulo Otacílio Camilo pode ser considerado um *outsider*, que na concepção de Howard Becker (2008) é um desviante, o indivíduo que não aceita as situações e os comportamentos estabelecidos e impostos pela regra social (BECKER, 2008, p. 15). Otacílio Camilo não aceitou viver de acordo com regras estipuladas pelo mundo social e também pelo mundo arte. Como ficará evidente, sua forma de ver o mundo ia de encontro ao instituído socialmente.

Otacílio declarou, em entrevista para o *Jornal do Comércio* (1986), que viajar era prazer e conhecimento. Tendo essa ideia em mente, o artista buscava conhecimento em todos os lugares por onde passava, seja por meio da leitura, seja no contato direto com artistas frequentando ateliês. Como afirma Neusa Dagani (2015), Otacílio era um autodidata, uma “antena sempre sintonizada” em busca do novo. Os depoimentos concedidos nas entrevistas para esta pesquisa revelam que Otacílio pesquisava em bibliotecas, espaços e instituições integrados ao circuito artístico, como a biblioteca do Centro Municipal de Cultura, o MARGS, o Instituto Goethe e, posteriormente, a biblioteca e o acervo do MAC-USP, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Dagani relembra as características de Otacílio:

Otacílio Camilo sempre foi um precursor, como bom ariano que era. Vinha com aquela cara sorridente, de um sorriso entre leve e irônico, não a quem se dirigia, mas como estilo de quem acaba de sintonizar algo novo e já articula como vai mostrá-lo. Fui privilegiada com muitas percepções inteligentes cujas interpretações sagazes marcaram sua breve e inesquecível presença nesta esfera. Considerava-se com pouco e julgava não ter nada a perder. Com isso sua ousadia o destacava e agregava todos que procuravam ganhar novos horizontes com suas antenas presentes. Foi assim com tudo o que fez na arte, prefiro ater-me a ela (CABRALES apud DAGANI, 2006, p. 18).

Mesmo tendo seu trabalho reconhecido por seus pares, da forma como vejo, firmar-se perante a sociedade como artista não devia ser fácil. Questão que toma

uma dimensão ainda maior quando se trata de um indivíduo que já vinha de uma situação familiar e econômica um tanto delicada. Hélio Ferverza (2014, informação verbal) acredita que isso tenha sido um problema para o artista e coloca a questão da seguinte forma:

Otacílio já vinha de uma situação que, talvez, fosse muito precária [...] Quando eu o conheci devia ter 23 anos, algo assim. Nós éramos todos muito jovens. Mas era evidente, naquele momento que eu o encontrei, que ele queria fazer arte.

[...]

Ele vinha de uma situação que, talvez, fosse socialmente instável ou socialmente frágil, e isso vai se acentuar pelo fato de que ele quer fazer arte. A maior parte do pessoal que entra aqui no Instituto tem o mesmo problema. Se fizermos uma pesquisa nas escolas perguntando o que as pessoas querem ser, a maior parte vai dizer que quer ser engenheiro, médico, trabalhar na informática, é o que rola na maior parte. Ser artista é um risco social até hoje, ainda mais quando se é pobre.

Quando perguntado sobre se Otacílio Camilo assumiu esse risco o professor diz:

[...] é claro que ele assumiu; não só ele, outras pessoas também. O que acontece é que quando a pessoa é economicamente ou socialmente mais fragilizada, esse risco é muito maior [...] Imagino que isso deva ter sido muito complicado na casa dele. Hoje seria. Como que se lida com uma pessoa assim? É complicado! No bom sentido. Porque tem uma questão econômica, mas ele não estava muito preocupado com isso, quero dizer, ele até estava, ele era muito consciente, se dava conta de muita coisa, mas não tinha o que fazer. Ia se acomodar em relação a essa situação? Pegar um emprego? Acho que não era do temperamento da pessoa, ele fez uma escolha. Embora ele tivesse uma relação com a família, acho que começou a dar problema (FERVENZA, 2014, informação verbal).

Para Ferverza (2014), essas questões se refletiram no trabalho de Otacílio e em seu modo de “viver como uma deriva”. Mesmo que “correr mundo” fosse um estilo de vida, acredito que, a partir do momento em que o artista assumiu o fazer artístico como trabalho, como profissão, consciente da impossibilidade de permanecer na casa dos tios, com os dois irmãos e os três primos, sem um trabalho que lhe desse uma renda fixa, lançou-se em uma deriva permanente, vivendo conforme as possibilidades que se apresentavam, ora na casa de amigos²⁷, em Porto Alegre, ora em viagens pelo território brasileiro, conhecendo outros espaços, outras pessoas, adquirindo novas percepções e vivenciando-a como experiência

²⁷ O artista morou no ateliê de Paulo Chimendes, no ateliê de Franz, também morou na casa de Neusa Dagani e Ricardo Campos, todos em Porto Alegre.

artística.

Paulo Chimendes (2015, informação verbal) comenta que Otacílio ficou um período em sua casa, mas logo foi embora. “[...] era daqueles que sumia, tu davas pouso, ele ficava um tempo e de repente sumia”.

O estilo de vida de Otacílio teria influenciado seu modo de pensar e fazer arte, como acreditam Hélio Ferverza e Ricardo Campos. Seu cotidiano, aparentemente, passava a ser pautado pelo devir. Sua trajetória era traçada a partir de suas vivências, de acordo com as possibilidades, os encontros e/ou desencontros que iam surgindo e, também, a partir de suas impressões sobre os lugares por onde passava.

Como já foi visto, a experiência errática é um tipo de prática não planejada, desviatória e dissensual que procura resgatar a experiência de alteridade nas cidades, ou seja, a experiência da diferença, do diferente, do Outro. A prática permite que o indivíduo errante, ou nesse caso o artista, apreenda a cidade e a ressignifique por meio de narrativas derivadas dessa experiência. No tópico *Herança tradicional e experimentalismo*, foi observado que o interesse pela alteridade, pela diferença já era latente na arte de Otacílio. Esta pesquisa mapeou atividades e situações criadas por ele que vão ao encontro da ideia de experiência errante teorizada por Jacques (2012), seja por meio da prática da deriva, seja pela flanância, seja por meio de deambulações. É possível identificar, no conjunto de obras analisadas, narrativas que parecem resultantes dessas vivências. São gravuras, ações, intervenções, poemas e performances desenvolvidas ao longo de sua breve trajetória que apontam para uma poética do cotidiano, codificada por meio da contaminação entre arte e vida proporcionada pela experiência errante, como faziam Charles-Pierre Baudelaire 1821-1867 e João do Rio (1881-1921) em seus poemas, os surrealistas com suas deambulações, os situacionistas, a partir da prática da deriva, e Oiticica com seu *Delirium Ambulatorium*.

4.1.2. Otacílio Camilo – Narrativas errantes

Em 1983, Otacílio Camilo, Ricardo Campos, Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos visitam a XVII Bienal de Artes de São Paulo. Acredito que tenha sido a

partir desse evento que o artista iniciou sua deriva atravessando cinco estados: SP, RJ, CE, PE e BA. Durante este empreendimento, ele divulgou seu trabalho e ampliou seus conhecimentos por meio de cursos, pesquisas e contato com professores, artistas e proposições artísticas de expoentes da arte contemporânea brasileira ou gravuristas de destaque. Grande parte dos entrevistados relata que, em todas as ocasiões em que esteve em São Paulo, o artista manteve contato com os irmãos Campos – Haroldo e Augusto –, com Júlio Plaza e Regina Silveira, além da arte-educadora Ana Mae Barbosa, todos vinculados à USP.

Durante o período em que ficou fora de Porto Alegre, as gravuras do artista passaram por uma transformação formal importante. Otacílio Camilo passou a utilizar como suporte materiais precários e de uso cotidiano, papéis de diversos tipos. A caixa de fósforos foi um desses materiais e contribuiu para a redução do tamanho das gravuras que, em sua maioria, passaram a ser produzidas, mesmo sem o suporte, na dimensão 4,8cm x 3,6cm, formato que se tornou constante em sua produção e um tipo de marca registrada do artista.

Para Maria Ivone dos Santos (2015, informação verbal), as caixas de fósforo foram “[...] um veículo que ele encontrou para distribuir essas imagens, num formato menos tradicional. A pessoa quase que levava a imagem no bolso, tinha uma portabilidade muito interessante”. A docente acredita que as gravuras produzidas em suportes de caixas de fósforo tiveram origem nas viagens que Otacílio Camilo realizou, funcionando como signos de suas errâncias.

Acho que isso teve muito a ver com as viagens. Tanto o Ota quanto eu viajamos muito nesse período. Fiz percursos pela América do Sul várias vezes e cada vez que eu voltava das viagens a gravura era meio que um modo de fixar aquelas paisagens. Com o Ota, e eu lembro que ele saiu de viagem uma época e foi até o Nordeste... Quando ele voltou, voltou com essas gravuras muito pequeninhas e muito lindas. Era uma gravura muito preciosa e era um pouco tudo, como se ele utilizasse a gravura como um tradutor do mundo. Tu tinhas de repente um Snoop, uma rosa, uma cena de paisagem. Ele podia passar de um registro gráfico para outro com uma facilidade incrível, mas... o que tinha de comum, digamos, que ligava o universo das imagens, era o processo gráfico, mas os resultados eram muito variados e ricos. Então quando ele voltou com esses trabalhos pequenos lembro que ele chegou com uma maleta se dizendo um mascate. Ele abriu a maleta e estavam as caixas de fósforo todas com as gravurinhas. Então ficamos numa coisa de festejar aquilo, dizendo: “Que legal, vamos vender!” (SANTOS, 2015, informação verbal).



Figura 48 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1987.
Xilogravura – papel artesanal, Dimensão: 71cm x 71cm.

A caixa de fósforos já havia sido usada como suporte por Bem Vontier, integrante do Fluxus, no trabalho *Total art match-box*, de 1965. É possível que Otacílio tenha tomado conhecimento desse e outros trabalhos do Fluxus, uma vez que frequentou, durante suas errâncias, o Museu de Arte Contemporânea da USP, o qual possui um grande acervo de trabalhos Fluxus. Além disso, o grupo Fluxus foi um dos grandes destaques da XVII Bienal Internacional de São Paulo, em outubro de 1983. Participaram da exposição alguns integrantes – Ben Vautier, Wolf Vostell e Dick Higgins –, com a realização de diversas performances, conforme o catálogo da mostra.

Fluxus é história, mas também é presente. Artistas, compositores e poetas de muitos países integraram-se como um novo espírito de *gesamtkunstwerke* [obra de arte total] e realizaram dezenas de festivais,

provocando o escândalo. Em suas performances desenvolveram novos conceitos de arte, conduzidos pela ideia da participação do público, conscientizando-o de que as ações Fluxus estão ao alcance de qualquer um (BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p. 317).

Em Otacílio Camilo, a caixa de fósforos é usada como suporte para gravuras que representam, ainda segundo Maria Ivone dos Santos, um tradutor do mundo, funcionando como um filtro. Neusa Dagani (2015, informação verbal), corrobora essa afirmação dizendo que o artista “[...] em todas as viagens que fez enviava cartas poemas, relatos bem-humorados, desenhos pontuais”, ou seja, narrativas de suas experiências nos lugares por onde passava. Como por exemplo, gravuras que remetem a festejos típicos da região Nordeste, como a festa de São João e o carnaval, e seu conjunto de paisagens marítimas, provavelmente a representação de portos de cidades por onde o artista passou. Em correspondência enviada a Ricardo Campos, o artista demonstrava empolgação com a quantidade de artistas que circulavam pela cidade de Olinda.

Olinda é bom demais [...] Prefiro estar aqui, é bem mais interessante. Nunca tinha visto uma cidade com tantos artistas plásticos [...]. Você encontra João Câmara, Sâmico, entre outros nas ruas. Tem um atelier de gravura que é muito famoso, chama Guaianases, um local bom de fazer trabalhos de gravura em metal e litografia [...]. A Tomaselli trabalha muito neste Atelier (CAMILO, 1984).



Figura 49 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Fragmento da figura 46.
Xilogravuras em papel artesanal com o tema festas populares, imagem: 4,1cm x 3cm; 5cm x 3,2cm;
2,7cm x 4,6cm.

Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.

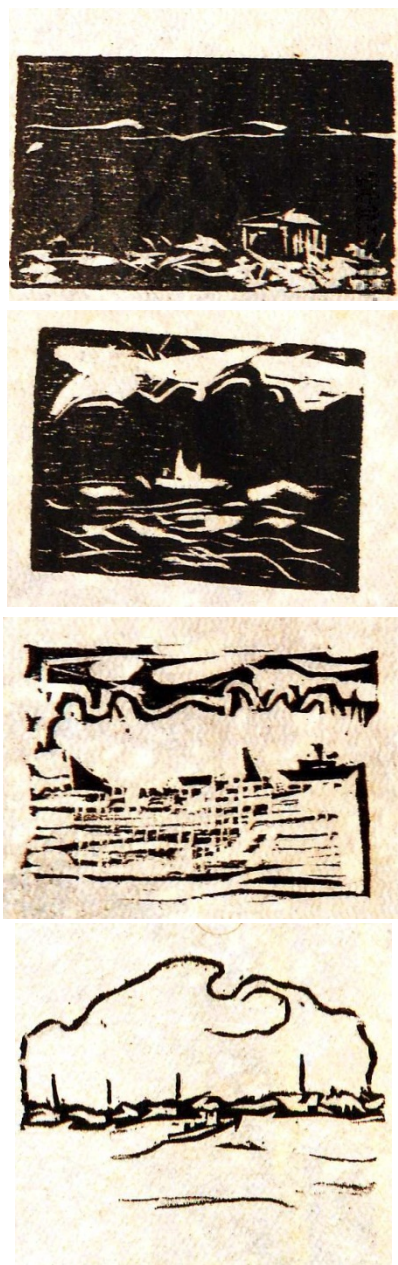


Figura 50 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Fragmento da figura 46.
Xilogravuras em papel artesanal (tema paisagens marítimas), dimensão imagem: 2,9cm x 4,5cm;
3,1cm x 4cm; 4cm x 3cm; 2,9cm x 4,3cm.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.



Figura 51 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [s.d.].
Objeto, Xilogravura sobre caixa de fósforo, imagem: 4,8cm x 3,6cm x 1,5cm.
Fonte: Acervo pessoal Maria Ivone dos Santos Hélio Ferverza.

Antes de ir para Olinda, Otacílio já havia passado por São Paulo, Fortaleza e, aparentemente, pelo Rio de Janeiro.²⁸ As gravuras criadas por ele no período em que esteve em São Paulo e na região Nordeste do país parecem refletir a realidade psicogeográfica teorizada por Guy Debord (1931-1994), isto é, o resultado dos “[...] efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD, 1958, apud JACQUES, 2012, p. 65), ou seja, a apreensão do outro, dos outros nos espaços por onde o artista passou.

Na capital paulista, Otacílio Camilo entrou em contato com um ambiente urbano muito diferente do de Porto Alegre. Em um postal enviado a Paulo Pitombo,

²⁸ Consta no currículo do artista a passagem pela cidade, porém, não foi encontrado nenhum documento ou evidência a esse respeito.

o artista demonstrou sua euforia com a agitação da metrópole brasileira, chegando a compará-la a Nova Iorque (EUA).

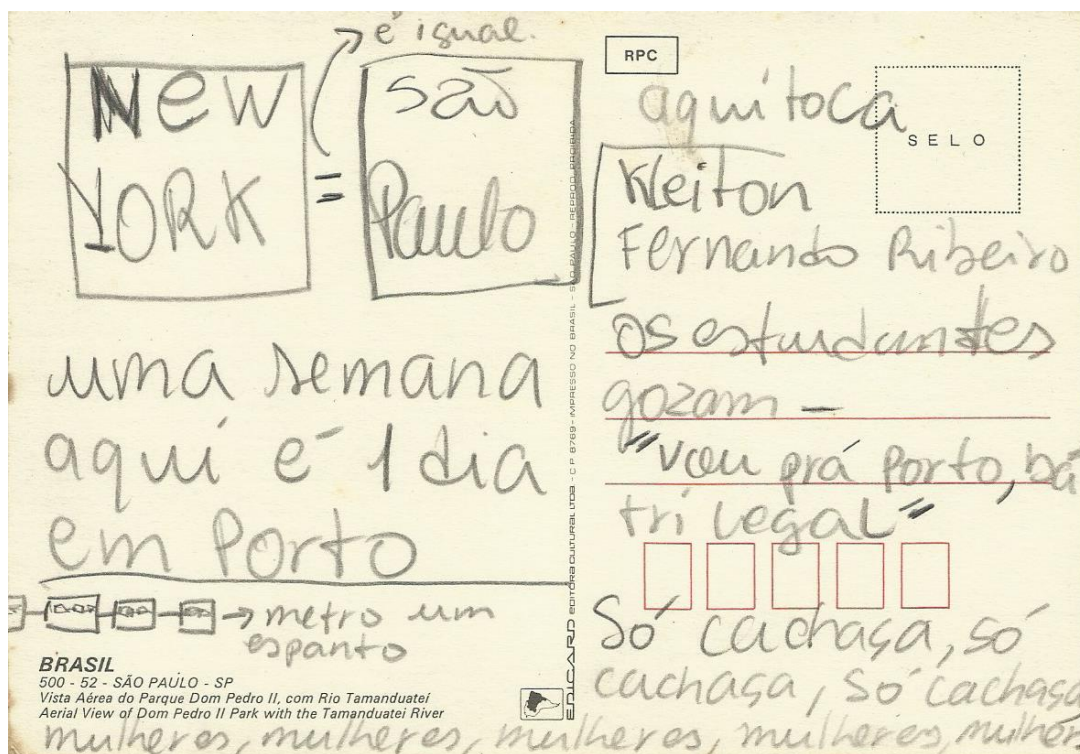


Figura 52 – Cartão-postal enviado a Paulo Pruss, 1983.
Fonte: Arquivo pessoal Paulo Pruss.

Essa viagem de deriva parece ter afetado de forma decisiva o artista e sua produção, na medida em que trouxe potência e maior consistência aos seus trabalhos. A partir de 1984, já é possível visualizar características temáticas que unificam seus trabalhos em uma poética do cotidiano.

4.1.3 Otacílio Camilo – Poemas errantes

Outra narrativa errática a ser considerada em Otacílio Camilo são seus poemas. O artista versava sobre o cotidiano da cidade, sua relação e suas vivências no espaço urbano. O poema *Arte e Caminhos* e a série produzida no dia 29 de março de 1987, em Porto Alegre, dia em que a cidade presenciou um eclipse solar, são exemplos de narrativa errante por meio da flânciana.

ARTE E CAMINHOS

Ao lado do feijão o arroz
 Ao lado da alface o tomate
 A carne liga com o arroz
 Lençol, colcha, cobertor
 Travesseiro e fronha
 Pronto

ALGO DE FORA QUE SE INCORPORA
 E É REGISTRADO.
 ALGO DE DENTRO QUE VAI LÁ FORA
 E, MOVIMENTOS.
 ALGO QUE NÃO VEM, NEM VAI.
 VIVE NA HORA.

Otacílio Camilo [198-]

Em *Arte e Caminhos* e nos poemas múltiplos escritos em guardanapos de papel, provavelmente em algum dos bares da tradicional boemia bonfiniana, o artista evidencia suas percepções sobre o espaço/tempo, sobre os transeuntes e, sobretudo, sobre si mesmo.

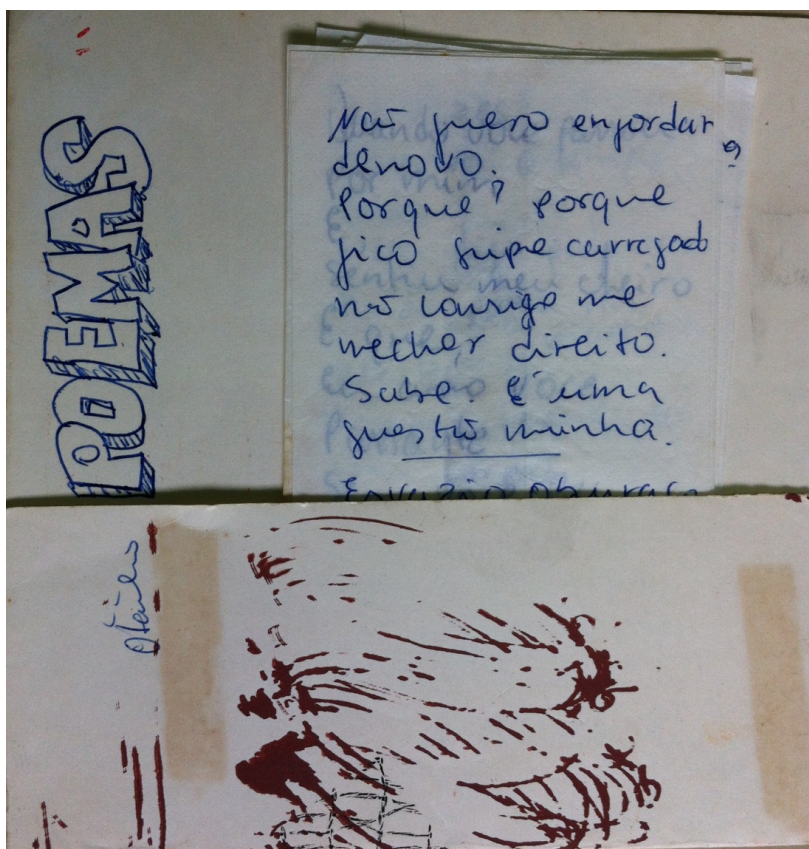


Figura 53 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1987.
 Múltiplo poema.

Fonte: Acervo pessoal Wilson Cavalcanti.

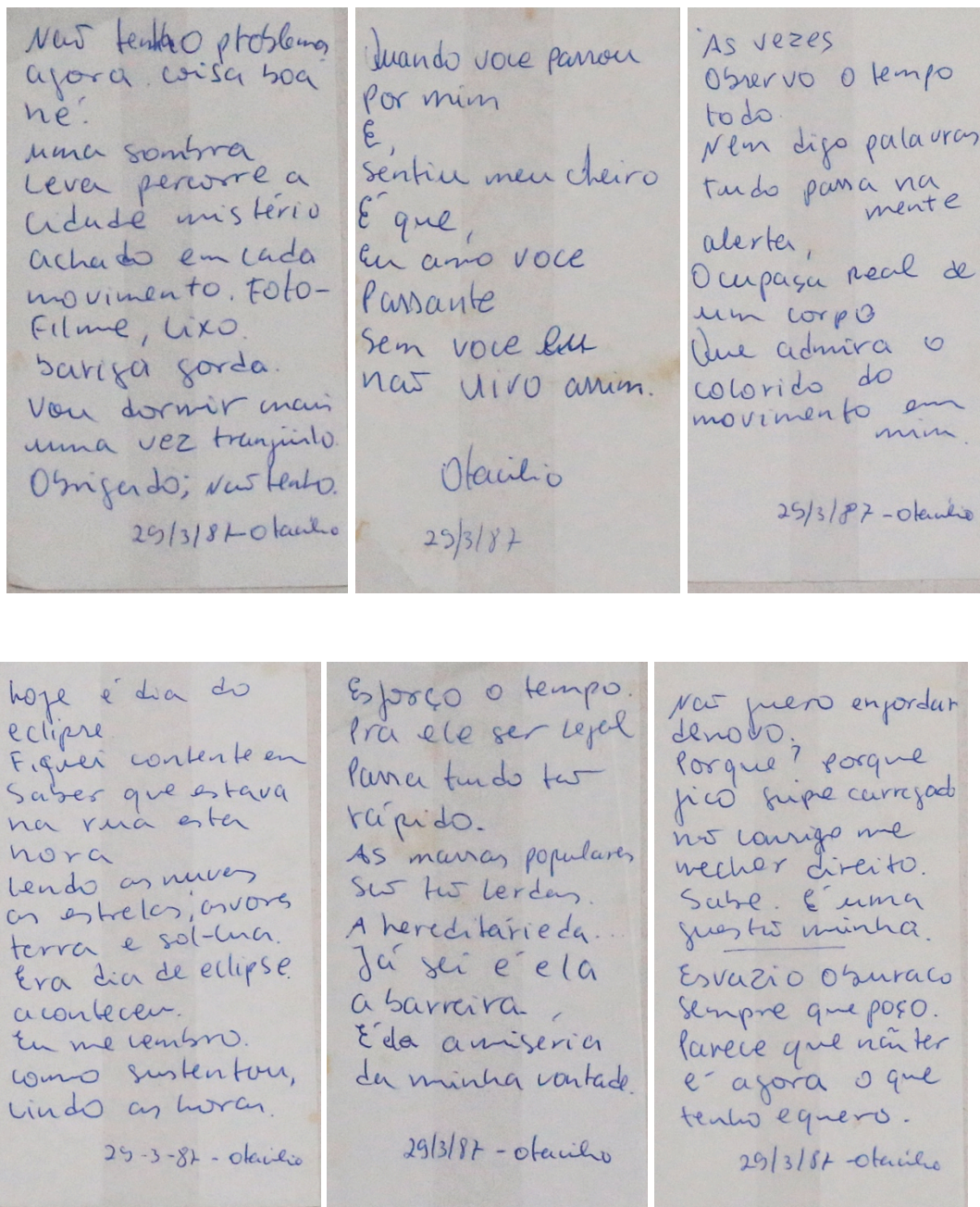


Figura 54 – Otacílio Camilo, 1987.

Num dos poemas aborda com irreverência a problemática da fome, tema recorrente em seus trabalhos, inclusive nos primeiros tempos de sua produção. A fome era, certamente, uma entre as situações vivenciadas pelo artista enquanto errante. Otacílio optara por viver de sua arte; porém, conforme declaram Fervenza e Campos, enfrentava muitas dificuldades financeiras. Desde então, o artista passou a viver na casa de amigos, talvez em respeito e carinho aos seus tios, evitando ser um problema para a família, já que seus primos e seu irmão seguiam a agenda social padrão de estudo e trabalho. Seu irmão graduou-se em Administração e hoje tem

pós-doutorado em Ciências Contábeis-PPGC-UFSC²⁹. Já Otacílio, provavelmente, em respeito a sua concepção de mundo, optou por desviar da curva, estudando e trabalhando por conta própria. Conforme revela uma carta enviada a Ricardo Campos, além da renda gerada na comercialização de seus trabalhos, o artista contava, eventualmente, com a ajuda de algum dinheiro enviado pela família ou pelo próprio Campos, amigo sempre presente. Isso, porém, não era suficiente para evitar certas adversidades, contudo, tal condição parece ser um entre tantos outros aspectos, muitos deles positivos, vivenciados por uma pessoa que optou por viver de acordo com seus princípios de liberdade e cuja alma se abastecia das vivências resultantes da amálgama arte e vida (CAMILO, 1984).

Em seus poemas, o artista chega a se colocar em uma posição que pode ser associada a um tipo de *flâneur*, a observar a vida acontecendo no minuto presente. Como um observador apaixonado, embriagado com o “inebriante prazer entre a alteridade e o anonimato da multidão”. Um *flâneur* tomado por um “êxtase embriagador que embaralha seus sentidos” ao ver o passante no meio da multidão” (JACQUES, 2012, p. 54).

Moacir Chotguis (2015) relembra o caráter observador do amigo em um jogo do Esporte Clube Internacional em que, em vez de assistir ao jogo, como um *flâneur*, ele observava encantado o movimento e o colorido da torcida. Imagens do universo cotidiano, que muitas vezes passam despercebidas para a maioria das pessoas, mas que em Otacílio Camilo são fruídas e reproduzidas na forma de arte.

A multidão seria, para o artista, como a chave de um portal que transporta o *flâneur* para uma experiência sensível que surge especificamente na relação entre o corpo e a cidade, espaço de aglomeração resultante do crescimento urbano que provoca um choque, um tipo de “vertigem dos sentidos” em seus habitantes, como defende Jacques (2012). Para o espírito vagabundo do *flâneur* e suas curiosidades, porém, esse choque resulta na própria experiência de alteridade radical na cidade. A

²⁹ Silvio Parodi Oliveira Camilo possui pós-doutorado em Ciências Contábeis – PPGC – UFSC, doutorado em Administração e Turismo pela Universidade do Vale do Itajaí, mestrado em Administração e Negócios, com ênfase em estratégia empresarial (PUCRS), pós-graduação em Finanças das Empresas, em nível de especialização (UFRGS). Graduado em Administração de Empresas pela Faculdade Porto-alegrense de Ciências Contábeis e Administração, possui graduação em Ciências Contábeis pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, graduação em Ciências Econômicas (UNISUL). É estudante de Filosofia (UNISUL) e membro dos grupos de pesquisas Estratégia e Competitividade – GComD (UNESC) e Estudos em Estratégia e Performance – GEEP (UNIVALI/SC). Professor de Pós-graduação do Mestrado em Desenvolvimento Socioeconômico-PPGDS (UNESC).

flanância consiste em um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano em busca de estranhamento. Ao se misturar com a multidão o *flâneur* é tomado por um “inebriante prazer entre a alteridade e o anonimato da multidão” (JACQUES, 2012). Uma experiência fascinante de perder-se lenta e voluntariamente no meio da multidão, como afirma João do Rio.

E por isso todos lhe sofrem a ingente fascinação, por isso a voz de um vagabundo, nas noites de luar, enche de lágrimas os olhos mais frios, por isso ninguém há que não ame – flor ideal nascida nas sargetas, sonho perpetuo da cidade a margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas! (RIO, 1997, apud JACQUES, 2012).

4.1.4 O punk como ruptura

Desviante por essência, o punk emerge na esteira dos movimentos revolucionários dos anos 1960 como declínio dos ideais transformadores da década. O movimento foi gestado nos subúrbios nova-iorquinos e se expandiu pelas periferias de Londres através da banda Sex Pistols, alcançando os filhos do operariado britânico. Por isso se insere em uma tradição de subculturas juvenis, urbanas e proletárias (FELIPE, 2013). Porém, como observa Gallo (2010), o punk diferia dos movimentos sessentistas pela ausência de uma pauta reivindicatória por melhores condições de vida. Desacreditados da promessa de uma sociedade mais justa e igualitária, de um mundo de paz e amor, livre dos princípios moralistas da família burguesa esses jovens criam que não havia futuro para eles. Sob a bandeira nihilista do No Future passaram a cultivar o tédio, pregar a violência e viver intensamente os prazeres do momento presente, sem nenhum tipo de restrição ou apego a vida, atirando-se, conforme colocou Gallo, de “braços abertos e olhos fechados no lado selvagem da vida” (GALLO, 2010, p. 284).

Enquanto subcultura o movimento punk é designado como: um gênero musical ou “antimúsica” caracterizada pela visceralidade, pelo som cru e sujo, com poucos acordes e uma base elétrica distorcida; como um grupo social organizado em torno de causas comuns; como uma expressão visual e artística interdisciplinar que reúne linguagens como o fanzine, uma antimoda (já que seu visual fúnebre e enxovalhado tinha por objetivo contestar a sociedade de consumo), poesia, performances e vídeos (FELIPE, 2013, p. 59).

A partir de 1983, a sensibilidade de Otacílio Camilo acerca dos problemas

sociais, assim como sua indignação com as arbitrariedades dos dispositivos institucionais de legitimação da arte vão ao encontro do pensamento contestatório da ideologia anarcopunk. Numa perfeita simbiose a revolta transgressiva do punk passa a refletir semântica e formalmente a produção de Otacílio Camilo.

Com um humor irreverente, evitando assim cair em ações panfletárias, a ideologia anárquica³⁰ de contestação ao conservadorismo burguês, à classe política, ao sistema capitalista e à alienação da cultura de massa passam a abastecer o imaginário do artista, resultando em uma visualidade transgressiva e muitas vezes perturbadora. A miséria humana e a opressão social, tão contestadas pelo movimento punk, é deflagrada por uma estética do precário, do poluído, por uma antiestética muito próxima de outra tendência artística da década de 80, a Bad Painting.

³⁰ Já o anarquismo é caracterizado como uma nova ordem social baseada na liberdade, na qual a produção, o consumo e a educação devem satisfazer as necessidades de cada um e de todos. Filosofia humanista de vida, não aceita que o homem precise ser governado [...] O hábito de sofrer a autoridade dos governantes e seus auxiliares, condicionou-o, deformou-o naquilo que ele tem de mais importante: razão, inteligência, desejo e vontade de ser livre. O anarquista é contrário a desigualdade existente na sociedade humana. [...] advoga a liberdade integral como meio de dar ao homem o direito de desenvolver todas as suas capacidades de dar ao homem o direito de desenvolver todas as suas capacidades e aptidões, sem temores, cerceamentos ou frustrações. Defende a autogestão e o ensino racional. Não admite diferenciação de raça, cor, idade, sexo, nacionalidade (RODRIGUES, p. 18-19).



7/14-

Otacílio
Camilo 85

Figura 55 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1985.
Gravura em metal, imagem: 20,3cm x 14,6cm; papel: 35,2cm x 25,3cm.
Fonte: Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli.

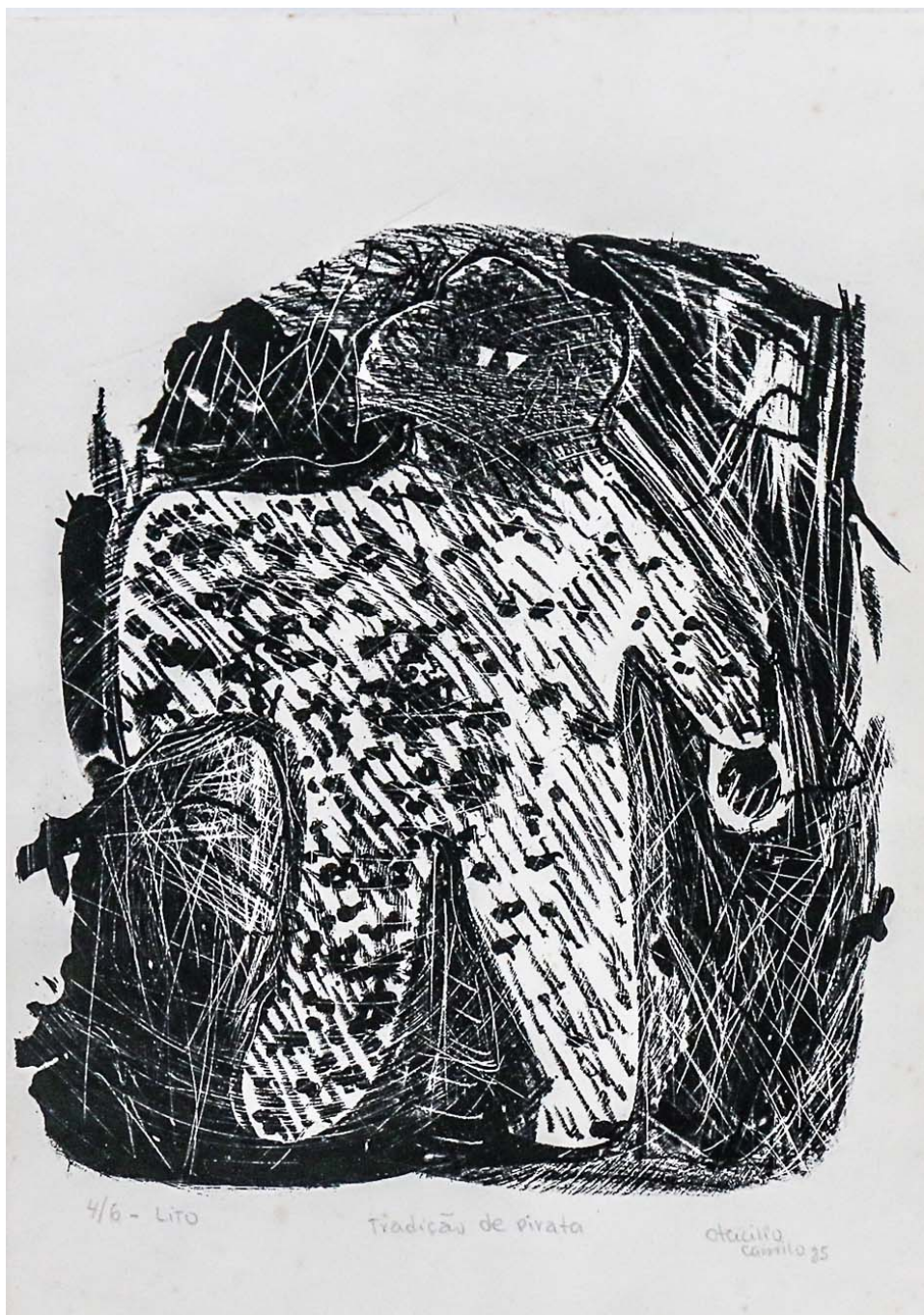


Figura 56 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Tradição de Pirata*, 1985.
Litogravura; imagem: 25,5cm x 23,5cm; papel: 35cm x 25 cm.
Fonte: Acervo pessoal Wilson Cavalcanti.

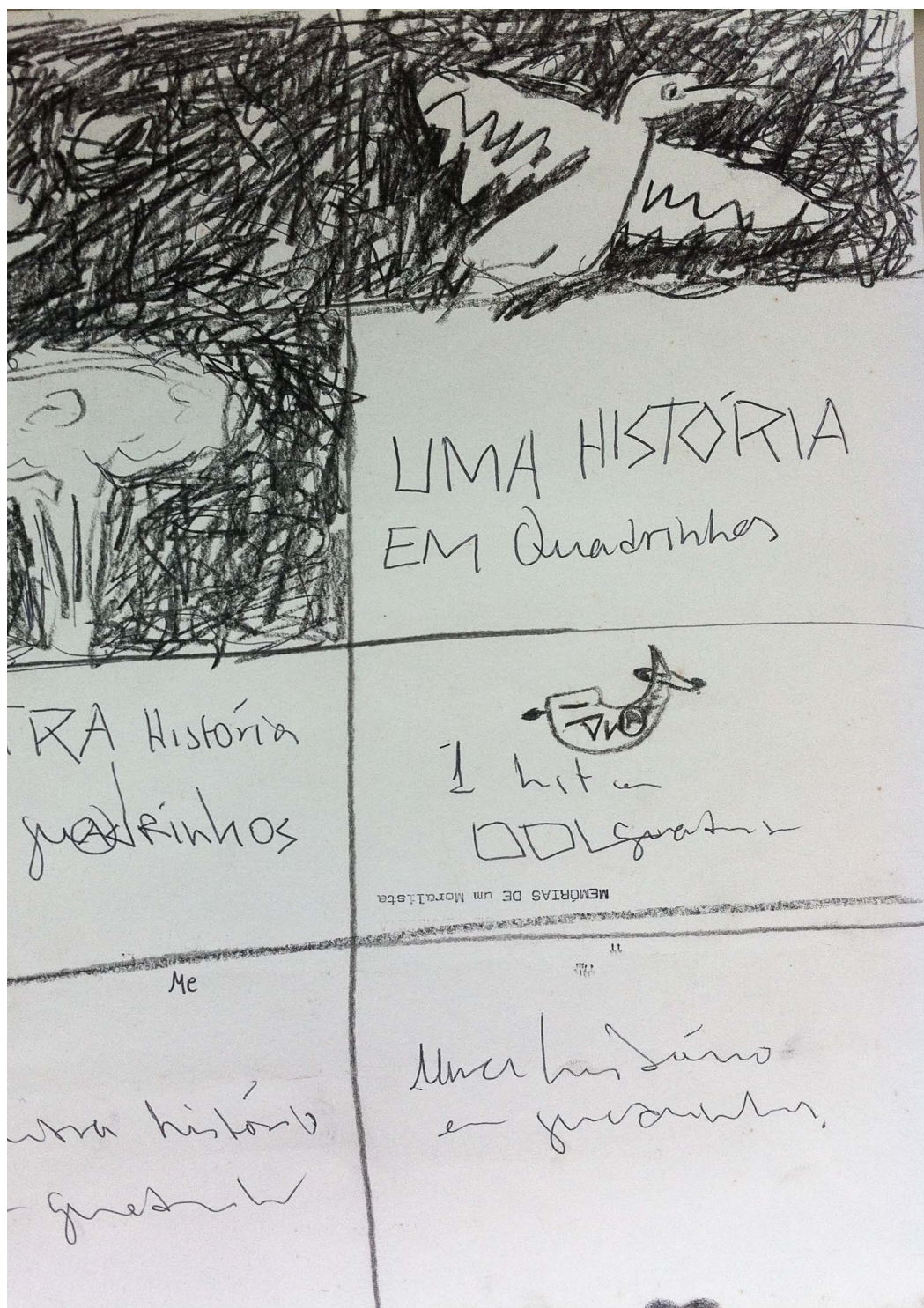


Figura 57 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1985.
 Grafite sobre papel; imagem: 25,5cm x 23,5cm; papel: 35cm x 25 cm.
 Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

Aparentemente, o artista promove uma reação estético-ideológica à sistemática da instituição arte pela prática Do It Yourself – DIY, como será visto mais adiante, além de utilizar seus trabalhos como forma de denúncia à opressão social, de protesto contra a submissão da população às amarras impostas por um sistema

de dominação sociocultural, como parece ser o caso da performance *Vísceras da fome*, que consta em seu currículo como trabalho experimental e era realizada em restaurantes da capital paulista. Apesar de não haver nenhuma descrição, o expressivo título parece apontar para a problemática da fome, da miséria.

Otacílio integrou-se ao circuito acadêmico da Universidade de São Paulo (USP) e passou a morar com estudantes do Conjunto Residencial da USP (CRUSP), local onde conheceu os integrantes da banda punk Excomungados. As vivências com o universo acadêmico e com o movimento punk parecem ter ativado novas experiências estéticas e afetivas, gerando uma transformação comportamental e estética no artista que se refletiu em sua produção.



Figura 58 – Otacílio Camilo, meados da década de 1980.
Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.

A banda de punk-rock surgiu em 1983, segundo Rossini (2015), no contexto da ocupação do CRUPS-USP por estudantes adeptos à ideologia anarcopunk. Seus integrantes eram Marcolândio Praxedes, Marcos Falcão, Marcos Rossini e Xines. Eles pretendiam promover uma transformação cultural pela “[...] ruptura com a

estética nacional popular de protesto e as formas estabelecidas de expressão musical “mainstream” (ROSSINI, 2015, informação verbal). Utilizando a expressão musical, os estudantes desejavam conscientizar a juventude sobre a opressão e a miséria imposta pelo capitalismo.

O músico relata que não sabe como Otacílio apareceu no CRUSP. Lembra que, “de repente”, ele passou a andar com os integrantes da banda e do movimento punk. Sabe apenas que ele morou no CRUSP, mas, quando os punks foram expulsos de lá pela polícia, o artista e outros integrantes da banda foram morar no centro acadêmico da faculdade de letras, de onde também foi expulso, indo morar no centro acadêmico da Faculdade de Arquitetura. Rossini revela que, no início, o artista não o convencia muito por seu ar distante, mas principalmente pela estética colorida de suas obras, fator que vai de encontro à estética fúnebre e perturbadora do punk.

Entretanto, o músico afirma que, após um tempo de convivência com o universo punk, a estética de seus trabalhos mudou consideravelmente, evidenciando uma ruptura com o que produzia anteriormente. Rossini (2015, informação verbal) diz que Otacílio era

Discreto, mas simpático. Falava pouco. Observava muito. No começo não me convencia, pois, era, digamos assim, distante, e seus desenhos não revelavam o impacto visual que eu almejava como estética (digo com sinceridade). Em um segundo momento, depois que de viver entre os punks, morar no CRUSP, comer no bandeirão e sofrer junto a nós a perseguição da Reitoria, do PT, do PCB, do Coseas³¹, ele começou a produzir algo que eu poderia classificar como fase “expressionista”, de ruptura com o colorido e com o vermelho da época. Nessa fase ele produziu pichações pela USP (não eram murais nem palavras de ordem, mas desenhos de figuras, rostos punks estilizados) que ele fazia de noite escondido da polícia. Lembro de desenhos para camisetas, panfletos e também das suas magníficas xilogravuras expressionistas.

O depoimento do músico demonstra que a imagética punk foi sendo, gradativamente, assimilada pelo imaginário do artista e traduzida em diferentes linguagens, como gravuras, performances, intervenções urbanas, gravuras-objeto, livro de artista e poemas.

³¹ O COSEAS é o núcleo de assistência social da Universidade de São Paulo-USP, com sistema de restaurantes para atender os estudantes.

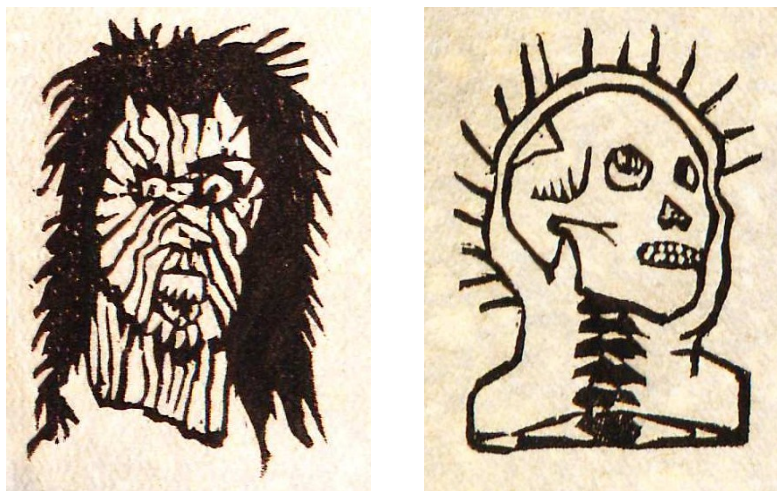


Figura 59 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Fragmento da figura 46. Xilogravura, imagem: 4,2cm x 2,7cm; 4,1cm x 3cm, papel artesanal. Fonte: Arquivo pessoal Izis Abreu, doação Ricardo Campos.

Cornely (2015) e Gurgel (2015) relatam que realizavam junto com Otacílio pichações em muros e prédios, respectivamente, em Porto Alegre e São Paulo. Cornely (2015) denomina esses trabalhos “minioutdoors em espaços urbanos”. As intervenções ou interferências que o artista realizava em espaços públicos e até privados, se considerar-se a interferência no painel de Franz, no ATL, eram desenhos artísticos críticos, normalmente satirizando a falência de instituições como a Igreja Católica, a classe política, a polícia e os espaços tradicionais da arte (CORNELY, 2015; GURGEL, 2015).

Apesar de não existirem registros dessas intervenções, é possível ter uma ideia de seu conteúdo por meio das gravuras do artista. Um exemplo é a história em quadrinhos criada para o encarte do disco da banda Excomungados *Pela última vez no paraíso*, feita em 1985, em que o artista mostra, de forma irreverente,³² os valores e a trajetória da banda gestada na USP. Outro exemplo é o múltiplo “sem título” que consiste em uma gravura-objeto formada pelo agrupamento de três caixas de fósforo que, aparentemente, problematiza a questão da corrupção da classe política, incitando o espectador a aderir ao anarquismo. Em uma litografia de 1985 o artista satiriza a instituição policial em uma narrativa semelhante à da linguagem dos quadrinhos, em que policiais reprimem os punks.

³² Os quadrinhos foram usados em camisetas e, posteriormente, em encartes de outros discos produzidos pela banda.



Figura 60 – Encarte do disco *Pela última vez no paraíso*, banca Excomungados, 1985.

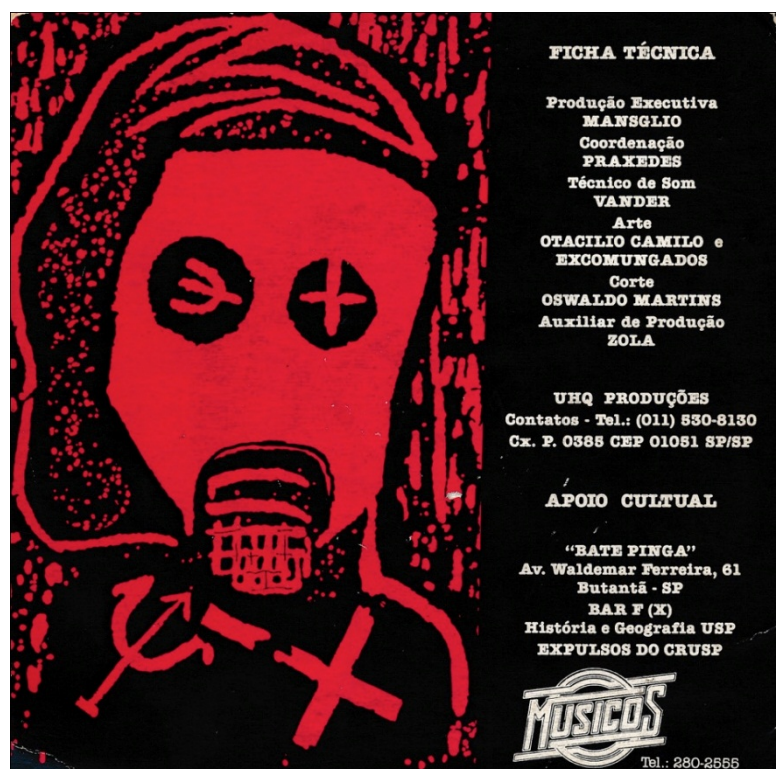
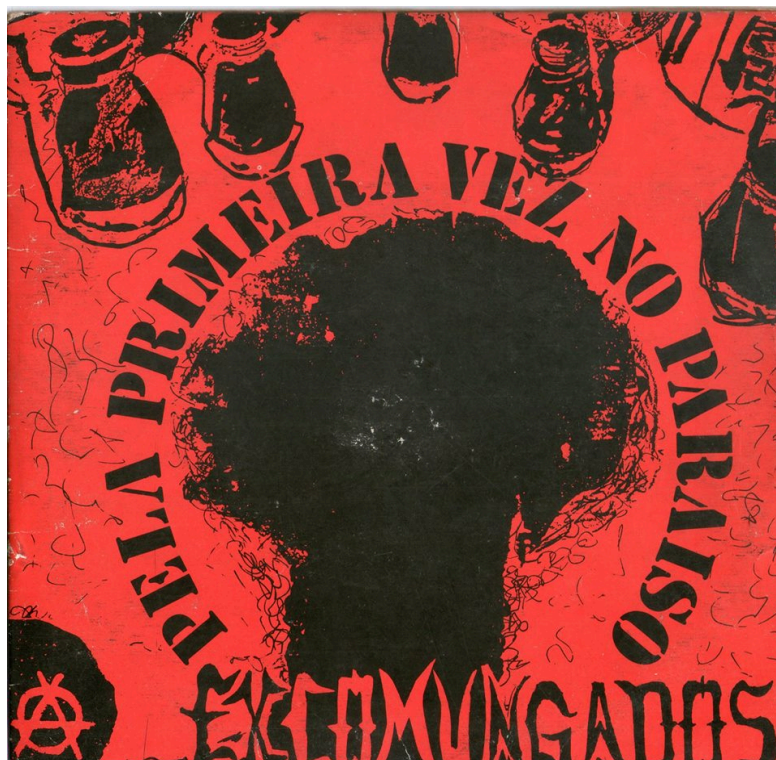


Figura 61 – Capa e contracapa do disco *Pela última vez no paraíso*, banda Excomungados, 1985.



Figura 62 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1985.

Litografia, dimensão: 35 cm x 25 cm.

Fonte: Acervo pessoal Wilson Cavalcanti.

A crítica ácida ao sistema capitalista, fortemente presente na retórica contestadora do punk, compõe a imagética de Otacílio por meio da representação de homens engravatados que parecem remeter aos *yuppies* da década de 1980. A expressão inglesa, que significa *young urban professional*, faz referência a jovens bem-sucedidos que tiveram uma ascensão profissional meteórica destacando-se no mercado de trabalho. O *yuppie* é cria e um dos grandes símbolos do capitalismo neoliberal. Nas gravuras do artista, aparece com uma expressão maligna, como uma imagem negativa de homens que parecem ter como único objetivo de vida a busca por capital.



Figura 63 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Sem título*, 1986.
 Objeto- xilogravura sobre caixa de fósforo, dimensão: 5 cm x 4 cm x 4,5 cm.
 Fonte: Acervo pessoal Hélio Ferverza.



Figura 64 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Sem título*, 1986.
Objeto-xilogravura sobre caixa de fósforo, dimensão: 5 cm x 4 cm x 4,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal Hélio Ferverza.



Figura 65 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Sem título*, 1986.
Objeto- xilogravura sobre caixa de fósforo, 5cm x 4cm x 1,5cm.
Fonte: Acervo pessoal Hélio Ferverza.



Figura 66 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Objeto- xilogravura sobre caixa de fósforo, 5cm x 4cm x 1,5cm.
Acervo pessoal Hélio Ferverza.

Também é possível citar o múltiplo *Carreira brilhante*, cujo título também parece fazer menção aos *yuppies*. O livro-objeto parece traduzir a visão apocalíptica do punk sobre o fim do mundo, que, aliás, foi tema do primeiro festival de música punk, organizado por Antonio Bivar e realizado no SESC Pompéia, em 1982: o festival Começo do Fim do Mundo. Porém, a visão que Otacílio parece apresentar é mais otimista, na medida em que em sua narrativa o caos que leva ao fim do mundo parece estar a serviço de uma nova ordem, que reconduz o homem a uma nova evolução, com um futuro em aberto, mas certamente pautado pela construção de novos valores.

Além da ideologia, também é possível observar nos trabalhos de Otacílio Camilo a influência musical e estética do punk. Musicalmente, o punk apresenta uma sonoridade perturbadora, caracterizada pela visceralidade de uma sonoridade crua e suja, construída a partir de uma base elétrica distorcida e o uso de poucos acordes. Segundo Essing (2001), a intenção é criar uma maior expressividade, utilizando o mínimo de recursos.

Para Santos (2015), as gravuras de Otacílio Camilo também apresentam essa

característica, “[...] uma liberdade do gesto, de, às vezes, fazer muito pouco, mas para produzir um grande efeito”, quase sempre circundado pela irreverência. Um bom exemplo dessa estratégia é a gravura criada para o álbum *Os Impressionantes*, logo após o retorno do artista de sua viagem de deriva, aproximadamente em outubro de 1984. Segundo Santos (2015), o trabalho foi bastante criticado por sua aparente simplicidade. O artista parte do fundo negro da matriz delimitando poucas incisões, que resultam na imagem simplificada de um vampiro. Segundo Santos, ele “[...] joga com a ideia do mínimo e do máximo de potência” (SANTOS, 2015, informação verbal).



Figura 67 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Sem título*, 1986
 Múltiplo, xilogravura e poema, 11,5cm x 6cm
 Acervo pessoal Hélio Ferverza



Figura 68 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Reprodução xilogravura.
Fonte: Acervo Izis de Abreu.

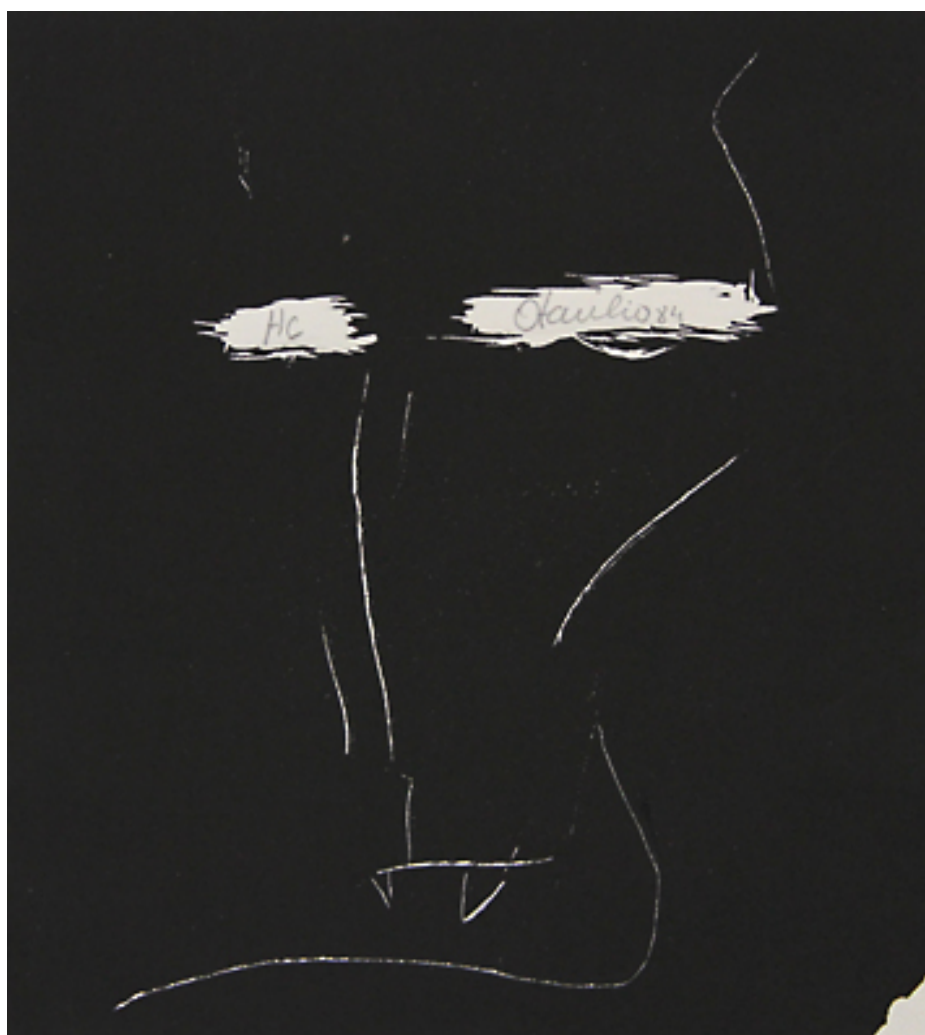


Figura 69 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1984.
Xilogravura, 25cm x 23cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Nos termos da tradução intersemiótica, o artista realiza nesses trabalhos uma operação sígnica, isto é, a transposição da linguagem musical para a linguagem visual. Movimento que também pode ser observado pela forte influência do repertório da banda Excomungados em sua produção, em que os signos poético-verbais das músicas são traduzidos em signos poético-visuais ou em situações performances, como, por exemplo, a música *Juízo perfeito*, traduzida na forma de performance, conforme relato de Wilson Cavalcanti (2015) e de gravura.



Figura 70 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Objeto, xilogravura sobre caixa de fósforo, 5cm x 4cm x 1,5cm.
Fonte: Acervo pessoal Hélio Ferverza.

Como já foi explanado, a radicalidade, a irreverência, a ironia, o comportamento provocador visando ao choque e o caráter contestatório e de negação ao consenso, característicos do punk, segundo Home (apud FELIPE, 2013), insere-se em uma tradição da antiarte que remonta aos ideais anárquicos das vanguardas futuristas, dada, surrealista e de movimentos neovanguardistas como Situacionismo, Fluxus, Motherfuckers, Letrismo e Arte Postal (HOME apud FELIPE, 2013).

A estética punk se apropria de algumas técnicas utilizadas por essas

tendências artísticas que podem ser identificadas nos trabalhos de Otacílio Camilo. É o caso do *cut ups*, técnica literária ou cinematográfica que faz uso do corte e do reagrupamento aleatório de imagens, palavras, frases ou textos, a fim de construir mensagens codificadas com novos sentidos. Conforme, brilhantemente, observa Leonardo Azevedo Felipe (2012), a destruição está no cerne da *collage* e, por extensão, do *cut ups* e do *detournement* (desvio) pelo ato de cortar, fragmentar e depois reconstituir, dando origem a algo novo. Para o autor, estes recursos se apresentam como estruturas metafóricas para a “destruição criativa do punk”, que, conforme vejo, foram também usados por Otacílio Camilo para sua destruição criativa da banalidade cotidiana, como será visto a seguir (FELIPE, 2012).

Após aproximadamente dezesseis meses fora de Porto Alegre, quando Otacílio Camilo retornou, ficou evidente entre seus pares sua drástica transformação. Segundo Barbara Benz (2015), seu lado *underground* entrou em cena para chocar até mesmo as “cabecinhas mais prafrentex”, usando um termo de Cornely (2015, informação verbal).

Em seu depoimento, Moacir Chotguis (2015, informação verbal) relata o seguinte:

Quando eu conheci o Otacílio, ele era um cara. Eu consegui observar uma mudança que ocorreu com ele. Quando o conheci era todo certinho, se vestia superbem, se arrumava. Era todo galã. Depois houve uma mudança forte, ele começou a andar de preto e tinha umas atitudes muito estranhas. Usava *piercing*, que na época não se usava muito. Eu pensava: “Eu conheci o Otacílio de um jeito e agora ele está totalmente diferente” (CHOTGUIIS, 2015, informação verbal).

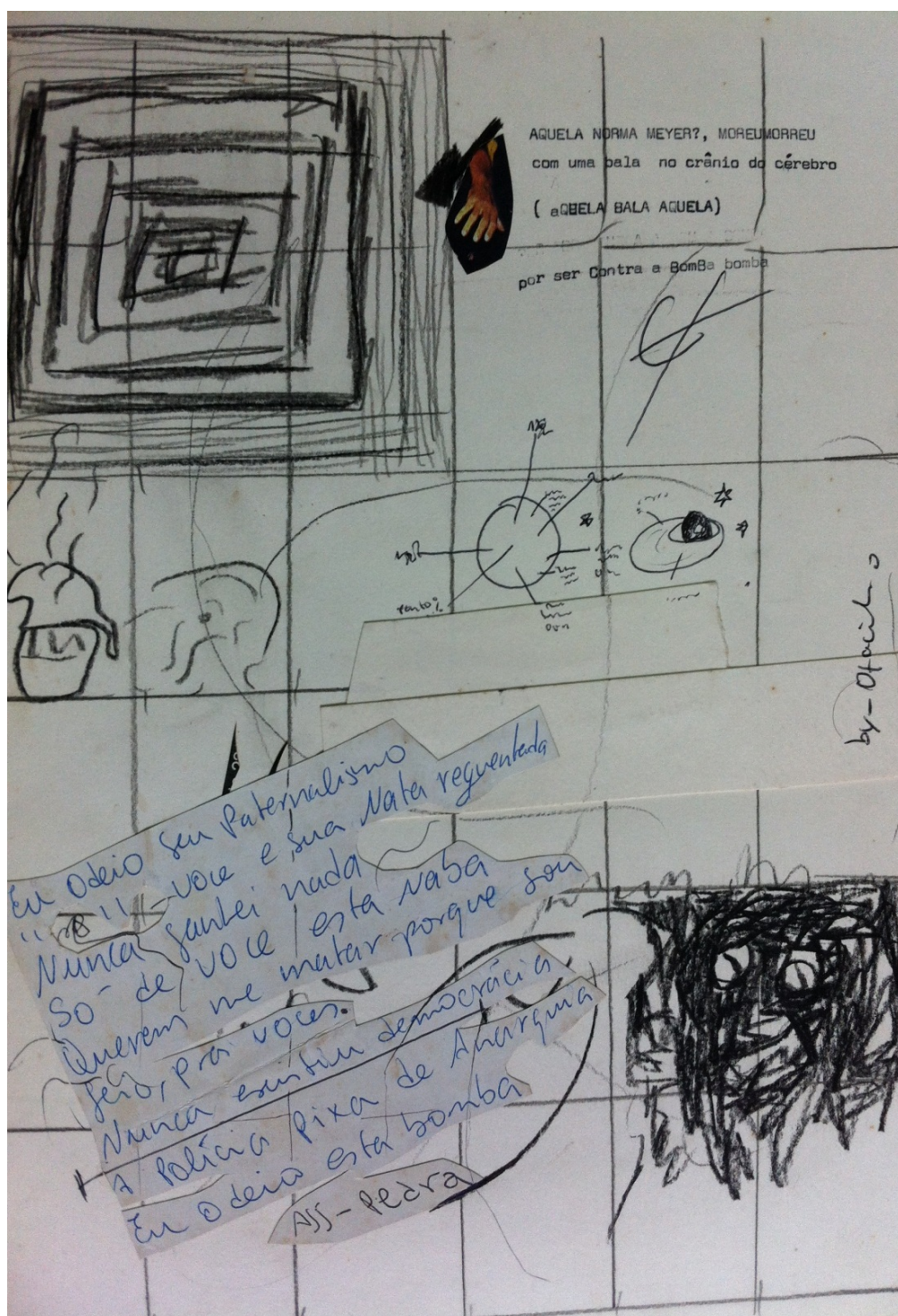


Figura 71 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, 1985.

Grafite, colagem, esferográfica, 32,8cm x 22,5cm.

Fonte: Arquivo pessoal Wilson Cavalcanti.

Conforme apontam os relatos, o artista assumiu um comportamento rebelde frente à sociedade que ficou evidente em diversas “situações” (termo utilizado por Maristela Salvatori, 2015) criadas pelo artista, provavelmente no sentido de embate e estranhamento. Na poética de Otacílio o punk se reforça como movimento de

ruptura com as amarras alienantes da sociedade de consumo, com o ópio religioso, com a opressão gerada pela ideologia capitalista. Como um movimento entrópico com vistas à liberdade. Como o caos que originará a ordem. Esteticamente, tendo em vista a estratégia de aproximação entre arte e vida dos movimentos artísticos do século XX, a *collage* e, também, a performance, como será visto mais adiante, apresentam-se como estruturas metafóricas para a “destruição criativa do punk”, para ficar em um termo de Felipe (2012, p. 106). Destruição que, segundo o autor, está no próprio cerne da *collage* pelo ato de cortar, fragmentar e depois reconstituir dando origem a algo novo (FELIPE, 2012).

4.1.5 DIY (Faça você mesmo) – Uma terceira margem

Além das já mencionadas transformações pelas quais passou a produção de Otacílio Camilo, esta pesquisa aponta outro aspecto de grande relevância para a compreensão de sua arte e também de sua posição no cenário artístico gaúcho. Não encontrando espaço no mercado de arte, o artista passou a atuar na contramão dos circuitos oficiais, negociando seus trabalhos a preços mais acessíveis em restaurantes, praças, universidades, mas, principalmente, em pontos de encontro da boemia, como as ruas do bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Da forma como vejo, não se tratava apenas vender trabalhos artísticos a preços baixos, tratava-se também de ampliar o alcance da arte, normalmente restrita aos limites do seletor clube da instituição arte, deslocando-a para espaços comuns do universo cotidiano, como, aliás, pretendiam os situacionistas e o Fluxus. Dessa forma, a arte se democratizaria, na medida em que se aproximava do grande público, acenando para a “nova práxis vital” proposta por Burger (2008, p.71). Acredito que dois fatores influenciaram essa tomada de posição. De um lado, o estilo de vida errante adotado pelo artista, associado à necessidade de prover seu sustento; de outro a dificuldade de inserção no mercado de arte, associada a sua concepção de difusão e distribuição da arte.

Da mesma forma que o punk promoveu uma sabotagem nas regras da indústria cultural por meio da filosofia do DIY – Do It Your Self ou Faça Você Mesmo, Otacílio Camilo visou sabotar as regras da instituição arte construindo uma terceira margem para a difusão e a distribuição de sua arte transgressiva. O DIY era uma

forma de autogestão³³ inspirada na doutrina anarquista, estratégia também absorvida pelas vanguardas, que ia de encontro aos interesses econômicos da indústria cultural e da ideologia neoliberal. Um exemplo disso é a banda Talking Heads, que usou o DIY como principal estratégia para obter alcance no circuito musical. A noção “faça você mesmo” incitava os adeptos do punk (autodenominados não músicos/não artistas) a criar e difundir seus trabalhos sem a legitimação de um sistema regulador (FELIPE, 2012).

Wilson Cavalcanti (2014), que esteve com Otacílio Camilo em Fortaleza, relata que os dois experimentaram diversos suportes para seus trabalhos, pensados para serem vendidos em grande escala. Chegaram a utilizar lentes de óculos como suporte de gravuras e desenhos para a produção de broches, mas o objeto que apresentou melhor resultado foi a caixa de fósforo. Segundo o artista, a gravação de imagens tão pequenas foi possível com a utilização da casca do cajá e do caroço de abacate, pela facilidade nas incisões propiciadas pela maciez da matéria-prima. O cajá é muito utilizado pelos gravadores nordestinos, principalmente nas imagens da literatura de cordel. O gravador pelotense acredita que o formato em pequena dimensão é mais funcional para uma pessoa sem endereço fixo nem pouso certo, ou seja, um errante.

Ainda na concepção de Cavalcanti, Otacílio Camilo estava associado a um circuito mais *underground*. As ações que realizavam em bares e restaurantes eram considerada por aquele “brincadeiras”, eram menos um tipo de ação artística do que uma atividade cujo objetivo maior era prover o sustento. Sobre isso, o artista relata o seguinte:

Fizemos muitas coisas nos bares, acho que não tinha bar em que nós não expúnhamos. Nós fazíamos aquilo que hoje chamam de performance na venda das caixas de fósforos. Cansávamos de entrar no bar para jantar e não tínhamos dinheiro, então primeiro jantávamos, depois vendíamos as caixas de fósforos. Na hora fazíamos uns poemas e colocávamos junto. Não tinha nada de arte, era sobrevivência, hoje é que olhamos como arte (CAVALCANTI, 2014, informação verbal).

Entretanto, o fato de Otacílio Camilo inserir esses trabalhos em seu currículo que foi entregue ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), denominando-

³³ Autogestão ou autonomia é um conceito anarquista que diz respeito à capacidade, à liberdade e ao direito do indivíduo de se autodirigir, de se reger pelas suas próprias leis, com todas as suas células em igualdade de funcionamento e liberdade total (RODRIGUES, 2010).

os “trabalhos experimentais”, indica tanto a sua concepção artística das práticas como a intenção do artista de legitimá-las frente à instituição arte.

Para Paulo Chimendes (2015), por outro lado, Otacílio não desejava fazer parte do sistema das artes, possuir trabalhos em museus e vínculo com galerias. Para ele, o artista tinha uma visão mais livre acerca do fazer artístico, uma visão de uma arte mais democrática, mais próxima da população. Essa concepção se aproxima dos ideais de democratização da arte, preconizados pelas vanguardas como contestação ao *establishment* da instituição arte, como era o objetivo do Fluxus, por exemplo, cujas proposições, segundo Huyssen (1996), estabelecem a ponte entre as concepções da arte moderna e da arte pós-moderna, mantendo aceso o utópico desejo de uma arte total, plenamente incorporada ao universo cotidiano.

Hélio Ferverza (2014) afirma que, a despeito da qualidade dos trabalhos de Otacílio Camilo, o artista não conseguia se inserir no mercado. Ferverza (2014, informação verbal) coloca essa questão da seguinte forma:

Ele [Ota] podia fazer coisas interessantíssimas, fazer aquilo muito bem feito em termos de arte, porque ele traz novas abordagens da forma, traz outro tipo de saber, expande, fazendo com que as pessoas vejam outras coisas, traz um outro tipo de imaginário, torna visível aquilo que as pessoas não percebem e, no entanto, aquilo não valia nada porque não era o que as galerias esperavam (FERVENZA, 2014, informação verbal).

Segundo Carvalho (1994), entre 1975 e 1985 o mercado de arte se consolidou no campo local, com a atuação de pelo menos 20 galerias,³⁴ impondo “novas regras e critérios de legitimação e consagração” ao sistema das artes gaúcho. Ainda segundo Carvalho (1994), a constituição tardia do mercado de arte (frente à diversidade da produção já existente) dificultou o acesso dos jovens artistas, principalmente aqueles que trabalhavam com linguagens alternativas, num ambiente artístico conservador como o Rio Grande do Sul, com tendências estilísticas predominantemente modernas (CARVALHO, 1994).

Naturalmente, esse cenário impunha a Otacílio Camilo barreiras para sua inserção no mercado de arte, mesmo diante do capital simbólico conquistado com as premiações em salões e em, pelo menos, cinco exposições coletivas, entre elas a do Salão do Jovem Artista de 1982. Soma-se a isso a barreira imposta pela cor de sua

³⁴ Entre as principais estão Guinhard (1970); Eucatexpo (1975); Oficina de Arte (1976); Galeria do Centro Comercial (1977); Delphus (1978) e Cambona (1978).

pele. Hélio Ferverza coloca esta questão nos seguintes termos:

Não sei se a galeria o queria. Talvez por seu comportamento ele não tivesse acesso. Acho que era complicado por ele ser negro. Tem um certo racismo, porque é raro tu ver negros fazendo arte, geralmente vemos mais pessoas de classe média. Eu digo porque vejo e vivo isso (FERVENZA, 2014, informação verbal).

Além disso, em entrevista à revista *As Partes* (2006), Hélio Ferverza relata que alguns artistas de sua geração eram vistos com desconfiança pelos galeristas, sobretudo Otacílio Camilo. Questionado pela autora, em entrevista, Ferverza confirma que essa desconfiança tinha relação com a imagem pessoal do artista. Em relação a esse “comportamento” a que se refere Ferverza, é possível que diga respeito às situações de choque criadas pelo artista, que serão abordadas nos próximos tópicos, como posicionamento crítico frente as convenções da instituição arte.

Em função disso, sob meu ponto de vista, Otacílio tomou consciência da arbitrariedade das relações que regiam o processo de produção, difusão e circulação da arte, indo em busca de novos espaços.

Embora seja inegável que o modo de viabilização do consumo da arte adotado pelo artista fosse mais conveniente para atender às demandas do seu estilo de vida, sua tomada de posição dialogava com as proposições vanguardistas de desenvolvimento de uma arte construtiva, somente alcançada pelo estreitamento entre arte e vida e a consequente democratização da arte, que passa a ser comercializada a preços mais acessíveis. Um exemplo são os dadaístas, que, segundo Huyssen (1996, p. 111), a partir de Walter Benjamin:

Deram muito menos importância ao valor de venda de suas obras do que a sua falta de utilidade para a imersão contemplativa. A degradação estudada de seu material não foi a forma menos importante de eles conseguirem esta falta de utilidade. Seus poemas são uma “world salad”, contendo obscenidades e todo o produto gasto de linguagem imaginável. O mesmo também é verdade para suas pinturas, nas quais eles colocavam broches e tickets. O que eles pretendiam, e conseguiram, era uma destruição implacável da aura de suas criações, que eles definiam como reproduções através das próprias formas de produção.

A noção de reprodutibilidade visando a um alcance maior das pessoas também está associada ao punk, estética bastante influenciada pelas vanguardas. Segundo Reynolds (apud FELIPE, 2012), o DIY fanzine, assim como a arte postal,

foi impulsionado pela popularização das máquinas copiadoras, que viabilizaram a reprodução em larga escala. Conforme aponta Ayala (apud FELIPE, 2012), o fanzine é um meio “[...] popular de publicação, acessível por seu baixo custo e pela facilidade de produção/reprodução” (FELIPE, 2012, p. 66).

Com isso, pode-se inferir que a estratégia de circulação adotada por Otacílio, que por sua vez vai ao encontro do objetivo original da xilogravura³⁵ enquanto técnica, pode ser pensada como forma de democratização da obra de arte, na medida em que visa alcançar um número maior de pessoas. Hélio Ferverza (2014, informação verbal) visualiza a questão da seguinte forma:

A xilogravura também tem em sua história o processo da circulação, ela se reproduz para poder circular [...] Um momento de reprodução que acaba pegando carona, também na circulação, e que se tornou, ao mesmo tempo, quase nada porque ela custa pouco [...] O Otacílio dizia assim: “Hélio, a xilogravura não é nada hoje em dia”, e, ao mesmo tempo, pensava em fazer circular isso de uma maneira mais acessível [...] Eu entendo que ele percebeu uma maneira de fazer circular o trabalho a partir de alguma coisa que quase que colava nessa história das caixas de fósforo. As caixas de fósforo tinham ilustrações também [...] Era um objeto que trazia dentro dele uma imagem que historicamente estava ligada a esse processo de reprodução, então eu acho que ele deve ter pensado – isso tudo é hipótese – muito essa questão da circulação, como fazer circular o trabalho num momento em que praticamente não existia mercado de arte. Havia muita limitação e aceitação em relação àquele tipo de trabalho. A produção de xilogravura era uma coisa que, embora o Brasil tenha uma produção historicamente importante, do ponto de vista da valorização, era muito mal valorizado [...] Eu acho que, em certo sentido, podemos ver um parentesco das caixinhas de fósforo do Otacílio e os múltiplos de arte do Fluxus (FERVENZA, 2014, informação verbal).

Com a democratização temos o esvaziamento da ideia de status (ainda que um status inferior comparado ao valor aurático de técnicas como a pintura e o desenho) vinculada a obra de arte. Apesar de a xilogravura estar inserida em uma tradição artística, conforme aponta Ferverza, a técnica é muito desvalorizada no mercado de arte. Então, a atitude de Otacílio Camilo é quase um tipo de libertação da gravura, na medida em que a desloca do interior do museu ou da galeria, devolvendo-a para o cotidiano popular. Hélio Ferverza (2014, informação verbal)

³⁵ Originalmente popular, a xilogravura passa a atuar na esfera erudita no início do século XX, com a perda de sua função utilitária em razão do desenvolvimento das técnicas de reprodução fotomecânica para a impressão de livros, jornais e revistas, passando a ser usada para fins estéticos por artistas da vanguarda modernista, como Gauguin, Edvard Munch e Henri Matisse. Eles perceberam suas possibilidades expressivas, a exploração dos efeitos proporcionados pela irregularidade da madeira, a dramaticidade dos contrastes entre branco e preto e a liberdade gestual contidas na técnica, apropriando-se dela para fins estéticos. Dessa forma, a xilogravura, de uma linguagem originalmente popular, passa a atuar na esfera erudita (COSTELLA, 2003).

compreende essa questão da seguinte forma:

Acho que ele (Otacílio) pensava mais pelo lado pop da coisa. Por exemplo, se tu compras um disco ele não é caro, num certo sentido, um CD, hoje, deve custar vinte ou trinta reais, muitas pessoas podem comprar. Na época, um vinil era relativamente acessível. Então eu acho que ele via por aí, talvez mais inspirado pela ideia de que uma parte da produção cultural trabalhava na reprodução, é o caso da música, do cinema, da televisão. Todas as outras áreas trabalham pelo lado da reprodução basicamente, não são coisas únicas. O único lugar onde se fica valorizando de uma forma absurda a obra única é no caso das artes plásticas. Então eu acho que tinha uma ideia da reprodução, não sei se ele tinha um discurso da democratização, mas eu acho que talvez ele fosse muito mais inspirado pela ideia de que havia um universo cultural que já estava lá. A indústria cultural tinha afetado muito todo o sistema cultural, inclusive afetado tanto que no setor das artes plásticas a obra única era supervalorizada. É isso o que acontece na realidade, a indústria que faz essa separação. Não conscientemente, mas no momento em que essa produção cultural industrializada se instala isso tudo se torna como colecionar selo (FERVENZA, 2014, informação verbal).

A percepção de Fervenza vai ao encontro da ideia de rompimento do “Grande Divisor” abordado por Huyssen (1996): a oposição alta/ baixa cultura. Na medida em que nivela seus trabalhos com produtos da indústria cultural, Otacílio parece resgatar a frustrada estratégia vanguardista de reconciliação da arte com a vida cotidiana ou, como propôs Peter Burger (2008) a recondução a “uma nova práxis vital” com a substituição da tradicional ideia de autenticidade da obra de arte única, envolta em uma aura mítica e, por isso, voltada à contemplação passiva do espectador, por uma arte funcional, com ação direta no cotidiano, uma arte ativa, construtiva, uma arte da vida (HUYSSSEN, 1996).

Além de buscar espaços populares para a distribuição de seu trabalho, o artista adotou outro meio que também pode ser associado ao DIY: a produção de papel artesanal como suporte das gravuras. Devido às limitações desta pesquisa, isso não será abordado neste trabalho, podendo ser objeto de novas pesquisas.

Assim, ao buscar meios autônomos de distribuição e produção de seu trabalho, Otacílio Camilo reúne características que o aproximam das ações de um segmento de artistas denominado por Howard Becker (1977) de “inconformistas”. Seriam os artistas que não aceitam as restrições impostas pelo sistema das artes e, com isso, optam por transgredir suas regras. Em função disso, tendem a enfrentar inúmeras dificuldades para desenvolver seu trabalho, uma vez que a recusa em se submeter às normas da instituição arte acaba inviabilizando sua integração. Os inconformistas acabam efetivando seu trabalho por meio de atividades autogestionadas, a partir da constituição de uma rede de colaboradores e da criação

de novos públicos (BECKER, 1977), estratégia que converge com o princípio do Do it Your Self – DIY, disseminado pelo movimento punk. Maria Ivone dos Santos (2015) e Teti Waldruff (2015) mencionam a existência de uma rede de colaboradores criada para a distribuição mútua da jovem produção. Porém, Becker (1977) observa dois aspectos importantes desse processo: primeiro, convenientemente, os inconformistas não renunciam a todas – nem mesmo a muitas – as convenções de sua arte, uma vez que “[...] a intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se adaptar as convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções por ele próprio estabelecidas” (BECKER, 1977, p. 15).

Ricardo Campos (2015) revela que todas as ações subversivas de Otacílio Camilo no âmbito artístico foram pensadas visando forçar a inversão das “normas de produção e os critérios de avaliação dos produtos”, a fim de ascender à posição de dominante. Além disso, o artista seguiu buscando adquirir capital simbólico por meio da participação em concursos. Durante muito tempo, como já foi visto, os concursos de artes consistiram em um meio de inserção e legitimação do artista no sistema das artes. O segundo aspecto observado por Becker (1977) apresenta duas possibilidades: uma diz respeito justamente ao fato de que, quando os inconformistas ascendem à posição de dominantes, inevitavelmente as inovações por eles criadas acabam sendo incorporadas pela instituição arte, transformando-se no novo estabelecido; a outra possibilidade, que, lamentavelmente, parece ser o caso de Otacílio até o momento, é que a produção subversiva dos inconformistas jamais seja conhecida pela maioria dos integrantes da instituição arte (BECKER, 1977).

Mas, como bem pontuou Dagani (2015), Otacílio não tinha nada a perder, por isso, creio que ele tenha assumido o risco de ousar, tanto na arte como na vida. O artista ousou subverter as regras dominantes pela liberdade de seguir aquilo em que acreditava. Com isso, sua tomada de posição frente ao *mainstream* artístico converge para o que Frederico Morais (2013) denominou de “contra-arte”. Sobre isso o crítico de arte diz o seguinte:

O que chamei, em artigos de contra-arte, obviamente tem sua contrapartida numa contracultura e numa contra-história. Uma arte e uma história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais

escolares. [...] É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida” (MORAIS, 2013).

Otacílio Camilo criou uma terceira margem para a distribuição de seus trabalhos, criou “[...] uma arte e uma história marginais. Com sua postura rebelde, ousou adotar “o precário como norma, a luta como processo de vida” (MORAIS, 2013).

4.1.6 O desvio como arte revolucionária experimental

“Copiar de um é plágio, copiar de muitos é pesquisa.”
(Wilson Mizner apud Otacílio Camilo).

Segundo Cavalcanti (2014) Otacílio Camilo se apropriou da frase creditada ao dramaturgo estadunidense Wilson Mizner (1876 – 1933), utilizando-a em suas xilogravuras. A apropriação, assim como a citação e a releitura de imagens históricas ou oriundas da cultura de massa foi um fenômeno amplamente difundido durante a década de 1980. No que diz respeito à produção desse artista, sua “pesquisa” resulta do entrecruzamento entre dois grandes períodos narrativos da história da arte apontados por Artur Danto (2006): a era da ideologia e era pós-histórica.

Tais referências são justapostas nos trabalhos de Otacílio tendo a *collage* como estrutura de uma tradução intersemiótica, gerando novos significados. Este passeio pela “evolução darwinista”, para ficar num termo de Achille Bonito Oliva (2010), da arte no século XX se materializa em gravuras e performances desenvolvidas pelo artista entre 1983 e 1989, que remetem a tendências, poéticas e obras de importantes artistas da história da arte. De modo muito peculiar Otacílio traça um percurso de resgate a ícones da alta cultura equalizando-os com ícones da baixa cultura ou cultura de massa e com representações cotidianas do mundo social. Hélio Ferverza (2014, informação verbal) discorre sobre esse aspecto da produção de Otacílio Camilo:

A xilogravura para o Otacílio é um meio de absorção de tudo quanto é imagens. De alguma forma ele absorve a história da arte, em vários momentos há citação de Tarsila do Amaral, há citação da gravura japonesa, tem coisas que lembram Lasar Segall, até coisas do Xico Stockinger. Tem muitas. Volpi, tem uma xilogravura a partir de Nosferatu, uma série de referências da história da arte. Ele vai absorvendo estilos desde coisas expressionistas até coisas construtivas. Mistura palavras²⁰¹³ [...] O que acontece, a xilogravura é a avó dos meios de reprodução e hoje em dia a gente vive num processo de reprodução de tudo, só que, em termos de imagem, a xilogravura é o meio mais antigo. É quase como se ele pegasse esse meio mais antigo, esse início, e passasse por ele toda a história. É como se a xilogravura fosse uma espécie de peneira dessa história das imagens, dos estilos. Porque tem trabalhos que lembram coisas cubistas, tem linhas limpiíssimas, tem linhas extremamente elaboradas, daqui a pouco linhas sujas, feitas de uma maneira bem tosca, bem expressionista. Ele tinha um domínio técnico muito impressionante e ia fazendo essa absorção de imagem via xilogravura. É como se ela fosse um depositário de todas as informações.

A compreensão de Fervenza acerca dos desvios estéticos de Otacílio é corroborada pela concepção benjaminiana de que após a era da reprodutibilidade técnica tudo pode ser reproduzido, inclusive a arte, de modo que não faz mais sentido a concepção de autoria da obra de arte, tampouco a ideia de objeto eterno. Com esse processo, o artista rompe a blindagem categórica do “Grande Divisor” problematizada por Huyssen (1996), igualando, sob a forma de gravura e outros meios, alta cultura e cultura popular. Seria um tipo de contra-arte em busca do almejado rompimento da noção de arte como algo superior, igualando-a a diferentes expressões da realidade social, inclusive a cultura de massa.

Além disso, a referida “peneira de história das imagens” vai ao encontro da irônica declaração de Wilson Mizner apropriada por Otacílio, a qual deflagra um estado da arte mundial que ganhou força na década de 1980 e foi chamada por Artur Danto (2006) de arte pós-histórica. Foi um momento de ausência de limites que Danto considerou “a mais ampla era da liberdade que arte já conheceu” (DANTO, 2006, p. 127). Momento em que os artistas foram buscar no passado inspiração para sua produção utilizando alegorias, apropriações ou a citação de símbolos da cultura erudita de tradição vanguardista pré e pós-Segunda Guerra Mundial, bem como ícones da cultura de massas. Essas imagens eram expropriadas de seu contexto original e usadas, não raro, irônica e irreverentemente, sendo (res) significadas de acordo com a poética de cada artista. Esse novo estado da arte ganhou diferentes nomes e muitas críticas, mas por coerência usarei neste estudo o termo cunhado por Canongia: “desvio estético”, pois possui o mesmo significado do

termo situacionista *detournement* (CANONGIA, 2010, p. 7-8).

Renato Cohen (1989) também afirma que o processo de simbiose gerado pelo desvio estético de várias ideias e tendências artísticas durante os anos de 1980 não se caracteriza pela integração, mas sim pela justaposição, por *collage*. Nesse contexto, a *collage* não é entendida como ato de cortar e colar, mas a partir da justaposição de símbolos que antes estavam distantes e são trazidos para um novo contexto, porém contendo novos significados (COHEN, 1989).

Julio Plaza (1980) é o que melhor define esse processo de desvio estético a partir da teorização da *Tradução Intersemiótica*, ou seja, o trânsito criativo de linguagens visando à transformação de estruturas-eventos. Plaza afirma que a operação tradutora “movimenta a diferença entre passado e presente” (PLAZA 1980, p. 6). A tradução, se associada às noções de Cohen, poderia ser pensada como uma *collage* do passado no tempo presente. Plaza afirma que a tradução intersemiótica

Pensa a história em ritmo sincrônico e como território lúdico e lúcido de atuação cultural que instaura essa atividade como consciência re-criadora e plural das produções da história, onde passado e futuro se amalgamam no presente da tradução. Continuar a tradição na tradução é ir ao encontro do Oriente da arte, isto é procurar a ressonância e a sincronia dos tempos (PLAZA, 1985, p.3-4).

A teoria de Plaza, divulgada em 1980 no livro *Tradução Intersemiótica*, converge para a noção de arte pós-histórica, difundida no mesmo período pelas figuras de Artur Danto (1924-2013) e Hans Belting (1935), pois promove uma transmissão não historicista, uma transmissão sincrônica da história, que para Plaza é mais adequada ao projeto poético artístico, em oposição à forma diacrônica (PLAZA, 1980).

É possível identificar esse processo nos desvios estéticos promovidos por Otacílio em seus trabalhos. A proposta também converge para os *detournement* ou desvios elaborados pouco mais de 20 anos antes pela Internacional Situacionista como táticas propagandistas de guerrilha.

O *detournement* é um dos procedimentos psicogeográficos situacionistas que visavam promover uma revolução cultural e artística pela superação da divisão do trabalho, a começar pela superação da divisão do trabalho artístico. A efetivação dessa ação só seria possível pela aproximação entre arte e vida, isto é:

[...] a construção integral de um ambiente dinâmico com experiências do comportamento, a partir do emprego do conjunto de artes e técnicas como meios de ação que convergem para uma composição integral do ambiente. Devendo conter a criação de formas novas e os desvio das formas conhecidas da arquitetura e do urbanismo, assim como o desvio da poesia ou do cinema antigos (DEBORD, 2003, p. 54).

Os situacionistas também defendiam a ruptura entre a noção de alta e baixa cultura, sobretudo a ruptura da ideia de obra de arte única e do artista como gênio. Debord (1931-1994) defendia a convergência de todos os meios de expressão “[...] num movimento geral de propaganda, englobando todos os aspectos perpetuamente interativos da realidade social” (DEBORD; WOLMAN, 1956). Para os autores, a noção de expressão pura estava morta, embora ainda cultivasse uma sobrevivência na forma de paródia até seu fim definitivo. Assim, o desvio consiste em métodos parodísticos de quaisquer elementos, não importa de onde sejam tirados. Podem ser usados para fazer novas combinações com a união de duas expressões independentes, porém não visam despertar indignação ou riso, mas expressar a indiferença em relação a um original insignificante e esquecido. Para os situacionistas o desvio provocaria o choque contra todas as convenções sociais e artísticas, problematizando a noção de autoria e a ideia de obra inspirada (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Os autores definem duas categorias principais de desvio com as quais os trabalhos de Otacílio Camilo dialogam: desvios menores, que consistem no desvio de elementos que não possuem relevância própria, de modo que seu significado provém do novo contexto para o qual foi desviado. Um exemplo de referência são os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Já em Otacílio Camilo podemos citar gravuras que representam objetos também do mundo cotidiano, como, por exemplo, liquidificador, carro, televisão, objetos que podem ser vistos como *ready-mades* transcritos ou traduzidos por meio de *collage* na forma de xilogravura; o outro tipo de desvio são os enganadores, eles possuem significado intrínseco, mas em seu novo contexto recebem novos significados. Por exemplo, o retrato da rainha Elizabeth II desviado para a capa do antológico disco da banda punk Sex Pistols *GO save the Queen* ou as gravuras de Otacílio Camilo que remetem a movimentos, gêneros artísticos e imagens da história da arte como o *ready-made Roda de Bicicleta* (1912), de Marcel Duchamp (1887-1968), os gêneros retrato, autorretrato e natureza-morta, o movimento *Concretista*, a passagem bíblica *A Última Ceia*,

representada por diversos artistas, o *Abaporu*, 1928, de Tarsila do Amaral (1886-1973) e imagens de ícones da cultura de massa, como o personagem do filme *Nosferatu*, o personagem de desenho animado Snoopy, personagens do clássico de Lewis Carroll (1832-1898), *Alice no país das maravilhas* (1865) e ídolos do rock.

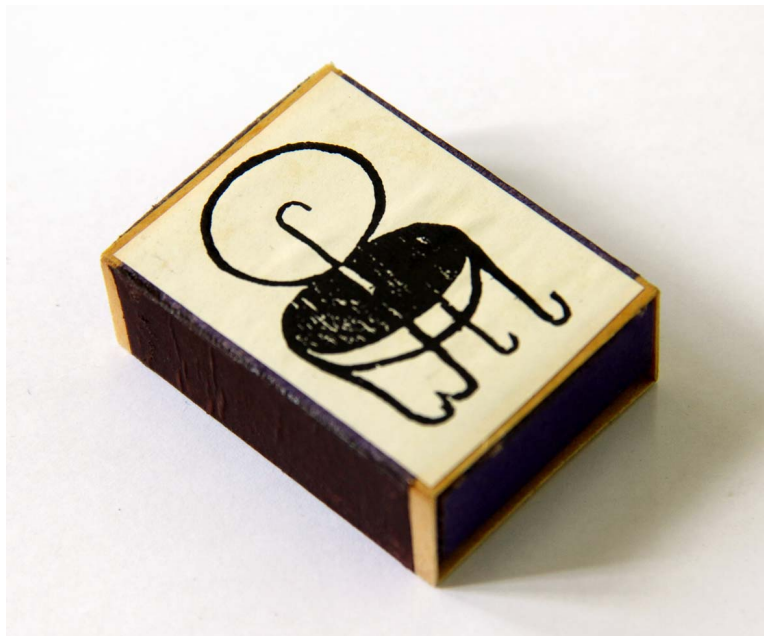


Figura 72 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Xilogravura, 5cm x 4cm x 1,5cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.



Figura 73 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 3,2 cm x 2,3 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 74 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, , 4,7 cm x 3cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 75 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 2,9cm x 4,5cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 76 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, , 4 cm x 3,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 77 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, , 4,5 cm x 3 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

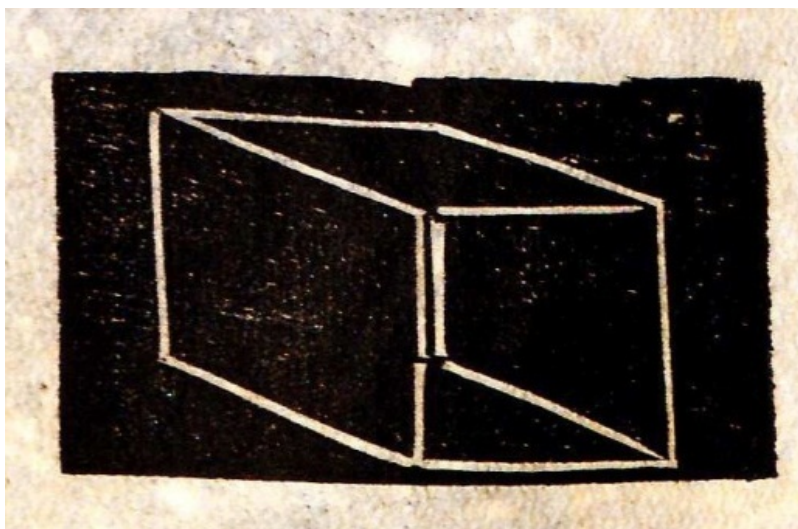


Figura 78 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, , 3 cm x 5 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

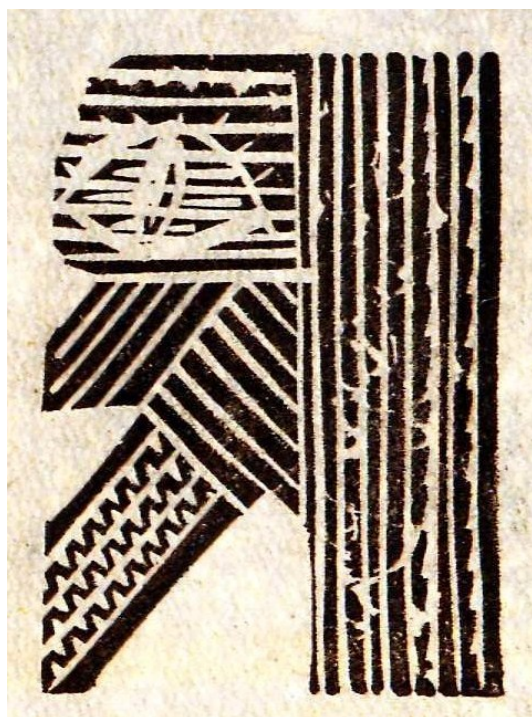


Figura 79 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,9 cm x 3,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 80 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46
Xilogravura, 2,9 cm x 6,8 cm.
Acervo pessoal Izis de Abreu



Figura 81 – Otacílio CAMILO (1959-1989), Sem Título [198-].
Xilogravura, imagem: 4,7 cm x 3,2 cm / papel: 18,0 cm x 18,0 cm.
Fonte: Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli.



Figura 82 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 3,9 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 83 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,4 cm x 3,1 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 84 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,5 cm x 3,2 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 85 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,6 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 86 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,8 cm x 3,1 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 87 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,1 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 88 – Otacílio CAMILO (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Xilogravura, dimensão papel: 35,5 cm x 18cm, imagem 14 cm x 7 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 89 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,7 cm x 3,2 cm..
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 90 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,6 cm x 2,6 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 91 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 4,5 cm x 3,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 92 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravura, 5 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 93 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,5 cm x 2,8 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

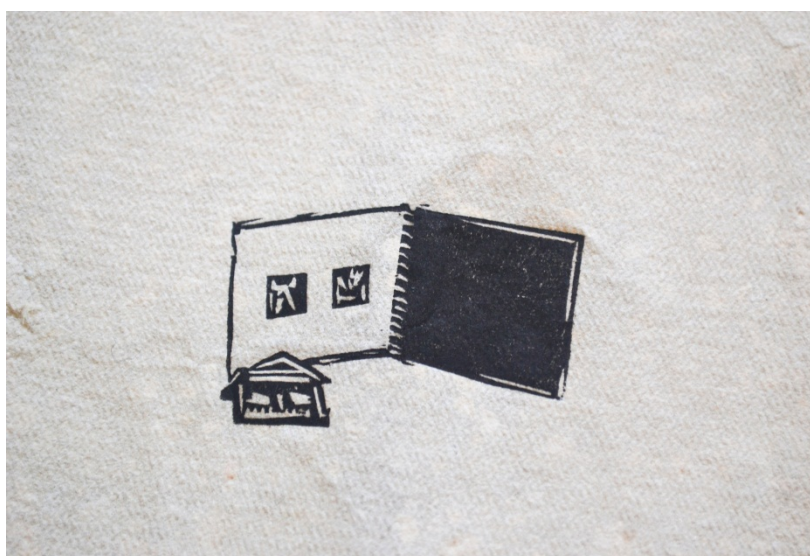


Figura 94 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,3 cm x 3,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 95 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,7 cm x 4,4 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 96 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 3,5 cm x 4,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 97 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,9 cm x 4,3 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 98 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 3,4 cm x 4,6cm .
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 99 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,6 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

Outro tipo de desvio referido no manual de 1956 e que pode ser visto nos trabalhos de Otacílio Camilo é o ultradesvio: o desvio na vida social cotidiana, ou seja, a criação de desvios no dia a dia. Sendo o artista um performer, conforme consenso entre os entrevistados, foram inúmeros os eventos, que chamarei de situações-performances, em uma referência aos situacionistas, criados por ele no dia a dia. Embora não existam registros fotográficos ou vídeos dessas situações-performances, algumas delas também sobreviveram na memória de pessoas que conviveram com o artista.

Além disso, uma narrativa parcial de uma dessas situações-performance, realizada pelas ruas do bairro Bom fim, em Porto Alegre, está registrada no livro de Juremir Machado (1962) *A Miséria do Cotidiano* (1991), no qual o autor realiza um estudo antropológico tendo como tema a juventude bonfiniana. Em sua análise sobre a “juventude pós-moderna” (fenômeno da década de 80) frequentadora dos bares do bairro Bom Fim, em Porto Alegre, o autor identificou no punk um tipo de “novo esteticismo”. Machado defende que estes jovens pregavam um “novo esteticismo” que ia da descrença a (re) significação de valores como o trabalho,

religião, família, amor, cultura e ideologia. Uma das faces da juventude pós-moderna era a “dessacralização de velhos ídolos, a despolitização das relações, o abandono a ideologização partidária, e a aposta na performance visual. Cultuavam o tédio, o caos e as drogas (MACHADO, 1991, p.17-18).

Assim como Guy Debord, o antropólogo gaúcho busca em Johan Huizinga (1872-1945) fundamentos que caracterizam o homem pós-moderno como um *ludens*, isto é, “um ser que brinca, joga, ama, autoironiza-se, dessacraliza-se, relativiza-se e é menos dogmático. O presenteísmo dá-lhe o prazer do fazer”. (MACHADO, 1991, p135-136).

Este “novo esteticismo, isto é, as características apontadas por Juremir Machado sobre a juventude pós moderna pode ser considerado o ponto de intersecção entre o punk e a arte na cena gaúcha. Juremir Machado descreve a performance de Otacílio Camilo da seguinte forma:

O apelo estético está em cada gesto. A arte bonfiniana é performática. Vale o happening, a inserção da vida no artístico, a representação de cada ato, a negação da divisão palco/plateia. A contracultura dos anos 60, nesta ótica, foi tomada pelo establishment, por isso já não serve. O momento é de incorporação da informática, do digitalismo dos signos, onde tudo se articula, tudo é convivência de jogos linguísticos irreduzíveis uns aos outros. Assim é M³⁶, no Bom Fim. Um jovem que leva a performance às últimas consequências. Há pouco tempo, vestia minissaia, calçava sapato alto e, na cabeça, amarrado com uma fita vermelha, um sapato de mulher para adornar o penteado. No pescoço, um sintomático logotipo metálico da Mercedes Benz. Símbolo da re-significação e incorporação dos ícones do capitalismo. Ou, para alguns modernos, a declaração de rendição ao consumo. Para ele, símbolo de si mesmo: um adorno. Suprema ironia (MACHADO, 1991, p. 46).

Na descrição do autor, temos uma síntese dos principais aspectos que originam a poética visual do artista: o fim da distinção entre arte e vida pela “negação da divisão palco/plateia”; a desesperança punk no futuro, frustrados os planos da contracultura dos anos 1960; a noção de tradução intersemiótica pela ressignificação de símbolos.

Assim como em outros trabalhos, pode-se dizer que a situação-performance narrada também é estruturada pelo uso da *collage*, da imagem subliminar que, como

³⁶ M. é um dos codinomes usados pelo autor para preservar a identidade dos entrevistados. A identificação de Otacílio Camilo como a personagem citada por Juremir Machado só foi possível graças ao cruzamento de dados com a entrevista realizada com Tais Cornely (2015), em que ela relembra um episódio em que o artista está trajado com os mesmos itens citados por Machado. A entrevistada comenta a radicalização estética do artista ao sair com um sapato na cabeça, desconcertando “muitas cabecinhas prafrentex” (Apêndice K).

afirma Cohen (1989), é uma proposição estética de releitura do mundo. Na performance, segundo esse autor, o artista adota o mesmo recurso de manipulação do real utilizado pelos meios de comunicação como resistência e como arma de reversão da realidade criada pela mídia, visando gerar outros pontos de vista (COHEN, 1989).

A ironia declarada por M ou Otacilio Camilo pode estar no fato de o artista querer nivelar produtos da alta e da baixa cultura – o sapato na cabeça remete à excêntrica estilista francesa Elsa Schiaparelli (1890-1973), que criou em parceria com Salvador Dalí (1904-1989) um chapéu em forma de sapato, uma referência clara ao Surrealismo; já o logotipo da Mercedes Benz, sonho de consumo para muitos, representa um ícone do capitalismo. O artista parece justapor diferentes elementos que se caracterizam como desvios enganadores, a fim de promover a convergência de todos os meios de expressão da realidade social, como preconizavam os situacionistas. Assim, por meio da “construção concreta de ambiências momentâneas da vida”, de situações lúdico-contrutivas, visa-se superar a passividade existencial dos habitantes, permitindo-lhes, na condição de agentes transformadores, que recriem e construam seu microuniverso.

Renato Cohen (1989), pesquisador da genealogia e dos modos de produção da linguagem performática, analisa as relações entre a arte da colagem, a performance e o punk. Ele acredita que existe uma forte relação entre a ação performática e as expressões ideológicas de movimentos contraculturais, como por exemplo o punk e o new wave³⁷, classificando-a como uma:

[...] canalização do pensamento científico-filosófico que se irradia desses movimentos. A linguagem *performance* favorece, enquanto *collage*, a externalização dessa ideologia, na medida em que o artista tem total liberdade de manipulação (ao contrário de outras linguagens teatrais em que essa possibilidade é limitada). Nesse sentido, o criador da performance, enquanto “colador”, dispõe de poder de estabelecer uma expressão de resistência (COHEN, 1989, p. 754).

Ligada ontologicamente à Live Art (arte ao vivo, arte viva), uma linguagem artística que busca uma aproximação direta com a vida cotidiana, a partir da dessacralização da arte, sob a perspectiva do autor a ação performática incorpora a noção de não-arte e da chamada arte de contestação, permitindo ao artista fazer

³⁷ O new wave é a outra face do movimento de contestação punk, porém trata-se de uma expressão mais próxima do zen e do futurismo, um tipo de “hippies apocalípticos” (COHEN, 1989).

uma releitura do mundo. Assim como na teoria da experiência errante de Jacques (2012), para Cohen (1989, p. 45) a performance “liberta o homem de suas amarras condicionantes e a arte dos lugares comuns impostos pelo sistema”, o artista desenvolve, então, um trabalho humanista na medida em que visa causar uma transformação no receptor ou nos que pertencem ao espaço urbano. Ainda segundo Cohen (1989, p.46), a performance se identifica com o anarquismo, uma vez que retoma o aspecto libertário da criação que para o autor é a “força motriz” da arte. (COHEN, 1989).

O autor classifica a performance como uma linguagem híbrida que se situa na fronteira entre as artes cênicas, onde se origina, e as artes plásticas, como finalidade. O sujeito (artista) utiliza seu corpo como objeto de sua arte, como uma escultura viva, passando a operar como um “artista cênico”, o artista visual que se expressa cenicamente. A performance pode ser entendida, então, como uma função da relação espaço-tempo, isto é uma ação realizada por um atuante, que não precisa necessariamente ser uma pessoa, pode ser um objeto ou um animal, num espaço qualquer, cujo objetivo é transmitir uma mensagem codificada em um conjunto de signos simbólicos e/ou icônicos. (COHEN, 1989, p.30)

Segundo o autor, a performance teve maior difusão no Brasil na década de 80, paralelamente a difusão do punk e da *new wave*. Desenvolveu-se a partir do que Cohen classifica de *environment* ou envoltório, um tipo de “energia” ou “astral” que caracterizava o ambiente. Este envoltório, que, segundo o autor, era circundado por uma profunda desesperança no futuro, direcionava os fatos e os comportamentos da época. Esse envoltório marca a passagem de Eros, que representa o movimento de amor livre preconizado pela contracultura dos anos 60 e 70, para Thanatos, senhor absoluto dos anos 80, uma vez que a desesperança no futuro gerou uma onda de niilismo envolta em um escapismo romântico que remonta ao século XIX. Seus adeptos assumem uma postura negativista, de radicalismo autodestrutivo que lembram os poetas malditos do século XIX, como Rimbaud e Baudelaire. A estética *new wave* é um desdobramento do punk na cultura pós-moderna e consiste, segundo Cohen em uma releitura do *kitsh*, do surreal, do dadá, do expressionismo(COHEN, 1989).

Para Cohen (1989), a performance é “[...] uma releitura contemporânea a partir de uma mixagem das ideias da modernidade” (COHEN, 1989, p. 109). Em Otacilio Camilo, sendo o artista parte integrante do *envimroment* pós-moderno dos

anos de 1980, evidencia-se que sua performance se origina no entrecruzamento dessas ideias. Tem-se então o entrecruzamento dos preceitos vanguardistas re-codificados no “novo esteticismo punk” por meio da “destruição criativa” da *collage*, com os procedimentos situacionistas da deriva (já que as situações-performances acontecem em momentos de derivas urbanas, como a já referida situação-performance pelas ruas do bairro Bom Fim), e o *detournement*. Todas elas práticas subversivas calcadas na ideia revolucionária de construção de uma arte total por meio do estreitamento da relação entre arte e vida, traço que tangencia toda a produção de Otacílio, conforme afirma Neusa Dagoni (2015, informação verbal).

Não acredito que houvesse para ele uma importância diferente entre a arte explícita no cotidiano e o trabalho exposto na galeria. [...]
A arte para Otacílio Camilo não era *um* trabalho – era o viver. Isso se expressava da maneira mais simples, espontaneamente, o tempo inteiro. No modo de se vestir, no que fosse apenas num detalhe insólito, no modo de se mover, como se em cada momento fosse outro sendo sempre o mesmo, nos contornos que torneava a fala banal com acentos pitorescos.

Conforme aponta o depoimento e em concordância com Goldenberg (2006, p. 76), por meio da performance o artista transforma seu corpo “em um signo, um veículo significativo” Com isso, o depoimento de Dagoni leva-nos a outros exemplos de desvio por meio de situações-performances cuja estrutura é a *collage*. Em um deles o artista incorpora um cego, criando, aparentemente, uma metáfora sobre a cegueira humana generalizada, como pode ser visto na seguinte frase: “Tento estabelecer o máximo de contato com os cegos! A cegueira humana ou a ausência no escuro. Nunca soube nada antes, a bengala é que me trouxe até aqui (CAMILO, 1988). A bengala pode ser pensada como signo de “um possível ainda invisível no real”, para usar um termo de John Cage (2004). Em suma, a cegueira, aparentemente, consiste em um jogo de linguagem que visa problematizar a alienação³⁸ a que estão submetidos os indivíduos, já que a figura do cego com a bengala é uma constante nos trabalhos do artista, aparecendo também em gravuras por meio de códigos gestálticos, propondo justamente esse jogo entre o que é visto e o que não é.

³⁸ A questão da alienação será mais bem discutida por meio dos poemas do artista.



Figura 100 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,9 cm x 4,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 101 – Representação de Otacílio Camilo por Ricardo CAMPOS (1959-), *Sem título* (1988)
litogravura, papel: 26,5 cm x 19,7 cm; imagem: 13 cm x 6,2 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

Sobre a metáfora da cegueira em Otacílio, Wilson Cavalcanti diz o seguinte:

Suas imagens e conceitos germinam atemporalmente na retina e na percepção de quem os vê. Temos perdido a capacidade de ver a vida na sua integralidade, na sua unicidade, em sua essência e essa perda de visão perturba-nos, nos torna vítima e companheiros da desgraça, bitolados dentro do não querer ver (CAVALCANTI, 2014).

Além dessa, há também a situação-performance em que o artista justapõe a imagem do Pequeno Príncipe, personagem criado por Sant Exupéry (1900-1944), à sua estética punk. Barbara Benz (2015, informação verbal) relata que Otacílio transitava entre a delicadeza e a agressividade. Quando questionada sobre a origem dessa agressividade, a artista responde o seguinte:

Acho que dessa dor mesmo, uma dor que ele mesmo sentia e do que causa as dores do mundo. Aí vem o lado *underground*, ele tinha um casaco preto que ele usava e parecia o Pequeno Príncipe, porque tinha umas pontas para fora. Ele pintava os olhos com kajaal e ficava com um aspecto de guerreiro. Podia ser uma figura de mangá à noite [...] Tinha esse pensador dentro dele e ao mesmo tempo ia da doçura ao amargor meio que sem escalas (BENZ, 2015, informação verbal).

A percepção de Barbara Benz sobre a situação-performance vai ao encontro das afirmações de Cohen (1989), revelando o alcance da proposta de participação ativa do espectador na re-significação de seus espaços. Para o autor, era comum na estética new wave a referência a figuras arquetípicas, como um “autentico revival dos grandes temas românticos” (COHEN, 1989, p. 144-145). O autor também pontua que a performance possibilita a liberdade de se criarem roteiros a partir do próprio ego. Se, como afirma Cohen (1989), o performer representa partes de si mesmo e de sua visão de mundo, Otacílio Camilo parece, então, externar pela performance a condição dual delicadeza/agressividade apontada por Benz.

Além disso, o autor observa que a qualidade da performance dependerá do quão universal for esse processo, afirmação que aplicada as situações-performances de Otacílio indicará a convergência de diferentes meios de expressão da realidade social (como preconizavam os situacionistas e o Fluxus): de um lado, a figura de um clássico da literatura mundial; de outro, elementos da estética punk/new wave que influenciou toda uma geração, justapostos num roteiro organizado a partir do próprio ego do artista. A estética punk/new wave, já se sabe, integra um *environment* circundado pela desesperança no futuro, pela angústia e pelo radicalismo autodestrutivo. Enquanto a figura do Pequeno Príncipe, por outro lado, traz a

metáfora sobre o resgate de valores e visões de mundo, assim como a identificação e a externalização dos desejos.

O livro *O Pequeno Príncipe* conta a história das viagens e experiências realizadas pelo escritor francês Antoine de Saint-Exupéry. Pode-se pensar na figura do Pequeno Príncipe como um errante, cujas narrativas versam sobre as inúmeras experiências que o autor vivenciou no contato com várias pessoas e diversas culturas nos diferentes locais por onde passou. Segundo Jacques (2012), as narrativas errantes funcionam como desestabilizador das configurações anestesiadas dos desejos. Assim, é possível pensar que o Pequeno Príncipe, enquanto errante, atravessa situações que o levam à reflexão sobre seus desejos, como por exemplo, voltar à simplicidade da rotina de cuidar de sua rosa e admirar o pôr do sol em seu pequeno planeta. A partir disso, também levam o espectador a refletir sobre suas próprias vivências e, principalmente, sobre como ele se relaciona com outras pessoas. Há também uma reflexão sobre o abismo entre o pensar/sentir o mundo sob a ótica dos adultos e o pensar/sentir o mundo sob a ótica das crianças. Como a clássica metáfora sobre o desenho da jiboia que engoliu um elefante, mas os adultos só enxergavam um chapéu, o que evidencia a dificuldade das pessoas em se abrir para novas possibilidades, para o novo ainda invisível, aspecto inerente ao pensamento artístico de Otacílio (SOSA, 2002).

4.1.7 Jogos Lúdicos – As derivas de Otacílio Camilo

Como já foi abordado anteriormente, arte, para Otacílio, não era somente trabalho, era o viver, uma atitude expressa espontaneamente em seu cotidiano de modo permanente. Esse viver em/a arte característico de Otacílio também pode ser traduzido por meio de narrativas errantes originadas de derivas urbanas.

A prática da deriva, desenvolvida pelo situacionista Guy Debord, é um comportamento lúdico-construtivo em que os indivíduos se lançam à deriva, deixando-se levar pelas solicitações e pelos acontecimentos do lugar e pelos encontros proporcionados pelo ambiente. Ou seja, uma experiência ativa do indivíduo sobre o espaço urbano, a ser decifrado, que visa substituir uma “passividade existencial” dos habitantes por vivências lúdicas, recriando ou

construindo um espaço em que todos são agentes transformadores (DEBORD, 1958, apud JACQUES, 2001). Essa questão fica evidente no único poema restante de uma série criada por Otacílio sobre o bairro Glória e que fazia parte de um projeto maior pensado pelo artista intitulado Caminhos da Glória.

TOPOGRAFIA
 RUAS DA GLÓRIA:
 PE DROBOTI CĂ RI O
 A PARICIO BORGES
 D OM VITA L
 N.s. DO CARMO
 A NCHI ETA

Além dos poemas sobre as ruas do bairro Glória, o comportamento lúdico-construtivo também é trazido à luz pela narrativa de Neusa Dagani (2015, informação verbal).

Algumas vezes saíamos à rua [...] caminhando em bando, em puro divertimento ou tramando projetos, um dos quais criado por Dudu Cattani – “Há pedras em nosso caminho” –, que se constituía em deixarmos nas entradas de instituições como bancos, museus, entidades governamentais sacos cheios de pedras amarrados com barbantes e selados com o título.

Conforme o depoimento de Dagani, o coletivo costumava sair em deriva pela cidade realizando práticas conscientemente planejadas ou não, como prevê a deriva situacionista, interferindo diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. Na situação *Há pedras em nosso caminho*, os artistas agiam sobre o espaço urbano aparentemente com a intenção de provocar uma reação nos indivíduos das referidas instituições, isto é, substituir sua “passividade existencial”, provocada pela monotonia da vida cotidiana, por vivências lúdicas, visando re-significar ou re-criar o microespaço no qual estavam inseridos.

A situação criada pelo grupo parece ainda uma metáfora sobre a dominação ou a opressão exercidas por certas instituições. O banco, por exemplo, é um símbolo do capitalismo e, por consequência da desigualdade social, o museu é o templo sagrado de contemplação da obra de arte, ou seja, obstáculos à realização dos desejos, barreiras para a “libertação social completa” que preconizavam os situacionistas.

Para a Internacional Situacionista, as situações a serem criadas eram como jogos lúdicos, concretos, por meio dos quais a vida ou/e a arte seriam livremente construídas (JACQUES, 2012). Diante disso, num momento em que o cenário

artístico vivenciava o retorno da pintura, historicamente o gênero por excelência da arte, o museu podia ser considerado um obstáculo ao exercício da “arte sem arte” – termo definido por Mario Pedrosa (1901-1981), como nos relembra Frederico de Moraes (2013), em *Contra a arte afluyente*; da arte como situação, como processo, como proposição, como experiência. Conceitos com os quais o grupo de jovens artistas porto-alegrenses recém entravam em contato.

O outro exemplo de jogos lúdicos pode ser identificado na proposição *Terreno de Circo*, de 1985. Um trabalho conjunto, intermídia, realizado em um terreno baldio próximo ao Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre. O trabalho consistiu em uma ação, seguida pela criação de um livro, também seguido de outra ação.³⁹ Segundo Hélio Ferverza (2014), o contexto em que aconteceu a atividade foi o seguinte:

Na época onde hoje é o ginásio Tesourinha era um terreno baldio que era ocupado por circos. Alguns ficavam ali, outros ficavam lá perto do Beira Rio [...] Para fazer o picadeiro, eles colocavam uma máquina pra levantá-lo, elevavam com terra pra fazer um meio-círculo e enchiam de palha de arroz para fazer o piso. Como nós vivíamos no Atelier [...] já era um lugar de vida, ficávamos lá até a noite [...] Um dia nós saímos do Atelier Livre e o circo tinha ido embora, aí eu olhei e disse: “Nossa, olha só que interessante isso!”. Tinha ficado só a marca do picadeiro que lembrava, um pouco, um teatro de arena. Então eu disse: “Quem sabe nós viemos à tarde e fazemos umas intervenções?”. Então fomos eu, o Ricardo Campos e o Otacílio, cada um levou uma coisa, eu spray de tinta e pó xadrez, o Ricardo levou a máquina, ele gostava de fotografar, e o Otacílio levou uns tecidos, umas roupas, algo assim. Quando nós chegamos lá, havia chovido e tinha água acumulada na parte interna do picadeiro, começamos então a brincar com aquilo, jogar pigmento na água e fazer algumas interferências, nisso chegaram umas crianças de diferentes tamanhos e idades e nos perguntaram o que estávamos fazendo. O Otacílio, logo em seguida, disse: “Nós estamos no Circo”. Eles entraram na história e começamos a fazer o circo trabalhando a partir do que lembravam das memórias. O Otacílio perguntou se eles lembravam de música de circo e eles começaram a cantar. Uma menina lembrou que no circo tinha comida e levou uma fanta e uma bergamota. Coisas muito simples. Daqui a pouco o Otacílio começou a fazer umas ações com tecidos no corpo e um chapeuzinho colorido como se fosse um palhaço. Uma hora um menino sugeriu pintar os tênis com spray. Fizemos uma série de coisas a partir da memória deles que tinham relação com o circo [...] Era uma coisa que todos participavam, não havia público apenas participantes. Se fomos pensar é uma concepção interessantíssima [...] Podemos pensar em algo como processo criativo, intervenções urbanas, questões de produção coletiva, estava tudo lá (FERVENZA, 2014, informação verbal).

³⁹ *Terreno de circo* é descrito por Silveira (2001) da seguinte forma: “[...] tem a forma de um caderno mais ou menos de ofício, horizontal, com páginas unidas por espiral plástica. Possui dezesseis folhas, utilizadas somente de um lado. São papéis de diversas cores, espessuras e texturas, além de plástico e pano. Há uma folha de papel artesanal com serragem entre as fibras (serragem autêntica do circo?). Para a reprodução, foram usadas gravura em metal e xerografia. O volume é acompanhado por fita cassete de áudio.

O depoimento de Fervenza traz claramente vários conceitos que, apesar de comporem um trabalho conjunto, formam a base para a análise dos trabalhos de Otacílio. Como, por exemplo, a questão da intervenção urbana por meio da deriva, a ideia de transformação do ambiente com a participação ativa do espectador/habitante, a ideia de experiência de alteridade e de processo criativo/vivencial, concepções que remetem a Hélio Oiticica (e seu pensamento de que a cultura popular tinha que passar pela vivência direta) e aos situacionistas (para os quais a revolução cultural só aconteceria com a participação ativa da população).

As experiências vivenciais de *Terreno de circo* aproximam-se, então, do *Delirium Ambulatorium* de Oiticica, uma vez que, como este, podem ser consideradas um procedimento psicogeográfico de apreensão do espaço urbano que, por meio da aproximação da arte com a vida, seria capaz de mediar uma transformação da vida cotidiana. Em *Terreno de circo* há novamente, como nas já narradas situações-performances, a amálgama da experiência sensorial do corpo com a própria experiência corporal da cidade cujo mote é a prática de caminhar pela cidade.



Figura 102 – Ação *Terreno de circo*, 1985.

Fotografia: Ricardo Campos.

Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 103 – Ação *Terreno de circo*, 1985.
Fotografia: Ricardo Campos.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 104 – Ação *Terreno de circo*, 1985.
Fotografia: Ricardo Campos.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 105 – Ação *Terreno de circo*, 1985.
Fotografia: Ricardo Campos.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 106 – Ação *Terreno de circo*, 1985.
Fotografia: Ricardo Campos.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

Além disso, em *Terreno de circo* também é possível identificar a *collage* como

estrutura da obra tanto em sua dimensão formal como em sua dimensão semântica. O livro apresenta a justaposição de diferentes elementos que resgatam a imagética circense, com o objetivo de presentificar sua memória, re-criando ou construindo novos significados, como por exemplo, a serragem justaposta ao papel artesanal e o colorido dos papéis, plásticos e tecidos.

No que diz respeito à dimensão semântica, temos o que Silveira (2001) denominou de “arqueologia do tempo”, ou seja, o grupo busca vestígios da passagem do circo pelo terreno baldio na tentativa de resgatar memórias de vivências passadas, vinculadas aos espetáculos circenses que ali ocorriam. A partir disso, pode-se pensar na noção de historicidade sincrônica abordada por Plaza (1980) em oposição a uma historicidade linear. Silveira afirma que

[...] diversos tempos estão envolvidos na obra, porém a sequencialidade contínua, linear, não é um deles, ao menos enquanto ênfase. Ela recusa a possibilidade da sequência ser o principal elemento estruturador. Prefere insistir no ritmo, aqui um jogo de fraturas da ordem sequencial, determinado pelos momentos sugeridos pelas páginas com textos e fotos do início e do fim do livro, bem como pelas páginas que separam as pequenas gravuras (SILVEIRA, 2001, p. 113).

Assim, a colagem das memórias vivenciais do circo com a vivência presente no terreno baldio, que por sua vez eram vivências misturadas com vivências pessoais de cada um dos participantes, pode ser pensada como a “captura do passado como mônada” teorizada por Júlio Plaza (1980), fazendo surgir uma temporalidade diferente, não linear, embriagante, como defendeu Jacques (2012).

Finalmente, os jogos lúdicos de *Terreno de circo* parecem resgatar os conceitos de *Homo ludens*, desenvolvidos por Huizinga e que também serviram de fundamento para Juremir Machado (1991) em sua caracterização do homem pós-moderno, que, para o autor, é um *ludens*, isto é, “[...] um ser que brinca, joga, ama, autoironiza-se, dessacraliza-se, relativiza-se e é menos dogmático. O presenteísmo dá-lhe o prazer do fazer” (MACHADO, 1991, p. 135-136). Assim, as proposições de Otacílio Camilo, Ricardo Campos e Hélio Ferverza em *Terreno de circo*, além de se basearem na matriz vivencial ou na proposta de uma contaminação entre arte e vida “[...] que remontam ao dadaísmo e a Marcel Duchamp até Hélio Oiticica e toda a vertente investigativa que vigora no Brasil entre os anos 60 e 70, cujos expoentes em Porto Alegre podem ser apontados na atuação dos artistas vinculados ao Nervo Óptico”, como afirma Carvalho (2007), também estão em consonância com o *environment* da década de 1980 citado por Renato Cohen (1989).

4.1.8 Assalto à banalidade cotidiana – Choque, perturbação e estranhamento

Neste ponto, já se sabe da importância da estética e da ideologia punk na produção de Otacílio Camilo. A postura subversiva e perturbadora do movimento – tendo o choque como principal meio de confronto, visando gerar polêmica a partir de uma atitude violenta e irreverente frente a sociedade e seus costumes – dialoga com a radicalidade surrealista em busca de estranhamento. Segundo Jacques (2012), o meio utilizado pelos surrealistas para alcançar uma alteridade mais radical era a prática errante de deambular pela cidade. Ou seja, a exploração do espaço urbano por meio de inúmeras experiências cujo mote é o estranhamento daquilo que é banal e cotidiano Jacques (2012). Como exemplo desse tipo de errância a autora cita as experiências surrealistas, na França, e o movimento antropófago da década de 20 no Brasil, tendo na figura do artista e arquiteto Flávio de Carvalho⁴⁰ o elo que liga as deambulações do grupo surrealista com a antropofagia brasileira. Segundo Jacques (2012), Flávio de Carvalho ansiava por “turbulência mental” e nessa perspectiva realizou diversas errâncias que ele denominou “Experiências”. Uma delas foi a Experiência nº2, realizada em 1931 durante uma procissão de Corpus Christi e narrada pelo autor sob a forma de livro e também pela polícia em uma matéria para o jornal *O Estado de São Paulo* cuja manchete era: “Uma experiência sobre a multidão resultou em distúrbio”. A experiência nº2 consistiu em uma deambulação voluntária e provocativa, cujo objetivo era analisar a psicologia da multidão desafiando-a. Era um estudo “sobre a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência de força das leis civis, ou ainda um estudo cuja pretensão era determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito a vida humana”. (JACQUES, 2012,p.101-102). Por causa de suas deambulações pelas cidades brasileiras foi chamado de “surrealista tropical”.

É possível identificar em Otacílio narrativas em que o artista, assim como Flávio de Carvalho, parece ir em busca de uma alteridade mais radical por meio da prática errante da deambulação realizada em viagens “psicoetnograficas

⁴⁰ Flávio de Carvalho se destacou no campo artístico de seu tempo por suas inovações. Fundou o clube do artista moderno (CAM), onde organizou debates sobre temas interdisciplinares e também polêmicos. Criou o Teatro da Experiência, fechado pela polícia por causa da peça *O Bailado do deus monstro*, e organizou os salões de maio (JACQUES, 2012).

antropofágicas” (termo adotado por Jacques (2012, p. 101) para caracterizar as deambulações de Flávio de Carvalho), em diversas cidades brasileiras. O resultado dessas deambulações são situações-performances e xilogravuras que, ao que parece, visam, como pretendiam as errâncias surrealistas, instigar o estranhamento no cotidiano urbano banal, a fim de despertar uma nova sensibilidade no indivíduo (JACQUES, 2001).

Em 1985, poucos meses após o retorno de Otacílio Camilo de sua viagem de deriva, é inaugurada em Porto Alegre a galeria Arte & Fato, que, segundo Felipe Caldas (2014), se constitui como um espaço de promoção e legitimação da jovem produção gaúcha. Nesse período, já era perceptível a transformação estético comportamental pela qual o artista havia passado após seu contato com o movimento punk, em São Paulo, sobretudo seu comportamento subversivo diante da instituição arte, como relatado pelos entrevistados. Ricardo Campos (2015) relembra uma situação em que o artista convidou um grupo de punks para um vernissage na galeria Arte & Fato sob a promessa de comida e bebida liberada. Em meio ao choque do público com a invasão punk, Otacílio tirou seu casaco que remetia ao Pequeno Príncipe, ou a um guerreiro de mangá, segundo a percepção de Barbara Benz (2015) e ficou nu em plena exposição. A situação foi resolvida com a chegada da polícia ao local.

Paulo Chimendes (2015) e Wilson Cavalcanti (2014) também relatam uma situação semelhante na galeria Bolsa de Arte, em que o artista foi convidado a se retirar do ambiente após, em meio a uma exposição, se apropriar do aparelho telefônico da galeria sem autorização e realizar uma ligação interurbana para Neusa Dagani, segundo Cavalcanti. Após ser retirado do ambiente, o artista tirou seu casaco, deixando à mostra seu corpo nu. Naquele momento, o grupo foi perseguido pelos seguranças da galeria, mas conseguiu escapar ileso.

O distúrbio causado nas duas galerias, se analisado sob a ótica da experiência errante deambulatoria, consiste em uma prática voluntária e provocativa cujo objetivo parecia ser o confronto com a instituição arte, dada a importância de ambas as galerias no campo artístico gaúcho daquele período. A Arte & Fato era a principal instância de promoção e legitimação da jovem produção e a Bolsa de Arte um dos principais espaços de distribuição da produção de artistas já consagrados, em um sistema das artes regulado pelas regras e pelos critérios de legitimação e consagração do mercado de arte, conforme afirma Carvalho (1994).

Um exemplo de alteridade radical por meio do estranhamento é a emblemática exposição *Prostitution*, organizada pelo coletivo *COUM Transmissions*, na Grã-bretanha, que abordava questões de gênero. A temática sexual era como uma arma de choque contra o moralismo. O corpo era utilizado como um espaço político em performances pornográficas e escatológicas. (Felipe, 2013).

Já nas xilogravuras de Otacílio Camilo, tendo em vista a experiência errante surrealista teorizada por Jacques (2012), é possível identificar o uso da *collage* como estrutura para a (re)produção do imaginário, ou seja, a interpretação de objetos do cotidiano, atribuindo-lhes função poética por meio da subversão de seus sentidos, fator que permitiria a passagem da percepção real para a onírica (JACQUES, 2012). Nesse processo, conforme explica Lima (1995, p. 349), o artista realiza “[...] a aproximação de duas realidades diversas num plano que não lhes é próprio e cuja faísca de curto-circuito lhes dá o dom de provocar um outro saber, o saber do desejo”. O resultado é a imagem de seres que parecem terem saído de um mundo fantástico.



Figura 107 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Objeto-xilogravura sobre caixa de fósforo, 5cm x 4cm x 1,5cm.
Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Hélio Ferverza (informação verbal) corrobora esse encontro de realidades ao descrever o processo de criação da xilogravura abaixo, criada por Otacílio Camilo.

Segundo Fervenza, o artista lhe relatou que a gravura foi criada a partir da imagem da fechadura de uma porta de uma das salas onde eram ministrados os cursos no Festival de Inverno de Diamantina, em 1983.



Figura 108 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,3cm x 3,2cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 109 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 5,2 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 110 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 3,8cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 111 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,5 cm x 2,6 cm .
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

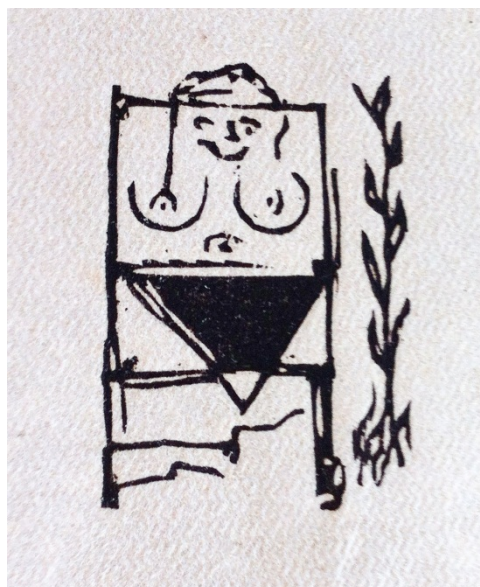


Figura 112 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,8cm x 3,6cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

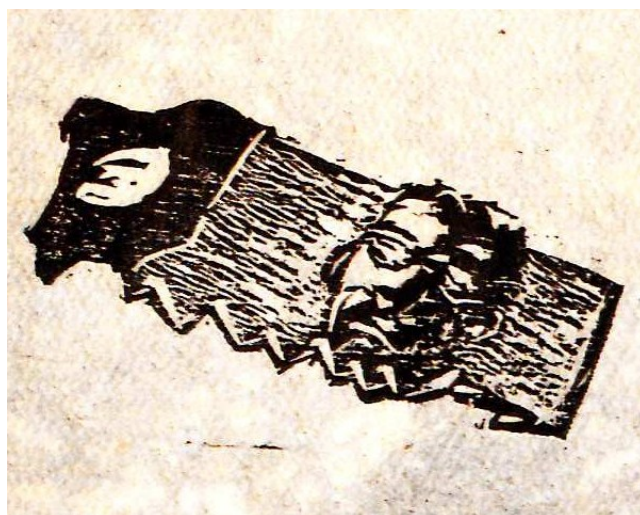


Figura 113 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,5 cm x 4,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 114 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,6 cm x 4c,3 m.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 115 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,5 cm x 3,2 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 116 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 3,4 cm x 4,6 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 117 – Otacílio Camilo (1959-1989), *Sem título*, [198-].
Xilogravura, dimensão 4,1 cm x 2,8 cm, papel artesanal.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 118 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,1 cm x 2,8 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 119 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4 cm x 2,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 120 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,4 cm x 3 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 121 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,5 cm x 3 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 122 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,2 cm x 3,1 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 123 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,5 cm x 2,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 124 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 3,9 cm x 2,8 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 125 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,1 cm x 4 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 126 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 2,8cm x 4,9 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 127 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 3,6 cm x 3,1 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 128 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4,3 cm x 2,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 129 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4 cm x 2,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.



Figura 130 – Otacílio CAMILO (1959-1989), fragmento da figura 46.
Xilogravuras, 4 cm x 3 cm.
Fonte: Acervo pessoal Izis de Abreu.

Segundo Jacques (2012), as deambulações representam um desejo do praticante de trazer à luz o oculto no labirinto inconsciente da cidade, por meio da experiência lúdica e onírica. A prática do caminhar, segundo a autora, leva o indivíduo a um estado de hipnose capaz de pôr sua mente em contato com o inconsciente do espaço explorado, levando-o a outras dimensões, nas quais realidade e imaginação ou sonho se confundem. No caso de Otacílio Camilo o estado alterado de consciência em razão do uso de entorpecentes como, por exemplo anfetaminas, também deve ser considerado nessa conexão com o oculto nas cidades (CAVALCANTI, 2015, informação verbal).

Por meio de suas deambulações, o errante transforma a cidade em espaço de sobreposição, visando (re)significar sua percepção sobre as imagens, objetos e encontros propiciados por este território.

Cohen (1989), nos traz outro exemplo que remonta a ideia de exploração do inconsciente por meio do imaginário onírico. São músicas e vídeos clips de David Bowie e Laurie Anderson que, segundo o autor, foram inspirados no universo onírico e gravados em cenários fantásticos. Cohen (1989) descreve o processo de criação desses vídeo clips, o qual denominou “surrealismo eletrônico”, da seguinte maneira:

Os cenários new wave são sempre fantásticos, observados através de tomadas de câmera extravagantes: closes e afastamentos rápidos, de distorção, filmagens a partir de ângulos incomuns [...] O clima onde alguns vídeo clips se passam é de um alegre pesadelo, onde se trabalha numa relação espaço – tempo subvertida e com uma sucessão de imagens que são apresentadas em velocidade superior a capacidade de percepção humana, provocando uma cognição supraconsciente, que visa atingir diretamente (pelo processo subliminar) o inconsciente (COHEN, 1989 p. 150).

Da forma como vejo, Otacílio buscava os mesmos efeitos com suas *collagens* xilográficas. Pode-se dizer que, tendo a *collage* como ato de provocação pela destruição e pela reconstituição de imagens o artista, invocando Breton, fez-se Nadja⁴¹, misturando-se com a alma errante de diversas cidades e vivendo de forma intensa e livre. Ainda conforme as deambulações surrealistas, em suas xilogravuras, aparentemente tendo a experiência de alteridade urbana errante como mote, pode-se dizer que o artista promoveu um radical estranhamento daquilo que era banal e cotidiano no espaço urbano, chegando à “[...] devoração do Outro, dos vários outros que se confundem com a cidade”, assim como fez Flávio de Carvalho em suas “Experiências” (JACQUES, 2012). Tal estranhamento, segundo Jacques (2012) tem como principal objetivo transformar o espaço urbano, na medida em que desperta uma nova sensibilidade no indivíduo.

Por fim, é possível inferir que as narrativas errantes até aqui ilustradas se alinham aos projetos revolucionários da antiarte do século XX, cujos ideais utópicos, conforme afirma Stewart Home (2004), tomaram de assalto a cultura desse período, operando importantes transformações na concepção de arte que acabaram sendo determinantes para a forma como esta é compreendida atualmente.

⁴¹ Nadja é a personagem principal da obra literária *Najda* (1928), de André Breton (1896-1966), responsável pela personificação do surrealismo. Nadja é uma mulher com alma errante e livre, que é transformada na imagem da loucura por assumir os riscos do viver em todas as suas intensidades (JACQUES, 2012).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Otacílio Camilo era um *outsider*, um rebelde. Não aceitou viver de acordo com as regras impostas pelo mundo social nem pelo mundo arte, se rebelando contra elas. Como foi visto, sua visão de mundo ia de encontro ao instituído socialmente. Seu pensamento e seu corpo eram essencialmente livres. Sua fome de liberdade era tamanha que não aceitou fazer concessões. A intensidade de suas vivências aniquilava, rompia com a banalidade cotidiana. O transbordamento de suas ações remetia ao dionisíaco. Mas, também, penso que seja lícito a alguém que ainda muito jovem tenha visto tão de perto a vida lhe escapando as mãos ter como ambição uma existência plena. Existência que em Otacílio de tão plena se fez em arte=vida/ vida=arte.

Mergulhar no universo desse artista foi uma experiência muito gratificante, mas que, como tudo na vida, teve seus momentos de dificuldades e incertezas. As quais foram se diluindo, pouco a pouco, na medida em que ia me apropriando melhor de sua história, ampliando meus conhecimentos sobre a história da arte do século XX e de suas teorias. Tendo Otacílio como objeto de estudo, aprendi sobre as transformações artísticas que nos levaram ao que hoje denominamos arte contemporânea. Compreendi a importância da história da arte brasileira do século XX para a conformação do atual cenário da arte contemporânea. Assim como pude ter uma noção da riqueza da produção artística local, ainda subjugada no sistema das artes por certo conservadorismo historiográfico, mais voltado para nomes já consagrados.

Como futura historiadora da arte, considero fundamental que seja escrita uma nova história da arte gaúcha que abarque a diversidade de artistas e a pluralidade das produções. Ainda existem muitos artistas que, como Otacílio Camilo, ainda estão em uma condição de (in)visibilidade ou de esquecimento no sistema das artes gaúcho. Novos estudos além de trazer a luz o trabalho desses artistas, poderiam ainda revelar o porquê desta condição.

Otacílio, como vimos, tinha um espírito livre e isso pautou sua trajetória tanto no mundo social como no mundo artístico. Suas errâncias se mostraram fundamentais para a formação de seu pensamento e o desenvolvimento de sua poética visual. Nessas ocasiões, como foi visto, o artista foi muito influenciado pela ideologia e pela estética rebelde do movimento punk, potencializando sua visão de

mundo e radicalizando traços comportamentais que, a meu ver, já se encontravam latentes no artista antes do encontro com a rebeldia punk.

A poética visual de Otacílio se faz a partir de micronarrativas pautadas por suas vivências pessoais. É gerada a partir de constelações que revisitam o passado histórico da antiarte e/ou contra-arte do século XX, no intuito de expressar questões referentes ao seu presente cotidiano: na dimensão artística, as arbitrariedades da instituição arte frente àqueles que não seguem as convenções por ela instituídas; já na dimensão social, a sensibilidade do artista acerca dos problemas sociais abarca a denúncia às diferentes formas de opressão como, por exemplo, as regras sociais estabelecidas pelo conservadorismo burguês e a miséria de uma sociedade política e culturalmente alienada, subjugada pela ideologia de valorização ao capital.

As presentificações do passado operadas pelo artista evidenciam o diálogo existente entre sua produção e a concepção de arte pós-histórica amplamente difundidas naquele período, principalmente, por Artur Danto e Hans Belting.

Seu humor irreverente, repleto de ironia, evitando assim cair em ações panfletárias, assim como o experimentalismo com procedimentos e materiais, tendo o precário como recurso, resultam em uma estética da rebeldia. Uma visualidade transgressiva, perturbadora que busca romper com o estabelecido.

Tentei por meio deste estudo captar um pouco da excelência de seu pensamento e a importância de suas proposições. Reconstituir essa emocionante história não foi fácil. A parca existência de fontes primárias fez com que me deparasse com muitas informações divergentes, que precisaram ser cruzadas com outras fontes, de modo que é possível que o estudo contenha dados e informações equivocadas que devem ser comprovados em novos estudos. Além disso, o estilo de vida e o pensamento de Otacílio, ainda hoje, século XXI, esbarra no conservadorismo e preconceito das regras sociais, de maneira que outra dificuldade encontrada na pesquisa foi o acesso aos fatos diante da postura de alguns personagens que fizeram parte de sua história de cobri-los em véus. Mas, como bem mostrou o estudo, ousar é para poucos.

A tomada de posição radicalizada frente a vida e frente a instituição arte é justamente o seu grande diferencial. Postura que, conforme vejo, deve ser admirada. Pois, assim como as vanguardas ideológicas do século XX, Otacílio Camilo buscava a liberdade, tanto social quanto artística. Era, portanto um humanista. A defesa por uma sociedade mais justa e igualitária estava na pauta de suas situações arte-vida;

vida-arte. Suas proposições contra artísticas visavam reconduzir a arte ao cotidiano, transformando a realidade dos indivíduos. A arte em Otacílio assume, então, uma função social humanista e construtiva, em benefício de uma sociedade libertária. De modo que, em sua breve trajetória por este mundo, o artista procurou vivenciar em seu dia a dia um “exercício experimental da liberdade”, como preconizou a antológica frase cunhada por Mario Pedrosa.

Encerro com a declaração de cada um dos entrevistados para este estudo ao final da entrevista quando perguntados sobre se tivessem que resumir Otacílio Camilo em uma palavra qual seria. Suas respostas foram as seguintes: estranho, corajoso, louco, herege, despretensioso, transgressivo, livre, Ota-ato-atoa:Tao, ARTISTA.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In. CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

BOHNS, Neiva M. F. Década de 60: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007.

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais (1975). In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977a.

_____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977b.

BENZ, Barbara. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (50 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. Tradução de Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção Estudos).

BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos 80. In. GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

_____. A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. n. GOMES, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senco, 2007.

_____. (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. Mercado de arte: uma crise que pode gerar crescimento. *Aplauso*, ano 4, n. 28, p. 39-41, 2001.

BURGUER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, São Paulo Cosac & Naif, 2008.

CABRALES, Celina. *O papel de Otavio: a presença de Otavio Roth no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Papeloteca Otavio Roth, 2006.

CAGE, John. In. Jum Nakao. *A costura do invisível*. São Paulo: SENAC, 2004.

CALDAS, Felipe. *O mercado da arte em Porto Alegre: um estudo sobre a Galeria Arte & Fato*. 2011. 236f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) –Instituto de Artes, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 2011.

_____. *Galeria Arte & Fato 30*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2014.

CAMILO, Otacílio. [Carta] jun. 1984, São Paulo [para] Ricardo Campos, Porto Alegre. 1f. Manda notícias, diz quando pretende voltar e solicita ajuda financeira.

CAMILO, Otacílio. [Carta] 1987, São Paulo [para] Ricardo Campos, Porto Alegre. 1f. Escreve sobre sua situação em São Paulo.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. Perspectiva: São Paulo, 1969.

CAMPOS, Ricardo. Depoimento [set. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (60 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

CARVALHO, Ana Maria Albani de Carvalho. *Nervo óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico em Porto Alegre durante os anos 70*. Mestrado em Artes Visuais.

_____. *Nervo óptico: 1977/1978 – poéticas visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes 1994. Catálogo de exposição, set. 1994.

_____. *Nervo Óptico e Espaço N.O: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70*. In: BULHÕES, Maria Amélia *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

CAVALCANTI, Wilson. Depoimento [outubro 2014]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2014. 2 arquivos mp3. (60 min.) Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

CHIMENDES, Paulo. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (20 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

CHOTGUIS, Moacir. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (50 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: a criação de um tempo espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CONSTANT, N. O grande jogo do porvir (1959). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 98-99.

CORNELY, Tais. Depoimento [set. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo word. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

DAGANI, Neusa. Depoimento [jun. 2015]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo word. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

DANTO, Artur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DEBORD, G. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional (1957). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

_____. Teoria da deriva (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.

_____. Guy Ernest. Guia para usuarios do Detournement Disponível em: <<http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement-1/>>. Acesso em: 16/07/2016.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FAVARETTO, A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1992. (Coleção texto e arte;6)

FELIPE, Leonardo. Punk: criação destrutiva em corte. *Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 4, ano 2, dez. 2012.

_____. *Rock my art: ou O novo esteticismo de Porquê choras? ou O dia em que Eduk entrou para a história da arte*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FERVENZA, Hélio. Memória e apagamento. *As partes*, Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, jul. 2006, ano I, n.1, p. 10-15.

_____. Depoimento [outubro 2014]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2014. 2 arquivo mp3. (80 min.) Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

FREITAS, Artur. História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. n. 34, 2004.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2013.

GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senso, 2007.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo, Martins Fontes:2006.

GRILO, Rubem. *Impressões – Panorama da Xilogravura Brasileira*. Catálogo de exposição. Catálogo de exposição, 2004.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Pomar, 2006

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: Utopia Subversão Guerrilha na Anti Arte do Século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Tradução de Patricia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p. 111

INTERNACIONAL SITUACIONISTA – IS. Contribuição para uma definição situacionista de jogo (1958a). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 60-61.

_____. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950 (1959). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 100-105.

_____. Teoria dos momentos e construção de situações (1960b). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 121-122.

JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOB, Mary Jane. *Arte em la era de Reagan: 1980-1988*. In: GUASCH, Ana Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995*. Espanha: Akal. 2000.

KRAWCZYC, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1987/1995*. 1997. 415 f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ufrgs, Porto Alegre, 1997.

LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MACHADO, Juremir. *A miséria do cotidiano*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MASI, Domênico. *Ócio Criativo*. Entrevista a Maria Serena Palieri. Tradução de Léa Manzi. Rio de Janeiro : Sextante, 2000.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente – O corpo é o motor da obra. *Arte / Ref*, 23 abr. 2013. Publicado originalmente pela revista Vozes, jan.-fev. 1970. Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

_____. SEFFRIN, Silvana (org.) Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (pensamento crítico;2).

MORRIS, Richard. *Uma breve história do infinito: dos paradoxos de Zenão ao universo quântico*: Tradução: Maria Luiza X. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Carmem. Depoimento [maio 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (21 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

PETTINI, Ana. *Atelier Livre da prefeitura: Grupos de artistas*. 2012. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Pedagogia da Arte) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PETTINI, Ana; AGUIAR, Elizabeth. *Carmem Moralles*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Júlio. Júlio Plaza: Poética e Política. Org. Vera Chaves Barcelos. 2013, Porto Alegre.

_____. Arte y realidad. In: MUSEO DE NAVARRA. Júlio Plaza: de 4 a 15 de marzo de 1967. Pamplona, 1967. p. 2-3.

_____. Poéticas visuais. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Poéticas visuais: de 29 de setembro a 30 de outubro de 1977. São Paulo, 1977. p. 6.

_____. Prospectiva '74. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Prospectiva 74: de 16 de agosto a 16 de setembro de 1974. São Paulo, 1974. p. 7.

_____. Transcriar. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Transcriar*: de 2 a 9 de setembro de 1985. São Paulo, 1985. p. 3-4.

_____. A arte da tradução intersemiótica. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Transcriar*: de 2 a 9 de setembro de 1985. São Paulo, 1985. p. 9-14.

PRAXEDES, Marcolândio. Depoimento [nov. 2015]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo word. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

ROSSINI, Marcos. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistador: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo word. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SALVATORI, Maristela. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (27 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

SANTOS, Maria Ivone. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2014. 2 arquivos mp3. (60 min. E 6 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

SOSA, Edgardo. *O essencial é invisível aos olhos: reflexões a partir de O pequeno príncipe*. Tradução: Marisa do Nascimento Paro. São Paulo, Paulinas, 2002.

WALDRAFF, Teti. Depoimento [ago. 2015]. Entrevistadora: Izis de Abreu. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo mp3. (36 min.). Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Otacílio Camilo: Estética da Rebeldia.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM BARBARA BENZ E MOACIR CHOTGUI

Entrevista realizada em 8 de Agosto de 2015

IA- Quando e onde vocês conheceram o Otacílio?

MC- Nos anos 80.

BB- No início dos anos 80. 81/82. por ai. Ele dividia um atelier com o Paulinho no Menino Deus. Cheguei a ir lá algumas vezes.

IA- Conte-me um pouco sobre as vivencias no Atelier Livre da Prefeitura. O que este espaço representava para vocês?

MC- Para mim o Atelier livre foi um local onde eu pude... Eu estava num momento de meio complicado da minha vida porque eu tava fazendo faculdade de arquitetura e não estava gostando. Então eu tive muito apoio de um professor de lá. O Armando Almeida. Ele chegou para mim e disse para eu fazer o que era melhor para mim, se não era arquitetura sugeriu que eu fizesse artes. Fiquei muito amigo dele e da Mara Caruso que é esposa dele. Foram pessoas que me apoiaram nesse momento de definição. Porque eu estava num momento muito complicado, com a família me pressionando para fazer arquitetura, eu em dúvida. A minha mãe dizendo que o artista morre de fome. Aquele clichê familiar: Ah... vai fazer faculdade de artes! Então eu sinto que no Atelier eu tive um apoio para tomar a decisão. O Atelier é até hoje um local afetivo para mim.

BB- Tu estava no Atelier antes do Instituto de Artes?

MC- Sim, eu entrei no Atelier quando ainda estava fazendo arquitetura. Larguei o curso e fui fazer artes. Então o Atelier vai ser sempre esse local afetivo e que me ajudou a definir. Ai entra a questão do grupo, porque eu fui para a xilogravura e lá conheci a Barbara, o Otacílio, o Cavalcante, toda a turma. Com esse grupo eu me fortaleci. Então é um local muito especial para mim, com o qual tenho afinidade.

BB- Como eu disse eu era meio bicho do mato, entreva quieta e saia calada. Eu sou filha de ceramista, me criei dentro desse clima de atelier. Nós morávamos em Ipanema. Era uma época que a cerâmica não é conhecida como hoje. A referencia das alunas dela era porcelana. Então ela ficou meio incomodada

com isso. Sentia-se meio que marginalizada e dizia que não era artista e sim artesã. Uma coisa de se auto agredir. Então eu tinha este contexto e não frequentava as coisas mais amplas. Tinha o contato com as pessoas, tinha meus questionamentos, mas ao longo do tempo eu comecei a ver como as pessoas me respeitam por coisas que eu fazia naquela época. Muitas vezes eu não tinha consciência da importância que isso estava tendo. Depois, em 83 eu fui para Minas Gerais fazer papel artesanal no festival de inverno em Diamantina. Quando eu voltei, os colegas do Atelier que não tinham ido pediram para eu dar um curso. Então eu fiz o curso ali e depois a Circe Saldanha que era uma pessoa fantástica me convidou para ministrar o curso no MARGS. Eu tive uma certa penetração no circuito fazendo esse trabalho com papel artesanal. O Otávio Roth, depois veio para Porto Alegre, ele tinha ministrado essa oficina em Minas Gerais, mas ele tinha uma percepção de que o pessoal lá não levava muito a sério. Lá eles tinham outra cabeça, faziam muita pesquisa com plantas. Eu fiz a oficina lá com a Vera Queiroz. Então o Otávio era engenheiro e desenvolveu uma técnica de fazer papel artesanal muito boa. Ele dizia que a visão em Minas Gerais era muito “tropical”. Realmente, eu vejo que isso tudo me ajudou muito na questão de eu me profissionalizar e ser respeitada como artista. Ainda que eu não seja uma artista que vende, eu tenho dificuldade em lidar com isso. Mas a parte experimental, didática, de levar para outras pessoas, isso eu fiz bastante. O Atelier foi fundamental nisso. Quando eu cheguei com essa história do papel as pessoas se interessaram, o Ota, o Cava. Havia também a Neusa Dagani que tinha uma casa em Ipanema, na época ela morava perto de onde eu morava quando morava com meus pais. Então nós fazíamos, no verão, umas tardes do papel na casa dela. O Otacílio gostou muito de uma técnica oriental que em vez de pegar a massa de papel com a moldura tu derramava com um copinho. Então ele fazia espirais e uns desenhos muito delicados em cima do papel e depois ele fazia a gravura dele em cima. Era um trabalho bem legal.

IA- Tem um trabalho desses no MARGS

BB- Tu vê, isso eu nunca atinei. Como colocar um trabalho no MRGS?

Tem que ir lá e oferecer, por doação!

IA- Vocês integraram as dez histórias para contar de “Os Impressionantes”. Que histórias eram essas? O que pretendia o grupo? Qual a

importância dos coletivos de artista naquele período?

IA- Quem era Otacílio Camilo? Fale-me um pouco sobre ele.

MC- Bom, eu vou falar um pouco daquela situação de ruptura. Quando eu conheci o Otacílio ele era um cara. Eu consegui observar uma mudança que ocorreu com ele. Quando o conheci era todo certinho, se vestia superbem, se arrumava. Era todo galã. Depois houve uma mudança forte que ele começou a andar de preto e tinha umas atitudes muito estranhas. Usava *piercing*, que na época não se usava muito.

BB- Era o lado *underground* dele.

MC- Lembro de uma noite que estávamos num bar, nós gostávamos muito de sair a noite no Bom Fim, eu morava lá na época, morava sozinho, e as vezes a gente se encontrava nos bares da noite para desenhar. Levávamos caderninho e ficávamos bebendo e desenhando. Então eu encontrei o Otacílio e ele ficava lá, escrevendo e tomando café. Ele pedia uma atrás do outro. Passou a noite inteira tomando café preto. Eu pensei que ele ia ter um troço! (risos). Eu pensava: Eu conheci o Otacílio de um jeito e agora ele está totalmente diferente. Depois que ele foi para São Paulo e ficou um tempo lá ele ficou mais diferente ainda. Voltou mais *deprê* também, achei que ele estava bem mais depressivo, meio desgostoso.

BB- Talvez ele já estivesse doente.

IA- Sabe que período foi isso? Essa mudança.

MC- Olha foi tudo dentro dos anos 80. é difícil distinguir.

BB- Aconteceu muita coisa naquela década.

MC- Mas não sei se nesse período ele já estava com AIDS. O pessoal comentava, mas ele não falava para nós.

BB- Para mim o Ota tinha um aspecto até espiritual, filosófico. Ele tinha uma grandeza de mente que quando a gente conversava era uma coisa. Ao mesmo tempo tinha uma delicadeza. Mas tinha também uma coisa pesada, um trauma de família. Mas não conversávamos sobre isso. Tinha também um desgosto com as coisas do mundo, de um mundo cheio de injustiça, cheio de dor, de sofrimento. Ele tinha uma sensibilidade muito grande para com isso. Uma vez ele falou assim: "Sabe Barbara, se eu fosse artista, artista mesmo, eu só pintaria flores." Então ele tinha algo de delicadeza e percepção das coisas. Uma delicadeza de tratamento com os

amigos. Mas haviam pessoas que tinham horror dele, dessa coisa de dizer as coisas, se ser justiceiro.

IA- Essa agressividade era do que?

BB- Acho que dessa dor mesmo, uma dor que ele mesmo sentia e do que causa as dores do mundo. Ai vem o lado *underground*, ele tinha um casacão preto que ele usava e parecia o pequeno príncipe porque tinha umas pontas para fora. Ele pintava os olhos com kajaal e ficava com um aspecto de guerreiro. Podia ser uma figura de Mangá à noite na cidade. Ele filosofava muito. As vezes eu imaginava o Ota velhinho num quintal com goiabeiras e de terno branco filosofando. Ele tinha esse pensador dentro dele e ao mesmo tempo ia da doçura ao amargor meio que sem escalas.

MC- Ele lia bastante. Tinha uma época que íamos para o Atelier da Prefeitura trabalhar aos fins de semana. Um dia estávamos eu o Otacílio e os guardas.

BB- Agora fazem as 72h de imersão.

MC- Chegávamos de manhã e ficávamos até de noite. O Otacílio levava sempre um ovo duro, tomate, duas fatias de pão, e era o lanche dele. Também participávamos de um grupo que se encontrava na casa da Neusa Dagani para trabalhar. Passávamos o fim de semana inteiro trabalhando.

IA- Lembra quem eram essas pessoas?

Tinha o Cavalcante, o Paulinho Chimendes, a Maria Lucia Cattani, a Vivian San Martin...

BB- A Vivian depois foi ser diplomata, era foi a primeira pessoa que conheci que tinha tatuagem. Uma gaiivota no braço. Depois foi um trabalhão para tirar aquela tatuagem para poder entrar para o Rio Branco. Ela mora em Viena Hoje. Procura-a ela está entre meus amigos no facebook.

MC- Tinha um grupo fixo e tinha um grupo que itinerava. O Hélio Fervenza foi algumas vezes. Ele era muito recatado, muito tímido. Nós viajamos com o grupo. Fomos para Caxias do Sul com o Élcio Rossini. Tinha um evento no Atelier Livre de Caxias de Sul. Não sei se ainda existe. Mas dormimos lá no Atelier, fazíamos sopa a noite, passávamos o fim de semana inteiro juntos. Era muito legal! Eu digo que era uma convivência *underground*. Era quase um coletivo que se

encontrava para trabalhar e discutir sobre arte. O Otacilio era dos que ficava mais discutindo e tinha o pessoal que ficava ali trabalhando, desenhando com modelo vivo.

BB- Ele causava uma certa polêmica. Lembro que havia uma diretora na época que tinha dificuldade em lidar com o grupo. Não sei muito porque eu não estava nesse miolo. Eu sabia do que acontecia mas não participava.

IA- As polêmicas eram em relação a que?

BB- Em relação ao uso do Atelier, de ser mais democrático. Uma coisa assim.

MC- Lembro que uma vez nós pintamos um quadro e deu a maior confusão porque ele foi todo rabiscado, pichado e a diretora queria nos expulsar e tirar o quadro. Então o Armando Almeida queria comprar o quadro da gente. Ele achou o quadro genial. Deu a maior confusão! (risos)

BB- Aconteceu uma coisa tão incrível. Teve uma exposição no final de 2013, de livro de artista no Paço Municipal, e nós participamos. Foi a Mara Caruso que organizou. Fomos nós o Hélio, a Ivone e o Armando também foi. Foi uma coisa incrível que nós paparicamos bastante ele. Repassamos todo o período quando nos conhecemos. Ficaram ele e o Hélio conversando muito e todos com muito carinho com ele. Dois meses depois ele morreu. Parece que devolvemos para ele todo a atenção que ele nos deu.

MC- As vezes nós estávamos numa algazarra tão grande dentro do atelier que o Armando chegava na porta e não entrava. Chegava na porta, olhava e saía. (Risos). Voltava depois de meia hora, uma hora. Ele não aguentava o barulho e as pessoas discutindo. Olhava e voltada depois.

IA- Barbara, tu disseste que o Otacílio comentou uma vez que se ele fosse artista ele pintaria só flores. Ele não se considerava artista? Como é isso?

BB- Pois é... Era aquela coisa... Se formos pensar hoje, quantas pessoas se consideram artista? Todo mundo diz: Eu faço arte! É difícil ouvir alguém dizer: Eu sou artista. Sempre parece que tem uma coisa empolada, um supervalorizar-se. Então ele fazia, tinha fazer as gravuras, pensava arte, mas acho que todos nós de alguma forma temos os artistas da história da arte, tipo Matisse, como algo ideal, supra-humano. Então eu acho que era um pouco por ai.

IA- Vocês faziam arte mas não se consideravam artistas ainda?

É... não sei. Também no momento que tu se considera algo, diz: “Eu sou tá coisa”, parece que tu estaciona.

MC- Também parece que sempre parece que precisa do aval da universidade. Parece que ela te dá isso. Para mim foi assim.

BB- Aval da galeria também, das instituições.

MC- Eu queria ser artista plástico e era tanta coisa contra que no momento que eu entrei para a faculdade os meus pais mudaram, eles começaram a me valorizar. Iam nas minhas exposições, foram na minha formatura, os pais da Barbara também foram. Então parece que a faculdade me deu um passaporte: agora eu sou artista plástico, então vou me virar. Sinto que tinha uma diferença entre o artista autodidata, que precisa do aval público. De repente tem que fazer uma exposição, falar com a imprensa. Já o artista que faz a faculdade recebe o diploma.

BB- Mas nesse ponto o Atelier tem papel fundamental em Porto Alegre. Quantas pessoas se profissionalizaram passando pelo Atelier Livre e não passaram pela universidade.

MC- Muitos colocam no currículo a formação pelo Atelier da Prefeitura. Isso dá uma qualificação.

BB- Não, mas ele faz esse meio campo entre o artista sem uma formação formal e o artista que tem formação acadêmica, inclusive de mestrado e doutorado. Eu sinto as vezes que não tenho o discurso adequado sobre o meu trabalho. Então as vezes eu não coloco por que muitas vezes não tenho esse discurso que se aprende na universidade. Isso é uma coisa que eu sinto e as vezes até recinto. Não estar no IAVI... Mas ai tem aquele lado mesquinho da gente que pensa: Claro né... é só para os que tem “QI”. Não dá para dar muita bola, mas existe isso. Também, a universidade organiza a vida da pessoa e seu trabalho para, por exemplo, poder passar por um edital. O Otacílio era bem underground, completamente fora desse meio.

IA- Ele nunca demonstrou interesse em fazer faculdade de artes?

BB- E que assim... a pessoa que está marginal, a margem de determinado fluxo, é muito sutil até onde ela é marginalizada e até onde é automarginalizada. Porque isso, de alguma maneira, também nutre o ego da pessoa

de estar dentro da coisa, como estar fora, contra a coisa. Então as duas coisas se complementam.

IA- O que era ser um artista marginal naquele período?

BB- O Ota não estava em galeria né? (Pergunta para Moacir)

Ele trabalhava com suportes alternativos, a coisa das caixinhas de fósforo, o micrograffiti. Não sei como era as outras atividades que ele fazia, como as performances.

MC- Ele sempre me lembra o Basquiat. Quando eu assisti ao filme fiquei muito emocionado.

BB- Isso. Ele estudava bastante o Hélio Oiticica. Lia catálogos, livros. Acho que frequentava a biblioteca do MARGS.

MC- Ele tinha noção sim da arte contemporânea. Não era um alienado da arte.

BB- Nem um Naif.

MC- Ao contrário, ele lia muito! Pesquisava muito. Só que, é um pouco como o Cavalcante, fazia a pesquisa dele, sobre seus interesses. Então o mundo tinha que se adaptar a isso.

BB- O Otacílio tinha uma crítica em relação a hipocrisia do mercado, de proteger uns e outros não. Ele criticava muito isso. O Cava também criticava, mas o Otacílio tinha uma postura mais radical, mais guerreira. Acho que ele era do signo de aries, uma coisa mais de cabeça.

MC- Uma coisa mais ariana.

BB- O Cava é pisciano, é outra forma de lidar com as coisas.

BB- (risos) Isto não é teórico!

BB- As vezes eu imaginava o Ota velhinho num quintal com goiabeiras e de terno branco filosofando. Ele tinha esse pensador dentro dele e ao mesmo tempo ia da doçura ao amargor meio que sem escalas.

MC- Eu acompanhei essa ruptura do Otacílio. Parece tinha uma coisa dos dois lados puxando. Parece que ele tentou se adaptar, mas aquele mundo certinho que vivia não era o que ele queria. Por outro lado, o mundo underground também o deixava na dúvida. Parece que havia um conflito. Estava sempre em conflito. Não saber como se adaptar a essa nova situação. Criou-se uma rachadura

na vida dele.

BB- Não sei se ele ambicionava expor em galeria, ser um artista formal. Ele tinha um pensamento muito forte que tinha que atravessar aquela forma de expressão dele. Expor poderia ser uma consequência, mas não me parece que era o foco. Tem gente que programa o que vai fazer, em que galeria deseja expor. Isso não era o perfil dele.

IA- Nesse sentido, na percepção de vocês como ela pensava arte?

Acho que tudo isso... Como comunicar uma mistura de sentimento com pensamento do humano mesmo. Pensar o suporte... Lembrei agora de uma feira de varal, não lembro aonde, não sei se era da Colmeia, acho que foi na Redenção, que ele pegava aqueles bilhetes de loteria e dizia que era uma coisa maravilhosa a impressão contida ali. Tinha um olho para perceber arte gráfica na impressão de um bilhete de loteria, ou num rótulo de cigarro. Ele enxergava além do suporte tradicional. Ficava encantado com as coisas que via num bilhete de loteria, as várias impressões. E realmente é fascinante. Nesse ponto eu me identificava com ele porque meu avô era tipógrafo, então eu tinha esse fascínio por um papel impresso qualquer, os hologramas. Quando eu era criança eu tive coleção de etiquetas. Nesse ponto comungávamos muito essa visão. Tinha um olhar intenso para as coisas. Um olhar plástico e intenso para as coisas, para o mundo. Tinha um olhar de pesquisador.

IA- Existe muita informação desconhecida sobre os acontecimentos. Soube que vocês organizaram juntos essa feira de gravura na Redenção. É isso mesmo.

MC- Não, Na verdade eu fui convidado para expor, tinha inclusive a Clarice Dieger, acho que foi ela que me convidou. Teve uma reunião e me convidaram. O pessoal levava vinho... era muito bacana.38:35

BB- Mas era assim... Era um período, não sei direito quando iniciou o Brique da Redenção, mas antes tinha umas feiras e depois o pessoal se formalizou e iniciou o Brique. Não sei se é a mesma coisa.

MC- Não, a nossa foi uma feira de gravuras, com artistas. Levávamos as gravuras e colocávamos nos varais. Durou um certo tempo, depois desapareceu. Mas foi um momento bacana porque estávamos em contato com o público.

BB- Mas tu consegue situar os anos? Porque, que ano começou o Brique?

MC- Pois é..

BB- Posso estar enganada, mas eu tenho a impressão que dessa movimentação que surgiu a ideia de montar o Brique da Redenção.

MC- Acho que é 81/82. Lembro que haviam vários artistas participando. Até a Dione Veiga. Era o momento de mostrarmos o trabalho para o público. Era muito bom.

IA - Como essa produção era vista pelo circuito artístico naquele período?

BB- De formas bem variadas. Quem fazia parte da egregora em torno dele via de um jeito, mas haviam pessoas que não o suportavam por ele ser contestador, por ser esse pensador inquieto. Eu não sei te dizer ao certo como ele era visto. Acho que variava bastante. O Ota era muito múltiplo, então tinha um lado dele que conhecíamos e entrávamos em sintonia e tinha outro lado que nem conhecíamos.

IA- Dizem que o Otacílio tinha uma veia bastante performática. No currículo dele constam algumas performances e ações que ele denomina “trabalhos experimentais”. Qual o significado de experimentalismo naquele período?

Lembra de alguma dessas performances? Onde ocorreram? Se existem registros.

BB- Não sei se ele fez essas apresentações aqui em Porto Alegre, talvez o Paulinho Chimendes saiba algo.

MC- É difícil saber. Acho que aqui ele fez poucas. Lembro de um trabalho que participamos na rua, lá no Atelier da Prefeitura. Não tem muita coisa. Também, não participamos de tudo. O Otacílio era um cara que era difícil acompanhar no seu mundo. Ele viajava bastante, fazia muitas coisas. Não conseguíamos acompanhá-lo nesse processo. Tinha momentos que saíamos todos juntos. Lembro de uma viagem que fizemos para Vacaria. Foram o Hélio Fervenza e a Maria Ivone. Fomos fazer uma interferência em Vacaria. 38:35

IA- São muitos os relatos de que não havia uma distinção entre arte e

vida em Otacílio Camilo. Falem um pouco sobre isso e suas relações com uma ideia de experimentalismo.

MC- Talvez tenha sido essa questão que tenha transformado a vida dele, desse radicalismo que ele tinha. Não conseguíamos acompanhar essa trajetória do Otacílio, era muito difícil. Porque ele vivia muito intensamente. Como a história que contei sobre o café preto. Ele tomando, tomando e eu perguntei: tu não acha que é demais? E ele: Não, não é demais. Mais um! (risos). Hoje, talvez eu pudesse acompanhar o Otacílio, ma na época não conseguíamos acompanhar porque ele estava muito na frente.

BB- Ele tinha uma intensidade e esse experimentalismo ela com ele mesmo, da maneira como ele se apropriava das coisas., como o bilhete de loteria. Como se a arte fosse um território para se viver. Ele vivia dentro deste território e isso podia tanto encantar como incomodar. Ele era tanto encantador como perturbador. Ele vivia, sentia e respirava o território da arte. A arte era para ele um modo de vida.

BB- Ele usava a casca do cajá para fazer gravuras. Ele tinha pessoas para quem ele vendia os trabalhos, médicos. Ele ia com as coisas dele em baixo do braço e vendia para essas pessoas. Quando tu fala em circuito alternativo, acho que era isso de pegar as coisas e ir na casa de clientes para vender.

MC- o Hélio também vendia as caixas de fósforo dele. O trabalho circulava não só por ele, outras pessoas do grupo vendiam o trabalho dele. Na verdade era o Otacílio e a nossa rede.

BB- Dá para dizer que ele era uma rede social.

MC- O Ricardo Campos era um cara que vendia muito o trabalho do Otacílio. Tinha uma rede de vendedores do trabalho do Otacílio que divulgava o trabalho dele. Ele estava numa rede.

BB- Nesse sentido ele se levava muito a sério como artista, nesse sentido ele era muito profissional. Uma coisa que ele criou para si. Mas o Otacílio não gostava de rótulos. Ele não se dizia artista para não criar um rótulo.

BB- Para não criar aquela coisa que estagna, que prende. Mas ele vivia a arte.

MC- Estava totalmente envolvido, mais até do que nós, naquele momento. Ele não gostava de rótulos, mas, ao mesmo tempo, ele trabalhava com rótulo direto, na questão da caixa de fósforo. Ele jogava muito com a coisa da

impressão nas caixinhas de fósforo. “A impressão que eu tenho de ti e a impressão que eu faço”. O Otacílio era uma pessoa muito especial. Lembro de ter ido á um jogo do Internacional com ele que não olhávamos para o campo, ficávamos o tempo todo olhando para a torcida. Ficávamos olhando as pessoas.

IA- Por quê?

MC- O interesse dele não era olhar o futebol, mas olhar as pessoas ali, o movimento delas levantando e baixando. Não era o jogo o interessante, mas o movimento das pessoas, as cores. Nós jogávamos sinuca. Bah, era uma convivência maravilhosa! Fomos muito agraciados pela energia dele.

BB- Ele era coração e pensamento. Jamais ele demonstrou um ranço, por exemplo pelo fato de ser de família abastada.

BB- Eu morava no Bom Fim, era bem alternativo e disposto a encarar tudo. As vezes eu estava dormindo e as pessoas me ligavam e me chamavam para ir para o bar encontrá-los. A Barbara morava em Ipanema e não podia ir. Para mim que vim do interior, ter esse contato com os artistas e com a noite foi uma coisa maravilhosa. Foi uma ruptura para mim também conviver com tudo isso e com o Otacílio.

IA – Falem sobre a influencia da Banda Excomungados no trabalho do artista.

MC- Acho Otacílio encontrou na música um elo para trabalhar a arte. Nós ouvíamos muita música lá na casa da Neusa, quando estávamos reunidos trabalhando. Ouvíamos muito o Jonh Cage.

IA – Para finalizar, defina Otacílio Camilo em uma palavra.

BB- Eu tenho um poeminha: Ota, ato atoa. Tao.

MC- Estranho.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM WILSON CAVALCANTI

Entrevista realizada em outubro de 2014

IA- Diga seu nome e sua idade.

WC- Ah, Isso vai ser difícil.

Wilson Cavalcanti. Aqui em Porto Alegre o pessoal me conhece por Wil, Cava e Cavalcanti. Wil por causa história em quadrinhos, Cava porque vem de cavar, por causa das xilogravuras e de Cavalcanti começaram a me chamar por que tinha um outro artista chamado Wilson.

IA- Quando e como o senhor conheceu o Otacílio Camilo?

WC- Eu acho que foi no princípio dos anos 1980-81 mais ou menos. Na época eu tinha acabado de voltar para Porto Alegre, do Uruguai, e estava fazendo uns trabalhos, ai me inscrevi num curso que ia acontecer aqui no Atelier Livre, eu estava preparando uma exposição e tinha voltado... Tá, lembrei. O Pasquetti tinha voltado dos Estados Unidos e eu estava voltando também e tinha a intenção de me entrosar com o pessoal, então resolvi procurar o Atelier, porque eu já conhecia, já frequentava há muitos anos. Descobri que teria esse curso com Pasquetti e fui fazer. Tinha um grupo de pessoas a Maria Lucia Cattani, o Hélio Fervenza, vários artistas conhecidos hoje, professores da UFRGS, eu era mais velho que eles, e também tinha o Otacílio. Terminando o curso do Pasquetti, o Paulo Peres que era professor de xilogravura disse: ah, tu voltou! Tu vai ser meu monitor aqui. Então, estou ajudando o professor Peres e toda essa turma do Pasquetti baixou aqui para trabalharmos juntos e, assim, formamos um grupo de umas 11 ou 12 pessoas que fica trabalhando muito, até final de 1982-83, mais ou menos, quando eu, novamente, vou para o meio do mato.

IA- Então o senhor acompanhou o inicio dele na xilogravura.

WC- Exatamente. Depois eu fui para o Ceará, ele foi para o Paraguai e mais tarde nos encontramos no Paraguai. Passamos a ter um contato muito... não só eu e Ota, mas nós dois continuamos além desse grupo. Dentro desse grupo rolou

muitas coisas interessantes para muitos artistas, e eu e o Ota... Acho que a liderança do grupo era eu, o Ota e a Neusa Dagani. Nós três estávamos sempre... Nós ficávamos na casa da Neusa, eu e Ota tínhamos dificuldade de moradia, econômica, apesar de eu ser mais velho que ele (risos). A Neusa tinha uma casa grande, então nós parávamos lá.

IA- Foi nesse período que surgiu “Os Impressionantes”?

WC- Quando eles montam “Os Impressionantes” já não estou mais com o grupo, estou com uma exposição chamada “Ex-posição”, porque cansei de fazer parte do sistema, não queria mais ser artista. Isso não quer dizer que eu deixaria de pintar e desenhar, só não queria mais fazer parte do sistema, é uma crítica que eu tenho até hoje. Decidi ficar fora e quem estava ligado a esse grupo continuava trabalhando. Eles fizeram um trabalho, pelo grupo em si, mas também, fizeram uma dedicatória pra eu voltar a trabalhar com arte, para eu voltar para o grupo. Só que eu já tinha detonado minha vida toda, não tinha mais como voltar. [...] O Ota fazia parte do grupo e eu viajei para fora do estado, mas mantive contato com a Neusa, por correspondência, que era o meu contato com o Ota. Eu dizia para ela que estava indo para tal lugar e ela dizia para Ota que me encontrasse lá. Uma vez escrevi que estava no Recife, quando ele chegou eu já havia ido para Fortaleza. No Ceará começamos a trabalhar xilogravura em casca de cajá, fazíamos em caixas de fósforo também, fizemos muita caixinha de fósforo, eu faço até hoje.

IA- Como surgiu a ideia das caixas de fósforo e qual o objetivo?

WC- As caixas de fósforo foram a que deu mais certo, mas na verdade não eram só elas, era um conjunto de questões. A ideia desse grupo, eu, o Otacílio, a Maria Ivone, o Hélio Ferverza, a Neusa e a Cattani, nós seis... A Neusa resolveu ir para o Rio de Janeiro e eu e o Ota ficamos de caseiros na casa dela. Ela disse: Cava, fica tu de caseiro porque o Ota é muito louco, senão quando eu voltar ele já me vendeu a casa. (risos). Com a ida da Neusa para o Rio ficamos em cinco no grupo, foi quando resolvemos ir para Paris e marcamos uma data.

IA- Essa decisão de ir para Paris foi na época da exposição “A Jovem Gravura Contemporânea”?

WC- Não, bem antes. Muito antes disso. Marcamos um ano para a viagem. A Cattani foi antes e nós ficamos aqui, eu o Ota, o Hélio e a Ivone. Começamos a construir, trabalhar coisas para levantar dinheiro para a viagem, que seria em um ano. O Hélio e a Ivone, não sei se eles sabem que tenho isso, tenho uma raridade que eles faziam, selos de viagem.

IA- Sim o Hélio me falou sobre os selos.

WC- Ele tem algum desses? Tu sabe? Eu tenho algumas cartelas dos selos de viagem.

IA- Não sei, mas acredito que sim. Sim, claro, ele me mostrou.

WC- Não sei se o Ota fez os selos de viagem. Eu não tenho nenhum dele. Tinha uma quantidade de elementos que eu e o Ota começamos a fazer, a Barbara ia lá na casa. Não... A Barbara foi bem depois. Nós começamos a construir umas coisas pensando em vender, de toque muito popular. Coisas com cadarço, grampo para colocar no cabelo e por aí vai. Um monte de tralha que a gente vai inventando, mas que tivesse um toque meio de arte, meio de artesanato, porque queríamos vender em quantidade. Duas coisas dão certo, mas uma vai dar mais certo, são uns broches usando lente de óculos, com gravura e desenho por dentro e as caixas de fósforo. As caixas eram a nossa relação com a xilogravura. Usávamos caroço de abacate, depois casca de cajá, que era muito fácil de gravar. Chegou um ponto em que misturávamos tudo, não sabíamos quais xilogravuras eram minhas, quais eram do dele. Nós não assinávamos, eu começava ele terminava, era um esquema de produção mesmo. Nós trabalhávamos pra caramba durante a semana para vender no fim de semana, só que a grana que era para nós viajarmos acabou sendo para a sobrevivência e quando chegou a época de viajar nós dois não tínhamos grana, e quem tinha alguma coisa como o Hélio e a Ivone, que não eram namorados ainda, foi. Eles vão para Paris para se encontrar com a Cattani e lá rola umas histórias com a Casa Brasil. Nós chegamos a mandar materiais para expor lá. Mandamos um desenho esquemático para a pessoa montar e uma caixa de canudinhos de refrigerante.

IA- E o que era o objeto?

WC- Era uma forma, uma ideia que nunca rolou. No fundo... eu acho que a minha relação com o Ota foi uma coisa boa para nós dois. Acho eu. Para mim pelo menos foi. Porque tinha uma questão de que como eu não estava nem ai para a história de arte, e o Ota, que era mais gurizão, também tinha essa questão meio que de deboche para cima da arte, então a gente brincava muito, era uma coisa para sermos feliz. Porque está cheio de gente ai: “Ah, a minha obra, a minha obra”. Nós detonávamos com isso tudo. Por exemplo, teve uma feira dessas do governo que teve aqui... a gente fez tanta brincadeira, e nossas brincadeiras tinham relação com os dadaístas, só que acontecia que eu era mais velho que o Ota, eu viajava na história e Ota dizia: “Cava, grande ideia! Vamos fazer”. Fizemos, por exemplo, a campanha do agasalho no Instituto de Artes. Era uma coisa muito hipócrita o que eles estavam fazendo porque estava todo mundo com sua bequinha bonitinha e deixando roupas velhas para a campanha. Pensamos o seguinte: vamos nos pelar, tirar as roupas das pessoas que estão chegando e fazê-las pegar as roupas que estavam doando.

IA- Isso foi uma performance que vocês fizeram no Instituto de Artes que se chamava Roupas Velhas?

WC- Não sei se chama performance, é coisa que nós fazíamos e as pessoas davam nomes, mas nós nem tomávamos conhecimento, nem queríamos saber. Fizemos a campanha “Não Mate o Boi”, contra o churrasco no Brique da Redenção, fizemos “Leve sua Planta para Casa”, em que distribuíamos plantinhas que na verdade eram capim. Divertíamo-nos muito.

IA- Mas e essa no Instituto de Artes como foi? Vocês chegaram tiraram a roupa e aí?

WC- Não, não chegamos a tirar a roupa, os guardas não deixaram. Mas daí nós tirávamos as roupas que as pessoas levaram das caixas e dizíamos para eles vestir a velha que estavam doando e doar a bonitinha que estavam vestindo. Vamos compartilhar pô!

Sei lá... Foi tanto dessas brincadeiras, fizemos várias coisas durante um bom tempo. Quanto a essas coisas de arte, de xilogravura acho que ele participava de exposições, eu não.

IA- Eu tenho nos meus dados que em 1981 foi a primeira exposição dele, até 1987 ele participou de várias exposições e depois disso não há registros de outras exposições em vida. O senhor sabe o que pode ter acontecido?

WC- Pois é... Em que ano ele morreu?

IA- Em 1989.

WC- Bom, em 1985... eu não sei muito bem as datas, não era bem 85, porque meu filho nasceu em 85 ... Ah! Outra coisa que eu, muito babaca, nem me dei conta, só fui me dar conta disso no fim da vida do Ota, quando ele estava mal.

IA- O quê?

WC- Que ele era homossexual. Eu nunca liguei pra essa história, não estava nem ai.

IA- Mas ele era homossexual assumido?

WC- Sim, ele era mixe. É o que vai levá-lo a morte. Quando ele ficou muito doente que ele chega para mim e diz: "Tu nunca viu que eu era apaixonado por ti"? (risos)

Ai eu digo: "Mas espera ai, eu nunca me dei conta dessa história". Puxa cara, me desculpa, é que meu lado feminino é lésbico. (risos). Fiquei tirando sarro com ele. Tinha acontecido um fato. Ele raspou a cabeça, tirou a sobrancelha e pintou tudo de vermelho porque eu comecei a criticar... isso em 85. Não pode ter sido em 1985 porque meu filho já tinha nascido, deve ser 86/87, deve ser o período que ele começou a ficar doente, que ele parou de trabalhar. Nos paravamos na casa da Neusa, comecei a encher o saco dele [...] Por exemplo, nós estamos mal de grana, eu, a minha mulher, meu filho e ele, mal de rango. Nós pegávamos carona nos ônibus por estarmos mal de grana e o Ota era mais louco que eu e dizia para irmos de lotação que pelo menos iríamos num carro bom. (risos) Bom, ai ele vendeu uns desenhos meus e deles para o Kijinik. Era um médico que dava muita força para nós. Sabe quando se está mal em uma casa? Quando não tem nem sal que é muito barato. O Ota ligou lá para casa e disse: Cava... A casa era uma mansão. Nós morávamos naquela mansão na Pedra Redonda sem nada. A Neusa pagava luz,

aguá, tudo. Então ele me liga e diz: “Cava eu consegui vender (como se fosse hoje uns duzentos reais) para o Kijnik”. Eu digo: “Bah, vamos comprar algumas coisas básicas, sal, azeite, feijão, farinha para fazer pão”. O Ota vem e diz: “Não, não vem com esse pensamento de pobre, pode deixar comigo”. O cara me vem com champignon, muita gelatina, muito... tudo pra festa. Eu digo pra ele: “Vem cá, a gente vai comer tudo isso hoje, mas e amanhã”? E ele: “Não, amanhã é outro dia”.

Então nesse período ele não produz quase nada. Nós chegamos a produzir nessa época uns trabalhos de papel reciclado, um desses trabalhos está no MARGS. Nesse período de 1986/87, meu filho tinha dois ou três anos, nós já não estamos mais produzindo tanta caixa de fósforo, é um período em que a gente começa a ter mais contato com o pessoal ligado a música, música punk, quando ele vai para o Rio de Janeiro e depois São Paulo, onde ele fica dois anos, é lá que ele vai ficar mal.

Eu estudei um tempo música erudita, na casa da Neusa tinha uma Fender, e um contrabaixo Snake com os quais ficávamos brincando. O Bebeco, do Garotos da Rua, ia muito lá e ficávamos brincando. Com isso, eu acho que o Ota vai se encantar com o esquema da música e começar a fazer umas performances, umas interferências.

IA- Onde ele fazia essas performances?

WC- Nos botecos aí. Nós não encarávamos aquilo como arte. Foi uma surpresa para mim quando vi que o Santander Cultural, o Ota já estava morto, faz aquela mostra de gravura e o Ruben Grilo traz uma porção de caixas de fósforos minhas e do Ota do Rio de Janeiro. Ele perguntou o que íamos fazer porque não dava para saber o que era meu o que era do Ota. Sugeri que dividíssemos meio a meio. Eu disse: “Não, deixa uma caixinha para mim, já que o Ota morreu, e deixa a maior parte para ele. Mas não tínhamos essa intenção de obra de arte. Então a banda se apresentava num boteco e a gente não ganhava nada. Ia para lá cantava, dançava. Tinha boteco como o... bah, sou ruim de nomes.

IA- Nos meus dados aparecem performances no bar Ocidente.

WC- Teve mais de uma, eu fui garçom lá também.

IA- Tenho registro de performance no restaurante Pirangelo, em São Paulo.

WC- Do período de São Paulo eu não sei nada, ele falava desse restaurante por carta, mas foi um período que estivemos afastados, eu também tinha dado uma sumida, fui para o meio do mato. Em 1987, o ano que, se não me engano, vai acontecer a exposição de Paris, dá um enrosco. Foi assim, tinha o Núcleo de Gravura e tinha o MAM, de litografia, da Maria Tomasslli, da Anico Herskowitz e da Marta Loguersio, e nós não tínhamos grana para fazer gravura porque era caro, então volta e meia eu trabalhava pra eles de impressor e ai tinha como fazermos algumas gravuras. Nisso eu tinha feito umas gravuras, à noite, com a chave aqui do Atelier, escondido do guarda. (frases confusas). Um dia avisaram para mim e o Ota que havia tido uma reunião para uma exposição em Paris e tinham escolhido dez gravadores gaúchos, entre outros nacionais. O Núcleo de Gravura escolheu os dez artistas mais representativos. Só que eu e Ota ficamos indignados, nós não gostamos da seleção porque questionávamos o que seria a representatividade.

IA- Vocês não estavam entre os dez?

WC- Não, claro que não. Nós queríamos saber qual tinha sido o critério adotado para a votação. Se era as pessoas não serem pobres, negros e terem olhos azuis e serem loiros. Porque, casualmente, todos os escolhidos eram loiros de olhos azuis. Eu, o Ota e o Paulinho Chimendes estávamos fora disso. Foi uma discussão, nos chamaram de racistas, mas nós fizemos uma proposta, acho que fui eu que fiz. Que botassem tudo em votação. Cada um levava seu trabalho, colocava em cima da mesa e votava em cinco trabalhos, da soma desses pontos resultava os vencedores. Era mais democrático. Então o cara votava nele, no amigo dele e nas que achava melhores, chegava uma hora que a soma dos pontos resultava nos finalistas. Dessa forma, ficamos eu, o Ota e o Paulinho Chimendes. (risos). Então rolou o seguinte, a Varig fornecia a passagem, mas com 50% de desconto e nós não tínhamos grana.

IA- Foram escolhidos vocês três e quem mais?

WC- Nós três e mais sete, acredito que daquele grupo que havia sido escolhido anteriormente apenas três ou quatro entraram. Por que eles tinham entrado? Por que eram amigos dos que avaliavam. Disseram que eu queria

tumultuar, mas eu queria que fosse justo para todos.

IA- Como foi a movimentação para ir à viagem?

WC- Não fomos, claro! Depois deu até casamento desfeito por causa da viagem. Eu e o Ota fomos batalhar grana para conseguir os 50%, mas não conseguimos. Então nós oferecemos a vaga que era nossa para outras pessoas.

IA- Quem organizou esse concurso?

WC- Se não me engano foi a Casa Brasil de Paris que entrou em contato com o Rio de Janeiro e eles com o MARGS que contactou o Núcleo de Gravura para selecionar os gravadores. Então os dez gravadores que iriam para lá seria a convite do Núcleo de gravura. Uma das diretoras do Núcleo de Gravura tinha uma boa relação com a VARIG, por isso ela conseguiu as passagens.

IA- Por que ir para Paris?

WC- Bem, é simples. Como todo... Vamos dizer, eu moro em Arroio Grande, o sonho é vir morar na capital, quem mora na capital quer morar em São Paulo e quem mora em São Paulo que ir para a Europa. Porque o santo e o herói nunca estão perto da gente, estão sempre longe, no tempo e no espaço. Nós até hoje precisamos ter a avaliação lá de fora. Acho o fim da picada isso. Não sou artista viu, vivo dizendo isso. Sou biscateiro da estética. Todo mundo fica esperando a avaliação lá de fora, pensam que se forem para Paris e se derem bem lá, então se darão bem aqui. Gente que paga para expor lá! Então é bem complicado.

Com o Ota tinha essa discussão muito clara, nós tínhamos uma indignação, porque nós percebíamos uma coisa, que a arte é para alguns, é para os quem tem alma (\$), e quem tem alma é a elite.

Eu comecei a trabalhar com arte aos 16 anos, com 17 ou 18 anos, tu não eras nem nascida, na inauguração da rodoviária de Porto Alegre, eu considero meu primeiro trabalho, foi a primeira vez que eu fui expor junto com outros artistas, isso foi em 1969. É um bocado de tempo. Não posso me queixar, de certa maneira, ganhei um bocado de prêmios. Mas este ano, foi o primeiro ano que consegui expor numa galeria comercial de Porto Alegre, e mesmo assim precariamente. Por quê? É sabido que pra montar uma exposição é muito caro. Tenho amigos que... vou citar

outro colega com quem eu trabalho, o Paulinho Chimendes, não vou nem citar a Magliani porque ela comeu o pão que o diabo amassou e se sujeitava a tudo em busca daquilo. Eu sou muito orgulhoso, eu não me sujeito. O Ota quase não montou exposição individual, montava as coisas que fazíamos.

IA- Tenho registro de painéis que ele fez na USP. Ao que parece ele era muito envolvido com o pessoal da universidade.

WC- Claro, porque era o público alternativo. Fizemos muitas coisas nos bares, acho que não tinha bar que nós não expúnhamos. Nós fazíamos aquilo que hoje chamam de performance na venda das caixas de fósforos. Cansávamos de entrar no bar para jantar e não tínhamos dinheiro, então primeiro jantávamos, depois vendíamos as caixas de fósforos. Na hora fazíamos uns poemas e colocávamos junto. Não tinha nada de arte, era sobrevivência, hoje é que olhamos como arte.

IA- O que me chama a atenção é que no currículo do Otacílio ele cita as performances e dá nome a elas. Como no restaurante Piranguelo que ele denomina “Víceras da Fome”. Então me parece que tem uma intenção artística quando ele dá nome e inclui isso no seu currículo.

WC- Sim, porque tinha o seguinte... Vou te contar um fato que aconteceu na rua. Vinhamos conversando, eu, ele e uma terceira pessoa que não lembro quem era, eu estava muito indignado com algumas questões e comentei que achava que nós que nos propúnhamos a trabalhar com arte, de tornar visível aquilo que estava invisível, que ninguém tinha visto ainda, nós éramos muito caretas na forma de viver e agir. Tanto que fizemos nossas roupas assim (Nós tínhamos acabado de fazer um trabalho com roupas). Porque eu não sou isso no cotidiano? Porque eu não deixo isso fazer parte da minha vida, na minha casa? Ah, lembrei. Eu estava pintando um arco-íris na parede da minha casa e o Ota sugeriu que fizéssemos isso nas nossas roupas também. Então ele entrou numa farmácia [trecho suprimido a pedido do entrevistado].

Porque tinha aquela coisa que era como tu romper com o que está pré estabelecido. Quando ele saiu da farmácia ele havia comprado um monte de batons para pintarmos as roupas. Esse tipo de brincadeira eram as performances. Seguido nos títulos que usávamos entrava uma questão político-social. O Ota e a Neusa

sonhavam muito com a coisa de serem artistas reconhecidos no mundo underground, eu era muito decepcionado com isso, não acreditava muito.

Acho que a Neusa que era a performática, ela também nos passava muitos textos.

IA- Ela estudava artes?

WC- Não, ela estudou filosofia, era a intelectual do grupo. Acho que o pensamento da Neusa influenciou muito o Otacílio. Os intelectuais do grupo eram a Neusa e Hélio Fervenza. O livro Páginas Violadas, do Paulo Silveira, cita o livro Terreno de Circo, quando o Ota e o Hélio vão fazê-lo eu trabalhava no colégio Israelita, no audiovisual de lá, e tinha acesso a quantidades de fitas e superoito, nem sei se Hélio ainda tem a fita gravada do Terreno de Circo.

IA- A do Terreno de Circo ele tem.

WC- Ah, que joia! Porque eu tinha diversos livros de artista, desde de 1975 que eu faço, mas não chamávamos assim, dizíamos que era a tentativa de eu editar minhas coisas porque eu não tinha dinheiro, então não tinha outro jeito. Mas quem trouxe a ideia de que aquilo era um livro de artista foi a Neusa. Ela trouxe uns textos produzidos pelo... lá do Parque Lage que discutia o conceito de livro de artista. Então nós fizemos uma série de brincadeiras, acho que tenho dois ou três do Otacílio, como "Os Caminhos da Glória" que são pequenos poemas sobre as ruas do bairro Glória.

É que a professora primária dele... Seria bom tu falar com a professora dele, a professora do primário foi a primeira que inseriu ele no universo da arte.

IA- Me conta essa história.

WC- Olha como o mundo dá voltas. Eu me separei da mãe dos meus filhos e arrumei uma namorada, e ela me disse que ela havia colocado o Ota nas artes.

IA- Em qual colégio.

WC- Ali na medianeira, o Emílio Meyer. Tinha duas professoras a Estelita Aguiar Branco, que era professora de desenho e teatro, ele fez muito teatro com ela e a professora de desenho e cerâmica era a Susane Campos.

IA- E a Susane como o senhor soube que ela deu aula para o Otacílio?

WC - Porque nós dávamos aula no mesmo lugar. Ela disse que ele fazia cerâmica com ela e perguntou se ele estava muito louco ainda. Tentei levar o Ota pra conversar com elas, porque agora ele era artista. A Susane mexia com ele porque o tinha conhecido pequenininho e ele ficava todo tímido.

IA- O senhor me disse ontem quando conversamos que o Otacílio dizia que o senhor era o alter ego dele. Quais eram as afinidades de vocês?

Antes de tudo tem níveis diferentes. Primeiro que no mundo das artes são pouquíssimas as pessoas de pouca grana, nós já nos identificávamos por aí. Outra pela questão racial. Eu tinha um amigo que era escritor e tinha muito dinheiro e ele dizia que se tu é pobre, negro ou deficiente a discriminação só se dará de formas diferentes, mas tu será discriminado. Eu dizia para ele que por causa da minha situação econômica as pessoas me tratavam como louco, achavam que eu tinha que depender de todos. Por exemplo, aqui no Atelier, seguido eu e o Paulinho Chimendes éramos convidados para representar o Atelier Livre, mas nós íamos representar em São Leopoldo, na feira de bois e vacas, de agronegócio. Agora, para representar no Rio de Janeiro e em São Paulo ia o fulano, o beltrano que eram de família tradicional. Quando tu monta uma exposição quem compra teus trabalhos são os parentes e os nossos parentes não compravam. Eu e Ota dizíamos que íamos trocar nossos nomes para Cavanberg e Otavilinski, ele dizia que preferia os russos. Nós brincávamos muito com as dificuldades que tínhamos.

IA- Vocês questionavam bastante o mercado de arte.

WC- Como eu te falei, em 1982 eu monto a exposição "Ex- posição", eu não quero ser artista, mas o Ota quer. Quem compra os trabalhos são os parentes e os amigos e meus pais não tem dinheiro para comprar mesmo que eu venda muito barato. Então quando fazíamos uma exposição não tinha como vender os trabalhos. Desculpe perdi a tua pergunta.

IA- Se ele questiona bastante o sistema, mas tinha uma intenção artística, ele queria de fato ser artista eu queria saber como ele pensava a arte. O

que era a arte para ele?

WC- Primeiro era quebrar paradigmas. Eu brinco dizendo, com o carinho que tenho pelo Otacílo, que ele seria um Oiticica de Porto Alegre. Tinha essa questão do marginal aberto, escancarado, assumido. Negro, pobre e homossexual. É como ele mesmo dizia: Negro, pobre e homossexual, tô fudido mesmo. Tem uma coisa que eu achava muito legal, ai de alguém, aqui no Atelier, que mostrasse alguma coisa de discriminação, ele subia nas tamancas. Às vezes ele ficava emburrado e não conseguia falar direito, gaguejava então eu dizia que a nossa saída era botar isso para fora no nosso trabalho.

IA- Fale um pouco sobre o processo criativo dele?

WC- Tá, eu não sei se eu tenho essa gravura, nós fizemos umas três ou quatro, uma delas era “Por favor me dê uma ideia”, era uma xilogravura. Foram pequenas frases que fizemos que acho que traduzem um pouco essa brincadeira. Tinham umas frases que usávamos muito, tipo “Criamos comitês de sonhos a noite se trabalha melhor”, outra era “Copiar de um é plágio, copiar de muitos é pesquisa”. No livro do Santander Cultural, onde tem as gravuras, não sei se está com meu nome ou com o nome dele, não importa, mas se tu olhares as imagens uma delas é a cabeça do cartaz do filme Nosfetarus, uma outra é uma pintura da Anita Malfati que a gente traduz em xilo, “O Abapuru”. nós usávamos o que dava... como eu vou dizer... não tinha essa coisa de buscar inspiração, nós trabalhávamos. Na xilogravura, por exemplo, tínhamos que fazer muita coisa pra poder vender, por um lado, por outro...Ouvindo uma música que a letra era “eu uso óculos escuros... sou vampiro, chupo o sangue dos meninos e das meninas” o Ota sugeriu que fizéssemos uma xilo sobre vampiros, eu fazia os olhos ele fazia os dentes. fizemos uma xilo que eu disse: “não, eu me nego a assinar isso”. Era uma chapa preta com goivadas que eram os olhos e outras que eram os dentes.

IA- Essa xilogravura está no MARGS.

WC- Tá no MARGS isso ai? Bah! Eu não sabia.(risos). Que joia.

Tinha muita coisa de brincadeira. Bom, eu até hoje trabalho desse jeito. Não tenho uma coisa metódica. Eu acho que tem uma questão muito forte no Ota que era aquela coisa de quebrar...

Ah... as vezes o pessoal do Instituto de Artes me convidava para ir lá

conversar com os alunos e a Blanca Brites disse assim: “Cava tu quebra com a áurea do objeto de arte”. Mas eu acho que no Ota isso era mais forte. Para nós não tinha essa de “minha obra”, a obra é o conjunto da tua vida. A vida é mais importante que tudo, mais vale qualquer cachorro vivo do que toda obra de arte. Agora esse ato de fazer, eu acho que o Ota tinha isso muito mais forte, tu faz porque tem que fazer. Se não estivesse fazendo aquilo ia fazer outra coisa qualquer. Claro que discutir os conceitos de arte é outro papo. Hoje Porto alegre é muito perigosa, é ruim ter opinião própria aqui. Quem escreve uma crítica de arte? Fazem resenhas de arte. Depois tudo é conceitual, se acredita que a arte só se faz a nível conceitual. Isso é Sorbonne! Os sorbonneses lá do IA. Eu sou de Londres, sou de Liverpool, aonde o conceito é depois da construção da obra. Há uma inversão de valores aí.

Na Sorbonne tu trabalhas primeiro o conceito e depois vai para a prática. E a artesanaria... O artesão no sentido exato da palavra, aquele que gosta da artesanaria, do ato de fazer.

IA-O senhor não vê problema em ser chamado de artesão? O senhor não acha que fere o ego do artista?

WC- Nenhum, porque eu não sou artista, sou biscateiro. O meu pai era biscateiro, era operário fazia biscate de hidráulica. Eu também faço biscate, só que não na hidráulica faço na estética. Os artistas não, eles andam de salto alto, têm que ter um discurso bonito. O Ota assumia isso de forma muito escrachada sendo artista. Eu, até por ser mais velho, de repente fiquei preso dentro de um breche, ou não tive a coragem suficiente na década de 60/70, até por uma questão de sobrevivência porque a minha vida foi muito tumultuada. Quando o Ota vem isso já está mais solidificado, a história da arte aceita melhor um cara escrever com erva ou cocaína e dizer que o bandido é herói, como fazia o Oiticica e depois o Ota vai fazer aqui em Porto Alegre. Quando o Ota assume e diz que é dono de seu corpo, isso é do caralho. Hoje tem uma apologia do corpo, mas é um corpo domesticado dentro dos padrões e princípios da academia.

Como se desenvolveu a coisa da miniatura no trabalho dele?

Com as caixas de fósforo, mas não só por isso. Eu sigo fazendo esse formato até hoje, mas com outro sentido. O Carlos Asp dizia que trabalhava com a bolsa de arte, que é uma bolsa que ele carrega todos os trabalhos dele para vender. Mas agora eu vou dizer uma frase minha e que o Ota assumiu para ele, nós três eu,

o Ota e o Paulinho, três pessoas com problemas sérios de atelier, de espaço para trabalhar, então o teu atelier é o “Atelier do Suvaco”, aquele que tu pode carregar em baixo do braço. Então, vamos trabalhar com imagens pequenas, a maior delas será de meia folha de papel. Eu adoraria fazer trabalhos grandes, mas aí vem o problema: primeiro, aonde tu vai fazer, segundo, o custo para fazer e terceiro, faz o que com aquele atrolho?

IA- Para finalizar, o senhor saberia me dizer como era a aceitação da família por ele ter escolhido ser artista?

WC- Uhhhhh, ruim, péssima! Com exceção da irmã. Muito mais pelo desconhecimento da coisa, achar que é coisa de burguês. Eles achavam, por exemplo, que o Ota tinha que trabalhar no comércio, de carteira assinada.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM HÉLIO CUSTÓDIO FERVENZA

Entrevista realizada em 20 de outubro de 2014

IA – Como e onde o senhor conheceu o Otacílio Camilo?

HF – Acho que foi em 1983 porque foi o ano em que eu comecei no Atelier Livre. Eu já havia estado lá, acho que em 1980, mas não foi muito tempo, um mês talvez, eu sei que não durou muito. Foi uma passagem rápida. Nessa passagem de 1980, igual, eu conheci algumas pessoas.

IA – E ele? O senhor sabe quando ele iniciou?

HF – Eu não lembro quando ele iniciou, quando eu entrei ele já estava lá no Atelier. Devo ter isso em algum currículo dele, porque eu tenho algumas coisas em casa. Tem o fôlder, também, da exposição que teve no MARGS, em 1994, organizada pelo Ricardo Campos. Tu tens que entrevistar o Ricardo Campos porque, inclusive, ele deve ter vários, não sei se vários, mas deve ter alguns trabalhos do Otacílio, ele foi uma pessoa que também conviveu muito com ele porque nós eramos parceiros. “Nós desenvolvemos juntos o projeto ‘Terreno de Circo’”. Tu tens que entrevistá-lo, ele não é professor, meio que abundou, não está mais ligado a arte porque era bancário, funcionário da Caixa Econômica Federal, e fazia Atelier Livre. O Atelier era isso naquele momento, as pessoas vinham dos mais variados horizontes. Vinham pra fazer arte ali. Os que estavam afim. Muita gente ia fazer cursos, mas na época o Atelier ainda tinha essa coisa, no contexto do início dos anos 80 ele ainda era uma alternativa para quem queria fazer arte. Tem que pensar o seguinte, Porto Alegre, no início dos anos 80, não tinha muita coisa do que tem hoje. Tinha o Instituto de Artes, mas eu não fazia instituto fiz arquitetura.

IA – O senhor já era formado ou era estudante?

HF – Não sou formado, estudei quatro anos depois abandonei, justamente no processo de abandonar a arquitetura que fui para o Atelier Livre. Na realidade, não existiam muitos cursos. Não existia Museu do Trabalho, não existia Santander Cultural, não tinha Fundação Ibero Camargo, Bienal do Mercosul, não tinha pós-graduação aqui no Instituto de Artes, tudo era menor. O universo era muito pequeno. Tinha o MARGS, o Centro de Cultura, uma que outra galeria e era isso.

IA – O senhor saberia dizer com que interesse o Otacílio procurou o Atelier Livre, se foi com o intuito de fazer arte?

HF – Quando o conheci, ele já estava completamente envolvido com isso. Quando cheguei ele já estava lá, já estava trabalhando há um certo tempo e já tinha passado por outros cursos. Já devia ter passado pelo atelier de litografia, mas xilogravura era o que ele preferia. Ele já fazia e dominava muito bem. Ele estava completamente envolvido com isso na época, era curiosíssimo. Esse era um pouco o espírito do pessoal, quem estava trabalhando nos ateliers, de gravura sobretudo, eram umas dez pessoas, pelo menos, que estavam muito afim de produzir e fazer arte.

IA- Como era o processo artístico dele? Ouvi dizer que ele trabalhava compulsivamente.

HF – Pois é... Sim. Ele era muito compulsivo no sentido do trabalho e, ao mesmo tempo, ele sumia e aparecia. Ele era uma pessoa que circulava muito. Estava muito envolvido num projeto daqui a pouco ele sumia, depois voltava. Mas tenho a impressão de que essa relação de intensidade com o trabalho foi uma coisa que foi crescendo. Entre 1983 e o período que ele faleceu (o período que convivemos foi entre 1983 e 1987) acho que foi uma crescente na questão do envolvimento dele com o trabalho. Tem trabalhos dele que, no início, a impressão é mais tradicional e isso foi crescendo. Ele podia passar dias trabalhando e depois dava um cansaço, ele apagava. Lembro que uma vez nós fomos para uma viagem ao Rio de Janeiro e passamos por São Paulo. Uma viagem do tipo maluquice. Nós tínhamos uma exposição, acho que foi em 1986 ou 1987, havíamos proposto uma exposição para o Centro Cultural São Paulo, era uma exposição sobre livros de artistas e chamava-se “Livre-se”. Nós fomos para levar os trabalhos e fazer a montagem, fomos eu, a Maria Ivone dos Santos e o Otacílio, o Ricardo Campos não foi. Fomos para São Paulo, montamos a exposição e de lá fomos para o Rio porque tinha uma exposição da Maria Ivone, eu acho que foi uma coisa assim. Nós ficamos na casa de um amigo, no início ficamos os três lá e no segundo dia eu e a Maria Ivone fomos para outro lugar e o Otacílio ficou. No outro dia, nós telefonamos para esse amigo para saber como estavam as coisas e para falar com o Otacílio e ele diz: “Olha, o amigo de vocês tá dormindo aqui no corredor faz horas, sei lá... já faz 24 horas, tá dormindo no meio do corredor e ninguém consegue acordá-lo”. Então dava umas coisas

assim, meio que um apagão.

IA – Que projetos eram esses que o senhor disse que ele iniciava, depois parava?

HF- Várias coisas. Além da gravura, das caixas de fósforo, por exemplo, quando ele esteve em São Paulo ele esteve envolvido com um pessoal da música, com uma banda punk, chamavam-se “Os Excomungados”.

IA- Tem umas gravuras dele com a temática punk né?!

HF – Sim. Quando aparece excomungados no trabalho é essa banda. Essa referencia, provavelmente, deve ter sumido. Isso fez parte de um período, de uma cena paulistana. Então, às vezes, ele se envolvia em algumas coisas, fazia algumas ações. O Otacílio sempre foi muito performático depois de um certo período. Por exemplo, o Richard John conta, eu tenho naquele texto da Porto Arte, conta que o Otacílio, as vezes, aparecia vestido de cego. O Richard tinha pedido para fazer umas fotos dele e ele apareceu de cego, com uma bengala, óculos escuros e tal. As vezes tinha projeto de vídeo, por exemplo, com a Neusa Cattani. Ela seria uma pessoa importante de entrevistar porque o Otacílio morou na casa da Neusa.

IA – Ela também fazia parte do grupo “Os Impressionantes”?

HF - Sim, não sei se ela tá no interior de São Paulo, ela ficou um tempo no Rio de Janeiro. Ele morou um bom período na casa dela, não sei, deve ter morado um ano. Ela tem material dele, inclusive vídeos, coisas que eu acho que seria interessante tentar recuperar. Até falei para copiarmos isso, sei lá, poderia mandar um dinheiro para digitalizar porque se não fizer a digitalização isso tudo vai se perder. Então, as vezes, estava envolvido com isso, porque a Neusa também começou a trabalhar com vídeo na época. Tinham ações que ele fazia, performances no Bar Ocidente, coisas que eu não vi, mas que sei porque ele me contou. Lembro-me de projetos e ideias de caminhadas na Glória (bairro), se não me engano ele tinha um projeto que se chamava “Caminhos da Glória”, ele morava lá. Não lembro muito se era isso, mas tinha muita coisa com que ele se envolvia, alguma coisa de publicação, ele gostava de escrever, as caixas de fósforo.

IA – Como era essa produção das caixas de fósforo?

HF – Eu imagino que, provavelmente, a ideia tenha vindo do fato de ele ter

começado a trabalhar com imagens pequenas. Imagino que isso deva ter passado logo em seguida para usar a caixa como uma espécie de suporte, como elemento de circulação. Isso tem a ver com... Acho que uma questão importante de ressaltar é que o Otacílio, do que eu sei, morava com os tios dele, na Glória. Não sei o que aconteceu com o pai e a mãe dele, a história de antes dele morar com os tios eu não sei, o fato é que moravam ele e os irmãos. Acho que ele tinha dois ou três irmãos, uma irmã e um irmão mais velho, eu acho. Eles moravam com ele na casa dos tios. Acho que seria interessante contatar o pessoal da família, eu sei que eles doaram trabalhos para o MARGS.

Imagina assim ... Eu acho que isso é importante pensar porque é uma coisa que acontece ainda hoje. Acho que isso é importante para sabermos como era arte dele, o andamento da produção vai se colocando em ordem porque senão fica muito abstrata a questão, essas coisas são todas muito concretas. Ele já vinha de uma situação que, talvez, fosse muito precária, quer dizer, não sei o que aconteceu com o pai e a mãe, ele morava com os tios. Quando eu o conheci devia ter, sei lá, eu tinha 22, ele devia ter 23 anos, algo assim. Nós éramos todos muito jovens. Mas era evidente, naquele momento que eu o encontrei, que ele queria fazer arte. Era uma coisa que saía pelos poros, era muito clara a situação de que a pessoa queria fazer arte, e quando tu encontra pessoas assim... Na realidade é muito raro isso. Eu sou professor aqui há vinte anos e nas turmas que entram tem de 15 a 20 alunos, tu percebe que um ou dois tem... Como eu vou explicar... Uma vontade muito grande, uma gana de fazer, e isso é raro. Às vezes as pessoas entram, mas é uma coisa meio morna. Encontrar pessoas que estão afim de fazer, que se envolvem com aquilo – porque é uma questão existencial da pessoa. No meu entender, isso no Otacílio, e não só nele, mas em muita gente que vai a fundo na questão da arte, essa questão existencial é muito importante, é muito forte. A pessoa é movida por aquilo e tem um entendimento das coisas da vida e do mundo que é muito diferente. Não é algo que tu faz uma profissão porque vai ganhar dinheiro, não é errado isso, mas é diferente a relação. É o que tu faz, porque faz e a intensidade com que faz isso. Porque está no mundo, no fundo é uma questão assim: O que vem fazer no mundo?

Ele vinha de uma situação que, talvez, fosse socialmente instável ou socialmente frágil, e isso vai se acentuar pelo fato de que ele quer fazer arte. A maior parte do pessoal que entra aqui no Instituto tem o mesmo problema. Se formos nas escolas

perguntar o que as pessoas querem ser a maior parte vai dizer que quer ser engenheiro, engenheiro químico que tá na onda por causa do petróleo, médico, trabalhar na informática, é o que rola na maior parte. Ser artista é um risco social até hoje, ainda mais quando se é pobre.

IA – E ele assumiu o risco.

HF – É claro que ele assumiu, não só ele outras pessoas também. O que acontece é que quando a pessoa é economicamente ou socialmente mais fragilizada esse risco é muito maior. A precariedade e a fragilidade da questão é muito maior. Você assumir uma atividade, um tipo de trabalho que é altamente arriscado, que pouquíssimas pessoas... Por exemplo, no Brasil tem 200 milhões de habitantes, se tiver 300 artistas hoje trabalhando no Brasil hoje e que vivem diretamente da venda do seu trabalho eu acho muito. Eu não sei se tem 300, mas se comparar 300 para 200 milhões de habitantes é quase nada. É uma piada! A maior parte não vive do seu trabalho, muita gente que eu conheço que trabalha com galeria trabalha com outras coisas também. Claro, alguns ganham muito, mas é uma minoria. Imagina nos anos 80. Tem uma questão também, sair de uma situação precária num país que é precário... Assumir uma situação de artista plástico, de repente, é precário em outros países também. Mesmo na Europa talvez não seja uma coisa tão simples. Mas aqui, sei lá, é triplamente mais complicado porque o país todo é complicado.

As condições em que as pessoas trabalham, do ponto de vista da arte, são mais precárias. Acaba que isso tem um peso muito grande, não só na maneira como tu vai desenvolver, mas como tu vai produzir. Com o Otacílio era claríssima essa questão. Ele dizia assim: “Hélio, a xilogravura não é nada hoje em dia.” E ao mesmo tempo pensava em fazer circular isso de uma maneira mais acessível. Já que a gravura no início foi pensada como reprodução, para reproduzir imagens, reproduzir textos, eu entendo que ele percebeu uma maneira de fazer circular o trabalho a partir de alguma uma coisa que quase que colava nessa coisa das caixas de fósforo. As caixas de fósforo tinham ilustrações também. Por exemplo, na época tinha muito aquelas caixas de fósforo Paraná, que eram com ilustração de pássaros brasileiros, aquilo era uma referencia de alguma coisa gráfica porque as etiquetas por algum período foram feitas de xilogravura e depois foram feitas de litografia. Então, de alguma maneira, se a gente for pensar era uma maneira... era um objeto que trazia dentro dele uma imagem que historicamente estava ligado a esse processo de

reprodução das imagens então eu acho que ele deve ter pensado assim, isso tudo é hipótese, mas acho que ele deve ter pensado muito essa questão da circulação, como fazer circular o trabalho num momento em que praticamente não existia mercado de arte. Havia muita limitação e aceitação em relação àquele tipo de trabalho. A produção de xilogravura era uma coisa que, embora o Brasil tenha artistas muito importantes Goeldi, Abramo, Segal, tem uma produção historicamente importante, mas do ponto de vista da valorização é muito mal valorizado.

IA – Nesse período também houve um resgate da pintura né?

HF – Sim, houve um boom não só da pintura, mas de várias técnicas tradicionais. Obviamente, a pintura que é o carro-chefe, digamos assim, se tu vai ver ainda hoje é, porque os artistas mais valorizados no Brasil são os mesmos que surgiram nos anos 80. Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Adriana Varejão, o pessoal da Casa 7, com o Nuno Ramos, o Carlito Carvalhosa, o pessoal que tem mercado. Nesse sentido, nada mudou do ponto de vista da valorização. Por outro lado, temos artistas que trabalham com xilogravura que culturalmente são importantes, mas que a gravura em si não vale nada. Por exemplo, J. Borges é um artista popular valorizado, tem livros publicados pela UNB, mas é possível comprar uma xilogravura por treze reais, é uma coisa baratíssima.

IA - Voltando a questão da condição social, em seu texto para a revista “As Partes” o senhor relata que o comportamento e a forma como vocês eram (grupo Os Impressionantes) e desenvolviam seus trabalhos eram vistos com certa desconfiança, sobretudo o Otacílio. Isso tem relação com a condição social?

HF – Claro que tem relação, principalmente ele. Porque nos anos 80 como deu esse boom da pintura houve uma retomada das galerias, do movimento de vendas. Porque nos anos 70, em relação ao mercado de arte, os principais artistas que surgem tinham um embate muito grande com o mercado de arte, até porque eram coisas difíceis de vender. Hoje, alguns desses artistas que na época trabalhavam com isso já entraram no mercado. Internacionalmente, vamos pensar no **On Kawara** aquele artista conceitual que faz as datas. Imagina nos anos 70 tentar vender uma pintura que é uma data pintada. É complicado! O cara vai dizer: “Pô, vou levar um calendário para casa?” Hoje, aquilo é muito valorizado, mas teve época que muitos trabalhos eram difíceis de vender. Também havia certa crítica institucional, certa

crítica do mercado, isso fez com que entre os anos 60 e 70 houvesse um período de muita disputa, muita briga em relação ao mercado. Se formos ver, o Fluxus já tinha isso nos anos 60, quer dizer produzir coisas baratas, e obviamente eles vendiam, hoje tem outro valor. Eu acho que, em certo sentido, podemos ver um parentesco com as caixinhas de fósforo do Otacílio e os múltiplos de arte do Fluxus.

IA – Isso num intuito de democratização da arte?

HF- Exatamente, de uma coisa que circulasse e que não desse muito valor só para o aspecto mercadológico. Mas isso foi uma jogada dos anos 60 e 70. Nos anos 80 há uma retomada da pintura e de técnicas mais tradicionais, mas aí é uma supervalorização. A coisa muda de uma forma absurda, com uma pintura custando milhares de dólares. Tem então uma restrição muito grande porque pra conseguir manter esses preços é muito restrito. Quem vai vender isso? É uma escolha na ponta dos dedos. Algumas coisas começam a valer muito dinheiro, quem vai vender e quem vai comprar? O circuito é muito pequeno..

IA- Então essa desconfiança é em relação às galerias? De inserir esse pessoal que estava produzindo no contexto da Galeria?

HF – O que acontece é assim... Uma coisa que a gente tem que ter em mente é que o Otacílio vem dum contexto do início dos anos 80. Certamente ele viveu uma ponta dos anos 70. Digamos que se em 1983 ele tinha 22 ou 23 anos no final dos anos 70 ele era adolescente. O que é esses anos 70? É *rock and roll*, ainda pega ecos do tropicalismo, Caetano, Gil Isso tudo é uma revolução comportamental, as pessoas se vestem diferente, falam diferente, têm relações sociais diferentes, a maneira de conviver. Tudo isso é um impacto muito grande. Vários desses movimentos que surgem nos anos 60 têm um impacto muito grande no comportamento. Se formos ver filmes de algumas ações dos anos 60 é impressionante o impacto porque as pessoas ainda usavam terno e gravata. Surge uma série de outras questões e isso obviamente bateu lá. O Otacílio viveu isso, todos nós tínhamos um pouco dessa cultura meio *pop*. Isso tudo estava no ar do tempo.

Por outro lado, mesmo em nosso isolamento aqui de Porto Alegre, com pouca gente pra conversar nós tínhamos certa informação, a gente conhecia alguma coisa. Então, pelo lado da história da arte já se sabia que tinha acontecido muita coisa. Eu, por exemplo, entre 1978 e 1979 eu era adolescente eu ia ver exposições no espaço

NO. Tinha coisas extremamente interessantes, trabalhos do Oiticica, a primeira vez que ouvi falar em alguém chamado Oiticica foi no espaço NO. O Paulo Brusque trabalhava com xerox, com arte postal. Tinha uma variedade de produções. Eu vi uma exposição de livros de artistas mexicanos, de um grupo que chamava Cocina, eram feitos com papéis bem simples, coisas feitas em mimeógrafo, misturado com imagens de fotografia, era uma coisa incrível de se ver. Não tinha muitos lugares que veiculavam trabalhos de arte contemporânea. Mas, o Otacílio também conhecia todas essas coisas, a produção de vários daqueles artistas do NO. Nós já tínhamos uma ideia dessa diversidade de expressões, de formas de fazer arte. Então quando entra nos anos 80 com aquele papo de pintura, pra nós aquilo soava muito falso. Não falso, mas uma coisa muito limitadora. Junto com isso vem uma questão da galeria, lembro que uma coisa que vinha muito na época era a questão da profissionalização do artista. Mas o que se entendia por profissionalização? Essa é a grande questão. Uma questão de pensar hoje, o que é essa profissão de artista. Mas, na época, essa ideia era muito simplória, era produzir para a galeria, mas, obviamente, não era qualquer coisa que se podia produzir para a galeria porque não era tudo que vendia.

IA – Tinha a ideia de formação acadêmica para essa profissionalização?

HF – Tinha, mas o que acontece é o seguinte, a formação acadêmica que tinha na época (eu não conheço muito porque eu não estudei no Instituto de Artes), sai da arquitetura e fui para o Atelier Livre, então, pra mim, ele correspondia à formação. Naquele momento, muitas pessoas que estavam trabalhando com arte, até certo momento, não tinham formação acadêmica clássica. Todo mundo sabe que se pode de fato fazer arte sem ter estudado. Isso é uma coisa que eu sempre digo aos meus alunos, não precisa estar na universidade para fazer arte, se está é por outros motivos. Claro, se vai fazer bem ou se aquilo vai ser medíocre aí é outro problema. Então, naquele momento, para nós, o Atelier Livre se configurava como uma possibilidade de formação e na nossa cabeça o que a gente fazia ali era produzir arte. Mas produzir arte para valer era o que a gente sabia que era fazer arte pra valer, nós sabíamos das possibilidades. Nós tínhamos muito conhecimento, as possibilidades eram enormes – e as coisas que tínhamos visto na Bienal de São Paulo. Nós tínhamos uma noção do que era possível fazer que era muito grande em termos de criação, invenção, só que o mercado era pintura. Parecia que era uma

espécie de retrocesso, como de fato foi uma espécie de retrocesso. Porque, de alguma maneira, se pega todas aquelas possibilidades que são conquistas da arte, do seu desenvolvimento, em termos do saber, do que é possível pensar e produzir... Sobre que saber sobre o mundo se pode trazer a partir do som, da performance, de toda uma série de outras atividades... De repente a coisa começou a ficar muito limitada, de um lado tinha pintura, gravura, desenho, mas obviamente, uma ênfase muito grande na pintura e, por outro lado dentro desse processo da profissionalização... No fundo, até hoje não há uma discussão sobre a ideia de profissionalização. O problema não é preparar tecnicamente para a profissão, a questão é o questionamento, que na época eu acho que já estava lá, do que é essa profissão. Sendo que, se pegarmos o Cildo Meireles, por exemplo, eu tenho uma entrevista dele de uns dez anos atrás que ele dizia que achava sempre muito problemático essa questão da profissionalização do artista plástico, porque ele não funciona da mesma maneira que o, sei lá... o hidráulico que vai arrumar a torneira porque esse cara sempre faz isso daquele jeito e tem que saber fazer bem. Ele diz que os artistas, na maior parte do tempo não estão fazendo coisas boas. Muitas vezes nós estamos errando e daqui a pouco acertamos. Sem contar que às vezes tem coisas que se produz que não tem demanda. Se formos pensar em termos da produção artística é uma loucura econômica, social, porque tudo que se produz em termos de arte é absolutamente maior do que a demanda. Na realidade o mercado de arte ainda é um mercado de objetos, na época era isso. Enquanto que no resto da sociedade, por exemplo, o setor terciário é um mercado de serviços não de objetos, uma parte da produção econômica da sociedade está ancorada em termos terciários.

IA- Será que podemos pensar que quando o Otacílio sai para vender ele está querendo abrir um mercado para ele? Ou seja, criar a demanda?

HF – Eu acho que sim.

IA – Mas será que ele pensava isso racionalmente?

HF – Acho que ele pensava mais pelo lado pop da coisa. Por exemplo, se tu compras um disco ele não é caro, num certo sentido, um CD, hoje, deve custar vinte ou trinta reais, muitas pessoas podem comprar. Na época, um vinil era relativamente acessível. Então eu acho que ele via por aí, talvez mais inspirado pela ideia de que

uma parte da produção cultural trabalhava na reprodução, é o caso da música, do cinema, a televisão. Todas as outras áreas trabalham pelo lado da reprodução basicamente, não são coisas únicas. O único lugar onde se fica valorizando de uma forma absurda a obra única é no caso das artes plásticas. Então eu acho que tinha uma ideia da reprodução, não sei se ele tinha um discurso da democratização, mas eu acho que talvez ele fosse muito mais inspirado pela ideia de que havia um universo cultural que já estava lá. A indústria cultural tinha afetado muito todo o sistema cultural, inclusive afetado tanto que no setor das artes plásticas a obra única era supervalorizada. É isso o que acontece na realidade, a indústria que faz essa separação. Não conscientemente, mas no momento em que essa produção cultural industrializada se instala isso tudo se torna como colecionar selo.

Eu estava falando do comportamento, então tinha essa questão pop, tinha a questão do mercado, quando se falava nessa profissionalização se pensava muito nessa questão direcionada, sem questionar muito, de fato o que se fazia. A profissionalização era muito mais estar ligado a uma galeria, a um marchand e ter uma atitude profissional, que se assemelhava a botar um terno e uma gravata e se comportar como tudo aquilo que era criticado em termos de comportamento. Quanto menos questionasse melhor. É importante salientar que esse período pega o final da ditadura. Então as nossas caras e o comportamento que o Otacilio tinha não correspondia àquela ideia de um artista profissional. [...] Era muito a ideia do sujeito que se mantinha produzindo em função do mercado e não em termos do seu trabalho como algo que gerasse invenção, que trouxesse outro tipo de saber, que saísse de uma paralisia. Nós não tínhamos cara de artistas, sobretudo o Otacilio, de artistas que fossem palatáveis para o mercado, que se conseguisse controlar. Também o tipo de coisa que era produzida muitas vezes não era comercializável. [...] O tipo de atitude, às vezes certa ironia em relação a esse sistema. Institucionalmente também era difícil porque em geral o pessoal que escrevia sobre arte ou se interessava por arte tinham padrões, às vezes, tão conservadores quanto o do mercado. Era difícil para esse pessoal entender esse tipo de trabalho. Por exemplo, nós fizemos “Terreno de Circo”, era um livro com uma mistura de imagem com texto, o Otacilio escrevia, mas não era um texto crítico, ele descreve um pouco o que aconteceu misturado com jogos de linguagem. Tinha gravura misturada com plástico de saco de lixo, serragem, uma fita cassete que ia junto com o livro que continha conversas de algumas ações que nós fazíamos na rua e ruídos gravados

em estúdio. Tinha gente que olhava para aquilo com cara de nojo porque era muito diferente do que se via na galeria.

IA – Será que era em oposição a essa questão do mercado que ele não se preocupava em editar e numerar os trabalhos?

HF – O Otacílio tinha um comportamento muito... (hesitação). Ele era uma pessoa muito doce, num certo sentido, não era uma pessoa agressiva, era bastante tranquilo, muito educado, mas, por outro lado, era uma pessoa que o que não estava afim simplesmente dava as costas e ia embora. Não ficava discutindo sobre as coisas. Aquilo que ele sentia que não servia para ele não se interessava. Se pudesse vender tudo bem, para ele vender o trabalho não era problema, mas tudo que estava em torno disso. Toda a ideologia, o funcionalismo, toda a maracutaia de escolha de artista, de conchavo de galeria com crítico que só aumentou nos últimos anos. Todo esse esquema de galeria que paga crítico para escrever catálogo. Se tu não está nesse esquema tu não está inserido. Então ele não se encaixava nessa engrenagem, pela sua natureza de alguém que... (reflexão) era como uma deriva. Tem aquela noção de deriva dos situacionistas, acho que o Otacílio era um sujeito meio a deriva. Ele ia se movendo pelas coisas que achava que eram interessantes para ele. Claro que em algum momento por questões de necessidade, de grana, ele até podia tentar vender alguma gravura, mas, em geral, era algo que dificilmente ele se interessava. (vendas para galeria). Ele não ficaria fazendo um jogo.

IA – Como seria hoje? Será que ele adequaria melhor?

HF – Não. Acho que ainda seria muito difícil porque uma parte do que ele estava produzindo seria muito difícil de ter uma inserção em termos de mercado e, acho que, mesmo institucionalmente. Porque uma parte desses artistas que estavam inseridos nos anos 80 são os mesmos que ainda estão hoje. Ainda há uma visão muito conservadora da arte, eu diria muito modernista até. Uma boa parte da crítica e historiadores de arte são modernistas, isso é uma pena. Boa parte dos curadores brasileiros também está ligada as questões do mercado.

IA- E os colegas dele na época, conseguiram se inserir no mercado?

HF- Algumas pessoas sim. Alguns dos nossos colegas olhavam para essas coisas com cara de nojo na época. Depois, com o tempo, eles foram fazer livro de artista.

IA – Para finalizar. Como surgiu a ideia de levar o Otacílio ao Congresso de gravuras, na Bahia, com a temática da invisibilidade?

HF – Eles estavam muito preocupados em mostrar a questão da gravura em termos de questões sociais. Para mim o Otacílio é o exemplo claríssimo dessa situação toda. Um cara que vem de uma situação econômica e social bastante fragilizada, num país também, num certo sentido, fragilizado, com concepções de arte ainda muito conservadoras. Há uma cegueira generalizada, ele não se enganava quando fazia as performances de cego, é uma espécie de metáfora dessa história toda.

Por outro lado, se a obra tem que circular porque não pegar a caixa de fósforo? Mas não é só isso, é toda uma concepção dentro da gravura que de alguma maneira ele junta questões de... A xilogravura para o Otacílio é um meio de absorção de tudo quanto é imagens. De alguma forma ele absorve a história da arte, em vários momentos há citação de Tarsila do Amaral, há citação da gravura japonesa, tem coisas que lembram Lasar Segal, até coisas do Xico Stockinger. Outro dia dei uma pesquisada e tem uma série do Stockinger ligada ao mangue que me lembra coisas dele. Tem muitas, Volpi, tem uma xilogravura a partir do Claus kinsk como snoferato. Tem uma série de referencias da história da arte. Ele vai absorvendo estilos desde coisas expressionistas até coisas construtivas. Mistura palavras. É quase como se ele pensasse... O que acontece, a xilogravura é o avó dos meios de reprodução e hoje em dia a gente vive num processo de reprodução de tudo, só que, em termos de imagem, a xilogravura é o meio mais antigo. É quase como se ele pegasse esse meio mais antigo, esse inicio, e passasse por ele toda a história. É como se a xilogravura fosse uma espécie de peneira dessa história das imagens, dos estilos. Porque tem trabalhos que lembram coisas cubistas, tem linhas limpíssimas, tem linhas extremamente elaboradas, daqui a pouco linhas sujas, feitas de uma maneira bem tosca, bem expressionista. Ele tinha um domínio técnico muito impressionante e ia fazendo essa absorção de imagem via xilogravura. É como se ela fosse um depositário de todas as informações. Mas a xilogravura também tem em sua história o processo da circulação, ela se reproduz para poder circular. Então de alguma maneira ele pega carona com a caixa de fosforo que também vem disso, as etiquetas da caixa são essa questão. Um momento de reprodução que acaba pegando carona, também na circulação e que se tornou, ao mesmo tempo, quase nada porque ela custa pouco. Ela não era muito valorizada, nem hoje é. (longa

pausa).

Mesmo esse tipo de concepção, de pensar a arte por essa maneira, naquele momento, era muito estranho porque as pessoas tendiam em separar em séries as coisas, séries de paisagens, por exemplo. Lembro-me de pessoas para quem mostramos os trabalhos e elas se diziam: “Essa serie aqui”.

Mas o Otacílio não pensava a partir dessa ideia de série, não só ele, eu, a Maria Ivone, nós misturávamos momentos, não tínhamos uma ideia de sequencia. Pensávamos na diversidade de soluções, dos processos de representação, a diversidade das formas de se relacionar com um certo tipo de problema. Não eram variações como, por exemplo, Frank Stella, não era esse pensamento. Isso era difícil de entender esse ponto em que a gente chegou de absorção das imagens.

Então, nesse sentido, eu acho que ele tem algo do estilo pop do Wand Arhol, por exemplo, no sentido dessa relação com as imagens. Não é um objeto, um realismo, é uma relação com os signos. Eu acho que tem algo disso no Otacílio, mas a partir de uma versão muito precária. Porque o pop americano é muito rico, ele dá uma visão de excesso, de superprodução de objetos. Mas são realidades muito localizadas, no resto do mundo não era aquilo. Eu acho que ele dá uma visão muito interessante, justamente desse outro lado, de uma absorção num processo de fragilidade muito grande, de algo que está sempre sendo posto a prova por suas circunstancias históricas, sociais ou econômicas. Acho que isso que faz a diferença e faz a coisa ser mais interessante até. Pode ser pura pretensão minha, também não estou muito preocupado com isso, mas é o que eu vejo. Acho que tem uma contribuição muito grande ai. Porque eu não vejo essa abordagem em outros artistas dos anos 80. Acho que até há uma exploração da história da arte em outros artistas do período, mas de uma maneira muito cínica, como uma espécie de gramatica de estilos. Mas com a intensidade que tem o Otacílio, com essa maneira de articular, com essa amplidão com que ele trabalha e a forma de pensar a reprodução via um meio primitivo, entre aspas. Eu acho que ele tinha consciência forte dessa ideia da reprodução, talvez não nos mesmos termos que eu estou abordando, mas ele tinha uma clareza disso. Acho que ele sabia dessa historia da reprodução. Por outro lado, há uma ironia, um componente trágico ai nessa questão que, no meu entender, não tem no pop.

Segunda parte – conversa que seguiu após o termino da entrevista.

Resposta a um questionamento sobre ele ter um atelier móvel.

HF - Como ele morava na casa dos tios eu acho que em um certo momento a presença dele começou a ficar complicada porque ele tinha vinte e poucos anos, não tinha um trabalho regular, queria fazer arte, era um cara supertalentoso, mas, ao mesmo tempo, era um cara meio boêmio. Com um comportamento assim... Era um cara muito afável, mas, ao mesmo tempo, era difícil de pegá-lo, estava sempre escapulindo. Imagino que isso deva ter sido muito complicado na casa dele. Hoje seria. Como que se lida com uma pessoa assim? É complicado! No bom sentido. Porque tem uma questão econômica, mas ele não estava muito preocupado com isso, quero dizer, ele até estava, ele era muito consciente, se dava conta de muita coisa, mas não tinha o que fazer. Ia se acomodar em relação a essa situação? Pegar um emprego? Acho que não era do temperamento da pessoa, ele fez uma escolha. Embora ele tivesse uma relação com a família acho que começou a dar problema. Uma vez fomos eu e a Ivone na casa dele, faz tempo isso. Era na Glória, acho que numa rua chamada Dom João VI, onde tem umas casas mais antigas, uns sobrados. Foi em função disso que ele começou a ficar na casa de amigos, tinha na época o Paulinho Ximenes, era outra pessoa muito ligada ao Otacílio. Ele tinha um atelier ali no Menino Deus, provavelmente o Otacílio ficava lá algumas vezes. Ele ficava na casa de amigos e um período acabou ficando na Neusa. Ficou lá um ano eu acho, porque a Neusa morava em Ipanema e tinha uma casa enorme, como tinha espaço ele ficou lá. Só que é aquela coisa, tu sempre está na casa do outro, não é uma situação fácil porque tu está meio que de favor ali. Então o fato de ele sair de casa em função dessa situação, obviamente ele saiu com pouca coisa. A pessoa que está nessa situação não pode sair carregando os móveis, tudo tem que ser mais curto, isso acaba definindo um pouco a coisa dos formatos. Eu também tive essa experiência, morei sete anos na França, tinha que mudar de um lado para o outro, tudo era pequeno, tinha que usar o que pudesse carregar ou montar, ou coisas que pudesse refazer. A concepção de trabalho muda, se a pessoa quer produzir ela vai, mas fará de uma maneira diferente porque as condições são outras.

IA – Ele teve que adaptar a produção ao estilo de vida dele.

HF – Mas isso é assim. Sempre foi. No antigo Egito quando havia crise os objetos eram todos miniaturizados, não é novidade isso. O cara tinha que ser enterrado com seus bens, mas quando tinha crise era tudo em miniatura. O Richard Serra, vamos

supor o outro lado, alguém tem alguma dúvida de que seria possível fazer aquilo num outro lugar que não os EUA? Impossível! Precisa de um estaleiro para fazer um negócio daquele tamanho.

IA – E grana suficiente.

HF – Tem que ter muito dinheiro. As condições de contexto tem uma importância na definição das, coisas, não é a única coisa, mas é importante. O que o Bispo do Rosário fez com fio tirado de lençol, daquele jeito, com aquela precariedade... É claro que ele vivia de um modo precário.

IA – Eu queria voltar á questão da França. Ele chegou a ser convidado?

HF – Ele foi convidado e chegou a cogitar ir, mas era difícil porque era caro. Não tinha passagem barata na época. Então aconteceu o seguinte, houve a exposição, chamava-se “Jovem Gravura Contemporânea”, tinha um júri que era o Carlos Martins, na época ele estava em alta, ele trabalha com gravura e era um artista muito respeitado. Depois ele trabalhou no gabinete de gravuras da biblioteca nacional e hoje acho que ele faz curadorias para a pinacoteca de São Paulo, na parte de gravuras. Na época ele era uma pessoa muito importante no meio da gravura e acho que ainda é. Era ele e mais umas duas pessoas no júri, não lembro quem eram, mas tem no catálogo, se não me engano tem na biblioteca. Eram dois grupos, um de Porto Alegre e outro de São Paulo, no de São Paulo tinha Regina Silveira, Evandro Jardim, entre outros artistas importantes dessa parte gráfica. Eram mais ou menos dez artistas de cada cidade. Então escolheram trabalhos dele, meu, da Maria Ivone, acho que tinha trabalho da Nico Nircowitz, tinham outros. Foi uma exposição importante, em Paris, na Grand Palerme, mas era difícil de ir porque era caro. Hoje seria mais viável, talvez. Ele até pensou em ir, um dia ele disse assim: “Bah! Quem sabe eu tento conseguir o dinheiro, tento vender alguns trabalhos, junto uma grana aí eu tomo um ácido e fico um dia só em Paris e volto”.

IA – Como assim?

HF- Ah, era umas coisas que passavam pela cabeça, para tu ter uma ideia. Tipo assim, como eu não tenho dinheiro pra ficar eu vou ficar só um dia. Era uma mistura de delírio com algo como se fosse uma ação. Ele pensava um pouco como uma situação meio absurda. No final, acabou não indo. Mas fizemos uma exposição lá

com os trabalhos dele. Eu e a Maria Ivone fomos nesse ano para a França, mas não fomos para a exposição, fomos depois. Na verdade já estávamos pensando em ir fazia um tempo. A exposição foi em maio e nós fomos, acho que, em julho, quando chegamos já tinha acabado. Vendi dois trabalhos e quando cheguei lá já tinha uma grana me esperando. Chegamos aventurando, nunca pensamos em ficar muito tempo lá, com sorte ficaríamos alguns meses.

IA – Mas a oportunidade de estudar já tinha surgido ou não?

HF – Não, nós preparamos bem a história. Nós havíamos orçado com umas pessoas que haviam estado em Londres. Nós já tínhamos vontade de sair do Brasil porque chega uma hora que a coisa começa a se tornar muito limitada. Ah! Uma coisa que eu queria te comentar também quanto a questão do formato do Otacílio tem muito a ver com a maneira como a gente aprende história da arte porque a maior parte das pessoas vê a história da arte por reprodução e através de imagens pequenas. Mesmo nos países que tem museus, a maior parte do imaginário das pessoas é influenciado pela reprodução, ele passa por ela. No caso da história da arte no Brasil e em toda a América Latina é fortíssimo. Por exemplo, quando nós fomos ver a Bienal de São Paulo havíamos passado anos vendo figurinha, para uma relação com acervos é preciso sair do Brasil. Nós queríamos ver essas coisas de fato. Uma parte dessa história do Otacílio também tá ligada a isso. Nossa visão foi em parte influenciada por reproduções, por um contato com a obra que vem da reprodução da imagem pela fotografia, a imagem impressa no livro. Tem algo importante nessa história porque ela é contada por algo impresso e que por sua vez o off set é um descendente da xilogravura. Bom, aí nós queríamos viajar, eu trabalhava com galeria aqui e havia me desentendido com eles porque não me pagavam.

IA – Mais alguém do grupo já trabalhava com galeria?

HF – Várias pessoas. Havia uma espécie de ilusão na época de que seria possível viver de arte, isso é uma coisa muito anos 80. Logo me dei conta de que isso era muito curto, mas para muitos de nós havia essa ideia, e alguns artistas, ainda hoje, esses que vem da geração de 80, farão um discurso contrário ao que estou dizendo. Irão dizer que os anos 80 foram o momento em que os artistas começaram a se profissionalizar, mas era se profissionalizar dentro desse esquema, quer dizer, se

fores fazer um outro tipo de atividade tu não vai conseguir por mais que seja profissional. Eu entendo que profissional é a pessoa que tem uma relação de seriedade com aquilo que faz, com a maior integridade possível e isso não fecha com outra ideia de profissionalidade que é a de venda. Ele (Ota) podia fazer coisas interessantíssimas, fazer aquilo muito bem-feito em termos de arte, porque ele traz novas abordagens da forma, traz outro tipo de saber, expande, fazendo com que as pessoas vejam outras coisas, traz um outro tipo de imaginário, torna visível aquilo que as pessoas não percebem e, no entanto, aquilo não valia nada porque não era o que as galerias esperavam.

IA – Será que foi essa visão que o tornou invisível?

HF – Acho que em grande parte sim. Eu identifico isso. Porque ele levava muito a sério o trabalho, colocou tudo que tinha naquilo, com uma intensidade e envolvimento total. Mas o que ele fazia não era o que o mercado esperava, não coincidia com sua discursividade. Como ele não era um cara que ficava puxando o saco, batendo no ombrinho das pessoas... Ai os caras olhavam aquele tipo de trabalho e não correspondia com o que queriam... Era difícil, inclusive, classificar o trabalho. Por exemplo, o “Terreno de Circo”, a ação, o encontro no terreno já era um trabalho. Era um trabalho com crianças ali do entorno que era uma vila, uma favela.

IA – Era a antiga Ilhota.

HF – Isso. Aquilo era claríssimo para nós. Tanto era que quando resolvemos fazer o livro, nós sabíamos que já era uma outra coisa. Então aquela ação já era um trabalho, mas o que se faz com aquilo?

IA – O que era a ação?

HF – Foi assim, na época onde hoje é o ginásio Tesourinha era um terreno baldio que era ocupado por circos. Alguns ficavam ali, outros ficavam lá perto do Beira Rio. O que acontecia... Quando eles vinham, para fazer o picadeiro eles colocavam uma maquina pra levantar o picadeiro, elevavam com terra pra fazer um meio circulo e enxiam de palha de arroz para fazer o piso. Como nós vivíamos no Atelier, ele não era só um lugar de estudo, já era um lugar de vida, ficávamos lá até a noite, era uma loucura, usávamos o máximo que podíamos. Um dia nós saímos de lá e o circo tinha ido embora, ai eu olhei e disse: Nossa olha só que interessante isso! Tinha ficado só

a marca do picadeiro que lembrava, um pouco, um teatro de arena. Ai eu disse: quem sabe nós viemos a tarde e fazemos umas intervenções? Então fomos eu, o Ricardo Campos e o Otacílio, cada um levou uma coisa, eu spray de tinta e pó xadrez, o Ricardo levou a máquina, ele gostava de fotografar e o Otacílio levou uns tecidos, umas roupas, algo assim. Quando nós chegamos lá havia chovido e tinha agua acumulada na parte interna do picadeiro, ai começamos a brincar com aquilo, jogar pigmento na agua e fazer algumas interferências, nisso chegaram umas crianças de diferentes tamanhos e idades e nos perguntaram o que estávamos fazendo. O Otacílio, logo em seguida, disse: Nós estamos no Circo. Eles entraram na história e começamos a fazer o circo trabalhando a partir do que lembravam das memórias. O Otacílio perguntou se eles lembravam de música de circo e eles começaram a cantar. Uma menina lembrou que no circo tinha comida e levou uma fanta e uma bergamota. Coisas muito simples. Daqui a pouco o Otacílio começou a fazer umas ações com tecidos no corpo e um chapeuzinho colorido como se fosse um palhaço. Uma hora um menino sugeriu pintar os tênis com spray. Fizemos uma serie de coisas a partir da memória deles que tinham relação com o circo. Teve um momento que estávamos fazendo essas coisas e não nos demos conta, porque ele foi muito rápido, que um menino pegou um saco de plástico transparente e colocou na cabeça, pegou o spray e pintou o rosto por cima do plástico e ficou uma mancha vermelha – ele queria fazer uma palhaçada na verdade, não foi nada de grave, mas foi uma imagem muito chocante, mas interessante também. Foi tão forte que acabamos fazendo a capa do livro com as fotos que o Ricardo tirou. Fizemos uma gravura, a partir dessa foto, depois eu acabei retomando essa imagem, fiz um trabalho no inicio dos anos 90 em que retomava essa imagem com a camiseta vermelha no fundo. Minha tese foi sobre mostrar e esconder, então num dado momento eu achei que aquilo tinha muito a ver.

IA – A ideia do livro veio depois? As coisas foram surgindo ou vocês já chegaram com uma ideia?

HF – Veio depois. Depois que teve essa ação estávamos muito contentes com o resultado. Era algo muito simples, mas nós achamos aquilo tudo muito interessante pela interação dos meninos. Mas para nós aquilo já havia acontecido, foi ali e era uma coisa que todos participavam, não havia publico apenas participantes. Se formos pensar é uma concepção interessantíssima. Muitas coisas que as pessoas

foram fazer depois ou estão fazendo agora, como a ideia dos coletivos, trabalhar com grupos sociais, já estava lá. Podemos pensar em algo como processo criativo, intervenções urbanas, questões de produção coletiva, estava tudo lá. Na sequência, como havíamos achado tudo tão legal, pensamos que seria bom se conseguíssemos deixar alguma coisa disso, foi quando pensamos em fazer o livro, só que não tínhamos dinheiro para fazê-lo então teríamos que fazer nós mesmos. “Terreno de Circo” tem trinta e poucos exemplares e foi todo feito a mão. Ele era feito com gravuras, mas o Otacílio disse que não queria fazer gravuras queria fazer o texto que era uma construção incrível. Foi publicado, inclusive, há dois anos um trabalho de dois artistas aprovados num edital da FUNARTE para editar seis números de uma revista em que um deles trabalhava com sons. A Raquel Stoff estava fazendo a co-curadoria da revista e lembrou do trabalho de Terreno de Circo, eu havia falado para ela dele. Então ela disse que ia fazer um número sobre artistas que trabalhavam com sons e que como nosso trabalho era dos anos 80, e ela tinha uma pesquisa grande sobre isso, comentou que não lembrada de ter visto artistas que trabalhassem com fita cassete no Brasil. Havia trabalhos com LPS, mas o nosso era de 85, era raridade, segundo ela.

Nós conseguimos digitalizar o material aqui no laboratório de música e salvá-lo. Não ficou muito bom, mas deu para usar.

IA – Essa gravação foi feita no dia da ação?

HF – Ai que está, foi um processo de desdobramento, uma sequência disso. Primeiro pensamos em fazer o livro. Demorou um tempo para ficar pronto porque tudo foi feito manualmente. As gravuras nós imprimíamos na prensa do Ateliê. Tinha umas partes que eram feitas com xerox, tinha plástico e sacos de lixo, porque nós usamos materiais que havíamos usado na ação. Uma página do livro era feita de saco de lixo, em cima dele tinha uma espécie de estêncil feito com spray, tinha papel artesanal que encomendamos de uma amiga nossa, usamos também material feito com serragem. Quando estávamos quase no final do livro o Otacílio sugeriu que colocássemos algo com som na história. Era uma coisa muito de experimentação de outros meios. Já que havíamos partido de uma ideia da memória do circo ele sugeriu que conversássemos com as pessoas sobre o circo. Saímos uma noite, tipo uma sete horas, do Centro de Cultura com o gravador e começamos a entrevistar as pessoas pela Venâncio Aires. Era véspera de eleições então tinha pessoas fazendo

propaganda política, o Otacílio saía perguntando para as pessoas e às vezes fazia umas metáforas da eleição com o circo. Tinha umas coisas assim. Isso foi uma parte, depois conseguimos um estúdio pequeno de um cara que era músico e tinha em casa um pequeno estúdio e começamos a fazer uma edição, uma montagem disso. Misturamos essas entrevistas da rua com entrevistas que fizemos com outras pessoas, como a Maria Ivone. Ela contou sobre o circo em Vacaria quando ela era pequena. Misturamos ruídos como de disco, coisas que gravamos no estúdio, o Otacílio resolveu recitar algo, um texto dele, se não me engano, e falar algumas coisas. Fizemos uma espécie de colagem a partir dessas diversas situações ligadas ao circo.

Fizemos uma caixinha toda pintada de azul para a fita, com uma estrelinha e isso acompanhava o livro. Na sequência fizemos uma exposição, mas aí já era outra coisa. Mostramos algumas fotos da ação, junto com alguns objetos que eu havia feito a partir dos objetos usados. O Otacílio fez um monte de objetos de madeira, mexemos também com os painéis da exposição, ele fez coisas direto nesses painéis. Teve um desdobramento.

IA – Tem registros disso?

HF- Sim, tenho aqui. Posso te mostrar. A coisa foi crescendo. Fizemos também uma sessão de slides manuais, com papel-celofane, tinta e colagens. Algumas páginas do texto dele saíram nessa revista Que é uma coisa engraçada também porque é um texto que a gente pode pensar que é para mexer com a voz das pessoas.

[...] Depois da Jovem Gravura eu e a Maria Ivone fizemos uma exposição junto com o Otacílio e o Ricardo. Nós organizamos num lugar chamado Paço Latino Americano que é um lugar, em Paris, que foi fundado no final dos anos 70 por vários artistas latino-americanos bem conhecidos, como Cruz Dias, que era venezuelano, Artur Li Pisa, que é brasileiro, Julio Liparc, um artista argentino ligado aos cinéticos, figuras que hoje são bastante conhecidas. Era uma antiga loja que eles transformaram em galeria. Nós frequentávamos porque o Pisa era um dos organizadores da exposição “Jovens Gravuras Brasileiras”. Quando chegamos a Paris ficamos amigos, ele é uma pessoa muito simpática. Ele falou que eu tinha vendido duas gravuras, me pagou e passamos a frequentar o lugar. Em 1988 nós propomos uma exposição com nós quatro, chamava-se “Distancia”, trabalhamos um pouco essa noção de distancia e tinha que ser trabalhos que pudesse transportar, mandar pelo correio e como

trabalhávamos em papel não era muito problemático. O Otacílio mandou umas vinte gravuras e o Ricardo algumas em metal. O Otacílio também mandou um monte de canudinhos de plástico que a gente nunca entendeu muito bem, depois ficamos sabendo que tinha um esquema de montagem que ele ia mandar por um amigo dele que iria para a França, mas não sei se foi, e isso nunca chegou. A exposição foi bem legal, nós conseguimos fazer um cartaz que dobrava, na frente era o cartaz e atrás tinha um pequeno texto com alguns dados, a foto e mais ou menos o que cada um fazia. Dobrado parecia um folder mas quando abria virava um cartaz.

IA- Esses materiais retornaram para o Brasil?

HF- Justamente, uma parte do material que eu tenho é dessa exposição porque foi em 1988 e os trabalhos ficaram lá, em 1989, quando nós voltamos, depois de dois anos e meio sem voltar, o Otacílio já tinha morrido e o material acabou ficando. Depois pensei se deveria entregar para a família, mas não sabia como ela tratava aquilo. Achei que seria melhor ficar comigo do que num lugar que tu não sabe o que vai acontecer. Depois se fez uma exposição em 1994, no MARGS, que tinha bastante trabalho, acho que o Ricardo tem alguns trabalhos dele, não sei se era coisa que estava com o Ricardo, com a família ou as duas coisas.

IA- Em 2004 ou 2006 aconteceu uma exposição no Santander Cultural que tinha algumas gravuras dele.

HF – Sim, eram as gravuras que estão comigo. Foi em 2004, o Ruben Grilo fez a curadoria, em 2004, ele foi na minha casa, porque nós estudamos com ele, fizemos um curso com o Ruben Grilo aqui em Porto Alegre, em 85 ou 86, e todo mundo que estava meio ligado a gravura fez esse curso. Ele era um cara muito virtuoso. Na época havia vários cursos no MARGS, eles convidavam vários artistas importantes. Acabei ficando amigo do Grilo e quando ele fez a exposição em 2004 e estive lá em casa para ver o meu trabalho mostrei também o trabalho do Otacílio e ele quis expor. Chama-se “Panorama da Xilogravura Brasileira”, uma exposição importante, tem o catálogo inclusive. Mostramos as caixinhas de fósforo também. Acho um absurdo um trabalho dessa qualidade, e não é o único, sumir desse jeito.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MARCOLÂNDIO PRAXEDES

Entrevista realizada em 10 de novembro de 2014 via rede social.

IA - Oi Xines. Moro em Porto Alegre e sou estudante de História da Arte, estou fazendo meu Trabalho de conclusão de curso sobre o artista gaúcho Otacílio Camilo. Soube que ele desenvolveu alguns projetos com a banda excomungados e gostaria de saber se lembras desse período e podes me conceder uma entrevista, por e-mail, sobre os projetos desenvolvidos com a banda. Att, Izis de Abreu

IA - Quando e como tu conhecestes Otacílio Camilo?

MP – Nos anos 80 na USP/CRUSP. Ele era um artista qe fazia caixinhas de fósforo com ótimas xilogravuras e fez a capa do nosso compacto vinil..
PELA PRIMEIRA VEZ NO PARAISO DOS EXCOMUNGADOS.

IA- Qual a tua percepção sobre Otacílio Camilo? Como ele era como pessoa?

MP – muito legal doidão criativo... minucioso.....pessoa muito boa mesmo, que dava uma força para os outros...

IA- Existe uma influência clara do pensamento punk no trabalho artístico dele como foi esse encontro das artes visuais com a música punk?

MP – Por causa dos excomungados na USP, ele pegou o auge da criação e formação da banda, com protestos.. e tudo mais.....ele desenhou nosso protesto antinuclear isto está na capa do compacto que virou camiseta e outras coisas também.Fez também pichações..... em POA em igrejas e etc, era um herege também.

IA- Lembra de atividades artísticas que desenvolveram na USP ou em outros espaços em parceria com Otacílio? Como performances, intervenções, ações, confecção de fanzines, exposições ou outras atividades afins. Todos

gostaram da camiseta da arte ate hje considerada uma das melhores..sim, está num encarte dos disco. É sobre a história dos excomungados e foi feita num guardanapo de papel num boteco de POA.

IA - Que Bárbaro, tu chegou a vir aqui com ele então?

MP – Sim, num inverno com o vento zunindo, mesmo assim pegamos spray e fizemos arte..

IA- lembra de atividades artísticas que desenvolveram na USP ou em outros espaços em parceria com Otacílio? Como performances, intervenções, ações, confecção de fanzines, exposições ou outras atividades afins.

MP – a historia em quadrinhos virou uma camiseta também...ele atuava direto no underground aqui da USP , e ao mesmo tempo conhecia a Ana Mae Barbosa que era diretora do MAC/USP.

IA - Para finalizar conte sobre alguns momentos que vivenciou com ele e que merecem ser lembrados.

MP - quando ele ganhou um concurso para gravura em alto-relevo pagou churrascaria pra estudantes do CRUSP. Na viagem para Curitiba e Rio de Janeiro e quando ele foi fazer murais em Foz do Iguaçu.

Otacílio era uma pessoa muito boa que dava uma força para os outros. Era doidão, criativo e minucioso. Fizemos pichações em Porto Alegre, em igreja. Era um herege.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM MARCOS ROSSINI

Entrevista realizada em 29 de agosto de 2015

IA- Como surgiu a cena punk em São Paulo e no que consiste esta ideologia?

A cena surgiu por influência de um movimento cultural de caráter internacional desenvolvido em áreas urbanas de concentração industrial que veio a ser denominado “PUNK”. Esse movimento que já estava em uma segunda fase. Essa fase era caracterizada pela e mobilização crítica política, a utilização métodos DIY, concertos e festivais relâmpagos com canções de linguagem direta. A primeira fase tinha um forte elemento de crítica aos costumes.

IA- Quais as principais atividades políticas e artísticas desenvolvidas pelo movimento?

O movimento se dividia em núcleo autônomos que desenvolviam atividade política ao nível das classes operárias urbanas, estudantes e artistas. A ocupação de casas na Inglaterra e Alemanha, a tentativa de formação de “comunas” autônomas na Dinamarca e na Holanda, a elaboração de murais, fanzines (método xerox) nos subúrbios (zonas dormitório para o operariado) e na universidade, a organização de manifestações pacifistas contra o binômio EUA-URSS na Europa, e contra o neo-liberismo Thatcher-Reagan, a organização de concertos e festivais com pouquíssimos meios eram atividades que caracterizavam o movimento. O movimento no Brasil participou das manifestações contra a ditadura no Brasil e aos saques de 1983 em São Paulo. Outro sucesso efetivo do movimento dentro da Universidade foi a ocupação do CRUSP, e a extinção do velho movimento estudantil na Universidade de São Paulo caracterizado pelo centralismo decisório.

IA- Fale-me sobre a ideologia dos fanzines e o conceito de autogestão. O movimento no Brasil devia fazer as contas com a ditadura e o contexto político e econômico da época, portanto as ideias tinham um forte elemento de contestação ao governo, ao modelo econômico e as forças centralistas de esquerda. A idéia de

autogestão vinha concebida a partir da crítica ao centralismo da esquerda e ao modelo capitalista brasileiro da época que não oferecia outra coisa à classe operária senão um salário magro, transporte inadequado, e uma vida em um subúrbio marcado pelo abandono (hoje as classes C, e D têm a possibilidade de consumir; na época não). Ao mesmo tempo se observava com interesse o desenvolvimento do neo-liberismo, o grande risco para o planeta da corrida nuclear entre EUA; URSS e China. Se observava o movimento dos “squatters” e as novas tentativas de autogestão na Holanda e escandinávia com interesse, mesmo sabendo que dentro um contexto de sub-desenvolvimento, capitalismo selvagem e ditadura aquelas formas de organização social de alto nível seriam difíceis de se implementar no Brasil.

IA- Fale-me sobre o surgimento da banda Excomungados.

Em um determinado momento no começo dos anos 80 muitos dos nossos amigos da Universidade não se identificavam com as formas e os meios de expressão política e cultural tradicionais. Nós achávamos que a mudança tinha que ser de caráter cultural além de político. Pensávamos que as formas de crítica através da canção nacional popular, tropicalista, forró, samba já estavam esgotadas e não serviam mais como meios de “acordar” as novas gerações. Pensou-se na necessidade de criar algo de impacto visual, sonoro, estético que pudesse gerar polêmica. A polêmica abriria espaço para discussões mas já nasceria reconhecendo a nossa existência. Na época se seguia com grande interesse as greves do ABC, e o fermento e a excitação pela mudança de baixo para cima estava na ordem do dia. Foi assim que um dia, sozinhos num ponto de ônibus, eu e o Marcos Falcão chegamos à conclusão que não tínhamos futuro, que deveríamos optar pela ruptura com a estética nacional popular de protesto e as formas estabelecida de expressão musical “mainstream” pois não tínhamos nada a perder. O Praxedes (ou Xinez como é chamado ultimamente) e o Oswaldo (Mineiro) que também estudavam história, na época, também pensavam dessa forma. Eu tinha tido um contato com o punk nos anos 70, em ocasião do surgimento do Sex Pistols e o lançamento do disco “Never Mind the Bollocks”; passava horas ouvindo esse disco que era uma ruptura com tudo o que existia no mundo do rock da época. Cheguei até mesmo a fazer camisetas DIY e usá-las pelas ruas. Depois entrei na universidade, me meti em política, sindicato, e ainda tinha que trabalhar, namorar; acabei esquecendo de

música. Em 1982 redescobrimos a música como um meio fundamental para expressar nossas ideias. Depois de assistir ao festival punk “Começo do Fim do Mundo” que se realizou em São Paulo, nós finalmente decidimos de concentrar nossos esforços na procura de instrumentos usados para formar uma banda. O nome Excomungados foi uma ideia minha. O Praxedes gostou muito do nome pois seu pai tinha fundado uma religião atípica de tipo cristão em Pernambuco por rebeldia ao Vaticano.

IA- Quando e como o vocês conheceram Otacílio Camilo?

Eu não sei como ele apareceu. Eu acho que ele foi hóspede de alguém no CRUSP. Eu sei que um dia ele estava andando conosco para cima e para baixo. Na época existiam muitos como ele, isto é, pessoas que se agregaram e passaram o fazer parte do nosso círculo de amigos e seguidores. Ele era muito amigo do Praxedes (Xinez).

IA- No período que em que conviveram em São Paulo vocês lembram de atividades artísticas que desenvolveram na USP ou em outros espaços em parceria com Otacílio? Como performances, intervenções, ações, confecção de fanzines, exposições ou outras atividades afins.

Aconteciam muitas coisas na época. Isto é na época que o Otacílio frequentava o círculo dos nossos amigos, eu trabalhava de dia e “estudava” de noite, além de gerir toda a parte de contatos externos da banda. Quem pode falar melhor sobre esse argumento é o Praxedes (Xinez). Lembro-me de pichações (não eram murais nem palavras de ordem mas desenhos de figuras, rostos punks estilizados) pela USP que ele fazia de noite escondido da polícia. Lembro de desenhos para camisetas, panfletos, e também das suas magníficas xilogravuras expressionistas.

IA- No currículo de Otacílio constam atividades desenvolvidas na USP, em 1983. Consistia em 04 murais políticos expostos na faculdade de economia. Vocês lembram disso? Como eram os painéis e como surgiu essa exposição?

Eu não lembro disso. Absolutamente nada. Deve ter sido a fase anterior à sua fase punk “expressionista”.

IA- Qual a percepção de vocês sobre Otacílio Camilo? Como ele era

como pessoa?

Discreto mas simpático. Falava pouco. Observava muito. No começo não me convencia pois era, digamos assim, distante, e seus desenhos não revelavam o impacto visual que eu almejava como estética (digo com sinceridade). Em um segundo momento, depois que de viver entre os punks, morar no CRUSP, comer no bandeirão, e sofrer junto a nós a perseguição da Reitoria, do PT, do PCB, do Coseas ele começou a produzir algo, que eu poderia classificar como fase “expressionista”, de ruptura com o colorido e com o vermelho da época. Nessa fase ele produziu essas pichações e as magníficas xilogravuras que eu me mencionei na resposta anterior.

IA- Fale-me sobre alguns momentos que vivenciaram com ele e que merecem ser lembrados.

Lembro-me de um dia, deviam ser lá pelas 2 da tarde tomando umas cervejas com ele, o Marcos Falcão, e mais alguém, no bar da faculdade de filosofia e sociologia, um antro de patrulheiros policíescos de todo o espectro político da esquerda. Por acaso começamos a cantar velhos sambas que sabíamos, eu acompanhava na caixinha de fósforo, intercalávamos com algo punk, comentários, risadas, piadas. Os estudantes eram boquiabertos e não acreditavam que os punks soubessem cantar samba e bater bem na caixinha. Muita gente independente foi se agregando e acabamos indo cantar no jardim.

Lembro-me de tê-lo visto vivendo no centro acadêmico da FAU com os Excomungados que tinham sido expulsos do Centro Acadêmico de Letras, depois de serem expulsos pela polícia do CRUSP (eu já não morava no CRUSP na época). Dormia lá, decorou o muro do Centro Ac. da FAU com umas pichações. O Oswaldo Mineiro tinha tido uma desilusão amorosa com uma menina freak-pré-punk (kkkkk..) e tinha raspado a cabeça e sobrancelhas.

Lembro-me do Otacílio dando uma mão a quem tinha barracas de livros usados na História, Sociologia. Ele ficava vendendo os livros, enquanto os “donos” das barracas (nossos colegas e amigos) iam “procurar” livros de interesse no centro da cidade ou na Avenida Paulista. Quando eu chegava do trabalho na faculdade de História ele era uma das primeiras pessoas que eu encontrava no pátio.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM MARIA IVONE DOS SANTOS

Entrevista realizada em 24 de agosto de 2015

IA- Para começar, me fale sobre o cenário artístico de Porto Alegre na década de 80 e sobre a arte produzida neste período?

MI -Olha, acho que uma das questões importantes, teve toda essa discussão da volta da pintura, mas a qual eu não integrei. Mas eu via na década de 80 um movimento muito forte na área gráfica, que na realidade é muito característico da nossa região, mas que naquele momento tinha um núcleo de trabalho muito importante, centrado no Atelier Livre, até como uma opção de encontro de artistas e outras frentes, não só do Instituto de Artes. Havia uns que eram professores ou alunos do Instituto de Artes e faziam Atelier. Acho que esse movimento no campo da arte era pequeno, mas tinha os salões que era uma questão importante, como o Salão do Jovem artista da RBS. Os artistas enviavam para esses salões, alguns se destacavam e a partir daí iniciava uma certa visibilidade. Fora isso acho que tinha a questão de fazer uma exposição individual, mas era muito difícil porque era um empreendimento para o artista conseguir fazer uma exposição porque tinha todas as despesas. Então ficava um pouco restrito aos artistas que tinham um pouco mais de condições. Então haviam os que testavam formatos de exposição mais alternativos.

IA- Quais eram esses espaços?

MI- Muito na gravura, nos bares, ou uma exposição num café, um local que não era necessariamente um espaço expositivo. Acho que haviam alguns editais, mas eram poucos. Naquele momento todo o sistema da arte era muito centralizado, e haviam cargos políticos assim como é hoje, só que mais forte porque ainda estávamos vivendo os resquícios do tempo da ditadura e isso se via claramente na gestão dos espaços. O Atelier Livre era uma exceção porque na época quem dirigia, se não me engano, o Centro Municipal de Cultura era o Tatata Pimentel, e ele era uma pessoa mais efusiva e aberta, então por conta disso talvez tenha se gerado um plano de flexibilidade. Utilizávamos bastante o espaço, inclusive para se encontrar, para conversar.

IA- Quando e como vocês conheceram Otacílio Camilo?

MI -Conheci o Otacílio nas aulas de gravuras do Atelier, na época ele já fazia xilogravura, mas fazia também gravura em metal. Ele sempre foi uma figura muito carismática, inquieta e transgressora. Ao mesmo tempo muito delicado, eu diria sofisticado e transgressor no sentido de sua temática e nas colocações. Ele era um artista que sofreu um certo preconceito por questões sociais e tudo o mais. Mas naquele espaço de trabalho a impressão que eu tinha é que ele estava bem. Que estava num lugar confortável, onde tínhamos um ambiente bom de discussão. Tivemos uma amizade que durou muitos anos, até a morte dele. Sempre pautada por um espírito de invenção, de discussão, de pensar a arte.

IA- Como ele pensava a arte?

MI - Acho que certamente de uma maneira irreverente. Acho que tem um pouco a ver com a cultura da época, a cultura de rua. Tínhamos assim, não sei te dizer muito bem, umas raízes do movimento punk, a questão da música da contracultura, o Ocidente como um grande lugar... uma eixo paralelo digamos assim, á questão do Atelier. Tinha uma rede de amigos que frequentava esses lugares e tinha uma coisa muito forte da palavra, do espírito transgressor e de uma colocação forte na plástica mesmo do trabalho. Tínhamos uma coisa de criar um espaço próprio, dentro de uma cidade completamente careta. Nesse espaço próprio as amizades e a questão com o grupo foi bastante importante para mim, assim como conviver a arte com o pessoal do Atelier e a noite com a música. Essa coisa mais alternativa e underground que era o Bom Fim, como um eixo mesmo.

IA- Conte-me um pouco sobre as vivencias no Atelier Livre da Prefeitura. O que este espaço representava para vocês?

MI - Penso que ele era um atelier de gravura, mas era sobretudo um lugar que convivíamos e dilatávamos o espaço da formação. Por exemplo, lembro de ficar no atelier imprimindo até meia noite, 1h, ficávamos em grupo ali e conseguíamos isso com uma certa convivência com o guarda. Como cuidávamos do espaço e sabíamos o que estávamos fazendo nós meio que conquistamos um salvo conduto ali. Lembro que algumas pessoas trabalhavam e faziam atelier duas, tres vezes por semana e algumas com o passar do tempo largaram seu trabalho para fazer exclusivamente o Atelier. Então ficávamos o dia inteiro, ocupávamos mesmo o

espaço da gravura como um espaço de imersão. Mas era muito menos regrado e regimentado, hoje acho que está tudo muito meio que dentro da casinha. Naquela época os professores não tinham o estatuto de concursados, eram artistas convidados. Por um lado tu tinha figuras como o Armando Almeida que conhecia muito a técnica mas que era duro, o atelier que ele coordenava aprendemos muita coisa, mas, ao mesmo tempo, ele não soltava tanto. Já o Paulo Peres que era na sala ao lado, quando saíamos do Armando, digamos, e passávamos para o Paulo parece que dávamos um salto de liberdade. As aulas dele, por exemplo, não tinham um eixo na técnica, apesar dele ser um exímio conhecedor, ele não ancorava as coisas. Estava o tempo todo em volta duma mesa lendo um poema, nos perguntando porque estávamos fazendo arte. Ele era um provocador. Ao mesmo tempo que era um provocador, ele nunca tinha uma atitude complacente, dizendo: Ah que bonito! Sempre questionava: Mas o que tu está fazendo? Tinha um papel instigador, mas, ao mesmo tempo, uma pessoa sensível, de uma riqueza humana. Os encontros foram muito importantes lá no Atelier. Tínhamos um grupo que foi se formando, do qual fazia parte muita gente que era da gravura. Saíamos meio que em bando para desenhar, na casa de um, na casa de outro. As vezes virávamos o fim de semana juntos para trabalhar, ocupando a cabeça e o tempo com processos artísticos.

IA- Esses encontros tinham um caráter de ampliar as possibilidades artísticas?

MI- Sim, nós principalmente desenhávamos ou conversávamos sobre arte, ou então cozinávamos e conversávamos. Mas era sempre uma questão de construir ou fazer alguma coisa juntos. Havia um lado agregador. Até hoje tenho uma amizade muito grande com a Neusa Dagani. Tenho grandes amigos que fiz nesse período da Gravura. Os laços mais fortes de amizade são dessa época.

Depois, teve um pessoal que se demarcou, mas mais por uma questão de comportamento mesmo. Uma pessoal que depois foi fazer uma carreira mais formal. Na época, nunca pensei que seria professora universitária, minha trajetória é completamente errática. Na verdade sou mais formada pela extensão. Comecei a fazer gravura aqui na UFRGS, num curso de extensão ministrado pelo Armando Almeida. Morava no interior ainda e havia vindo para Porto Alegre para fazer o curso. Depois ele me convidou para fazer Atelier Livre, foi aí que conheci todo o

peçoal. Dediquei-me e me formei pela gravura, não fiz universidade, curso de artes. Foi no Atelier Livre que iniciei meu processo artístico. Acho que conseguimos fazer um trabalho bem importante lá. No motivávamos uns aos outros. Tínhamos um processo da força... O momento político do Brasil naquele período, se fores pesquisar, era muito duro economicamente, tínhamos uma inflação enorme, as dificuldades de vida eram maiores.

IA- Ficou conhecido como a Década Perdida né?

MI- Sim, não tínhamos material. As vezes lavávamos papel que havíamos desenhado para reutilizar. Também não tínhamos acesso a papeis importados. Não havia essa fartura que se vive hoje. Depois as coisas se deslocaram para outro foco de interesse. Mas era tudo muito duro.

A gravura tinha um esquema colaborativo, nos ajudávamos muito porque precisava de um outro que estivesse com as mãos limpas. Então ficávamos juntos fazendo as coisas para um e outro.

IA-O processo da gravura foi que então gerou essa coletividade?

MI- Acho que sim, o fato de termos nos encontrado pela gravura gerou isso. Porque como é uma coisa que não é imediata como técnica ela sempre precisa do tempo. Então, enquanto tu espera a gravação da para ficar conversando ou fazendo outra coisa. Tinha quase que uma condição, digamos assim, que era ao mesmo tempo condição para um processo reflexivo, intimista, mas também para estar junto, conversar, trocar e até cozinhar. Mas o Ota como artista nesse grupo todo ele sempre se demarcou um pouco disso porque, ao mesmo tempo que ele era um exímio, o Hélio deve ter te mostrado o conjunto de gravuras, ele tinha a questão da liberdade do gesto, de, as vezes, fazer muito pouco, mas para produzir um grande efeito. No álbum dos impressionantes, por exemplo, ele pega uma matriz e ocupa toda ela, por exemplo uma matriz de xilogravura que tu não faça nada e tira uma cópia tu vai ter um preto, então ele parte deste negro do fundo da matriz e trabalha com poucos traços uma figura que é como um vampiro, só a delimitação de alguns gestos pequenos e um cantinho da gravura que ele deixa gravado para mostrar que é o branco da folha. Então ele joga, digamos assim, com essa coisa do mínimo e do máximo de potência.

IA- Como tu acha que isso refletia nos outros artistas, essa característica da produção dele?

MI - Ah, eu acho que eles ficavam indignados né! Por exemplo: Ah, mas foi ISSO que ele fez?!

IA- Como se fosse algo menor?

MI- É, como se dissesse: Mas é só isso?

As vezes tinha muito essa questão das pessoas investirem no que é precioso. Ai vinha um sujeito ali e dava um gesto que era muito transgressor no meio.

IA- a Ironia que falam que existe no trabalho dele está aí?

MI- Acho que sim. Mas acho que era mais. Era quase uma incisão no sentido de corte. Ele tinha essa coisa de produzir um certo choque. Eu lembro até hoje que um dia, havia muita madame fazendo gravura, ai um dia ele tava fazendo uma gravura e -quando estávamos fazendo a gravura ficava um monte de gente em volta esperando o resultado- elas ficavam em volta da prensa e quando o artista levantava todo mundo dizia: Ah, que legal, que bonito esse efeito!

Porque tudo que se faz na matriz não se tem pleno controle só vai ver o resultado na hora da cópia. Eu lembro bem do Otacílio cercado por duas ou três madames, não eram bem madames mas artistas bem formais... Então ele estava levantando e elas iam dizer: Ah que legal! Mas quando ele levantou estava escrito "puta". Esse era o Ota. Mas botar esse nome transgressor gravado, naquele ambiente que tínhamos era algo bastante transgressor que contrastava com algo edulcorado. Havia muitos trabalhos envolvendo paisagens, trabalhos ótimos. Lembro da Susana Somer com as cidades, trabalhos muito bons, mas todos eles entravam em um padrão expositivo formal aceitável. Já o Ota vinha com esse gesto transgressor. Isso era uma marca registrada.

IA- Em sua percepção como ele pensava a arte?

Ao que parece não havia uma separação entre arte e vida em Otacílio.

MI- Acho que isso foi uma coisa muito forte. Tanto que te falei que tinha esse espírito de grupo, de ir para um lugar e ficar fazendo coisas juntos: fazer comida, viajar, passar as férias. Teve um período que o Otacílio morou na casa da

Neusa Dagani e teve uma época que eu ia muito para a casa dela e passávamos os dias juntos fazendo de tudo um pouco, trabalhávamos, liamos, fazíamos almoço, íamos passear, brincávamos com as crianças – os filhos dela eram pequenos na época. Então tinha uma coisa de viver junto esse processo artístico. Foi muito rico isso. Por exemplo o carnaval de Porto Alegre, eu não era uma pessoa que tinha habito de ir no carnaval de Porto Alegre, então ele me convidou um dia para ir. Ele disse que ia arrumado e eu também disse que iria. Mas ele disse para não irmos arrumados com fantasia, mas como se tivéssemos arrumados para uma festa. Quando ele veio me buscar ele estava com uma farda e um quepezinho, como um militar, mas um militar fora de época, de um filme dos anos 50, bem arrumado, e eu estava com um vestido mais comprido, um pouco antigo, uma coisa meio retro, mas não combinamos. Lembro com um pensamento muito vivo de nós atravessando aquele desfile de carnaval que acontecia na Loureiro da Silva, vendo aquele movimento todo da festa ao nosso lado. Nós sentindo aquilo com uma consciência muito forte de que estávamos atravessando aquilo. Não aderindo ao momento porque é como se estivéssemos fora. Criamos essa figura de assistir mas numa posição de fora. 22.30

Até hoje lembro que tinha uma escola de samba de Novo Hamburgo e nos chamou muita atenção uma pessoa bem alemoa, cheia de badulaque dançando com um biquíni exageradíssimo, acima do peso. Uma coisa bem ... Era um delírio só. Ficamos assistindo o lado do delírio coletivo, de estar livre atravessando aquela parte da cidade. Depois nós concluímos nossa noitada, acho que na Lancheria do Parque, as seis horas da manhã, com café com leite. E era isso. O Ota trocava muito o dia pela noite, então as vezes ele ia para casa e dormia dois dias seguidos. Era uma coisa muito fora... Mas ao mesmo tempo tínhamos uma coisa de um carinho muito grande. Cuidávamos uns dos outros. Com a Neusa foi uma relação muito bonita.

IA – Fale um pouco da produção de caixa de fósforo dele sobre a forma como ele comercializava esse trabalho.

MI- Acho que isso teve muito a ver com as viagens. Tanto o Ota quanto eu viajamos muito nesse período. Fiz uns percursos pela América do Sul, várias vezes e cada vez que eu voltava das viagens a gravura era meio que um modo de fixar aquelas paisagens. Com o Ota, eu e lembro que ele saiu de viagem uma época

e foi até o nordeste. Quando ele voltou, voltou com essas gravuras muito pequeninhas e muito lindas. Era uma gravura muito preciosa e era um pouco tudo, como se ele utilizasse a gravura como um tradutor do mundo. Tu tinha de repente um Snoop, uma rosa, uma cena de paisagem. Ele podia passar de um registro gráfico para outro com uma... o que tinha de comum, digamos, que ligava o universo das imagens era o processo gráfico, mas os resultados eram muito variados e ricos. Então quando ele voltou com esses trabalhos pequenos lembro que ele chegou com uma maleta se dizendo um mascate. Ele abriu a maleta e estavam as caixas de fósforo todas elas com as gravurinhas. Então ficamos numa coisa de festejar aquilo, dizendo: Que legal, vamos vender!

Então ele saía por aí com aquela caixa de fósforo e as vezes íamos junto. Ele oferecia para as pessoas, as vezes era uma gravura e outras uma gravura e um poema. As vezes tinha fósforo dentro da caixa, outras não. Podia ser que tu abrisse a caixinha e dentro fosse como uma arquitetura que coubesse dentro. Era mais um gesto de mostrar uma segunda etapa no interior. As vezes ele reunia três caixinhas e fazia como se fosse um edifício de apartamento de imagens, cada qual que abria tinha uma escrita como se fosse um carbono. Naquela época se utilizava muito a máquina de escrever. Eu lembro disso, desse processo como uma coisa do encantamento, aproximava as pessoas. Era um veículo que ele encontrou de distribuir essas imagens, num formato menos tradicional. A pessoa quase que levava a imagem no bolso, tinha uma portabilidade muito interessante. Depois várias pessoas fizeram. Mais recentemente tem a Luísa Gabriela que tem uma admiração pelo Otacílio.

Na época tinha muitas trocas entre artistas e a gravura tinha esta vantagem, por isso acho que ela foi agregadora, fazíamos uns 20 exemplares de uma mesma gravura, reservávamos umas 5 para acervo pessoal e o restante trocávamos entre nós. Desta forma íamos montando acervos. Acho que o Ota fez muito essas trocas quando ele viajou. Nós ganhamos um prêmio no mesmo ano em Curitiba, de uma mostra de gravura muito importante e interessante que tinha lá. Era um lugar no Brasil que reunia e divulgava essa produção gráfica no plano brasileiro e internacional, porque ela não foi só em nível nacional. Para nós, os horizontes eram o Salão Paranaense, a mostra de gravura de Curitiba, o Salão de Fortaleza.

IA- E esses salões davam legitimidade?

MI - De certa forma sim, porque eram bem concorridos, havia prêmios. Porque muita gente fazia gravura, mas nem todo mundo entrava, então era uma boa vitrine para nós. Como não havia muitas outras possibilidades de mostrar, acabava sendo bem concorrido. Foi importante naquele momento, depois fomos amadurecendo e vimos que talvez tivesse outras formas, aí começou esse movimento de fazer os livros. O Terreno de Circo, o Vestígio, e os Impressionantes que fizemos um movimento de grupo. Aí passamos a ter uma visibilidade porque isso tudo agregava muita visibilidade. Quando a Vera Chaves Barcelos fez uma curadoria da Jovem Gravura Contemporânea, que o Pisa convidou... A Vera fez a seleção dos artistas aqui no sul e a exposição foi mostrada no MARGS, depois foi mostrada na França. Isso alimentou um movimento meu e do Hélio, fomos selecionados, não lembro se o Otacílio foi...

IA- Sim, ele foi selecionado.

MI- Então... Lembro que isso alimentou um movimento de sairmos do sul direto para o exterior sem passar por São Paulo. Embora tivéssemos feito alguma coisa em São Paulo com o Livro de Artista. Participamos de algumas mostras Mas para nós, aquilo meio que articulou uma ideia de viajar, e eu e o Hélio conseguimos fazer isso, foi muito trabalhoso mas nós conseguimos viajar. Aí eu vejo que deve essa questão econômica, o Otacílio não conseguiu fazer esse caminho conosco porque ele não podia. Nós ainda tivemos um apoio familiar no início que nos ajudou. Depois fizemos a exposição Distance em Paris e era uma maneira que tínhamos de continuar trabalhando mais a distância. Tinha troca de cartas e tudo mais, e o Otacílio nos mandou um trabalho que quando recebemos 34

Quando voltamos de Paris percebemos esse vazio porque a Carmem Morales havia morrido com problema de câncer, logo em seguida o Ota e quando voltamos nós sentimos que o grupo estava meio desaparecido e já não tinha mais como manter. Com a Neusa nós mantivemos uma ligação forte porque a amizade era muito grande. Mas não conseguimos manter a amizade porque também as pessoas se afastaram e nós já estávamos diferentes. Então acho que se dissipou

Mas o que tu havia me perguntado mesmo?

IA- Já não lembro mais. Acho que sobre a comercialização das obras.

MI- Ah, sim.

Acho que o MARGS desempenhou um papel muito importante entre 85 e 87 coma figura da Evelin Berg porque ela tinha uma visão mais prospectiva, havia alguns projetos no MARGS que eram inclusivos, não que o Ota tivesse participado de isso tudo, mas era mais para te dizer que havia já um respiro no ambiente, que depois fechou novamente porque na nossa política um constrói e outro derruba. O RGS está o tempo todo nesse processo de construir e derrubar.

IA- A viagem para a França meio que abriu os caminhos teu e do Hélio, deu novas possibilidades.

MI- é que quando eu fui para a França eu fui com uma pasta de gravuras muito grande, eu tinha um portfólio que eu havia feito aqui. Mas quando eu cheguei lá... eu tinha ido com um objetivo um pouco diferente, de me profissionalizar em uma outra área que me desse sustento. Eu tentei investir numa formação um pouco diferente porque não queria fazer gravura lá. Eu acabei indo para uma escola de arte e fiz um curso de joalheria em Estrasburgo. Nesse curso eu fui para ficar um ano, depois desse periodo o professor pediu para olhar meus trabalhos e viu minha pasta de gravuras. Ele ficou muito encantado com o trabalho e sugeriu que eu fizesse um diploma. Por isso eu consegui concluir um curso de artes. Porque eles levaram em consideração minha bagagem anterior e me deram uma equivalência de estudos e acabei dando um pulo. Os dez anos daqui do Brasil valeram como dois lá. Aqui no Brasil eu não sei se teria tido esta oportunidade.

IA- Então, era ai que eu queria chegar. T acha que a impossibilidade de Otacílio ter ido para a França influenciou de alguma forma no processo de reconhecimento e inserção dele, para atual invisibilidade?

MI - Acho que infelizmente sim, porque essa questão da margem ainda é presente. A gente sente muito isso, que mais ainda... tem uma parte do processo que as vezes não é a qualidade mas que o sujeito tá fora do acesso às algumas coisas. Acho que isso prejudicou sim. Nós sempre trabalhamos muito juntos, sempre carregamos muito nosso grupo. Por exemplo, quando fizemos a exposição DISTANCE foi muito para... Eu morando em Estrasburgo, o Hélio em Paris, o Ricardo e Ota em Porto Alegre. O Otacílio enviando as coisas por correio... Mas as coisas que chegaram para nós pelo correio foi uma caixa com mil ou dois mil

canudinhos de refrigerante. Então tivemos que tentar decifrar aquele material. Para mim o canudo do refrigerante era como um veículo para que um líquido pudesse passar dum campo para outro. Dum contêiner para o corpo. Quase como se fosse um instrumento que ele estivesse nos passando para o trânsito dos líquidos. Ele estava praticamente morrendo naquele momento com a questão da Aids arte. Depois, quando voltamos, ficamos sabendo como ele queria que tivesse sido montado, mas quando nós recebemos foi só o enigma. Ele queria que tivéssemos colocado um canudo dentro do outro e montado uma grande estrutura no espaço. Parece que era isso. Mas nunca conseguimos este acesso. Já o Ricardo conseguiu trazer um pouco Porto Alegre para Paris na exposição. Tinha toda uma coisa da fotografia e das gravuras, onde ele trabalhava essa questão do cotidiano da cidade, que o Ota também se interessava muito por esses espaços do cotidiano. Mas aí é aquilo, nós já estávamos trabalhando com a distância. Pegamos muito literalmente a ideia da distância, mas essa distância que ao mesmo tempo aciona o afeto, mas que ao mesmo tempo tem alguma coisa dentro disso que não acessamos.

IA- Vocês têm algo escrito da exposição?

MI - Acho que temos um cartaz grande e acho que cada um de nós escreveu um pouquinho sobre isso. Acho que tenho cartaz, por isso que eu digo, falta pedaços dessa história, falta a versão dos outros. Na época não tínhamos e-mail.

IA- Seria importante eu ver as cartas para poder me aproximar mais dele, do seu pensamento.

MI- Lembro do Ota com a voz com a fala muito performática sabe. Aquelas coisas que ele diz na fita do Terreno de Circo. A voz, a questão com a palavra era muito forte. Eu tenho a voz dele na minha cabeça eu não tenho é como te passar. (Risos)

Antes de viajar fizemos uns trabalhos gráficos que se chamam selos de viagem. Nesses selos tinha uma coisa que cada um fazia três selos e aquilo era meio que um selo da carta da correspondência que continuava. A ideia de alguma coisa que continuava. Já era um signo de que a viagem já estava ocorrendo, que estávamos em deslocamento. Temos todo esse material dele e temos muito respeito, acho que ele realmente é um artista maior do Rio Grande do Sul e merece

ser realocado na história da arte, assim como vários dessa geração. Claro que as vezes temos que cuidar porque esses movimentos ficam muito naquela coisa saudosista e não chegam a produzir uma narrativa eficaz. Acho que ali tem material para (re)situar.

IA- Tem sim. É meu grande desafio.

MI- Estamos te trazendo m pouco esse ambiente daquele tempo e Talvez pela posição que estamos hoje com mais clareza conseguimos ver a posição dele.

Na arte ainda tem algumas coisas que garantem... Tu vê a diferença, aqui no Rio Grande do Sul tem artistas que conseguiram essa posição numa narrativa ou por diferentes estratégias, alguns porque se inseriram nesse campo de visibilidade que é tão restrito, das artes do centro. Apesar de que a gravura sempre foi considerada... Como ela não tinha um valor colecionável que justificasse um investimento narrativo, como a pintura, do Iberê Camargo, por exemplo. No meu ver uma das melhores coisas dele estão nas gravuras mas não é trabalho de mais valor dele. O que vemos é que a gravura sempre foi um laboratório para os artistas, muito importante para o pensamento. Por mais que ele fosse fazer pintar ou fazer outra coisa eu acho que ali era o lugar onde o pensamento se estruturava, a importância maior que eu vejo do trabalho dele, desse período, é esse processo de tradução dessas figuras do mundo ou desses momentos do mundo, dessas diferentes configurações das imagens do mundo passando pelo filtro do processo de gravação e impressão, e com esse miniformato onde ele colocava lado a lado uma paisagem que era uma coisa gigantesca com uma pequena rosa, então ele meio que trazia tudo isso para um plano quase que miniaturizado, mas que colocava lado a lado as figuras desse mundo que viveu e que estava. Acho que isso é muito significativo vendo o conjunto do trabalho. Depois disso muita linguagem no interior de construção da própria gravura. Tem uma economia... ele não é um sujeito expressionista, ele pode passar por vários estilos, mas a maneira que ele passa é analítica, mas um analítico que passa pelo cabeça, mão e esse processo da impressão.porque para tu pensar que uma imagem saia de uma determinada maneira tem que gravar ela invertida, então tem todo um jogo que a própria gravura te obriga a fazer essa ginástica do pensamento. Se eu for imprimir AMOR tenho que pensar que AMOR ao inverso e gravar invertido para sair do lado direito. Então esse

nó que a gravura dava era um modo de processar, de criar um certo laboratório para essas imagens do mundo e depois trazer tudo isso para o plano gráfico e fazer uma grande coleção.

Ele foi uma pessoa muito especial e teve uma importância marcante para nós até por esse lado transgressor e perturbador dele. Mas não é um transgressor gratuito, acho que uma certa transgressão fina. Eu colocaria isso como um legado que fica para a gente . Fina de sofisticada. Espírito transgressivo

Acho que transgressão fina, mas não num sentido maneirista nem burguês, nada disso. A fineza sofisticada dentro desse pensamento transgressivo, que tinha um olhar afiado, sagaz, mas, ao mesmo tempo, uma delicadeza. Não sei... Vou pensar. Depois te digo melhor.

Acho que esse nosso processo de construção de uma narrativa da história da arte está muito defasado, acho que tem muita coisa boa perdida nesse meio de campo que tem que vir a tona. Como toda essa geração. Aqueles anos formam muito importantes, só que se percebe que as vezes aquilo vira um paragrafo para tudo que foi. Para todos, não só para nós, mas para o Ota, para o próprio Cava. Apesar de que percebo que os interesses são diferentes, nossa afinação com o Ota ia muito por esse lado inventivo e performático da figura dele, de ser um sujeito muito original, muito próprio.

Acho impossível de isso não ter acontecido com quem estava vivo naquela época e circulando por Porto Alegre por causa do contexto social e cultural.

Porque foi uma década que teve muito essa relação com a exploração da própria sexualidade, desse viver livre, dessas formas de amor. Acho que todos nós passamos um pouco por isso. Só que, a impressão que eu tenho é que foi o ano que mais houve óbitos de pessoas com Aids, foi uma grande tragédia. Acho que foi todo mundo traído pelo seu tempo, houve uma traição mortal que sucumbia. Conheci pais de família que morreram na época porque as pessoas não se davam conta do grau de contaminação. Tinha coisas comportamentais que foram muito... O comportamento desse período deve ser analisado porque ele gerou experimentações, questões que acabaram mal, mas não foi só aqui foi no mundo todo. Uma enorme zebra. Estávamos vivendo, ninguém analisa com profundidade o ambiente político, mas acho que tem um grande impacto. Porque a arte sempre foi esse ambiente frívolo, com esse lado da exposição do festivo, mas ela não tinha nos discursos nada que trabalhasse muito o enfoque do peso social, da marginalidade,

apesar de ela existir, era tudo meio censurado. Acho que essa censura... se aparecia uma pessoa que tivesse uma postura mais transgressora aquilo era visto muito mal, facilmente essa pessoa ficava fora. Mas é mais uma questão, que hoje está se mostrando muito clara, de que somos um povo muito preconceituoso, somos um povo injusto e opressor. Somos altamente conservadores, continuamos vendo a arte por um lado de neutralidade quando na verdade ela é uma grande potência. Acho que o Otacílio já tinha visto isso naquele momento, sem ser panfletário, mas simplesmente vivendo esse estado transgressor no corpo.

Conversa depois de encerrada a entrevista:

A Maria Lúcia representava aquele roll de artistas de mercado, bem-sucedidos. Ela tinha toda uma estratégia de trabalho que ela ia se organizando e galgando alguns caminhos. As trajetórias do grupo não eram iguais, mas nós nos acompanhávamos muito. Fomos há uma exposição dela no RJ. Fomos uma vez junto com o Ota e ficamos todos juntos... ele estava no mundo mas também estava a parte numa situação muito particular. Ele não estava ancorado e não fazia parte daquele sistema. Ele transitava, mas não fazia parte.

IA- E ele queria fazer parte desse sistema?

Não sei, nunca ouvi ele falando sobre isso de uma maneira deliberada. Lembro muito dele trabalhando e fazendo as coisas dele. Nós tínhamos muito uma coisa da autonomia, nós (eu, o Hélio, a Neusa...) criávamos meio que uns núcleos, umas zonas de autonomia.

IA- Num espírito faça você mesmo?

É, nós estávamos a fim de fazer o mundo. Mas claro, tinha sempre essa coisa da ponte com alguns aportes. Mas não sei se o Ota chegou a mostrar o trabalho dele para museus ou colecionadores. Tinha o Carlos Martins que era gravador e deu um curso aqui, ele era do Gabinete de Gravura da Biblioteca Nacional. Tinha esses aportes, de um artista que vinha ministrar um curso e levava um pouco da produção para lá. Mas também eu percebia que esses núcleos eram um pouco fechados, por exemplo, o grupo do Rio, o grupo de São Paulo. Nós transitávamos mais, mas não que conseguíssemos penetrar nesse universo. O

Carlos Martins até foi uma fonte quando veio para cá, depois teve o curso com o Otávio Roth. Tinha esse transito das pessoas que vinham e levavam os trabalhos, mas eram tempos muito, muito duros, para fazer fotografia, montar um dossiê, montar um portfólios. Tenho portfólios da época digitados a máquina de escrever, um currículo datilografado e depois fazia xerox, tudo bem precário.

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM MARISTELA SALVATÓRI

Entrevista realizada em 18 de agosto de 2015

IA- Para começar, me falem sobre o cenário artístico de Porto Alegre na década de 80 e sobre a arte produzida neste período?

MS - Foi um período bem rico, não sei te dizer porque fenômeno, mas havia bastante espaço para jovens artistas. Talvez economicamente houvesse uma tendência em investir em jovens artistas. Lembro que iniciei minha carreira nessa época junto com uma turma bem grande. Fazíamos nossos trabalhos e vendia muito. Coisa que não parece que ocorre hoje de forma igual. Foi um cenário bem efervescente , teve exposições como Geração 80. Teve uma série de... Estou pensando alto contigo, não cheguei a fazer uma reflexão mais aprofundada sobre o período, mas havia muita coisa acontecendo e muito artista jovem se projetando.

Tu deve conhecer o livro que foi lançado sobre a Arte & Fato, ele contextualiza muito bem essa época dos anos 80, que foi quando a galeria abriu e já estava dando força aos jovens. Acho que foi um período muito fértil, claro que se compararmos com hoje, depois dos eventos das Bienais do Mercosul... Tem um fenômeno acontecendo no Instituto de Artes, vejo um pessoal muito jovem expondo bastante, as não sei bem qual a repercussão desse trabalho que eles fazem. Tem muita coisa acontecendo, mas não sei se essas exposições todas tem alguma repercussão realmente forte. A impressão eu tinha, talvez porque estivesse mergulhada nessa geração de 80, é de que tinha muito estímulo para a produção desses jovens artistas.

IA- Tu lembra se além da Arte & Fato havia outros espaços, fora do circuito oficial, que abriam espaço para os jovens artistas?

MS- Seu que havia a Tina Zapoli e, um tempo depois, a galeria da APLUB que era mutio bacana. Estou tentando fazer o HD funcionar mas...

A Arte & Fato era um diferencial porque apostava muito em jovens,

mas não eram só jovens, a Vera Chaves Barcelos também expôs lá. Quando a Tina Presser e o Decio Presser se separaram ele montou a Arte & Fato junto com o Milton Couto, apostando neste filão. Teria que dar uma pensada sobre outras galerias, mas a Arte & Fato era a que mais se sobressaia nessa época.

IA- Lembras do Otacílio ter feito algo lá?

MS- Não lembro de ele ter feito. Mas nós fazíamos muitas coisas em conjunto nesse período, como Os Impressionantes. Era um grupo que convivia muito, estávamos sempre juntos uns na casa dos outros trabalhando. Tinha uma grande amiga do Ota, que era minha amiga também, a Neusa Dagani. Ela trabalhava bastante em parceria com o Otacílio.

Perdi um pouco a pergunta.

IA- Tu conhecestes o Otacílio aonde?

MS- Conheci no Atelier Livre da Prefeitura, nós convivíamos juntos, as vezes andando de atelier em atelier. Ele convivia muito com aquela turma que andávamos. Eu tinha um atelier com a Maria Ivone e a Maria Lucia Cattani. Então as pessoas circulavam. O Paulinho Chimendes também tinha seu atelier e juntava muita gente naquela época.

IA- como eram as vivências no Atelier Livre e o que significava este espaço?

MS- Para mim foi muito importante. Para começar, se misturava um pouco com a universidade porque, por exemplo, eu comecei no Atelier Livre muitos anos antes de entrar na universidade e na época que entrei na universidade era o mesmo professor que dava aula no Atelier Livre. O Paulo Peres que era nosso grande aglutinador na época. Então não fazia muita diferença. Era uma extensão do Atelier.

Nós vivíamos o Atelier, nos anos 80, de uma maneira muito positiva. Era um atelier e era um atelier livre. Não era simplesmente uma escola com aula

marcada. Tínhamos, até muito em razão da orientação que tinha o Paulo Peres, que foi se não um grande professor um ótimo aglutinador e provocador, estava sempre junto conosco, fazíamos festa na casa dele. Toda a gurizada. Estávamos sempre discutindo sobre coisas diferentes, sobre arte, e ele era um ponto central nisso. Tínhamos uma certa autonomia no uso do atelier, usávamos como um atelier coletivo. Não íamos para aulas, nós usávamos o atelier, inclusive aos sábados e domingos. Isso por muitos anos. Foi uma coisa muito bacana, quer dizer, antes de termos nossos próprios ateliers nós usávamos aquele espaço como um espaço compartilhado, publico. Foi muito bacana para a produção de todo esse grupo.

Depois as coisas mudaram um bocado. Muda a direção e o tipo de orientação. Teve até um episódio tragicômico, uma época. Nós fomos expulsos em massa do Atelier, mas enfim...

IA- Como foi isso?

MS- Foi uma nova diretora que ingressou e viu aquele bando de jovens artistas tomando conta do local. Ela queria que só frequentássemos em momentos de aula. Isso foi um monte de intriga que aconteceu. Mas durante certo período usávamos realmente como um atelier, íamos lá para trabalhar e agregava muita gente. As vezes até era meio chato porque, por exemplo, tu ia para trabalhar e iam pessoas para visitar para conversar e meio que atrapalhava um pouco o espaço de atelier. É bom conversar, mas tem horas que tu está querendo concentração. Então acontecia muito de estar trabalhando e chegar gente para conversar e bater papo. Mas realmente, para mim foi um espaço de trabalho muito importante n época, não só para mim, mas para toda essa geração. Fazia parte desse grupo o Otacílio, o Cavalcanti, a Maria Lucia Cattani, o Hélio Ferverza, a Maria Ivone.

IA - Quando inaugurou a Arte & Fato, em 1985, e tu começou a expor lá, já estavas na universidade?

MS - Sim, eu entrei na universidade em 80. Quando abriu a Arte& Fato eu já era formada.

IA- Tu achas que havia alguma distinção entre os alunos do Atelier e do IA? No sentido de ser convidado para expor na galeria?

Acho que não. Até nem penso que houvesse um perfil universitário, ou de formação porque, inclusive, me lembro de pessoas ... Por exemplo, havia um artista que expunha na Arte &Fato que acho que não era nem do IA nem do Atelier. Eu tenho a impressão que eles apostavam em pessoas que tinham algum talento, que tinham alguma coisa para dizer, não necessariamente que estivesse formação acadêmica.

IA- Tu lembras como aconteceu o convite pra expor na Arte & Fato?

MS- Bom, nós estávamos sempre ali, foi um grande evento quando a arte & fato inaugurou. Eu lembro de ter recebido um convite, o Décio, além de galerista, ele era parceiro da Tina Presser na galeria de mesmo nome, ele também escrevia muito para jornal e lembro que escreveu uma matéria muito bonita sobre o meu trabalho na minha primeira exposição individual, que não foi na galeria Arte & Fato, nem existia a galeria ainda, foi lá no Centro Municipal de Cultura. Então quando eles abriram a galeria fizeram algumas coletivas e me convidaram. Assim, exatamente como foi o convite eu não me lembro. Bem mais tarde eu fiz uma exposição individual lá.

IA- Fale sobre o grupo dos dez e seus objetivos. No consistia os Impressionantes?

Vou te falar de memória. Essas pessoas que se encontravam juntas, se encontravam no Atelier Livre e trabalhavam com gravura. Fazíamos muita coisa, exposições, feiras de gravuras, calendários, lançávamos uma série de impressos. Nos divertíamos um pouco, ganhávamos algum dinheiro, discutíamos. Então é isso, nós nos divertíamos um pouco fazendo coisas que gostávamos. Foi bem bacana o trabalho dos Impressionantes nos deu muito prazer. Eu já havia feito outros álbuns na faculdade, não falávamos muito em álbum de artista, era um termo que não estava muito em nosso vocabulário, mas começou a surgir várias publicações com perfil de livro de artista como hoje temos mais ou menos entendimento do que seja.

Nessa época algumas pessoas faziam esses álbuns de gravura, por exemplo, que era uma maneira de fazer um trabalho coletivo. Gostávamos de trabalhar em grupo, de se reunir.

IA- Quem era Otacílio Camilo?

Pois é... Sabe que eu estava pensando quando tu falou que vinha, eu pensei, pô, o que vou falar sobre o Otacílio? Sabe que ele era uma pessoa superafetuosa, querida, simpática, ele era um doce de pessoa. Só que ele era extremamente reservado, não sabíamos muito dele. Sabe uma pessoa discreta, reservada. Ele era bem-humorado, pelo menos era isso que ele passava para mim. Então eu não tenho muitos dados, eu só convivi com ele, gostava, tinha uma sintonia bacana com ele porque era uma pessoa afetuosa, carinhosa, mas era muito reservado na vida dele.

IA- Em relação ao trabalho dele, como tu acha que ele pensava arte?

MS- Ele era muito debochado no trabalho dele, com um humor muito fino. Víamos pelos trabalhos dele. Lembro de um trabalho dele que era muito engraçado porque eu fiquei com a lembrança, mas não lembro fisicamente como ele havia concebido. Tinha uma frase: Neusa me empresta uma ideia! Uma coisa assim. Não exatamente isso, mas ele tinha uma ironia muito fina no trabalho. Ele trabalhava muito, essas caixas de fósforo ele fazia milhares e saia na noite para vendê-las nos bares. Então ele estava sempre fazendo alguma coisa e sempre inventando situações. Nós vendíamos e de fato ganhávamos dinheiro, não era muito mas...

IA - E era comum vender dessa forma que ele fazia?

MS- Tu dizes caixa de fósforo?

IA- Não, vender nos bares.

MS- Sim, ele fazia muito isso direto, fazia uma quantidade enorme e ia vender pelos bares. Ele oferecia e vendia, porque era baratinho. Era um trabalho

superbonito, bem refinado, multicolorido. Mas a parte de gravura, e não só a gravura, mas outros trabalhos como pintura e desenho. Nós fazíamos e vendia, era uma coisa bem interessante.

IA- Sei que teve na feira do livro exposição de gravuras.

MS- Nós fazíamos em paralelo ao Atelier Livre, não sei precisar em qual ano, nós inventamos o Núcleo de Gravura que provavelmente tu já tenha ouvido falar. E o Núcleo de Gravura promovia todos os anos, junto com a feira do livro uma feira de gravura. Naquela ideia de que era uma coisa simples de fazer no sentido que podíamos fazer múltiplos e fazia circular esse material e vender com facilidade. Tinha nessa mesma época um evento grande em Curitiba, a Mostra de Curitiba e também tinha feiras paralelo a mostra. Não sei se tivemos a ideia por isso, mas fazíamos muitas feiras de gravura. Fazíamos uns cartazes muito bonitos, se tu quiser posso te mostrar, te uma gravura muito bonita do Cava.

IA- Quem era o público que comprava essas gravuras? Era publico que circulava na feira?

MS- Não tenho muito presente, mas... era o público que circulava na feira. Até porque não era uma coisa cara. Eram os amigos, eram os professores... Não tenho essa perfil pra e dizer.

IA- Como tu acha que essa produção do Otacílio que era diferenciada era vista pelo circuito, pelos outros artistas?

MS- O Otacílio tinha uma coisa bem importante, ele nunca se preocupou em fazer nada muito bonitinho, de agradar. Ele era muito sincero e fazia o que ele acreditava, não tinha essa necessidade de agradar. Fazia umas coisas que a pessoa olhava e dizia: Mas o que é isso! A postura dele era bem interessante. Sempre trabalhou com muita liberdade, testou coisas muito diferentes.

IA- Como isso era recebido pelos outros?

MS- Eu penso que o Otacílio em vida nunca teve uma grande projeção né. Ele vendia coisinhas baratinhas como vendíamos em qualquer lugar. Imagina hoje em dia tu passa por alguém com mimeógrafo vendendo poema... Ai tu passa ou está bebendo um chopp e compra. Não tenho certeza, espero estar errada, mas não penso que a produção dele tenha tido muita projeção. Até porque ele morreu muito jovem. Foi uma vida muito curta. Não lembro de ele ter feito exposições em algum lugar, mas, como é aquele termo... Numa instância legitimadora que dê visibilidade e tal. Ele trabalhava muito, tinha uma produção, um volume de trabalho grande. Mas foi um espaço de tempo pequeno que ele viveu e produziu. Fico bem contente que se fale e se veja as coisas que ele fez, que foram muito bacanas, ele fez coisas maravilhosas. Mas não penso que enquanto estava vivo tenha tido uma projeção grande.

IA- Dizem que o Otacílio tinha uma veia bastante performática. No currículo dele constam algumas performances e ações que ele denomina “trabalhos experimentais”. Qual o significado de experimentalismo naquele período? Lembra de alguma dessas performances? Onde ocorreram? Se existem registros.

MS- NÃO LEMBRO, até porque quando ele foi para São Paulo eu ouvia falar dele, mas perdi o contato. Os últimos anos dele eu não cheguei a conviver junto. Não sei se eu pessoalmente estava afastada por algum motivo. Não lembro bem, por algum motivo eu fiquei um bocadinho de tempo longe dele, mas não acompanhei o que ele estava fazendo.

IA- Se fala muito em experimentalismo na década de 80. No que consistia o experimentalismo nesse período?

MS - Nossa, era uma coisa muito ampla. Havia gente fazendo muitas coisas diferentes no Brasil. Hoje temos uma visão... tu quer que eu resgate alguma sensação?

Olha a gente se reunia na casa da Neusa e além de conversar muito sabe o que fazíamos? Fazíamos muito desenho vivo. Era muito comum isso. Contratávamos alguém e dividíamos o cachê da moça. Ficávamos lá desenhando.

Quer dizer, não eram papos muito cabeça, nos reuníamos para compartilhar estudos, não era nada muito acadêmico, mas lembro de várias sessões de desenho na casa da Neusa.

IA- Tu chegaste a participar de uma fase que faziam papel artesanal?

MS- Não, eu lembro, talvez tenha sido a partir disso, mas eu posso estar sendo traída pela memória até porque eu não tenho a cronologia muito, muito certa. Mas lembro de ter feito um curso de papel artesanal com aquele artista maravilhoso, não lembro o nome agora. Algo como Otávio Roth, e quem fez o curso com ele na época também foi a Barbara Benz. Depois ela seguiu trabalhando com papel por muitos anos, não sei se ela ainda faz. Também não sei se o Ota fez também, não estou lembrando dele nesse contexto. Nessa época falávamos mais em papel artesanal, ele era uma pessoa que veio com muitas... ele nos iluminou numa parte, porque até então fazíamos uns papéis de qualquer jeito. De pegar um monte de papel e jogar dentro do liquidificador e fazer um papel de péssima qualidade. O curso do Otávio foi maravilhoso e começamos a ver que era algo mais sofisticado do que bater um monte de resto. Mas não lembro do Otacílio nessa situação.

IA – Para finalizar, defina Otacílio Camilo em uma palavra.

MS-Corajoso

APÊNDICE H – DEPOIMENTO DE NEUSA DAGANI

OTACILIO CAMILO

Conheci Otacílio no Atelier Livre da Prefeitura (Porto Alegre), nas aulas de Desenho de Mara Caruso. Nossa aproximação foi instantânea. Na época, levava comigo meu filho pequeno às aulas. Ota e Moacir se revezavam distraíndo-o com passeios de bicicleta e jogos de bola.

As aulas criativas, descontraídas, estimulando sempre a interatividade do grupo fomentaram uma relação social, familiar e artística entre a maioria dos participantes: Ota, Moacir, Maria Ivone, Dudu Cattani, Elcio, Cava, alguns outros que se juntavam eventualmente a nós, e Paulinho Chimendes, facilitando nosso trabalho na sala de gravura. O álbum dos Impressionantes, título criado por Dudu Cattani, surgiu dessa parceria, cuja capa foi de Otacílio.

Eram freqüentes as reuniões na minha casa. Costumávamos ficar nas madrugadas desenhando ao mesmo tempo sobre grandes folhas de Canson, traços que se mesclavam entrelaçando linguagens diferentes em sintonia. Algumas vezes saíamos à rua, em noites de inverno, caminhando em bando, em puro divertimento ou tramando projetos, um dos quais criado por Dudu Cattani - "Há pedras em nosso caminho" -, que se constituía em deixarmos nas entradas de instituições como bancos, museus, entidades governamentais sacos cheios de pedras amarrados com barbantes e selados com o título.

Houve a época do trabalho com papel artesanal entre alguns de nós. Otacílio e Bárbara, que morava perto da minha casa, tinham disponibilidade pra entrar nos matos à procura de plantas adequadas, enquanto eu, por conta dos filhos pequenos, preferia a reciclagem. Essas atividades nos renderam algumas exposições em grupo, como a "Pensando o Papel", no MARGS, com cartaz do Ota.

Otacílio foi morar conosco quando ficou doente, sob os cuidados do nosso amigo, Dr. Luiz Simões. Embora o sofrimento, foi uma convivência maravilhosa. Otacílio nada pedia, nada reclamava, queixa nenhuma. Somente a força e o equilíbrio incríveis, a delicadeza e a generosidade expressas no companheirismo e carinho com meus filhos. Felizmente a recuperação não tardou. E pudemos compartilhar trabalhos, projetos, conversas riquíssimas. Guardo até hoje gravuras e desenhos em papéis artesanais feitos pelos meus filhos ainda crianças, sob o

incentivo e orientação do Ota, amigo incansável.

Quando viemos para o Rio, Otacílio ficou morando um tempo na nossa casa em Porto Alegre. Em uma das nossas idas pra lá, resolvemos fechar a casa e Ota voltou conosco para o Rio. A viagem foi divertidíssima. A Caravan atulhada de malas e objetos, nossa Doberman, Ota, meus três filhos e eu na direção do carro.

Era comum encontrar bilhetinhos do Ota no espelho do banheiro, na alça da chaleira, na porta dos quartos: desenhos, pequenas xilos, recados, palavras carinhosas para nós revestidas de humor. Em todas as viagens que fez – lembro o período que passou em Recife, depois em São Paulo onde fui visitá-lo – enviava cartas poemas, relatos bem-humorados, desenhos pontuais. Otacílio era uma presença harmoniosa, porém altamente significativa, elegantemente discreto, antena do novo, independente, autodidata, leitor sem preconceito, artista inato. E de quebra, disposto a aderir ao outro, com generosidade. Certa vez escrevi um texto que se propunha um monólogo a ser interpretado por alguém em meio a um bar movimentado. Otacílio tomou a si o papel do ator. Ensaivamos enquanto eu cozinhava ou ele lavava os pratos ou em outra situação qualquer. Eu me investia em diretora, amadora, claro, e fico pasma ao lembrar a seriedade e afinco do Ota em decorar o texto ao pé da letra! Certamente fazia parte da amizade e carinho que ele nutria por mim acima de qualquer discutível qualidade do texto, que, nem hoje sei reconhecer.

A arte para Otacílio Camilo não era *um* trabalho – era o viver. Isso se expressava da maneira mais simples, espontaneamente, o tempo inteiro. No modo de se vestir, no que fosse apenas num detalhe insólito, no modo de se mover, como se em cada momento fosse outro sendo sempre o mesmo, nos contornos que torneava a fala banal com acentos pitorescos.

Numa ocasião, participamos de uma exposição pensada como movimento artístico em que reunia gregos e troianos no Museu do Trabalho, no Gazômetro, em Porto Alegre. Aconteceu durante o dia, com bom público. Nessa época, trabalhávamos efetivamente juntos. Eu montei uma cabine revestida de tecido de algodão cru, com apenas uma abertura em um dos lados. Dentro, havia um pequeno espelho colocado na altura dos olhos de uma pessoa com estatura mediana. A cabine foi montada na rua. À minha frente, na calçada, Otacílio montou um estande que se constituía de uma bancada de madeira rústica, como as usadas em feiras livres, sobre a qual depositou vários vasos cheios de capim de diferentes tipos!

Não acredito que houvesse para ele uma importância diferente entre a arte explícita no cotidiano e o trabalho exposto na galeria. Otacílio Camilo *era* um performer. Numa ocasião que retornei a Porto Alegre, fui vê-lo num trabalho solo, em algum espaço alternativo do qual não recordo o nome. Muito do que mostrava falava da cegueira, tema de certo modo recorrente. Numa noite gelada, Otacílio vestia um sobretudo azul-marinho que lhe caía aos pés. Em um dado momento, em meio às conversas e idas e vindas entre seus convidados, notei que seu casaco estava aberto e num relance vi que ele estava nu dentro do casaco! Ele percebeu meu espanto e apenas sorriu.

Neusa Dagani

Rio de Janeiro
Junho, 2015

APÊNDICE I – ENTREVISTA COM PAULO CHIMENDES

Entrevista realizada em 08 de agosto de 2015

IA- Quando e como o senhor conheceu Otacílio Camilo?

PC- O Ota eu conheci ali no Atelier Livre, ele fazia gravura, com Armando Almeida, se não me engano. Como eu era da litografia, às vezes eu via o Otacílio. Como o Hélio, o Cava, a Maria Lúcia Cattani e a Ivone faziam gravura, então se formou um grupo. Então foi no início da década de 80 que eu conheci o Otacílio. Foi aquele período áureo do Atelier Livre. O Ota era especial para mim porque ele era uma pessoa que ia além da nossa cabeça. Tinha muitas ideias, era um cara alternativo, era despreocupado. Enquanto nós queríamos fazer exposições em galerias ele era o contrário, era mais anarquista.

IA- Então ele não tinha interesse em entrar para galeria?

PC- Não. Ele queria distribuir a arte dele na rua. Queria panfletar, coisas deste tipo.

IA- Na sua percepção como ele pensava arte?

PC- Acho que a arte para ele tinha que ser comercializada para entregar para o povo. Por isso que ele fazia aquelas caixinhas. Eu me recordo, quando ele foi morar no nosso atelier, que as vezes ele trabalhava de madrugada, ou a tarde durante todo um período, depois saía para vender as caixinhas de fósforo que ele fazia com as xilogravuras. Então ele era uma pessoa que vendia seu trabalho e era desapegado dele.

IA- Aonde ele vendia o trabalho?

PC Vendia em bares da Cidade Baixa, Bom Fim. Ele era muito despachado com seu trabalho.

IA Fale-me sobre Os Impressionantes.

PC - No Atelier Livre, naquele tempo, nós fazíamos coisas utilitárias, álbuns. Então se formou um grupo da xilogravura, litografia, do metal. Naquele período, dos anos 80 nós começamos a trabalhar juntos porque todo mundo se conhecia, eram todos jovens, com ideias, então decidimos fazer um álbum entre nós. Esse grupo do Atelier Livre que tinha mais iniciativa. Hoje ninguém faz mais nada desse tipo. Faziam parte do grupo eu o Ota, a Maria Lúcia Cattani, o Ricardo Campos, o Moacir, a Maristela Salvatori. Resolvemos juntar as técnicas para as pessoas entenderem como é. Falávamos sobre as técnicas, o que era cada uma delas. Lançamos o livro na Feira do Livro e em vários outros lugares. Como tinha os artistas impressionistas decidimos chamar o grupo de Os Impressionantes. Foi um ano de muito trabalho, de pensar como íamos elaborar a caixa. Foi algo muito gratificante, cada um mostrando seu trabalho.

IA- E a exposição como foi organizada?

PC- Nós fizemos um lançamento na feira do livro e no MARGS, se não me engano.

IA- Pelo que a pesquisa mostrou até agora parecia não haver muito uma distinção entre arte e vida em Otacílio. O senhor poderia falar um pouco sobre isso?

PC- É difícil falar sobre essas características dele porque naquele tempo cada um tinha seu atelier, no seu canto, ele era diferente, era meio maldito com a vida, não dava bola para nada, produzia alucinado e ao mesmo tempo era desprendido.

IA- O senhor saberia me dizer como que ele, com esse jeito desprendido, desapegado da própria produção era visto pelos outros artistas, pelo circuito artístico?

PC – Ele era uma pessoa marginalizada, então ele fazia arte de rua, intervenções. Ele e o Hélio, que era mais despojado. Eu já era mais conservador para essas coisas, era mais da litografia, essas técnicas mais tradicionais. Mas eu participava e achava interessante as coisas que ele fazia.

IA- O senhor lembra que coisas ele fazia,

PC- Ele fazia instalações, interferências em pátios, pichava as coisas. Era um anarquista. Eu o admirava muito porque ele era uma pessoa muito criativa e uma pessoa muito boa também.

IA- Nesse período os jovens artistas estavam produzindo tiveram um vínculo bastante forte com a galeria Arte e Fato. O senhor sabe se o Otacílio tinha interesse em expor lá?

PC- Acho que não. É difícil dizer porque ele não queria saber de galeria, já que ele era uma pessoa alternativa. Também não sei se a galeria tinha interesse nele. A gente nunca sabe. Eu mesmo não sou muito de galeria, sou meio rebelde para estas coisas.

IA- Tendo em vista isso que o senhor falou de ele querer produzir e comercializar para o povo, por outro lado o currículo dele aponta participações em exposições e salões.

PC- Sim, ele participava, porque as pessoas participavam muito, mas era uma coisa assim... Mas não sei se a galeria o queria. Não sei se pelo comportamento dele ele não tinha acesso. Acho que era complicado para ele porque ele era uma pessoa morena. Tem um certo racismo, porque é raro tu ver negros fazendo arte. A arte, geralmente, é mais para pessoas de classe média alta. Eu digo por que eu vejo e vivo isso.

IA- Em relação a produção ainda, ele usava materiais que não eram específicos do fazer artístico. O senhor acha que isso tem relação com o jeito dele, com a condição social? Como o senhor vê isto?

PC- Acho que era a opção dele, ele tinha a opção de usar coisas mais maleáveis, trabalhar com papel artesanal. Ele não ligava muito para o que era o certo, tinha uma disciplina própria e era um cara que produzia muito. Ele participou de vários salões, mas optou por uma coisa mais marginal. Até pela forma como ele morreu.

IA- Dizem que ele tinha uma veia bastante performática

PC- Sim, as performances dele eram de rua. Ele dizia: “Ah, hoje eu vou botar o casaco e sair nu”. E saía! Uma vez ele desceu as escadas da Bolsa de arte pelado. Abriu o casacão e estava pelado.

IA- Mas em algum evento, ou num dia normal?

PC- Num dia normal. Ele era uma pessoa assim. Pintava o rosto, furava a orelha, não sei se ele que ria chocar, chamar a atenção. Ele frequentava muito o Bom fim no tempo dos punk, dos dark. Ele fazia parte desses grupos.

IA- Ele teve contato com uma banda punk chamada Excomungados e isso aparece em alguns dos seus trabalhos. O senhor lembra disso?

PC- Como ele foi para São Paulo... Ela era do tipo que decidia que ia viajar, pegava as coisas e ia. As vezes estava em São Paulo, as vezes em Pernambuco, era uma pessoa irreverente. Então eu não acompanhei muito depois que ele ficou doente lá em São Paulo. Fiquei sabendo quando encontrei uma pessoa na rua e ela me disse que o Ota estava doente e tinha que avisar a família dele. Então ele era isso, não parava em lugar nenhum. Tinha uma pessoa que o ajudava, a Neusa Dagani. Ele morou com ela, era uma espécie de protetora, que entendeu sua cabeça. Ela tinha um carinho por ele. As ideias deles combinavam. Ela também tinha um pensamento anarquista. Eles falavam muito sobre a semiótica da arte, a semiótica da linguagem. Eles faziam muitos debates. Cheguei a acompanhar um pouco eles e o Hélio Fervenza.

IA – Fale-me um pouco sobre o cenário artístico na década de 80.

PC - Naquele período havia uma euforia dos artistas. A década de 70, para mim, foi uma das melhores, a década de 80 foi uma transição. Foi um período em que haviam muitas exposições em Porto Alegre, muitas galerias. Hoje existem poucas, mas naquele tempo havia umas 20. Havia muita venda de gravura. Para mim a década de 80 teve um brilho. Mas quando chegou a AIDS muitas pessoas começaram a morrer, muita gente morreu. Quando sumia alguém em seguida alguém dizia que havia sido de AIDS. Isso foi muito marcante em relação ao OTA também. Foi muito difícil para todos nós. Nesse período sempre tinham movimentos artísticos, guetos, grupos e tudo isso foi muito bom para nós.

IA- Havia um circuito alternativo em relação ao oficial?

PC- Tinha a Arte e Fato e outros pontos que faziam frente a Bolsa de Arte. Eu sempre vendia alguma coisa, trabalhei com a galeria de arte do Renato Rosa.

IA- O Otacílio teve contato com o Renato Rosa?

PC- Não, porque ele não gostava disso, ele era a sua própria galeria, a “Galeria Sovaco”. Botava debaixo do braço e saía a vender. Havia pessoas de classe média alta que compravam o trabalho dele, que o ajudavam.

Quando ele saiu daqui para São Paulo já estava com a doença. Morou na casa do Ricardo Campos, que o acolheu. Viajou para São Paulo, mas voltou. Então eu acho que ele já estava com a doença. Ficou um período na minha casa também, mas depois sumiu. Era daqueles que sumia. Tu davas pouso, ele ficava um tempo e de repente sumia. Eu, o Caio e o Eduardo Martins tínhamos o atelier e como não ficávamos lá a noite nós o cedemos para o Ota dormir. O Ricardo Campos tinha um apartamento na Riachuelo e o Ota foi morar com ele lá. O Ricardo que se deu conta que o Ota estava doente porque o viu tomando uns remédios para dor. Mas quando o Ricardo foi falar com o Ota ele já tinha ido para São Paulo. Mas

ele continuava produzindo e já devia andar com essa banda porque ele ficou quase um ano sem dar notícias. Eu fiquei sabendo da doença por um amigo que pediu que avisasse a família para buscá-lo num albergue em que estava com outras pessoas também doentes. Depois que a família o buscou em São Paulo eu não tive mais notícias dele porque a AIDS assustava muito as pessoas naquela época. Não se falava muito sobre isso. Mas a AIDS foi uma coisa que naquela época devastou o meio artístico, tanto nas artes plásticas, como no teatro. Morreu muita gente.

Lembro-me no Ota na Oswaldo Aranha com os punks, este era ele, era sua vida. Mas dentro da minha visão ele era um pouco junkiee para mim, mas aquele era ele. Ele não queria ser um grande artista como todo mundo quer. Eu acho que ele queria o contrário: “Quero fazer minha arte e ser como sou”.

IA- E viver a arte.

PC- Acho que ele viveu. Ele marcou muito as pessoas porque ele era uma pessoa que marcava. Era um cara muito inteligente, mas assustava um pouco com suas ideias porque era outra cabeça.

IA- Pra finalizar, como o senhor definiria o Otacílio em uma palavra.

PC- Um grande artista. Simples, sem pretensões.

APÊNDICE J – ENTREVISTA COM RICARDO CAMPOS

Entrevista realizada no dia 10 de setembro de 2015

IA- Como tu conheceu Otacilio?

RC-Conheci-o aqui no Atelier Livre quando a gente começou a fazer gravura, a gente deve ter feito o curso básico de desenho juntos, acho que em 1978. Depois as turmas se diluíam nas oficinas, tu ia fazer pintura, gravura ou escultura. Os professores geralmente te colocavam na gravura porque exige muito desenho, muita técnica, muito tempo, e as pessoas tinham que ter um pouco de paciência. O Otacílio era um cara muito fechado ele ficava desenhando as coisas dele, ele era muito restrito, mas depois que se enturmava era muito brincalhão. Era um cara que sempre premeditava tudo que ia fazer. Ele sabia o que estava fazendo, não era uma coisa solta, não fazia bobagens, ele não tinha era grana para fazer as coisas. Não aceitava as coisas delimitadas, as vezes nós vinhamos sábado fazer as coisas e tinha horário, ai era uma briga ele arrombava a porta, fazia o escambau. Uma vez, o Tatata Pimentel era diretor daqui e convidou o amigo dele o Franz para fazer um painel com aqueles trabalhos de pichação dele, aqui no Atelier, ai nós ficamos indignados porque como que o diretor convida um amigo dele, que era o garotão da época, para fazer um trabalho no Atelier e paga sei lá quanto porque um trabalho aqui. O Otacílio se puteou, disse que era um absurdo, mas quando ele se puteava ficava mais fechado. Ai tem o seguinte, nós trabalhávamos sábado e domingo aqui, tínhamos autorização para entrar e trabalhar o dia todo, ficar imprimindo. A gravura tem um processo lento, demorava muito então tu tinha que ter ... Ota era muito espontâneo ele não tinha muita preocupação estética, fazia o que dava na cabeça. Ai, num sábado de manhã ele estava aqui, olhava aquele painel e dizia: mas que horror isso ai! É um absurdo! Ele então subiu no estandarte, o Franz tinha vindo antes para trabalhar e estava o cavalete ali, e disse que coisa horrorosa e se sumiu, nisso eu fiquei lá dentro imprimindo, estava eu a Ivone, o Hélio, acho que a Vivian, o pessoal de sempre, a Dudu... As 18 horas nós tínhamos que ir embora, entregar a chave para o guarda, quando vimos ele tinha pichado todo o painel com aquelas coisas dele de Duchamp, dadaísmo. Na segunda feira isso pegou fogo.

IA- Foi nessa ocasião que vocês foram todos expulsos?

RC - Sim foi aquela confusão, chamaram a brigada militar, ai sentimos que as coisas tinham mudado, o Tatata não quis abrir o espaço para trabalharmos.

Ele gostava muito duma coisa que era a ruptura, na época tinha uma galeria que era voltada para os jovens, a Arte & Fato. Ele se aproximava do Déssio, era amigo dele, conversava, e teve uma época que ele começou a se aproximar muito do Bom Fim, dos punks, fazia fanziane, tinha um que andava com ele que chamavam de Rato, que era o cara que mais agitava essa coisa do fanzine. O Ota absorveu muito aquilo era uma linguagem rápida e ele era muito revoltado com as coisas. Um dia a Arte & Fato dá uma guinada, começa a expor gente de grana, os caras começam a bancar as exposições.

IA- As pessoas que expunham lá pagavam para expor?

RC - Sim, quer dizer é o que se pensava porque a galeria estava mal das pernas. Ai o Ota me junta todos aqueles punks, ele vestido num capote preto, e leva todo esse pessoal para lá dizendo que tinha comida de graça. Ele estava nu por baixo do capote e abre o casaco no meio da exposição. Bom... chamaram a polícia.

IA- Por que ele fazia isso?

RC - Ele fazia porque sempre tinha que romper com as coisas. Bom... ai brigou com todo mundo em Porto Alegre e ficou um tempo fora. Foi para São Paulo, Santa Catarina, Fortaleza, Recife, rodou muito tempo por ai. Depois ele sempre chegava com umas coisas diferentes como as caixas de fosforo. Ele sobrevivia lá fora vendendo esse material nos bares. Ele sempre estava premeditando alguma coisa, e as coisas circulavam em torno dele quase de uma forma natural.

IA- Tu disseste que ele era muito focado e sabia o que queria. O que ele queria exatamente?

RC - Ele queria ser um artista famoso. Por que ele sabia que todos aqueles artistas famosos que tinham surgido naquela geração em NY era gente que vinha de periferia, era gente pobre. Eles romperam com várias coisas, brigavam e ficaram conhecidos. Os próprios pichadores.

IA- Tipo Basquiat?

RC - Sim, exatamente como ele, drogas aos montes. Ele não tinha uma definição

sexual, depois ele pega AIDS. Ele me disse que pegou na prisão, que tinha sido preso. Essa é a história que ele conta para nós. Que houve um assalto, uma pessoa identifica ele como assaltante e ele é preso sem nenhum documento. Fica dois meses na prisão, me parece. Ali começa um processo de autodestruição.

IA- Ele descobre a doença logo em seguida?

Não, acontece o seguinte. O Paulinho vai para São Paulo numa Bienal, o Otacílio tinha uma turma barra pesada, envolvido com drogas, com quem ele andava na USP. Chegou a morar um tempo numa republiqueta na USP. O Paulinho vai a São Paulo e descobre por intermédio de não sei quem que ele tá morando lá. Quando o Paulinho volta, como o Otacílio não se dava com mais ninguém, ele me conta que ele estava muito mal em São paulo e um cara havia dito que estava com AIDS. Eu tive a oportunidade de conhecer duas médicas de São Paulo, de Campina Grande, que ficaram lá em casa. Uma delas trabalhava no Hospital de Clinicas de São Paulo, exatamente, no Centro Imunológico. Ela disse que poderia acionar uma pessoa que ela conhecia. Então ele fez o exame de sangue que deu positivo. A médica disse que ele estava num estágio muito ruim e tinha que fazer um tratamento. Então a tia dele vai a São Paulo e trás ele de volta. Dai entrou num processo de... Não saía mais, foi piorando até morrer. Juntamos as coisas dele, muita coisa ficou em São Paulo, não tinha como trazer. Disseram-me que teve uma época que ele não trabalhava mais, só ia na macrobiótica. Dizia que tinha que comer alimentos macrobióticos.

IA- Tu lembras exatamente o que eram as pichações que ele fazia pela cidade?

RC - Eram umas coisas estilo dadaísmo, com umas rodas, guidom... Fazia umas conexões como aquelas que ele enviou para o Hélio em Paris, dos canudinhos. Ele disse que precisava de uma coisa que fosse leve, que não fosse sair muito caro para enviar. Pegou um pacote de canudinhos e começou a emendar uns nos outros e mandou isso. Ele tinha uma facilidade para fazer as coisas, para resolver os problemas. Ele tinha uma facilidade para produzir, por exemplo as imagens dele, tu olhava e não sabia dizer que era, depois ele ia te explicando. Uma vez ele fez uma gravura que era uma mulher de toca que ele tinha visto no ônibus. Mas tu olhava era uma coisa abstrata. Depois que ele dizia que começávamos a ver. Ele tinha uma questão figurativa, de delinear o que queria fazer. Fazia uns cegos, umas bengalas. A bengala era símbolo da pessoa que não enxerga as coisas, que não vê. Era uma

forma de crítica.

IA- Não sobrou nenhuma imagem disso?

Eu me lembro que uma vez eu fiz uma gravura que chamava Onde anda o Ota? Fiz um óculos escuro, que ele sempre andava, uma bengala e a toca dele. Ele andava com uma bengala, e pichava ela por aí. Se não me engano tinha machucado a perna. E aquilo passou a servir de suporte para o trabalho dele. Percepção

IA- Tu disseste que ele tinha conhecimento da história da arte...

RC - Sim, porque a Neusa tinha muito livro. Ela namorou o Bebeco que foi vocalista naquela banda... Ela foi casada com um cara com muita grana, que era filho do dono daquele banco que tinha uma formiga como símbolo.... Banco Habitasul. A Neusa era uma pessoa que tinha acesso a tudo. Ela tinha Picasso em casa. Convivia no meio da música e da arte. Ela era uma pessoa que também era revoltada com tudo porque o marido morre e muda a realidade dela, não totalmente porque teve um aporte financeiro dos bens que ele tinha, mas se revolta com essa situação porque ela tinha três filhos. Quando ela conhece o Otacílio logo percebe quem ele é e passa alimentar isso, a instigá-lo. Tinha uma época que os dois andavam sempre juntos.

IA- Ele foi para o Rio de Janeiro com ela.

RC - Sim, O Ota era uma coisa meio assim: tu não podia se aproximar muito dele que ele te cortava logo, te dava uma rasteira. Ele sacaneava as pessoas, sacaneava mesmo. Como eu te disse, o Franz não sabe que foi o Ota que pichou, nunca soube. Só quem sabia eram as pessoas que estavam aqui aquele dia. Então uma época o Franz está procurando um atelier e aluga uma sala, aí o Ota pede para morar lá. O Ota já era meio conhecido na cidade, bom... o que ele fez lá... Ele fazia festas, fazia orgias lá dentro. Levava uns amigos dele da TVE, um era o Mauro Borba e o outro era um que tinha um programa de música infantil.

Vamos tocar no chuchu, olhar o chuchu, desenhá-lo, abri-lo e ver o que ele tem o que nos transmite. A Carmem era uma pessoa que lia muito, ela era muito mais conceitual do que nós. Lembro que uma das coisas que impressionou o Ota foi que um dos chuchus que a Carmem trouxe nós recortamos, retalhamos, imprimimos, o outro ficou guardado no armário, acho que foi num daqueles cursos de inverno de desenho, quando se abriu aquele armário vimos que tinha brotado um talo enorme. O Ota gostou daquilo, achou fora do padrão, mexeu muito com ele. Ficou

desenhando e tal, e disse: as coisas se transformam! Isso de as coisas acontecerem sozinhas acho que o estimulou. Ele deixava as coisas acontecerem. Botava tinta numa pedra, daqui a pouco ficava desenhando, quando estava limpando o rolo desenhava nele e ia juntando aqueles desenhos, sempre guardava para usar em outro momento.

IA- Há uma diferença entre as gravuras dos primeiros anos, mais detalhadas e as posteriores com uma economia formal. Qual eram as influencias de vocês nos primeiros tempos?

RC - Nós íamos para São Paulo ver a Bienal, não sabíamos nada de arte, sabíamos o básico, de Picasso e tal... as referencias eram figurativa pura. Aqui no Atelier nós tivemos muita influencia da Mara Caruso, do Armando Almeida, ele era uma cara muito possessivo das informações, mas ao mesmo tempo ele te deixava livre para criar. O Peres também.... Ele lia poesia, instigava , brincava muito com as coisas. Gostava muito de falar sobre futebol. Ele dizia que éramos artistas e não podíamos ficar sentadinhos numa cadeira, tínhamos que alterar a ordem do mundo, interferir. Então ele nos falava sobre o grupo de Bagé, o que foi e o que significou. Ruptura com uma técnica que ficava múltipla e reproduzia. Ai entrava a informação que vinha dos grupos comunistas, muralistas que vinham do México. Diziam que se tinha uma intenção de socializar arte através da gravura. Toda essa história começa a aflorar. Então tem um ano que vamos a Bienal, e naquela edição teve muita gravura, muita coisa boa. Pô... nós fazendo aquelas coisinhas e os caras fazendo coisas do tamanho de uma parede. Nessa época o Ota começa a fazer contato com as pessoas, com o Baraveli, os irmãos Campos. Ele conhecia esses caras, ia na casa deles em São Paulo. Ele se alimentava dessa gente concretista. O Baraveli deu curso aqui, o Otacílio pediu para a Mara para fazer e ela o encaixou, deu uma bolsa. O Baraveli dizia que não adiantava fazer tela grande num país que não compra arte. Se vai fazer uma tela grande tu já tem que ter local definido para deixar. Ele dizia que fazia trabalhos gigantescos, mas porque já tinha para quem vender, ele tinha patrocínio e o trabalho era direcionado para uma instituição, ou onde colocar. Desse jeito ele podia fazer o que ele gostava. Ele escrevia para jornal, para a folha, escrevia muito bem.

Depois o Ota faz contato com a Regina Silveira, com o Júlio Plaza, bem concretista. Ele circulava com essa gente. Tinha período que ele dizia: Hoje eu vou me

comportar e ir falar com a Regina Silveira. Esse pessoal dava corda para ele, estendia a mão, indicavam. Tipo, ó tu vai na USP. Ele conhecia muita gente do meio. Se tinha brigado com as pessoas claro que ele não dizia. Mas ele tinha as referencias. Sabia muito bem como se encaixar nas estruturas sociais. Só que claro, sempre rompendo. Fazia questão de romper. Brigou com o Paulinho, com o Caé, em todos os ateliês que o passou brigou.

IA Tu sabe como surgiu o interesse dele pela Arte?

Eu acho que... Tu sabes da história dele né?

IA- Não.

RC- A mãe dele foi assassinada pelo pai e ele viu tudo isso. (choro). Entrou numa introspecção muito grande. Não queria mais fazer nada, só droga e droga. Então eles tiveram que botar ele para fazer alguma coisa. Acho que a arte abriu uma luz para ele. Eu só sei disso porque o irmão dele me contou, eu o conheci na faculdade. Um dia nós começamos a conversar e ele me contou. A irmã dele é completamente louca, de sair na rua falando sozinha. Ela está fora da realidade. Os dois estavam juntos no dia da morte da mãe. O pai dele é preso, a mãe está morta... O irmão dele é muito frio, se deu bem, dá aula na PUC e tem uma vida boa. Ele conseguiu se desligar do problema, do trauma. Mas o Ota e a irmã não conseguiram. Ele nunca falou nada pra ninguém. A Neusa que andava muito com ele sabia que ele tinha problemas. A tia dele, uma vez nós fomos lá tomamos café porque ela queria conhecer com quem ele estava andando, ela disse que ele era um cara muito complicado. Ele nunca mais viu o pai, ele foi preso e se desligou total. Os tios adotam eles, o tio tinha posses, era diretor da Caixa Econômica Estadual. A arte parece que deu um pouco de rumo para a vida dele.

IA- Como ele pensava arte, parece que não havia muita separação entre arte e vida?

RC - Exatamente, quando ele assiste ao filme do Basquiat eu acho que ele vê que a vida dele é tudo aquilo que ele faz. Ai ele não separa mais. Começa a viver e ser o próprio instrumento da sua arte. "O artista é a arte", ele dizia. Falava muito do Duchamp, gostava muito das sacadas dele, da coisa da antiarte, de destruir todo aquele processo. Ele dizia que tem coisas que não são ditas, que tu não está vendo,

mas elas estão ali. Mas ele gostava das coisas imediatas do tipo pegar essa cadeira, inverter, tirar isso daqui(apoio), fazer uma coisa diferente, viva, mas com uma coisa que ele modificou. Ele tinha uma facilidade enorme para fazer as coisas, ficava o tempo todo rabiscando. Ele tinha facilidade de colocar coisas no papel. Tinha que dizer o que estava fazendo.

IA- E as performances entrevam nessa mistura de arte e vida?

RC - Ele tinha umas coisas assim, as vezes passávamos o dia inteiro imprimindo, daqui a pouco olhava pela janela e saia para tomar um café. Entrava numa farmácia, sempre fazia isso, perguntava se era mostruário de batons e sombra e passava no rosto todo como se fosse um palhaço. Ele tinha essa coisa. Lembro que fizemos o terreno de circo, um dia estávamos aqui no Atelier numa morrinha brava, chovendo, frio ai o Otacílio disse que ia no terreno onde tinha o circo para fazer algo, para ver o que tinha lá. Ele ficou impressionado que tinha uma serragem colorida no chão, ficou a marca do picadeiro, praticamente toda a estrutura montada ali, mas o circo não existia mais. Ai ele disse: Bah, nós podíamos fazer uma coisa legal aqui nesse terreno. Sábado que vem vamos fazer uma interferência aqui. Ai levamos o material, papel higiênico, uma máquina fotográfica com uma teleobjetiva, com um filme mais sensível já pronto, porque eu queria fazer umas fotos com um grão mais estourado pra ver o que acontecia. Eu tinha uma 1600 na época que era caríssima e difícil de achar. Quando começamos a montar os pivetes que moravam por ali tudo apareceram e disseram: O circo chegou! O Ota entrou na história e disse: Chega amanhã. Ai ficou aquela loucura com aquela criançada em volta. Eles perguntavam se nós éramos os donos do circo. Assim fomos fazendo o circo com pedra, plástico, o Ota levou um spray e um menino coloca um saco na cara e dá um jato de spray. Usamos essa foto para a capa do livro. Ficou aquela coisa granulada, ficou muito bonito. Assim eu fui fotografando os gurizinhos brincando, eles cantavam as músicas do circo. Depois dali a coisa foi se estendendo, o Ota fez os textos, depois pedimos para alguém corrigir. Ai aquela coisa dele... Ele tinha uma coisa megalomaníaca: "Ah, mais tem que gravar uma fita para registrar o som das coisas." Ele tinha umas coisas assim. Como a história da comida e do churrasco para os punks. Viver o momento.

Ai quando saímos para gravar os sons do lugar as músicas de circo fomos fazendo entrevistas pelo caminho. Pegamos o gravador e saímos entrevistando as pessoas.

Perguntávamos o que eles achavam do circo, o que mais lembrava um circo para eles. Fomos gravar a fita, ela não deve existir mais. O Ota traduziu aquela fita e depois não quis fazer mais nada. Só fez as interferências das fotos, pichou um melão, pichou os pés, depois os guris estavam pichando os cachorros. Foi uma lambança! Ai a megalomania dele vou falar com um cara que eu conheci outro dia que tem um estúdio para gravar som. Ai perguntei quem era e ele disse que depois me dizia. Ai me chamou para ouvir a fita no estúdio na Fernandes Vieira. Perguntei qual era o nome dele, era o Augustinho Licks, o cara que tocava no Engenheiros do Hawaii. Ele era arranjador e fazia música para várias bandas. O cara já não aguentava mais o Ota porque ele enchia saco era muito minucioso e tinha que sair do jeito que ele queria. O cara fez e deu para ele gravado numa fita caríssima que eles usam e não cobrou nada. Nada! Dali nós fizemos as cópias das outras fitas para o livro. Foi uma edição de uns 30, 40 livros, foi um trabalhão desgraçado para fazer.

IA- Na tua percepção como o trabalho dele era visto pelos outros artistas?

RC - Todo mundo respeitava ele. Todo mundo sabia que ele era diferente. Ele era meio que endeusado. Estava sempre a nossa frente. Ele tinha um algo mais. Nos estávamos preocupados em colocar coisas na parede, mas ele não. Tanto que essa coisa dos vídeos, nem se falava em vídeo quase. Só quando fomos para a bienal que tinha uma sala de instalações de vídeo. Ele tinha acesso a umas informações que nós não tínhamos. Ele circulava muito com a Neusa, o próprio Julio Plaza tinha uns trabalhos de filmagens noturnas em 3D. O Júlio Plaza era casado com a Regina Silveira, então, ao mesmo tempo que tinha a coisa da poesia concretista, ele tinha essas coisas mortas...

O Ota percebia essas coisas e queria fazer também, mas trabalhar com vídeo naquela época era uma coisa caríssima para nós, a fotografia já era caro. Havia uma idéia na época que tinha que se fazer alguma especialização para dar aula no Instituto de Arte e que para ser bom tinha que fazer algo fora, precisava construir um currículo forte. Como a Maria Lucia Cattani, a Maria Ivone, o Hélio, para ter um currículo bom eles tinham que ter uma pós graduação, uma relação com o meio acadêmico. Já eu e o Ota não tínhamos essa preocupação. Criou-se uma ideia de que tinha que ter um currículo forte para dar aula no IA, tinha que ser um artista com trabalhos bons.

IA- Para entrar na Arte & Fato tinha que ter vivnculo com a academia?

RC- Sim. Eles buscavam gente da academia, como por exemplo Lia Menna Barreto.

IA- Tu lembras como aconteceu a exposição Jovem Gravura Brasileira?

RC- Sim, aquilo não era jovem, aquilo foi ma manobra. Uma pessoa daqui foi para a Franca. Circulava um pessoal no Atelier Livre que tinha muita grana. Essa pessoa conhece alguém lá e eles decidem fazer uma exposição com o Núcleo de Gravura (Criaram o Núcleo de Gravura na, época para poder importar material, que era muito caro), então se decide fazer no formato de um intercambio para poder formalizar a coisa. Fizeram uma seleção dos trabalhos, mas no final teve uma coisa de autoescolha, o pessoal do próprio núcleo votou nos trabalhos.

IA- Teve uma polêmica ai nessa escolha né?

RC- Sim, porque queriam trazer jurados que não faziam arte, eram galeristas. O pessoal não gostou e se decidiu que o próprio Núcleo escolheria os trabalhos que achava que deveriam ir. O Cava brigou muito para eles irem porque achava que como o convite para a exposição eram para varias pessoas, não era para ser um concurso, então tinha que encontrar uma forma democrática de contemplar as pessoas. Então decidiram que os próprios gravadores que deveriam fazer a seleção. O Danúbio Gonçalves, se não me engano fez o texto para o catálogo. Muita gente só se associou ao Núcleo de Gravura porque sabia que tinha essa exposição.

IA- Tem mais alguma coisa que tu gostaria de dizer sobre ele?

RC- Queria frizar essa questão de que ele era diferente, ele via além, pesquisa muito. Dizia que ia no Instituto Goethe assistir vídeos e ler.

IA- Ricardo, se tu tivesse que definir o Otacílio em uma palavra?

RC-(Choro) artista.

APÊNDICE K – ENTREVISTA COM THAIS FERREIRA CORNELY

Entrevista realizada em 14 de setembro de 2015

IA- Qual seu nome e idade e profissão?

Meu nome é Thaís Ferreira Cornely, tenho 61 anos e sou psicóloga clínica e docente em Saúde Mental e direitos Humanos.

IA- Quando e como conhecestes Otacílio Camilo?

Conheci o Ota na rua, a gente se olhava e simpatizava, aos poucos fomos nos cumprimentando e acabamos ficando muito amigos. Isto foi em 1985. Em 86, nasceu minha filha e o Ota ficava com as crianças para a gente sair de vez em quando. Também dormia lá em casa e conversávamos e desenhávamos madrugada a dentro.

IA- Quem era Otacílio Camilo e como pensava e sentia o mundo?

O Ota era uma pessoa inteligente, revolucionária, doce, cheia de compaixão e de bom humor. A gente se divertia com quase tudo, num humor crítico. Acho que ele nunca deixou de se surpreender com a capacidade humana para o bem e para o mal. Ele tinha uma pureza espiritual rara.

Participávamos, na época, do Movimento Punk, anarquista e libertário. O Ota algumas vezes radicalizava, esteticamente falando, como numa vez em que ele saiu com um sapato na cabeça e desconcertou muitas cabecinhas prafrentex... Pois aquilo não fazia sentido, mesmo dentro da “estética Punk”...

IA- Que tipo de trabalho vocês desenvolveram juntos e com que finalidade?

A gente inventava coisas o tempo todo, gostávamos de criar, de desafinar o coro dos caretas e de romper limites. Em relação a trabalhos, no sentido sério da palavra, participamos de um concurso de gravuras na Costa Rica e o Ota tirou o primeiro lugar, mas o prêmio em dólares nunca chegou. Ele concorreu com suas xilos em caixinhas de fósforos, que eram fáceis de vender e de presentear. Fizemos muitas xilogravuras junto com outros amigos, cada um fazendo a sua história, mas lado a lado.

IA- Em que espaços vocês divulgavam o trabalho desenvolvido?

Em qualquer espaço: bares da Osvaldo, shows, rua, fanzines, concursos, cartazes e outdoors piratas...

IA- Fale-me sobre a ideologia dos fanzines e o conceito de autogestão.

Os fanzines eram a expressão escrita e desenhada das ideias do Movimento Punk anarquista. Entre essas ideias, o conceito da autogestão é fundamental, como uma forma de organização humana, sem partidos, sem hierarquia, sem patrões... Os fanzines eram autogestionados, cada pessoa ou grupo fazia o seu e distribuía.

IA- Conte-me alguns momentos que vivenciaste com ele que mereçam ser lembrados.

TC - O que eu mais lembro do Ota, é que ele foi um grande amigo. Um olhar cúmplice sobre um mundo podre. Amigo de verdade, daqueles com quem se pode abrir o coração e trocar emoções profundas, daqueles raros, que te respeitam e apoiam para muito além de ideologias. Deixou um buraco quando partiu.

APÊNDICE L – ENTREVISTA COM TETI WALDRAFF

Entrevista realizada em 26 de agosto de 2015

IA- Conte o que foi os anos 80 num contexto geral.

TW- Nesse tempo começamos a nos dedicar ao trabalho de arte e tínhamos muitos encontros alternativos no Atelier Livre da Prefeitura. O Otacílio fazia gravura lá, junto com o Ricardo Campos, a Maria Lúcia Cattani, o Hélio Ferverza. Lembro que ficamos uma noite inteira fazendo um outdoor para um projeto do Paulo Brusky. O Ota ficou pintando o dele e eu p meu. A Ivone e o Hélio o deles. Era uma troca muito grande de experiências e vivências. Mais espaço afetivos e alternativos. Não era como no Instituto de Artes por exemplo. Também estudei em um atelier em São Leopoldo, da Lúcia Kiffer, onde conheci o Cava, o Paulinho Chimendes, o Ota também deve ter passado por lá porque a Carmem Morales que dava aula. Ela foi uma pessoa muito importante para a nossa geração. Foi minha mãe artística. Dava aula no Atelier Livre também e trabalhava muito a coisa do processo de investigação. Foi muito marcante para nós. Eu não fazia gravura na época, mas era amiga do pessoal que fazia, então uma coisa que sempre tinha lá era festa. Eu trabalhava mais com desenho e pintura. Sempre tive meu atelier na minha casa porque logo depois que terminei a faculdade, antes mesmo, eu já dava aula. Nunca soube bem onde começa a Teti professora e a artista. Sempre levei as duas coisas muito juntas. Embora quando entrei na faculdade, em 80, nós nunca imaginávamos que iríamos dar aula em colégio. Também fizemos projetos da funarte que foi bem importante naquela época. Reuniu o pessoal do teatro, da música e das artes visuais para fazer esse projeto interdisciplinar.

IA- Fale um pouco dessa interdisciplinaridade.

TW- Isso se deve muito a uma disciplina que tinha no Instituto de Artes chamada Experiências integradas, com a Susana Saldanha, do teatro, a Iara Rodrigues, das artes e a Nídia Kifer, da música davam aula simultaneamente para nós. Eram jogos dramáticos coisas como corpo em que sempre tinha que perpassar a imagem, a palavra eu som. Era a disciplina que todos mais gostavam. Tinha alunos da música do teatro e das artes visuais. Nos projetos que fazíamos nós focalizávamos isso

numa palavra, por exemplo, e depois a partir disso desenvolvia algo com o corpo, com os sons.

IA- Fale-me um pouco sobre as vivências no Atelier Livre.

TW- Acho que tinha mais devaneio e mais solidariedade, as pessoas tinham mais desejos coletivos, ninguém estava muito preocupado com o futuro, em fazer mestrado, dou tourado. Eu, particularmente participava mais aleatoriamente de grupos, eu era mais solitária. Havia o Jailton Pereira que eu andava na época e fazíamos um trabalho com filosofia. Até a Maria Lúcia Cattani e a Maria Ivone e a Maristela Salvatóri tinham um atelier coletivo e me convidaram para participar, mas não quis porque eu dava aula e tinha que ter um atelier junto com meu gabinete de professora,. Lembro que naquela época eu tinha um caderno chamado Majentão, que era um caderno que eu fiz para ir passando de mão em mão. Ficava cada semana com uma pessoa e ela desenhava e escrevia poesia. A Eleonora Greben (duvida sobre a grafia do nome) que é uma pessoa muito legal , mas está meio fora de circulação participou; a Cintia Vasconcelos que foi uma pessoa muito importante naquele período da geração de 80, o Moacir Chotguis que também fazia muita coisa, a Elida Tessler, que foi minha colega. Viajamos juntas para Minas Gerais. Fomos para um festival em Diamantina e encontramos a Barbara Benz no ônibus. O Jailton foi junto, mas para passear, eu e a Elida fomos participar do festival. Foi uma coisa muito bacana. Fizemos uma oficina com o Marcos Coelho Benjamim que é u desenhista e trabalha com escultura. Acho que era um tempo mais afetivo. Era diferente de agora. Havia o bar do IAB, que era na esquina da praça Dom Feliciano, nós íamos muito lá, era certo que encontraríamos alguém. Foi lá que lançou o grupo de teatro “Sem Modos”, de teatro de bonecos do Ferré. Então vivíamos muito nos bares, da Oswaldo Aranha, da República, vendíamos poesia na noite nos bares, com a Carol, que é sobrinha do Scarancini.

IA- Pegando esse gancho sobre vender na noite, me fale um pouco sobre o circuito oficial das artes voltado para a jovem produção e esse circuito alternativo.

TW- Lembro que eu fazia muitos ambientes e intervenções nos espaços. Trabalhava muito com a Carol, fizemos uma intervenção no Ocidente e num outro bar que havia na liberdade.

O que havia de galeria na época era a Tina Zapoli, que era a Tina Presser com o

Milton Couto, que foi uma pessoa que focalizou muito os artistas da minha geração. Começaram a lançar algumas coisas de jovens artistas, eu nunca fiz exposição lá, em seguida veio a Arte & Fato. Ai sim houve uma focalização de muitos artistas jovens. Eu mesma participei da primeira exposição, a Oi Tenta! Não fiz individual porque estava muito focada no trabalho de professora. Fui uma professora muito apaixonada, sempre gostei e ainda gosto de dar aula. Eu levava meio paralelo, então comecei a fazer coisas mais independentes.

IA- Como aconteceu o convite para participar da exposição de inauguração da Arte & Fato?

TW- Lembro que eu tinha participado do Salão universitário e eles viram meu trabalho lá, então o Milton me ligou convidando. O salão foi em 1984, mas eu estava muito na coisa do processo, não estava preocupada em fazer individuais ou vender trabalho. Havia um romantismo em muitas pessoas. Eu dava aula e não era rica, mas não estava muito preocupada em vender. Até hoje tenho uma certa dificuldade com a parte comercial do meu trabalho. Tenho trabalhos na Bolsa de Arte, mas também não atuo muito. Para mim é mais importante fazer o trabalho do que comercializar, apesar de isso também ser importante.

IA- Tu saberia me dizer qual o perfil dos artistas que expunham na Arte & Fato?

TW-Pessoas que trabalhavam com pinturas e objetos. Lembro da Lia Menna Barreto, a Tereza Poester. A Laura Castilhos e eles arriscavam novos suportes. Foi bem na época em que a moldura foi caindo. Lembro que expus um trabalho que era uma pintura em papel, era um recorte. Foi bem num momento em que estava passando por uma transformação, saindo do retângulo e experimentando novos suportes.

IA- Alunos do Atelier Livre também faziam exposições na AF?

TW- Sim, a Maria Lúcia Cattani. É que lá do Atelier eu lembro apenas do pessoal da pintura e do grupo do Ota, a Dudu (Maria Lúcia Cattani), o Cava(Cavalcante)... Então eu ia mais na aula da gravura. Embora também houvessem os festivais, um superfestival que acontecia em junho. Mas acho que foi mais forte na década de 90.Haviam oficinas e palestras em que traziam muitos artistas de fora como Beatriz

Milhazes, a Edith Berdique. Hoje em dia o Atelier não está mais tão efervescente. Mas lembro que aqueles festivais eram muito produtivos. Veio a Leda Catunda. Assim como o MAC, nos anos 90, na gestão do Gaudêncio Fidelis. Ele promoveu muita coisa legal, várias exposições coletivas. Agora está meio caído.

IA- E essa coisa de fazer arte e comercializar na noite de POA? Era uma forma de difundir o trabalho de vocês?

TW- Acho que era uma coisa mais romântica, mais alternativa. Tinha um poeta chamado Jijo que era bem independente. Lembro que fizemos algo juntos na Feira do Livro, com poetas independentes. Botamos uma caixa lá no meio da feira do livro, eram uns livrinhos feitos de xerox, com poemas e desenhos. Íamos muito também pelas pessoas que conhecíamos, que eram donas dos bares. Ia abrindo espaço. O Ocidente, por exemplo, que era superlegal na época. Era uma coisa de investigação, fazíamos não por fazer, mas com um espírito mais aberto, mais democrático, de devaneio mesmo.

IA- E quem era Otacílio Camilo?

TW- Era um cara que estava sempre trabalhando, inventando coisas. Depois ele foi embora para São Paulo e perdemos o contato. Quando ele morreu eu não participei. Mas era uma pessoa muito boa e que olhava mais longe. A concepção das coisas dele tinham um rigor poético muito bonito. Uma coisa muito redonda, como aquela gravurinha que tenho ali. Uma coisa meio irônica de Brasil, mas não panfletária. Uma coisa até de rir de si mesmo. Assim como o Cava, acho que ele é um dos grandes artistas gaúchos que também sempre manteve seu trabalho. Ele vai participar da Bienal do Mercosul este ano. Ele é uma pessoa que sempre foi muito correta, muito boa e nunca deixou de fazer um trabalho por medo de não vender. Eu também tenho muito isso e devo muito a Carmem Morales.

Lembro de uma professora na faculdade que ficava horrorizada. Perguntava se eu pensava para fazer os trabalhos porque eu misturava nanquim com pastel seco. Ela perguntava: Como tu seleciona? Eu dizia: olha, é tudo junto com o pensamento, a intuição. Então eu sempre arrisquei muito, até hoje. O meu trabalho não é um trabalho muito fácil de vender, mas eu não dou mole, não deixo de fazer porque não vende.

IA- Na tua percepção como o Otacílio pensava a arte?

TW- Eu acho que era ser cidadão do mundo, repartir com os outros. Acho também que ele não tinha uma meta profissional, era difícil. Talvez ele tenha se perdido um pouco e acabou morrendo.

IA- Se perdido em que sentido? No trabalho dele?

TW- Não, não. Em relação a saúde porque o trabalho dele sempre foi super bom.

IA- Como os outros artistas viam o trabalho dele?

TW- Olha... todo mundo admirava, todos valorizavam muito o trabalho dele. A gravura, naquela época, tinha um destaque porque existiam bons gravadores. Tinha a Maria Lucia Cattani, a Maria Ivone dos Santos, o Hélio Ferverza, a Anico Herschovik, o Paulo Chimendes. Acho que respeitavam muito o trabalho dele.

IA- Tu achas que existia alguma diferenciação entre os alunos do Instituto de Artes de do Atelier Livre por parte do mercado de arte, de galerias para exporem seus trabalhos?

TW- Acho que o IA começou a despejar mais gente bacana, cabeça. Tanto que no Atelier Livre eu só lembro dessas pessoas da gravura que se destacam hoje. Das outras linguagens eu não lembro muito. O Instituto de Artes começou a buscar toda essa geração.

IA- Pergunto isso porque a maioria dessas pessoas que tiveram destaque faziam Atelier e Instituto de Artes. Então queria saber se os que não fizeram IA e não tiveram destaque pode ter havido diferenciação por isso.

TW- Pode ser. Porque embora o Atelier fosse... talvez um pouco rígido demais, lá era muito mais a prática e o IA tinha o Pasqueti, o Renato Hoiuser, o Scarancini.

IA- Como o Pasqueti influenciou tua geração?

TW- Eu fui aluna do Pasqueti em um semestre avançado. Lembro que quando ele voltou dos Estados Unidos todo mundo queria ter aula com ele porque estava muito atento a essa coisa de ampliar o suporte, sair da moldura e fazer outras experiências. Lembro que quando começou o semestre ele disse que não queria nos ver na aula, queria ver uma exposição no final do semestre.

Foi então que fizemos o Cometa Arte, foi em 85, se não me engano, no ano em que o cometa passou. Era um cometa que passava de tempos em tempos. Sei lá, de 100 em 100 anos.

Fazia parte do grupo a Lia Menna Barreto, a Laura Castilhos, a Luiza Meyer, eu e o Ronaldo Kill, que hoje está nos Estados Unidos e é um artista muito bom. Foi uma coisa! Inclusive outros colegas da turma ficaram bravos porque o Pasqueti propôs para nós, para esses cinco da turma.

Ficamos todo o semestre em função disso. Nos reuníamos na casa da Laura, fazemos um jornal, pichávamos a cidade, nunca ninguém tinha feito isso. Pichamos o cometa arte na minha rua, a João Telles, eu estava morrendo de medo que me descobrissem. Na verdade foi um grafite que fizemos. A exposição foi na Pinacoteca da UFRGS, todos foram de preto. Foi muito legal! Tenho uma foto dela no meu atelier da serra. Eu e a Laura pensamos em reeditar Cometa Arte, mas no final achamos que era muito Facebook. O Pasqueti é meu ídolo, pelas cores, para onde ele olha no trabalho dele. Ele é uma pessoa que não fala muito, não sou tão próxima dele, mas ele me admira e eu o admiro muito também.

IA- Tu achas que a figura do Pasqueti foi determinante naquele processo de experimentação que falaste antes?

TW- Também, mas mais a Carmem Morales e o Renato Hoiser, que era meu orientador, comecei meu trabalho com desenho, fui para a pintura e acabei fazendo trabalhos com papel machê. Mas sem dúvida o Pasqueti nos instigava, nos inquietava.

IA- Fale um pouco sobre a vida noturna da cidade.

Lembro do Ricardo Silvestrim que é poeta independente ele hoje é daquele grupo Poetês. dessa história dos poemas que hoje é o Poetês, um grupo de música. Ele andava com o Jijo, andávamos meio que em bando e não chegávamos a lugar nenhum. Íamos fazendo uma via cruces. Eram pessoas do IA, alguns músicos, mas eu andava mais com o pessoal das artes visuais.

IA- Tu chegaste a ir numa *performance* feita pelo Telmo Lanes e o Rogério Nazari chamada *Porque Choras?* Fazem uma mistura de arte com música punk.

TW- Não lembro disso.

IA- E da cena punk e dark?

TW- Ah... dai sim eu lembro. Tinha o Baton Neon, que era um bar. Nessa época eu andei um pouco com a Cíntia Vasconcelos e coma Luiza Meyer, o Fernando Aemberger. Foi uma coisa que mexeu muito, mas eu não aderi, não era punk, sempre fui mais reservada, independente dos modismos.

IA- Lembra de outros artistas que faziam essa fusão entre arte e música? A Cíntia Vasconcelos fazia um trabalho assim?

TW- Talvez um pouco, a Cíntia era uma figura muito doida. Ela era uma performer, montava umas coisas muito legais. Tenho uma caixinha que ela me deu que é um jardim interno. Era uma pessoa muito inteligente, acho que ela está morando em São Paulo agora. Na Arte & Fato tem muitos trabalhos dela. Na exposição do Cometa Arte ela foi toda de preto e com uma mascara que ela fez de um cometa todo brilhante.

IA- Muitas pessoas dizem que o Otacílio também era um performer, tu lembra de performances dele?

TW- Não, talvez não tenha convivido com ele nisso.

IA- Tu lembras o ano em que vocês conviveram?

TW- Acho que em 81/82. Não lembro, quando ele foi embora. Não era amiga, amiga dele, mas era um contemporâneo. O que eu lembro é das gravuras e jeito dele, com aquela bolsa atravessada.

IA- E como era a figura?

TW- Era um magrão, sempre fumando e fazendo o trabalho dele.

IA- Tu lembras de algum trabalho de pichação dele?

Tenho uma vaga imagem disso.

IA- Defina Otacílio em uma palavra.

TW- Livre

APÊNDICE M – ENTREVISTA COM CARMEM OLIVEIRA

Entrevista realizada em 12 de maio de 2015

IA- Conte como Otacílio era quando criança e porque ele foi morar com a senhora?

CO- Otacílio sempre foi uma criança muito espoleta, muito esperto e sempre gostou de desenhar, desde pequeno fazia desenhos. Ele era o filho do meio, são três irmãos: a mais velha, depois vem ele, depois o outro. Ele era muito arteiro ne, arteiro arteiro demaistinha que ver.

[...] pausa. Comia tudo que via pela frente. (risos). A minha irma dizia que não dava pra deixar nada pronto (ela trabalhava) que esse guri come tudo. Ele era danado.

IA – Falante?

CO- Sim falante.

IA – Porque ele veio morar aqui?

CO- A mãe dele faleceu e eu terminei de criar eles. O mais moco fez 15 anos aqui, a irmã já tinha dezesseis e ele tinha 17. Foi uma época difícil para criar seis. O Otacílio estudava no Colégio Rosário. Minha irmã conseguiu uma bolsa para os dois estudarem. E o meu cunhado arrumou um trabalho para ele numa gráfica da Globo que tinha na Getulio Vargas. Então ele estudava de manha e trabalhava de tarde ali. Mas ele trabalhou pouco tempo porque dizia que trabalhar em ambiente fechado não era com ele. Não gostava muito. Então ele rodou, perdeu a bolsa e foi estudar no Emilio Meyer.

No outro ano ele ficou em dependência em uma matéria então nos pagamos para ele no colégio Santo Antonio. Ele era um guri que não parava, ele sempre tinha uma coisa. E quando ele saia a fazer os trabalhos ele era muito amoroso, sempre beijando, beijando as primas. Adorava a minha mais moca que naquela

época era pequena. Sempre que ele tinha um dinheiro ele gostava de comprar alguma coisa e trazer para comer em casa. Comprava umas tortinhas de limão e trazia para todos comerem. Ele gostava de comprar essas guloseimas e comer com todos. Mas ele sempre foi muito carinhoso e estava sempre com o meu filho, o Paulo Ricardo. Faziam as trapaças, as brincadeiras aqui na rua, tinham os amigos

IA – Eles tinham a mesma idade?

CO – Eles tinham um ano e pouco de diferença... não chega a um ano. Então eles estavam sempre juntos. Faziam as artes juntos, os ferveiros de rua. Naquela época eles jogam bola aqui na frente, hoje em dia não tem mais.

IA – Quando ele veio morar com vocês ele já fazia alguma atividade artística ou foi depois que ele começou?

CO – Foi depois.

CO - Foi quando ele terminou o segundo grau, meu marido queria que ele fizesse uma faculdade. Então ele disse que não queria fazer faculdade que se tivesse que fazer seria de Belas Artes.

IA – Então ele tinha intenção de fazer faculdade de artes!

CO- Sim, ele tinha. Então o Paulo quis colocar ele, mas ele disse que ia sair por aí procurar alguma coisa, viajar. O sonho dele era não parar, ele queria ver coisa diferente. Mas.. o que eu posso te dizer.... Quando ele saiu dali... eu não lembro pra onde ele foi.

IA- Saiu de onde, do Atelier Livre?

CO - Não da Globo. Mas eu acho que ele foi para o Atelier Livre mesmo.

IA- Então, e que no currículo dele diz que ele fez curso no SENAC.

CO- Isso, ele fez SENAC, depois foi para o ALP. Ele ria muito no inicio porque tinha uma mulher que servia de modelo e ela era bem forte, então no primeiro dia eles riam muito. O meu guri dizia: Bah, mas tu e doido rapaz! E ele dizia: Não, mas e legal! Vocês têm que ver. Como era o nome dela... Não lembro, mas ele sempre foi ligado nessa coisa de arte. Ai começou. Era xilografia ne, que ele fazia?

IA - Sim.

CO- Aquilo ali era um sonho pra ele.

IA- Dizem que ele tinha um equipamento que ele carregava para os lugares para produzir. A senhora lembra sabe desse material?

CO- Era uma pasta que ele andava com ela atravessada, mas eu não sei onde foi parar aquilo. Não me lembro.

IA – Que pena porque era um material bom de se recuperar.

CO- Pois e... E que quando ele voltou de São Paulo nos ficamos so em função da saúde dele. Então eu não sei onde foi parar. Não tinha lugar que eu não fosse procurar medico, tudo pra ver se conseguia ajuda-lo. Quando ele foi eu sei que ele levou porque tinha que pagar uma taxa para levar no ônibus e ele não tinha dinheiro, então o tio dele deu o dinheiro e a passagem e... ele se foi. Mas ele veio umas vezes em casa. Ele ia e as vezes voltava.

IA - Em que ano ele foi pela primeira vez?

CO - Ah, eu não lembro! Ele ia, ficou um ano, um ano e pouco. Lembro que quando ele telefonou pra avisar que estava chegando...ele gostava muito de vinho. E era inverno quando ele veio. Ele gostava de tomar vinho e quando voltou disse que o medico havia proibido ele de tomara vinho. Então perguntei por que o medico tinha proibido, perguntei o que ele tinha. Mas ele não tinha apresentado ainda a doença. Quando tu falar com meu filho ele pode dizer

direitinho o ano. Ah... tem umas coisas dele aqui. O meu filho encontrou esses aqui (trabalhos). O dela era Santa, se não me engano. A mulher que posava para eles desenharem.

CO- Esses ai foram os primeiros.

IA- Ah, de 1982. Ele usava qualquer papel pra desenhar ne?!

CO- Sim, desenhava em qualquer coisa. Quando as meninas tinham que fazer trabalho para o colégio que tinha que fazer algum desenho elas pediam uma, duas semanas antes pra ele fazer. Mas ele sempre deixava para ultima hora. Às vezes de manha cedo ele levantava e fazia. Elas ficavam tão bravas, tão bravas. (risos). Ele dizia: vocês vão chegar na hora, pode deixar. Ele foi muito danado.

IA- Vocês chegaram a conversar sobre a pretensão dele de ter a arte como profissão?

CO- A profissão dele... ele falava... Primeiro ele queria fazer uma faculdade, depois ele achou melhor fazer os cursos, correr mundo.

IA- Ele fez bastantes cursos, no currículo dele diz que fez cursos em Minas Gerais

CO- Sim, ele ficou bastante tempo em Minas Gerais.

IA- Depois ele foi para Fortaleza onde participou de concursos e ganhou, no Recife também ele participou. Então esses museus têm trabalhos dele.

CO- Ah, eu não sabia disso.

