



## Etsedron, o avesso do Nordeste

Walter Mariano

Mestrando em Artes Visuais - Escola de Belas Artes - UFBA

Uns mostram as crateras da Lua, outros mostram o luar, nós mostramos o Etsedron, o avesso do Nordeste. Puro, ingênuo, analfabeto, místico e maltratado. Seus munzuás e tapetís - formas e texturas a serem usadas por quem bem quiser - e caxixi e urupembas a vinte centavos cada um. Quantas horas de trabalho? (IMAGEM DO ETSEDRON, out 1973, p. 7).

Os anos da contracultura, nas décadas de 1960 e 1970, viram surgir as mais variadas vertentes culturais. Muitas delas, incorporando as inquietações reinantes na época, de ordem política, econômica, social e comportamental, atuaram com espírito de liberdade e radicalismo, descortinando rotas que permanecem desafiadoras ainda hoje. Entre essas propostas radicais encontra-se o grupo Etsedron – anagrama em que a palavra Nordeste está escrita ao contrário – levado a cabo por um grupo de artistas baianos durante os anos de 1969 a 1979 que, esboçando uma perspectiva multimídia, aglutinava à sua estrutura central, calcada nas artes plásticas, outras linguagens artísticas:

O Etsedron é um projeto ambiental de integração de artes plásticas, literatura, música, dança e cinema, para apresentar fundamentos etnográficos do homem rural do Nordeste do Brasil, num inter-relacionamento do contexto artístico ao social, econômico e geográfico (ASPECTO II – ANIMISMO, out. 1973, p. 3).

O grupo buscava a legitimação da identidade cultural sertaneja, que acreditava menosprezada pelo circuito oficial de arte, submisso aos modelos europeu e norte-americano. Afastava-se da folclorização, ainda que, para isso, mergulhasse profundamente nas especificidades do ambiente regional. Desenvolveu um método singular de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais que se aproximava de procedimentos comuns à etnografia<sup>1</sup>. Antes que conceitos como globalização entrassem em voga, o grupo já lidava com a dicotomia global-local, propondo interações que resultaram em imagens sociais pertinentes ao nosso contexto social, contrapondo-se às soluções estéticas importadas e desconectadas da realidade brasileira, que eram e são predominantes. Em sua concepção, boa parte da produção artística da época obedecia a um programa de standardização orientado pelo mercado de arte, contra o qual se insurgia o Etsedron, escapando da produção de obras passíveis de serem comercializadas. O grupo também adotava uma postura crítica com respeito à adoção de “estilos” que faziam sucesso na época, como a Pop Art.

---

<sup>1</sup>Os estudos etnográficos partem da premissa de que o contato face a face com o povo, comunidade ou cultura é o elemento central da pesquisa. Para realizar a coleta de dados são utilizados procedimentos como a observação participante, elaboração de diário de campo, entrevistas, registros fotográficos, entre outros.

Suas obras ou “Projetos Ambientais” eram concebidos durante o convívio com as comunidades, através do qual rompia-se a barreira que separa a arte da vida, ao mesmo tempo, desmistificando a “obra de arte” como bem de consumo para uma elite burguesa. Citando Antonin Artaud, a busca era “romper a linguagem para tocar na vida”, num processo de simbiose com a natureza – distanciando-se inclusive de recursos como luz elétrica, rádio ou televisão – que os habilitaria a recriar a atmosfera anímica encontrada na zona rural brasileira e desenvolver sua própria semiose deste ambiente. O grupo retratava, nos moldes de um Guimarães Rosa, um Brasil sertanejo, pobre e agreste, distante da imagem litorânea, paradisíaca e estereotipada. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses *Projetos* provocaram enorme repercussão à época, participando de Bienais<sup>2</sup> em São Paulo e confrontando museus e autoridades que compunham o circuito oficial de arte. O grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa: depois de dez anos de atividade, acabou dissolvendo-se melancolicamente por falta de apoio.

Diversas peculiaridades existentes no movimento o tornam um objeto interessante e singular, começando pela pertinência do seu nome-manifesto: Nordeste ao avesso, que corresponderia metaforicamente à geografia estética de sua proposta, o Nordeste rural. O litoral nordestino, o lado externo e visível da realidade nordestina, foi desde sempre objeto inspirador de um repertório pródigo de signos próprios a um paraíso tropical, a começar pelas descrições presentes na carta de Caminha enviada ao rei de Portugal, quando a esquadra portuguesa aportou no Brasil, onde são abundantes as descrições das lindas praias, florestas, araras e mulheres nuas, imagens que ainda hoje povoam a expectativa e a imaginação de muitos estrangeiros com relação ao país. A zona rural – os sertões – ao contrário, sempre se apresentaram como uma incógnita, uma região agreste e hostil, cenário de uma vida árdua, onde a natureza antes que amiga e cúmplice hedonista, se mostra agressiva, gerando com o seu sol escaldante e a sua vegetação espinhosa, elementos perigosos e desafiantes à ordem estabelecida, como Canudos e o beato Conselheiro ou Lampião e outros cangaceiros.

A iniciativa do grupo de dirigir seu foco ao universo rural, ao interior, revelava de imediato seu desejo de seguir pela contra-mão da cultura oficial. Como proposta inicial de ruptura e confronto, partiram para uma crítica à sociedade de consumo e, por extensão, à própria Pop Art, a corrente estética então no auge, que percebiam como difusora de signos da cultura de massa e em particular da cultura norte-americana.

Formado inicialmente por alunos do curso regular e dos cursos livres da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, o Etsedron teve ao longo de sua trajetória inúmeros integrantes e simpatizantes que orbitavam em torno de um núcleo central encabeçado pelo artista plástico Edison da Luz, onde também figuravam nomes como Matilde Matos, Palmiro Cruz, Chico Diabo, Joel Estácio, entre outros.

A primeira aparição do grupo se deu na Pré-Bienal de Recife, em julho de 1970. Entre setembro e outubro do mesmo ano, participaram também da Pré-Bienal de São Paulo, com o título de *Miragem do Etsedron*. O grupo era então composto por Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos. Além de serem alunos da Escola de Belas Artes (EBA), este núcleo inicial tinha em comum o envolvimento com a técnica da xilogravura, fato que viria a influenciar poderosamente sua poética. Podemos mesmo, em uma certa medida, apontar as ambientações do Etsedron como uma transposição para o tridimensional do universo estético e do imaginário da xilogravura, tradicionalmente associada ao expressionismo, a representações dilaceradas da vida humana e a uma postura politicamente engajada.

Este grupo integrava uma geração de alunos que presenciou um período de grande turbulência na trajetória da EBA e do país. Eles acompanharam a mudança de endereço da Escola que é a segunda escola de arte do Brasil e a segunda escola superior da Bahia. A saída do Solar Jonathas Abott, situado

---

<sup>2</sup> O Etsedron participou das Bienais Internacionais de São Paulo de 1973, 1975 e 1977 e ficou com o grande prêmio da Bienal Nacional de São Paulo de 1974.

a rua 28 de Setembro – zona boêmia e de prostituição –, em 1967, a estadia provisória nas dependências do Museu de Arte Sacra da Bahia e a transferência, em 1970, para aquele que é o seu endereço até os dias de hoje, o casarão da Rua Araújo Pinho, no bairro do Canela. Faziam parte também da geração de estudantes universitários que assistiram ao endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e sua contra-partida, a luta armada, em meio a qual muitos outros universitários tombaram.

Tendo como pano de fundo este cenário de inquietação, repleto de ameaças veladas e outras bastante diretas, o grupo – compreensivelmente – escolheu o “espantalho” como figura emblemática de suas representações. Eles também tornaram clara a sua opção por atrelar o horizonte de sua vanguarda estética a um repertório nacional:

O artista tem de acompanhar o ritmo do nosso progresso e não o do progresso do país vizinho [...] Nem tampouco pular por sobre vivências e experiências que nunca teve, para seguir uma corrente que obedece às necessidades de outro meio que não o nosso, dentro de uma escala de valores que não são os nossos. Arte assim jamais poderá nos atingir (ASPECTO I - HISTÓRICO DO ETSEDRON, out 1973, p. 2).

Em 1973, alguns integrantes se desligaram do grupo, outros se aproximaram, entre eles, os artistas plásticos Almandrade, Neném e Lygia Milton, além de pessoas das áreas de dança (Tereza Cristina Magalhães Cabral, Émina Maria Silva, Sílvia Cristina Rocha Chaves e Ana Cristina Ferraz), cinema (Fernando Ferreira da Silva) e música (Jamary Oliveira). A crítica Matilde Matos, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, já integrada ao movimento, passa a divulgar o trabalho e a ideologia do grupo em sua coluna de arte do *Jornal da Bahia*, intitulada Página Quente. A proposta cria corpo e, a partir da Vila de Guajeruz, situada em Arembépe, no litoral norte do Estado, materializam o Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo. O cipó (caboclo, fogo, cigarra, leite, prego e maracujá) emerge como fio condutor do trabalho e a casa de taipa – incluindo o ritual da tapagem – torna-se o epicentro da ambientação. O contato com a natureza torna-se mais íntimo, passando a reforçar sua temática animista:

Há na combinação de crueza e atmosfera animista do nordeste rural, reverberações que entram numa outra dimensão além da comunicação. [...] Assolados por secas constantes ou enchentes esporádicas, a região desperta aquele mesmo sentimento que temos diante de pedras soltas, que parecem ter uma vida misteriosa a envolve-las. [...] Arquétipos espreitando atrás da vida cotidiana do homem pra criar nele um forte impacto psicossomático (ASPECTO II - ANIMISMO, out 1973, p. 3).

A apresentação na Bienal causou grande impacto, conseguindo chamar a atenção da crítica e do público, obtendo inclusive o prêmio Estado de São Paulo. Em 1974, o grupo de execução do Projeto, agora composto por Edison da Luz, Palmiro Cruz, Joel Estácio, Chico Diabo e Negreiros, desenvolve o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Trabalhando por seis meses na cidade paraense de Itaituba, passam a revestir as figuras com couro de boi, material que conseguiam a baixo custo na região. A proposta ganha o grande prêmio da II Bienal Nacional de São Paulo nesse mesmo ano.

Em 1975, participam com destaque da XIII Bienal Internacional de São Paulo, apresentando o Projeto Ambiental III. A apresentação do grupo conta com a participação marcante do dançarino norte-americano Clyde Morgan. Participam também o grupo de execução acima mencionado e uma série de profissionais de diversas áreas do conhecimento, mesmo que eventualmente e de maneira indireta, através de discussões informais: Lygia Milton, Almandrade, Milton Sampaio e Lourival Miranda (artes plásticas); Matilde Matos (crítica de arte); Fernando Carvalho Luz, Geraldo Milton da Silveira, Durval Benício da Luz e José Maria Maia (medicina tropical); Valentin Calderon (arqueologia); Maria Célia Mella e Grimaldi Bonfim (dança); Carlos Ramón Sanchez (comunicação); Fernando Pereira da Silva (cinema); Hamilton Luz e José Olavo de Assis (fotografia) e Djalma Silva Luz (música).

Despertando polêmicas, o grupo atrai a simpatia de críticos influentes como Aracy Amaral e Olney Kruse, que enxergam em seu trabalho uma busca sincera – e rara – de identidade cultural brasileira em nosso circuito erudito de artes visuais, em geral, debruçado sobre referências européias e norte-americanas. Amaral registra inclusive as discussões geradas pelo trabalho do grupo:

Interrogando visitantes da Bienal sobre a impressão causada pelo "Etsedron", ouvi comentários como: "evoca pobreza, por isso não gostei"; ou "pressupõe uma atmosfera de luta", "não gosto porque o material é repelente aos sentidos", "esteticamente é feio" (?), "as cores são desagradáveis", a "exposição é hostil", respostas todas estas que vêm confirmar o impacto que a proposta causa (AMARAL, 1983, p. 246).

Em uma entrevista para *Folha de São Paulo*, Kruse, que voltava de uma viagem de pesquisa pelo Norte e Nordeste, também colocava no centro das discussões a questão da identidade cultural:

Os americanos que trouxeram a video-arte nesta Bienal vão levar o Etsedron para os Estados Unidos. Filmaram tudo, e ficaram espantados quando ouviram dizer que nosso artista mais brasileiro era Volpi. "Mas vocês têm o Etsedron, o Xingú" apontavam. Nós estamos tão colonizados que é preciso um estrangeiro como Jack Bolton, o comissário americano na XIII Bienal, vir e abrir os nossos olhos (*Apud* MATOS, mar.1976, p.5).

Em outra resenha sobre a Bienal, o crítico Alair O. Gomes destacava a reação provocada pela presença do Etsedron: "Outros colegas meus parecem algo atônitos face ao projeto III. Não me recordo de outra expressão em termos plásticos tão pungente e tão genuína de aspectos da realidade brasileira" (GOMES, 1975, p. 52). Já para Matilde Matos, o grande diferencial do grupo era seu olhar sobre a dimensão social<sup>3</sup> da nossa realidade, cada vez mais esquecida nas artes plásticas brasileiras, voltadas a experimentações formais alinhadas a correntes estéticas internacionais: "No âmbito das artes plásticas nacionais, quase não está presente o contexto social, por mais densa e complexa que a sociedade hoje se apresente" (MATOS, out-nov 1975, p. 60).

O grupo vai em 1976 para Porto Seguro, no litoral sul do Estado da Bahia, onde, contando com um surpreendente apoio oficial da prefeitura da cidade, passa a desenvolver um trabalho de arte-educação junto à comunidade. Através da vertente teatral do grupo, os atores e diretores de teatro Márcio Meirelles e Maria Eugenia Millet, formaram pequenos grupos teatrais e promoveram oficinas junto a grupos escolares durante alguns meses, colocando em prática a integração social e artística apregoada pelo Etsedron desde o seu início. Em 1977, participam da XIV Bienal Internacional de São Paulo com o grupo composto por: Edison da Luz, Chico Diabo, Antoneto, Milton Sampaio e Luís Tourinho (artes plásticas); Márcio Meirelles, Maria Eugenia Millet e Rita Matos (teatro); Djalma da Silva Luz (música); Carlos Sampaio (poesia); Eduardo Cheade (cinema); Hamilton Luz, José Olavo de Assis e Cláudia Wudmuller (fotografia); Durval Benício da Luz e Célia Maria da Luz (medicina tropical); Tibúrcio Barreiros e Altamirando Luz (direito); Carlos Alberto Parracho e Manuel Ribeiro Carneiro (ciências políticas e sociais); Vera Lúcia de Paula e Felipe Benício da Luz (estudos etnográficos); Matilde Matos e Carlos Ramón Sanchez (comunicação).

Incorporando personagens lendários da região, como o Jarapiti e o Marubatã, o Etsedron manteve a estrutura básica de suas ambientações, que continuaram provocando reações intensas. Para Frederico Morais: "O Etsedron, como o próprio nome indica, atua às avessas de qualquer grupo com uma estratégia e táticas bem definidas, limitando-se a repetir, como um vídeo-teipe, a sua primeira e desastrosa atuação: o folclore da miséria, o exótico regional" (MORAIS, 1979, p. 55). Já Olney Kruse permanece fiel na defesa do grupo: "Isto não é literatura. Menos ainda poesia trágica. Isso é uma realidade nordestina. E é também, a mais contundente, lúcida e brasileira obra de arte exposta na XIV Bienal de São Paulo inaugurada sábado último" (KRUSE, out 1977, p. 27). O tom apaixonado dos críticos prós e contras, dá uma idéia das polêmicas que agitaram esta Bienal que acabou dando o grande prêmio ao grupo argentino "Grupo dos Treze" e com isso gerando reações indignadas de protesto. Frans Krajcberg recusou uma premiação secundária e tentou transferi-la para o Etsedron, que por sua vez também não a aceitou.

De volta a Salvador, o grupo tentou expor pela primeira vez em sua cidade natal, sem sucesso. A trajetória de polêmicas e de confrontos – inclusive no plano pessoal – do grupo e de alguns de seus integrantes, particularmente de Edison da Luz, contribuiu para manter as portas fechadas:

---

<sup>3</sup> Em seu livro *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970* (1983), Aracy A. A. Amaral analisa detidamente o engajamento político-social nas artes visuais do país e o progressivo desinteresse pelo tema a partir da década de 1950.

O que mais frustra os nossos artistas, além da desconfiança com que ele é olhado, é o boicote insidioso e nunca aberto que ele sofre [...] Caso muito típico e não único, [...] é o caso do Projeto Etsedron. As figuras estão desde janeiro, em franco estado de deterioração, no Solar do Unhão. Tudo pronto, tudo engatilhado para ser mostrado ao público baiano pela primeira vez, Edison da Luz e Chico Diabo levaram exatamente 3 meses subindo e descendo a ladeira todos os dias, mas a verba que precisavam para a montagem, uns míseros 24 cruzeiros, jamais saiu. [...] mas o jogo-de-empurra entre diretor da fundação e o diretor do museu continuou até o dia em que este declarou “agora é tarde demais, desgastou-se (MATOS, maio 1978).

Frente a tantos obstáculos, o grupo foi perdendo força, decidindo promover a queima ritual de suas peças remanescentes em Jauá, litoral norte do Estado, e enviar suas cinzas para a I Bienal Latino-Americana em São Paulo, em 1978, com o título de “A Morte do Mito” de acordo com o tema da Bienal (Mitos e Magia). A documentação do ritual da queima, que recebe o título de “Metagênese e Apocalipse”, se torna o marco de interrupção de sua trajetória, em 1979.

O Etsedron deve ser compreendido enquanto um fenômeno coletivo e geracional. Partilhava de uma atitude rebelde encontrada também em outros grupos de jovens artistas da época que viram na série de correntes que emergiram no pós-guerra – happening, conceitualismo, land art, optical art, performance, entre outras – questões como autoria, unidade, originalidade e autenticidade da obra de arte serem problematizadas assim como todas as regras da sociedade. Operando na mesma *frequência* que o Etsedron, tivemos na Alemanha o grupo *Fluxus*, na França, os *Situacionistas*, que elevaram o tom político a ponto de influir na revolta estudantil de maio de 1968. Na Holanda, o Movimento *PROVOS* (abreviatura de provocador) e na Itália, a Arte Povera.

Algumas semelhanças foram apontadas entre a Arte Povera<sup>4</sup> (arte pobre) e o Etsedron, e elas talvez existam, na medida em que os dois movimentos se insurgiram contra o Pop, buscando na natureza a matéria-prima de seus trabalhos. Mas as diferenças também serão flagrantes, afinal, a Povera se origina em Turim, rica cidade do norte italiano e o Etsedron, em Salvador, cidade do Nordeste brasileiro. A pobreza, que na Povera se manifestará como *sofisticado* discurso conceitual – como assinala Aracy Amaral (AMARAL, 1982, p. 247) –, será no Etsedron um urro amedrontador.

Localmente, ainda que não tenha exposto na Bahia, o grupo, dado o grande número de artistas que arregimentava, pode ser considerado como um elo entre as primeiras gerações de artistas modernos e as gerações que surgiram após a abertura política ou, como sugere Maria Helena Flexor, tenha dado “[...] um grande passo em direção ao pós-modernismo” (1994). Na verdade, a sua perspectiva reconstitui o ponto de vista local frente a fenômenos como a contracultura, a arte de vanguarda, o *milagre econômico* brasileiro, a explosão das indústrias fonográficas e televisivas no país e os *anos de chumbo* da ditadura militar.

Hoje, três décadas depois, obras como as desenvolvidas pelo Etsedron continuam em foco. Mais do que nunca assistimos à hegemonia dos Estados Unidos e da Europa dividir o mundo em *centro* e *periferia* e se apresentarem – com a nossa aquiescência – como os interlocutores oficiais da civilização ocidental. O diagnóstico traçado por Olney Kruse em um polêmico artigo no catálogo da XIII Bienal Internacional de São Paulo, de 1975, que gerou uma chuva de protestos, incluindo um abaixo-assinado no qual constavam personagens de destaque do circuito artístico, permanece – infelizmente – atualíssimo:

[...] é preciso parar. Parar e pensar. Mudar e construir. Construir mergulhando – com sinceridade e sem demagogia ou falso ufanismo – na nossa realidade cultural. Nos nossos problemas pessoais, políticos, econômicos. No nosso folclore tão odiado; incompreendido, desconhecido e mal amado. É preciso esquecer o fascínio. O delírio também. É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. A arte

---

<sup>4</sup> O termo *Arte Povera* foi criado em 1967 pelo crítico italiano Germano Celant para designar a produção artística de um grupo de jovens artistas de seu país: Pino Pascali, Giovanni Anselmo, Mario Merz e Jannis Kounellis, entre outros. Seus trabalhos escapavam intencionalmente das classificações tradicionais do mundo da arte (pintura e escultura). Para Argan, esta produção, além de pesquisa puramente formal, era também, uma forma de protesto social através da “recusa do artista em ser artista” (ARGAN, 1996, p. 584).

brasileira só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos. Caso contrário, ainda vão continuar sorrindo de nossos trabalhos, de nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da arte do mundo (KRÜSE, 1975, p. 56).

Também permanece atual o caminho percorrido pelo Etsedron, que pode ser sintetizado no depoimento de Edison da Luz: “Sempre achei que como artista cabia a mim dizer que era brasileiro e subdesenvolvido, sem pejo, sem falsas cores para ocultar o que existe. Só daí podia partir uma arte para mim verdadeira” (CAMPOS, out 1977, p. 1).

O Etsedron fazendo jus à sua proposta inicial de ir até o “avesso” da condição nordestina, não apenas tangenciou os melindres acadêmicos e artísticos, assim como também colocou em xeque a percepção oficial que o Brasil tinha de si mesmo, provocando celeumas nas Bienais paulistas, principais cenários das Artes Plásticas no país. A sua afinidade com a perspectiva antropológica derivou em um procedimento artístico singular, que era em parte criação estética e ao mesmo tempo investigação etnográfica. Trouxe para o cenário das artes plásticas algumas das contradições mais marcantes da civilização brasileira. Através de um animismo envolto em uma base conceitual, revelava uma realidade que oferece instâncias onde o mito sobrevive em todo seu vigor, coexistindo com uma sociedade industrial tecnológica e economicamente inserida no mundo globalizado. Recuperou em seu trabalho uma espécie de *xamanismo artístico*, ciente de que a transfiguração de forças míticas em objetos artísticos remonta mesmo aos primórdios da socialização humana.

Faz-se cada vez mais necessária a existência de propostas como a do Etsedron, que criem rachaduras na industrial cultural<sup>5</sup>, através das quais possamos perceber outros recortes da realidade, reformatando assim a dimensão simbólica em que se dá o consumo dos produtos culturais. A arte, enquanto atividade humana ancestral, participa desde sempre – conscientemente ou não –, das relações de poder tecidas na sociedade, inerentes à própria constituição da vida em grupo. Tal participação vai adquirir os contornos específicos de época e lugares distintos, ora servindo ao poder religioso, ora ao poder secular ou, como atualmente, ao capital. Este raciocínio sobre o poder – a capacidade de impor a vontade – aproxima-se ao de Bourdieu, no sentido em que este encara a arte como um “universo simbólico” onde o poder se manifesta, através do poder simbólico: “[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (1989, p. 8).

A partir desta perspectiva, com a qual se alinhava o Etsedron, podemos concluir que existe na verdade uma surda batalha relacionada à exploração de identidades culturais, envolvendo disputas pelo poder entre diferentes classes que tentam impor seus respectivos discursos simbólicos, o que nos leva a encarar o *campo estético* também como um campo de batalha.

Esta reflexão é útil na medida em que demonstra a lógica de legitimação social - legitimação do poder - implícita na arte e no circuito de arte e a impossibilidade de absoluta neutralidade para qualquer um que dela participe, particularmente, na condição de especialista: artista, crítico, jornalista, curador, historiador ou mesmo patrocinador.

---

<sup>5</sup> Termo criado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, filósofos da Escola de Frankfurt em seu clássico *Dialética do Esclarecimento*, no qual tecem uma dura crítica à comercialização de bens culturais segundo as regras da sociedade de consumo.

## Referências

- AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, 422 p.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, 435 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 709 p.
- ASPECTO I – HISTÓRICO DO ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 2.
- ASPECTO II – ANIMISMO. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 3.
- ASPECTO IV - PARTICIPANTES. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 5.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 13., 1975, São Paulo. p. 56, Catálogo de exposição. ETSEDRON – PROJETO III
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 14., 1977, São Paulo. Catálogo de exposição. ETSEDRON – PROJETO IV
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989, 311 p. (Memória e Sociedade)
- CAMPOS, Mara. Etsedron - O Nordeste Exposto na XIV Bienal de SP. *Jornal da Bahia*, Salvador, 6 out. 1977. Caderno 2, p.1.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *A Modernidade na Bahia*. Salvador, 1994. 113p. (Monografia apresentada ao concurso 1º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia).
- GOMES, Alair O. A Bienal 75 – pontos altos. *Revista Cultura*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, n. 20, p. 48, jan/mar 1976.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. Conceito de Iluminismo. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.
- IMAGEM DO ETSEDRON. *Jornal da Bahia*, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia - Edição Especial, p. 7.
- KRÜSE, Olney. *XIII Bienal Internacional de São Paulo*, 1975. p. 56. Catálogo de exposição.
- KRÜSE, Olney. A Bienal da Bahia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1977. p. 27.
- MATOS, Matilde. Eminências do poder no mundo das artes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 4 maio 1978.
- MATOS, Matilde. ETSEDRON: o Nordeste ao avesso. *Revista Vida das Artes*, Rio de Janeiro, n. 5, ano 1, p. 60-61, out./nov. 1975.
- MATOS, Matilde. *Jornal da Bahia*, Salvador, 21 mar. 1976. Página Quente, p. 5.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

## Referências Iconográficas

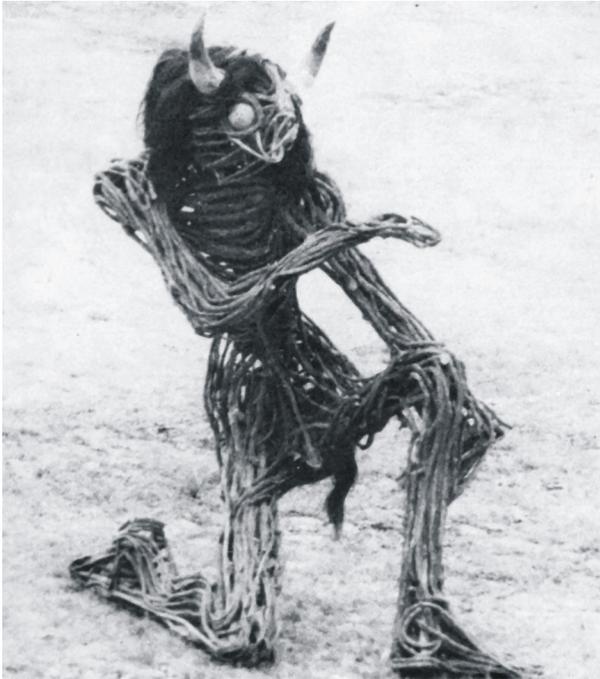


Figura1 - Etsedron, 1975. In: MATOS, Matilde. Etsedron: o Nordeste ao avesso. *Revista Vida das Artes*, Rio de Janeiro, n. 5, ano 1, p. 60-61, out./nov. 1975.