



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**PERFORMANCE E GERAÇÃO 80**  
Resgates

**BIANCA ANDRADE TINOCO**

BRASÍLIA  
2009



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**PERFORMANCE E GERAÇÃO 80**  
Resgates

**Bianca Andrade Tinoco**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Beatriz de Medeiros**  
**Área de Concentração: Arte Contemporânea**  
**Linha de pesquisa: Poéticas Contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de grau de mestre em Arte.

Brasília  
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília  
Número de acervo 980545

Tinoco, Bianca Andrade  
T591p Performance e Geração 80 : resgates / Bianca Andrade  
Tinoco.-- 2009.  
294 f.: il.; 30 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Programa de Pós-Graduação em Arte, 2009  
Inclui bibliografia

1. Arte moderna - Séc. XX. 2. Pintura. I. Medeiros,  
Maria Beatriz de. II. Título.

CDU 7.036

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE  
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



---

Professora Dra. MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS (VIS/UNB)  
**ORIENTADORA**



---

Professor Dr. JOÃO GABRIEL LIMA CRUZ TEIXEIRA (SOL/UNB)  
**MEMBRO EFETIVO**



---

Professor Dr. RICARDO ROCLAW BASBAUM (UERJ)  
**MEMBRO EXTERNO**

---

Professora Dra. NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAUJO (VIS/UNB)  
**SUPLENTE**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, quarta-feira 9 de dezembro de 2009.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /  
UnB.

A Lucio, meu moço lindo.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Beatriz de Medeiros, minha orientadora e, mais do que isso, um exemplo de sabedoria, generosidade e companheirismo que me acompanhará em toda experiência de ensino e pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sheila Cabo Geraldo, que me orientou na especialização em História da Arte e da Arquitetura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, agradeço pela primeira leitura e os comentários brilhantes sobre o projeto.

Ao Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios, que acompanhou de perto os primeiros momentos desta dissertação, agradeço pela disponibilidade e pelas indicações para conduzir a pesquisa.

Aos integrantes de minha banca de qualificação, o Prof. Dr. João Gabriel Lima Cruz Teixeira, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suzete Venturelli e o Prof. Dr. Fernando Villar, meus agradecimentos pelas observações pertinentes e acuradas.

Aos colegas de mestrado Daniel Hora, Larissa Ferreira, Marta Mencarini, Thiago Franklin e Yana Tamayo, pela troca de idéias, informações e experiências.

A meus ex e atuais chefes na Agência Nacional de Energia Elétrica, Aureo de Araujo Souza, Dídimo Vieira Gonçalves e Ubiratã Bartolomeu Pickrodt Soares, que sempre me apoiaram neste objetivo tão distante dos assuntos profissionais relativos à Agência.

Um agradecimento especial a Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, por confiarem a mim documentos a que eu dificilmente teria acesso sem o intermédio deles. Através dos integrantes da Dupla Especializada, agradeço também aos outros artistas e críticos de arte que concederam entrevistas para esta pesquisa: Agnaldo Farias, Aimberê César, Alex Hamburger, Daniela Mattos, Eduardo Kac, Lucio Agra, Marcio Doctors, Marcus de Lontra Costa, Mauricio Ruiz, Nelson Ricardo Martins, Ricardo Ventura e Xico Chaves.

E a Lucio Pereira Mello, companheiro de todas as horas, dublê de revisor e grande incentivador.

## RESUMO

A dissertação investiga os motivos que impediram os performers em atividade nos anos 1980, no Rio de Janeiro, de serem associados à denominação Geração 80. A expressão foi difundida após a realização da exposição *Como vai você, Geração 80?*, da qual participaram 123 artistas adeptos de diversos suportes, em julho e agosto de 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Contudo, ela hoje designa apenas o grupo de pintores egresso da mostra, com poucas exceções. Tal visão é confirmada nas exposições de cunho retrospectivo realizadas nesta década, as quais deixaram de apresentar, entre outros, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Eduardo Kac, o grupo Rádio-Novela, Alex Hamburger, Aimberê Cesar e Márcia X. Ao longo desta pesquisa, levantamos questões sobre a abordagem crítica do período, assim como relatos de reações e soluções encontradas pelos performers para prosseguirem em sua pesquisa poética.

Palavras-chave: Arte contemporânea – performance – Geração 80 – pintura.

## ABSTRACT

The dissertation analyzes why the performance artists in Rio de Janeiro, in 1980s', have not been attached with the designation Geração 80, which became widely accepted in Brazilian art circuit after the exhibition *Como vai você, Geração 80? (How do you do, Geração 80?)*, in July and August 1984 at Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Lage Park School of Visual Arts). The expression "Geração 80", which at first made reference to a large amount of works and techniques presented at that show, nowadays just defines the painters that joined the show, besides a few exceptions. This change of meaning is confirmed by retrospective exhibitions organized along this decade, which have forgotten to include works from performance artists such as Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Eduardo Kac, o grupo Rádio-Novela, Alex Hamburger, Aimberê Cesar e Márcia X. During the research, we question the critical approach of the period, and also gather information about reactions and solutions found by these artists in order to continue their poetic chase.

Keywords: Contemporary art – performance art – Geração 80 – painting.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. CONSIDERAÇÕES PARA UMA DEFINIÇÃO DE PERFORMANCE.....	19
1.1 O corpo presente e o conceito ampliado de performance.....	25
2. PERFORMANCE: O CONTEXTO BRASILEIRO ATÉ 1980.....	34
2.1 Do Concretismo à Tropicália, a integração do participante.....	38
2.2 O corpo é a obra.....	48
2.3 Alternativos por opção.....	55
3. CRISE, VAZIO E DESBUNDE.....	64
3.1 Aspectos políticos e econômicos no Brasil.....	64
3.2 Guerra Fria, neoliberalismo e o medo da bomba.....	67
3.3 Consumo e comportamento no pós-modernismo.....	69
3.4 O retorno da pintura e o fim da arte.....	73
4. COMO IA A GERAÇÃO 80?.....	79
4.1 Circo Voador, surf, punks e abacaxis.....	82
4.2 Alguns momentos da performance nos anos 1980.....	86
4.3 A nova geração e o Parque Lage.....	97
4.4 A exposição Como vai você, Geração 80?.....	101
5. REFLEXÕES SOBRE A ‘GRIFFE’ GERAÇÃO 80.....	105
5.1 Como foi vista a Geração 80.....	107
5.1.1 Uma crítica com emoção.....	107
5.1.2 Críticos jornalistas, críticos acadêmicos.....	114
5.1.3 A cobertura jornalística.....	116
5.1.4 O mercado, eterno vilão da história.....	119
5.2 Saindo da invisibilidade.....	121
5.2.1 Era uma vez a Moreninha.....	123
5.2.2 Visorama, Agora e <i>item</i> .....	128
5.2.3 CEP 20.000.....	130
5.2.4 Orlândias.....	131
5.2.5 Zona Franca e outras ações relacionadas.....	133
6. EM RETROSPECTO, A CONFIRMAÇÃO DOS CLICHÊS.....	135
6.1 Exposições retrospectivas.....	136
6.1.1 <i>Caminhos do contemporâneo 1952/2002</i> .....	136
6.1.2 <i>2080</i> .....	138
6.1.3 <i>Onde está você, Geração 80?</i> .....	141

6.1.4 80/90 modernos pós-modernos etc. ....	144
6.2 O discurso crítico como registro histórico.....	146
6.3 Jardim das delícias: um contraponto .....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	156
Referências eletrônicas .....	159
Artigos e reportagens em periódicos .....	160
Folhetos, cartazes e convites de exposições .....	161
Vídeos.....	162
ANEXOS .....	163
Anexo A - Entrevistas.....	164
Agnaldo Farias, em 21 de outubro de 2009.....	165
Aimberê Cesar, em 7 de março de 2009.....	172
Alex Hamburger, em 2 de março de 2009.....	179
Alexandre Dacosta, em 5 de março de 2009 .....	188
Eduardo Kac, em 15 de outubro de 2009 .....	194
Issa ralloabo recual arazade funta.....	196
Lucio Agra, em 4 de março de 2009 .....	203
Marcio Doctors, em 20 de março de 2009 .....	212
Marcus de Lontra Costa, em 5 de março de 2009 .....	218
Mauricio Ruiz, em 7 de março de 2009 .....	225
Nelson Ricardo Martins, em 20 de março de 2009 .....	231
Ricardo Basbaum, em 26 de fevereiro de 2009.....	237
Ricardo Ventura, em 5 de março de 2009 .....	252
Xico Chaves, em 2 de março de 2009 .....	257
Anexo B – Reprodução de reportagens e impressos .....	264
“Como vai você, geração 80” (‘Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer’) – <i>O Globo</i> , 14/06/1984 .....	265
“Os artistas dos anos 80, na mostra do Parque Lage” – <i>Folha de S. Paulo</i> , 14/07/1984 - Ilustrada .....	266
“Humor à luz do sol” – <i>Isto É</i> , 25/07/1984, pp. 54 e 55 .....	267
“A invasão do parque” – <i>Veja</i> , 25/07/1984, pp. 132 a 134 .....	269
“Como vai você, geração 80?” – <i>Manchete</i> , 11/08/1984, pp. 88 a 91 .....	272
“Altos preços e filas à porta dos ateliês: arte, mercado confiável?” – <i>O Globo</i> , 14/09/1986, Segundo Caderno, pp. 1 e 10.....	276
“Nas galerias e museus, a pintura vai imperar em 87” – <i>O Globo</i> , 28/12/1986 – Coluna Artes Plásticas .....	278
Press release da visita a Paquetá – <i>A Moreninha</i> , janeiro de 1987 .....	279

“Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores em Paquetá” – <i>Jornal do Brasil</i> , 02/02/1987 .....	281
“Maratona impressionista em Paquetá” – <i>O Globo</i> , 02/02/1987 .....	282
“A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo” – <i>O Globo</i> , 11/02/1987 – Coluna Artes Plásticas, de Frederico Morais .....	283
Carta de Ricardo Basbaum ao jornal <i>O Globo</i> e ao colunista Frederico Morais, em 12/02/1987 .....	284
Roteiro da intervenção na palestra de Achille Bonito Oliva na Galeria Saramenha, em 18/02/1987 – Grupo A Moreninha .....	287
“‘Dolce’ X doces” – <i>Jornal do Brasil</i> , 20/02/1987 (Capa do Caderno B).....	288
“De artistas, críticos e lavadeiras” – <i>Jornal do Brasil</i> , 21/02/1987 .....	289
“Cultura sambista” – <i>Jornal do Brasil</i> , 25/02/1987 (Capa do Caderno B) .....	290
“Cultura também dá samba” – <i>Jornal do Brasil</i> , 1º/03/1987 (Capa do Caderno B – Especial) .....	292
“A arte do bom humor” – <i>O Globo</i> , 07/12/1987 – Coluna Artes Plásticas.....	294

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Inauguração de <i>Como vai você, Geração 80?</i> . Fonte: Alcyr Cavalcante/ <i>O Globo</i> . 14	14
Figura 2- Alexandre Dacosta (esq.) e Ricardo Basbaum, a Dupla Especializada, em show no Dia do Artista Plástico na Lagoa Rodrigo de Freitas, em 1985. Foto: Marcio RM. .... 17	17
Figura 3- <i>Chuva de dinheiro</i> (1983), performance de Márcia Pinheiro (Márcia X) e Ana Cavalcanti. .... 17	17
Figura 4 - <i>Action pants: genital panic</i> , de Valie Export, por Marina Abramovic, em 2005. .... 32	32
Figura 5- <i>How to explain pictures to a dead hare</i> , de Joseph Beuys, por Marina Abramovic, em 2005. .... 32	32
Figura 6- <i>Lips of Thomas</i> , de Marina Abramovic, durante nova apresentação em 2005. .... 32	32
Figura 7 - <i>Experiência n. 3</i> (1957), de Flávio de Carvalho. .... 36	36
Figura 8 - <i>Aparelho cinecromático</i> de Abraham Palatnik. .... 39	39
Figura 9 - <i>Polivolume</i> (s/d) de Mary Vieira. .... 39	39
Figura 10 - <i>Caminhando</i> (1963), de Lygia Clark. .... 42	42
Figura 11 - <i>Baba antropofágica</i> (1973), de Lygia Clark. .... 42	42
Figura 12 - Nildo da Mangueira com <i>Parangolé</i> (1964). .... 44	44
Figura 13 - <i>O corpo é a obra</i> (1970), de Antonio Manuel. .... 50	50
Figura 14 - <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula</i> (1970), de Cildo Meireles. .... 52	52
Figura 15 - <i>O que é arte? Para que serve?</i> (1978), performance de Paulo Bruscky. .... 54	54
Figura 16 - <i>Brasil nativo / Brasil alienígena</i> (1977), de Anna Bella Geiger. .... 57	57
Figura 17 - Hélio Oiticica em <i>Mitos Vadios</i> (1978) .... 60	60
Figura 18 - Aguilar e Banda Performática do MAM/RJ, em 1981. .... 60	60
Figura 19 - <i>Ensacamento</i> (1979), ação do grupo 3Nós3. .... 62	62
Figura 20 - <i>Operação X Galeria</i> (1979), do grupo 3Nós3. .... 62	62
Figura 21 - <i>L'albero santo</i> (1980), de Enzo Cucchi. .... 74	74
Figura 22 - <i>Painter and his little bears</i> (1984), de Sandro Chia. .... 74	74
Figura 23 - <i>Brillo Soap Pads Box</i> (1964), de Andy Warhol. .... 77	77
Figura 24 - Camiseta com a estampa do poema <i>Filosofia</i> , de Eduardo Kac. .... 80	80
Figura 25 - Eduardo Kac em apresentação no Posto Nove, em 1981, segurando o <i>Poemazóide</i> . .... 80	80
Figura 26 - Integrantes da Gang durante a Passeata Pornô no Posto Nove de Ipanema, em 1982. .... 81	81
Figura 27 - Capa de <i>Escracho</i> (1983), de Eduardo Kac. .... 81	81
Figura 28 - Punks, exemplo da postura performática dos anos 1980. .... 84	84
Figura 29 - Chacrinha, durante seu programa. Foto: Rede Globo. .... 84	84
Figura 30 - Alexandre Dacosta durante o <i>Improviso para pintura e música</i> da Dupla Especializada, no Bar Emoções Baratas, em 1981. .... 87	87

Figura 31 - <i>Improviso para pintura e música</i> do grupo Seis Mãos, em 1983, durante um show de Serguei no Circo Voador. ....	87
Figura 32 - Convite do Projeto Rádio-Novela, em 1984. ....	88
Figura 33 - Grupo Rádio-Novela durante a apresentação de <i>A livraria vai acabar?</i> , em 1982. ....	88
Figura 34 - Márcia [X] Pinheiro e Ana Cavalcanti com uma cédula de <i>Chuva de dinheiro</i> (1983). ....	89
Figura 35 - Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta em frente à pintura-cartaz de 1984. Foto: <i>Jornal do Brasil</i> . ....	90
Figura 36 - Filipeta distribuída pela Dupla Especializada, em 1984. ....	90
Figura 37 - Dupla Especializada em show na Cinelândia. Foto: Marcio RM. ....	92
Figura 38 - Márcia X no velocípede, durante <i>Tricyclage</i> (1987), performance dela com Alex Hamburger durante concerto de John Cage. ....	95
Figura 39 - Márcia X e Alex Hamburger em <i>Sex manisse</i> (1986). ....	95
Figura 40 - Parque Lage, no dia da inauguração de <i>Como vai você, Geração 80?</i> . Foto: Ag. O Globo. ....	101
Figura 41 - Cartaz da coletiva <i>Como vai você, Geração 80?</i> . ....	101
Figura 42 - Edição especial da revista <i>Módulo</i> , catálogo da mostra. ....	101
Figura 43- Visita ao Projeto Hélio Oiticica, em 29/01/1987. Francisco Cunha, Cláudio Fonseca, Paulo Roberto Leal, Lygia Pape, Eneas Valle, Mauricio Bentes, Solange Oliveira, Thomas Valentim, Valério Rodrigues, Beatriz Milhazes, Luis Pizarro, Jorge Barrão, Hilton Berredo, Lucia Beatriz, Judy Valentim, Alexandre Dacosta, André Costa, Luciano Figueiredo e Márcia Ramos (e Ricardo Basbaum, o fotógrafo). Fonte: livro <i>Orelha</i> . ....	124
Figura 44 - Still de vídeo da performance <i>Lovely babies</i> (1994), de Márcia X e Aimberê Cesar. ....	131
Figura 45 - Detalhe de <i>Os kaminhas sutrinhas</i> (1995), de Márcia X. ....	131
Figura 46 - Cartaz do desfile do bloco Vade Retro Abacaxi, em 2005. ....	134
Figura 47 - Mauricio Ruiz canta “Vade retro crise, arte dá dinheiro”, no desfile de 2009 do Vade Retro Abacaxi. Foto: João Atanásio. ....	134
Figura 48 - Sala do módulo 80/89 de <i>Caminhos do contemporâneo 1952/2002</i> . Foto: Catálogo da mostra. ....	136
Figura 49 - <i>Sem título</i> (1985), de Beatriz Milhazes, uma das obras da mostra <i>Onde está você, Geração 80?</i> . ....	141
Figura 50 - <i>Os pensamentos do coração</i> (1988) de Leonilson, em <i>Onde está você, Geração 80?</i> . ....	141
Figura 51 - <i>Xeroperformance</i> (1980), de Paulo Bruscky, na mostra <i>Jardim das delícias</i> . ....	149
Figura 52 - <i>Minhas coisas favoritas</i> , performance de Livia Moura realizada em <i>Jardim das delícias</i> . ....	149
Figura 53 - <i>Olho</i> (1984), obra exposta por Ricardo Basbaum em <i>como vai você, Geração 80?</i> . ....	153
Figura 54 – Desenho/forma NBP, criado por Basbaum e desenvolvido ao longo do projeto <i>Novas Bases para a Personalidade</i> . ....	153

## INTRODUÇÃO

É de rótulos e fragmentos perdidos no tempo que trata esta dissertação. Do resgate de corpos perdidos, pode-se dizer. Corpos apagados, borrados no registro que passou à posteridade.

Há 25 anos, vivia-se no meio cultural brasileiro o auge do que veio a se consagrar como Geração 80. Graças ao que parecia uma feliz conjunção entre a criatividade juvenil e a avidez de promotores, galeristas e colecionadores, o período era de profusão de idéias, projetos e vendas de obras. Tais relatos em nada combinam com a pecha de “década perdida” que os anos 1980 receberam posteriormente.

Voltemos a 1984, à abertura da exposição *Como vai você, Geração 80?*. Inaugurada em 14 de julho, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em meio à circulação de cinco mil pessoas, a mostra apresentou 123 artistas, 81 deles cariocas. Com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, a coletiva reuniu a produção de pintores, escultores, desenhistas, fotógrafos, adeptos da instalação, do vídeo, do grafite, da performance<sup>1</sup>, sem distinção de suportes, materiais ou técnicas.

Os depoimentos sobre a abertura da exposição confirmam a realização de uma festa sem precedentes no Parque Lage. Xico Chaves<sup>2</sup> ficou impressionado ao chegar à inauguração. “A escola estava explodindo de coisa acontecendo. Holofotes, imprensa, papel picado voando, fumaça, gente, roupas interessante, cortes de cabelo *new wave*... Os *yuppies*,

---

<sup>1</sup> Dispensou-me nesta dissertação de usar o itálico para a palavra performance, visto que ela existe em português. A exceção estará nas citações, em que serão mantidas as marcações dos autores. Como esclarecimento, quando a palavra performance for mencionada nesta dissertação, significará arte da performance ou *performance art*.

<sup>2</sup> Esta declaração de Xico Chaves, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 03 de março de 2009, transcrita no Anexo A.

compradores jovens, várias gerações estavam ali.” Para Ricardo Basbaum<sup>3</sup>, “[...] o evento só ganhou essa repercussão toda porque a inauguração foi um *happening*, e porque ele significou naquele momento uma abertura política. [...] A exposição não era só de pintura, de maneira alguma.” Adriano de Aquino (COSTA, 2004, p. 4) conta que “[...] a pluralidade de estilos e os diferentes níveis técnicos de realização caracterizaram aquela mostra como uma forma empolgante e sincera de estabelecer contato com o público [...]. Parecia Maracanã em dia de clássico, de tanta gente.”



Figura 1 - Inauguração de *Como vai você, Geração 80?*. Fonte: Alcyr Cavalcante/*O Globo*

Essa pluralidade de linguagens, porém, não foi posteriormente abarcada pela expressão Geração 80, a julgar pelos textos críticos e jornalísticos produzidos na época, assim como pelos catálogos das mostras retrospectivas realizadas nos últimos anos. Os artigos e textos de análise sobre a exposição pregaram a imagem de uma Geração 80 composta quase exclusivamente de pintores, rapidamente difundida na grande imprensa.

A alteração de leitura acerca da Geração 80 não significaria um risco para o registro de uma história da arte brasileira do período caso curadores e pesquisadores de épocas posteriores, debruçados sobre a produção do período, oferecessem novas chaves para a discussão de sua relevância. Uma revisão dúbia foi realizada na exposição *Caminhos do Contemporâneo 1952/2002*, coordenada por Lauro Cavalcanti no Paço Imperial, de julho a setembro de 2002, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em novembro de dezembro do

<sup>3</sup> Esta declaração de Ricardo Basbaum, assim como as demais ao longo desta dissertação não atribuídas a nenhum texto de autoria dele, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 26 de fevereiro de 2009, transcrita no Anexo A.

mesmo ano. Relacionando trabalhos de 1952 a 2002 com elementos documentais de cada década, cedidos pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, a mostra enfocou, em um de seus segmentos, 51 artistas dos anos 1980, escolhidos pelos consultores Sheila Leirner, Marcelo Araújo e Marcus de Lontra Costa. Entre os selecionados, estavam remanescentes das gerações de 1960/1970 como Mira Schendel, Lygia Pape, Cildo Meireles e Artur Barrio, escultores como Angelo Venosa, e outros ligados ao estudo do objeto e mesmo da performance, como Jorge Barrão e Tunga. Entretanto, mais da metade dos selecionados eram pintores, fossem eles anteriores à década de 1980, como Luiz Áquila e Victor Arruda, fossem artistas abraçados pela expressão Geração 80, mesmo que não tivessem participado da mostra no Parque Lage – e neste ponto a lista se torna tão extensa que preferimos não citar nomes. O segmento de *Caminhos do Contemporâneo* dedicado aos anos 1980, fruto do consenso de três curadores adjuntos e da palavra final de Lauro Cavalcanti, demonstrou uma clara tendência à supervalorização da pintura em relação a outros suportes.

A exposição *2080*, inaugurada em 2003 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), também demonstra uma visão de Geração 80 como geração de pintores. Sob curadoria de Felipe Chaimovich, a mostra incluiu 49 trabalhos de 37 artistas, produzidos de 1983 a 1987. Propunha a releitura de quatro exposições que, segundo a curadoria, marcaram a década: as coletivas *Pintura como meio*, no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1983, *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984, *A grande tela*, na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, e *Imagens da segunda geração*, também no MAC-SP, em 1987. Quase toda a exposição era de pinturas – as exceções foram os trabalhos de Eduardo Kac (*outdoor*), Florian Raiss (escultura), Jorge Barrão (objeto) e Mônica Nador (desenho).

A reiteração de uma suposta hegemonia da pintura nos anos 1980 também é facilmente identificável na exposição comemorativa *Onde está você, Geração 80?*, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (com posteriores exhibições em São Paulo e Brasília), inaugurada em 12 de julho de 2004. Integrada por 48 artistas, ela apresentava obras de época e recentes de ex-integrantes da exposição de 1984 no Parque Lage e também de outros nomes da década de 1980, como os participantes do grupo Casa Sete de São Paulo. Mais de 30 artistas exibiram pinturas, e apenas 15 mostraram esculturas, instalações, fotografias ou objetos. A performance, a videoarte e outras manifestações menos convencionais não foram contempladas, a não ser por um registro em vídeo da noite de inauguração em 1984. Os textos críticos no catálogo da



exposição, tanto os escritos para a publicação quanto os resgatados em livros e revistas da década de 80, referem-se à produção do período como devotada aos pincéis e às telas em grandes dimensões. Nos jornais, a ausência de mais de dois terços dos participantes da coletiva original e de representantes das outras técnicas não foi comentada. A exposição decorreu em atmosfera celebrativa, de consolidação daquele conjunto de artistas selecionado por Lontra.

De maio a julho de 2007, a exposição *80/90 Modernos, Pós-Modernos, etc*, com curadoria de Agnaldo Farias no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, foi tímida na defesa de que a Geração 80 não foi composta apenas de pintores. Ao estender sua abordagem até 1995, com 86 obras de 68 artistas, Farias procurou demonstrar como, ao final da década, os artistas começaram a estabelecer conexões com o trabalho experimental de seus mestres - atitude que, segundo o curador, contribuiu para o desenvolvimento de suportes como a videoarte, a performance e a fotografia. Entretanto, tal linha de raciocínio leva a crer que a pesquisa de tais suportes se deu posteriormente ao *boom* de pintura, e não simultaneamente à produção da primeira metade da década. A mostra manteve cristalizada a visão de Geração 80 restrita à pintura, com (poucas) concessões à escultura.

O enfoque dessas quatro exposições, em especial daquela exclusivamente relacionada à mostra *Como vai você, Geração 80?*, nos faz questionar: como uma classificação tão eclética em 1984, capaz de abarcar 123 artistas de múltiplas atuações e suportes, fechou-se em uma designação quase específica para um grupo de pintores? As hipóteses e suposições sobre o que levou a tal mudança são inúmeras e podem ser pensadas de modo conjugado, em um jogo de agenciamentos.

A alteração no conceito inicialmente plural de Geração 80 acabou por afastar dessa associação artistas sem relação com as telas. Havia, no período, outro conjunto em ascensão: o de performers<sup>4</sup>. Revelados na mesma época que os novos pintores do Parque Lage – alguns deles inclusive integrando a exposição *Como vai você, Geração 80?*, caso de Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Eduardo Kac, grupo Rádio-Novela, Alex Hamburger, Aimberê Cesar e Márcia X (os três últimos não incluídos no catálogo da mostra), eles participaram de atividades integradas também por pintores da posterior Geração 80. Os motivos pelos quais não ganharam a mesma designação constituem a incógnita a ser investigada nesta dissertação.

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por pesquisadores iberoamericanos, com destaque para o mexicano Felipe Ehrenberg, em substituição ao anglicismo *performer*, e que denomina o artista de performance. No Brasil, foi amplamente adotado por Fernando Pinheiro Villar (UnB) e Renato Ferracini (UNICAMP/Grupo Lume), entre outros.



Figura 2- Alexandre Dacosta (esq.) e Ricardo Basbaum, a Dupla Especializada, em show no Dia do Artista Plástico na Lagoa Rodrigo de Freitas, em 1985. Foto: Marcio RM.



Figura 3- *Chuva de dinheiro* (1983), performance de Márcia Pinheiro (Márcia X) e Ana Cavalcanti.

Com atuação recorrente em bares e espaços culturais cariocas, a Dupla Especializada (Basbaum e Dacosta), o Seis Mãos (Basbaum, Dacosta e Barrão) e a dupla Márcia X + Alex Hamburger, entre outros performers, não encontraram divulgação e ressonância na imprensa à altura da dedicada aos pintores. Apesar de integrarem a exposição *Como vai você, Geração 80?*, eles não foram associados à Geração 80 pela produção textual sobre o momento. De acordo com Basbaum (2003, p. 53), em 1986 a palavra performance “circulava pelos jornais, artistas agrupavam-se para agir em sua função; pouco foi registrado do que havia de interessante ali, mas ainda não de”. Para a crítica de arte Thais Rivitti (2006),

[...] é curioso observar que muito pouco foi escrito sobre artistas que emergem na década de 1980 e continuaram produzindo trabalhos importantes, questionando exatamente a (nova) natureza da imagem, como Basbaum, Dacosta e Márcia X. A leitura hegemônica do período ainda caminha junto com a (falta de) crítica feita no calor da hora.

Cada qual a sua maneira, os performers e artistas experimentais requisitaram seu reconhecimento como parte da Geração 80, para eles mais ampla do que a definição como grupo de pintores. Márcia X fez tal reclamação ao jornal *Capacete Planet*, em entrevista em 2001. Para Kac, que vive fora do Brasil desde 1989, “a idéia de que a Geração 80 foi um fenômeno homogêneo não reflete a realidade da geração que emergiu nesse período. [...] Meu trabalho anterior com performance compartilhava do espírito livre e alegre que se costuma

identificar com a Geração 80.” (OBRAPRIMA, 2002). Kac refere-se à Gang, grupo do qual fez parte em 1980 e 1982 com Cairo Assis Trindade, Teresa Jardim, Denise Trindade e Sandra Terra, entre outros, com o qual fazia performances poéticas.

Uma vez que a Geração 80 do ponto de vista dos performers é intimamente registrada em livros, as principais fontes para a dissertação foram, sem dúvida, os próprios participantes deste momento, ou seja, artistas e críticos entrevistados para esta pesquisa. Não temos a ambição de oferecer respostas absolutas, até porque elas não existem e qualquer tentativa neste sentido soaria tão cristalizadora quanto o posicionamento a que queremos nos contrapor. A proposta é muito mais a de colher elementos que indiquem novas leituras, novas chaves acerca da produção artística dos anos 1980, a fim de que a importância poética e histórica da performance no período e outras questões relacionadas sejam refletidas em profundidade, sem maniqueísmos ou idéias prontas.

Neste sentido, iniciamos nossa investigação com três capítulos que procuram embasar a reflexão desenvolvida mais adiante. No primeiro, discorremos sobre possíveis definições de performance e elementos que admitimos ou não fazerem parte dessa poética. O segundo é dedicado a uma revisão das trajetórias trilhadas pelos artistas de performance no Brasil, até a década de 1980. O terceiro apresenta um panorama dos anos 1980 no Brasil, procurando reconstituir a conjuntura política, econômica, cultural e intelectual da década.

A formação da expressão Geração 80, o surgimento de uma geração simultaneamente de pintores, escultores, performers e artistas de diferentes suportes, e o modo como a produção deles foi abordada pelos críticos, galeristas e pela imprensa são alguns dos pontos que permeiam os Capítulos 4 e 5. Nesta parte da dissertação, buscaremos nos debruçar sobre os mecanismos e recursos utilizados pelos formadores de opinião e que decorreram na alteração do que hoje se entende por Geração 80, em uma segunda denominação que se fecha quase exclusivamente no grupo de pintores da época. No Capítulo 6, trataremos do pensamento crítico por trás das exposições retrospectivas realizadas nos últimos anos, demonstrando como muitas delas estão atreladas a máximas relacionadas à Geração 80 desde seu surgimento, sem oferecer novas interpretações.

Passando por essas etapas, esperamos, ao final deste estudo, elucidar alguns dos fatores que fizeram com que apenas uma parte da produção da década de 1980 no Rio de Janeiro tenha sido destacada, em detrimento das demais, e que reflexos isso trouxe para a arte contemporânea nacional.

## 1. CONSIDERAÇÕES PARA UMA DEFINIÇÃO DE PERFORMANCE

A escolha do termo performance como ponto de partida para uma pesquisa acadêmica encontra seu primeiro entrave nas inúmeras definições que o rodeiam, nenhuma aderindo a ele de maneira absoluta. Dependendo das associações e referências adotadas por cada autor, ele foi e continua sendo utilizado para designar diferentes dimensões do conjunto de práticas artísticas relacionadas ao corpo, por vezes de modo equivocado. Renato Cohen ofereceu, em seu livro *Performance como linguagem*, um depoimento de tal confusão no início da década de 1980:

[...] a partir do momento que *performance* começou a ser associada com 'acontecimento de vanguarda', qualquer artista ou grupo que fizesse um trabalho menos acadêmico atribuía-lhe essa designação, independentemente ou não de ter alguma contigüidade com o que se entende por *performance*. A noção que ficou para o público brasileiro é que *performance* é um conjunto de *sketches* improvisados e que é apresentada eventualmente e em locais alternativos. (COHEN, 2004, pp. 26 e 27)

RoseLee Goldberg, no livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, também denuncia uma suposta (e errônea) ambivalência do termo performance:

A expressão 'arte da performance' tornou-se uma palavra-ônibus que designa todo tipo de apresentações ao vivo – de instalações iterativas em museus a desfiles de moda cheios de criatividade e apresentações de DJs em casas noturnas –, obrigando tanto o público quanto os críticos a elucidar as respectivas estratégias conceituais, verificando se se ajustam mais aos estudos da performance ou a uma análise mais convencional da cultura popular. (GOLDBERG, 2006, p. 216)

Reconhecidamente múltipla e interdisciplinar, a performance é tida pelo senso comum como indefinível por excelência. Entretanto, embora híbrida, ela possui

particularidades que permitem uma conceituação mais consistente. De acordo com Fernando Villar (2003), devido à enorme abrangência do termo em diferentes campos do conhecimento, há uma “[...] banalização da dúvida em torno da amplitude do conceito, gênero artístico, objeto de estudo e/ou metodologia de crítica e pesquisa que performance pode significar [...]”. Ou, em uma citação que Gomes-Peña faz do teórico Richard Schechner:

O “problema”, se é que existe um problema, é que o campo da performance “em geral” é muito grande e abrangente. [...] Ao mesmo tempo, e pela mesma razão, o campo “em específico” é muito pequeno e cheio de subterfúgios; é tão pequeno quanto a práxis mesma daquele que o desempenha. (SCHECHNER, *apud* GOMES-PEÑA, 2005)<sup>5</sup>

Um dos fatores a serem analisados para uma definição de performance é a apresentação do corpo do artista em evidência, como ponto de partida da obra. Historicamente, como explica a teórica italiana Lea Vergine (2007, p. 12), essa presença do corpo do artista foi evidente nas vanguardas artísticas do Expressionismo, do Dadaísmo, do Surrealismo e do Teatro da Crueldade de Artaud. Depois entrou em ocaso, em função do que Vergine atribui à mudança de situações sociais, e tornou-se novamente possível apenas a partir dos anos 1960, após transformações no pensamento artístico que levaram a uma aproximação entre arte e vida. Dentre essas alterações, podemos citar os movimentos *hippie*, feminista, gay, estudantil, pacifista, a luta pelos direitos civis dos negros e contra o preconceito racial, a difusão da espiritualidade oriental por meio do yoga e do Movimento Hare Krishna, e outras manifestações do gênero, em uma gama englobada pelo conceito de contracultura. Em vez do sujeito transcendente moderno, tem-se novamente o sujeito imanente, encarnado, desejado, aquele que assume e incorpora uma dimensão social da produção artística. Para Amelia Jones (2006, p. 22), “a aparição ou o descobrimento do corpo do artista na década de 1960 pode ser considerada como uma forma de representar e afirmar o ‘eu’ dentro da sociedade.

Pelo destaque ao corpo do artista, a performance é frequentemente confundida com outras modalidades com a mesma característica, tais como a *live art*, o *happening* e a *body art*. A *live art* – expressão traduzida por Renato Cohen (2004, p. 38) como “arte ao vivo e também a arte viva” – abarca o *happening*, a *body art*, a performance e outras expressões artísticas, uma vez que abrange toda a produção em que a presença manifesta do artista dentro da obra é indispensável para sua realização. Este nome, como explica Glusberg (1987, p.32),

---

<sup>5</sup> Em caso de fontes em língua estrangeira, como esta, as traduções foram realizadas pela autora.

não vem apenas do fato de envolver participação, e sim da “intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana”, afastando-se do ensaiado em prol do espontâneo e do improviso. Para ele, em vez da representação, busca-se na *live art* uma reelaboração do real, ritualizando movimentos comuns da vida tais como dormir, comer, mover-se. Em contraponto com as demais ramificações artísticas do início dos anos 1960, a *live art* é conceituada como a arte do acontecimento, do aqui e agora, do imediato e do efêmero, agrupando tendências no limite do que então era considerado arte. Geralmente não tem valor financeiro e oferece recursos de manifestação a todos que queiram tomar a frente de um discurso por meio de seu próprio corpo.

Segundo Cohen, o rompimento com o discurso narrativo e a utilização mais elaborada de signos fazem com que a *live art* tenha uma leitura antes de tudo emocional, em que o espectador não necessariamente entende, mas sente e experimenta a ação proposta. “A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista [...], tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora.” (COHEN, 2004, p. 38)

Quase sempre a *live art* implica, parcial ou totalmente, na presença física do corpo do artista, quebrando a barreira entre quem vê e quem é visto. Na *body art*, expressão artística surgida no final dos anos 1960, o principal tema é a relação do artista (e do público) com seu próprio corpo. Não há uma fronteira estrita entre performance e *body art* – especialistas no assunto como Gregory Battcock (GLUSBERG, 1987, p. 144) afirmam que “[...] algumas formas de *body art* podem ser *performances*.” Entretanto, pode-se perceber algumas diferenças: enquanto na performance a presença do público é desejada, na *body art* a participação do espectador é reduzida e às vezes dispensável – alguns artistas agridem o próprio corpo, o que não é facilmente compartilhado com a platéia.

No início dos anos 60, Yves Klein, Piero Manzoni, Carolee Schneemann, Yoko Ono, e Shigeo Kubota, entre outros, insistiram no corpo como principal *locus* das idéias sobre arte. Provocativas, perturbadoras, elementares, as performances deles, geralmente nuas ou parcialmente nuas nos próprios lofts dos artistas ou em galerias alternativas, foram acusadas de significados que funcionavam simultaneamente em níveis visceral e intelectual. Por um lado, observadores eram transformados, querendo ou não, em *voyeurs*, sugados para dentro de um redemoinho de erotismo contido que envolvia os performadores. Por outro lado, muitos observadores rapidamente compreenderam as ironias implícitas nos vários gestos surpreendentes e por vezes chocantes. (GOLDBERG, 2004, p. 95)

De acordo com Tracey Warr, que comenta as reações aos acionistas vienenses, “[...] o público e a crítica tendem a considerar a arte corporal<sup>6</sup> ou *body art* como algo perturbador, e sua reação tem sido rotulá-la de psicótica ou exibicionista, de aberração dentro da história da arte.” Além disso, na performance, o corpo presente, assumido como o corpo particular e não uma abstração artística, é o ponto de partida para uma reflexão sobre hábitos e posicionamentos, enquanto que, na *body art*, o assunto essencial em discussão é o corpo em processo. Nos anos 1960 e 1970, segundo Goldberg (2004, p. 97), “[...] a *body art* foi um laboratório para investigações de toda ordem, do psicanalítico ao comportamental ao espacial e perceptual [...]” Para Amelia Jones, a *body art* se dissipou nas décadas de 1970 e 1980, dividindo-se em performance e auto-retratismo fotográfico – este último convertendo o ‘eu’ em objeto e fetiche, como forma de exagerar o processo de entropia do capitalismo e transformação em bem de consumo.

Criado a partir de influências como a da colagem cubista, o *happening* historicamente é anterior tanto à *body art* quanto à performance. Geralmente realizado por grupos, ainda que sob a supervisão de um artista que assina a obra, o *happening* propõe situações e convida o público a participar ativamente, compartilhar experiências e ser co-autor de um trabalho coletivo, responsável pelo resultado final – uma particularidade que torna o termo *espectador* inadequado. Figura central do gênero, o artista plástico Allan Kaprow consagrou o termo ao apresentar, em 1959, a obra *18 Happenings em 6 Partes*, na Reuben Gallery de Nova York. A espontaneidade geralmente atribuída ao gênero foi neste trabalho apenas relativa, como lembra Glusberg: “Não obstante o caráter de espontaneidade implícito nesta nova forma, *18 Happenings* foi ensaiado durante duas semanas antes da estréia e durante a semana em que permaneceu ‘em cartaz’. Além disso, os performers seguem um roteiro minucioso [...]” (GLUSBERG, 1987, p. 33). Caracterizado pela noção de *assemblage* – associação de elementos originalmente não afins –, o *happening* contém ainda fortes notas de catarse coletiva, no processo de reconhecimento dos hábitos e interdições na sociedade. Na definição de 50 artistas deste gênero na América, Europa e Japão, em uma declaração conjunta assinada em 1965, o *happening*

articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de ‘estado’ à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma ‘só direção’ como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades, como no zoológico. (apud GLUSBERG, 1987, p. 34)

---

<sup>6</sup> Do termo ‘art corporel’, fundado por Michel Journiac e teorizado por François Pluchart em publicações desde a década de 1970, sendo a mais famosa o livro *L’art corporel* (Paris: Limage 2, 1983).

Embora o termo escolhido por Kaprow tenha se tornado referência, Glusberg lembra que outros artistas optaram por nomes distintos para suas produções, tais como performance, por Claes Oldenburg, *event* (evento) por Bertold Brecht, *Aktion* (ação) por Joseph Beuys, e *dé-collage* (desfazer uma colagem) por Wolf Vostell. A performance tem no *happening* uma de suas principais bases: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; os dois apresentam uma tonacidade para o signo visual em detrimento da palavra. Historicamente, a performance pode ser interpretada mesmo como uma derivação do *happening* em função de novos elementos históricos e artísticos. Cohen (2004, pp. 135 e 136) atribui grande parte das divergências entre os dois gêneros a uma defasagem temporal – o *happening* despontou no início da década de 1960, e a performance, na virada dos anos 1970. Segundo ele, o pensamento *hippie* externado pela contracultura, que permeou a formulação do *happening*, foi substituído a partir de 1970 por uma postura niilista e individualista. “Se no *happening* a marca é o trabalho grupal, na *performance* prepondera o trabalho individual – uma leitura de mundo a partir do ego do artista” (COHEN, 2004, p. 136). De acordo com Cohen, a relativa espontaneidade também perdeu espaço em prol da estetização dos trabalhos, os quais passaram a ser mais planejados.

Diferenciando-se dos demais gêneros comentados, a performance expõe o corpo não apenas em suas capacidades físicas mas também por seus aspectos sociais e individuais, em diálogo não só com o público mas com o espaço ao seu redor e com outros elementos presentes. Na performance, o artista realiza a ação em relação direta com o outro e lança mão de materiais e séries de movimentos para criar efeito de sobressalto ou estranhamento. Transforma-se em sujeito e objeto de sua arte, desestabilizando noções de identidade e segurança, em “[...] transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio [...]” (GLUSBERG, 1987, p. 100)

A performance procura, a partir de elementos oferecidos pela sociedade, provocar e despertar a sensibilidade por meio de eventos inesperados que conduzem a uma reavaliação de comportamentos e padrões. Frente à natureza estereotipada de hábitos e ações dos indivíduos, ela denuncia e desmonta os mecanismos padronizados, por meio da releitura e subversão deles. Segundo Laurie Carlos, ela raramente tem o objetivo de seduzir sua platéia e é mais afeita a desemaranhar e examinar criticamente as técnicas de sedução, deixando nervosos os espectadores no processo, do que oferecer a eles um ajuste ambíguo para o



desejo. Para Cohen (2004, p. 61) , o estranhamento provocado pela performance tem pelo menos duas intenções: uma é de, ao destacar um elemento ou ação de seu contexto original, forçar uma melhor observação do(a) mesmo(a), retirando-o(a) do contexto estabelecido pelo sistema para operar uma “reversão da mídia”. A outra é a de criar novas utilizações para o elemento ou ação em destaque, além da função inicialmente definida.

Os trabalhos de performance, mesmo quando apresentados mais de uma vez, guardam a dimensão do ineditismo e do imprevisto, uma vez que mudam os participantes, o local, a bagagem de conhecimentos e experiências do artista. Segundo Cohen (2004, p. 84), “[...] é justamente essa situação de imprevisto para o espectador (e imprevisto para o *performer*) que proporciona a quebra com a representação e a aproximação com as situações da vida (que pressupõe o inesperado).” Assim, prevalece a temporalidade da experiência conjunta, uma vez que ela é única e efêmera, não poderá ser repetida nas mesmas condições. Espacialmente, público e performer compartilham de uma apreensão tridimensional, em que um gesto ou movimento de um dos participantes da ação ganha reverberação no corpo dos demais e no ambiente que os circunda.

Nessa celebração do instante presente como momento único de experiência da performance, o artista estabelece com o público uma relação próxima, de comunhão, testemunho e co-autoria. A situação de imprevisto para o performer e os demais envolvidos proporciona uma quebra da representação e acarreta, para o artista, o risco e a responsabilidade de realizar a obra naquele momento, enquanto ela se desenrola, em um compromisso artístico que faz do público seu cúmplice e colaborador na vivência do inesperado. Os participantes integram-se à ação, participando não só intelectual e emocionalmente, mas também fisicamente, aderindo ao tempo do artista. E não precisam ser iniciados na arte da performance para estabelecerem esse contato: uma das características deste gênero é a freqüente opção por locais públicos, nos quais se amplia o espectro de interessados durante a realização do trabalho.

É inegável a proximidade entre performance e teatro, especialmente na maneira com a qual o artista se apresenta ao público, e tal interdisciplinaridade permitiu apropriações, pela prática teatral, da linguagem performática. Experimentos nessa direção remontam, no século XX, a Frank Wedekind (Munique, 1909), a Antonin Artaud (anos 1920 e 1930), e posteriormente à etnocenologia de Jerzy Grotowski, à antropologia do teatro de Eugenio

Barba e aos conceitos de teatro performance, por Timothy Wiles, e de teatro pós-dramático, por de Hans-Thies Lehmann, entre muitos outros.<sup>7</sup>

Formas híbridas motivadas pela linguagem performática também podem ser detectadas no contato com a fotografia, o vídeo e as transmissões de imagens por via digital. Entretanto, estas devem ser entendidas realmente como derivações da linguagem performática, e não performances em si, uma vez que não podem ser avaliadas sob os mesmos parâmetros devido a restrições próprias da relação mediada – não permitem a experiência compartilhada no espaço, a troca de toque, cheiros etc., não permitindo a mesma profundidade sensorial oferecida pela performance ao vivo. Sobre a relação entre performance, fotografia e vídeo, falaremos mais sobre ela no decorrer deste capítulo.

## 1.1 O corpo presente e o conceito ampliado de performance

Em seu livro *Performance nas artes visuais* (2008), Regina Melim traça um panorama da produção de performance no Brasil e no exterior a partir do que ela chama de conceito ampliado de performance. Tal abordagem ampara-se em estudos desenvolvidos desde o início da década de 1990, que têm reexaminado a noção de performance nas artes visuais. Tais estudos reavaliam ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo, tornaram-se objetos de análise e revisão.

Entre as pesquisas que servem de base para Melim, está a de Jens Hoffman e Joan Jonas, os quais apresentaram em 2005, no livro *Perform*, uma noção de performance na esfera das artes visuais ampliada em relação a exigências como a presença do corpo do artista como núcleo central da expressão e investigação, próximo ou similar à *body art* (esta também, segundo eles, passível há algum tempo de revisões e redefinições). Hoffman e Jonas buscaram evidenciar no livro o verbo, a ação, presentes em uma gama de procedimentos, cuja performatividade demonstraria as diversas possibilidades e modos de definir a performance no campo das artes visuais, todos relacionadas à qualidade específica de realizar, fazer ou executar.

---

<sup>7</sup> Para os que desejarem mais informações sobre a relação entre performance e teatro, recomendamos os livros *Teatro pós-dramático* (2007), de Hans-Thies Lehmann; *The Theatre Event: Modern Theories of Performance* (1980) de Timothy Wiles; e *Performance como linguagem* (2004), de Renato Cohen.

Melim também cita em seu livro Kristine Stiles, que usa o termo performance dentro de uma perspectiva de alargamento. Para Stiles, o termo performance abarca, desde 1973, todas as manifestações anteriormente definidas aqui como *live art*. Segundo ela, performances podem ser tanto simples gestos apresentados por um único artista como eventos complexos através de experiências coletivas:

Trabalhos de performance variam de atos puramente conceituais, ou ocorrências mentais, a manifestações físicas que podem acontecer em espaço privado ou público. Uma ação pode durar poucos momentos ou continuar interminavelmente. Performances poderiam conter gestos simples apresentados por um único artista, ou eventos complexos e experiências coletivas envolvendo espaços geográficos altamente dispersos e comunidades diversas. Elas poderiam ser transmitidas por satélite e vistas por milhões, aparecer em discos de laser interativos, e acontecer em realidade virtual. A ação pode ser inteiramente em silêncio, desprovida de linguagem, ou incluir longas formas narrativas autobiográficas, ficcionais, históricas ou outras. Performances poderiam ocorrer sem testemunha ou documentação, ou podem ser inteiramente registradas por meio de fotografias, vídeo, filme ou computadores. (STILES, 1996, p. 680)

Ainda de acordo com Stiles, à medida que a performance tornou-se mais e mais dependente do registro fotográfico para eternizar a imagem de uma ação, a fotografia tornou-se a base para uma forma híbrida de performance, como no caso de Cindy Sherman. Melim estende tal conclusão aos demais meios de registro e objetos envolvidos em uma ação, os quais, longe de serem apenas estímulos para a memória, serviriam de encorajamento para que esta se torne presente e real, podendo se apresentados como suas expansões.

Melim baseia-se ainda em Michael Archer, que defende que, rerepresentada ou não, uma performance só poderá existir para a posteridade na forma de roteiros (desenhos, textos, instruções), fotografias ou vídeos. O mesmo ocorreria com as ações realizadas sem audiência alguma, no próprio ateliê do artista, performando apenas diante de câmeras de vídeo ou de fotografia. Archer ilustra esses procedimentos com exemplos que vão de Vito Acconci e Bruce Nauman à criação por Rudolf Schwarzogler e às diversas cenas planejadas para serem fotografadas. Apesar da privacidade, assinala o crítico, elas continuam sendo ações, assim como as peças em vídeo de Nauman eram performances, nas quais o artista usava o próprio corpo como matéria artística.

A partir desta proposta de ampliação do conceito de performance, Melim alega que obras como as de Hélio Oiticica, Lygia Pape ou as do grupo Fluxus teriam uma potência performativa que se sobreporia a sua materialidade. Elas criariam a sua volta o que Melim chama de *espaço de performance*, ou seja, um espaço relacional ou comunicacional que

surgiria do encontro do espectador com a obra-proposição, motivando-o à ação. Ao movimentar-se em diálogo com a obra, o participante<sup>8</sup> vivenciaria a ampliação, em seu corpo, da noção de performance, tornando-se um prolongamento do trabalho. A obra seria deflagradora de um movimento participativo e existiria apenas enquanto superfície aberta à contribuição do espectador, e não como obra pronta, fechada, auto-suficiente.

As questões colocadas por Melim como alargamentos do conceito de performance debatem-se com algumas das colocações apresentadas anteriormente aqui, quando listamos características do gênero. Destacamos duas delas: a presença do artista no espaço performático, à qual se contrapõe a não necessidade desta presença, defendida pela pesquisadora; e o espaço de performance que Melim diz estabelecer-se entre a obra e o espectador/participador.

Tomemos primeiramente o conceito de espaço de performance. Ora, o contato entre obra de arte e espectador é propositivo desde tempos imemoriais, uma vez que tocar o observador é uma das principais características da arte em si. Atrair o público e movê-lo de alguma forma é uma experiência que pode ocorrer, por exemplo, com a pintura renascentista, quando se procura fugir dos olhos da *Mona Lisa*, com a arte cinética de Jesús Rafael Soto, que nos faz andar de um lado para o outro, com os ambientes imersivos da arte conceitual. Fosse-nos permitido, e todos tocaríamos as esculturas de Michelangelo, de Rodin, de Brancusi a fim de enxergar com as mãos, de absorver melhor a voluptuosidade das formas. No Brasil, antes de Oiticica e Pape, era preciso acionar um botão para que o movimento nas intrincadas obras de Abraham Palatnik se iniciasse, assim como era necessária a aproximação do observador para acompanhar o “comportamento” da obra. Sendo assim, caso exista, o espaço de performance é séculos anterior ao próprio conceito de performance. Como diz Maria Beatriz de Medeiros,

Se a participação do espectador, acontecendo na consciência, no imaginário, for considerada performance, toda obra de arte, toda obra arquitetônica e toda música pré-gravada e vivenciada, por vezes séculos mais tarde, toda literatura seria arte da performance. Assim, toda obra, sendo aberta, como quer Umberto Eco (1965), seria performance. (MEDEIROS, 2005, p. 136)

---

<sup>8</sup> Termo aqui utilizado para designar o outro que toma parte no processo da performance. Preferimos aqui não adotar o termo participante, por considerá-lo por demais passivo, e nem os termos interator e interagente, por sua proximidade com as linguagens desenvolvidas nos ambientes digital ou da internet, a qual comprometeria a leitura ampla desejada nesta abordagem.

Baseando-se em Eco, Medeiros reforça que toda obra de arte move, física ou mentalmente, aquele que se deixa tocar por ela. O que Melim chama de espaço de performance é, para Medeiros, o espaço relacional estabelecido entre obra e espectador, espaço este que existe desde que a primeira obra artística foi criada. Não está relacionado especificamente à performance ou a qualquer gênero ou expressão artística em particular: trata-se de uma característica do trabalho de arte em si, no processo em que o espectador recebe a proposta dele e reage a ele, por meio da sensibilidade. Caso tal experiência seja vivenciada por meio de movimentos, estes não serão intencionais, mas reativos, resultado do contato com a obra. O espectador não se torna performer simplesmente por estabelecer esse contato, e nem toda reação corporal gerada pelo trabalho de arte é performance. Muitas dessas experiências servem como colaboração para uma obra aberta, fazem do espectador/participador um co-autor, um colaborador, mas não necessariamente um artista.

Para refletirmos sobre os motivos pelos quais a presença do artista propositor é indispensável, e portanto incapaz de ser substituída por registros em fotografia, vídeo e outras ferramentas, é preciso nos aprofundarmos na relação estabelecida entre performer e público participador na situação efêmera de espaço e tempo da apresentação do trabalho. Partimos aqui da convicção de que o corpo propositor do artista, o contato com o outro, o espaço e o tempo compartilhados são as variáveis de realização da performance, suas condições de possibilidade.

Como primeiro ponto, falemos do artista enquanto propositor da performance, corpo em movimento e aberto ao contato com o outro e com o ambiente. Mediante o reconhecimento destes elementos – o outro, o espaço e o tempo – o performer consegue criar uma infinidade de possibilidades que articulam a conexão ente o individual e o coletivo. Tal sensibilidade do performer é fundamental: caso o artista perceba, por exemplo, que o público não reage de acordo com sua previsão inicial, pode improvisar para reverter a situação ou mudar de vez o rumo do trabalho. De acordo com Glusberg (1987, p. 88), “boa parte do trabalho de um *performer* reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua”. Ou, como diz Goldberg (2006, p. 216):

[...] é a presença mesma do artista performático em tempo real, da “suspensão do tempo” dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central. De fato, essa “vivacidade” também explica seu apelo ao público que acompanha a arte moderna nos novos museus, onde o envolvimento com artistas em carne e osso é tão desejável quanto a contemplação das obras de arte.

Tomando-se a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mais especificamente *Mil platôs*, pode-se identificar no artista em performance uma máquina de guerra, ou seja, uma força capaz de questionar máximas, borrar clichês, romper e superar os comportamentos impostos e opor-se ao *status quo*, oferecendo ao espectador novos prismas para estranhar o que, até então, lhe parecia normal. O performer estabelece agenciamentos com o participador, que toma parte na obra e a transforma. Ao verter seu corpo em expressão direta do pensamento, ele segue a reversão sugerida por Deleuze e Guattari, para quem o corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar, e sim, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar para atingir a vida.

O espaço onde se dá a performance geralmente é não apenas o ambiente de encontro entre artista e público, mas está diretamente relacionado com o conteúdo do trabalho, sendo incorporado a ele. Assim como escolhe materiais, a roupa que vestirá, as referências com as quais dialogará, o artista frequentemente reflete sobre o espaço da apresentação e se apropria das dimensões físicas, memórias e sugestões que este oferece. Longe de ser insensível ao local que ocupa, a performance pode revelar a complexidade dele, demonstrando novas maneiras de habitá-lo.

Quanto ao tempo da performance, dure ela cinco minutos ou muitas horas ou dias, o importante é que artista e participantes o vivam em simultaneidade, no instante compartilhado que se desenrola. A percepção do tempo sensível nem sempre corresponde aos minutos e segundos do relógio – uma ação pode parecer mais lenta ou acelerada em função da velocidade de movimentos proposta pelo artista, entre outros recursos. Pode ainda existir uma relação comparativa se dois ou mais performers estiverem em ação, cada qual numa velocidade, oportunidade em que se terá a relação entre os tempos internos dos artistas, além do tempo particular de cada participante. Interessante é perceber que tempo e espaço sempre estão envolvidos na performance, mas não necessariamente o movimento. Ficar imóvel ou sem reação é um dos possíveis estímulos utilizados pelos performers para motivar a iniciativa dos participantes. Podemos encontrar exemplos dessa prática em trabalhos da dupla inglesa Gilbert & George, a qual tornou-se célebre graças a apresentações como *The singing sculpture* (1969), em que os artistas, imóveis e vestidos com seus ternos característicos, cantavam.

A presença do participante na realização da performance se faz necessária para que ele vivencie o trabalho ao vivo. Ao ter contato com o corpo do artista, o interlocutor pode perceber seu próprio corpo como potencialidade, uma vez que o movimento da performance

assume ativamente o espaço e o tempo, retoma-os em sua significação mais essencial. Ao observar os gestos do performer, assume-os como parte possível de seu comportamento e reflete sobre eles. Convidado a uma participação emocional, intelectual e física, ele toma para si o papel de co-autor e abre-se para a experiência estética. Uma experiência que, segundo Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 38), envolve todo o corpo em um sentir que se dá por todos os poros, em experiências tácteis, motoras, acústicas, sinestésicas e visuais, e o torna mais vivo para a contínua transformação.

Entretanto, a experiência da performance não é o único ponto que torna necessária a coexistência, em um mesmo tempo e espaço, de performer(es) e participantes. Cada integrante do público é imprescindível para influir na apresentação do artista, seja individualmente ou com os demais da audiência. Como explica Lea Vergine,

O artista oferece sua mão para o espectador e o sucesso da operação depende de como e o quanto o espectador deseja aceitá-la. O gesto do artista que faz a proposta adquire significância somente se suas ações são captadas como um ato de *reconhecimento* por parte do espectador. (VERGINE, 2007, p. 26)

Com base em Deleuze e Guattari, é possível supor que a performance permite um agenciamento intenso entre artista, obra e participante, como interação de seres desejantes, sua característica maior. Abre-se a oportunidade de estabelecer o objetivo principal da esquizoanálise deleuziana: um Corpo sem Órgãos (CsO), em que cada elemento se funde aos demais, as perspectivas individuais escorregam uma na outra, a ponto de sentirem um pelo outro. Expressão tomada de Antonin Artaud, o CsO não é uma noção ou conceito, ensina Deleuze, mas um conjunto de práticas. Trata-se de “[...] voltar ao estado de intensidade zero que caracteriza o campo absolutamente aberto de todas as possibilidades, o campo em que podemos, ainda, ser qualquer coisa [...]” (TADEU, 2004, p. 34) O CsO não se define pela ausência de órgãos, nem somente pela existência de órgãos indeterminados, mas pela presença temporária e provisória de órgãos determinados. É a desterritorialização absoluta, a des-subjetivação absoluta, o fazer-se multiplicidade.

Permitir-se vivenciar um trabalho artístico dessa natureza, como diz Medeiros (2005, p. 99), é “[...] estar aberto a uma situação/sensação nova; ter disponibilidade para explorar até o ponto de se transformar; desconstruir um imaginário, enfim, ser capaz de se sentir pleno, o que todo indivíduo é naturalmente [...]” Para tanto, é preciso destruir não os órgãos, mas o organismo como sistema organizado que fragmenta e domestica o corpo. Deleuze e Guattari defendem que desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo

a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações. Segundo estes autores, um CsO não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos, se distribui segundo movimentos de multidões, sob forma de multiplicidades moleculares. “Do significado de uma performance faz parte o entrelaçar artista e público, onde esses se confundem, em um só movimento.” (MEDEIROS, 2005, p. 141) No corpo em performance, esse acoplamento se dá tanto nas expressões e deformações do corpo quanto ao lidar com diferentes elementos – objetos, participantes, espaços. O corpo todo, que agora não é mais só o do artista mas o de todos os elementos ambientais e humanos envolvidos, adquire um modo de tocar com os olhos, de olhar com a boca, de comer com o nariz e de ouvir com as mãos. Qualquer tipo de oposição de um sentido em relação aos outros se rompe, em uma imersão na sinestesia, na ativação e consciência do corpo. Ele desenvolve uma maneira de se converter momentaneamente e ser todo ouvidos, todo pés, todo costas, metamorfoseando-se de acordo com a situação. Para um CsO, todas as possibilidades devem ser viáveis e latentes, a transformação é contínua.

Para o artista em performance, estar disponível para estabelecer com os outros um CsO pode ser um exercício exaustivo e contínuo, de desapego e generosidade para englobar o que, em um primeiro momento, lhe é exterior. Fazer um CsO exige cuidado, pois o indivíduo coloca-se na fluidez orgânica da vida, em seus riscos, sem anular-se. A percepção da vida como fluxo efêmero é inerente ao trabalho de performance, transitório por natureza. O resultado é uma escrita breve no espaço e que talvez se eternize na superfície do contato entre as consciências do artista e do interlocutor, depois do encontro de ambos em um só corpo, em multiplicidade.

Uma experiência dessa intensidade não é transmissível por meio do registro em fotos, vídeos, depoimentos ou qualquer objeto ou documentação relativos à performance, pois aqueles que tiverem acesso a esse material não podem ser transportados para o momento em que se instalou o CsO. Medeiros (2005, p. 135) é categórica ao afirmar que “[...] fotografias não podem jamais ser consideradas performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros [...]” Para Tracey Warr (JONES, 2006, p. 14), “[...] a impressão do espectador difere muito se ele presencia uma performance diretamente e sente todas as sensações que esta provoca, ou experimenta sensações através da documentação da obra [...]” Warr recorda dois críticos, Peggy Phelan e Rob la Frenais, que expressam com maior contundência a importância, tanto para o *performer* quanto para o público, de presenciar e desfrutar a



experiência física catártica da apresentação. La Frenais sugere que a “autêntica performance” se define como uma “zona de entropia”, uma ausência de clausura, uma negação da cristalização. Phelan ressalta que a performance tem mais a ver com o desaparecimento do que com a conservação, com a eliminação do rastro e a valorização do que se perdeu: “Ato não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa.” (PHELAN, *apud* MELIM, 2008, p. 37)

O videodocumentário ou a videoarte elaborados a partir da performance não são capazes de a reconstituir inteiramente. Nem mesmo uma nova apresentação da performance, conforme dito, recupera a anterior – ela apenas permite uma aproximação atualizada. Tal percepção foi comprovada por Marina Abramovic, quando esta apresentou em novembro de 2005 o projeto *Seven easy pieces* no Guggenheim Museum, em Nova York. Durante seis dias, por sete horas consecutivas, ela apresentou performances dos anos 1960 e 1970, tais como *Body pressure*, de Bruce Nauman, *Seedbed*, de Vito Acconci, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, de Joseph Beuys, e uma dela mesma, *Lips of Thomas*, originalmente apresentada em 1976. A proposta foi de possibilitar que artista e público experimentassem a ação ao vivo em outro contexto. No último dia da mostra, Abramovic (*apud* MELIM, 2007, p. 46) exibiu sua “living installation” *Entering the other side*, também por sete horas. Em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein, Marina declarou: “O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. [...] A performance só pode viver se for apresentada de novo.”



Figura 4 - *Action pants: genital panic*, de Valie Export, por Marina Abramovic, em 2005.



Figura 5- *How to explain pictures to a dead hare*, de Joseph Beuys, por Marina Abramovic, em 2005.



Figura 6- *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic, durante nova apresentação em 2005.

Diante dos argumentos expostos, a defesa de um conceito ampliado de performance esvazia-se, pelo menos segundo as premissas expostas no livro de Regina

Melim. Talvez a saída para a abordagem do que ela chama de performance em sentido ampliado esteja em Amelia Jones – ou, mais especificamente, no conceito de *práticas orientadas para o corpo* criado por Jones a partir dos anos 1990. No livro *Body art – performing the subject*, ela afirma ter escolhido a expressão *body art* para analisar as ações dos anos 1960, 1970 e 1980, no lugar de performance, e denominou como práticas orientadas para o corpo os procedimentos que, a partir dos anos 1990, abrangem complexas estratégias relativas ao corpo sem que o artista precise estar fisicamente presente. A autora cita como exemplo a instalação *Inasmuch as it is always already taking place*, de Gary Hill, exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1990. De acordo com a descrição de Jones, o trabalho consistiu em 16 monitores em preto e branco embutidos em uma parede da galeria, cada um mostrando uma parte do corpo humano captadas em tamanho natural. Elas moviam-se quase imperceptivelmente ao som de uma voz quase inaudível acompanhada pelo farfalhar de páginas sendo viradas. “Cada monitor, escreve um observador, ‘é deste modo o lugar do corpo que aparece nas telas como imutavelmente presente e ainda assim fora do tempo real. A presença é trazida para trair uma ausência assombrosa.’” (JONES, 1998, p. 199)

É inegável que registros e documentos sobre performances são valiosos como material para trabalhos artísticos delas derivados, assim como para o posterior estudo e avaliação dessas performances dentro de um contexto histórico mais amplo. Não à toa, artistas ligados à experimentação buscaram produzir, desde os anos 1960, uma materialidade para seus trabalhos de duração efêmera, por meio de vídeos, slides, filmes super 8 e 16mm, fotografias, xerox, livros de artista, desenhos, textos. Nesta dissertação mesmo, até pelo lastro de duas décadas que nos separa do objeto em apreço, tal acervo reunido por artistas, colecionadores e museus torna-se fundamental para uma abordagem das obras e do período artístico. Entretanto, esses fragmentos não são performances em si, nem podem ser confundidos com as performances de que decorreram. Como diz Laurie Anderson (GOLDBERG, 2004, p. 7), “[...] quando a *live art* é documentada em filme ou áudio, ela imediatamente torna-se outra forma de arte – um filme ou gravação – outro retângulo ou disco. Está na lata. Mas a *live art* continua esquiva [...]” Cada um desses registros é um recorte filtrado, selecionado e editado de acordo com critérios subjetivos. São incapazes, portanto, de prover toda a amplitude e a multiplicidade oferecidas pelo contato entre performer(es) e participantes que compartilham o mesmo espaço, o mesmo instante, a mesma experiência.

## 2. PERFORMANCE: O CONTEXTO BRASILEIRO ATÉ 1980

Encontrar o ponto de partida para a prática da performance artística é, mais do que uma tarefa hercúlea, um risco eminente de generalização. Isto porque, conforme aponta Renato Cohen (2005, p. 41), há elementos de performance em qualquer manifestação na qual o corpo humano é sujeito e força motriz do ritual – entre elas, as que passam “[...] pelos primeiro ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros [...], que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade.” Destacaremos neste capítulo momentos e realizações que ajudaram a criar um ambiente propício para o advento da performance como expressão artística no Brasil.

Do ponto de vista das artes visuais, desde as primeiras inovações conquistadas pelo pintor Édouard Manet e pelos impressionistas franceses no século XIX, tem-se um impulso considerável no questionamento da representação em arte. Antes do impressionismo, Charles Baudelaire pregava a experiência do *flâneur*, do errante que vagava prazerosamente e sem rumo definido pelo novo espaço urbano, o corpo no contato com a cidade em expansão, na Paris da década de 1850. Nas artes cênicas, entre outras inovações, o fim do século presenciou as óperas de Wilhelm Richard Wagner, o qual pretendia criar a *Gesamtkunstwerk* ou obra de arte total, síntese de teatro, poesia, canto, dança, música e artes plásticas.

Tais nomes vivenciavam artisticamente a crise de conceitos que permeou a segunda metade do século XIX, crise esta amplamente acirrada pelas descobertas biológicas de Charles Darwin, pela filosofia libertária de Friedrich Nietzsche, pelas teorias econômicas de Karl Marx e pela psicanálise de Sigmund Freud. Este, em especial, mudou a forma de perceber mente, corpo e comportamento ao difundir que todo ser humano era governado por seu inconsciente, o qual afetaria o comportamento de maneiras que o indivíduo não poderia controlar. Ainda que muito questionada, a teoria do inconsciente de Freud transformou o

pensamento de seu período ao demonstrar que o ser humano exercia menos poder sobre si mesmo do que imaginava.

No século XX, desde as vanguardas futuristas, inúmeros artistas e coletivos investigaram a questão do corpo e a forma como era concebido. Segundo Tracey Warr,

A idéia do ‘eu’ físico e mental como forma estável e finita foi se erodindo à medida que o século registrava novos avanços nos campos da psicanálise, da filosofia, da antropologia, da medicina e da ciência. Os artistas investigaram a temporalidade, a eventualidade e a instabilidade do corpo, e exploraram a idéia de que a identidade, mais do que ser uma qualidade inerente, se ‘representa’ dentro e fora das fronteiras culturais. Estudaram a noção de consciência e conseguiram expressar o ‘eu’ invisível, informe e liminar. (JONES, 2006, p. 11)

Como arte híbrida e multidisciplinar, a performance não possui uma história, e sim inúmeras<sup>9</sup>. Nem de longe o objetivo aqui é esgotar o assunto. Pretendemos apenas enumerar algumas das frentes que vieram a oferecer as condições de possibilidade para a experimentação do gênero no Brasil. Como veremos no breve retrospecto a seguir, os brasileiros precursores e os adeptos da performance deram vazão a suas investigações em meio a contextos político, econômico, social e cultural muito distintos daqueles vivenciados pelos países da Europa e da América do Norte, em sua maioria. Tais condições diferenciadas proporcionaram oportunidades para a reflexão e a contestação acerca de vestígios da colonização europeia, da mercantilização das relações e da própria arte.

Embora reconhecida com esse nome somente na passagem das décadas de 1960/1970, a performance encontra pioneiros no Brasil desde os anos 1920. Considerado o precursor por excelência do gênero no país, Flávio de Carvalho foi uma das personalidades mais polêmicas do cenário artístico paulistano nas décadas de 1920 a 1960. O multiartista, com passagens pela engenharia civil, arquitetura, escultura, pintura, decoração, design e artes cênicas, cumpriu um importante papel como antecessor da performance graças a suas *experiências*, denominação que ele dava às práticas interdisciplinares desvinculadas das categorias tradicionais.

O primeiro prenúncio no Brasil do que se classificaria como performance foi a *Experiência n. 2*, realizada por Carvalho em 7 de junho de 1931, às 15h, durante uma

---

<sup>9</sup> Para mais informações sobre o assunto, recomendamos a leitura de: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna* (Cosac Naify, 2003), de Amy Dempsey; *A arte da performance: do futurismo ao presente* (Martins Fontes, 2006) e *Performance: live art since de 60s'* (Thames & Hudson, 2004), ambos de RoseLee Goldberg; *El cuerpo del artista* (Phaidon, 2006), de Amelia Jones; e *Body art and performance: the body as language* (Skyra Editore, 2007), de Lea Vergine.

procissão de Corpus Christi em São Paulo. O artista primeiro assistiu à passagem do cortejo, e atravessou-o sem tirar o boné da cabeça - atitude considerada desrespeitosa em celebrações religiosas. Depois retornou até o início do cortejo e, ainda com o chapéu, caminhou na direção contrária à dos fiéis – segundo ele, para melhor observar o efeito de seu ato na fisionomia dos crentes. O resultado, publicado em livro homônimo, foi de resoluta contrariedade do padre e dos fiéis, passando depois aos gritos e tentativa de linchamento por uma ala mais jovem da procissão. Carvalho foi salvo pela polícia, depois de fugir da multidão e refugiar-se na clarabóia da Leitaria Campo Belo, na Rua São Bento. Segundo a explicação dada pelo artista aos policiais, ele estava vivenciando uma experiência de psicologia das multidões, na qual testou os limites de tolerância da comunidade religiosa reunida.



Figura 7 - *Experiência n. 3* (1957), de Flávio de Carvalho.

Vinte e cinco anos depois, Carvalho realizou sua *Experiência n. 3*, voltando a surpreender os pedestres de São Paulo. Por pelo menos duas vezes, em 19 de outubro de em 1956 e em 1957, ele saiu caminhando pelas ruas de São Paulo vestido com o traje de verão do “novo homem dos trópicos”, ou *New look*, desenhado por ele. Era um traje unissex: uma blusa de náilon com mangas fofas, uma saia plissada acima do joelho (antes da invenção da minissaia por Mary Quant), um chapéu de organdi transparente com abas largas, meias arrastão e sandálias de couro. Segundo ele, aquela era a roupa mais adequada para o homem

brasileiro em meio ao clima tropical. O desfile a céu aberto era a demonstração prática da argumentação apresentada pelo artista em uma série de 39 artigos publicados com o título de “A Moda e o Novo Homem” no jornal *Diário de São Paulo*, em 1956.

Menos conhecida é a *Experiência n. 4*, em 1958, na qual Carvalho embrenhou-se na selva amazônica com um grupo de atrizes loiras, contratadas por ele para trabalhar em um filme durante a viagem. Junto a uma expedição do Serviço de Proteção ao Índio, o grupo seguiu durante 70 dias pelo Rio Negro até a fronteira com a Venezuela. O filme nunca foi realizado, mas o artista e seu grupo travaram contato com tribos indígenas até então isoladas, como os waimiri, os paquidara e os xirianã.

A irreverência e a ânsia de experimentação demonstradas por Carvalho serviram de exemplo para artistas paulistanos de uma geração posterior, como conta Fernanda Lopes no livro *A experiência REX: “Éramos o time do Rei”* (2008). Wesley Duke Lee protagonizou aquele que entrou para os anais como o primeiro *happening* realizado no Brasil, em outubro de 1963. Alvo de restrições das galerias quanto a suas séries de desenhos *Ligas* e *Correias*, ambas no limite do pornográfico, Duke Lee decidiu exibi-las no João Sebastião Bar, reduto então badalado na noite paulistana. Mas não da maneira convencional: obras da série *Ligas* foram expostas às escuras, visíveis apenas por meio de lanternas disponíveis no local. Enquanto isso, em outros espaços da casa, havia cinema, dança, teatro de marionetes, manifestação contra a crítica, estímulos sensoriais por meio de uma sirene e uma chuva de penas, tiros de uma espingarda de brinquedo, um *striptease* de um manequim de gesso, em um conjunto de ações concatenadas e coordenadas pelo artista.

Três anos depois, Duke Lee uniu-se a Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, no Grupo Rex. O impulso para a fundação do grupo ocorreu em 1965, por ocasião da exposição *Propostas 65*, realizada na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Em protesto contra a censura que proibira a exibição de obras consideradas subversivas, alguns artistas retiraram suas obras da exposição, e 12 deles participaram de uma reunião na casa de Leirner para discutir uma reação ao ocorrido. Ao final do encontro, apenas Duke Lee, Barros e Leirner permaneceram firmes nessa intenção.

O trio fundou então o Grupo Rex, com a adesão de Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, alunos de Duke Lee. As principais metas eram estimular a produção contemporânea e evidenciar as relações viciadas das instituições culturais e das galerias e leilões. Em 03 de junho de 1966, o grupo deu início a suas atividades inaugurando o espaço de exposições Rex Gallery & Sons (que dividia espaço com a loja de móveis Hobjeto, de

Geraldo de Barros) e também o primeiro número de um jornal-boletim, o *Rex Time*<sup>10</sup>. Ao longo de quase um ano, o Rex promoveu conferências (inclusive de Flávio de Carvalho); sessões de filmes experimentais e de documentários; organizou cinco exposições com obras ou curadoria de seus integrantes e editou cinco edições do *Rex Time*. Considerando sua missão concluída, dados os limites financeiros do projeto, o Rex se extinguiu em 25 de maio de 1967 com a *Exposição-não exposição* de Leirner, durante a qual, em um *happening*, o artista liberou todas as obras para que os visitantes as pegassem e carregassem consigo. Mesmo com pequenas armadilhas elaboradas pelo artista, a galeria foi esvaziada em oito minutos. “O que o Grupo Rex pretendia era romper com preconceitos e fazer o público deixar a sua posição de passividade diante da obra de arte e participar dela, em um diálogo diferente do que normalmente as galerias ofereciam em uma exposição na época.” (LOPES, 2009, p. 167).

## **2.1 Do Concretismo à Tropicália, a integração do participante**

Ainda em um momento prévio à consagração da performance no Brasil, foi desencadeado, nos anos 1940 e 1950, um processo de transformação da noção de público de arte no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre outras cidades. Nesse processo, um número considerável de artistas passou a desejar não mais um espectador estático, mas um participante, que dialogasse com o trabalho e ajudasse a complementá-lo. No âmbito teórico, tal discussão foi lançada por Mário Pedrosa em sua tese de doutorado *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, sobre a Gestalt da forma, que ele apresentou em 1949 e defendeu dois anos mais tarde na Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). Na tese, assim como em artigos na imprensa, Pedrosa defendia que a arte moderna tinha a missão social de emancipar o espectador por meio da formação de uma nova sensibilidade. Em vez da recepção puramente contemplativa da obra, ele defendia um envolvimento maior com a obra por meio da desalienação, que se daria não através dos temas, exteriores ao fazer artístico, mas da fruição do “dinamismo próprio das formas”. Por meio do estranhamento provocado pela arte, o espectador vivenciaria um questionamento do cotidiano. Caberia ao artista a responsabilidade de ampliar o campo da linguagem humana, lidando de modo consciente com as leis próprias e o campo específico da produção artística, para que suas obras detonassem a reflexão sobre ângulos pouco percebidos do mundo.

---

<sup>10</sup> Pronuncia-se Time, como os de futebol, e não “taime”.

Esta a essência da lição de Mário Pedrosa: o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo ‘transcender na visão convencional’, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a ‘recondicionar-lhe o destino’. (ARANTES, 2004, p. 16)

Paralelamente à escrita da tese, Pedrosa foi o líder teórico do primeiro núcleo de artistas abstratos no Rio de Janeiro, composto em 1947 por Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa. O quarteto se uniu a partir dos estudos em comum sobre a arte do inconsciente no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, dirigido por Nise da Silveira. As reflexões em conjunto estimularam, por exemplo, a criação por Palatnik do *Aparelho cinecromático*, caixa em que o movimento interno de engrenagens e luzes era despertado pelo apertar de um botão, apresentada por ele na I Bienal de São Paulo, em 1951.

Outros artistas investigavam no mesmo período uma inserção mais ampla do espectador no trabalho de arte. Mary Vieira criou em 1949 o primeiro de seus *polivolumes*, colunas abstrato-geométricas compostas com a superposição de centenas de placas geralmente em aço ou alumínio, que giram em torno de um eixo fixo. Nessas esculturas, a forma é dada pelo observador, sem esforço – tenham elas 80 centímetros ou quatro metros de altura.

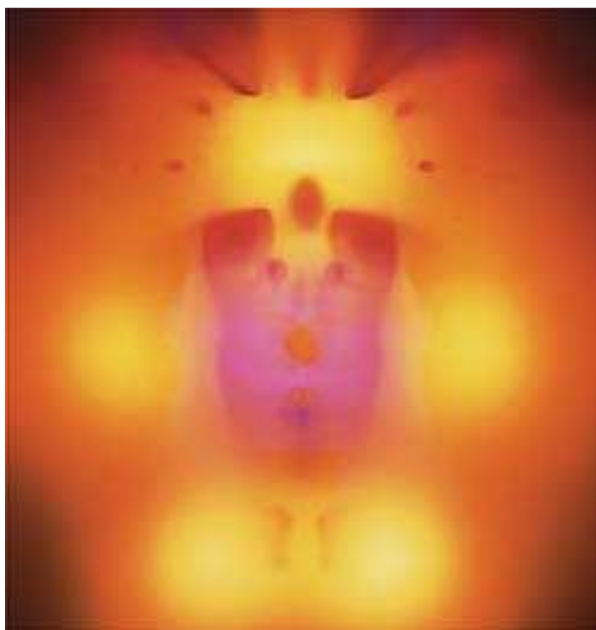


Figura 8 - *Aparelho cinecromático* de Abraham Palatnik. Figura 9 - *Polivolume* (s/d) de Mary Vieira.

Dentro do Grupo Frente, formado em 1954 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa transmitiu suas convicções sobre o sensível na arte aos demais integrantes – Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz



Weissmann, Abraham Palatnik e Ferreira Gullar, entre outros. De acordo com Otilia Arantes, é por indicação de Pedrosa que o grupo trava contato com a *Fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty, no final da década de 1950.

Gullar, poeta e crítico de arte com atuação no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, passou a expor no encarte anotações relativas ao Frente e a sua criação literária. Em 1958, desenvolveu o *Livro-poema*, um volume com páginas de recortes irregulares que revelavam palavras à medida que eram viradas. O poeta considerou esse livro a primeira experiência no Brasil a tornar necessária a interferência do observador para que o trabalho se realizasse. Do mesmo período são o *Poema-objeto* e o *Poema enterrado*, híbridos entre a literatura e a obra de arte. Segundo Gullar, o *Poema enterrado* por pouco não foi o primeiro *happening* nacional.

[...] senti a necessidade de ir além da participação manual do leitor e inventei um poema em que ele participaria com todo o corpo, entrando no poema. Assim nasceu o *Poema enterrado*, cujo projeto publiquei no SDJB ainda em 1959. [...] Consistia em uma sala de 2m x 2m, construída no subsolo. O leitor desceria por uma escada, abriria a porta do poema e entraria nele. Ao centro da sala, iluminada com luz fluorescente, encontraria um cubo vermelho de 50cm de lado, que ergueria para encontrar, sob ele, um cubo verde de 30cm de lado; sob este cubo, descobriria, ao erguê-lo, outro cubo, de 10cm de lado. Na face deste cubo que estaria voltada para o chão, ele leria, ao levantá-lo, a palavra *rejuvenesça*. Durante todo o tempo, o 'leitor' sentirá cheiro de jasmim, que impregna o ambiente.

Ao ver o projeto do *Poema enterrado* no SDJB, Hélio Oiticica me telefonou entusiasmado, propondo realizá-lo no quintal da nova casa da família que seu pai estava construindo na Gávea Pequena. Perguntou-me se estava de acordo, eu disse que sim, mas não tinha certeza de que seu pai fosse da mesma opinião. Não o era, mas Hélio insistiu, caiu doente e o pai se rendeu: admitiu construir o poema no lugar destinado à caixa-d'água. Num domingo, meses depois, todo o estado-maior neoconcreto estava lá para inaugurar o primeiro poema com endereço da literatura mundial. Sucede que havia chovido muito na véspera e, ao abrirmos a porta do poema, verificamos que havia dentro dois palmos d'água e que os cubos flutuavam. Assim, o poema virou caixa-d'água, parecia ser o seu destino. Apesar disso, o *Poema enterrado* foi o precursor de uma série de obras que seriam realizadas por Hélio e Lygia, como os *Projetos Cães de caça* e os *Penetráveis*. (GULLAR, 2007, pp. 60 e 61)

Gullar também foi o mentor do “Manifesto neoconcreto”, publicado em 22 de março de 1959 no *SDJB* e assinado pelos artistas Amilcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, durante a *I Exposição Neoconcreta* no MAM/RJ. O manifesto afirma que o neoconcreto nasce “[...] de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica [...]” (BRITO, 2002, p. 10) E também declara que os neoconcretos não concebem a obra de arte como “máquina” ou “objeto”, mas sim próxima do organismo vivo, “[...] isto é, um ser que não se esgota nas

relações exteriores de seus elementos; [...] que só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica.” (BRITO, 2002, p. 10)

Também de 1959 é o “Diálogo sobre o Não-Objeto”, seguido em dezembro de 1960 pela “Teoria do Não-Objeto”, ambos publicados no *SDJB*. Os dois artigos consolidam as propostas do Neoconcretismo. O conceito de não-objeto foi criado por Gullar para negar a representação, defender o abandono dos suportes tradicionais de arte, requisitar o diálogo direto da obra com o espaço e o envolvimento físico do público no trabalho artístico. Para Gullar (2007, p. 90), “[...] o não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais [...] Uma pura aparência [...]” E ainda, “o não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?) [...] como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.” (GULLAR, 2007, p. 100)

A partir de 1961, Gullar afastou-se dos neoconcretos, por um impasse artístico e também por ter sido convidado pelo presidente Jânio Quadros para assumir o cargo de diretor da Fundação Cultural de Brasília. Entretanto, muitos dos preceitos defendidos por ele nos anos 1950 continuaram a permear os trabalhos de seus companheiros de manifesto, especialmente os de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Clark conduziu sua carreira em uma contínua busca pelo contato mais estreito com o íntimo do participante de seus trabalhos. Em *Caminhando* (1963), a artista colocava nas mãos do público uma tesoura e uma fita de Moebius<sup>11</sup> em papel: cortando-a no sentido do comprimento, o participante experimentava um espaço sem avesso ou direito, frente ou verso, realizando por si só a obra de arte. Sobre esse trabalho, Frederico Morais constatou que, nele, “[...] a obra, na verdade, deixou de existir: era simplesmente o caminhar da tesoura no papel. Terminada a experiência, acabou a obra. Sobrou a vivência do cortar, o ato.” (MORAIS, 2001-1, p. 170)

Era também por meio das mãos que o público travava contato com as peças da série *Bichos* (1960-64), estruturas geométricas bidimensionais ligadas por dobradiças e que se transformavam em formas tridimensionais por meio do manuseio. Também em 1964, Clark criou a *Obra mole*, escultura de borracha flexível, capaz de assumir qualquer posição, lugar ou postura. Em *Ar e Pedra* (1966), elementos como pedra, saco plástico e ar tornavam-se estímulos táteis de comportamento inusitado quando encostados à pele dos indivíduos. As investigações de Clark derivam para um ativamento de todos os sentidos por meio dos *Objetos relacionais*, que lidam com variações de textura, peso, tamanho, temperatura,

---

<sup>11</sup> August Ferdinand Moebius (1790 - 1868), matemático alemão.

sonoridade ou movimento. Entre eles, estão as *Máscaras sensoriais*, *Respire comigo*, as *Máscaras-abismos*, as *Luvas Sensoriais* e *Roupa-corpo-roupa*, desenvolvidos em 1967 e 1968.

[...] nos *Objetos relacionais* de Lygia ele (o espectador) é usado para completar a obra que não existe antes dele: ela quer apenas lhe dar a oportunidade de sentir. Já que a ‘obra’ não nasce dela mas dele, e nem de fato é obra: quando enche os sacos de plástico com água e os põe sobre os braços do outro, tudo o que faz é provocar nele uma sensação que só ele pode sentir e cujo ‘significado’ só ele experimenta ou atribui. Isto, na verdade, é desistir de criar a obra de arte e negar-se a construir uma linguagem capaz de transferir ao outro suas idéias ou seu universo imaginário. Lygia se propõe simplesmente a oferecer ao outro sensações que seus *objetos* lhe possibilitem, convencida de que não cabe ao artista (a ela) fazer arte, já que isto pode ser feito por qualquer um. (GULLAR, 2007, p. 66)



Figura 10 - *Caminhando* (1963), de Lygia Clark. Figura 11 - *Baba antropofágica* (1973), de Lygia Clark.

Da percepção do corpo em relação com objetos, Clark avançou para a fruição do corpo no espaço, na instalação *A casa é o corpo: labirinto* (1968). O participante, uma vez dentro da estrutura tubular de oito metros de comprimento, deparava-se com sensações e símbolos relacionados às noções de “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”. Entre 1970 e 1976, morou em Paris, período em que lecionou na *Faculté d’Arts Plastiques St. Charles*, da Sorbonne, e se afastou da produção de objetos estéticos e para voltar-se às experiências corporais coletivas com seus estudantes. Em *Túnel* (1973) as pessoas percorrem um tubo de pano de 50 metros de comprimento, intercalando sensações de claustrofobia e

sufocamento às de nascimento, por meio de aberturas no pano. Também em 1973, *Antropofagia* e *Baba antropofágica* aludem a rituais de canibalismo. No primeiro, uma pessoa deitada tem o corpo coberto de frutas, devoradas por outras de olhos vendados. Em *Baba antropofágica*, alguém deitado no chão é coberto pelos fios de carretéis que saem da boca dos demais envolvidos. Por meio dos dois trabalhos, Clark julgou ter alcançado o corpo coletivo, a troca pelas pessoas de sua psicologia íntima. Ao retornar ao Brasil, em 1976, a artista intensificou o estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos *Objetos Relacionais*, no limiar entre arte e tratamento clínico, resgatando em pacientes psiquiátricos a memória e as sensações do corpo anteriores ao aprendizado da linguagem.

De acordo com Marcio Doctors, à pesquisa de Lygia Clark sobre a intimidade do corpo, correspondeu outra de Lygia Pape sobre o que ele chama de “intensidades de fora”, de percepção dos limites da exterioridade. Embora tenha lidado também com o estímulo às sensações internas do público, como a visão, o olfato e o paladar em *A Roda dos Prazeres* (1968), a trajetória de Pape caracteriza-se mais pelo contraponto homem/espço. Em 1967 e 1968, respectivamente, Pape realizou as experiências *Ovo* e *Divisor*, em que expôs essa preocupação. Na primeira, ao som de acordes da bateria da escola de samba Mangueira, três sambistas saíram do interior de uma estrutura cúbica coberta de plástico colorido azul, vermelho e branco, rompendo essas membranas. *Divisor*, composto de um pano de 30m x 30m com uma série de fendas, foi projetado para ocupar uma galeria toda branca. Mas, apresentado ao ar livre, ganhou a adesão de dezenas de participantes que enfiavam suas cabeças nas aberturas do tecido, vestindo o trabalho e tornando-o uma espécie de *Parangolé* coletivo.

O *Parangolé*, criado em 1964 por Hélio Oiticica, significou talvez a maior revolução do período na tentativa de integração entre público e trabalho artístico. Desde 1960, Oiticica demonstrava certa inquietação sobre o assunto – é desse ano o *PNI*, primeira instalação da série de *Penetráveis* desenvolvida por ele ao longo da carreira, ambientes nos quais o visitante era convidado a experiências corporais. Um ano depois, o artista elaborou a maquete *Projeto Cães de caça*, um labirinto composto de cinco penetráveis, do *Poema enterrado* de Ferreira Gullar e do *Teatro integral* de Reinaldo Jardim. Em 1964, Oiticica foi convidado pelos escultores Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro para ajudar na pintura de alegorias para o desfile de carnaval da escola de samba Mangueira. Apaixonado pelo samba, o artista tornou-se passista da escola e descobriu a favela, seus barracos, ladeiras e vielas, sua “arquitetura orgânica”, seu modo de vida colorido e precário. Segundo Waly Salomão (2003, p. 51), “[...] para ele foi uma mudança de pele, uma transvaloração radical [...]” Dessa

inspiração surgem os *parangolés*, na forma de capas, tendas e estandartes multicoloridos para serem vestidos, usados e, de preferência, movimentados por meio da dança.



Figura 12 - Nildo da Mangueira com *Parangolé* (1964)

Os *parangolés* foram mostrados pela primeira vez em 1965, na exposição *Opinião 65* no MAM/RJ. Considerada uma primeira resposta artística ao Golpe de 1964, a exposição apresentou trabalhos de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros, entre eles Pedro Escosteguy, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee e José Roberto Aguilar. Na comportada inauguração, em meio aos engravatados, Oiticica chegou vestindo um dos *parangolés* e trouxe um cortejo da Mangueira, também com *parangolés*, tocando bateria, cantando e sambando. Oiticica e os passistas foram impedidos de entrar no MAM/RJ. A festa aconteceu então do lado de fora do museu, arrebatando críticos, artistas, jornalistas e o público.

O “Amigo da Onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas-maneiras! [...] Hélio expulso e, também, todo seu pessoal do samba. E o PARANGOLÉ rolou nos jardins externos do MAM arrastando a massa *gigante* que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros. (SALOMÃO, 2003, p. 59)

Os *parangolés* só existiam como arte durante a vivência daquele que os vestia, potencializando a cor por meio do movimento. A partir deles, Oiticica deu ênfase à pesquisa

sobre o contato do corpo com os trabalhos artísticos, o que conduziu à construção de mais *penetráveis*. Assim como os *parangolés*, esses espaços de imersão somente se realizavam quando experimentados pelo corpo em sentidos, sensações e humores. Na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em 1967 também no MAM/RJ, ele apresentou dois deles, *PN2* e *PN3*, em um conjunto chamado *Tropicália*. Era inspirada pela arquitetura das favelas cariocas, e planejada para incorporar trabalhos de outros artistas: um labirinto sensorial, com direito a areia, brita, plantas, papagaios, barracos de madeira cobertos com xita. No fim do percurso, os visitantes encontravam uma televisão ligada, como uma afronta. Conforme o artista escreveu em 1968. “*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual das vanguardas e das manifestações em geral da arte nacional.” (OITICICA, 2005, p. 32)

*Tropicália* era, no contexto do trabalho de Oiticica, ‘ a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual das vanguardas e das manifestações em geral da arte nacional.’ *Tropicália* era, portanto, uma obra estratégica, já que com ela Oiticica tentava por à prova uma série de imagens específicas – e isso no contexto de um trabalho que até o momento se havia caracterizado pelo alto nível de abstração e complexidade estrutural – e fazer isso justamente como resposta ao que, no seu modo de ver, constituía o panorama da arte internacional de vanguarda. (BASUALDO, 2007, p. 16)

A instalação *Tropicália* era a materialização espacial do manifesto “Esquema geral da Nova Objetividade”, publicado por Oiticica no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. No texto, ele descrevia um panorama da arte de vanguarda e estabelecia seis preceitos para uma produção inovadora e combativa no contexto brasileiro do período. Entre eles, destacava a necessidade de uma tomada de posição política, social e ética em relação aos problemas vigentes, contra o conformismo. Também requisitava a presença ativa do público na obra através de uma “participação sensorial-corporal e semântica” – ele propunha a completa aderência do corpo na obra e da obra no corpo, por meio da vivência. Para Paulo Reis (2006, p. 55), em sua avaliação do texto de Oiticica, “[...] o papel de ‘criador’ era trocado pelo de ‘propositor’ ou ‘educador’. O artista, mais do que um produtor, era um gerador e agenciador de sentidos.” Tal convicção é reforçada pelo texto “Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira”, publicado também em 1967, em que Oiticica afirma que suas criações são dirigidas aos sentidos para levar o indivíduo a uma supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais, condicionadas ao cotidiano.

A *Tropicália* de Oiticica não foi a única ousadia artística do período – em vários campos da produção cultural, convergia-se para um momento de viva celebração e

experimentação. Em setembro de 1967, o Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, lançou uma montagem estrondosa de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; em outubro, Caetano Veloso foi aclamado com a canção *Alegria, alegria* no Festival de Música Popular Brasileira, promovido pelo canal de televisão Record, em São Paulo. Também data deste ano o lançamento do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, considerado um dos mais incisivos do Cinema Novo.

Durante o Festival de Música Popular Brasileira, Veloso apresentou-se acompanhado das guitarras elétricas da banda argentina Beat Boys, e Gilberto Gil tocou com os Mutantes a canção *Domingo no parque*. A incorporação de elementos do rock à música nacional, repudiado com vaias e insultos por representantes do movimento estudantil contrários às influências estrangeiras, era na verdade o exercício de uma prática consagrada por Oswald de Andrade na década de 1920, e também resgatada por Oiticica e Martinez Corrêa nos anos 1960: a antropofagia.

Defensor de uma valorização dos elementos autênticos da cultura brasileira, Oswald de Andrade publicou em 1928 o “Manifesto Antropófago”, que propunha um projeto de reconstrução da cultura nacional a partir de um espírito crítico. De acordo com o manifesto, o colonizado não deveria aceitar passivamente as posturas do país colonizador; nem rejeitar completamente tudo o que viesse de fora, e sim devorar, canibalizar, incorporar o que lhe interessasse a partir de um ponto de vista próprio. Deveria digerir a cultura exportada pelas potências econômicas e regurgitá-la após mesclá-la com a sabedoria popular e a identidade nacional, ricas em diversidade. Ou seja, aproveitar elementos estrangeiros que entram no país para, por meio da fusão com a cultura brasileira, criar algo novo, híbrido. E quando se fala em cultura nacional, a referência não é apenas à produção aceita pela elite intelectual, mas também a outras consideradas cafonas, ultrapassadas ou subdesenvolvidas.

Essa mentalidade é evidente na *Tropicália* de Oiticica, como ele explicitou no texto homônimo à instalação, de 1968: “[...] quis eu com a *Tropicália* criar o *mito da miscigenação* – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo –, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida [...]” (OITICICA, 2005, p. 33). Ele defende ainda que o mito da tropicalidade é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas. A menção a Oswald de Andrade fica patente quando, no mesmo texto, o artista afirma que, para a criação de uma cultura brasileira característica e forte, “essa herança maldita européia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas [...]”. (OITICICA, 2005, p. 33)

Tais referências também foram aproveitadas por José Celso Martinez Corrêa ao montar *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade escrita em 1933 e que mostrava como um Brasil colonizado, fragilizado pela crise econômica de 1929, transferiu o controle econômico para os americanos. Em uma montagem agressiva, com a finalidade de romper o estado anestésico em que se encontrava a classe média, a montagem teve temporada no Rio de Janeiro e representou o Brasil em festivais europeus. Seguiu-se a de *Roda Viva*, peça de Chico Buarque também dirigida por Martinez Correa, considerada a radicalização do processo iniciado em *O rei da vela*. “Em Oiticica, Caetano e José Celso, a razão antropofágica – tal como a enunciara o poeta e ensaísta Oswald de Andrade no final da década de 20 em seu ‘Manifesto antropófago’ – substitui o cartesianismo [...]” (BASUALDO, 2007, p. 15)

Influenciado pelo Teatro Oficina e por *Terra em transe*, de Glauber Rocha, Caetano Veloso fez da canção *Tropicália* uma alegoria do Brasil através de seus contrastes, dando a ela o nome da instalação de Oiticica. O disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) trafegou da estética brega de *Coração Materno*, de Vicente Celestino, à influência dos Beatles e do rock em *Panis et Circensis*, cantada pelos Mutantes. A bossa nova estava presente nos arranjos de Rogério Duprat, nos vocais de Veloso e de Nara Leão. A liberdade com o corpo vivenciada no palco por Veloso, Gil, Gal e Bethânia serviu de estímulo para a quebra de tabus e comportamentos pudicos. De proposta artística, a Tropicália passou a ser o apelativo de uma moda colorida, de um programa de televisão, de um movimento sociocultural.

Tropicália estava destinada menos a designar uma ou outra obra singular que a transformar-se em um catalisador da discussão e do debate. Esse nome-monumento é, na realidade, menos o de uma forma plástica ou musical definida que o de um projeto cultural coletivo, formulado nesses e em outros trabalhos realizados no breve espaço dos últimos anos da década de 60, destinado a ‘expressar uma realidade nova e complexa’. Uma vez que começasse a circular, de mãos dadas com a indústria da cultura, e no lapso de uns poucos meses, suas inflexões estariam destinadas a marcar indelevelmente o imaginário cultural do Brasil. (BASUALDO, 2007, pp. 19/20)

No campo das artes visuais, o clima de celebração da época foi marcado por dois eventos ao ar livre, em 1968, que ajudaram a romper fronteiras entre arte e espaço urbano. Durante o carnaval, artistas cariocas e paulistas reuniram-se na Praça General Osório, em Ipanema, para o evento Domingo das Bandeiras – que havia sido proibido em São Paulo pelos fiscais da prefeitura. Animados pela Banda de Ipanema, por passistas da Mangueira, e com a presença de personalidades do teatro e dos cartunistas Jaguar e Ziraldo, mais de 10 artistas expuseram bandeiras de alto teor crítico: Nelson Leirner misturou símbolos religiosos e esportivos aos da pátria, Claudio Tozzi defendeu Che Guevara, Glauco Rodrigues lembrou



*Yes, nós temos bananas*, do compositor Braguinha, e Samuel Spiegl proclamou Tomé de Souza novo governante do Brasil. Hélio Oiticica exibiu o estandarte *Seja marginal, seja herói*, que remetia a seu trabalho *Homenagem a Cara de Cavalo* e posicionava-se favoravelmente à ação marginal, de caráter artístico ou político. No mesmo ano, esta bandeira entrou para o cenário de um show de Caetano Veloso e foi vetada pela censura. Em Apocalipopótese, evento idealizado por Oiticica e Rogério Duarte em agosto de 1968, a contestação reforçou as vivências relacionadas ao corpo. Foram exibidos os *parangolés* de Oiticica, os *Ovos* de Lygia Pape, e as *Urnas quentes* de Antonio Manuel – cerca de 20 caixas hermeticamente lacradas que precisavam ser arreventadas para revelarem, em seu interior, textos e imagens sobre a violência da ditadura. Também participaram Sami Mattar, Jackson Ribeiro, Roberto Lanari, o grupo Poema-Processo e Torquato Neto. Duarte convocou para a ocasião a apresentação de um amestrador de cães e seus animais, em uma mordaz metáfora do momento político e social. A riqueza do encontro motivou ao longo dos anos seguintes iniciativas parecidas de mobilização do público, como os Domingos da Criação, realizados em 1971 por Frederico Moraes no vão livre do MAM/RJ.

Com a assinatura em 13 de dezembro de 1968 do Ato Institucional n. 5, pelo General Artur da Costa e Silva, então presidente do Brasil, os principais representantes da Tropicália foram reprimidos pelo regime militar. Com este ato, os direitos constitucionais foram suspensos, artistas e críticos foram vítimas da repressão, e muitos mudaram-se para o exterior a fim de evitar a truculência do governo militar. Veloso e Gil foram presos no mesmo mês e depois exilaram-se na Inglaterra. As peças *O rei da vela* e *Roda viva* foram proibidas pela censura. Quanto a Oiticica, aproveitando-se do reconhecimento internacional e talvez para não ter o mesmo fim de amigos presos e torturados, viveu em 1969 em Sussex, na Inglaterra, e radicou-se a partir de 1970 em Nova York, depois de ganhar uma bolsa da Fundação Guggenheim.

## **2.2 O corpo é a obra**

O ano de 1969, no Brasil, entrou para a posteridade como o do “vazio cultural”, devido a uma interrupção parcial das atividades decorrentes da Tropicália e de outras iniciativas artísticas daquela década. Mas este suposto vazio estava repleto de investidas artísticas que aliavam a herança experimental dos anos 1960 ao desbunde que chegava ao país

com o movimento mundial de contracultura ou *underground*. Aqueles que permaneceram no país protestavam veladamente, ora por meio de metáforas e códigos, ora executando ações rápidas e sem vestígios posteriores. A geração formada por artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Magalhães Vaz e Luiz Alphonso foi marcada pela postura combativa e pela proposição de atos, gestos, ações coletivas. Segundo Mário Pedrosa (1995, p. 283), “[...] eles se entregam, consciente ou inconscientemente, a uma operação inteiramente inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: [...] o exercício experimental da liberdade.”

O corpo, nesse contexto, estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico com a repressão, às fugas, exílios, guerrilha e tortura. “O corpo, tornado palco da vida social, era o mesmo da vivência e experimentações artísticas.” (REIS, 2006, p. 61) A prática da performance, que se insinuava nos trabalhos de Oiticica, Clark, Pape e Duarte, entre outros, tornou-se, mais do que um meio de expressão, uma estratégia de manifestação contra o amordaçamento promovido pela ditadura. A intensidade política dos trabalhos corporais no Brasil, no início dos anos 1970, foi um dos elementos que diferenciou a produção nacional daquela então desenvolvida nos Estados Unidos e na Europa, de caráter mais intimista. Conforme definiu Frederico Moraes em seu texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, de 1971:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), e, sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS, 2001-1, p. 171)



Figura 13 - *O corpo é a obra* (1970), de Antonio Manuel.

Em meio a uma rotina de repressão, era patente uma desconfiança mútua entre os artistas e as instituições culturais financiadas pelo governo militar. A censura a trabalhos de arte intensificou-se nas exposições: a exposição no MAM/RJ que iria representar o Brasil na Bienal de Jovens de Paris de 1969 foi fechada pelos militares e, em resposta, artistas nacionais e estrangeiros boicotaram em peso a Bienal de São Paulo do mesmo ano. Enfraquecido e desacreditado durante a década de 1970, o Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ, teve um trabalho rejeitado como principal atração na abertura da 19ª edição, em 1970. Antonio Manuel inscreveu o próprio corpo como obra, o que foi recusado pelo júri formado por Frederico Moraes<sup>12</sup>, Édila Mangabeira e Loio Pérsio. Na noite de inauguração da exposição, o artista tirou a roupa e, nu, apresentou-se ao público como obra rejeitada. Fez de sua performance *O corpo é a obra* um protesto diante de um sistema repressor. Uma mulher aderiu à sugestão do artista e, também despindo-se, subiu as escadarias do MAM/RJ e passou pelo museu ao lado dele, até que a chegada da polícia obrigou os dois a fugirem. O protesto teve ampla repercussão na época, e Antônio Manuel foi proibido de participar durante dois anos de salões oficiais. A exposição, fechada na ocasião, foi reaberta após a comprovação de que os organizadores não tinham responsabilidade pelo acontecimento.

Em abril de 1970, Frederico Moraes organizou em Belo Horizonte a exposição *Do corpo à terra*, na qual lidava-se com as idéias de desmaterialização da obra artística e de emergência de um novo momento a partir da produção de jovens artistas. Dois deles foram emblemáticos para a produção do período: Artur Barrio e Cildo Meireles. Barrio provocou um

<sup>12</sup> Interessante é perceber que o próprio crítico proclamou um ano depois que “o corpo é o motor da obra”, no texto já citado, o que torna um tanto inquietante essa recusa da comissão da qual ele fazia parte.

fato insólito na capital mineira com o trabalho *Situação ORRHHH...*, em que lançou 14 *Trouxas ensangüentadas* (preenchidas com pedaços de carne e ossos de animais embrulhados em tecido, amarrados com barbantes) no Ribeirão das Arrudas, escoadouro de esgoto da capital mineira. Os sacos “desovados” no rio atraíram a presença de curiosos, jornalistas, polícia e bombeiros, sob a suposição de massacre, ação de grupo de extermínio ou tortura política.

As primeiras *T.E. (Trouxas ensangüentadas)* foram exibidas por Barrio em 1969, durante o Salão da Bússola no MAM/RJ. Elas fizeram parte do trabalho *Situações... ORHHHHHHHHHHHHHHH 5.000...T.E.M. ... N.Y.....CITY.... 1969*, ou *Trouxas Ensangüentadas – (Situações T/T)*. O artista primeiro expôs as trouxas, contendo jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho, e fornidas pelos espectadores com dinheiro, detritos e a escrita de palavrões. Finalizada a mostra, Barrio inseriu pedaços de carne nas trouxas e colocou-as sobre uma base de concreto na área externa do museu, recolhidas no dia seguinte pelo serviço de limpeza do MAM/RJ após questionamentos de uma radiopatrulha. Também no Rio, Barrio realizou *Deflagramentos de situações*, que consistiu no lançamento de 500 sacos plásticos com sangue, pedaços de unha, saliva, fezes, urina, ossos, papel higiênico, meleca, absorvente, algodão, serragem, restos de comida, pedaços de filme etc. em ruas da cidade. Os passantes atuavam como autores/manipuladores do trabalho.

Ainda em 1970, o artista executou sua ação mais radical e subjetiva: *4 dias e 4 noites*, tempo em que perambulou à deriva pelas ruas do Rio de Janeiro, registrando impressões em um caderno. Buscando exceder ao máximo os limites de seu corpo, ele caminhou e experimentou o entorpecimento e o automatismo psíquico, até a extenuação. Nessa experiência, Barrio tomou para si a alternativa da vivência como única possibilidade para a arte. “Procurando [...] nos *fragmentos de ação no mundo*, a libido necessária à continuidade da arte e assim do próprio homem, Barrio desenvolve a relação arte/vida no sentido da recuperação da vida e repotencialização da arte.” (CABO, 2001, p. 99)

Cildo Meireles, em *Do corpo à terra*, realizou em 21 de abril de 1970 a performance *Tiradentes: totem monumento ao preso político*. Na área externa ao Palácio das Artes, ele montou um quadrilátero de pano e dez galinhas vivas atadas a um poste de 2,5m, sobre o qual instalou um termômetro clínico. Depois, cercado pelo público, queimou as galinhas com gasolina. Ao evocar presos e desaparecidos políticos do regime militar, Meireles provocou a tomada de posição por meio da violência deliberada e do sentimento coletivo de horror.

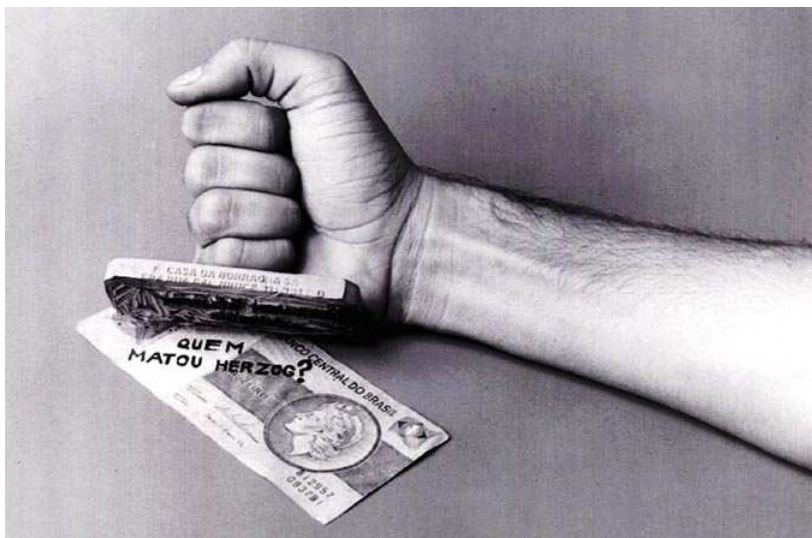


Figura 14 - *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula* (1970), de Cildo Meireles.

No mesmo ano, Meireles inicia o projeto *Inserções em circuitos ideológicos*, em que busca gerar a reflexão a partir de produtos e elementos de grande circulação. Fazem parte da série o *Projeto Coca-Cola*, que consistiu em gravar sobre garrafas de Coca-Cola, com decalque de tinta branca vitrificada, informações e opiniões críticas contra o capitalismo norte-americano, devolvendo-as depois ao comércio, e o *Projeto Cédula*, que consistia em carimbar mensagens políticas em notas de cruzeiro, fazendo-as passar de mão em mão agora como veículo de protesto contra o sistema. Um dos carimbos utilizados pelo artista foi “Quem matou Herzog?”, após o assassinato do jornalista pelo regime em 1975. Também são dele as notas *Zero dollar* e *Zero cruzeiro*, cópias de formato idêntico ao das notas no mercado, mas sem valor de troca. “O desejo é interferir no andamento do Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como *zero*, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula.” (BRITO, 2001, p. 112)

Paralelamente, artistas de diferentes vertentes, especialmente os ligados à poesia, começaram a se reunir em algumas capitais do país para ler textos, conversar e dar vazão a outras manifestações, inclusive performáticas, em um clima de liberação proporcionado pelas premissas da contracultura e pelo ambiente lisérgico a ela atrelado. De acordo com Xico Chaves, que integrou o grupo Tribo em Brasília em 1970 e 1971, antes de exilar-se no Chile, “[...] se reuniam 200 pessoas nas superquadras, em torno de uma fogueira, e todos ficavam gritando, batendo palma, distribuindo poesia, falando coisas, fazendo performances.” O grupo publicava um pequeno jornal homônimo, contava também com integrantes de grupos políticos e da luta armada. E, Chaves descobriu recentemente, era observado de perto pelo serviço secreto do Exército, mais especificamente por um dos generais responsáveis pela operação

que aniquilou a Guerrilha do Araguaia. “A contracultura no Brasil foi altamente politizada, porque tinha uma base no movimento estudantil, pessoas que tinham acompanhado a formação ideológica desses grupos e que adquiriram outra postura, mais comportamental [...]”, lembra o artista. Depois de fugir para Santiago, no Chile, e integrar a Associação de Teatro Amador Chileno, executando performances em meio a manifestações políticas, Chaves mudou-se para o Rio de Janeiro, onde participou de outro grupo de poesia e contracultura: a Nuvem Cigana, fundado no mesmo período e sob as mesmas perspectivas da Tribo.

Formada por artistas visuais, poetas, arquitetos, engenheiros e geólogos, entre outros, a Nuvem Cigana reuniu-se de 1972 a 1982, e teve em seu núcleo central os poetas e compositores Charles Peixoto, Ronaldo Santos, Chacal, Bernardo Vilhena, Claudio Lobato, Cafi, Ronaldo Bastos, Lucia Lobo, Pedro Cascardo, Dionísio e Guilherme Mandaro (que morreu em 1979, fato que marcou o ocaso do grupo). Junto com Chaves, gravitaram em torno dela poetas como Samaral, Cacaso, Fred, Chico Alvin, Leila Mícolis e Ana Cristina César. Durante a atuação mais intensa do coletivo, de 1975 a 1980, ele promoveu iniciativas relacionadas a editoração, cenografia, iluminação, produção de shows, recitais e lançamentos de livros. Tinha uma revista, o *Almanaque Biotônico Vitalidade*, e o bloco de carnaval Charme da Simpatia, que destilava ironia e irreverência em sambas, fantasias e estandartes, com direito a bateria própria. Foi precursor do Suvaco do Cristo e do Bloco das Carmelitas – e, por consequência, de todo o carnaval de rua hoje em ascensão no Rio de Janeiro.

Na produção poética, a Nuvem Cigana foi o berço da poesia marginal, livre do intelectualismo e do hermetismo modernistas. As criações de seus componentes eram espontâneas, mal-acabadas, irônicas, em linguagem coloquial, em um estilo solto, muitas vezes atrelado a termos como “lixeratura” e “poesia pornô”. O meio de impressão por excelência era o mimeógrafo, fato ao qual Chaves atribui um alto teor político. “Nós antes imprimíamos os panfletos; quando os mimeógrafos calaram, nós começamos a imprimir poemas. A poesia mimeógrafo, para mim, nasce do mimeógrafo calado que imprimiu panfletos [...]”, diz. Nos eventos poéticos, chamados pelo grupo de *artimanha* (nome tirado de um poema de Torquato Neto), a Nuvem sistematizou uma prática de poesia oral no Brasil. E, segundo Chaves, aproximou-se muito da performance, embora ainda não fosse identificada como tal: “[...] a performance era chamada de artimanha, que era a ocupação do espaço cênico, com uma série de linguagens cenográficas e poéticas – poesia falada, poesia, poesia sem palavras, objetos cênicos [...].”

Também no campo da poesia, houve no mesmo período o poema-processo e a arte postal. Os poetas-processo, como Wladimir Dias Pino, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e

Álvaro Sá, pretendiam assimilar como poesia a publicidade e as imagens do cotidiano, abolindo o verso. Montavam painéis com palavras, fotos, diagramas, rótulos, anúncios, e tiveram entre os trabalhos mais famosos um cheque ouro do Banco do Brasil carimbado com a suástica nazista, em uma clara alusão à opressão militar. O poema-processo enviado pelo correio constituía a arte postal, que lançava mão de cartões-postais, carimbos e reprodução por xerox. Um dos principais representantes da arte postal no Brasil foi Paulo Bruscky, que trocou correspondências do gênero inclusive com membros dos grupos Fluxus e Gutai. Suas experiências com arte postal, áudio-arte, artdoor e xerografia/fax-arte são pioneiras na arte brasileira.

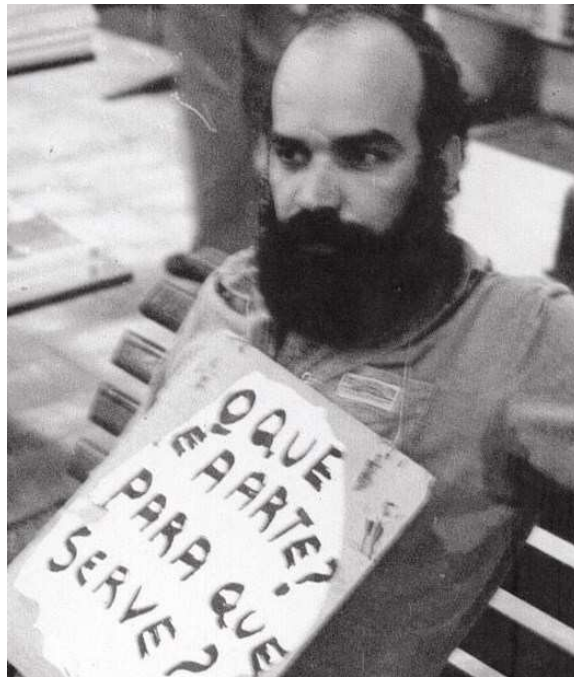


Figura 15 - *O que é arte? Para que serve?* (1978), performance de Paulo Bruscky.

Bruscky também desenvolveu performances em Recife, na segunda metade da década de 1970. Em 1978, ele caminhava pelas ruas, ou no interior da Livraria Moderna, no centro da cidade, sentado no meio dos livros ou na vitrine, com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres: *O que é arte? Para que serve?* Algumas delas foram documentadas nos cerca de 30 filmes de artista/videoarte que Bruscky produziu de 1979 a 1982. Unindo xerox e performance, em 1980 ele registrou mais de 1.000 cópias de seu corpo em ação, para depois transformá-las em uma seqüência de super 8, no que chamou de xerperformance.

### 2.3 Alternativos por opção

Em paralelo à discussão de soluções para a livre expressão no país, os artistas começaram a desenvolver nos anos 1970, em parceria com críticos, uma produção teórica de análise do mercado de arte local, em muito motivados pela observação do *boom* de leilões e venda de obras de arte de 1970 a 1973, decorrente do excesso de renda gerado pelo que se convencionou chamar “milagre econômico”. Outro fato marcante para a comercialização de arte nacional foi a efeméride, em 1972, dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, o que intensificou uma corrida às obras modernistas, elevando os preços a cifras nunca antes vistas no país. Em textos como “Análise do Circuito” (1975) de Ronaldo Brito, e “O *boom*, o pós-*boom* e o dis-*boom*” (1976) de Carlos Zílio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas, eles procuraram explicitar o tipo de relação que o mercado local, em meio à especulação financeira, estabelecia com essa produção nacional dos anos 1960 e 1970. E o quadro delineado por eles, em relação às investigações artísticas do período, não era animador.

Em “O *boom*, o pós-*boom* e o dis-*boom*”, depois de uma revisão histórica do até então quase incipiente mercado de arte, os autores expuseram suas observações sobre o comportamento e as preferências de *marchands* e compradores de arte no país. Concluíram que o mercado brasileiro manipulava uma produção já institucionalizada, e que a produção recente passava quase sempre um tempo imobilizada, numa situação por assim dizer marginal, até perder toda sua contundência e então ser englobada. Eles definiram três estágios de produção artística consumidos no país: um primeiro, o “tesouro” do mercado, que começava nos chamados acadêmicos e pré-impressionistas, passando pelos modernistas, até a geração de Aldo Bonadei, Francisco Reboló e Alfredo Volpi. Entre esses, o supra-sumo seria o grupo formado pelos trabalhos iniciais desses artistas, que apresentavam preços astronômicos. O segundo estágio era composto de artistas com uma linguagem já formada e cujo processo de institucionalização ocorreu independentemente do mercado, por meio de um penoso jogo de favores e contatos com a burguesia e por oportunidades ocasionais. O terceiro estágio, definido por sua posição marginal, dividia-se entre o grupo que estava afastado da circulação porque ainda não havia possibilidade para sua absorção (uma espécie de estoque de reserva), e outro que assumia essa marginalidade e se colocava numa posição de antagonismo frente às imposições do mercado. “É fácil constatar que o mercado brasileiro não é um agente de ativação, mas tão-somente um agente de apropriação do trabalho de arte.” (ZILIO, RESENDE *et alli*, 2001, p. 187)



De acordo com levantamento de Dária Jaremtchuk, dentro do circuito de galerias comerciais, poucas apoiaram poéticas inovadoras. No Rio de Janeiro, ela cita a galeria de Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, aberta em 1973, que expôs, entre outros, Carlos Zilio, Luiz Alphonsus, Cildo Meireles, Mira Schendel, Ângelo de Aquino, J. Carlos, Antônio Dias, Rubens Gerchman, João Carlos Galvão, e Hervé Fischer do Coletivo de Arte Sociológica, com a Farmácia Fischer e as performances de Alberto Ribas. A Central de Arte Contemporânea, lançada em 1974 e fechada pouco depois, exibiu mostras de Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Milton Machado e Waltercio Caldas. Também no Rio, a Petite Galerie exerceu importante papel ao apresentar exposições de impacto como as da série tripla *Agnus Dei*: na primeira, Tereza Simões expôs telas brancas com títulos descritivos; Cildo Meireles exibiu três garrafas de Coca-Cola da série *Inserções em circuitos ideológicos*, e também o poste e as fotografias da performance *Tiradentes: totem monumento ao preso político*; e Guilherme Vaz afixou na galeria um aviso em que “desapropriou” os visitantes. Frederico Moraes organizou no mesmo local *A nova crítica*, fechada algumas horas após a inauguração, devido a ameaça de invasão pela polícia. Dentre os espaços públicos, Jaremtchuk destaca a carioca Escola de Artes Visuais do Parque Lage, fundada em 1975 (e da qual falaremos nos próximos capítulos), e, em São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), especialmente na gestão de Walter Zanini com as mostras *Jovem Arte Contemporânea (JAC)*, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob a gestão de Aracy Amaral de 1975 a 1979. O MAM/RJ, que manteve uma Sala Experimental durante os anos 1970, quase entrou em colapso após o incêndio de 1978, quando perdeu cerca de 90% do acervo.

Perante o comportamento conservador do mercado, alguns artistas manifestaram sua insatisfação. Wesley Duke Lee publicou um anúncio no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1972, discordando do sistema de especulação dos *marchands* e galerias, acusando os promotores dos leilões de leviandade e informando que, a partir de então, venderia seus quadros diretamente e exporia apenas em instituições públicas. A maior parte dos artistas ditos marginais ou alternativos, entretanto, assumia a condição de carta fora do baralho e desenvolvia estratégias conscientes para criar obras invendáveis, explorando a ironia, a crítica e materiais precários e perecíveis – frente a isso, não espanta saber que muitos trabalhos da época permanecem no acervo de seus criadores até hoje.

As apresentações ocorriam com mais frequência na rua e em locais públicos, geralmente com a presença apenas do(s) performer(es) e dos passantes, e hoje conhecidos apenas por fotografia ou vídeo. Tal fórmula foi seguida, por exemplo, na experiência corporal

de Anna Bella Geiger com um grupo de alunos do MAM/RJ, em um terreno abandonado no bairro carioca da Barra da Tijuca, que gerou posteriormente o ambiente/instalação *Circumambulatio*, em 1972. A artista também criou trabalhos a partir de fotografias suas em vagões de trem (*Passagens*, 1975), em montagens com recortes de ambientes luxuosos e artistas de renome (*Artes e decoração...* e *Diário de um artista brasileiro*, ambas de 1975), e em um quintal caseiro, no qual simulou imagens estereotipadas de representação do índio (*Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1977). A artista também fez de seu corpo protagonista de trabalhos seminais da videoarte no Brasil, como em *Passagens I* (1974), no qual, em uma ação performática, ela sobe três escadarias do Rio de Janeiro em um movimento repetitivo e incessante: a de um prédio no Jardim Botânico, uma na Rua Santo Amaro e a última no Instituto Benjamin Constant. Neles, segundo Jaremtchuk, prevalecem o experimentalismo, as imperfeições das imagens, a atitude crítica ao contexto social, a rejeição da estética e da narrativa televisiva.



Figura 16 - *Brasil nativo / Brasil alienígena* (1977), de Anna Bella Geiger.

De acordo com Daria Jaremtchuk, entre os artistas no grupo formado por Anna Bella Geiger, estavam Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski, Letícia Parente e Ana Vitória Mussi. Herkenhoff fez performances como *Judge Meets Out a Written Punishment to Offenders* (1975), realizada durante uma exposição na Sala Experimental do MAM/RJ em referência a uma notícia de jornal, e produziu vídeos como o trio *Fartura*, *Jejum* e *Sobremesa* (1975), em que, respectivamente, engolia notícias de jornal sobre a ditadura, entalava-se com o jornal engolido e comia arte feita a partir de jornal (um trabalho de Antonio Manuel). Parente, uma das principais artistas a explorar os registros de performance em vídeo, teve como trabalho mais

célebre o registro em vídeo da performance *Marca registrada* (1974), em que bordou as palavras “Made in Brazil” na planta dos próprios pés com agulha e linha preta. Cocchiarale realizou, também na Sala Experimental, o trabalho *Amostra* (1976), em que o público, baseado em verbetes de dicionário ligados a categorias profissionais, deveria responder a perguntas como “Que é que você é?” ou “Que é que você faz?”, respostas essas que eram recenseadas e computadas diariamente pelo artista. Mussi e Cocchiarale trabalharam, ora individualmente ora em dupla, com produção fotográfica a partir do corpo em ação.

Em Minas Gerais, Teresinha Soares tornou-se precursora na cena local ao apresentar instalações desde o final dos anos 1960 e, em 1971, a primeira performance da cidade, no Palácio das Artes. Em 1973, exibiu a trilogia de performances *Túmulos: Vida, Morte e Ressurreição*, que passou por Belo Horizonte, pelo MAM/RJ e pela programação pré-Bienal de São Paulo.

Radicada na Itália por oito anos, durante a década de 1970, Iole de Freitas também explorou a fotografia e o vídeo em super-8 como suportes de trabalhos, nos quais o corpo era o tema principal. Bailarina com formação em dança moderna, investigou em seus primeiros trabalhos sua própria imagem refletida, fragmentada, relacionada à identidade feminina e à plasticidade das formas. Em depoimento a Lea Vergine, Iole explicou a importância de ser a fotógrafa de suas próprias experiências, transmitindo às imagens a sensibilidade íntima do momento: “[...] eu pretendo gravar, mais que registrar, através da imagem plana, certos movimentos que são parte de uma pesquisa intimista, para atingir uma melhor compreensão de mim mesma.” (*apud* VERGINE, 2007, p. 85)

Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, mais conhecido como Tunga, começou a trabalhar com performances, vídeo e fotografia na segunda metade da década de 1970 – antes, dedicava-se apenas ao desenho e à escultura, sendo arquiteto de formação. Entre 1977 e 1980, elaborou peças tridimensionais e instalações utilizando materiais como correntes, lâmpadas, fios elétricos e materiais isolantes, como o feltro e a borracha. Em 1980, apresentou a instalação *Ão*, em que um filme realizado em um trecho curvo do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro, se repete, como se a câmera andasse em círculos pelo trajeto, sugerindo um caminho sem saída no interior de uma rocha.

A Cooperativa de Artistas Plásticos, inaugurada em São Paulo em 1975, reuniu alguns jovens artistas ligados à performance, entre eles Ivald Granato, José Roberto Aguilar e Marcello Nitsche. Cada um deles já apresentava uma trajetória de manifestações. Aguilar, que acabara de trocar Nova York pelo Brasil, era naquele momento um dos pioneiros da videoarte no país, e realizava performances (posteriormente, em 1981, foi o fundador da Banda

Performática). Nitsche, integrante de exposições como *Nova Objetividade Brasileira* e do *Domingo das bandeiras*, era conhecido por intervenções urbanas como as *bolhas*, estruturas infláveis de grandes dimensões que tinham por intenção provocar no adulto as reações de surpresa e encantamento próprias das crianças. Também executou videoperformances, entre elas *Auto-retrato* (1975), na qual pintava o rosto por meio de pinceladas coloridas. Granato e Aguilar eram os performers por excelência do grupo, embora lidassem simultaneamente com outros suportes, como a pintura, o desenho e a gravura.

Granato realizou a primeira performance, *A Safada de Copacabana*, em 1964 em sua cidade natal, Campos dos Goytacazes (RJ). Cinco anos depois, no Rio de Janeiro, apresentou *Caixa de Estacionar / Pedra de Morar*. Em São Paulo, onde passou a morar em 1973, realizou, entre outras, as performances *XL 250* (1975), menção à moto que usou para atravessar uma tela, *No of Massage Vomite* (1976) quando entre discursos e sustos comia uma pasta e a devolvia sobre o público, *Is My Name Woody Allen?* (1978) e *My Name is Not Joseph Beuys* (1978). O artista também foi atuante em espaços alternativos da cena paulistana, como Radar Tantã, Madame Satã (Projeto Conexão Urbana ) e Carbono 14, e trabalhou amplamente com o vídeo, produzindo videoarte e programas de TV a partir de 1977. No MAM do Rio, fez *My name is not Neuzinha Brizola* e *Gesto Alucinado*, além de apresentar-se em 1980 com a Banda Performática de Aguilar (da qual falaremos adiante). Durante a década de 1970, também fez performances fora do país, como *Besides the idea, I'm a painter* na Praça da Sorbonne em Paris, em 1978.

Deveu-se a Granato a organização e a coordenação, em 5 de novembro de 1978, do encontro *Mitos vadios*, como reação à primeira (e única) Bienal Latino-Americana, cujo tema era *Mitos e Magia*. Em um estacionamento vazio da Unipark, próximo à Rua Augusta, reuniram-se o próprio Granato, Oiticica, Aguilar, Claudio Tozzi, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Regina Vater, Portilhos, Ubirajara Ribeiro e Olney Kruse (que enviou obra), além de colecionadores, marchands, artistas e apreciadores de arte. De acordo com depoimentos de período, o evento lembrou em muito o espírito de eventos como *Apocalipopótese*, desta vez em um momento político inverso – o início da decadência do regime militar. Oiticica, usando peruca feminina, maquiagem, sunga e salto alto, passava pelos visitantes ora exibindo a língua em movimento frenético, ora tocando os genitais sob a sunga. De acordo com Waly Salomão (2003, p.139-140), “Oiticica dançava, girava e gritava “ESTOU POSSUÍDO”, gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, [...] a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte.” Granato, usando chapéu e com um charuto na mão, realizava a performance

*My Name is Not Ciccilo Matarazzo*, fazendo salamaleques a quem se aproximava. Aguilár, vestido de samurai, gritava palavras em japonês e investia com uma espada contra bonecos de papel apelidados de Omissão Cultural, Bom Gosto, Pacote Cultural e Crítica Colonizada. Plaza distribuiu pequenos papéis com frases contra a arte, o mercado e a crítica de arte. Maiolino colocou sobre uma mesa um saco de feijão e outro de arroz, amarrou-os com uma fita preta e chamou-os de *Monumento à Fome*. Tozzi amarrou carteiras escolares e uma lousa, em protesto contra as condições de ensino vivenciadas pela população. Ribeiro imprimiu cinco obras de arte célebres e promoveu um tiro ao alvo, com a participação do público.



Figura 17 - Hélio Oiticica em *Mito Vadios* (1978)      Figura 18 - Aguilár e Banda Performática do MAM/RJ, em 1981.

Outra figura chave na produção de performance do período, Aguilár já participava de experimentações artísticas desde 1958, quando integrou o movimento Kaos, que incluía sessões de poesia, literatura e performance. Depois de um exílio em Londres no início da década de 1970, fruto das ações políticas e reuniões concentradas em seu ateliê na Rua Frei Caneca, viveu em Nova York em 1974 e 1975, iniciando suas pesquisas em videoarte. Convidado para a Bienal de São Paulo em 1977 e 1979, realizou em sua primeira participação o espetáculo performático *Circo Antropofágico*, com 12 monitores de vídeo no palco. Em 1978, participou de videoperformances no Centre Georges Pompidou, em Paris, e no Festival de Vídeoarte de Tóquio. Dois anos depois, nascia informalmente a Banda Performática, durante uma performance capitaneada por Aguilár na Pinacoteca de São Paulo. Oficialmente fundada em 1981, ela chegou a gravar um disco na época (posteriormente, gravou outro em

1990 e retornou nos anos 2000). Reunia no hibridismo música/performance Paulo Miklos, Sandra e Arnaldo Antunes, Go, Alberto Marcicano, José Thomaz Brum, Lanny Gordin, entre muitos outros, e até 1983 realizou feitos como uma ópera-rock para 15 mil pessoas na paulistana Praça Roosevelt, chamada *Macunaíma Performática*.

São Paulo também sediou, no fim dos anos 1970, três grupos de performance e intervenção urbana que tornaram-se conhecidos na cena nacional: o Viajou sem Passaporte, o Manga Rosa e o 3Nós3. Ativo de 1978 a 1982, o Viajou sem Passaporte era integrado por oito ex-participantes do grupo de teatro MOVE, que havia se dissolvido: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello. Desenvolveram experimentações que misturam teatro, música e artes plásticas, sem um critério exclusivamente teatral. Depois de um período de três meses de espetáculos de improvisação no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, o grupo partiu para performances de rua, como *Trajatória em torno da árvore*, em março de 1979, na qual um elemento do grupo andava a cada 60 segundos por uma calçada e dava um giro em torno de uma árvore situada no Largo do Arouche, em frente a um bar com mesas externas. Um mês depois, em *Trajatória do Curativo*, eles se dispuseram em paradas de ônibus seguidas de uma mesma linha, sendo que um deles, com curativo no olho esquerdo, subia no ônibus, pagava a passagem e descia no ponto seguinte, sendo substituído por outro com curativo no olho esquerdo, o qual executava a mesma ação do primeiro e era substituído por outro, sucessivamente. No último ponto, um cartaz trazia o nome do trabalho e o desenho de uma pessoa com curativo no olho. *Trajatória do paletó*, do mesmo ano, seguia um modelo parecido: cada integrante subia ao ônibus em um ponto e recebia um paletó do que havia subido no ponto anterior, o qual descia em seguida – no fim, o paletó foi deixado com um dos passageiros. Posteriormente, o grupo ficou conhecido por intervir em peças da temporada paulistana, estimulando o improviso dos atores em meio à situação inusitada.

Em 1979, foi criado o grupo 3Nós3, composto por Hudinilson Jr. (já então um destaque na arte postal no país), Mário Ramiro e Rafael França. Juntos, eles apresentavam até 1982 mais de 10 intervenções públicas (ou “interversões”, como chamavam), cujo objetivo era inverter a percepção habitual acerca da cidade e da arte. Um dos trabalhos célebres do trio é *Ensacamento* (1979), em que eles, à noite, encapuzaram com sacos de lixo 50 esculturas do centro de São Paulo, do Museu do Ipiranga e do Monumento às Bandeiras, no Ibirapuera, ligando para todos os jornais na manhã seguinte como se fossem cidadãos anônimos, de maneira a chamar a atenção da população para estátuas que passavam despercebidas aos passantes. Do mesmo ano é *Operação X Galeria*, trabalho no qual vedaram com fita crepe as

portas das galerias em “X” e deixaram nelas uma folha de papel mimeografada a frase “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. Em 1980, o grupo, em mais uma ação noturna, estendeu 100 metros de plástico vermelho pelos cruzamentos e entradas no anel viário da Avenida Paulista com Rua da Consolação. O Detran, porém, desmontou o trabalho na manhã seguinte, procedendo de igual forma quanto às ações seguintes. Na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, instalaram o trabalho *B’81*, em que 50 metros de filme de polietileno, foram esticados em frente da entrada antiga do prédio da Fundação Bienal, conectando os dois extremos da quadra Armando de Arruda Pereira e cobrindo o busto de bronze do prefeito. O grupo terminou suas atividades depois da mudança de Rafael França para Chicago.



Figura 19 - *Ensacamento* (1979), ação do grupo 3Nós3.



Figura 20 - *Operação X Galeria* (1979), do grupo 3Nós3.

O Manga Rosa foi formado pelos estudantes de arquitetura Jorge Bassani (Joça), Chico Zorzeti, Carlos Dias e Márcio Prassolo, e começou a chamar atenção quando inaugurou, em 1981, o projeto *Arte ao Ar Livre*, constituído de um *outdoor* livre à participação de artistas convidados na Rua da Consolação, junto à praça Roosevelt. Em 1982, o grupo ocupou outro *outdoor*, desta vez na Av. Rebouças. No mesmo ano, realizou a escultura *Estrutura I - Homenagem a Flávio de Carvalho*, constituída de canos de ferro soldados e chapas) em frente à Biblioteca Mário de Andrade.

A produção farta de performances e intervenções em São Paulo é apenas um exemplo mais claro e documentado de uma tendência artística explorada em algumas capitais

brasileiras na virada dos anos 1970/1980. Como veremos no próximo capítulo, uma série de fatores favorecia o fortalecimento de uma arte efêmera, irreverente e questionadora. Embora não reconhecida pelos meios institucionais, com poucas exceções, a performance chegou à década de 1980, no Brasil, como um dos recursos de expressão artística do período.



### 3. CRISE, VAZIO E DESBUNDE

Tempos de abertura política, hiperinflação, ameaça de bomba atômica, pós-modernismo, *yuppies*, *punks*, *new wave*, *videogames* e computadores pessoais, moda colorida e espalhafatosa... Como sintetizar os anos 1980? Caracterizada como uma década de contrastes, de indefinições, simultaneamente festiva e caótica, ela constituiu um pano de fundo indissociável do que se expressou na produção artística brasileira do período.

Desta forma, para que possamos analisar com mais profundidade a produção carioca dos anos 1980 e os conflitos então vivenciados, faz-se necessária uma imersão nesta década que, não raro, hoje é lembrada de maneira caricata, seja por suas excentricidades ou pelo impasse político e econômico que a marcou. Nas próximas páginas, pretendemos reavivar a memória – ou criar referências, para os que não eram nascidos – daqueles dias de Diretas Já, de Perestroika, dos fiscais do Sarney e da Geração 80.

#### 3.1 Aspectos políticos e econômicos no Brasil<sup>13</sup>

A primeira metade da década de 1980, na política brasileira, foi um tempo entre o alívio e o sobressalto, entre o temor e o desdém de um governo militar que, enfim, revelava sua fragilidade e seu fim próximo. O presidente então era o general João Batista Figueiredo, que governou de 1979 a 1985, desde o início incumbido pela cúpula do poder militar com a missão de dar continuidade à abertura política iniciada por seu antecessor no cargo, o general

---

<sup>13</sup> Os fatos aqui brevemente relatados encontram-se esmiuçados nos arquivos do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, disponíveis no sítio <<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>>.

Ernesto Geisel, numa transição sem riscos rumo a um posterior mandato civil. Dois elementos se tornaram cruciais para a compreensão do país na década que se iniciava: a ânsia pela democracia, enfim possível após duas décadas de jugo militar, e a hiperinflação. Na economia, o período foi de intensificação da dívida externa brasileira, fruto dos empréstimos internacionais tomados pelos militares durante o “milagre econômico”, no início da década de 1970, e também da consolidação de um mercado de consumo mais ativo e complexo.

As providências para o retorno do país à democracia começaram antes mesmo da década e do governo de Figueiredo, em 1º de janeiro de 1979, quando foi extinto o AI-5. Em 28 de agosto do mesmo ano, Figueiredo sancionou a Lei nº 6.683, que anistiou todos os punidos por atos de exceção desde 9 de abril de 1964, data da edição do AI-1. Quatro meses depois, após forte pressão popular, o benefício foi estendido aos autores dos chamados “crimes de sangue” (atos terroristas), por meio de um indulto natalino. Foi a sonhada “volta do irmão do Henfil” e de tantos outros formadores de opinião, cujo retorno do exílio provocou transformações na produção cultural e intelectual do país dos anos 1980.

Em 1982, após uma reforma política que voltou a permitir o pluripartidarismo no Brasil, foram promovidas as primeiras eleições diretas sob o novo modelo, para governadores, com significativa participação de partidos recém-fundados como o dos Trabalhadores (PT), liderado à época por intelectuais e sindicalistas, e o Democrático Trabalhista (PDT), fundado por Leonel Brizola, ambos de esquerda na ocasião e célebres pelo grande número de militantes no Rio de Janeiro – onde Brizola, inclusive, foi eleito governador naquele ano. Tal período eleitoral, entretanto, não havia sido de todo tranquilo: em 1980 e 1981, cartas-bomba foram encaminhadas ao jornal *Tribuna da Imprensa*, à Câmara Municipal e à sede da Ordem dos Advogados do Brasil, os três no Rio de Janeiro. As ações de terror culminaram com a explosão de duas bombas no Riocentro, em 30 de abril de 1981, durante um show de música popular para 20 mil pessoas em comemoração ao Dia do Trabalho. Mesmo negando a participação nessas ações, o governo demonstrava sentir a pressão popular, especialmente os pleitos por uma nova constituição e pelas eleições diretas para presidente.

A campanha Diretas Já começou em 1983, com um comício com 10 mil pessoas e o apoio de 10 governadores opositoristas. De janeiro a abril de 1984, os comícios reuniram multidões nas praças das capitais e principais cidades – mais de 30 milhões, segundo estimativa de seus articuladores, entre os quais estavam o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), o PT e o PDT. Em abril, o deputado Dante de Oliveira apresentou no Congresso Nacional um projeto de emenda à constituição vigente, possibilitando as eleições no ano seguinte, o que levou Figueiredo a decretar estado de emergência em Brasília na

véspera da votação da emenda na Câmara dos Deputados, cercando o prédio do Congresso. Figueiredo também ofereceu outro projeto de lei, estabelecendo as eleições diretas somente para o ano de 1988. Em 25 de abril, a emenda Dante de Oliveira foi aprovada pela maioria dos deputados, mas ainda em quantidade insuficiente para que conseguisse a aprovação pelo Congresso Nacional. Sem outra saída, o Colégio Eleitoral escolheu em janeiro de 1985 o primeiro presidente após 21 anos de ditadura militar: Tancredo Neves. Depois de articular uma habilidosa costura entre partidos, incluindo a adoção de José Sarney (do Partido da Frente Liberal, PFL) como vice-presidente, Neves adoeceu na véspera de sua posse, com uma crise de diverticulite, que evoluiu para um quadro agudo e veio a causar sua morte em 21 de abril do mesmo ano. Interino na Presidência desde a posse, Sarney foi investido no cargo.

Um clima de forte instabilidade caracterizou o início do governo Sarney, e não apenas pela recente morte do presidente eleito. Sarney herdara um quadro econômico aterrador, fruto do desgaste e da inabilidade dos militares, especialmente após o “milagre econômico” e a crise do petróleo em 1973. Depois de recorrentes empréstimos do Fundo Monetário Internacional (FMI), os juros da dívida pública em 1985, externa e interna, já alcançavam mais de 10% do Produto Interno Bruto (PIB). Eric Hobsbawm lembra que a dependência em relação ao FMI era uma máxima em toda a América Latina e que “[...] praticamente nada desse dinheiro tinha probabilidade de um dia ser pago, mas enquanto os bancos continuassem a ganhar juros sobre ele – uma média de 9,6% em 1982 (UNCTAD) –, não se incomodavam.” (HOBSBAWN, 1995, p. 412) Para restringir o crescimento da inflação, que atingiu em 1985 o percentual de 235% ao ano, o governo lançou em fevereiro de 1986 o Plano Cruzado, instituindo o cruzado como nova moeda nacional. Houve uma mobilização nacional para a fiscalização dos especuladores e as donas de casa ficaram popularmente conhecidas como “fiscais do Sarney”. Mas o plano não surtiu os resultados esperados, deu origem a outros – entre eles o Plano Cruzado II, ainda em 1986, o Plano Bresser, em 1987, e o Plano Verão, em 1989 – e em 1987, com inflação superior a 20% ao mês, o Brasil anunciou moratória ao FMI, suspendendo-a no ano seguinte. Em 1989, a inflação foi de 1.700% ao ano e o país era, ao lado de México e Argentina, um dos gigantes da dívida internacional, com um débito de mais de US\$ 60 bilhões.

Se, no campo econômico, o governo Sarney foi desastroso, ao menos foi durante sua gestão que se criou as condições para a instituição da Assembléia Nacional Constituinte, presidida por Ulysses Guimarães, e da consequente promulgação da Constituição Federal em 5 de outubro de 1988. A nova Carta restringiu o poder das Forças Armadas à garantia dos poderes constitucionais e fixou, entre outras definições, o mandato presidencial em cinco anos

– razão pela qual Sarney governou até 1989, sendo sucedido por Fernando Collor de Mello após a eleição presidencial direta em dois turnos, com um total de 24 candidatos.

### **3.2 Guerra Fria, neoliberalismo e o medo da bomba**

A conjuntura político-econômica em escala mundial, nos anos 1980, seguiu a tônica de duas grandes situações impostas pelas chamadas grandes potências: a Guerra Fria e o neoliberalismo. A Guerra Fria, iniciada logo após a Segunda Guerra Mundial, foi o conflito bélico entre países capitalistas e socialistas, movido pela diferença ideológica e liderado pelos Estados Unidos, no lado capitalista ou Primeiro Mundo, e pela União Soviética, no bloco socialista ou Segundo Mundo. A disputa se acirrou no início dos 1980 graças à estratégia do então presidente norte-americano Ronald Reagan, tornando mais presente o temor diário de acionamento da bomba atômica por um dos dois países. O neoliberalismo, por sua vez, foi a linha econômica adotada pelos governos da direita ideológica que chegaram ao poder no início da década, como o do próprio Reagan (1980-89) e também os dos primeiros-ministros Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha (1979-90), e Helmut Kohl (1982-98), na Alemanha. A economia neoliberal adotada por esses países teve como principal traço a dissolução do que eles interpretavam como capitalismo assistencialista patrocinado pelo Estado, ou Estado de Bem-Estar Social, estabelecido nos anos 1950 e 1960. Juntos, neoliberalismo e Guerra Fria colaboraram para o maior feito histórico dos anos 1980: o colapso do socialismo soviético.

A Guerra Fria, mais do que propriamente uma guerra, era uma eterna ameaça de fim do mundo por meios nucleares, de “destruição mútua inevitável” (expressa na sigla MAD, das iniciais em inglês – *mutually assured destruction*), que pairou como nuvem negra sobre as cabeças de bilhões de pessoas ao longo de 40 anos. Por mais que Estados Unidos e União Soviética não se enfrentassem diretamente desde os anos 1950, quando as duas potências adquiriram o conhecimento da bomba atômica, criou-se em todo o globo um clima de histeria – por um lado motivada pela incessante corrida armamentista entre os dois países, por outro alimentada pela própria propaganda norte-americana como meio de pressionar a população daquele país a aceitar medidas polêmicas e eleger políticos anticomunistas. Afinal, o que estava em jogo não era a ameaça de dominação mundial comunista, mas a manutenção de uma supremacia americana concreta. Para Hobsbawn (1995, p. 234), “[...] se alguém introduziu o caráter de cruzada na Realpolitik de confronto internacional de potências, e o

manteve lá, esse foi Washington [...]” Por meio de Hollywood e de heróis como James Bond, popularizou-se a figura do espião e siglas como FBI, CIA e KGB, serviços secretos das duas potências, cujas ações reais mantinham a população em sobressalto cada vez que eram noticiadas nos telejornais.

Acreditando que os dois países estavam prestes a apertar o botão vermelho, a humanidade desenvolvia um medo quase patológico, o que levou ao sucesso dos filmes de catástrofe como *O dia seguinte* (1983), de Nicholas Meyer, exatamente com uma simulação da guerra nuclear. Com sua tática, entretanto, Reagan conseguiu seu intento: em 1985, Mikhail Gorbachev, máxima autoridade da União Soviética, admitiu não ter mais fundos para manter a guerra e decidiu, aos poucos, realizar uma reestruturação econômica de abertura à iniciativa privada (Perestroika) e a oferta de liberdades à população (Glasnost). Ambas foram mal sucedidas e, em parte, colaboraram para o colapso da União Soviética em 1989.

Para Hobsbawn, não foi o confronto hostil com o capitalismo que solapou o socialismo soviético, mas a combinação entre seus problemas econômicos e a acelerada invasão da economia socialista pela dinâmica, avançada e dominante economia capitalista mundial. Ou seja, a economia neoliberal do período colaborou em muito para a queda do comunismo, especialmente ao impor a este um modelo competitivo em que todas as instituições de bem-estar social deveriam ser privatizadas para não pesar nos cofres do Estado. A cartilha do neoliberalismo, seguida à risca pelo chamado Primeiro Mundo nos anos 1980 (e no Brasil na década seguinte), pregava o poder absoluto do mercado e o combate à rigidez, à ineficiência e ao desperdício do Estado. Algumas marcas do neoliberalismo foram, segundo Perry Anderson, o enfraquecimento do movimento operário em áreas centrais, a transferência de fábricas para países periféricos com oferta de salários muito abaixo da dos países desenvolvidos, o deslocamento dos investimentos para os setores de serviços e comunicações, a ampliação dos gastos militares e o aumento vertiginoso do peso relativo da especulação financeira. Mesmo nos países ricos, tais medidas agressivas logo mostraram seus reveses: desemprego em massa, favelização, aumento da violência e do narcotráfico, depressões cíclicas severas e uma desigualdade social galopante.

Com o enfraquecimento e posterior fim do socialismo soviético, também a Europa oriental foi arrebatada pelo mesmo quadro, em um empobrecimento visível. “A ironia histórica do neoliberalismo que se tornou moda nas décadas de 1970 e 1980, e que olhava de cima as ruínas dos regimes comunistas, foi que triunfou no momento mesmo em que deixava de ser tão plausível quanto parecera outrora.” (HOBSBAWN, 1995, p. 336)

### 3.3 Consumo e comportamento no pós-modernismo<sup>14</sup>

Até como um reflexo da política econômica neoliberal em voga, vivia-se na década de 1980 em um mundo no qual o individualismo era levado aos limites. A sociedade de consumo de massa – ou do capitalismo tardio, na denominação de Fredric Jameson – se deixava conquistar pelo canto da sereia transmitido pelo marketing e pela publicidade via satélite, e abraçava sem pudores o consumismo personalizado, movido pelo desejo de comprar, em uma postura descontraída e hedonista.

Essa condição tornou-se questão para inúmeros estudiosos que, abordando-o de um jeito ou de outro, o enquadraram sob a noção de pós-modernismo. Não tentaremos aqui oferecer uma definição do termo. Isto porque, em primeiro lugar, pós-modernismo é um conceito relacional, atrelado ao de modernismo, que até hoje não recebeu uma definição universalmente aceita. Em segundo lugar, nem sequer se sabe ao certo se o pós-modernismo se configura como tal, isto é, como algo que vem depois do modernismo, ou se na verdade é uma fase mais avançada do modelo moderno, adaptada aos tempos do capitalismo tardio. Sem entrarmos nesse mérito de uma explicação definitiva, preferimos trazer à tona o que foi discutido sobre ele pelos teóricos em atividade nos anos 1980 – elementos que, acreditamos, têm muito a esclarecer sobre o próprio período e suas particularidades.

Em 1979, Jean-François Lyotard lançou o livro *A condição pós-moderna*, uma das primeiras abordagens filosóficas a adotar a noção de pós-modernismo. Ao examinar as alterações no discurso da ciência no século XX, Lyotard chegou à conclusão de que, na segunda metade do século, havia-se consolidado uma sociedade pós-industrial na qual o conhecimento tornara-se a principal força econômica de produção. Um dos traços marcantes dessa mudança era a perda, nessa sociedade, das legitimações tradicionais características do modernismo, ou seja, a descrença nas grandes metanarrativas – como o marxismo, o iluminismo, a teoria econômica liberal e a noção de uma história única, universal em evolução

---

<sup>14</sup> Este foi um assunto amplamente abordado pela sociologia e pela filosofia contemporâneas, do qual apenas apresentamos um breve panorama. Tratamentos mais profundos sobre o tema podem ser encontrados nos livros aqui citados e também nestes, entre outros: *A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de Guy Debord (Contraponto, 1997); *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, de Richard Sennet (Companhia das Letras, 1998); *O discurso filosófico da modernidade*, de Jürgen Habermas (Martins Fontes, 2002); *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (DP&A, 1998); *Condição pos-moderna*, de David Harvey (Loyola, 1994), e *Reflexões (não) contemporâneas*, de Bernard Stiegler (Argos, 2007).

(poderíamos inserir também as noções de vanguarda e modernismo)<sup>15</sup>. Elas foram desfeitas, segundo Lyotard, pela alteração no processo das próprias ciências, através de uma pluralização de argumentos, com a proliferação do paradoxo e do paralogismo, e por uma tecnificação da prova, na qual aparatos dispendiosos reduziram a “verdade” ao desempenho.

Tal crise de valores foi detectada na época por sintomas como a despolitização, a renúncia aos mecanismos de luta modernos (partidos, sindicatos) e às grandes causas, e o descompromisso com metas de médio e longo prazo. Quanto aos grandes problemas humanos, a reação tornou-se de indiferença e apatia, um anestesiamiento. “Uma reportagem a cores sobre os retirantes do Nordeste deve primeiro nos seduzir e fascinar para depois nos indignar. Caso contrário, mudamos de canal. Não reagimos fora do espetáculo.” (SANTOS, 1987, p. 13) Se a modernidade teve intensa mobilização política, nos anos 1970 e 1980 o interesse voltou-se, em escala mundial, para fora da política institucional: liberação sexual, feminismo, educação permissiva, questões quotidianas. Hobsbawn considera esta desintegração dos velhos padrões de relacionamento social humano talvez a transformação mais perturbadora da sociedade no final do século XX, e atribui a ela fenômenos como a erosão das religiões tradicionais e mesmo dos laços familiares. Entre as conseqüências do individualismo crescente, elenca-se o aumento da desigualdade social e o aparecimento das “subclasses” que passaram a depender dos governos, especialmente nos países europeus e nos Estados Unidos, pois estas famílias não contavam mais com a ajuda advinda das relações solidárias de parentesco.

Jameson, no artigo “Postmodernism and consumer society” (1982), não abraçou totalmente as constatações de Lyotard (por ser assumidamente marxista), mas ampliou o campo de análise do pós-modernismo ao apontar outros três atributos dele: a indistinção entre alta cultura e cultura de massa, o pastiche e o afastamento da idéia de personalidade unificada em favor da experiência esquizóide, da perda do eu no tempo indiferenciado. De acordo com ele, o limite entre alta cultura e cultura popular ou de massa tornara-se cada vez mais tênue no pós-modernismo, graças especialmente às investidas dos artistas – que misturavam referências a pintores históricos com outras de rótulos de supermercado e cenas de desenho animado –, o que colaborou na quebra de uma aura elitizada que pairava sobre a produção artística e todo o domínio intelectual do *high society*. Como destacou Hobsbawn (1995, p. 492), “[...] a cultura comum de qualquer país urbanizado de fins do século XX se baseava na indústria de diversão

---

<sup>15</sup> Perry Anderson (1999, p. 39) ressalva que, no final da década de 1980, percebeu-se que as grandes narrativas não haviam desaparecido, e que o mundo caíra sob o domínio da mais grandiosa de todas – a da vitória global do mercado capitalista.

de massa – cinema, rádio, televisão, música popular – [...], à qual os intelectuais sem dúvida deram um toque cerebral para torná-la adequada ao gosto da elite [...].” Nesse intercâmbio de referências, Jameson também percebeu a adoção desenfreada do pastiche, isto é, da apropriação ou imitação de elementos típicos de épocas passadas, mas destituídos do peso histórico e também de qualquer humor que viria a caracterizar uma paródia. Segundo o autor, o pastiche é o que resta em um mundo no qual a inovação estilística não é mais encarada como possível.

Quanto ao comportamento esquizofrênico, a visão de Jameson é muito próxima da de Jean Baudrillard, que já a vinha desenvolvendo desde o final dos anos 1970. A abordagem de Baudrillard partiu do estudo dos simulacros, isto é, de signos que, após passarem por um processo de desvirtuamento ao longo do século XX, chegaram ao final dele totalmente desconectados de um significante, de algo verificável no mundo e que supostamente representam. “A fórmica é mais lisa e lustrosa que o jacarandá, o Monza na TV surge mais ágil e nobre que na estrada. Esse hiper, esse mais agregado pela tecnociência aos simulacros resulta em espetáculo e em desreferencialização das coisas.” (SANTOS, 1987, pp. 97 e 98)

Isolados uns dos outros, os indivíduos-consumidores nos anos 1980 eram diariamente bombardeados de informações aleatórias e fragmentadas pelos meios de comunicação de massa. O acesso à TV e a outras tecnologias em ascensão, como o computador pessoal, transformou a percepção dos espectadores. “Difícilmente será possível recapturar a simples linearidade ou seqüencialidade de percepção anteriores aos dias em que a alta tecnologia tornou possível percorrer em alguns segundos toda a gama de canais de televisão existentes [...]” (1995, p. 485), afirmou Hobsbawn. Ao diagnosticar que a cultura contemporânea era um regime de simulação, no qual os simulacros eram postos em circulação por um “êxtase da comunicação” – um exemplo é o das informações sobre mercado financeiro e bolsa de valores, frutos do que se convencionou chamar “desmaterialização da economia” –, Baudrillard destacou a produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade, apesar da intenção de que elas sejam mais reais que a realidade, ou hiper-reais, oferecendo também experiências hiper-reais. Esse êxtase, ele disse, é obsceno – põe um fim à representação, substituindo o segredo e a metáfora pelos simulacros.

Como consequência, o indivíduo em contato com esses simulacros passou a viver em um estado mental e psíquico próximo ao do esquizofrênico clínico. Abriu mão de sua interioridade e intimidade para viver em contínua superexposição, fascinado pela obscenidade da comunicação e aceitando sem resistência os desejos que esta lhe impõe. Rejeitou a noção de continuidade temporal, integrada por memórias passadas e projeções futuras, e entregou-se



a fragmentos de presentes perpétuos e confusos, à experiência imediata, à realidade crua e intensa – o que gerou, complementa Jameson, um apagamento do sentido de história. Estendendo essa visão à sociedade, Baudrillard afirmou que já não se pode sequer dizer que ela exista, já que é o efeito simulado do desejo de produzir representações das massas, de lhes conferir uma identidade, opiniões e desejos.

Jameson, em seu livro *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (1984), consolidou uma constatação que desenvolvera no artigo supracitado: a de que a pós-modernidade seria o sinal cultural de um novo estágio na história do capitalismo. Segundo ele, no pós-modernismo, o capital multinacional, marcado pelo crescimento exponencial das corporações internacionais e pela superação das fronteiras nacionais, aproveita-se da cultura para disseminar desejos e simulacros, impregnando a vida de todos. A cultura passou, segundo ele, a ser o amálgama de todo o domínio social, do valor econômico e do poder de estado às práticas e à própria estrutura da psique. Para Jameson, imagens, estilos e representações seriam produtos em si, e a tecnologia da informação, responsável pela circulação de produtos e lucros, seria a mercadoria mais valiosa. A oferta de uma enorme gama de mercadorias pelos sistemas pós-industriais (EUA, Japão, centros europeus) era elaborada de forma a fragmentar o social em faixas de mercado, como se identidades se transformassem em segmentos de consumo a serem atendidos de modo específico. Por meio desse enfoque supostamente personalizado, o indivíduo era arrebanhado para o consumo isolado. Sem saberem lidar com esse excesso de dados, apresentado em estímulos desconexos e de modo espetacular, muitos absorveram esses conteúdos sem um filtro crítico. O resultado seria uma “diminuição do afeto”, o declínio do que Jameson define como a “emoção hermenêutica” própria da fruição artística (dentre outros), dada por uma superficialidade do sujeito, em um fluxo oscilante e hesitante que iria da euforia à depressão. “Esta emoção, que diz respeito à noção de *profundidade* da obra de arte, estaria sendo substituída por um novo tipo de percepção estética centrada não mais em ‘sentimentos’ cognitivos mas em níveis variados de *intensidade* receptiva.” (HOLLANDA, 1991, p. 9)

Tais visões pouco agradáveis sobre a sociedade não eram infundadas. Nos anos 1980, em meio a essa sociedade em que todos desejavam igualmente ser diferentes, atitude era a palavra-chave – e o design e a moda estavam prontos para atender ao narcisismo, às fantasias e às extravagâncias de cada consumidor. Viviam-se uma constante transição para a próxima novidade, mais como moda do que como ânsia pela inovação. A cada passagem de estação, novo guarda-roupa, novos aparelhos com tecnologia de ponta, novos sonhos de consumo, em uma obsolescência vertiginosa de idéias e de costumes. O resultado era o

indivíduo que passava a viver “[...] sem projetos, sem ideais, a não ser cultivar sua auto-imagem e buscar a satisfação aqui e agora. Narcisista e vazio, desenvolto e apático, ele está no centro da crise de valores pós-moderna.” (SANTOS, 1987, p. 30) A partir da metade da década, o temor de um surto de AIDS colaborou para acirrar um conservadorismo anteriormente latente, dando fim à ilusão da liberdade sexual e trazendo à tona preconceitos de gênero.

O pós-modernismo foi primeiramente identificado em sociedades capitalistas de riqueza sem precedentes e com índices bastante elevados de consumo. Para Heloisa Buarque de Hollanda (1991, pp. 7 e 8), no Brasil e em toda a América Latina, a idéia de uma cultura pós-moderna “[...] vem acrescida de um forte sentimento de inadequação, no sentido de ser uma ‘importação indevida’, e é experimentada, na maior parte das vezes, como uma tendência política e moralmente problemática.” Jair dos Santos, entretanto, demonstra que o termo pós-modernismo tornou-se moda no país, e que, de fato, muitos elementos dele já estão presentes aqui em 1987:

Nestes anos 80 o pós-modernismo chegou aos jornais e revistas, caiu na boca da massa. Um novo estilo de vida com modismos e idéias, gostos e atitudes nunca dantes badalados, em geral coloridos pela extravagância e o humor (vide o *Planeta Diário*), brota por toda parte. Micro, videogame, vídeo-bar, FM, moda eclética, máquilagem pesada, new wave, ecologia, pacifismo, esportivismo, pornô, astrologia, terapias, apatia social e sentimento de vazio — estes elementos povoam a galáxia cotidiana pós-moderna, que gira em torno de um só eixo: o indivíduo em suas três apoteoses — consumista, hedonista, narcisista. (SANTOS, 1987, p. 86)

De acordo com Hobsbawn, quase 80% dos brasileiros tinham acesso à televisão na época. Perry Anderson afirma que a televisão, mais especificamente a TV em cores a partir dos anos 1970, foi a grande responsável pela mudança no fluxo de imagens e mensagens. Foi a disseminação dela que criou um ambiente técnico decisivo do pós-modernismo, um salto qualitativo na comunicação de massa.

### **3.4 O retorno da pintura e o fim da arte**

A Bienal de Veneza de 1980, sob direção artística de Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, lançou luz sobre uma tendência artística identificada poucos anos antes: uma pintura praticada por jovens, fossem eles transvanguardistas italianos, alemães adeptos do Neo-expressionismo, norte-americanos do decorativismo *pattern* ou da chamada *bad painting* (má pintura), entre outros. Considerada uma arte morta nos anos 1970 pelos artistas

conceituais, a pintura recuperou, no trabalho desses artistas, elementos que haviam sido desprezados, como a emoção declarada, a autobiografia, a memória, a psicologia, o simbolismo, a literatura e a narrativa. Cada qual com suas particularidades, os adeptos dessas vertentes partilhavam uma série de características, entre as quais o resgate do figurativo – do corpo humano, em especial –, a adoção de meios artesanais e a volta à matéria, aos elementos tradicionais, aos materiais táteis, ao hedonismo da cor, do imaginário e da energia. Configurava-se o retorno à pintura, sobre o qual o mercado e a crítica depositavam enorme esperança graças à compra desenfreada de especuladores e colecionadores da nova classe burguesa advinda do setor de serviços no Primeiro Mundo, os *yuppies*. O mercado de galerias e leilões, anteriormente estagnado devido à produção conceitual e minimalista de difícil venda, experimentou nesse momento um novo *boom* internacional.



Figura 21 - *L'albero santo* (1980), de Enzo Cucchi.

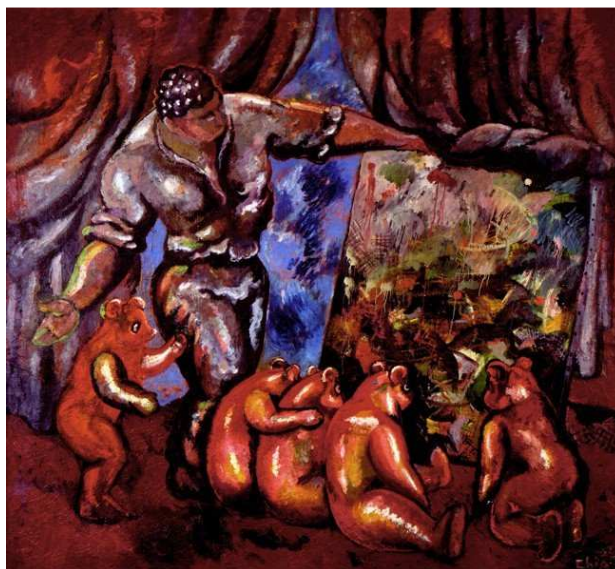


Figura 22 - *Painter and his little bears* (1984), de Sandro Chia.

Um dos maiores entusiastas desse retorno à pintura, Bonito Oliva foi o mentor crítico da transvanguarda, termo que cunhou em um artigo publicado em 1979 na revista *Flash art* para definir as pinturas de Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino e Nino Longobardi, entre outros. Nos textos que publicou na década de 1980, e especialmente no livro *Transavantgarde International*, de 1982, o crítico (*apud* PONTUAL, 1984, p. 38) defendeu uma geração de artistas na qual visualizava “[...] o prazer de uma inatualidade aberta, que não se priva de recuperar as linguagens, as posições e as metodologias do passado [...].” Bonito Oliva pregava o ecletismo total e o uso da linguagem como um instrumento de transição, de passagem de uma obra para outra, de um

estilo para outro, em uma postura de reversibilidade de todas as linguagens do passado, incluindo aí a alta cultura, a cultura popular e a de massa. Tais pintores exerciam o que Jameson denominou de pastiche: combinavam e transformavam tradições de forma e de conteúdo, apropriando-se de fragmentos, motivos ou imagens de obras do passado em contextos perturbadores ou despojados de seu primeiro significado. Segundo José Teixeira Coelho Netto (1995, p. 122), o artista da transvanguarda “[...] não se vê mais obrigado a procurar aquilo que ainda não foi feito e sente-se em liberdade para voltar-se na direção do que bem entender [...].” Para Renato de Fusco (1988, p. 373), uma vez que o progressismo sociopolítico, as ideologias totalizantes e a idéia de uma arte redentora se encontravam em profunda crise, a reação considerada mais digna era a reivindicação de uma factualidade não intencional e liberta de compromissos, “[...] a redescoberta do gosto por uma arte artesanal, o desejo de reconquistar um público, já cansado de justificações intelectualistas e tão esclarecido que já não se escandalizava com nada [...].”

As diversas vertentes da nova pintura conquistaram ampla difusão no circuito internacional de arte graças a mostras coletivas importantes, como a já citada Bienal de Veneza, em 1980, a exposição *Europa 79*, em Stuttgart, e as coletivas *Um novo espírito na pintura*, realizada em Londres em 1981, e *Zeitgeist*, promovida em Berlim no ano seguinte. Além dos pintores já citados, notabilizaram-se nessa época nomes como os de Philip Guston, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, David Salle, Keith Haring, Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anself Kiefer, A.R. Penck, Sigmar Polke e Gehrard Richter. A euforia provocada pelas telas e cores desses artistas em muito se justificou, segundo Roberto Pontual, por uma impressão de que a crise do mercado de arte estava terminando. Ele lembrou que, após 1968 e a desilusão de não se conseguir concretizar os sonhos de liberdade e imaginação do período, houve uma escalada de negatividade na qual os choques petrolíferos de 1973 e 1979 constituíram apenas os pontos mais notáveis. Em meio ao trauma pelo bloqueio, segundo ele, restou aos artistas o refúgio na reflexão – o que teria estimulado a ascensão da arte conceitual. Entretanto, os trabalhos conceituais e desmaterializados não ofereciam um produto palpável para o mercado de arte – um objeto para o colecionador chamar de seu, investir seu capital.

[...] o mercado de arte oferece potencialmente as mais elevadas taxas de retorno do investimento inicial dentre todas as artes. Desde a Segunda Guerra Mundial, o sistema de galerias e leilões de arte fez o valor das obras efetivamente disparar, chegando por vezes a cifras astronômicas. O que é peculiar ao mercado de arte, e explica esses preços estonteantes é o seu caráter especulativo. As obras podem ser compradas e vendidas como meras mercadorias para um mercado futuro, com vistas a um lucro posterior. (ANDERSON, 1995, p. 111)

Com este pretensão retorno da pintura figurativa, os *marchands* dispunham de um produto para negociar, algo que havia se tornado escasso durante a produção dos anos 1970. Em 1982, no texto de apresentação da *Documenta 7*, o diretor artístico Rudi Fuchs (1982, p. XV) declarou a meta de “[...] desvencilhar a arte das diversas pressões e perversões sociais que ela tem enfrentado [...]”, livrando-a do nervosismo de um embate de estilos. Afirmou que “[...] desejar somente o Novo é digno de pena [...]” e que mesmo a arte moderna deveria ser tratada com respeito, pois era muito antiga para ser trancada em um armazém abandonado. Andreas Huyssen (1991, p. 17), após visitar a exposição, escreveu que “[...] os debates dos últimos 15 ou 20 anos sobre o modo de ver e experimentar a arte contemporânea, sobre imaginação e produção de imagens, sobre as ligações entre arte de vanguarda, iconografia por meio de comunicação e publicidade pareciam abolidos, deixando o quadro limpo para um novo romantismo [...]”. Afirmou (1991, pp. 18 e 19) que a arte exposta era antimodernista por “[...] sua falta de ironia, reflexão e dúvida em relação a si própria, seu entusiasmado abandono de uma consciência crítica, sua ostensiva autoconfiança e a encenação de sua convicção [...] de que deve haver um domínio de pureza para a arte [...]”. E concluiu que a *Documenta 7* poderia ser vista como o perfeito simulacro estético, um misto de ecletismo fácil com amnésia estética e delírios de grandeza, bastante conectada à era Kohl-Thatcher-Reagan e um correspondente artístico dos ataques de movimentos políticos conservadores à cultura dos anos 1960.

O embate dos pensadores do período com uma produção artística de aparência superficial e volúvel motivou uma série de teorias com nomes catastróficos. De diferentes maneiras, filósofos e sociólogos recorreram ao “fim da arte”<sup>16</sup> formulado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel no século XIX e o adaptaram em seus diagnósticos de uma alteração profunda da conceituação e do domínio da arte. Em 1980, o italiano Gianni Vattimo mencionou a morte da arte em um artigo, publicado em 1985 no livro *O fim da modernidade*; em 1983, Hans Belting publicou a primeira edição alemã de *O fim da história da arte?*; e, um ano depois, Arthur Danto publicou o ensaio “O fim da arte”. Em comum, eles procuraram vislumbrar os efeitos de uma produção artística que, em vez do fulgor e do ímpeto iconoclasta do modernismo, ostentava uma displicência e uma conexão com o consumismo e a comunicação de massa que diluíam as fronteiras entre o artístico e o não artístico.

---

<sup>16</sup> Hegel constatou em 1838, em sua *Estética*, que o fim da arte era, na verdade, uma conscientização da verdadeira natureza filosófica da arte, ou seja, em uma existência da arte em pé de igualdade com a filosofia, uma vez que somente uma decisão intelectual poderia determinar o que é ou não arte.

Em *O fim da história da arte?*, Belting lançou mão do “fim da arte” hegeliano para atacar as reguladoras “noções ideais de arte” que informavam a história da arte desde Hegel, mas cujas origens remontam a Giorgio Vasari, e também as concepções de evolução linear e contínua da arte. As duas visões eram mistificações históricas, ele alertou na época – percepção que confirmou 10 anos depois, quando republicou o livro em versão comentada. Ele chamou de equívoco ocidental a noção de uma história da arte única, européia, que não consideraria a diversidade de culturas e impediria a incorporação de uma arte distinta da contemplação tradicional.



Figura 23 - *Brillo Soap Pads Box* (1964), de Andy Warhol.

O ensaio “O fim da arte”, de Danto, foi a obra principal do livro *A morte da arte*, editado por Berel Lang e publicado pela norte-americana Haven Publishers em 1984. Nele, Danto afirmou que havia chegado ao fim uma arte atrelada a uma história (ou a uma narrativa), pautada por estilos e movimentos e pela crença de uma trajetória evolutiva – neste sentido, os alvos do autor eram as narrativas de Vasari e de Clement Greenberg. A arte Pop de Roy Lichtenstein e Andy Warhol – especialmente as *Brillo Box* deste último – demarcou um ponto de inflexão para a entrada da pintura na liberdade “pós-histórica”. A partir dos anos 1960, para Danto, foi cortado o laço que unia a arte a uma visão histórica e estética, corte este que legou a arte à esfera da filosofia. Uma das conseqüências desse afastamento de uma visão histórica, ele apontou, foi o processo de proliferação de estilos e repetição vazia no qual, segundo ele, foi gestada a produção artística dos anos 1980, sem parâmetros definidos para se estabelecer o que era ou não arte.

Aclamado por Danto como aquele que tratou mais a fundo do fim da arte, dentre os três autores aqui comentados, Vattimo partiu da questão para tratar de uma perspectiva da morte da metafísica em geral, bem como de respostas filosóficas a problemas de uma sociedade tecnologicamente avançada. Para Vattimo, a crise epistemológica vivenciada no século XX pôs valores em xeque, particularmente a estética, abalando os critérios decisórios que demarcavam as fronteiras da arte. Nesse sentido, a morte da arte se caracterizava por três momentos. O primeiro, ocorrido na primeira metade do século XX, foi de uma estetização geral da existência, o que apagou a figura do artista genial e permitiu que todos fossem artistas, em uma reconciliação entre a esfera estética e a da experiência. O segundo momento foi o do advento de tecnologias avançadas, que propiciaram uma generalização da esteticidade por meio da cultura e dos meios de comunicação de massa – capazes de produzir consenso, instauração e intensificação de uma linguagem industrial comum. E o terceiro momento, vivenciado após um empobrecimento da linguagem gerado pela explosão do estético, é o de reação: contra o *kitsch* e a cultura de massa manipulada, uma arte mais ousada passou a se refugiar no silêncio, rejeitando a comunicação e a fruição imediata das obras.

Teorias como as apresentadas acima, sobre o pós-modernismo e as alterações no campo da arte, pouco a pouco desembocaram nas universidades e publicações de arte brasileiras após o término, em 1979, do exílio imposto a grande parte da intelectualidade brasileira. Mesmo com as óbvias diferenças em relação à conjuntura dos países ditos desenvolvidos, segundo os quais tais formulações foram elaboradas (conforme ressaltou Heloisa Buarque de Hollanda), elas colaboraram para um clima de efervescência ao serem incorporadas à pesquisa e à crítica no Brasil, inclusive à de artes, como veremos adiante.

#### 4. COMO IA A GERAÇÃO 80?

Logo no primeiro mês da década, janeiro de 1980, Eduardo Kac “cometeu”, como ele mesmo diz, seu primeiro poema pornô. “Nesses poemas, busquei eliminar barreiras entre pornografia e erotismo, poesia e política, arte e vida.” (KAC, 2004, p. 263) Ainda que tenha publicado sua produção da época em dois livros, *Nabunada não vaidinha* e *24*, ambos lançados em 1981, a proposta literária de Kac era de uma escrita não para o papel, mas para o corpo – ou seja, de criar poemas para serem gritados em espaços públicos, como praças e praias. “Os poemas eram testados oralmente antes de serem publicados e projetados como contextos verbais em que palavrões e vocábulos estigmatizados tinham sua carga semântica negativa transformada em algo positivo.” (KAC, 2004, pp. 263 e 264) Ele não só dava corpo aos poemas como os vestia, em camisetas estampadas com *silk screen* de fabricação própria.

Com o intuito de levar à rua a poesia pornô, Kac fez parte do grupo performático Gang, principal mobilizador do Movimento de Arte Pornô. Tornou-se O Bufão do Escracho, ao lado de Cairo Assis Trindade (O Príncipe Pornô), Teresa Jardim (A Dama da Bandalha), Denise Trindade (A Princesa Pornô, mulher de Cairo), Sandra Terra (Lady Bagaceira), Ana Miranda (A Cigana Sacana), Cynthia Dornelles e as crianças Daniel e Joana Trindade (Os Surubins). Juntos, eles criaram a revista *Gang*, com três edições até setembro de 1981.

Nas performances do grupo, Kac não só falava seus poemas, como fazia ao vivo o poema-grafite *Overgoze*, em muros, e oferecia aos ouvintes um objeto de sua autoria, o *Poemazóide* – assim chamado por lembrar um espermatozóide de borracha. Ele também usava uma minissaia rosa, como intervenção social. “Eu não usava minissaia rosa para entrar em cena, eu usava no cotidiano – na padaria, no supermercado, no que eu fazia no dia-a-dia. E usava nas performances também, mas como consequência do fato de eu ter passado a me



vestir daquela maneira, e não o contrário”<sup>17</sup>, ele conta. Para as ocasiões especiais, passava batom vermelho nos lábios. Um visual andrógino que se chocava com o corpo torneado do então atleta, como ele conta neste fragmento de seu texto “Narcise style and anarchy” (KAC e TRINDADE, 1984, p. 170):

minha mina me deu de presente uma mini saia rosa que combina muito bem com minhas grossas & musculosas & cabeludas pernas. descolei uma bonita pulseira sadomasô. tipo punk. que quase não tiro da munheca. e de quebra curto muito um batom bem vermelho (presente do broto também) que dá charm no contraste com a minha pele polonesa mais do que branca: transparente. daí que de repentelmente (sim porque qualquer lance repetido repetido e repetido demais cai no abismo da diluição careta ou da ortodoxia cega) me invento de fundir estas esparsas proposições de décadas precedentes (a saia no novo traje masculino de Flávio de Carvalho (anos 50) mais o batom (anos 60) mais a pulseira punk (anos 70) e caminho pelas ruas como um cidadão qualquer. ou melhor como um cidadão comum que na verdade sou. as únicas agressões de que fui alvo até agora foram escarradas e xingamentos.



Figura 24 - Camiseta com a estampa do poema *Filosofia*, de Eduardo Kac.



Figura 25 - Eduardo Kac em apresentação no Posto Nove, em 1981, segurando o *Poemazóide*.

Com a Gang, foi um dos organizadores da Feira de Poesia, na Cinelândia, durante as noites de sexta-feira entre 1980 e 1981. Kac levou sua poesia pornô para o evento 14 Noites de Performance, no SESC Pompéia em 1982, e também à paulistana Biblioteca Mário de Andrade. Nesta último, foi expulso do palco e passou a gritar seus versos nas escadarias do prédio, conquistando a simpatia da imprensa local. Outra cidade que recebeu a visita do

<sup>17</sup> Esta declaração de Eduardo Kac, assim como as demais ao longo desta dissertação não atribuídas a nenhum texto de autoria dele, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 15 de outubro de 2009, transcrita no Anexo A.

poeta-performador foi Belo Horizonte – extremamente conservadora se comparada com o Posto Nove, a ponto de não tolerar que o artista, com calor, tirasse a camisa dentro do ônibus.

Em 1981, Kac começou a desenvolver a série em que, segundo ele, chegou mais perto de alcançar seu objetivo de uma poesia escrita com o corpo. Ao todo, criou cerca de 10 *Pornogramas*, poemas visuais compostos com corpos e registrados por meio da fotografia. “Eu finalmente comecei a escrever com o corpo ao inscrevê-lo no espaço. Como a tinta marca o papel, o corpo marca o espaço, e a reprodução fotográfica serve para que o outro possa ler. Um processo meio análogo, nesse sentido”, ele explica.

Em 13 de fevereiro de 1982, a Gang realizou sua mais importante ação, a mais completa e também a derradeira. Usando como pretexto os 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, seus integrantes realizaram uma Passeata Pornô no Posto 9 da Praia de Ipanema, na qual todos os integrantes ficaram nus e tomaram banho de mar – e por pouco não foram presos por atentado ao pudor. “A performance no Posto 9 [...] fez uso de um amplo repertório de poemas, diálogos, canções, ações interativas, apresentação de objetos, passeata e mergulho coletivo. O Posto 9 ficou eletrizado [...]” (KAC, 2004, p. 265). Durante o *happening*, foi distribuída a publicação de oito páginas *Pornô Comics*, criada pelo cartunista Ota uma semana antes, com tiragem de mil exemplares. Nela, os personagens eram os integrantes da Gang, durante a passeata. A história em quadrinhos foi posteriormente incluída na compilação *Antologia: arte pornô*, organizada por Kac e Cairo Trindade em 1984.



Figura 26 - Integrantes da Gang durante a Passeata Pornô no Posto Nove de Ipanema, em 1982.

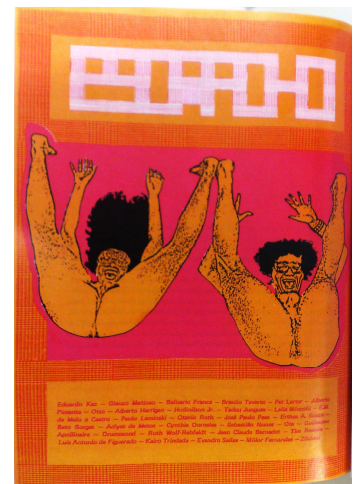


Figura 27 - Capa de *Escracho* (1983), de Eduardo Kac.

Prevendo uma possível institucionalização da arte pornô, e também bastante atraído pela arte tecnológica produzida em São Paulo por Otávio Donasci, entre outros, Kac

deixou a Gang logo depois da passeata. Continuou trabalhando em seus poemas corporais, lançados em 1983 no livro de artista *Escracho*, em que uniu textos seus, de afetos e desafetos. A capa é um dos *Pornogramas*, trabalhado graficamente. “Da mescla de linguagens de vanguarda (videoteatro, arte ASCII, música eletroacústica) com outras formas de expressão (cartum, grafite, fotografia) resultou esta panacéia da criação pan-semiótica, cujo próximo número está previsto para 2.983 [...]” (KAC, 2004, p. 269)

De 1982 a 1984, desenvolveu as linhas iniciais de sua carreira dedicada à exploração de meios tecnológicos. Em 1982, criou seu primeiro poema digital, e, em 1983, o primeiro holopoema ou poema holográfico, que se apropriava das técnicas do holograma. Realizou no mesmo ano a primeira exposição de holopoesia, no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. “Em meus holopoemas, letras tridimensionais esculpidas com raio laser flutuam no ar. Surgem e desaparecem, mudam de forma e de cor, alteram sua posição no espaço em função do ângulo de observação do espectador.” (KAC, 2004, p. 37).

#### **4.1 Circo Voador, surf, punks e abacaxis**

Eduardo Kac e a Gang estavam na mesma Praia de Ipanema, mas não chegaram a se apresentar no Circo Voador, inaugurado por Perfeito Fortuna no Arpoador em 15 de janeiro de 1982. Irreverência, entretanto, não faltava na programação da lona de circo à beira-mar, com capacidade para 800 pessoas, que aglutinou grupos de jovens artistas – como os teatrais Disritmia e Manhas & Manias, o coreográfico Coringa, de Deborah Colker, e o coletivo de poesia Os Camaleões, do qual Pedro Bial fazia parte. Egresso da trupe Asdrúbal Trouxe o Trombone – uma das mais inovadoras do final dos anos 1970 e responsável por quebrar a aura de carece das produções do período –, Fortuna convidou para fazer show no local a Blitz de seu ex-colega de palco Evandro Mesquita, um misto de teatro e guitarras bem humorado e que arrastou multidões. A ousadia e uma alegria quase ingênua davam o tom do lugar, um celeiro de experimentação musical e cênica, marcado pelo lúdico e pelo caráter semi-profissional. Até o desmonte da estrutura pela polícia em 31 de março de 1982, o Circo foi o *point* absoluto dos alternativos, dos artistas descolados, dos cariocas descontraídos.

Em 23 de outubro do mesmo ano, após forte apelo popular, o Circo foi reaberto na Lapa, Centro do Rio de Janeiro, agora comportando 4 mil pessoas. Nos primeiros dois meses, 40 mil prestigiaram o espaço, que se consolidou como sede de inúmeros grupos de teatro e

dança. O teatro, nessa época, era efervescente no Rio: impulsionadas pelo sucesso do Asdrúbal Trouxe o Trombone, cujo trabalho de maior sucesso foi a criação coletiva *Trate-me Leão* (1977), outras companhias em início de carreira passaram a produzir espetáculos também para um público jovem, em espaços alternativos da cidade. As peças, em geral de baixo custo, continham alto grau de improvisação e evitavam referências diretas a questões políticas, das quais seu público já estava cansado. Alguns dos grupos nesse perfil foram o Tá na Rua, de Amir Haddad, Do Jeito que Dá, União e Olho Vivo, e o Pessoal do Despertar (que montou, em 1983, a peça *Círculo de giz*, de Bertolt Brecht, no Parque Lage).

Voltando ao Circo Voador, a programação eclética incluía festivais como o Rock Voador, shows de MPB, e noites dedicadas aos punks. Estas últimas eram as mais curiosas: influenciados pela tendência internacional em voga na Inglaterra desde 1976, os punks cariocas usavam alfinetes no rosto, calças no meio da canela, casacos de couro, camisas estampadas com logotipos de bandas, pulseiras com rebites e cabelo espetado – um visual nada habitual entre os moradores da cidade. Espalhavam entre si fitas K7 de Sex Pistols, The Clash e Ramones, mas também de bandas nacionais como Inocentes, Ratos de Porão, Made in Brazil e Olho Seco. O “visual”, como eles mesmo chamavam, nem sempre era bem recebido nas ruas, como lembra o performer e ex-punk Lúcio Agra: “Quase apanhamos em um ônibus em Santa Teresa, porque as pessoas ficavam tirando sarro da nossa cara, e aí de nós se resolvêssemos peitar. Era a reação à diferença, ao estranho.”<sup>18</sup>

Mas não eram só os punks que ostentavam um comportamento próprio, um modo de vestir característico. Em galerias de Copacabana, os travestis desfilavam sua exuberância em figurinos e maquiagem carregados, durante espetáculos que se tornaram *cult*. Durante o carnaval, senhoras da favela se juntavam a grã-finas esculturais, cada qual vestindo (ou despindo) fantasias luxuosas durante o desfile das escolas de samba. Nas tardes de sábado, um senhor idoso e barrigudo, com cartola e roupas coloridas e espalhafatosas, comandava o programa musical *Cassino do Chacrinha*, alcançando média de 65 pontos no Ibope.

---

<sup>18</sup> Esta declaração de Lucio Agra, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 4 de março de 2009, transcrita no Anexo A.



Figura 28 - Punks, exemplo da postura performática dos anos 1980.



Figura 29 - Chacrinha, durante seu programa. Foto: Rede Globo.

Muso da Tropicália, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, manteve durante décadas seu modo de apresentação quase circense, em diferentes canais de TV, até retornar à Globo no início dos anos 1980. Participavam do programa as sensuais Chacretes, dançando em trajes minúsculos – Rita Cadillac foi a mais famosa delas – e os jurados do momento dedicado aos calouros, entre os quais se destacaram a performática Elke Maravilha, sempre ultramaquiada e com roupas produzidas, a travesti Rogéria e a transexual Roberta Close. Os calouros, alguns deles também fantasiados, frequentemente recebiam uma sonora buzina do “velho guerreiro” e levavam para casa um bacalhau ou um abacaxi, em situações por vezes surreais. “Vai para o trono ou não vai?”, Chacrinha perguntava à platéia caso algum o agradasse. E não apenas os calouros tinham a chance de brilhar: bandas iniciantes como Titãs, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Barão Vermelho tiveram no *Cassino* o grande trampolim para o sucesso nacional. “Os Titãs no programa dele, por exemplo, eram um negócio sensacional: parecia Devo ou qualquer outra banda de vanguarda americana ou européia. Nessa época, a gente adorava o Chacrinha, cultuava, porque era o próprio ambiente anárquico e apropriado”, lembra Agra.

Não espanta que, nessa época, a música sempre estivesse envolvida com posturas mais experimentais e de ousadia: de acordo com o que o repórter musical Pepe Escobar previu na *Folha de S. Paulo* no início da década, qualquer artista interessante fazia necessariamente parte de uma banda. Um dos grupos que melhor unificou música e performance foi a já citada

Banda Performática. Liderada por José Roberto Aguilar, que pintava durante os shows, a banda quase foi linchada na PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio de Janeiro, ao apresentar a performance *Concerto para luva de boxe, piano, cítara, violino*. Nela, Aguilar tocava uma guitarra com luvas de box, enquanto Go e Arnaldo Antunes tentavam tirar sons respectivamente de um violino e de um extintor de incêndio, e integrantes da banda seguravam letras de dois metros que formavam a palavra ARTE.

Rock e performance eram indissociáveis nas casas de show paulistanas Carbono 14, Napalm e Madame Satã, que cediam seus palcos e telões para ações, videoclipes, algumas bizarrices (como uma mulher em uma jaula que gritava, devorava repolho e cuspi-o nos passantes, na Madame Satã) e aos grupos de rock-*new wave* nacionais.

Segundo Renato Cohen, o ano de 1982 foi marcante para a difusão da performance, graças à inauguração de dois centros culturais, o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo (CCSP), ambos caracterizados por uma programação aberta às manifestações que encontravam pouco espaço em outros circuitos. O Sesc Pompéia abrigou dois eventos importantes na cena alternativa: o festival 14 Noites de Performance e o I Festival Punk de São Paulo. Primeiro grande evento paulistano do gênero, o festival de performances reuniu Ivaldo Granato (com *O pai da performance brasileira*), Fausto Fawcett e Thomas Brum, com *Robôs Efêmeros*, Arnaldo Antunes e Go, Patrício Bisso, Cida Moreyra, Denise Stoklos, os grupos de teatro Ornitórrinco e Manhas & Manias, e o coreógrafo Ivaldo Bertazzo, além de vários artistas da música, vídeo e grafismo, entre eles Gang 90 & As Absurdettes. No ano seguinte, houve a segunda edição do evento, com Denise Stoklos, TVDO e o grupo 3Nós3. O CCSP criou dentro de suas instalações o Espaço Performance, destinado à pesquisa de linguagem, onde reuniu Bertazzo, Guto Lacaz, Cohen e Granato.

Estes três últimos, com Otávio Donasci, estavam entre os principais nomes do gênero em São Paulo, naquele momento. Arquiteto e técnico em eletrônica, Lacaz criticava a busca por avanço tecnológico ao inventar aparelhos elétricos inúteis e carismáticos, criando com eles espetáculos multimídia como *Eletroperformance I* (1983, apresentado na Bienal de São Paulo em 1985) e *Estranha descoberta acidental* (1984). Donasci popularizou-se pelas *Videocriaturas* (1982) – performadores que usavam monitores de TV acima dos ombros, como cabeça, transmitindo as falas de um ator – e participou com elas de inúmeras mostras, entre elas o Videobrasil, em 1984, três edições da Bienal de São Paulo e festivais em Paris, Berlim, Nova York e Lisboa. Cohen, dedicado a estudos de teatro e performance, realizou trabalhos como *Tarô-rotator* (1984) e *O espelho vivo – projeto Magritte* (1986), um híbrido de vídeo, holografia, teatro, dança, pintura e instalação. Granato continuou a carreira de

performador traçada nos anos 1970 e já relatada no Capítulo 2, e passou a discutir a performance em público, participando de conferências e também da ação *Anti-aula – reflexão sobre arte* (1983), realizada por Sheila Leirner no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Retornando à cena carioca, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) foi uma das principais instituições a promover a performance. Premiou o performador José Eduardo Garcia de Moraes em seu 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1983, e realizou no ano seguinte seu I Festival de Performances, com a presença de Lacaz, Granato, TVDO e Paulo Yutaka, entre outros.

Cohen contou em seu livro que, em meados da década de 1980, a performance já estava incorporada ao cenário artístico do eixo Rio/São Paulo, tornando-se uma espécie de moda. “Realizam-se uma série de eventos em que se experimenta de tudo: *body art*, teatro da crueldade, tecnologia, arte terapia, intervenção, criação aleatória etc. Nessa profusão de trabalhos se incluem experiências que vão da alta criatividade à mediocridade.” (COHEN, 2004, p. 33) Entretanto, tal aceitação, como veremos adiante, foi relativa, pois a performance freqüentemente incomodava ou era deixada de lado pelo meio artístico dos anos 1980.

## **4.2 Alguns momentos da performance nos anos 1980**

O futebol e a música foram os elementos que uniram Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, pouco depois que este último trocou São Paulo pelo Rio de Janeiro em 1977. Apresentados por colegas de “pelada”, os dois descobriram afinidades sonoras e começaram a compor sambas juntos, por diversão. Filho dos pintores Milton Dacosta e Maria Leontina, e ele mesmo um pintor em início de carreira, Alexandre provocou Basbaum a expressar-se pictoricamente, ativando o gosto pela visualidade naquele jovem que, ainda em terras paulistanas, aspirara ser cineasta. Dos violões para os pincéis, não demorou para os dois criarem um duo no campo das artes, híbrido: estava criada a Dupla Especializada. Seguindo a melodia do trombone de Lulu Pereira, Basbaum e Dacosta fizeram juntos seu primeiro *Improviso para pintura e música* em 1981, no chão do bar Emoções Baratas, em Botafogo.



Figura 30 - Alexandre Dacosta durante o *Improviso para pintura e música* da Dupla Especializada, no Bar Emoções Baratas, em 1981.



Figura 31 - *Improviso para pintura e música* do grupo Seis Mãos, em 1983, durante um show de Serguei no Circo Voador.

A segunda exposição da Dupla Especializada foi na Galeria Contemporânea, em 1983. Na mesma época, Dacosta e Basbaum conheceram Jorge Barrão nos bastidores da peça *No brilho dos seus olhos*, do grupo teatral Beijo na Boca – Dacosta era ator no espetáculo, e Barrão havia feito o cartaz, o programa e os adereços. Depois de alguns encontros no Baixo Gávea, os integrantes da Dupla Especializada convidaram Barrão para um *Improviso para pintura e música*. Estava formado o trio Seis Mãos, e os *Improvisos* se tornaram uma prática tanto da Dupla Especializada quanto do trio. O Seis Mãos fez pinturas ao vivo em espaços como a Praça Nossa Senhora da Paz, o Centro Calouste Gulbenkian, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e a Faculdade da Cidade. Expuseram ainda em 1983 no espaço Galera das Artes, no Circo Voador, e, vestindo jalecos, fizeram na ocasião uma performance durante um show do cantor Serguei, com o Circo lotado. “Tínhamos uma relação forte com a música pop, com esse tipo de ambiente que era totalmente fora do circuito tradicional das artes”, lembra Basbaum. Performance nos mesmos moldes foi realizada na abertura da exposição *Pintura! Pintura!*, no mesmo ano, na Casa de Rui Barbosa, em Botafogo, com curadoria de Marcio Doctors.

Em março de 1984, Basbaum, Dacosta e Barrão pintaram, cada um, uma tela de cinco metros, expondo-a em seguida no Projeto Rádio-Novela, na PUC. A exposição, com mais de 40 nomes, entre artistas consagrados e outros em ascensão, foi iniciativa do grupo de performance Rádio-Novela, formado em 1981 pelos então universitários Nelson Ricardo (hoje Nelson Ricardo Martins), Sergio Mauricio e Flávia Portela. De 1981 a 1983, o coletivo realizou mais de 15 ações na PUC, mesclando elementos de performance e teatro, entre as quais *A livraria vai acabar?*, *Ópera da inflação* e *Ode à merda*. A exposição em 1984 foi considerada uma das precursoras de *Como vai você, Geração 80?*, no mesmo ano.



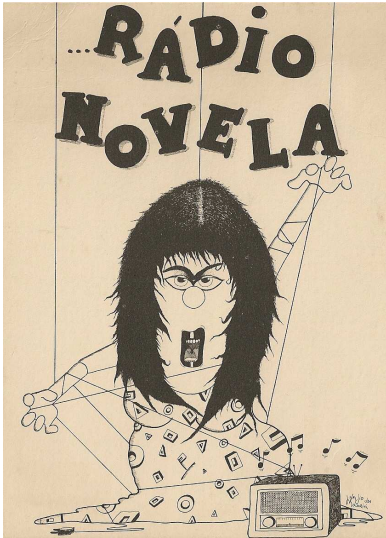


Figura 32 - Convite do Projeto Rádio-Novela, em 1984.



Figura 33 - Grupo Rádio-Novela durante a apresentação de *A livraria vai acabar?*, em 1982.

Sobre a exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, falaremos mais extensamente adiante. Mas vale recordá-la rapidamente, pois foi durante sua temporada que Basbaum conheceu outra performadora do período: Márcia Pinheiro. Com a parceira Ana Cavalcanti, ela exibiu *slides* da ação *Chuva de dinheiro*, realizada em 1983 – na qual as duas jogaram cédulas gigantes de um prédio na esquina da Av. Rio Branco com Nilo Peçanha, no Centro do Rio de Janeiro, causando alvoroço entre os passantes. Aimberê Cesar, outro performador que conheceu Márcia e Ana durante a coletiva no Parque Lage, conta que participou do desfile da coleção *Oh Céus!*, da grife *MarciAna*, promovido pelas duas na exposição, junto com Alex Hamburger, Mauricio Ruiz, Valéria Saião, Wallace Hermann e Markus Konka, entre outros. Formada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Márcia já pesquisava a linguagem da performance desde 1980, quando participou da ação *Cozinhar-te* com o grupo Cuidado Louças e ganhou um prêmio de viagem pelo país no III Salão Nacional de Artes Plásticas. Aimberê Cesar, por sua vez, lidava com performance desde 1982, de modo intuitivo, como forma de exprimir seu inconformismo com a hipocrisia e romper com estruturas estabelecidas nos ambientes artísticos, intelectuais – nos quais, segundo ele, ainda existia o pensamento. “O que me motivou [a fazer performances], desde o início em 1982, foi a vontade de criar situações em que as pessoas fossem obrigadas a

conviver com a diferença”<sup>19</sup>, conta. Entre as intervenções no circuito, Cesar destaca em seu currículo *Invasão dos Canudos*, em que entrou em um vernissage da Galeria Thomas Cohn com a cabeça recheada de canudos de refrigerante, comportando-se como se nada fora do normal estivesse acontecendo.



Figura 34 - Márcia [X] Pinheiro e Ana Cavalcanti com uma cédula de *Chuva de dinheiro* (1983).

Depois que Márcia e Ana se afastaram, por divergências artísticas, formou-se a parceria de Márcia com Hamburger, durante o lançamento no Parque Lage do livro de poemas *Kit Seleções*. Escrito pelo poeta, diagramado por Márcia e publicado pela editora de Paulo Coelho e a Cristina Oiticica, em 1985, o livro motivou a primeira performance. “Ela foi caracterizada com uma roupa engraçada, eu fiquei lendo uns poemas, ela fez a decoração, a gente colocou um pneu, ela escreveu Kit Seleções no pneu”<sup>20</sup>, lembra Hamburger. Ora assinando as ações com os próprios nomes, ora sob o codinome Grupo Zicklus, os dois fizeram ações e lançamentos de livros de poesia – *100/220 volts*, de Hamburger, foi lançado em uma lanchonete da rede McDonalds, em uma conexão com o sobrenome do poeta. Durante a Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, realizada no shopping Fashion Mall em 1985, a dupla apresentou *Cellofane motel suíte*, em que Hamburger, vestido como homem-sanduíche, leu poemas de sua autoria, e Márcia se apresentou com não-roupas, ou seja, uma capa de plástico preto e roupas de plástico transparente com faixas vermelhas no lugar das partes íntimas. A performance, que pregava a plasticidade do corpo, durou 30 minutos e foi encerrada depois que um segurança apontou uma arma para a performadora, para obrigá-la a se vestir. O episódio

<sup>19</sup> Esta declaração de Aimberê Cesar, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 7 de março de 2009, transcrita no Anexo A.

<sup>20</sup> Esta declaração de Alex Hamburger, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 2 de março de 2009, transcrita no Anexo A.

motivou a mudança do nome de Márcia. Uma estilista, também chamada Márcia Pinheiro, escreveu ao colunista Zózimo reclamando que não se despia – pelo contrário, vestia as pessoas. Para não ser mais confundida com a homônima, ela logo assumiu o codinome Márcia X Pinheiro (o sobrenome saiu de cena um ano depois).

Retornando à Dupla Especializada, desde 1981, ela lançava anualmente um cartaz de rua, espécie de grafite impresso, com o qual faziam intervenções no Rio de Janeiro. O terceiro, em 1983, foi exposto no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e publicado em vários veículos de comunicação, entre eles a revista *Veja* – motivando em parte, segundo Basbaum, o convite para *Como vai você, Geração 80?*. Em 1984, a Dupla criou o cartaz que significaria um ponto de inflexão em seu trabalho. Ele trazia simplesmente a inscrição “Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum, artistas plásticos”, no modo dos cartazes de shows do subúrbio. Contrataram uma equipe para que eles fossem espalhados por toda a cidade, e, em frente dos muros, os dois distribuía um folheto-manifesto. Apresentavam-se na filipeta como “Dupla Especializada em Fazer Cartaz e Intervir em Meios de Comunicação de Massa”, pregavam que “sucesso é tornar-se um produto na sociedade de consumo” e reivindicavam espaço para os artistas plásticos na TV, eleições diretas para presidente e a legalização do aborto. “Essa filipeta trazia um posicionamento crítico e político, um dado curioso frente ao total desengajamento da pintura dos anos 1980. Foi nesse momento que percebemos uma transformação do circuito, com a entrada em jogo de mecanismos de construção cultural da figura do artista”, relata Basbaum.



Figura 35 - Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta em frente à pintura-cartaz de 1984. Foto: *Jornal do Brasil*.

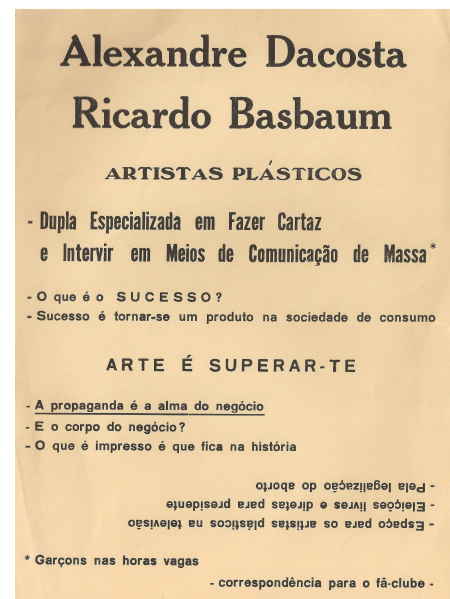


Figura 36 - Filipeta distribuída pela Dupla Especializada, em 1984.

Uma frase também contida no folheto revelava muito desse posicionamento político da Dupla: “O que é impresso é que fica na história”. Pensando assim, Dacosta e Basbaum preparavam um *press release* a cada lançamento, e o levavam pessoalmente às redações dos jornais e às rádios cariocas – na época, ressalva Basbaum, não havia ainda a figura do divulgador no meio de arte, o que se disseminou logo depois. Para o cartaz de 1984, a Dupla, mais consciente do processo de construção da imagem por meio da imprensa, formulou uma estratégia de intervenção massiva e conseguiu registros dos críticos Frederico Moraes (*O Globo*), Walmir Ayala (*Jornal do Commercio*), e matérias no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*, entre outros.

Menos preocupado em garantir a posteridade, o Seis Mãos continuou a produzir pinturas ao vivo em locais inusitados. Convidado pelo diretor Márcio Trigo, o trio participou em 1984 de uma montagem de teatro-performance, *Otelo e as telas*, na boate paulistana Madame Satã. Na apresentação, enquanto os atores, vestidos de branco, encenavam *Otelo*, de William Shakespeare, os três pintavam o elenco. Em 1984 e 1985, ganharam a colaboração esporádica dos artistas André Costa e Fernando Moura. Com Costa, expuseram em 1985 no Centro Cultural São Paulo, e brincaram no cartaz da mostra com clichês das fotos de bandas de rock. “Não lhes interessa a arte como cristalização, mas como processo. Como o lugar do eterno deslocamento – puro devir – de que nos falam artistas como Lygia Pape ou Hélio Oiticica [...]” (DOCTORS, 1986), escreve Marcio Doctors na apresentação da mostra. No mesmo ano, fizeram na casa de shows Noites Cariocas, no Morro da Urca, um *Improviso* e também a instalação *A mulher invisível*, um ambiente às escuras em que o público experimentava a desorientação.

Os bares e casas de espetáculo, diga-se, eram os locais que congregavam os performers, oferecendo oportunidade e liberdade de criação. “Em várias situações, a performance era realizada em espaços não tipicamente inseridos no circuito de arte. Quem ditava o que era bom na arte não via essas apresentações, porque normalmente não freqüentava outros ambientes que não os específicos de artes visuais”<sup>21</sup>, observa Mauricio Ruiz. Em 1984 e 1985, o Rádio-Novela, por exemplo, exibiu no Noites Cariocas *Av. Chucrute*, misto de instalação e performance apresentada no Parque Lage, e a vídeo-instalação *Mary city*, uma maquete de cidade em madeira com prédios tingidos com tinta fluorescente e iluminados com luz negra. No Circo Voador, realizaram a performance

---

<sup>21</sup> Esta declaração de Mauricio Ruiz, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 7 de março de 2009, transcrita no Anexo A.

*Mercado persa*, envolvendo cerca de 30 participantes. Márcia Pinheiro e Ana Cavalcanti, com a ajuda de Aimberê Cesar, Alex Hamburger e Mauricio Ruiz, realizaram no Noites Cariocas a performance *Motim no cruzeiro*, em que distribuíam fatias de um enorme bolo de dinheiro. No Circo Voador e também no Bar Botanic, Márcia e Hamburger apresentaram em 1985 a performance *As antenas da raça*, em que se apropriou da máxima de Ezra Pound (“os artistas são as antenas da raça”) e dividiram o palco com um casal de camelôs especializado na venda de antenas para TV, em uma ação quase caótica que combinava leitura de textos, repetição de ações quotidianas por Márcia e os bordões dos vendedores de antenas, proclamados por estes. Na abertura de uma exposição de Wagner Barja na Funarte, a convite do artista, Márcia e Hamburger chegaram bebendo vodka com um catador de lixo, seu burro-sem-rabo e dois cachorros. Vestidos com pedaços de roupas de escola de samba e outros objetos que encontraram na rua, os dois performers espalharam todo o conteúdo do carrinho na galeria. “E isso assustou aquele meio muito comportado, muito bonito, muito burguês. [...] Muita gente fugiu, achavam que os mendigos estavam invadindo a galeria”, conta Ricardo Ventura, ex-parceiro artístico e pesquisador da obra de Márcia.



Figura 37 - Dupla Especializada em show na Cinelândia. Foto: Marcio RM.

Em 1985, a música tomou papel preponderante na produção da Dupla Especializada: Basbaum e Dacosta queriam naquele momento intervir também na programação das rádios e da TV, por meio de faixas musicais e um videoclipe. As canções, é claro, tinham como tema as artes visuais, e a referência mais explícita era a Banda Performática. Eles criaram um *jingle* para a Dupla, a música *Impresso* (com a frase da filipeta,

“O que é impresso é o que fica para a história”) e outra chamada *Geração 80*. Compuseram o *Hino ao Dia do Artista Plástico*, que apresentaram em shows-performance durante um evento na Lagoa na Rodrigo de Freitas e também na Cinelândia, onde cantaram vestidos de gari em uma noite com várias figuras ilustres, entre elas Elke Maravilha. Gravado em estúdio em 1987, o *Hino* contou com um coro de luxo, com a participação de Lygia Pape, Hilton Berredo, Antonio Manuel, Enéas Valle, Gerardo Vilaseca, Paulo Roberto Leal, Márcia Ramos, Lúcia Beatriz. A Dupla, entretanto, nunca lançou as canções gravadas.

Dacosta e Basbaum apresentaram seu show-performance no Teatro de Bolso do Leblon, em 1986, em uma série dedicada a grupos independentes, e também no encontro Brasil Performance no Sesc Pompéia, em São Paulo, no mesmo ano. “Neste show, pedimos para que fossem convidados garis de São Paulo, que viessem uniformizados e ficassem na platéia, porque a gente tinha mexido com lixo, recolhia lixo do ambiente e usava na nossa pintura ao vivo”, conta Basbaum. Também é desse ano o vídeo *Egoclip*, dirigido por Sandra Kogut, um videoclipe da Dupla parodiando programas de televisão.

Paralelamente, o Seis Mãos desenvolveu performances temáticas. Em 1986, fizeram um trabalho de videoperformance com Sandra Kogut – logo após a filmagem de *Egoclip* pela Dupla Especializada. A convite de Chacal, que organizava uma mostra de performance no Mistura Fina, aos domingos (onde também se apresentaram Fausto Fawcett, Márcia X e Alex Hamburger), o trio e Sandra criaram *Calêndula concreta*. Durante a apresentação, enquanto os performers, vestidos de médicos, operavam no palco, por trás de panos pretos, uma boneca de plástico loura, Sandra transmitia ao vivo as imagens da operação em um monitor da boate. A ação depois foi repetida em outra casa noturna e no Centro Cultural Candido Mendes, em Ipanema. No ano seguinte, durante o evento Leia Arte na Funarte, fizeram uma homenagem a Hélio Oiticica, em que cantavam uma música com letra dele e mencionavam a aspiração de sal, em referência à cocaína.

Um dos trabalhos mais conhecidos do trio, a partir de 1984, foi a performance *Garçons*, geralmente realizada em vernissages. Nela, os integrantes vestiam-se de garçons – com o figurino completo, incluindo *blaser* branco, gravata borboleta, calça preta, sapato preto e gomalina no cabelo, além de uma bandeja – e serviam elementos que tivessem conexão com a exposição. A primeira intervenção, segundo Basbaum, foi no MAM/RJ, em uma mostra de Ancangelo Ianelli, e eles distribuíram perguntas entre os convidados, tais como: “Quem são aqueles homens em grupo de paletó branco, gravata, calça e sapatos pretos?” “Quais são seus nomes?” “O garçom bebe?” O chefe dos garçons, que não havia sido avisado, perguntou aos artistas quem os havia contratado. Em outra ocasião, também no MAM e com a participação

de Fernando Moura, os *Garçons* serviram elementos vermelhos, como latas de Coca-Cola e balas vermelhas, na abertura da mostra *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles. Mesmo ao encontrar amigos, os integrantes do Seis Mãos continuavam impassíveis, servindo os convidados com atitude impessoal. “A proposta era de entrar naquela situação como uma figura que já está lá presente, nos interessava esse tipo de inserção. O garçom tem o papel de oferecer coisas para as pessoas, elas pegam se quiserem. Ele não fala nada, não pergunta nada, não impõe nada”, avalia Basbaum.

Mesmo que o trio não estivesse completo, os remanescentes iam às vernissages como *Garçons*, agiam em nome do coletivo. Na exposição *Pintura no espaço*, em 1984 no Planetário da Gávea, Basbaum foi sozinho, devido a compromissos dos outros integrantes, e serviu macarrão estrelinha cru. Dacosta e Basbaum foram à abertura de uma exposição de Luiz Pizarro, na Galeria Saramenha, e levaram colírio (uma garrafinha, atada à bandeja) e cotonetes. “A idéia era maravilhosa, era uma crítica a esse mundo das artes, aos vernissages”<sup>22</sup>, conta Dacosta.

Os *Garçons* serviram ainda língua de sogra e chapeuzinho, em uma exposição de aniversário da galeria do Banerj, ficaram acorrentados durante uma mostra do Espaço Sérgio Porto, entre outras propostas. Quando decidiram terminar com o formato, os integrantes do Seis Mãos fizeram a mais *sui generis* das aparições: novamente no MAM, desta vez um trouxe a toalha, copos e pratos, outro trouxe o vinho e um terceiro, quentinhas, e então eles sentaram no chão, comeram e beberam.

Foi já como Márcia X que ela se apresentou, com Hamburger, em *Tricyclage*, performance realizada em 1987, no concerto-homenagem a John Cage na Sala Cecília Meireles, com a presença do próprio. Durante a execução, pelas pianistas Jocy de Oliveira e Maria Teresa Vieira, da composição *Winter music* (a última do espetáculo), os dois de repente subiram ao palco, sem aviso, e começaram a pedalar velocípedes no tablado. A ação, que havia sido premeditada uma semana antes, quebrou a postura entediada de uma platéia não tão afeita à música atonal de Cage. “Finalmente, coloquei o velocípede naquele palco alto, pulei, peguei o da Márcia, dei a mão para ela, puxei, sentamos nos velocípedes e começamos a pedalar. Nhec, nhec, tinha um que fazia um barulhinho porque faltou óleo, até aquilo ia ao encontro de uma coisa atonal, de uma melodia estranha”, lembra Hamburger. As pianistas continuaram executando a composição de Cage, e a platéia ficou em dúvida se a intervenção fazia parte do show. “A repercussão serviu para nos lançar nesse circuito. Porque o circuito,

---

<sup>22</sup> Esta declaração de Alexandre Dacosta, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 5 de março de 2009, transcrita no Anexo A.

me lembro muito bem, era complicado de lidar. Era minúsculo, pessoas contadas nos dedos da mão, e ainda assim havia uma espécie de competição feroz, mas muda, ninguém admitiria se você falasse”, Hamburger relata. Em entrevista a Guilherme Bryan (2004, p. 339), Márcia expôs outra dificuldade, em relação à imprensa: “Era legal fazer [performance] por ter um certo sucesso, mas era muito maltratado pela imprensa, até porque as pessoas noticiavam muito, mas sempre de maneira pejorativa: ‘É uma coisa de moda, incompreensível, de maluco’.”



Figura 38 - Márcia X no velocípede, durante *Tricyclage* (1987), performance dela com Alex Hamburger durante concerto de John Cage.



Figura 39 - Márcia X e Alex Hamburger em *Sex manisse* (1986).

Alex Hamburger destaca a performance *J. C. Contabilidade*, na boate Barão com Joana, em 1987. “A J. C. Contabilidade era uma empresa que fazia a contabilidade da minha, mas J. C. também são as iniciais de Jesus Cristo. Trabalhamos muito com essa coisa antípoda da arte, por exemplo contabilidade com arte”, diz Hamburger. Os dois ficaram em uma cabine reservada para locutores, com chapéus de festa, lendo textos de contabilidade. No Mistura Fina, a dupla apresentou a sensual *Sex manisse*, na qual se deu *O nu pelado*, uma das primeiras performances da série *Zen-nudismo*, de Aimberê Cesar. Tempos depois, em apresentações no Espaço Cultural Sérgio Porto, ele consolidou seu pensamento sobre o *Zen-nudismo* – segundo ele, uma junção de filosofia, prática, arte e magia. “Nunca entendi, não entendo até hoje, porque as pessoas têm problemas com a nudez – para mim, ela é um estado



natural do ser humano. Respirar, comer, dormir, ficar pelado é natural, não tem nada de mal nisso. Posso vestir uma roupa ou não, isso não vai mudar meu jeito de ser”, ele explica. Para Cesar, o *Zen-nudismo* foi um aprofundamento das premissas que o atraíram para a performance, notadamente a explicitação da hipocrisia. “A roupa, a obrigatoriedade da roupa, é a hipocrisia vestida em nossos corpos, gravada em nossas leis”, afirma. Como meios de defesa contra possíveis ataques corporais, ele passou a utilizar uma câmera de vídeo, pronta para qualquer flagrante de violência, e também o constrangimento causado pelo espaço da galeria, o ambiente em que supostamente a arte dita que tudo é permitido.

O Mistura Fina também recebeu uma temporada de performances-espetáculo do grupo Fausto Fawcett e Os Robôs Efêmeros, tais como *Natasha Verdmidler, a prussiana digital*. Acompanhado por Carlos Laufer, Nelson Meireles e Sergio Meckler, Fawcett também realizou na casa noturna carioca o que denominava cinema falado em ambiente brega rúnico. Saído do grupo teatral Muito Vivo e Bem Disposto, dirigido por Hamilton Vaz Pereira, e formado em Comunicação Social na PUC carioca, na mesma época de Kac e do grupo Rádio-Novela, Fawcett havia atuado na universidade como locutor de radionovelas, cujos roteiros de inspiração *junkie* eram enriquecidos com projeção de slides, aparelhagem de vídeo e som gravado com teclado. Em depoimento a Guilherme Bryan (2004, pp. 339 e 340), Fawcett disse: “Teatro do artista plástico é a performance. Adorava porque havia um grande clima de festa, digamos, artístico. Era um ato gratuito, que, no início, foi chamado de embromação também (risos)”. Em 1987, Fawcett lançou seu primeiro LP e tornou-se nacionalmente conhecido com a inclusão da canção *Kátia Flávia* na trilha sonora da novela *O Outro*.

Retornando a Márcia X, a performadora começou a apresentar performance solo na segunda metade da década, em paralelo à parceria com Hamburger. Em *Academia Performance*, de 1986, ela utilizou o espaço de uma academia de ginástica no mesmo centro comercial onde estava a Galeria Contemporânea, no Leblon. Uma vitrine permitia que os passantes vissem o interior da academia, com aparelhos de musculação e máquinas do gênero. E foi pelas vitrines que os interessados puderam assistir à artista em evolução nos aparelhos ou executando dois exercícios periodicamente repetidos: colocar em funcionamento uma máquina de pintura e espremer laranjas em um espremedor de plástico, utilizado como sutiã. Em seu artigo “X: Percursos de alguém além de equações”, Basbaum (2003) reproduz parte do folheto “academia perFORMance – ‘Noite de Artes Marciais’”, distribuído na ocasião:

Exercícios, testes físicos, testes de tolerabilidade a matérias de teor experimental e de adaptação às condições dadas, representam um grande passo na transformação de toda atuação artística num labor-arte. [...] O privilégio do cérebro como centro

gerador de valores chega ao fim, substituído pela maquinária de desempenho exuberante apta à formação de uma linguagem inteiramente artificial, de possibilidades extremas e singulares, mais adequadas às perspectivas óticas que enfim se delineiam. [...] A estranheza das formas que daí surgem é capaz de causar alguns problemas, não obstante o sucesso de nossa academia, de sua postura consciente da fisiologia dos aparelhos é incontestável, exercendo atração incomum, encontrando adeptos e entusiastas por toda parte. FAÇA JÁ SUA INSCRIÇÃO.

Ainda em 1988, Márcia fez a *Exposição de ícones do gênero humano*, sua primeira individual, no Centro Cultural Cândido Mendes. A mostra lançou mão de todos os elementos que uma exposição tradicional mobilizaria, ou seja, galeria, iluminação, convites, divulgação e coquetel. Mas, na abertura, não havia obras expostas. Enquanto conversavam e degustavam vinho branco, os participantes do vernissage foram fotografados por Aimberê Cesar e Mauricio Ruiz e filmados por Alex Hamburger. O registro foi exibido na galeria no dia seguinte, sem edições. Ou seja, a exposição durou somente dois dias, e os “ícones do gênero humano” foram os próprios visitantes, cujas imagens foram apropriadas pela artista. Um livro de assinaturas, intitulado “Minha Cara Marlene”, celebrava a presença, entre os convidados, do fã-clube oficial da cantora de rádio Marlene. Para Basbaum (2004), a mostra foi uma “[...] desconstrução de um dos mais célebres rituais do ambiente das artes, mergulho por aspectos da estranha cerimônia de inauguração das exposições de artes plásticas. Estratégia não-passiva para neutralizar e reverter certas forças convencionais do circuito [...]”.

No mesmo ano, o grupo Rádio-Novela realizou sua última ação, *É proibido olhar para o palco*, dentro do evento *68 por 88*, organizado por Silvio Tendler no Espaço Cultural Sérgio Porto. Neste espetáculo-happening, 32 performers reconstituíram o clima de repressão dos tempos de ditadura, obrigando o público a ficar de costas para o palco e de frente para dois telões, que projetavam ao vivo imagens da ação.

As atividades da Dupla Especializada também terminaram no mesmo período, quando a diferença de interesses artísticos fez com que Basbaum e Dacosta se dedicassem a pesquisas individuais. No final da década de 1980, entretanto, o Seis Mãos terminou, pelo mesmo mal da Dupla Especializada – divergência de interesses dos integrantes. A propósito, as pinturas a seis mãos, aquelas realizadas ao vivo, nunca foram vendidas, por falta de interesse ou desconhecimento do mercado. Hoje, estão nos ateliês dos três artistas.

### 4.3 A nova geração e o Parque Lage

O Parque Lage foi originalmente construído em 1927 como presente aos artistas, ou a uma artista em especial: a cantora lírica Gabriella Bezanzone, que recebeu o casarão como agrado de seu marido, Henrique Lage. Cinco décadas depois, a construção, sob a administração do governo estadual, passou a sediar em 1975 a Escola de Artes Visuais (EAV) – que, nos nove anos anteriores, havia sido ocupada pelo Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. A Escola, que teve Rubens Gerchman como um de seus fundadores e primeiro diretor, logo consolidou-se como morada da livre expressão e alcançou nos primeiros anos a marca de dois mil alunos e 40 artistas-professores, entre os quais Gerchman, Helio Eichbauer, Lina Bo Bardi, Roberto Magalhães, Eduardo Sued, Celeida Tostes, Lygia Pape e Alair Gomes.

Xico Chaves cuidou da programação cultural da EAV até o início dos anos 1980, cuidando da agenda de shows, lançamentos de livros, “performances, intervenções, coisas que não estavam no currículo oficial da Escola”, segundo relata. Organizou, entre outros, o Verão a Mil, com shows de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Fagner. Também conhecido como Tenda Voadora (feita de antigos pára-quedas de guerra, nos jardins do parque), o projeto é lembrado pelo artista como um antecessor do Circo Voador, com mil e quinhentas pessoas por evento.

Assim que assumiu a EAV, Gerchman, segundo conta Chaves, providenciou que todos os cavaletes fossem recolhidos e guardados no sótão, para estimular que os alunos tivessem contato com outros suportes artísticos que não os tradicionais. Incentivou o ensino por meio de encontros livres, como a Oficina Pluridimensional ministrada por Eichbauer e Lina Bo Bardi, que articulava dança, espaço, elaboração de maquetes, pintura e *body art*. Outra grande motivadora da criatividade dos frequentadores, recorda Chaves, foi a ceramista Celeida Tostes, responsável pela Oficina de Artes do Fogo e grande entusiasta da experimentação. “Uma pessoa simples, que trabalhava com significados altamente poderosos e em grandes dimensões. Transmitia uma liberdade de expressão muito grande. Talvez ela tenha sido o fogo do cozimento de muita coisa que ocorreu na Geração 80”, ele avalia. Luiz Áquila, em depoimento para o catálogo da mostra *Onde está você, Geração 80?*, afirma sobre a professora: “Quando um aluno chegava muito duro na minha mão, eu o encaminhava para a Celeida, dizia que ele precisava celeidar. Celeida buscava o sensorial junto com ele e todos os canais de criatividade se abriam.” (COSTA, 2004, p. 21)

Rubem Breitman, o sucessor de Gerchman na direção da EAV a partir de dezembro de 1979, deu maior ênfase à pintura no quadro de oficinas, convidando para dar aulas pintores como Áquila, John Nicholson e Charles Watson. “Watson entra um pouco

depois e é o mais rigoroso deles. A figura do Áquila é proeminente, mas parece-me, por depoimentos de artistas – José Bechara, Bia Milhazes – que o Watson foi o professor<sup>23</sup>, conta Agnaldo Farias, destacando a versatilidade do pintor. O crítico ressalta ainda como a realidade do Parque Lage era particular, se comparada a outros centros formadores de artistas:

[...] em São Paulo, a movimentação artística aconteceu na FAAP, que é uma faculdade. E uma faculdade é restritiva, porque ou bem o aluno fez vestibular e pode freqüentar ou não. No Parque Lage, a estrutura é muito mais flexível, é de outra ordem, com gente de diversas gerações. E também aquela mobilidade, muita gente dando aula, circulando – um sistema que, por mais que a FAAP fosse uma escola com gente muito interessante, e era, não tinha condições de atender. Por mais arejada que ela fosse, como Nelson Leirner, Regina Silveira, Julio Plaza, a FAAP não era o Parque Lage. E São Paulo não era Rio. O Rio tinha uma força tratora, não sei se tem ainda, no campo das artes plásticas.

O Parque Lage despontava como celeiro artístico ao lado de duas instituições paulistanas: a Universidade de São Paulo (de onde saíram os integrantes da Casa Sete) e a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), que tinha na lista de professores Walter Zanini, Nelson Leirner, Regina Silveira e Julio Plaza, e, entre os alunos, Leda Catunda, Monica Nador, Leonilson, Ciro Cozzolino e Sérgio Romagnolo.

Uma crescente tendência à valorização da pintura também torna-se patente se analisamos uma sucessão de exposições coletivas dedicadas ao suporte, no início da década. Em 1982, Frederico Moraes fez a curadoria da mostra *Entre a mancha e a figura*, no MAM/RJ. A seleção do crítico traçou um panorama da pintura brasileira nos anos 1960 e 1970, como uma espécie de busca por referências nacionais, pelo fio da meada que desembocava na produção então nascente. Entre os 17 pintores expostos, estavam Flávio de Carvalho, Ivan Serpa, Iberê Camargo, Flavio Shiró, Jorge Guinle, Luiz Áquila, Charles Watson e José Roberto Aguilar. Sobre a exposição, ele contou que ela “foi a primeira tentativa de se fazer um levantamento das raízes da nova pintura brasileira nos anos 80.” (COSTA, 2004, p. 116) Durante um debate sobre a exposição, com a participação de Carlos Zilio, Aguilar, Áquila e Ivald Granato, este último realizou uma performance que tocou Lucio Agra, como ele relata nesta passagem:

Eu me lembro de ter ouvido o Carlos Zilio falar que não fazia mais sentido a obra do Hélio Oiticica, após ele ter convivido e percorrido sobre a obra do Hélio. Lembro que o Aguilar ficou meio ressabiado no canto dele. Quando chegou a vez do Ivald

<sup>23</sup> Esta declaração de Agnaldo Farias, assim como as demais ao longo desta dissertação não atribuídas a nenhum texto de autoria dele, fazem parte da entrevista concedida pelo crítico à autora em 21 de outubro de 2009, transcrita no Anexo A.

Granato, ele subiu em cima da mesa e começou a dar um discurso “Eu sempre fiz pintura, para mim é uma coisa genial”, mas ele não falava muito coisa com coisa. Aí ele pegou uma garrafa de água e começou a tomar banho, jogava a garrafa dentro da calça e dizia “vocês estão me transformando em um cocainômano!” Na época, aquilo me parecia ridículo, mas aquela imagem não saía da minha cabeça, de alguém que dava essa pirada.

Em março do ano seguinte, Marcus Lontra levou à galeria Centro Empresarial Rio a mostra *À flor da pele – Pintura e prazer*, com 11 artistas, entre eles Paulo Roberto Leal, Eneas Valle e Manfredo de Souza Netto. No título, destacava uma das premissas da Transvanguarda e das tendências neo-expressionistas em suas diferentes acepções. Seis meses depois, Gerchman fez a curadoria de *3x4 Grandes Formatos*, com participação de artistas como Dudi Maia Rosa, Babinski, Carlos Vergara e Carlos Fajardo, com a maior parte das obras era exposta sem moldura ou chassis, e catálogo com textos de Frederico Morais, Carlos Von Schmidt, Sheila Leirner e Roberto Pontual. Logo em seguida, Marcio Doctors promoveu, na Casa Rui Barbosa, a mostra *Pintura! Pintura!*, com obras (e um *Improviso*) do Seis Mãos, e também de Angelo Venosa, Luiz Pizarro e Daniel Senise, entre outros. “Para esses artistas o aspecto sensorial da arte não é só uma possibilidade de caminho. É uma barricada. É sua própria possibilidade de existência” (DOCTORS, 1983), diz Doctors no texto de apresentação. Foi em *Pintura! Pintura!*, que Basbaum conheceu o “grupo do Parque Lage”, do qual participavam Beatriz Milhazes, Daniel Senise e Chico Cunha. “O pessoal do Parque Lage fazia um grupo de estudo toda semana, nos convidaram, mas eu e Alexandre não ficamos muito interessados porque eles estavam estudando renascimento, barroco, a gente tinha interesse na arte atual”, lembra.

Em outras cidades, a pintura também foi tema de coletivas em 1983. No Palácio das Artes de Belo Horizonte, foi aberta *Brasil Pintura*, com trabalhos de nomes como Humberto Espíndola, Paulo Henrique Amaral e Hilton Berredo. No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, *Pintura Como Meio*, com curadoria de Aracy Amaral, contou com obras de Sérgio Romagnollo, Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino e Sergio Niculitcheff. Houve ainda, em outubro de 1983, a mostra *Arte na rua*, organizada pelas artistas Monica Nador e Ana Maria Tavares, com Aracy Amaral, e cujos *outdoors* foram criados, entre outros, por Carlito Carvalhosa e Carlos Matuck.

A 17ª Bienal de São Paulo, com direção artística de Walter Zanini, teve como destaque o grupo Fluxus, com a presença de alguns de seus componentes Wolf Vostell, Ben Vautier e Dick Higgins. Também atraíram o público os grafiteiros norte-americanos Keith Haring e Kenny Scharf. Carlos Matuck e Alex Valauri mostraram grafites em homenagem a personagens de histórias em quadrinhos.

Houve ainda uma sala especial dedicada a Flávio de Carvalho, que procurava recuperar a genialidade do artista. A sala dedicada à Arte e Tecnologia, coordenada por Júlio Plaza, foi composta por 35 artistas.

#### 4.4 A exposição *Como vai você, Geração 80?*

A coletiva *Como vai você, Geração 80?* comprovou o que os formadores de opinião já haviam percebido: a arte jovem do período virou moda e atraía multidões. Se existia dúvida sobre o alcance daquela inauguração, o *Jornal Nacional*, mais importante telejornal brasileiro à época, afastou-a ao transmitir ao vivo momentos do vernissage, no horário nobre e para todo o país. Em pleno sábado com chuva, havia à noite cinco quilômetros de engarrafamento na Rua Jardim Botânico, Zona Sul do Rio de Janeiro, chegando até o bairro do Humaitá.



Figura 40 - Parque Lage, no dia da inauguração de *Como vai você, Geração 80?*. Foto: Ag. O Globo

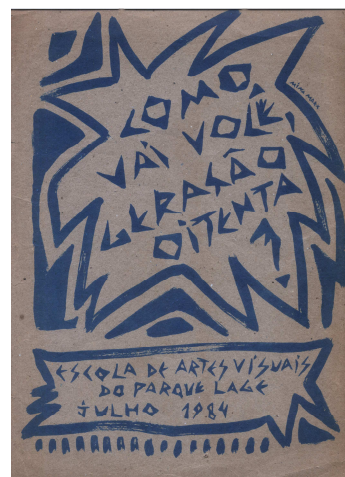


Figura 41 - Cartaz da coletiva *Como vai você, Geração 80?*.



Figura 42 - Edição especial da revista *Módulo*, catálogo da mostra.

Os registros da época fazem crer que aquela foi uma noite mágica – nem mesmo os truques de ilusionismo faltaram, ficando a cargo do performador José Eduardo Garcia de Moraes. Dos terraços e telhados, Carlo Mascarenhas lançava aviões de papel, esculturas do lúdico e da delicadeza na dobradura. Espécie de abre-alas entre as telas, o *Sansão* de Daniel Senise, exposto em frente à piscina do casarão da Escola de Artes Visuais, era um deleite para os olhos ávidos pelas tintas. De acordo com Marcus Lontra, a maior parte dos artistas convidados eram “ratinhos de ateliê”, e tinham “[...] uma vocação maior para a questão das técnicas mais tradicionais, que era muito formada – no caso do Rio, em especial – nos ateliês de escultura e gravura do Ingá, de gravura do MAM do Rio, em especial no Parque Lage, na área de pintura.”<sup>24</sup>

Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta receberam um telefonema da EAV e uma carta convidando para participarem da mostra. Integraram ainda uma reunião com Marcus Lontra, na qual ele explicou a exposição. “Eu participei com meu trabalho do *Olho*, que hoje considero o meu principal dos anos 1980, importante para meu trabalho posterior que lida com a idéia da logomarca, dos meios de comunicação, com uma imagem que é reproduzível”, lembra Basbaum. Dos expositores no Parque Lage, 81 eram cariocas e 42, de outros estados – alunos da FAAP, da Escola Brasil (SP) e da Escola Guignard (MG), na maioria. Dos cariocas, segundo Frederico Morais, 47 freqüentavam a EAV, 17 passaram por cursos do MAM, e outros 17, pelas oficinas de gravura e escultura do Ateliê do Ingá. Marcus Lontra planejou a mostra inicialmente para o MAM. Mas, dentro da escola, ela era cercada de seu próprio contexto. “A exposição agrupou todo o pessoal que já vinha passando por ali, e também outras tendências que não foram consideradas a marca principal da Geração 80”, conta Xico Chaves. “Eu, por exemplo, há anos pesquisava materiais e pigmentos, e tive oportunidade de exibir na *Geração 80* depois de um convite do Paulo Roberto Leal”, continua.

De acordo com Chaves, a mostra não teve uma linguagem única e conseguiu aglomerar várias tendências: “Nesse processo todo de acúmulo de informação, de procedimentos estéticos, de materiais e matérias novas, a [exposição] *Geração 80* foi uma síntese”, avalia. Nelson Ricardo Martins, entretanto, lembra que o suporte vídeo não teve muitos representantes. “Na *Geração 80*, não havia nenhum trabalho em vídeo, a não ser o do Barrão, que era uma escultura em vídeo. De certa forma, nós éramos os malvistas da *Geração*

---

<sup>24</sup> Esta declaração de Marcus de Lontra Costa, assim como as demais ao longo desta dissertação não atribuídas a textos de autoria dele, fazem parte da entrevista concedida pelo crítico à autora em 5 de março de 2009, transcrita no Anexo A.

80, porque trabalhamos com o vídeo e ele maculava um pouco o conjunto, no olhar dos mais puristas”<sup>25</sup>, recorda.

Lucio Agra conta que, apesar de terem havido performances na inauguração da mostra, a festa não foi de todo aberta ao público. “Só os convidados podiam entrar para a inauguração chique, com o governador. Tinha mais gente do lado de fora do Parque Lage do que dentro. E me lembro de fazer parte da galera que ficou do lado de fora, porque não tinha convite”, recorda. Agra não participou da abertura, mas teve participação múltipla no encerramento da mostra, a cargo de Chacal. Apresentou-se com o grupo Centro Técnico, que formava com Pedro Luís e Antonio Saraiva, leu poemas e fez show com sua banda punk, Desespero.

Ele não foi o único a estar fora do catálogo da *Geração 80* e efetivamente fazer parte de algum momento artístico da exposição. Ricardo Basbaum, Aimberê Cesar e Mauricio Ruiz afirmam que a dupla Márcia X e Ana Cavalcanti exibiu slides da performance *Chuva de dinheiro* e promoveu um desfile durante a temporada da exposição, conforme já relatado. O próprio Lontra se recorda de artistas que se apresentaram espontaneamente na abertura, como Fausto Fawcett, Hélio de La Peña e o grupo Os Camaleões, formado por Pedro Bial e Claufe, entre outros. Ele também lembra de um episódio que demonstra certo rebuliço provocado pelo público e pelos performers na inauguração da mostra:

Na *Geração 80*, [...] houve um chique dos meninos da Galeria Thomas Cohn – liderados pelo Leonilson – querendo tirar as obras, porque começou a chover e as performances que estavam acontecendo ao ar livre foram para dentro de onde era a biblioteca, no fundo do Parque Lage. E aquela era a sala do Leonilson e da Leda. Eles perceberam que a exposição estava entulhada, que ela era de um barulho enorme, e Leonilson, que era brilhante, traçou a estratégia de fazer daquele um espaço do silêncio, do contraponto. Eles colocaram os trabalhos ali, e o Leonilson fez uma instalação com gravetos no meio. Só que, como tinha muita gente, e começou a choviscar, passaram a fazer as performances lá. E evidentemente o aviãozinho do Leonilson foi chutado – porque eram gravetos no chão. E já ia ser chutado, com ou sem performance, porque tinha muita gente! Ninguém imaginava aquela multidão. E o Leo, que era amigo meu, veio dar chiquinho! “Eu não quero participar, vou tirar meus trabalhos!” Eu chamei o Manoel: “Manoel, traz uma escada que ele vai tirar o trabalho, nós vamos filmar e vai ser mais uma performance, você dando chique e tirando seu trabalho.” [...] Leo veio uma hora, duas horas depois, e disse: “ah eu estava nervoso”. E eu disse: “não esquentar, isso aqui é uma festa”.

Para Mauricio Ruiz, a exposição foi um sucesso, identificou os artistas jovens e talentosos. Mas pecou por não ter lançado foco também sobre a performance. “A geração de

---

<sup>25</sup> Esta declaração de Nelson Ricardo Martins, assim como as demais ao longo desta dissertação, fazem parte da entrevista concedida pelo artista à autora em 20 de março de 2009, transcrita no Anexo A.



pintores foi uma verdade, mas ela omite a performance”, ele observa. De acordo com Aimberê Cesar, as performances aconteceram não só na inauguração, mas durante toda a temporada da exposição. Ele mesmo apresentou no vernissage a intervenção *Fi-lo de fios*, em que circulou pela mostra com o corpo coberto de fios. “[...]naquela época da *Geração 80*, existia uma produção de performance no Rio de Janeiro. Mas, de alguma forma, o *establishment*, tanto dentro das artes plásticas quanto na imprensa, não conseguia perceber nem lidar com isso, simplesmente ignorava”, queixa-se Cesar. Marcus Lontra via nos performers um espírito “bicho-grilo” que ele gostava de estimular, em contraponto a uma carece que se instalava no circuito: “Márcia [X] ficava mendiga do Parque Lage – mendiga no bom sentido. Uma vez fizemos uma exposição, ela fez uma instalação na entrada, queriam tirar ela de lá e fui eu que não deixei. Ela sentou numas notas de R\$ 1 [sic] que ela fez. E eu peitei os artistas para deixarem ela fazer.”

Ao longo deste capítulo, procuramos demonstrar o quanto referências ao corpo e a um comportamento performático (consciente ou não) faziam parte do momento cultural dos primeiros anos da década de 1980 – nos punks, nos travestis, em comunicadores como Chacrinha, em personalidades da música, do teatro, da moda. No entanto, nas últimas páginas, alguns relatos demonstram que a performance não era conhecida no período, ou, dentro do meio, não era levada a sério. Seria este tratamento fruto unicamente do destaque dado à pintura do período? Ou haveria algum tipo de anestesiamento ou preconceito que serviria de obstáculo para o reconhecimento da performance? Dúvidas que um estudo sobre a abordagem jornalística, crítica e mercadológica do período podem ajudar a esclarecer.

## 5. REFLEXÕES SOBRE A ‘GRIFFE’ GERAÇÃO 80

O crítico Roberto Pontual lançou em julho de 1984, por ocasião da exposição *Como vai você, Geração 80?*, o livro *Explode geração!*. Crítico de arte consagrado nos anos 1960 e 1970, com atuação no *Jornal do Brasil*, Pontual – que havia ido morar em Paris no fim da década de 1970 – viajou ao Brasil em 1983 e escreveu uma análise sobre os pintores em início de carreira que despontavam no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em suas 114 páginas, *Explode geração!* executou à perfeição o papel de anunciador, de proclamador do conjunto de pintores abordado, em manifestações entusiasmadas que se estendiam a toda a jovem produção de pintura da época.

Para ressaltar a importância da descoberta daqueles talentos na pintura, Pontual propôs um contraponto entre o momento político, econômico e cultural vivenciado no país durante a década de 1970 e as perspectivas às vésperas do fim do período ditatorial, em 1984. Ele lembrou que, após 1968 e a desilusão de não se conseguir concretizar os sonhos de liberdade e imaginação do período, houve uma escalada de negatividade na qual os choques petrolíferos de 1973 e 1979 constituíram apenas os pontos mais notáveis. Na arte européia e norte-americana, Pontual avaliou que ela caiu em um segundo pós-modernismo, traumatizado pelo bloqueio, no qual se buscou refúgio na reflexão – o que teria servido de impulso para a arte conceitual.

A resposta da saúde veio na grande onda liberatória que tomou conta do cenário artístico europeu e norte-americano nos últimos quatro ou cinco anos. Contra o intragável Tanatos, higiênico, repressivo e amargo, Eros volta de novo a imperar, mas agora reposto no indivíduo só, solto no seu mundo, sedento de reencontrar o oásis do prazer. Entrava numa terceira etapa, outra vez arrebatada e gulosa, o ciclo do pós-modernismo. [...] É provável mesmo que o elã do final dos anos 70, certamente sob o arco de Eros, fosse tanto o vômito provocado pelo mais agudo da crise quanto o desafogo premonitório diante de uma primeira brecha aparecida no muro. (PONTUAL, 1984, p. 37)

De acordo com Pontual (1984, pp. 37 e 38), a Bienal de Veneza de 1980 solidificou esse novo momento da arte, apresentando, “rolo-compressores, os transvanguardistas italianos, os alemães do fovismo retemperado ou do neo-expressionismo, os americanos do decorativismo *pattern* ou da punquista curtição da má-pintura, e todo um séquito de aderentes mais ou menos qualificados.” Com esses artistas, o caráter provocativo da arte não se concentrava mais na busca do novo, e sim no retorno à tradição. Não um retorno passivo, entretanto: conforme já vimos no Capítulo 3, tendências como a Transvanguarda e o Neo-expressionismo se apropriavam sem reservas de um repertório imagético criado em diferentes períodos da produção artística, mesclando elementos de tempos distintos em uma proposta de repetir para “renovar, inovar mesmo, ao menos na lógica dos que trocam o princípio de realidade pelo de prazer.” (PONTUAL, 1984, p. 38)

No Brasil, diagnosticou o crítico, o clima otimista da arte no Hemisfério Norte era combinado com um panorama de abertura e crise concomitantes, criando as condições de possibilidade para uma geração de artistas plásticos ao mesmo tempo solar e descrente em relação a ideologias. “[...] esta geração emergente, a que a facilidade do rótulo tem chamado de Geração 80, vem reabilitar o ambiente da criação plástica no Brasil de um longo período de mal-estar. Vem liberá-lo do incômodo típico das situações anestesiadas, ambíguas e/ou doloridas porque transitórias.” (PONTUAL, 1984, p. 19)

O livro apontou também os traços que caracterizariam essa Geração 80, mediante a enumeração do que constituiria a assunção de um estilo:

[...] em primeira instância, o estilo da Geração 80 se tece com uma série de nadas: nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação abusiva, nada de fotografismo (quem disse que o mundo é para ser tão rigidamente domado pela imagem?), nada de isolamento, nada de hegemonia entre cariocas e paulistas, nada de patrulhismo, nada de porra-louquice. Nada de exclusões ou de proibições. Nada, portanto, de um só estilo. A mesma pluralidade de reencontros de que falava Bonito Oliva para explicar o estilo de sua transvanguardia. Degelo, pragmatismo, diálogo, consenso, liame, acúmulo, companheiro, são algumas das palavras que bem a balizam. O que confere à Geração 80 o seu autêntico tom é esse misto de idealismo (disciplina íntima) e romantismo (anseio de aventura) que faz a grande força do barroco. (PONTUAL, 1984, pp. 50 e 51)

Quanto às influências externas sobre a pintura em ascensão, Pontual afirmou que é impossível escamotear uma conexão dos artistas nacionais com as referências da Europa e dos Estados Unidos. “E para que vir com panos quentes? Sempre foi assim, assim sempre será. Nada mais normal e desejável que os olhos não se voltem apenas para o umbigo: a onfalomania nada faz medrar de especialmente proveitoso.” (PONTUAL, 1984, p. 60)

A Geração 80 descrita por Pontual, totalmente voltada para a pintura, pouco corresponde à proposta inicial anunciada pelos curadores Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager na revista *Módulo* que serviu de catálogo para a exposição *Como vai você, Geração 80?*. Algumas relações na confecção do livro *Explode geração!* inquietam: ele foi revisado por Paulo Roberto Leal (com Mauricio Vilar Pires) e produzido por Sandra Mager, com apoio da galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea. Embora não seja tão famoso 25 anos depois, foi o rótulo Geração 80 definido por este livro que se consolidou no meio de arte do país – e não o da mostra coletiva do Parque Lage, que obteve muito mais projeção. Geração 80 tornou-se uma “griffe”, conforme se referiu Frederico Morais no catálogo de *Onde está você, Geração 80?*, em 2004. E o abandono da idéia de uma Geração 80 diversa e plural foi tamanho que o próprio Lontra admitiu ter adotado a noção hoje em voga como parâmetro para a curadoria nos CCBB: “Quando refiz a exposição, em 2004, já incorporei a expressão Geração 80 como a pequena história já havia consagrado – ou seja, Geração 80, a geração da pintura, a geração figurativa, do gesto livre.”<sup>26</sup>

## 5.1 Como foi vista a Geração 80

### 5.1.1 Uma crítica com emoção

Tomemos para análise a seguinte declaração de Sheila Leirner, no artigo “Uma geração que pertence ao presente”, publicado no catálogo da exposição *Onde está você, Geração 80?*, em 2004:

“Naquela época descobriríamos, Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal, Sandra Mager, Jorge Guinle, Frederico Morais e alguns outros, que um crítico ou um curador não era necessariamente historiador, pesquisador ou museólogo. Para a ciência a subjetividade podia não ser necessária, mas não havia crítica possível sem emoção. Por mais objetivo que um crítico devesse ser, era o sentimento que o levava a descobrir as palavras precisas e a estrutura do seu raciocínio. Da mesma maneira como era a sensação que o conduziria a decifrar os fenômenos da criação e a se interpor como um xamã entre eles e o público. Fosse por meio da escrita ou de uma exposição.” (LEIRNER, 2004, p. 74)

São muitos os pontos relevantes tratados neste fragmento, os quais procuraremos esmiuçar. Em primeiro lugar, Leirner incluiu-se em uma lista de críticos e curadores atuantes na primeira metade da década de 1980 no cenário brasileiro, e cujas opiniões surtiam veloz e

<sup>26</sup> Apenas como esclarecimento, todas as declarações sem referência bibliográfica explicitada, neste capítulo e nos próximos, são fragmentos das entrevistas colhidas para esta dissertação, disponíveis no Anexo A.

profunda ressonância sobre a visibilidade de determinado artista. Além da atividade como crítica de arte do jornal *O Estado de S. Paulo*, ela foi diretora artística da 18ª e da 19ª edições da Bienal Internacional de São Paulo, em 1985 e 1987. Entre os outros nomes citados, Lontra, Leal e Mager, como já vimos, foram os organizadores de *Como vai você, Geração 80?*. Morais e Guinle, além de terem produzido textos para o catálogo desta mostra, publicaram inúmeros outros em jornais e revistas, muitos dos quais demonstrando a preocupação de analisar a produção da década. Embora não tenha tido uma participação tão ativa na crítica brasileira do período, Roberto Pontual se aproxima destes nomes pela autoria de um dos textos do catálogo de *3 x 4 grandes formatos* e, especialmente, do livro *Explode geração!*.

Antes de investigarmos mais atentamente a produção desses autores, cabe ressaltar que foi na primeira metade dos anos 1980 que a palavra “curador” foi difundida no Brasil, em geral substituindo o termo “organizador de exposições”. Assim como no Hemisfério Norte e em outras culturas de influência ocidental, ocorreu aqui uma ascensão da figura do curador, que ganhou fama e relevância, algumas vezes competindo diretamente com os artistas na decisão quanto à maneira de expor as obras. Um exemplo marcante foi *A Grande Tela*, segmento da 18ª Bienal de São Paulo formado por três corredores de 100m de comprimento por cinco de altura, em que trabalhos de grande formato da nova pintura brasileira e internacional eram separadas em intervalos de 20cm. Entre os oito brasileiros incluídos nesta seção, estavam Daniel Senise e os integrantes da Casa Sete. No texto de apresentação da mostra, a diretora Sheila Leirner afirmou: “Na ‘Grande Tela’, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a ‘Grande Tela’ revela sobretudo o atrito, de toda relação profunda e amorosa.” (LEIRNER, 1991, p. 225)

Quando se depararam com a disposição das obras na mostra, muitos artistas se indignaram. Pintores alemães ameaçaram retirar seus trabalhos por se sentirem prejudicados, mas Leirner não cedeu. Manifestou que o segmento era “[...] anti-didático, anti-historicista, anárquico; e tão teatral quanto os próprios trabalhos em ‘encenam’ o seu referencial histórico e repertório autobiográfico.” (LEIRNER, 1991, p. 225) Tal demonstração de força foi uma amostra de como a palavra dos críticos responsáveis por exposições tornou-se determinante, em muitos casos, para reforçar visões e conceitos, incitando a apropriação deles por parte da opinião pública. Uma prova é que, apesar de ter exposto artistas de renome nacional e internacional da experimentação, caso de John Cage, e do grafite, como Carlos Matuck, Waldemar Zaidler e Alex Vallauri, a 18ª Bienal de São Paulo hoje é lembrada por muitos como *AGrande Tela*.

Sheila Leirner afirmou, no trecho citado acima, que nos anos 1980 “não havia crítica possível sem emoção”. A ênfase em uma crítica apaixonada não era nova – Charles Baudelaire já a havia defendido no texto “Exposição Universal de 1855”, como forma de ativar a sensibilidade: “Seria fácilimo dissertar sutilmente sobre a composição simétrica ou equilibrada, a ponderação de tons, o tom quente e o tom frio etc. Ó vaidade! Prefiro falar em nome do sentimento, da moral e do prazer.” (BAUDELAIRE, 1988, pp. 34 e 35)

Contudo, tomando-se como base o texto “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”, publicado por Ricardo Basbaum em 1988, é possível constatar que tal crítica de adesão pode ter levado a uma leitura prematura da produção da Geração 80, especialmente a dos pintores. Basbaum não abordou os artigos de Sheila Leirner – seu foco foi a produção crítica de Frederico Morais, Roberto Pontual, Marcus Lontra e Jorge Guinle, que escreveram em contato direto com os artistas cariocas. Em consonância com Ronaldo Rosas Reis, e com o próprio fragmento do texto de Leirner destacado acima, interpretamos que os artigos dela no período podem ser avaliados sob o mesmo prisma. Isso porque demonstraram uma linha de argumentação próxima daquela adotada pelos autores escolhidos por Basbaum. E também porque, ao dirigir as Bienais de São Paulo de 1985 e 1987, ela deu ressonância internacional a sua visão crítica, gerando reflexos sobre os artistas cariocas.

Em “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”, Basbaum defendeu que, no circuito brasileiro da década, a legitimação da produção nacional deveu-se a uma crítica que se esquivou do confronto direto com as obras para centrar-se em aspectos comportamentais de uma geração. “[...] a nova pintura brasileira legitima-se no circuito local desprovida de um discurso crítico que a objetive como produto pictórico portador de uma conceituação específica. Dessa forma, ainda hoje é difícil não falar de Geração 80 como apenas um rótulo [...]” (BASBAUM, 2001, p. 307) Como fundamento para essa afirmação, Basbaum procurou demonstrar que o discurso acerca da pintura realizada por jovens artistas na década de 1980 foi elaborado pelos críticos antes mesmo que os integrantes dessa geração comessem a expor. Ou seja, uma teoria sobre pintura teria surgido primeiro, para depois ser aplicada às obras que efetivamente surgiram.

Duas exposições foram tomadas por Basbaum como exemplos de sua questão: *Entre a mancha e a figura*, em 1982, e *3 x 4 grandes formatos*, no ano seguinte. Também se encaixaria na lista a mostra *À flor da pele*, de 1983, à exceção da participação de Leonilson. Em comum, elas foram integradas basicamente por pintores surgidos dos anos 1950 e 1970, mas seus textos de apresentação já insinuavam os preceitos do “retorno à pintura”, conforme as tendências difundidas àquela altura no circuito artístico do Hemisfério Norte. Tais

premissas, identificou Basbaum, seriam as que Frederico Morais resumiu em seu texto para o catálogo de *Como vai você, Geração 80?: pintura é emoção, fruto da experiência, não nasce como teoria; os pintores investem no prazer, sem compromisso com temas, estilos, suportes ou tendências; a nova pintura é uma reação à arte hermética dos anos 1970. “Tal leitura seria, em sua essência, reafirmada em cada um dos textos das principais exposições coletivas que procuram discutir a emergência da pintura no Brasil dos anos 1980.”* (BASBAUM, 2001, pp. 309 e 310). Abaixo, temos mais um exemplo, no mesmo texto de Morais, de idéias sobre a Geração 80 que posteriormente se cristalizaram como verdade amplamente aceita:

Welcome art, welcome painting. Bem-vinda a cor e o gesto, bem-vinda a alegria e a vida, bem-vinda a festa da geração 80 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1984), bem-vinda a badalação e o sucesso, bem-vindo o mercado, bem-vindo o público, que retorna às exposições, bem-vinda a Bienal de São Paulo, que recupera seu prestígio internacional. (MORAIS, 1995, p. 16)

No texto de apresentação elaborado por Morais para *Entre a mancha e a figura*, dois anos antes da exposição do Parque Lage,

[...] se encontram formuladas as idéias de uma ‘redescoberta da pintura, do prazer de pintar’, de uma oposição às ‘tendências conceituais vigentes nos últimos anos’ e de que ‘os artistas atuais [...] viajam através da história da arte, dos países, dos estilos, sem qualquer compromisso, sem qualquer preocupação com genealogias, sem praticar o que Bonito Oliva chamava de darwinismo lingüístico, ou seja, contra uma idéia evolucionista em arte’.” (BASBAUM, 2001, p. 310)

As mesmas premissas foram localizadas no texto de *Brasil pintura*, exposição realizada por Morais em Belo Horizonte, em 1983. De fato, até algumas expressões se repetem: “A pintura vai bem, obrigado: alegre, descontraída, saudável, ocupando todos os espaços disponíveis nos museus, galerias, bienais, revistas. [...] Abaixo o controle, a ordem, a regra, o estilo, todos e qualquer positivismo artístico, todo e qualquer ‘darwinismo lingüístico’.” (MORAIS, 1995, p. 9) Basbaum concluiu que “F. Morais constrói suas idéias acerca da nova pintura brasileira antes que essas obras ingressem de fato no circuito, isto é, na ausência efetiva da nova produção [...]”, o que fragilizaria consideravelmente os conceitos críticos comumente vinculados à produção brasileira de pintura, “pois percebe-se que não foram gerados em contato direto com essa produção, mas a partir de um conceito de pintura mais amplo, tão genérico quanto indeterminado.” (BASBAUM, 2001, pp. 310 e 311)

Na análise da mesma questão, Agnaldo Farias não vai tão longe quanto Basbaum, mas admite que Morais, de certa maneira, “forçou a barra” em uma associação da produção nacional com as correntes européias. “[Em 1982] no mundo, estavam acontecendo a

Transvanguarda, o Neo-Expressionismo. Frederico viu que a nova pintura estava começando no Brasil, mas expôs Iberê Camargo e Jorginho Guinle. [...] Se pintasse, e em grande formato, o artista logo chamava atenção”, avalia o crítico. Farias frisa, entretanto, não acreditar que tal atitude tenha espelhado uma vontade, por parte de Moraes, de ver o Brasil integrado às tendências internacionais. “Frederico não é provinciano, isso seria provincianismo. Havia uma novidade, uma coincidência, a identificação de algo que estava acontecendo no mundo e aqui também. E, isso fica patente, ele estava cansado do que chama de arte cerebral”, ressalta.

Tal postura é visível em “Anos 80: entre a mancha e a figura”, que Moraes publicou em 1985 no livro *Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América*. O artigo cita uma tentativa da arte brasileira de “sair do marasmo e de superar a escassez criativa da década de 70” (MORAIS, 1985, p. 103), e sugere que, na raiz do “novo Informalismo”, está “o cansaço das tendências conceituais vigentes na década de 70, a aridez de uma arte hermética, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, que carecem de explicações, de uma arte paravisual, que não se dirige aos olhos ou ao coração, mas à mente [...]” (MORAIS, 1985, p. 104) No artigo para *Como vai você, Geração 80?*, ele reiterou a opinião de que “o que muitas vezes passava por rigor e objetividade na arte da década de 1970 era, na verdade, um excessivo hermetismo, e este, por sua vez, era um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais [...]” (MORAIS, 2001-2, p. 225) Para Agnaldo Farias, “Frederico não só se interessava por pintura, como não se interessava por nada que soasse conceitual. Foi o único, que eu me lembro, que deu nome aos bois.”

Sheila Leirner não deu nome aos bois, mas chegou perto. Em seu artigo “‘Geração 80’, otimismo e perigo”, de 1984, ela destacou as características da nova geração de artistas “a começar pelo culto da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade, que se colocam frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética características da década de 1970.” (LEIRNER, 1991, p. 109) Ato contínuo, ela contrapôs a apologia de uma historicidade sem nostalgia à ambição da criação “original” e “revolucionária” da década anterior, e citou ainda o culto da materialidade e da expressão, em oposição à desmaterialização conceitual. “E, finalmente, a ‘Geração 80’ sempre acaba prestando um tributo especial ao mito, ritualismo e à ancestralidade do ego, sociedade e arte, em contraposição à noção exacerbada de ‘contemporaneidade’ [...], igualmente de acordo com as gerações anteriores.” (LEIRNER, 1991, pp. 109 e 110)

Outra posição defendida por Sheila Leirner, em 1982, foi a de que os artistas nacionais necessariamente tinham como referência o que se passava em exposições no exterior. “A nossa absorção cultural é inevitável [...] Tanto é que aí está. Com grande força de



‘integração perceptiva’ dentro da nossa estrutura específica de acontecimentos. Como mais um sinal feliz dessa abolição de fronteiras no tempo e no espaço.” (LEIRNER, 1991, p. 90) Em depoimento para a dissertação, Marcus Lontra avalia em retrospecto que não havia tal ligação estreita: “Na época da exposição [*Geração 80*], quase ninguém conhecia. Talvez alguns, já ligados à galeria do Thomas Cohn. A própria Transvanguarda não era tão badalada assim – havia um espírito, uma estranheza.”

Em seu artigo “Grandes formatos: euforia e paixão”, para o catálogo de *3 x 4 grandes formatos* (que, lembramos, reuniu artistas de décadas anteriores), Leirner (1991, pp. 96 e 97) tratou de frisar características da nova geração de pintores, formando coro com Frederico Moraes. “Os artistas (e também os não-artistas) têm finalmente a permissão. Experimentam o sabor de uma ‘liberdade’ feita de leis: expansão, imagem, mau gosto, subjetividade, primitivismo, arcaísmo, exteriorização etc. etc. etc. [...] Todos tomam telas e pintam: pintam, pintam, pintam.” Em outro ponto, ela (1991, p. 92) ressaltou: “O grande formato da pintura no sentido contemporâneo já tem uma tradição. [...] Representa, portanto, não apenas um meio ou um elemento de expressão, mas a própria escalada do artista em direção ao conhecimento e à percepção. [...] é, em suma, um dos muitos coringas do artista no fascinante jogo da linguagem.”

Roberto Pontual, assim como Leirner e Moraes, escreveu para o catálogo da exposição *3 x 4 grandes formatos*. Sobre a confecção do texto, ele (1984, pp. 113 e 114) contou: “Tínhamos todos tomado o caminho que se abre para a subjetividade e que não visa mais a insistir apenas sobre as análises frias, técnicas, distantes [...] Se os artistas da Geração 80 têm na alma o sinete da abertura, a crítica precisava desvendar o atalho para acompanhá-los os passos.” Segundo Basbaum (2001, p. 312), Pontual exprimiu no artigo dessa mostra as mesmas idéias que depois veio a defender como características da Geração 80, “[...] o que configura esses modelos como categorias não geradas exclusivamente a partir do contexto da nova produção, ou melhor, categorias que querem situar-se em um contexto mais amplo, além as especificidades conceituais de vários tipos de pintura.” Analisar uma produção pictórica em fluxo por meio de um modelo atemporal, avaliou Basbaum (2001, p. 313), interessaria “somente ao modelo e sua autoperpetuação, configurando-se, na verdade, em uma ação crítica que ignora a presença das obras e suas especificidades.”

Se Moraes, Pontual – e Leirner, que aqui acrescentamos – são “[...] articuladores da emergência da pintura, isto é, como críticos, promotores e administradores culturais procuram orientar suas táticas de ação no sentido de forçar o redirecionamento das máquinas institucionais para o objetivo de legitimação da pintura” (BASBAUM, 2001, p. 315), o

mesmo aconteceu com Marcus Lontra, apontou Basbaum. Ele identificou em Lontra a mesma forma generalista de ação encontrada nos outros críticos, pois os quatro “[...] não demonstram preocupação em diferenciar conceitualmente esta ou aquela produção” e se restringiram a enxergar a nova pintura como resultado de um novo comportamento por parte de uma nova geração de artistas.

A diferença do trabalho de Marcus Lontra para o dos outros três críticos, segundo Basbaum (2001, p. 313), foi que Lontra “[...] constantemente procura afirmar o caráter coletivo da arte que se faz no momento, enfatizando a importância de se garantirem os espaços conquistados pela nova produção.” Ainda que tenha defendido a produção da década de 1980 com as mesmas idéias de seus colegas, capazes de desempenhar um papel de propaganda, a atuação dele legitimou uma série de eventos coletivos após *Como vai você, Geração 80?*, tais como a pintura da fachada da loja Fiorucci em Ipanema, a pintura do muro do Parque Lage, a exposição *Território ocupado* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, todos em 1984, e a mostra *Arte no espaço*, em 1985. Em todos, Lontra procurou reforçar a imagem de um conjunto heterogêneo, em que a pintura surpreendia, mas não era o único meio artístico utilizado. Basbaum destacou, em seu artigo, a atuação dele como articulador, ágil promotor cultural e atuante na conquista de espaços alternativos às galerias e museus para a nova produção.

Foi muito provavelmente graças à atuação de Lontra, à época de *Como vai você, Geração 80?*, que a noção de uma Geração 80 plural foi momentaneamente difundida pelos demais críticos e pela imprensa. Nesse período, por exemplo, Sheila Leirner (1991, p. 109) escreveu: “‘Geração 80’ não é um movimento. E nem poderia ser, já que por si só representa o cerne do pluralismo indistinto, uma característica marcante da nossa época fragmentada. Ali está uma soma de procuras individuais – sincrônicas na linguagem, diversas no conteúdo.” E ainda: “Mais do que uma simples definição de grupos e tendências estilísticas, portanto, ‘Geração 80’ é um apanhado amplo que engloba também questões estéticas, filosóficas e mesmo ideológicas.” (LEIRNER, 1991, p. 109)

O artigo de Basbaum sobre a pintura nos anos 1980 termina com a constatação de que ela “[...] deve ser libertada, como objeto de análise, de suas primeiras leituras críticas, já que estas tiveram, como primeiro e principal propósito, a tarefa de legitimá-la e lançá-la no circuito, ressentindo-se agora de um grau maior de precisão e análise.” O único produtor de textos críticos poupado em sua análise foi o também pintor Jorge Guinle, que escreveu regularmente para a revista *Módulo* e colaborou para os catálogos das exposições *Geração 80* e *Como vai você, Geração 80?*, ambas em 1984. “Por ser ele próprio um pintor, suas

observações críticas [...] se guiam principalmente por uma relação direta com as obras apresentadas, e menos por uma preocupação de articular um contexto institucional.” (BASBAUM, 2001, p. 309) De fato, o artigo no catálogo da exposição do Parque Lage, chamado “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center”, procura traçar paralelos entre artistas e produções, e evita generalizações. Chega a comentar, a certa altura, que artistas como Ivo Ito, Eduardo Kac, Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum e Barrão “[...] se perfazem a partir de um experimentalismo codificado, mas pessoal. É um uso sociologicamente novo na história da arte, pois questionam o seu funcionamento dentro de museus e galerias [...]”, em uma atitude que “[...] os ligaria ao conceitualismo dos anos 1970 em contraposição aos pintores ‘clássicos’ dos anos 1980.” (BASBAUM, 2001, p. 234)

### 5.1.2 Críticos jornalistas, críticos acadêmicos

Marcus Lontra tem uma explicação para a empolgação que tomou conta dele e dos críticos acima abordados, com o aparecimento da Geração 80: tino jornalístico. “Os críticos jornalistas – Frederico, [Roberto] Pontual, em São Paulo Casimiro [Xavier de Mendonça], Olívio [Tavares de Araújo] – perceberam que aquilo era no-tí-cia. Que aquilo causava público. Eles não escreviam colocando uma tese, e sim atendendo ao mercado, a um público.” Lontra chama de críticos jornalistas aqueles que desenvolveram parte de sua carreira em redações de jornais e revistas, com prazo para a entrega de resenhas e a exigência de uma escrita ágil e de fácil leitura. Para esse gênero de críticos, mais do que a qualidade de uma obra ou de um artista, a motivação para escrever vinha do inusitado, do que saltava aos olhos. Uma das exceções era Wilson Coutinho, cujos textos deixam entrever uma postura um pouco mais cética que a dos demais. “[...] na época da *Geração 80*, Daniel [Senise] colocou um *Sansão*, que nem era um trabalho tão sofisticado. Mas era muito impactante [...]. Não importava tanto se aquele trabalho tinha uma qualidade intrínseca. Importava que ele foi uma porrada”, Lontra exemplifica.

Tal impacto não raro gerava associações estranhas aos próprios artistas: Daniel Senise, por exemplo, contou a Guilherme Bryan que nunca havia ouvido falar de Philip Guston quando Casimiro Xavier de Mendonça comparou seu trabalho ao do pintor norte-americano. Com tamanha oferta de novos artistas, de uma hora para outra, os críticos por vezes se confessavam desorientados, como neste desabafo rápido de Frederico Morais (2001, p. 226): “Este é o problema da crítica de arte: como acompanhar isto que está acontecendo,

como manter, criticamente, a mesma velocidade dos artistas?” Não custa lembrar que, à exceção de Lontra, os “críticos jornalistas” estavam na carreira há pelo menos 20 anos – o que dificultava uma sintonia mais próxima com o modo de pensar dos artistas jovens. Em *Explode, geração!*, Roberto Pontual (1984, p. 113) expressou preocupação quanto à “[...] rala renovação quantitativa da crítica brasileira nos últimos anos, num movimento contrário ao que se constata no campo da produção artística propriamente dita.”

Não comentamos, até o momento, a produção nos anos 1980 dos críticos alocados no Rio de Janeiro e que tiveram ampla atividade na década anterior, tais como Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho e Paulo Sergio Duarte. Isso porque eles mantiveram uma postura menos próxima e também menos otimista em relação aos artistas da Geração 80, embora tenham escrito sobre alguns deles no período. Em oposição aos “jornalistas”, eles eram os “críticos acadêmicos”, ligados às universidades e a projetos de pesquisa. Não escreviam para o grande público, mas para frequentadores de exposições (no caso de catálogos) ou para seus pares, em projetos de livros e artigos acadêmicos, que permitiam análises mais longas e densas que as disponíveis para os leitores de jornais. Sem a obrigação de se prender a uma agenda de exposições na cidade, escolhiam sobre quais artistas escrever, em uma condição que Agnaldo Farias chama de “diletante”.

Em constante contato com os artistas na década de 1970, talvez estes críticos tenham alimentado, em um primeiro momento, certa desconfiança quanto àqueles artistas que, em menos de dois anos, alçaram a fama na imprensa e entre os colecionadores. Farias lembra que, em São Paulo, houve uma parceria maior entre artistas e críticos, tendo Alberto Tassinari e Rodrigo Naves acompanhado de perto a trajetória dos pintores da Casa Sete, por exemplo. No Rio de Janeiro, ele recorda, Paulo Venâncio Filho escreveu para uma coluna na revista *Isto É* e participou de um programa de esculturas da Funarte, publicando textos sobre a produção dos artistas convidados. “Eles só não escreviam mesmo sobre [Luiz] Zerbini, [Daniel] Senise. Mas os críticos de uma geração logo posterior cobriram essa lacuna. [...] Respeitavam Cildo [Meireles], Tunga, eram da turma deles, e Tunga tem trabalho com corpo. Agora, o trabalho da Márcia X vem com bonequinho, eles não compreendiam”, analisa Farias.

Tal incompreensão, segundo Ricardo Basbaum, impediu os performers de estabelecerem um debate crítico tanto com o grupo dos “jornalistas” – que não conseguiam enxergar a performance, em meio ao deslumbre com a pintura – quanto com o grupo dos “acadêmicos”, naquela época refratário à ousadia dos jovens artistas. “Essa turma nunca nos deu o prazer de escrever uma linha sobre os nossos trabalhos e falar que tinham o mínimo

interesse para pensar aquilo, até hoje nos ignora sumariamente”, queixa-se, complementando que tal omissão colaborou para o escasso registro acerca dos performers do período.

### 5.1.3 A cobertura jornalística<sup>27</sup>

Considerando-se a atenção dedicada pelos cadernos culturais às artes visuais hoje, até que os leitores e apreciadores de arte contemporânea nos anos 1980 não estavam mal servidos. Era relativamente grande o espaço ocupado por matérias do gênero em jornais e revistas, além da crítica freqüente sobre artistas e exposições, com colunas fixas. É patente, nos textos da época pesquisados para este estudo, uma superficialidade própria da produção jornalística, mas o discurso aproxima-se do propagado pelos críticos – o que, por um lado, ajudou a propagar, sem contestação, a visão de Geração 80 como unicamente de pintores.

Em um apanhado de reportagens publicadas por ocasião da exposição *Como vai você, Geração 80?*, entre junho e agosto de 1984, percebemos quase uma polaridade entre a pintura e a performance, especialmente naquelas que relatam a noite de inauguração. Alexandre Martins, repórter do Segundo Caderno de *O Globo*, não poupou detalhes ao narrar as performances ocorridas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em “Geração Oitenta: arte e fantasia em um dia de festa no Parque”, publicado em 17 de julho de 1984:

“[...] os trabalhos dos 120 artistas serviam apenas de cenário para o espetáculo, na verdade, os vários espetáculos que aconteciam simultaneamente por toda a escola. José Eduardo Garcia de Moraes (‘o mágico de Brasília’) percorria os corredores, girando compenetrado uma gaiola de metal, numa prévia das antimágicas que faria mais tarde em sua *performance*. Na entrada, de fraque, cartola e um pequeno chifre no olho direito, um artista sorridente e silencioso brincava com os visitantes, fingindo atirar bonecos de pano sobre eles, ou perseguindo as mulheres com uma mão enluvada, presa na ponta de um cabo de vassoura. Desfilando entre o público, um negro seminu (vestia apenas uma tanga de crochê) andava pela escola arrastando um pano branco, sem dizer uma palavra. Espalhados pelo prédio, vestidos de noiva, bruxa ou *cowboy*, os integrantes do grupo ‘Pinto como Pinto’ chamavam para as suas apresentações: a incrível mulher que vira peixe, pinturas em spray no pátio, ou a estátua da liberdade, um dos momentos mais bonitos da tarde-noite, quando um dos artistas, segurando uma tocha, acendeu uma trilha de fogos de artifício na sacada do prédio.”

Alexandre Martins também ressaltou a idade dos freqüentadores da mostra: “Quase não se viam críticos ou artistas de gerações anteriores.” E contou que, “assim como os artistas, o público se divertiu muito: cantou, jogou gaivotas, se cobriram de adesivos e broches (olhos, cupidos, malabaristas) dançou ao som de violinos e atabaques, participou de

---

<sup>27</sup> Todos os textos jornalísticos aqui comentados estão reproduzidos no Anexo B.

todas as brincadeiras propostas.” Ou seja, uma apuração muito simpática à performance, mas que também a retrata como entretenimento, diversão, animação de festa sem profundidade.

Um mês antes, em 14 de junho de 1984, *O Globo* publicou reportagem de Frederico Moraes adiantando o conteúdo da exposição. A matéria “Como vai você, Geração 80?” (‘Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer’), ilustrada com uma tela de Sérgio Romagnolo e uma foto dele com os também pintores Leonilson, Leda Catuna de Ciro Cozzolino, não demora muito para revelar a que veio: “Da exposição, participarão desenhistas, gravadores, escultores, autores de instalação e *performers*. Mas [Marcus] Lontra explica: ‘Nove entre dez estrelas da nova geração preferem a pintura. Pintores, são, na quase totalidade, figurativos.’” Misto de crítica e reportagem, por reunir declarações dos quatro pintores e de Marcus Lontra, ela reforça clichês da suposta “volta à pintura” e da Geração 80, como: “a principal característica da nova geração brasileira é a alegria [...]”

Em “Humor à luz do sol”, publicada pela revista *Isto É* em 25 de julho de 1984, a pintura é ressaltada de modo discreto, quando o texto diz que “um quadro não precisa ser apreciado com a mão no queixo, olhos apertados e ar de seriedade”, pois pode fazer o público morrer de rir. Ou seja, novamente vemos repetida a associação entre Geração 80 e diversão, irreverência. Convidado para analisar a mostra, Ferreira Gullar dá ênfase à pintura, dizendo que esta já havia se destacado nos dois últimos salões de artes plásticas.

A revista *Veja* publicada na mesma data trouxe a matéria “A invasão no Parque” em que a tela *Sansão*, de Daniel Senise, “[...] anuncia o tom geral do conjunto – muita pintura, telas de grandes proporções e imagens explosivas.” (encontramos aqui, em uma reportagem, exatamente o *lead* exemplificado por Marcus Lontra páginas atrás). Quanto à performance, a visão propagada é extremamente antiquada, demonstrando falta de entendimento do assunto. “Para começar, foram ressuscitadas as performances dos anos 60, com artistas apresentando situações cênicas de curta duração. Algumas são ingênuas, outras com humor de moda – como o grupo das Mulheres Travestidas de Mulher.” E continua, aniquilando qualquer hipótese de uma análise mais atenta da produção performática: “Gaivotas no ar e música nos corredores animam a mostra, mas o essencial é mesmo o tema da pintura.”

Dentre as matérias consultadas para esta pesquisa, a mais *sui generis* é “Como vai você, geração 80?”, publicada pela revista *Manchete* no penúltimo dia da coletiva, 11 de agosto de 1984. Ilustrado com uma foto de página dupla, em que mais de 30 artistas posam de modo despojado em frente à piscina do Parque Lage, o texto de Flávio de Aquino soa como o de um crítico, pois não registra declarações. Mas parece perdido no âmbito da história da arte, a começar pela legenda da foto a que nos referimos: “Uma nova e alegre explosão dadaísta

está acontecendo no Rio. São os jovens da transvanguarda que não temem reviver os *happenings* e criticar sua época, mexendo com o espectador. Seu estilo talvez seja o último do século 20.” Nas páginas seguintes, a abordagem otimista e algo lunática segue em frente: “E como vai essa geração? Muito bem. Ela equivale, em criatividade e entusiasmo, à de 60, que pôs nas bienais paulistas o abstracionismo lírico – mas também a enfadonha e aterrorizante arte conceitual.” Temos aí, mais uma vez, outro ponto constantemente associado aos artistas dos anos 1980, uma pretensa oposição à geração anterior e à arte conceitual. Há ainda passagens cômicas, como “os ismos do século 20 acendem-se e apagam-se com a rapidez de um relâmpago”, e “[os jovens da Geração 80] zombam da sociedade que os estraçalha e os consome antropofagicamente”. O texto afirma ainda que os integrantes da exposição formam uma versão brasileira da Documenta de Kassel e desprezam a arte dos museus. “Tudo neles, como nos *happenings*, é irreverência, mas também a mais sadia alegria de criar através do espontâneo, do gesto largado, do eventual.” Ou seja, o texto é um apanhado de clichês costurados com uma criatividade inesperada.

A breve análise aqui empreendida poderia se estender à cobertura de outras exposições do período, mas acreditamos já ter deixado claro, neste apanhado, as linhas gerais da cobertura jornalística relativa à Geração 80. Ao buscar informar os leitores, ela reforçava lugares comuns constantemente repetidos sobre os artistas da época e ajudava a consolidar, como verdade inquestionável, a posição sustentada pelos críticos – que, como já vimos, foi parcial e pouco atenta ao que os artistas realmente tinham a oferecer. Ricardo Basbaum, em seu artigo sobre a pintura na década, reconheceu que a adjetivação empreendida pela grande imprensa foi muito eficiente, mas que transformou-se em um conjunto de frágeis conceitos, desgastados pela repetição. Ele (2001, p. 313) também constatou que

[...] a ausência de uma leitura crítica em contato direto com as novas obras não prejudica a repercussão do fenômeno na Geração 80. De fato, as idéias que acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como *slogans*, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral etc.”

Quanto à performance, cabe registrar que a cobertura jornalística da segunda metade da década de 1980 usou essa palavra como coringa, para designar qualquer tipo de manifestação espontânea e que sugerisse a presença física do artista em processo de criação. Assim, como já vimos no início do Capítulo 1, várias outras expressões que inicialmente não teriam relação com a arte da performance, de desfile de moda a show de rock, passaram a ser

tomadas como exemplos dela. Tal confusão complicou ainda mais a divulgação do trabalho dos performers em atividade e também a adoção deles por uma parcela mais “séria” do circuito de arte.

#### 5.1.4 O mercado, eterno vilão da história

Talvez uma idéia fixa tão repetida quanto a de Geração 80 como geração de pintores seja aquela que diz “a culpa é do mercado”. A explosão dos pintores em quantidade e vendagem, a negligência quanto aos artistas adeptos de outros suportes, o aumento estratosférico dos preços das obras... É a síndrome do mordomo: na falta de um suspeito, o mercado é o culpado. Um maniqueísmo que desagradava a Marcio Doctors, até por atribuir aos galeristas e marchands mais poder do que eles tinham na época. Sobre o mito de que o mercado teria forjado a Geração 80, ele é categórico: “Havia um lado autêntico, artistas que estavam querendo pintar [...] Eram jovens na faixa dos 20 anos, freqüentando escolas e pintando, querendo pintar.” E continua: “Eu acho que [a Geração 80] foi uma coisa criada. Mas não é um coelho tirado da cartola. Não se pode negar o trabalho desses artistas. Houve um marco, algo aconteceu [...]. É preciso ter uma visão mais ampla e generosa de como se dá a arte.”

Agnaldo Farias é da mesma opinião: “O mercado veio depois, eles viram os novos pintores e foram vender. Ninguém inventou pintor. [...] O mercado não estava com essa bola toda de jeito nenhum, ele se fez a partir dessa geração.” Para Xico Chaves, o artista dos anos 1980 não teve vergonha de abraçar esse lado comercial de sua produção, uma diferença em relação à geração anterior: “Nós vendemos muito na Geração 80 [...] O artista se recusava a ter esse mercado, a arte conceitual dos anos 1970 tinha certa aversão e dificuldade de absorção. A Geração 80 trouxe de volta a tela, o quadro de parede, foi fantástico.”

Identificado o potencial dos artistas que se apresentaram em *Como vai você, Geração 80?*, não foram poucas as galerias que correram para representar esses expoentes. Simultaneamente ou pouco depois da exposição do Parque Lage, foram abertas no Rio de Janeiro *Em torno do Parque Lage* (na Piccola Galeria), *Geração 80* (na MP2 Arte), *Stand 320* (na Thomas Cohn). Ao mesmo tempo, na capital paulistana, foram realizadas mostras individuais da Casa Sete no Centro Cultural São Paulo e no Paço das Artes, e a já comentada pintura na fachada da loja Fiorucci, em Ipanema.

Dentre os galeristas atuantes no período, talvez o mais respeitado (ao lado de Luiza Strina), querido e odiado seja Thomas Cohn. Especializado em arte contemporânea, ele



foi o primeiro no Rio de Janeiro a apostar em pintores como Leonilson, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo e Ciro Cozzolino. “Thomas Cohn é um pesquisador árduo, ele descobriu Adriana Varejão na sala do Parque Lage. Ele não mandava perguntar, ele ia à exposição e trazia. Era muito atento – e faz isso até hoje, do que eu conheço”, conta Agnaldo Farias. “Muitos dos artistas da Geração 80 trabalhavam com Thomas Cohn, e ele talvez tenha sido o primeiro galerista a ter uma visão internacional da arte brasileira do ponto de vista mercadológico. Ele achou que era possível vender arte brasileira fora do país”, lembra Doctors.

Entre outras estratégias, Cohn mobilizou o mercado financiando livros como *Explode, geração!* e promovendo intensamente a divulgação de seus artistas. Xico Chaves avalia que não se pode ser ingênuo a ponto de pensar que, em plenos anos 1980, os galeristas não usariam a imprensa a seu favor. “[Dizem que] ‘A Geração 80 foi mercadológica, foi midiática...’ Foi, era uma das características dela. Ainda bem que foi. A arte entrou no mercado de novo, como produto.”

E mesmo o volume de vendas decorrente da consagração da Geração 80 não foi suficiente para que o mercado brasileiro se consolidasse. A partir de 1988, com o crescimento da inflação, houve o fechamento de inúmeros escritórios e galerias de arte, inclusive a tradicional Petite Galerie, que não suportou a concorrência. “O mercado brasileiro não se firmou nos anos 1980, e sim nos 1990. O que aconteceu foi uma explosão de incompetentes ou de gente de fora querendo abrir uma galeria porque era chique”, lembra Marcus Lontra.

Quanto à relação entre as galerias e os performers, a verdade é que o mercado desta época não estava avançado ao ponto de comprar ações em vez de obras materiais – ainda mais com uma oferta tão grande destas. Segundo Basbaum, “[...] o que se sentia é que não havia interesse para isso. O mercado lida com dificuldade com esse tipo de produção, não é só no Brasil. E não é só o mercado, também os espaços institucionais.”

Mauricio Ruiz avalia que Márcia X, por exemplo, só foi incorporada pelo circuito institucional (ainda assim com reservas) quando passou a exibir objetos e instalações, e não apenas a realizar performances: “Uma das coisas que a diferenciava, inicialmente, é que ela não fazia pintura, objetos. A partir do momento que ela começou a apresentar essa produção, passou a ser mais visível.” Para Aimberê Cesar, “até hoje, não se sabe muito bem como tratar a performance. Os museus, a estrutura de preservação da arte, não estão preparados para lidar com performance.”

## 5.2 Saindo da invisibilidade

No artigo “*Gute nacht her Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?”, que Frederico Morais publicou no catálogo de *Como vai você, Geração 80?*, em 1984, apenas um performer foi lembrado, ainda que o crítico sequer escreva o nome dele: foi “o ‘mágico’ de Brasília”, José Eduardo Garcia de Moraes. A difusão posterior dos trabalhos de performance dos anos 1980, no Rio de Janeiro, foi caracterizada pela mesma postura de omissão dos críticos, que preferiam dar destaque para os pintores do período, como já vimos neste capítulo. “[...] parece que é feito um recorte, faz-se uma leitura de uma época e isso é repetido à exaustão. É claro que isso não foi bom para a Márcia [X] nem para nenhum dos artistas de performance, porque você não é convidado”, reflete Ricardo Ventura, ressaltando o relativo isolamento a que os artistas de performance foram fadados na época.

De acordo com Ricardo Basbaum, não demorou muito para que os performers cariocas começassem a perceber que não dispunham de um registro, de um retorno crítico para seus experimentos, ao contrário do que acontecia com a pintura: “[...] ninguém comentava o que fazíamos com performance, ninguém escrevia nada, ninguém pensava aquilo. Constatamos um vazio que toda a geração constata: que o circuito não dá conta, não corresponde à demanda dos trabalhos.” Aimberê Cesar avalia que os performers não se tornaram referência para a crítica e a cobertura jornalística porque, “[...] para eles, ela não existia, nunca existiu. Marcus Lontra não é de jeito nenhum uma pessoa “tapada” – pelo contrário, é inteligentíssimo. Simplesmente, naquela situação, ele não estava ligado nisso – e sim em um mercado que estava comprando pintores [...]” Alex Hamburger exprime uma opinião próxima: para ele, “[...] a performance não era conhecida, não era respeitada como linguagem como é hoje. Os artistas nos viam atuar, mas, para ser reconhecido na Geração 80, era necessário produzir uma obra pictórica ou escultórica, porque era isso que legitimava a atuação de um artista.”

De acordo com Cesar, outro fator que prejudicou a apreensão da performance como linguagem artística, pelos críticos e pela imprensa, foi a natureza efêmera dela. “Performance tem um grande problema: ela é instantânea [...] Acho que foi por conta disso que ela nunca foi incorporada à Geração 80, apesar de estar ali, de estar acontecendo. Ela não era incorporada porque não existia – a gente nem tinha câmera de vídeo na época, era caro”, conta. Cesar lembra que, logo após a exposição do Parque Lage, a palavra “performance” virou moda – um show de rock, uma peça menos convencional, um escândalo na rua, tudo que saísse do comportamento dito normal era descrito dessa forma. Temporariamente,

segundo ele, alguns artistas se promoveram dizendo fazer performance, como uma forma de ganhar atenção da mídia, buscando a celebridade. “E como já vínhamos fazendo aquilo há muito tempo, nos sentimos desprezados. Finalmente tinham descoberto a existência da performance, só que era outra! [...] não tinham o aprofundamento das nossas, de questionamento, do que é o mundo, do que pretendemos”, avalia.

Em comparação com outro destaque cultural da época, a performance era encarada por críticos, marchands e mesmo pelos artistas mais convencionais como o besteiro das artes. Gênero de teatro humorístico, mordaz, marginal e algo maldito, formado por esquetes e levemente inspirado no universo *gay*, o besteiro ganhou esse nome do crítico Macksen Luis, na revista *Isto É* em setembro de 1980, como sinônimo de uma bobagem divertida. Em comum com a performance, o teatro besteiro tinha o fato de não ser compreendido por grande parte da crítica, e também o peso de não ser levado a sério. “Se você for ler na *Revista de Domingo*, aquela coluna do Tutty Vasques, naquele momento ele falava do Mistura Fina, fazia uma aproximação do besteiro com as performances. Só havia essa leitura, não havia nada mais consistente”, queixa-se Basbaum. Já de acordo com Agra, “no Rio de Janeiro, grande parte do juízo negativo que persiste com relação à performance tem a ver com isso, a performance ficou como uma coisa de porra-louca.”

Agra e Mauricio Ruiz ressaltam que o estranhamento não foi uma particularidade dos anos 1980: até artistas consagrados como Hélio Oiticica e Lygia Clark passaram por essa rejeição nos anos 1970 e início dos 1980. “Mesmo Hélio Oiticica, que hoje é endeusado, na época não tinha essa unanimidade. Lygia Clark não tinha, as pessoas questionavam a mistura com a terapia... Enquanto estão acontecendo, realizações mais ousadas não costumam ter unanimidade – o Tropicalismo não teve”, avalia Ruiz. Agra relata algo parecido:

Hoje a gente endeusa Hélio Oiticica, mas ele morreu praticamente no ostracismo, ninguém ligava para o trabalho dele no ano em que ele morreu. [...] toda uma geração não sabia, era totalmente ignorante do trabalho dele, e a geração que sabia não queria falar. Performance, cinema marginal, Hélio Oiticica, todas essas coisas que hoje atraem a atenção das pessoas estavam postas à margem. Pergunta para a Suely Rolnik como tratavam a Lygia Clark. Achavam que ela era uma velha louca. Havia se desconectado essa linha evolutiva importante, as pessoas não queriam saber dessa coisa que elas identificavam como hippie.

Após constatarem que o circuito institucional dificilmente daria a eles a atenção dispensada aos pintores, os performers da década de 1980 decidiram gerar ações e reflexões por conta própria, muitas vezes servindo de ponta de lança para que artistas de outros suportes e linguagens também se expressassem.

A seguir, abordamos alguns exemplos de situações e espaços nos quais a performance se tornou marcante na cena carioca, a partir dos anos 1980. O espírito de reação é resumido nesta declaração de Mauricio Ruiz: “[...] a questão da Geração 80 se deve a uma série de fatores e pessoas, mas sempre coloco responsabilidade em nós mesmos. Se julgamos que algo não nos representa, precisamos produzir. [...] Quando o mercado, o circuito, não dá conta dessa produção, o artista cria essa situação.”

### 5.2.1 Era uma vez a Moreninha

A movimentação começou de forma intimista, quase tímida, com a formação de um grupo de visitas a ateliês. Dele participavam Alexandre da Costa, Beatriz Milhazes, Enéas Valle, Hilton Berredo, Jorge Barrão, Márcia Ramos, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, entre outros, além do crítico Marcio Doctors. Basbaum, que foi convidado a participar por Beatriz Milhazes e Daniel Senise, lembra que os pintores comentavam nas reuniões sua insatisfação em relação ao que se falava deles: “Mesmo aqueles contemplados pelo estereótipo da volta à pintura não gostavam de certas expressões como ‘prazer de pintar’ e ‘má pintura’, também se sentiam desconfortáveis frente a esse clichê diluidor.” No artigo “Os geodemas de Uá Moreninha”, Enéas Valle conta mais sobre os encontros: “O confronto nos possibilitava descobrimo-nos uns aos outros. Não havia nome, nem noção de grupo. A emoção das noites de visita chegou a piques inesquecíveis, com gargalhadas colossais encerrando polêmicas monumentais.” (VALLE, 2001, p. 287)

Certa noite (no ateliê de Barrão, de acordo com Basbaum), a discussão sobre os rumos da arte brasileira conduziu a uma proposta de ação. A partir de uma viagem que Édouard Manet fez até o Rio de Janeiro em 1849, como marinheiro, elogiando posteriormente a luz da Baía de Guanabara, os artistas inventaram um grupo de pintores impressionistas chamado A Moreninha, que teria Paquetá como ponto de encontro e estaria fazendo 100 anos. Planejaram, então, uma visita da Geração 80 a Paquetá, em tributo ao centenário fictício e celebrando também a visita de Manet que teria inspirado a criação do grupo. Marcio Doctors escreveu o *press release*<sup>28</sup> distribuído à imprensa, chamando a manifestação de “maratona impressionista” e dizendo que, a cada mês, aquele conjunto de artistas da Geração 80 faria uma revisão de um “ismo” da história da arte ocidental, em ordem cronológica, até chegar aos próprios anos 1980. “Na medida em que usamos o marketing da Geração 80, manipulamos a imprensa a nosso favor”, lembra Doctors. Para Basbaum, “esses artistas demonstraram que

<sup>28</sup> O *press release* na íntegra está disponível no Anexo B.

tinham consciência dessas manipulações [da imprensa e da crítica] e que era necessário ser menos passivo. A sensação dos anos 1980 é de que o artista era um funcionário do galerista. Você fazia o que o galerista queria, o que ele pedia para você fazer.”



Figura 43- Visita ao Projeto Hélio Oiticica, em 29/01/1987. Francisco Cunha, Cláudio Fonseca, Paulo Roberto Leal, Lygia Pape, Eneas Valle, Mauricio Bentes, Solange Oliveira, Thomas Valentim, Valério Rodrigues, Beatriz Milhazes, Luis Pizarro, Jorge Barrão, Hilton Berredo, Lucia Beatriz, Judy Valentim, Alexandre Dacosta, André Costa, Luciano Figueiredo e Márcia Ramos (e Ricardo Basbaum, o fotógrafo). Fonte: livro *Orelha*.

E assim, em 1º de fevereiro de 1987, os integrantes do novo grupo A Moreninha se encontraram na estação de barcas da Praça XV de Novembro, no Centro do Rio de Janeiro, rumo a Paquetá. Acompanhando os artistas, estavam repórteres de *O Globo* e do *Jornal do Brasil*. “Vestindo coloridas boinas, carregando maletas de pintura, tintas e pincéis, 25 jovens artistas plásticos cariocas tomam o rumo da ilha com um objetivo definido: imortalizar em pinturas impressionistas a paisagem do fundo da baía, como ela é vista da praia da Moreninha”, descreve a reportagem “Maratona impressionista em Paquetá”, de *O Globo*. No texto “Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores de Paquetá”, o *Jornal do Brasil* captou, em alguns momentos, o clima de brincadeira do passeio: “Acontece que quem contou essa história [do grupo de Paquetá] aos jovens artistas – segundo eles – foi um artista de Niterói, após um vernissage e alguns chopes em um boteco.” Durante a viagem pela Baía de Guanabara, a Dupla Especializada cantou a música composta especialmente para a ocasião, *Fim de milênio em Paquetá* – cuja introdução homenageava *Luar em Paquetá*, de Hermes Fontes e Freire Junior. Chegando à ilha, os artistas se dirigiram à Pedra da Moreninha, onde encontraram uma banhista que aceitou ser a musa do grupo. Novamente, em meio a telas e esboços, cantaram para a banhista, filmados pelas câmeras do programa semanal *Fantástico*,

principal atração dominical da Rede Globo. Entrevistado, Marcio Doctors fez duas exigências em nome do grupo: que a Ilha de Brocoió, em frente à Ilha de Paquetá, fosse um território das artes, e que o grupo fizesse parte da edição seguinte da Bienal de São Paulo. Um dia depois, os principais jornais cariocas reproduziam em detalhes e com fotos as estripulias do passeio.

Em um segundo momento, contudo, os repórteres e críticos perceberam que a Moreninha havia lhes pregado uma peça. A manifestação mais ruidosa foi a de Frederico Morais, que narrou uma suposta conversa com uma amiga em sua coluna de 11 de fevereiro de 1987, sob o título “A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo”:

Sobre o convescote impressionista na Ilha de Paquetá, ela comentou: “Pois é, no meu tempo de escola de belas-artes, a gente costumava sair em grupos, nos fins de semana, a passear, beber ou para festejar alguma coisa, sem outra intenção que a de se divertir um pouco. Hoje, estes passeios na Cantareira são divulgados nos jornais como atividades vanguarditas, pesquisa história, arte conceitual etc.”

Sentindo-se provocado pela alfinetada de Morais, Basbaum redigiu uma carta para o crítico, entregue à redação de *O Globo*. Segundo o artista, a resposta à coluna nunca chegou a ser publicada, mas o recebimento foi confirmado pelo crítico, que comentou o texto da correspondência tempos depois, em uma palestra na Casa de Cultura Laura Alvim, em Ipanema. O tom cortante da carta de Basbaum é evidente, em trechos como os seguintes:

Em minha opinião, a característica mais marcante do artigo em questão é revelar que Frederico Morais é, no momento, um crítico incapacitado a discutir a questão da arte nos anos 80. Não dispõe de instrumental teórico para refletir sobre as respostas formais e comportamentais que aqueles se que propõe [sic] a produzir arte hoje assumem e exprimem em suas obras e em suas posturas frente à relação com a imprensa e o circuito de arte [...]

Que ele se limite a atuar jornalisticamente, contentando-se em registrar a seqüência dos acontecimentos ou então renuncie à sua cátedra em favor de um verdadeiro trabalho de campo e de pesquisa, que vise construir novos parâmetros críticos para julgar tais acontecimentos.

Poucos dias depois, chegou aos ouvidos do grupo a notícia de que Achille Bonito Oliva, mentor da Transvanguarda, faria uma palestra na Galeria Saramenha, dirigida pelo pintor Victor Arruda, para explicar sua nova invenção, o Progetto Dolce. A conferência fora planejada para apresentar ao público carioca o trabalho da pintora Paola Fonticoli, aposta de Oliva (e também namorada dele), que expunha na galeria. Os integrantes da Moreninha viram nesse evento a oportunidade de confrontar a autoridade do crítico italiano – que, um ano antes, havia publicado uma lista com três gerações de transvanguardistas brasileiros, seguida de uma exposição no Museu de Arte Moderna, *Transvanguarda e culturas nacionais*, para a

qual nenhum dos artistas da Moreninha fora chamado. Enéas Valle (BASBAUM, 2001, p. 289) escreveu: “Contrariamente à imagem que vínhamos fazendo de nós próprios, estávamos quase todos excluídos da restrita lista do Sr. Bonito. Entre os artistas, emudecidos de pasmo, quase se podia ouvir a indignação: E eu?! Onde foi parar o meu rótulo?!”

Hilton Berredo, em seu texto “O dia que a Moreninha me fez falar”, também registrou a revolta do grupo: “A Moreninha disse não. Definitivamente não é esse o nível de diálogo que queremos com o exterior. Não nos interessa ouvir o que Oliva tem a dizer porque seu discurso é mera confeitaria mistificadora.” (GRUPO A MORENINHA, 1987, p. 35) Os integrantes da Moreninha decidiram, então, realizar uma ação durante a conferência. Nem todos foram favoráveis: na verdade, essa decisão levou a uma cisão, motivando a saída de Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Luiz Pizarro e Mauricio Bentes, entre outros. “Alguns artistas que não aceitaram essa idéia porque ela teria um custo. Evidentemente, desafiar Bonito Oliva não era boa coisa, porque ele era, e ainda é, uma pessoa extremamente importante no circuito internacional das artes”, lembra Doctors.

Na hora marcada para a palestra, com a Galeria Saramenha lotada, Victor Arruda se dirigiu à platéia. Informou que havia sido avisado, por um telefonema anônimo, de que seria realizada uma performance durante a conferência. Perguntou se a audiência preferia que a palestra acontecesse antes ou depois da performance, e a manifestação geral foi pelo pronto início da conferência. Oliva começou a apresentação, em italiano e sem tradução, e era observado por Enéas Valle, posicionado na primeira fila, de costas para o crítico e fitando-o por um espelho retrovisor. Depois de alguns minutos, pessoas na platéia, com orelhas de burro, levantavam-se e voltavam a se sentar. Um grupo de garçons – os *Garçons* do grupo Seis Mãos, acrescidos das garçonetes Marcia Ramos e Lucia Vilaseca – passaram a oferecer doces aos ouvintes, além de colocar açúcar na água do palestrante. Basbaum ligava e desligava, em sua bandeja, um gravador misturando trechos de filósofos pré-socráticos com música sertaneja. Em certo momento, Oliva perdeu a paciência. “Eu estava no corredor, ele deu um soco na bandeja, caiu tudo no chão. Neste momento, eu estava do lado do Paulo Roberto Leal [...]. Ele se levantou e falou algo parecido com ‘Vai bater em artista lá na sua terra!’ Foi completamente inesperado”, lembra Basbaum. “Eu gritei ‘Moreninha’, as pessoas saíram e fomos para o Baixo Gávea entender o que tinha acontecido”, continua. Na saída, ele encontrou Márcia X, vestida de Rambo, e Alex Hamburger, com um chapéu de papel e uma espada do He-Man, fantasiados como combatentes da arte. “Ricardo não falou na concepção do trabalho em si, a gente não sabia o que ia acontecer, mas pediu aos artistas próximos,

performáticos, que se caracterizassem para essa palestra [...] A reação do Bonito Oliva contribuiu para que fosse uma ação que eu gostaria de ter feito”, conta Hamburger.

A repercussão da ação foi estrondosa, muito em função das manifestações posteriores de Bonito Oliva sobre o episódio. Uma semana depois da palestra, o *Jornal do Brasil* publicou a matéria “Cultura sambista”, em que Oliva rebaixou artistas de renome nacional como Jorge Amado, Vinicius de Moraes e Rubens Gerchman, e disse que o Brasil caiu no que chamou de “cultura sambista”, uma pesquisa de raízes populares e busca da simplicidade da obra e da identidade nacional. As declarações do crítico italiano conseguiram desagradar a toda a classe artística, ferindo orgulhos de artistas plásticos, sambistas e literatos, em um debate público alimentado pelos cadernos culturais. Em 1º de março, foi publicado pelo *Jornal do Brasil* o especial “Cultura também dá samba”, em que o vendaval provocado por Oliva foi discutido em uma mesa redonda com Marcio Doctors, Antonio Manuel, Valério Teixeira, Milton Machado, Paulo Roberto Leal, Luciano Figueiredo, Marcus Lontra, Jorge Barrão e Ricardo Basbaum.

Julgando haverem sido mal compreendidos pela imprensa, a qual havia atribuído ao grupo uma defesa do folclore e dos valores brasileiros, os integrantes da Moreninha – ou “moreninhos”, como passaram a ser chamados – decidiram publicar suas versões sobre a criação do grupo e as ações empreendidas, através de ensaios, fotografias, colagens, poemas e desenhos. O resultado foi o livro *Orelha*, para o qual colaboraram Alexandre Dacosta, André Costa, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, John Nicholson, Jorge Barrão, Lucia Beatriz, Márcia Ramos, Marcio Doctors, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange Oliveira e Valério Rodrigues. Na mesma época, foi filmado o vídeo *Orelha*, em que, sob direção de Sandra Kogut, Enéas Valle comentava assuntos artísticos enquanto passava por uma operação para corrigir suas orelhas de abano.

Um dos textos de reflexão no livro *Orelha* é “A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida”, de Marcio Doctors. Nele, o crítico buscou esclarecer os planos e estratégias da Moreninha, e também a que linhagem da arte brasileira ela se vinculava. De acordo com Doctors (2001, p. 292), nas duas ações promovidas pelo grupo, a proposta era de “uma interferência na linearidade dos pensamentos da história da arte e da crítica de arte, indicando, assim, a possibilidade de uma outra territorialidade, que, necessariamente, implica em redefinição, rearranjo e acomodação de forças.” Ou, como ele explicou em entrevista para esta dissertação, ao argumentar que Manet havia descoberto no Brasil o encanto pela luz que serviria de mote para o Impressionismo, a Moreninha “foi o primeiro grupo que desejou que a arte brasileira fosse inserida internacionalmente de igual



para igual, e não como um segmento à parte da arte internacional.” Insurgindo-se contra o nihilismo-romântico – motor teórico da Transvanguarda e responsável, segundo o autor, por “uma forma de anestesia visual, em que tudo se iguala, porque parte do pressuposto de que vivemos a saturação de imagens” (DOCTORS, 2001, p. 295) –, a Moreninha esperava se colocar ao lado e para além da Antropofagia, aliando-se a Guimarães Rosa, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Villa-Lobos e Tom Jobim. Doctors (2001, p. 298) defende, na frase que dá título ao texto: “Há, para além da cultura sambista, uma arte que se manifesta longe do voyeurismo cultural, que é essa vontade de fazer viver na experiência estética da invenção a radicalidade estética da vida.”

Antes do lançamento de *Orelha*, a Moreninha realizou em junho de 1987 uma exposição coletiva na Lapa, chamada *Lapada show*, no espaço de um antigo antiquário sob propriedade de Marcio Doctors. Os colaboradores de *Orelha*, e também artistas simpáticos ao grupo, como Lygia Pape, mostraram trabalhos individuais. Alex Hamburger e Márcia X apresentaram uma performance na inauguração da mostra, que serviu ainda de ocasião para o lançamento do livro e do vídeo resultantes da ação coletiva. Basbaum considera que a Moreninha marcou o final da Geração 80, em 1987, como um levante em prol de uma nova leitura, para além dos clichês: “Nos anos 1980, alimentava-se uma imagem estereotipada da produção do período, só se repetia clichês e não se via os trabalhos diretamente. Eu entendo a Moreninha como um esforço para colocar no circuito uma fala crítica [...]”

### **5.2.2 Visorama, Agora e item**

Um ano depois do nascimento e ocaso da Moreninha, Ricardo Basbaum e Márcia Ramos integraram outro grupo de pesquisa artística, o Visorama, ao lado de Analu Cunha, Alex Hamburger, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, Franklin Cassaro, João Modé, Márcia X, Marcus André, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares, entre outros. O que os unia, segundo o texto “Tornando visível a arte contemporânea”, de Coimbra e Basbaum, era a intenção de “criar condições de compreensão de nossos próprios trabalhos, confrontando-os com as principais produções e questões da contemporaneidade, em nível nacional e internacional.” (BASBAUM, 2001, p. 349). De 1988 a 1995, o grupo coordenou cursos, simpósios, exposições e debates acerca de questões da arte contemporânea, entre os quais se destaca o Ciclo Visorama, com sete debates sobre arte brasileira e internacional, em 1991. No ano seguinte, o grupo promoveu outro ciclo, Visorama na Documenta, realizando

mesas de discussão com Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende e Waltercio Caldas, além do curador geral da Documenta, Jan Hoet.

Em 1995, Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum criaram a revista *item*, com a colaboração de João Modé no projeto gráfico. A intenção dos artistas fundadores era acabar com o vazio da ausência de publicações sobre arte contemporânea no Rio de Janeiro (e no Brasil), com o objetivo de promover uma aproximação entre arte e reflexão, tornando visíveis os debates culturais. *item* buscou aproximar artistas e pensadores de diversas áreas, com o objetivo de renovar a discussão de arte no país a partir de uma reflexão interdisciplinar. Cada número foi dedicado a um tema específico, em torno do qual os colaboradores eram convidados a desenvolver uma reflexão original, inédita na maioria das vezes, que procurasse revelar aspectos diferenciados e transversais dos assuntos abordados. As primeiras edições foram organizadas em torno de “textos de artistas” (*item* n. 1), “música” (*item* n. 2), “tecnologia” (*item* n. 3) e “sexualidade” (*item* n. 4).

Quatro anos depois da primeira *item*, Coimbra, Mourão e Basbaum criaram a AGORA – Agência de Organismos Artísticos, com o objetivo de dinamizar e trazer alternativas à produção e circulação da arte contemporânea no Rio de Janeiro. A agência promoveu exposições, palestras, debates, performances e projeções de filmes e vídeos. Entre os participantes de iniciativas da AGORA, estão os artistas Antoni Muntadas, Brígida Baltar, Chelipa Ferro, Fernanda Gomes, Foreign Investment, Jordan Crandall, Karin Schneider, Laura Lima, Livia Flores, Milton Machado, Nicolás Guagnini e Tatiana Grinberg, e os críticos Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira, Ligia Canongia, Marcio Doctors, Paulo Herkenhoff, Paulo Reis, Paulo Sergio Duarte e Paulo Venâncio Filho.

De acordo com Basbaum, essas iniciativas tiveram como meta a produção de um registro crítico sobre a prática de artistas e coletivos, uma vez que estes não se sentiam contemplados pela crítica institucional. No texto “Cica e sede de crítica”, publicado em 1999 na revista gaúcha *Porto Arte*, ele demonstrou essa inquietação: “Como produzir algo em um ambiente como o nosso, em que carece a interlocução? O trabalho de arte traz em si provocação, o convite de quem está chamando para uma conversa – sem a qual aguarda, espera, em atividade.” (BASBAUM, 2001, p. 27) Em entrevista para esta dissertação, ele reitera a preocupação: “Fizemos um esforço enorme para buscar as ferramentas próprias do discurso crítico. Eu fiz e continuo fazendo.”

### 5.2.3 CEP 20.000

A ligação com a poesia permeia diversas passagens da história da performance no Brasil, e esta é mais uma delas. Foi por iniciativa de Ricardo Chacal, Guilherme Zarvos e Carlos Emílio Correia Lima, que começou a ser realizado no Espaço Cultural Sérgio Porto, em 1990, o CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro). O evento, então semanal (e que persiste até hoje, com frequência mensal), passou a reunir manifestações poéticas de toda ordem, tornando-se o abrigo de centenas de artistas iniciantes e experientes na arte do verso. Serviu também de palco para a performance – em uma espécie de continuidade do trabalho de estímulo que Chacal havia realizado, como promotor de eventos do gênero em boates nos anos 1980.<sup>29</sup>

Aimberê Cesar apresentou o *zen-nudismo* pela primeira vez durante a inauguração do CEP 20.000 – a performance foi *O nu gratuito*, um strip-tease desprovido de apelo sexual. No mesmo ano, ele também levou ao encontro *Nada*, trabalho em que entrou no palco, anunciou a performance, pediu que apagassem as luzes do teatro, tirou a roupa e a colocou de volta. “Os poetas do CEP 20.000 abriram as portas para a nossa experimentação durante mais de uma década, enquanto os museus não davam bola para nós”, conta Cesar. “Criamos várias performances a partir do CEP, para o CEP. Eles ofereciam vídeo, davam toda uma estrutura que normalmente não teríamos, e também atenção, que a gente ralava para conseguir das instituições”, continua.

Márcia X era freqüentadora do encontro, apresentando seus trabalhos com liberdade, assim como Alex Hamburger, que mostrava ao público suas pesquisas entre a performance e a poesia. Foi no CEP 20.000, por exemplo, que Márcia X e Aimberê Cesar mostraram em 1994 a performance *Lovely babies*, em que a performadora interagiu com um conjunto de seus *kaminhas sutrinhas*, mostrados ali pela primeira vez. As imagens, filmadas por Cesar, eram lançadas em tempo real em telões, para que a platéia compartilhasse das ações que a artista desenvolvia com os pequenos bonecos movidos a pilha – como insinuar-se com um deles dentro da calcinha, soltá-los para engatinharem pelo chão e montá-los um sobre o outro, simulando posições sexuais.

---

<sup>29</sup> Para mais informações sobre o CEP 20.000, vale consultar o filme *CEP 20.000* (2005) de Daniel Zarvos, e a tese de doutorado de Guilherme Zarvos com Marília Rothier Cardoso, *Branco sobre branco: CEP 20.000 / CEPensamento. Uma possível rota*. Ou o livro homônimo (Ateliê Editorial, 2009), lançado por Zarvos.



Figura 44 - Still de vídeo da performance *Lovely babies* (1994), de Márcia X e Aimberê Cesar.

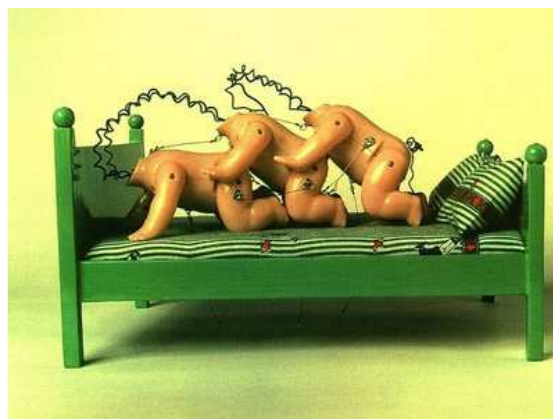


Figura 45 - Detalhe de *Os kaminhas sutrinhas* (1995), de Márcia X.

O CEP 20.000 também permitiu shows da banda efêmera The Zés Manés, que tinha por objetivo a investigação musical. Criada em 1986 na Escola de Artes Visuais do Paque Lage, durante o lançamento do livro *poETA clandestino*, de Xico Chaves, ela era formada por Ricardo Basbaum, Márcia X, Xico Chaves, Aimberê Cesar e Alex Hamburger. No CEP 20.000, também passaram pelo grupo, entre outros, Mauricio Ruiz, Paulo Malária, Ana Durães, Cláudia Watikins, Heleno Bernardi, Helio “Scubi” Jenné, João Neve e Luiz Freire. “Falávamos que era um grupo de desconstrução sonora. Quem sabia tocar um instrumento, nessa situação tocava um que não sabia. Havia essa intenção de desconstrução do saber [...]”, lembra Ruiz. O resultado era uma “grande catarse audiovisual coletiva”, como Cesar descreve entre as informações do vídeo de um registro da apresentação disponível na internet, filmado em 1993 por Ricardo Ventura. “Foi lá [no CEP 20.000] que comecei a ver Márcia e companhia fazendo os trabalhos e passei depois, como amigo, a colaborar filmando. Sempre eram trabalhos muito fortes e impressionantes”, lembra Ventura.

#### 5.2.4 Orlândias

Um imóvel vazio e em obras na Rua Jornalista Orlando Dantas em Botafogo, foi um dos endereços chave da arte carioca em 2001. Propriedade da família de Ricardo Ventura, artista plástico e marido da performadora Márcia X, a casa estava prestes a passar por uma reforma quando o casal teve a idéia de transformá-la, temporariamente, em um espaço de exposições. *Orlândia*, a mostra, foi aberta em março de 2001 e reuniu 44 artistas de diversas cidades, gerações e linguagens, com curadoria do casal e de Bob N. “Nossa idéia foi [...] uma

mistura de gerações e tal. E para nossa surpresa, quase todo mundo aceitou, a exposição foi muito bem aceita. Era mambembe, com gambiarras, o convite todo feito no boca a boca ou via e-mail, e funcionou bem”, conta Ventura. Em agosto do mesmo ano, no mesmo local, o casal de artistas uniu-se a Elisa de Magalhães e organizou *Nova Orlândia*, reunindo uma ampla diversidade de expositores e um público extenso. Os curadores convidaram também críticos, que exibiram seus trabalhos artísticos. As exposições foram consideradas pelos críticos de arte as mais importantes mostras daquele ano.

Em abril de 2003, Ventura e Márcia, com o apoio de Elisa e Bob N, realizaram a terceira coletiva: *Grande Orlândia – Artistas abaixo da Linha Vermelha*. Desta vez, mais de 80 artistas ocuparam um conjunto de sobrados e lojas na Rua Bela, em São Cristóvão, bairro na periferia do Rio de Janeiro. “Quando fizemos em São Cristóvão, nos perguntamos se o meio de artes plásticas da Zona Sul iria até lá. E não só conseguimos isso, como os moradores de São Cristóvão também freqüentaram muito a exposição”, Ventura lembra. “Então, nisso fomos muito felizes, conseguimos uma projeção grande. É isso que tentamos sempre, o artista não faz o trabalho para si próprio. Você quer se comunicar com o meio, com os outros colegas, e atingir o maior número de pessoas possível.”

Laboratórios de experimentação, as três exposições reuniram trabalhos de destaque, como a montagem da primeira instalação da série *Lições Americanas* de Simone Michelin, uma performance inédita de Tunga, a instalação *Cry me a River*, de Luiz Áquila e uma obra de Lina Kim posteriormente exposta na Bienal de São Paulo. Os desdobramentos também foram visíveis: a partir das exposições, artistas foram chamados para eventos como a Bienal do Mercosul (um exemplo foi a própria Márcia X) e matérias foram publicadas em revistas de renome internacional como *Flash Art*, *Sculpture Magazine* e *Contemporary Art*. “Nesse momento, os trabalhos apresentados pela Márcia foram muito felizes, como *Pancake*, *Lavou a alma com Coca-Cola*, *Ex-machina*. Eles geraram uma visibilidade muito grande, por incrível que pareça”, avalia Ventura.

Quando se pensou que a série havia terminado, após a morte de Márcia, Ventura aceitou em 2007 a proposta do coletivo OPAVIVARÁ (Daniel Murgel, Daniel Toledo e Julio Callado) e realizou, no casarão de Botafogo, a mostra *Associados*. O objetivo foi transformar o imóvel em uma única obra criada pelos 92 artistas e grupos convidados, em constante transformação durante a ocupação de 15 dias.

### 5.2.5 Zona Franca e outras ações relacionadas

Outra proposta de ocupação independente, ocorrida no mesmo ano da *Orlândia*, 2001, Zona Franca foi um evento periódico, realizado durante 52 segundas-feiras seguidas na Fundação Progresso, pelos artistas Adriano Melhen, Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Ducha, Edson Barrus, Guga Ferraz e Roosevelt Pinheiro, entre outros. Sem curadoria, o evento contava com quatro a cinco atrações por noite, seguidas da abertura para a participação voluntária do público, que variava de 50 a 400 pessoas. “Havia um momento em que abríamos o palco para quem quisesse se apresentar. E aí tinha dança, performance, música. Um artista quebrava a parede, outro tocava fogo em pneu. Pintamos e bordamos nesse negócio, deu super certo!”, lembra Aimberê Cesar.

Deu tão certo que, em 2003, Cesar coordenou, com Roosevelt Pinheiro, Guga Ferraz e Alexandre Vogler, dois encontros nos mesmos moldes no Armazém do Cais do Porto. Alfândega 0.0 reuniu mais de 40 artistas experimentais, em 15 de janeiro, mesmo número de participantes de Alfândega 0.1, em 15 de novembro. Entre os participantes, estavam Márcia X e Ricardo Ventura, que apresentaram a performance *Poralelogramo*.

No início de 2003, a Prefeitura do Rio de Janeiro anunciou sua intenção de fechar um acordo com a rede internacional de museus Fundação Solomon Guggenheim, a fim de instalar uma filial no Cais do Porto. Chegou a contratar o arquiteto francês Jean Nouvel para elaborar uma planta para o prédio. Durante o processo de negociação para a obra faraônica (estimada em cerca de R\$ 550 milhões à época), em nenhum momento o Prefeito Cesar Maia consultou a classe artística. Por meio do portal de artistas Canal Contemporâneo e de uma lista de discussões, os artistas passaram a se reunir na sede da AGORA e formaram um grupo contrário, chamado *artesvisuais\_politicas*.

Convidado para criar uma atividade de mobilização da população, e aproveitando a proximidade do carnaval, Aimberê Cesar criou o bloco de protesto Vade Retro Abacaxi. O bloco tinha características muito particulares: os participantes distribuía folhetos contra o Guggenheim, o enredo conciliava, obviamente, interesses artísticos e políticos, e o trajeto, do Arpoador ao Posto Nove, era percorrido todo de costas. O bloco saiu em 2003, mas, terminada a polêmica no verão seguinte, não houve desfile. Em 2005, veio a idéia que deixaria o Vade Retro Abacaxi ainda mais artístico: “No terceiro ano, eu saquei: disse ‘ô, gente, podemos transformar o bloco em bienal. Como é um bloco de artes plásticas, provavelmente vai ser o único bienal do mundo’. Todo mundo se animou, o bloco saiu, e o tema do desfile foi a arte na TV, algo assim”, lembra Cesar.



Figura 46 - Cartaz do desfile do bloco Vade Retro Abacaxi, em 2005.



Figura 47 - Mauricio Ruiz canta “Vade retro crise, arte dá dinheiro”, no desfile de 2009 do Vade Retro Abacaxi. Foto: João Atanásio.

Desde então, nos anos ímpares, o bloco de artistas desfila por Ipanema. Em 2009, o tema foi “Vade retro crise, arte dá dinheiro”, e os participantes distribuía m cédulas falsas, aos frequentadores da praia. A letra, de Mauricio Ruiz, trazia o refrão: “Arte já! Pra transformar! / Arte dá dinheiro, e dá o que pensar!!!” Referindo-se ao Charme da Simpatia, bloco artístico criado pelo Nuvem Cigana nos anos 1970, Xico Chaves faz uma observação sobre o carnaval que se aplica também ao Vade Retro Abacaxi: “O carnaval é altamente político e é pura performance, talvez seja a maior do planeta. O carnaval de rua do Rio de Janeiro é absolutamente performático, é independente, é a liberdade de expressão colocada em prática por qualquer um.”

## 6. EM RETROSPECTO, A CONFIRMAÇÃO DOS CLICHÊS

Questionado sobre o que achou de *Onde está você, Geração 80?*, promovida em 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, Eduardo Kac foi lacônico. “[...] eu vi rápido. Estava passando a tarde com Abraham Palatnik, fomos ao banco, tomamos um café, conversamos bastante, e havia outra exposição que nós queríamos ver.” Ricardo Basbaum julga que ela foi “um desserviço total”, justamente por excluir produções como a de Kac: “Porque não pode dizer que ele hoje em dia é um artista de outro tipo, importante internacionalmente, e estava na Geração 80? Por que isso não pode ser considerado uma expansão no contexto brasileiro daquele momento? [...] São coisas que não entendo, que beiram a patologia.”

A avaliação de Basbaum se estende a outras exposições que revisaram a década de 1980, consideradas por ele “marcos negativos”, “desastres por várias razões”. Essa visão deriva, em grande parte, do fato de nenhuma delas ter ampliado consideravelmente o entendimento que se consagrou sobre Geração 80. É consenso, entre os artistas entrevistados, que a pintura foi o meio que se destacou na época – ainda que mais em quantidade do que em qualidade. Mas outras vertentes desenvolvidas ficaram à sombra. E continuaram à sombra duas décadas depois, como veremos, mediante a análise mais atenta de quatro abordagens de grande porte do período: o segmento Anos 80/89 de *Caminhos do contemporâneo 1952/2002*, no Paço Imperial (RJ) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, *2080*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Onde está você, Geração 80?*, no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ/SP/DF) e *80/90 modernos pós-modernos etc.*, no Instituto Tomie Ohtake (SP).



## 6.1 Exposições retrospectivas

### 6.1.1 *Caminhos do contemporâneo 1952/2002*

Elaborada com a meta de examinar as relações entre arte, economia e modelos de desenvolvimento na segunda metade do século XX, a exposição *Caminhos do contemporâneo 1952/2002*, exibida no Paço Imperial, de julho a setembro de 2002, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em novembro e dezembro do mesmo ano, reuniu 415 trabalhos de 176 artistas, divididos em cinco segmentos, um para cada década revisitada. A proposta do curador geral, Lauro Cavalcanti, com consultoria de Luciano Figueiredo, foi a de conciliar revisão histórica e artística, relacionando às obras expostas os acervos documentais cedidos pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. Para a escolha dos trabalhos relacionados a cada década, foram convidados três curadores – cada qual fez sua lista de aproximadamente 20 nomes, e foram incluídos aqueles que obtiveram indicação unânime ou dois votos. Alguns artistas foram posteriormente acrescentados por Cavalcanti. Quanto à seleção das obras, foram apresentados trabalhos emblemáticos e também alguns julgados de excepcional qualidade, inéditos ou raramente expostos.

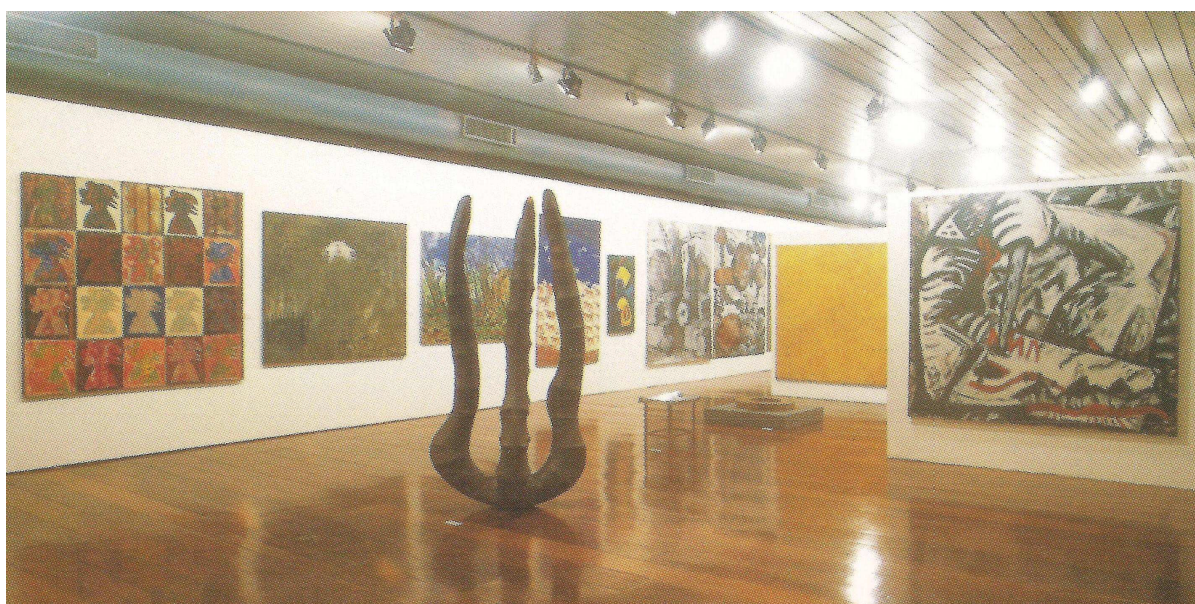


Figura 48 - Sala do módulo 80/89 de *Caminhos do contemporâneo 1952/2002*. Foto: Catálogo da mostra.

No segmento 80/89, os curadores adjuntos foram Sheila Leirner, Marcelo Araújo e Marcus de Lontra Costa. Foram apresentadas 55 obras de 51 artistas, surgidos na década ou

com trabalhos representativos naquele momento. Participaram desse módulo, de acordo com as listagens disponíveis no catálogo da mostra, revelando a escolha de cada curador: Adir Sodré (um voto – Lontra), Adriana Varejão (um voto – Lontra), Amélia Toledo (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Ana Maria Tavares (dois votos – Leirner e Araujo), Angelo Venosa (dois votos – Leirner e Araujo), Anna Bella Geiger (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Antonio Dias (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Artur Barrio (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Beatriz Milhazes (dois votos – Lontra e Araujo), Carlito Carvalhosa (dois votos – Leirner e Araujo), Celeida Tostes (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Chico Cunha (um voto – Lontra), Cildo Meireles (um voto – Araujo), Cristina Canale (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Cristina Salgado (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Daniel Senise (três votos), Emmanuel Nassar (dois votos – Lontra e Araujo), Ester Grinspum (um voto – Araujo), Fabio Miguez (um voto – Leirner), Guto Lacaz (um voto – Leirner), Hilton Berredo (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Jac Leirner (um voto – Araujo), Jadir Freire (um voto – Lontra), Jorge Barrão (um voto – Lontra), Jorge Guinle Filho (três votos), Jorge Duarte (um voto – Lontra), John Nicholson (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), José Roberto Aguilar (um voto – Leirner), Katie Van Scherpenberg (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Leda Catunda (três votos), Leonilson (três votos), Luiz Áquila (um voto – Araujo), Luiz Ernesto (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Luiz Pizarro (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Luiz Zerbini (dois votos – Leirner e Lontra), Lygia Pape (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Manfredo Souzanetto (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Marcos Coelho Benjamin (um voto – Lontra), Milton Machado (um voto – Leirner), Mira Schendel (um voto – Araujo), Mônica Sartori (um voto – Lontra), Nuno Ramos (três votos), Paulo Gomes Garcez (um voto – Leirner), Paulo Monteiro (um voto – Leirner), Paulo Pasta (um voto – Araujo), Rodrigo Andrade (um voto – Leirner), Rubem Grilo (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Saint Clair Cemin (nenhum voto – inserção de Cavalcanti), Sérgio Romagnolo (um voto – Leirner), Tunga (um voto – Araujo) e Victor Arruda (um voto – Lontra).

A partir desta lista, podemos identificar traços inquietantes da curadoria, que têm muito a dizer sobre diferentes visões da produção de uma mesma década. Os únicos consensos entre os três curadores adjuntos foram Daniel Senise, Jorge Guinle Filho, Leda Catunda, Leonilson e Nuno Ramos. Receberam dois votos Ana Tavares, Ângelo Venosa, Beatriz Milhazes, Carlito Carvalhosa e Luiz Zerbini. Ou seja, se a exposição fosse formada apenas pelos artistas que receberam três ou dois votos, teríamos uma mostra formada por representantes da Geração 80 – com exceção de Jorge Guinle, que, apesar de ser de uma geração anterior, tornou-se um ícone dos anos 1980 graças a sua dedicação às telas e à

admiração que alimentava nos pintores mais jovens. Todos os demais 41 nomes foram escolhidos por apenas um dos três curadores adjuntos, com a anuência de Lauro Cavalcanti, ou somente pelo curador geral – caso de 15 deles. Houve nomes, ainda, escolhidos por dois curadores adjuntos e que não entraram para a exposição, como Carlos Fajardo e Luiz Paulo Bavarelli, ambos listados por Araujo e Leirner.

A divulgação das listas parciais e da final, no catálogo da exposição, nos permite perceber, em primeiro lugar, quatro visões muito distintas da produção dos anos 1980. Sheila Leirner, por exemplo, escolheu uma grande maioria de artistas paulistas. Marcus Lontra lançou seu foco, também com poucas exceções, sobre o que se consagrou como Geração 80. Marcelo Araujo mesclou em sua seleção jovens artistas da época com nomes de décadas anteriores, como Mira Schendel, Iberê Camargo (não incluído na exposição) e Tunga. E Lauro Cavalcanti foi o grande responsável por estabelecer um diálogo entre a Geração 80 e os artistas experientes cuja produção demonstrou avanços na mesma época.

A integração com nomes fora do eixo Rio-São Paulo é tímida e se deve à ação dos curadores adjuntos, com a escolha de artistas como Adir Sodré, Jadir Freire e Emmanuel Nassar. E, talvez o ponto mais marcante: 37 das 55 obras expostas, de acordo com o registro no catálogo da mostra, foram telas. Apenas 16 eram tridimensionais – incluindo aí pinturas, objetos e esculturas, quase metade deles criados por antecessores da Geração 80. Não foram expostos nesse módulo obras em vídeo, fotografia ou registro de performance. Dos artistas mais atentamente estudados no Capítulo 4, apenas Jorge Barrão figura na mostra, com uma pintura sobre uma porta de geladeira.

Pode-se dizer, assim, que o módulo *80/89* de *Caminhos do contemporâneo 1952/2002* colaborou em alguns aspectos para avanços na reflexão sobre a produção da década, especialmente ao aproximar os nomes revelados pela Geração 80 com outros há mais tempo no circuito, que continuaram a desenvolver suas trajetórias. Mas não foi efetivo quanto a uma reflexão mais extensa sobre a geração, ao não demonstrar que esta abraçou fortemente a performance, entre outros suportes. Ao contrário, serviu de primeiro impulso, nos anos 2000, para que tal clichê se reforçasse como dado histórico, sem permitir uma ampliação da compreensão do espectro da produção da época.

### **6.1.2 2080**

A exposição *2080*, inaugurada em janeiro de 2003 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, reuniu 49 obras de 37 artistas, apresentadas ao público pela primeira vez de 1983 a

1987. Felipe Chaimovich, que partilhou a curadoria com o setor Educativo do MAM/SP, coordenado por Vera Barros e Carlos Barmak, propôs uma releitura de quatro exposições que, segundo ele, marcaram a década: as coletivas *Pintura como meio*, no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1983, *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984, *A grande tela*, módulo da 18ª Bienal de São Paulo, em 1985 e *Imagens da segunda geração*, também no MAC-SP, em 1987. Os trabalhos foram exibidos em 43 grandes painéis de madeira modulares (3 m x 3 m cada um) e móveis. Os visitantes eram convidados a mover os painéis e reconfigurar o posicionamento dos trabalhos, criando relações entre eles.

A repetição de chavões dos anos 1980 começava já nos nomes dados aos módulos da exposição, cada qual designado pela cor dos painéis a ele relacionados: *Suporte da pintura*, *Anarquia e prazer*, *Neo-expressionismo* e *Citacionismo*. Quase toda a exposição era composta de pinturas – as exceções foram um *outdoor* de Eduardo Kac, uma escultura de Florian Raiss, um objeto de Jorge Barrão e um desenho de Mônica Nador. Na lista de selecionados, podemos perceber ainda uma sensível repetição de nomes, se comparada ao do módulo 80/89 de *Caminhos do contemporâneo 1952/2002*. Participam de 2080: Adir Sodré, Alex Flemming, Alex Vallauri, Ana Horta, Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes, Caetano de Almeida, Carlito Carvalhosa, Ciro Cozzolino, Cláudio Fonseca, Daniel Senise, Edgard de Souza, Eduardo Kac, Ester Grinspum, Fábio Miguez, Felipe Andery, Fernando Barata, Florian Raiss, Hilton Berredo, Iran do Espírito Santo, Jeanete Musatti, Jorge Barrão, Jorge Duarte, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Pizarro, Luiz Zerbini, Mônica Nador, Nelson Felix, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Paulo Pasta, Roberto Mícoli, Rodrigo Andrade, Sergio Niculitcheff e Sérgio Romagnolo.

Lisette Lagnado ponderou, em seu artigo “2080: o futuro da história”, que o destaque dado às instituições e à co-curadoria do setor educativo do MAM/SP, por meio da estratégia de colocar as obras sobre painéis rodantes que permitiam novas associações entre elas no espaço, acabou por retirar, em parte, a fluidez dos trabalhos. “O interesse das obras foi solapado por estratégias discursivas. O papel da instituição museológica, encarnado na figura do educador, torna-se principal.” (LAGNADO, 2003)

Como comentário a esse texto, Ricardo Basbaum escreveu, também para a revista virtual *Trópico*, o artigo “‘2080’: muito mercado e pouca arte”, em que ressaltou o que julgou ser um filtro do mercado na leitura sobre o período. Defendeu que faltava à exposição um “segundo olhar”, sem repetições de “refrões óbvios e conhecidos”, que salvasse os anos 1980 da submissão ao rótulo de “volta à pintura” e revelasse o que se fez, escreveu e discutiu na

época – o grupo A Moreninha é citado como um exemplo. Basbaum apontou ainda os riscos de uma abordagem atrelada ao mercado: a repetição de escolhas feitas nos anos 1980 por um mercado limitado, incapaz de absorver a diversidade daquela produção; e a reafirmação da premissa de que o mercado seria o responsável por legitimar a arte de uma época. “Cai-se na armadilha de acreditar que a verdade da produção artística de um período da arte se dá através do mercado, como se o mercado, em suas decisões, fosse sempre um elemento referencial absoluto [...]” (BASBAUM, 2003)

Agnaldo Farias, que tomou 2080 como referência para a elaboração de *80/90 modernos pós-modernos etc.*, avalia que a exposição de Chaimovich pendeu para os artistas paulistas. A questão que o incomodou nesta mostra, entretanto, foi a baixa qualidade das obras, emprestadas pelos acervos dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, além de coleções particulares. “Ele se restringiu basicamente a duas coleções – Gilberto Chateaubriand, no MAM do Rio, e o próprio MAM de São Paulo, que tem obras ruins, que vêm de uma doação e são sofríveis. [...] Então, ela é muito oscilante na qualidade.” Um problema, segundo ele, provavelmente decorrente do orçamento reduzido para a produção da coletiva. “Felipe é sério, cuidadoso, mas eu entendo perfeitamente, sou muito sensível a isso. Nossas instituições são problemáticas, às vezes temos que resolver questões a toque de caixa”, explica. Para Ricardo Basbaum, o acesso a poucas coleções prejudicou muito a exposição, fazendo dela mais uma repetidora de clichês ligados à Geração 80, sem levantar novas nuances daquela produção: “[...] acho [a mostra] errada porque não houve pesquisa e o curador diz que trabalhou com os acervos, as coleções. É óbvio que, se você for trabalhar com as coleções, elas também são muito limitadas, refletem o que foi comprado.”

A insatisfação de Basbaum, expressa no texto de 2003 e também na entrevista para esta dissertação, traz à tona um problema gravíssimo para a pesquisa e a história da arte no Brasil: a falta de verba para que os museus públicos assumam a responsabilidade de preservar a produção nacional de cada período. Sem orçamento para adquirir trabalhos, os museus ficaram reféns de doações ou empréstimos dos colecionadores, cujos acervos em geral são acumulados em termos de valor presente e futuro das obras, e não de ousadia artística. Ou seja, artistas que não foram reconhecidos pelo mercado, em sua época, dificilmente poderão ser resgatados posteriormente, a menos que as famílias tomem a iniciativa de restaurar e institucionalizar o acervo particular. Uma responsabilidade pesada para pessoas físicas, como Ricardo Ventura, viúvo de Márcia X. A artista guardou até bilhetes sobre suas performances. Agora, Ventura preserva o acervo em um apartamento na Barra da Tijuca e faz o possível para difundir a memória da performadora, uma tarefa hercúlea sem o apoio de uma instituição.

### 6.1.3 Onde está você, Geração 80?

Inaugurada em 12 de julho de 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, *Onde está você, Geração 80?* foi a maneira encontrada por Marcus de Lontra Costa de confirmar quais de suas apostas na mostra do Parque Lage vingaram, ou seja, quais artistas traçaram carreiras de sucesso e em consonância com o talento que revelaram em 1984.

Lontra, que elaborou a exposição em parceria com Daniela Name, não se preocupou em saber “onde estavam” todos os nomes da histórica coletiva: dos 123 artistas no catálogo de *Como vai você, Geração 80?*, apenas 40 foram chamados para a exposição de 2004 – ou seja, um terço deles. Também integraram a coletiva oito artistas que não participaram da mostra de 1984 mas que, segundo o curador, desenvolveram na época uma obra em sintonia com a dos demais selecionados: Angelo Venosa, Alex Flemming, Victor Arruda e os pintores da Casa Sete (Rodrigo Andrade, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez e Paulo Monteiro). Foram exibidos 130 trabalhos, alguns de época e outros recentes, para que o público pudesse acompanhar dois momentos da poética de cada convidado. Um módulo, *Herói Romântico*, foi dedicado a Leonilson, e outro, *Oficina do Fazer*, aos integrantes da Casa Sete, que também não participaram da mostra do Parque Lage.



Figura 49 - *Sem título* (1985), de Beatriz Milhazes, uma das obras da mostra *Onde está você, Geração 80?*



Figura 50 - *Os pensamentos do coração* (1988) de Leonilson, em *Onde está você, Geração 80?*

Os seguintes artistas integraram *Onde está você, Geração 80?*: Alex Flemming, Alex Vallauri, Ana Horta, Ana Maria Tavares, Ana Miguel, Ângelo Venosa, Armando

Mattos, **Beatriz Milhazes**, Carlito Carvalhosa, Ciro Cozzolino, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Cristina Salgado, **Daniel Senise**, Delson Uchôa, Enéas Valle, Fabio Miguez, Fernando Lopes, Fernando Lucchesi, **Francisco Cunha**, Frida Baranek, Gonçalo Ivo, Hilton Berredo, Isaura Pena, **Jadir Freire**, João Magalhães, **Jorge Barrão**, **Jorge Duarte**, **Jorge Guinle Filho**, **Karin Lambrecht**, **Leda Catunda**, **Leonilson**, Luiz Ernesto, Luiz Pizarro, **Luiz Zerbini**, Marcus André, Mario Azevedo, **Maurício Bentes**, Mônica Nador, **Mônica Sartori**, **Nuno Ramos**, Paulo Monteiro, Paulo Paes, Rodrigo Andrade, Sérgio Niculitcheff, Sérgio Romagnolo, Suzana Queiroga e **Victor Arruda**.

Os artistas cujos nomes estão destacados acima são os que Lontra havia listado como curador adjunto de *Caminhos do Contemporâneo 1952-2002*, dois anos antes da mostra nos CCBBs. São nada menos que 15 dos 20 nomes escolhidos por ele para a coletiva no Paço Imperial. E poderiam ter sido 16 – Lontra tentou convencer Adriana Varejão a exibir uma obra na mostra, como uma espécie de “fechamento” da Geração 80, mas ela não aceitou. “Minha idéia inicial era começar a exposição com Jorginho [Guinle], como referência, e terminar com Adriana [Varejão]. Infelizmente Adriana não entendeu, não consegui me comunicar com ela diretamente, então [a mostra] ficou um pouco vazia nesse sentido”, diz o curador.

Conforme adiantado no capítulo anterior, Marcus Lontra efetivamente montou esta exposição de acordo com a noção de Geração 80 consagrada pelo mercado e pela imprensa, ou seja, a de uma geração de pintores. Dos 48 expositores, 33 foram representados com pinturas, e apenas 15 mostraram esculturas, instalações, grafites, fotografias ou objetos. Não foram incluídos trabalhos de performance, videoarte e outros suportes, a não ser por um registro em vídeo da noite de inauguração em 1984 – que hoje não consta sequer da videoteca do CCBB. Os artigos escritos especialmente para o catálogo, ou reproduzidos do catálogo de *Como vai você, Geração 80?*, reforçam a idéia de que a produção do período foi hegemonicamente voltada à pintura, sem grandes novidades em outros meios. “Com o impacto da exposição, o vocábulo Geração 80 não se identificou com nossa proposta inicial, essa idéia da diversidade [propagada à época da coletiva no Parque Lage]. Inevitavelmente, quando falamos hoje em Geração 80, não é mais aquela que o Paulo [Roberto Leal], a Sandra [Mager] e eu pensávamos”, admite. “Hoje um artista pode trabalhar com pintura, porque isso [a valorização da pintura] aconteceu no mundo. E nós soubemos criar uma linha brasileira, com energia e alegria, elementos que os anos 1980 trouxeram [...]. Hoje, mal ou bem, o mercado é atuante, o Brasil tem ressonância internacional”, avalia, atribuindo tal ressonância à produção da época.

Adotar uma visão mais fechada sobre Geração 80 fez com que Lontra descartasse da exposição de 2004 artistas como Nelson Felix, Eduardo Kac e Ricardo Basbaum, três participantes da mostra do Parque Lage e cuja carreira atingiu ampla projeção desde então. “Passados 20 anos da mostra, eu pensei: eu estou buscando aqui, no espaço limitado, fazer aquilo que se consagrou como Geração 80. E nesse sentido, talvez Eduardo não fizesse parte, como certamente Nelson Felix não fazia”, reflete o curador. Logo após a abertura de *Onde está você, Geração 80?*, ela foi criticada em *O Globo*, por Luis Camillo Osório, pela exclusão de Kac. “[...] para Kac, Nelson Felix, a exposição [de 1984] foi um acontecimento legal da vida deles, mas não foi marcante. Nelson Felix em nenhum momento precisou daquela exposição para ser o artista que ele é hoje. Os outros precisaram, porque foi onde eles foram lançados, para o público e para o mercado”, Lontra justifica. Quanto a Ricardo Basbaum, o curador argumenta que não conseguiria estabelecer conexões entre a proposta atual dele e a de outros artistas. “Não saberia onde encaixá-lo na exposição, como criar diálogos – seria uma sala só para ele. [...] O que acho que aconteceu com o Basbaum, e entendo também, é que ele se sente isolado de um grupo do qual ele fazia parte. Só que o trabalho [dele] foi por outro caminho.”

Para Agnaldo Farias, que também se baseou em *Onde está você, Geração 80?* para elaborar *80/90 modernos pós-modernos etc.*, esta espécie de auto-homenagem em forma de coletiva é válida, pois “[...] foi uma exposição muito importante, Lontra é um sujeito muito importante. Ele foi um animador, isso sem nenhum demérito. Não é fácil uma pessoa com essa capacidade de aglutinar, de levar. É muito louvável.” O motivo para a contrariedade de tantos artistas quanto à mostra, ele afirma, foi que ela “[...] tinha trabalhos muito ruins, e isso a meu ver é um problema, uma exposição não deve fazer isso de modo algum.”

Em um artigo de avaliação sobre *2080* e *Onde está você, Geração 80?*, em 2004, Fabio Cypriano julgou ambas malogradas – muito embora, como ele mesmo destaca, mais de 100 mil pessoas tenham visitado a mostra do CCBB apenas no Rio de Janeiro. Segundo ele, a falha das duas exposições foi não responder à questão “qual foi o papel dos anos 80 na arte brasileira?”, tão cara a artistas e críticos da atualidade, que aguardavam obter nessas revisões chaves para compreender o presente. De acordo com ele (CYPRIANO, 2004), repetir “simplificações como ‘a volta da pintura’ e a ‘descoberta do prazer’ [...] não me parecem suficientes. É preciso que as instituições percebam que não estão falando apenas para um público leigo, mas também para quem vive a arte todo dia e precisa de gás para continuar se expandindo.”



#### 6.1.4 80/90 modernos pós-modernos etc.

Em *80/90 modernos pós-modernos etc.*, Agnaldo Farias buscou evitar o que identificou como pontos fracos de *2080* e *Onde está você, Geração 80?*: uma qualidade duvidosa das obras apresentadas. Procurou reunir apenas obras de época e significativas dentro da trajetória dos artistas expostos, nas quais eles já apresentassem uma linguagem consistente. “Eu fiz uma pesquisa, tentei ser mais equânime, contemplar artistas de diversos quadrantes, não só Rio e São Paulo [...]. E trouxe obras de 36 coleções. Então, foi um levantamento considerável, e é claro que ele beneficiou-se do fato de eu ter tempo e conhecer a coleção”, conta Farias, que reuniu trabalhos de oito acervos públicos e 28 particulares, sediados em 10 cidades.

O curador começou sua abordagem com o mesmo pintor que abriu a exposição de Marcus Lontra em 2004, Jorge Guinle Filho, e a encerrou cronologicamente com a mesma artista pretendida por Lontra, mas que ele não conseguiu conquistar para seu projeto: Adriana Varejão. Trabalhos dos dois eram contrapostos, frente a frente, na primeira sala da mostra no Instituto Tomie Ohtake. De acordo com Farias, o espaço expositivo ressaltou o choque e o contraponto entre obras de tendência moderna e pós-moderna, ou seja, entre trabalhos que dialogavam com a produção moderna e outros que discutiam com a história da arte ocidental – especialmente com a da pintura, no caso dos artistas da Geração 80. Nos trabalhos da geração posterior, esse contato passou a ser com a questão do corpo – novamente, ele afirma uma consonância com uma tendência internacional, a do multiculturalismo, que estaria presente nas obras de Ernesto Neto e Adriana Varejão, por exemplo.

Talvez por ter usado como ponto de partida duas mostras retrospectivas, a exposição do Instituto Tomie Ohtake recaiu em alguns problemas de concepção comuns a elas, assim como ao módulo *80/89* de *Caminhos do contemporâneo 1952-2002*. Quando se trata dos artistas em início de carreira nos anos 1980, a seleção foi extremamente parecida.

Marcamos em negrito os artistas que participaram de *80/90 modernos pós-modernos etc.* e que já haviam figurado em uma ou mais das exposições até agora estudadas neste capítulo: **Adriana Varejão**, Alex Cerveny, **Alex Flemming**, **Alex Vallauri**, **Ana Horta**, **Ana Miguel**, **Ana Maria Tavares**, **Ângelo Venosa**, Artur Lescher, **Barrão**, **Beatriz Milhazes**, Brígida Baltar, Caetano de Almeida, Caíto, **Carlito Carvalhosa**, **Claudio Fonseca**, **Cristina Canale**, **Daniel Senise**, **Delson Uchôa**, Dora Longo Bahia, Eder Santos,

Edgard de Souza, Eduardo Coimbra, Eduardo Frota, **Emmanuel Nassar**, Ernesto Neto, **Ester Grinspum**, Fabio Cardoso, **Fábio Miguez**, Fernanda Gomes, **Fernando Lucchesi**, Flávia Ribeiro, **Florian Raiss**, Francisco Faria, **Iran do Espírito Santo**, **Jac Leirner**, **Jorge Guinle**, José Bechara, José Spaniol, **Karin Lambrecht**, **Leda Catunda**, **Leonilson**, Lia Menna Barreto, **Luis Ernesto**, Luiz Henrique Schwanke, Luiz Hermano, **Luiz Zerbini**, Marco Gianotti, Marco Túlio Resende, Marcos Coelho Benjamim, Mariannita Luzzati, Mauro Fuke, **Monica Sartori**, Nazareth Pacheco, **Nelson Felix**, Niura Belavinha, **Nuno Ramos**, Paulo Climachauska, **Paulo Monteiro**, **Paulo Pasta**, Paulo Whitaker, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, **Rodrigo Andrade**, Rosângela Rennó, **Sergio Niculitcheff**, e **Sérgio Romagnolo**.

Ou seja, 35 dos 68 artistas escolhidos por Agnaldo Farias já haviam aparecido em retrospectivas anteriores – o que é um número consideravelmente alto, se pensarmos que ele fez um apanhado de duas gerações, a de meados da década de 1980 e a revelada na virada dos anos 1980 para os 1990. É verdade que ele finalmente lançou luz sobre nomes como os de Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum e Rosângela Rennó, englobando-os no contexto histórico da mostra, e apresentou vídeos como o de Raul Mourão (expoente do final dos anos 1980). Mas percebemos também, entre os nomes em negrito, uma presença quase absoluta de pintores. Ou seja, parece que a pesquisa empreendida por Farias não surtiu muito efeito quanto à descoberta de novos destaques da década de 1980 ou do emprego de outras técnicas além das já exploradas nas exposições anteriores (pintura, obras sobre papel, escultura, grafite e objetos). Os demais listados pela curadoria ganharam projeção em um momento logo posterior ao da Geração 80.

Tal falta de ousadia é parcialmente corrigida no catálogo da mostra, publicado pelo Instituto Tomie Ohtake dois anos depois de sua realização, em 2009. Farias incluiu nele artistas que não participaram da exposição, somando quase 100 integrantes, com direito a fotos de obras célebres e um apanhado das mostras no currículo. Entre os agraciados, está Márcia X – porém, a primeira exposição dela citada na biografia é de 1993, muito posterior à individual *Exposição de ícones do gênero humano*, de 1988. Eduardo Kac não entrou também nesta segunda seleção – o que deve ter sido uma tomada de posição de Farias, após a saraivada de críticas que Marcus Lontra recebeu por não tê-lo incluído em sua mostra.

No artigo “Anos 80/90: um retrato em 3x4 a cores”, no catálogo da coletiva, Farias se mostrou bastante lúcido quanto à recorrente repetição dos mesmos chavões sobre a Geração 80. Ele aponta, por exemplo, um texto de Frederico Moraes em 1979, em que o crítico adiantava as premissas da nova pintura brasileira, e reconhece que, a certa altura, pintores com diferentes poéticas têm sua obra reduzida ao clichê “pintura, prazer e festa”.

Espanta, portanto, que a concepção da exposição acabe caindo em alguns lugares comuns constantemente repetidos. Ao estender sua abordagem até 1995, Farias procurou demonstrar como, ao final da década, os artistas cariocas começaram a estabelecer conexões com a herança experimental dos anos 1960 e 1970 – uma ligação que os paulistanos não haviam perdido em momento algum, graças à interlocução com os professores da FAAP e, no caso dos artistas da Casa Sete, um diálogo com Mira Schendel, José Resende, Sergio Camargo e Willys de Castro. Tal pensamento de retorno à reflexão, entretanto, além de desprezar os estudos teóricos empreendidos por alguns jovens pintores do Parque Lage nos anos 1980, ainda que por conta própria, leva a crer que a pesquisa de suportes alternativos à pintura e à escultura se deu posteriormente ao *boom* da Geração 80 de pintores, e não simultaneamente. O fato de ter se munido de um espectro relativamente estreito de artistas dos anos 1980, tomando como correta a designação consagrada de Geração 80 (e não outra mais ampla, condizente com a configuração da exposição do Parque Lage) talvez tenha conduzido Farias a uma abordagem que continua a narrar somente um lado da história, uma parcela da produção da década.

## 6.2 O discurso crítico como registro histórico

Ao assinar uma exposição retrospectiva, como as que analisamos ao longo deste capítulo, o curador precisa ter a consciência de que lida, necessariamente, com a tarefa de pesquisar e remontar a seu modo alguns quebra-cabeças do passado – afinal, é ele que está contando uma história, que está mobilizando memórias de fontes diversas para estruturar seu recorte de uma multifacetada história da arte. Curadores, historiadores, críticos de arte e museólogos são em grande parte responsáveis por solidificar determinada visão de um momento artístico como este que discutimos, o de Geração 80.

São eles que fabricam, por meio de ações diversas, a emergência de um cânon, isto é, de uma linha de desenvolvimento que relaciona determinados artistas, práticas, eventos, instituições e idéias que norteiam a compreensão do passado, do presente e mesmo expectativas com relação ao futuro. Na construção desse cânon estão envolvidos mecanismos diversos. A escolha por alguns autores e objetos determinados implica a exclusão de todo um outro universo de possíveis, doravante eclipsados. Paralelamente, essas práticas se traduzem também em efeitos de consagração, uma vez que os eleitos, sejam eles pessoas, idéias ou objetos, ganham o direito de participar da memória de uma coletividade qualquer, por serem fixados em livros, artigos e crítica. O ápice de tal processo ocorre quando os museus – espaços de consagração por excelência – os adquirem ou exibem. (SIMIONI, 2008, p. 36)

Na breve análise que fizemos de quatro exposições retrospectivas sobre a arte brasileira dos anos 1980, podemos visualizar a essa rede de relações descrita por Ana Paula Simioni. Encontramos a construção e emergência de um cânon, o da Geração 80 como geração de pintores, concretizado por textos críticos e da imprensa nos anos 1980 e repetido desde então, com poucas variações. Nas mostras recentes, observamos a adoção dos mesmos autores de referência, tais como Frederico Morais, Marcus Lontra e Sheila Leirner - justamente aqueles que mais efetivamente colaboraram para a consolidação do cânon de que tratamos. Os efeitos de consagração são as próprias exposições retrospectivas, sendo *Onde está você, Geração 80?* a mais evidente neste sentido. E os eleitos - por exemplo, os artistas acima destacados em negrito, na seleção de Agnaldo Farias para *80/90 modernos pós-modernos etc.* - ganharam o direito de serem reconhecidos como Geração 80 em dezenas de catálogos, livros de pesquisa e outras referências. Quanto à consagração nos acervos dos museus, basta recapitularmos a seleção de *2080* para observarmos qual parte da história foi guardada para a posteridade, em coleções públicas, e qual foi relegada à própria sorte.

Na introdução de *A era dos extremos*, Hobsbawn (1995, p. 13) afirma que “a destruição do passado - ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas - é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX.” Ele atribui aos historiadores o ofício de “lembrar o que os outros esquecem”, e ressalta que, dada a importância deles, “têm de ser mais do que simples cronistas, memorialistas e compiladores.” (HOBSBAWN, 1995, p. 13)

Em outras palavras, em uma era de presente em fluxo e memória curta, como tantas vezes a nossa foi classificada, cabe aos curadores preservar a múltipla história da arte a partir de sua contínua reconstrução, reavivando-a por meio de dados e interpretações cada vez que montam uma exposição de época. E aí está o maior risco de uma leitura hegemônica de um período: as demais vozes presentes na época em questão tornam-se praticamente inaudíveis com o esquecimento e a distância dos anos. No caso específico da Geração 80, ao se assumir sem questionamentos a história da produção brasileira dos anos 1980 como a de uma geração estrelada por pintores, corre-se o risco de cristalizar uma narrativa ditada pelos “vencedores”, ou seja, aqueles que se tornaram aclamados pelo mercado, sem que se amplie o espectro para uma compreensão mais ampla dos fatos e feitos da época.

Hobsbawn (1995, p. 14) também ensina que “a principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender. O que dificulta a compreensão, no entanto, não são apenas nossas convicções, mas também a experiência histórica que as formou.” Aqui encontramos uma diferença que pode se tornar

fundamental entre as exposições realizadas por curadores que vivenciaram a arte dos anos 1980 e aquelas elaboradas posteriormente. Envolvidos que estavam com o meio de arte da época que procuraram abordar, os curadores remanescentes dos anos 1980 tenderam a privilegiar os artistas e trabalhos que acompanharam naquele tempo, dos quais se lembravam, descartando os demais antes de pesquisar a relevância deles naquele circuito.

Ou seja: ao contrário do que Agnaldo Farias declarou para esta dissertação sobre *80/90 modernos pós-modernos etc.*, ele trabalhou claramente a partir de um *parti pris*. Ele pode efetivamente ter partido da obra, como afirmou, mas certamente também partiu de sua memória como apreciador de arte na década de 1980, indissociável do próprio entendimento que ele tem de arte hoje. Uma memória que, como qualquer outra, é seletiva, deixa-se guiar por gostos e impactos, ainda que não unicamente por eles. Tal recorte pessoal permite a ele dizer com sinceridade, por exemplo, que, “em 1984, a moçada só fazia pintura”, porque possivelmente ele não freqüentou as boates Madame Satã, Napalm e o SESC Pompéia, locais onde freqüentemente se tinha acesso a performances. Para Hobsbawn (1995, p. 13), escrever sobre a história de um momento vivenciado “[...] é também, inevitavelmente, uma empresa autobiográfica. Trata-se de comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias.”

Corrigir memórias não é uma tarefa simples, e não podemos recriminar de todo os curadores em questão por não terem empreendido tal esforço a fundo. Com a distância temporal, temos hoje o benefício de uma avaliação renovada sobre a atividade artística da década de 1980, sem a adesão emocional dos envolvidos no contexto sociocultural daquele período. A exposição relatada a seguir é um exemplo de como a história já começou a ser recontada/reconstruída, por artistas e críticos de uma geração posterior.

### **6.3 Jardim das delícias: um contraponto**

De dezembro de 2006 a fevereiro de 2007, o Museu da República, no Rio de Janeiro, promoveu em sua Galeria do Lago a exposição *Jardim das delícias: performance em questão*, sob curadoria de Isabel Portella, Daniela Mattos e Alexandre Sá – os dois últimos performers e professores de cursos livres relacionados à performance, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A exposição, de acordo com o material de divulgação distribuído por ocasião da inauguração, teve como objetivo investigar os caminhos da poética da performance no Brasil, na segunda metade do século XX e início do XXI, seguindo uma trajetória bastante parecida com a relatada no Capítulo 2 desta dissertação.

A coletiva reuniu registros em fotografia, vídeo, cartas e relatos de trabalhos célebres da performance no Brasil, considerados fundamentais, pelos curadores, para a formação da performance e sua fundamentação enquanto linguagem híbrida. Foram exibidos vestígios e obras de: Flávio de Carvalho, Grupo Rex, Antonio Manuel, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, Dupla Especializada (Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum), Alex Hamburger e Márcia X.



Figura 51 - *Xerperformance* (1980), de Paulo Bruscky, na mostra *Jardim das delícias*.



Figura 52 - *Minhas coisas favoritas*, performance de Livia Moura realizada em *Jardim das delícias*.

A exposição contou ainda com um ciclo de vídeo e duas mesas redondas. A lista de vídeos expostos inclui videoperformances e registros de trabalhos de: Adrianna Eu, Alexandre Sá/Daniela Mattos, Ana Holck, Analu Cunha, André Sheik, Bruno de Carvalho, Célia Pattacini, Dennis Feser, Izabela Pucú, Lia do Rio, Márcio Botner/Pedro Agilson e Martha Niklaus. Os debates contaram com Peter Pal Pelbart, Ricardo Basbaum, Suely Rolnik, Glória Ferreira, Luiz Camillo Osório e Tânia Rivera.

Durante a temporada da mostra, aos sábados e domingos de dezembro de 2006, aproximadamente 40 performers cariocas, de diferentes gerações, se apresentaram nos jardins do Museu da República, no bairro carioca do Catete. Participaram da “maratona” de performances: Rradial, Simone Michelin convidando Alexandre Vogler, Luis Andrade/Ronald Duarte, Vandir Gouvêa, Alex Montenegro, Micheline Torres, Purê Art, Adriana Tabalipa, Livia Moura, Aimberê César, Alexandre Sá, Luciano Rocha, Michel Groissman, Chang Chi Chai, Daniela Mattos, Deborah Levys Epstein, Cláudia Herz/Clarisse Tarran, Léo Videla/Luiza Guimarães, Rommel Cerqueira/Davi Ribeiro, Amélia Sampaio/Tato Teixeira, Celina Portella/Elisa Pessoa e Romano/Alex Hamburger.

Os curadores da mostra assumiram em sua montagem um ponto de vista carioca da produção de performance do país. Pinçaram alguns nomes de relevância fora do Rio de Janeiro, como Grupo Rex e Paulo Bruscky, mas não abrangeram (nem parecem ter tido a intenção) um espectro de nível nacional. Simultaneamente artistas e organizadores da mostra, Daniela Mattos e Alexandre Sá, ambos na casa dos 30 anos, buscaram expor referências que eles próprios admiram em seus trabalhos pessoais – muitas das quais eles não viram em ação e conheceram apenas por meio de imagens, as mesmas apresentadas ao público.

Assim, *Jardim das delícias* não pode ser classificada como uma grande exposição, a exemplo das quatro já abordadas neste capítulo, e sim uma primeira tentativa, regional e modesta, de oferecer uma visão diferenciada sobre a história recente da arte brasileira. Um esforço para que outras narrativas sejam reconhecidas. Ao suscitar o debate crítico e permitir que grande parte dos convidados apresentasse efetivamente suas performances, e não somente registros, a coletiva tornou-se uma iniciativa louvável, prestando inegável contribuição para tirar da sombra os performers de ontem e de hoje.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procuramos demonstrar como um rótulo Geração 80 quase exclusivo para os pintores da década, que descartou grande parte da diversidade de gêneros e linguagens presentes na exposição *Como vai você, Geração 80?*, conseguiu se estratificar dentro da história recente da arte brasileira, a ponto de não ser mais questionado por críticos e curadores de exposições – justamente aqueles que deveriam buscar novas chaves de releitura. Assim como a performance, outras linguagens artísticas que se destacaram à época, no Rio de Janeiro, demandam uma revisão e uma reavaliação de sua importância dentro do contexto da arte contemporânea nacional – um exemplo claro é o da escultura. Como diz Xico Chaves sobre a exposição do Parque Lage: “Ali estavam outras tendências, e que sem elas a Geração 80 não estaria completa. [...] Ela ficou muito calcada em pintura porque ela predominou de fato. Mas foram as outras vertentes lá dentro que vieram a resultar na arte contemporânea de hoje [...]”. Para Ricardo Basbaum,

Esse período coloca várias questões que ainda não foram percebidas, e que são mais do que simplesmente de gênero, performance ou pintura. Coloca-se uma questão ampla para que os historiadores e os críticos passem a pensar o período de outra maneira. Eles usam seus mecanismos de análise historiográficos ou críticos, mas não entendem o que aconteceu, porque só olham dessa maneira segmentada e não conseguem compreender o papel das artes visuais como fenômeno cultural do período. Isso mostra uma incapacidade de certos modelos de crítica e de historiografia de lidarem com questões das artes visuais.

Como leitura alternativa à atualmente realizada sobre a arte dos anos 1980, Basbaum propõe uma revisão a partir da imagem do artista, do rearranjo do circuito de arte vivenciado em decorrência de um novo capitalismo cognitivo globalizado, que impôs à arte outro lugar no campo da cultura e do capital, diferente do experimentado até a década de 1970. Tal recorte enriqueceria o debate artístico por aproximá-los das reflexões sobre a pós-modernidade e o capitalismo tardio, conforme abordados no Capítulo 3. E também



beneficiária o resgate de trabalhos e trajetórias de natureza híbrida, como as performances poéticas de Eduardo Kac e as ações multimídia da Dupla Especializada e do grupo Seis Mãos, ao não buscar encaixá-los sob categorias estanques.

Outra chave de reflexão possível, mais abrangente sobre a produção carioca do início dos anos 1980, teria como medida o envolvimento intenso, e também extenso (na amplitude de gestos), do corpo presente do artista no processo de criação da obra. Aqui retornamos à questão do corpo do artista, já tratada no Capítulo 1 em relação à performance. Alguns textos da própria época permitem uma apropriação dos trabalhos sob esse diapasão.

A associação entre arte e vida foi exercida com vigor não apenas pelos performers da década de 1980, mas também por adeptos de outros suportes. Entre eles, os pintores, especialmente os figurativos, que se apropriaram do cotidiano como referência e inspiração. “Na arte visual, corpo e a memória, expressões de subjetividade, vão ser usados para manifestar este desejo de afirmação do indivíduo, bem como o seu movimento rumo ao outro, ao diálogo. É importante lembrar que, no Brasil, a sensorialidade nunca chega a ser alienada.” (NAME, 2004, p. 15) O próprio Marcus Lontra (2004, p. 7), em seu artigo “Anos 80: uma experiência brasileira”, no catálogo da exposição *Onde está você, Geração 80?*, definiu um papel preponderante para o corpo no contexto da arte nacional da década. “O novo país que estava surgindo estava ávido de imagens e o corpo, em todas as suas acepções, foi o tema de ação dessa jovem geração de artistas que surgia da bruma com muito barulho e estardalhaço, cada qual ocupando o seu espaço, fazendo o seu próprio ruído.”

A pintura passou a expressar, naquele período, a vida do artista em seu dia-a-dia, assim como a extrema demanda corporal exigida para lidar, artesanalmente, com materiais de grandes dimensões. E mais: a própria obra se tornava corpo no espaço, objeto carregado de materialidade e presença, e não representação. A pintura dos 1980 não quer mais dizer – ela é. “Nos anos 80 [...], o corpo é reafirmado como personagem e motor da obra e lembrado como pele, ossos e entranhas, transformando-se num dos elos a unir os artistas da época, pintores ou não.” (NAME, 2004, pp. 15 e 17)

Eduardo Kac recorda que aqueles jovens artistas, ele inclusive, estavam finalmente deixando para trás uma associação entre corpo e dor, decorrente da repressão dos tempos da ditadura. “O repertório de imagens do corpo destruído, ensangüentado, esfacelado é enorme na arte brasileira desse período. Então, eu queria radicalizar no sentido oposto, queria criar uma arte baseada numa política corporal e que não abriria mão do prazer e do humor”, conta, expressando uma ambição próxima a de outros jovens artistas da época.

Dentro de uma chave relacionada ao corpo, o clichê do prazer da pintura pode ser transformado, aberto, para uma noção de experiência do prazer pelo exercício irrestrito da expressão. “Qualquer prazer já era aceitável, o prazer individual finalmente não parecia um desvio burguês. Eu, que vivi muito essa época da ditadura, [...] sei que essas preocupações tinham um peso [...]. Nos anos 80, era possível ser mais feliz”, argumenta Mauricio Ruiz.

Uma análise pelo ponto de vista da ênfase no corpo permitiria, retrospectivamente, um pensamento mais amplo sobre afinidades artísticas, atravessando e ultrapassando a questão dos suportes rumo a uma leitura mais inclusiva. Também permitiria uma reflexão sobre a produção nacional que deixasse de lado tendências internacionais, como a Transvanguarda e o Neo-expressionismo, para encontrar nas próprias relações políticas, sociais e culturais da época as redes e conexões que colaboraram na explosão de um grande número de jovens artistas – e não apenas na pintura ou na performance, mas em todos os campos da arte brasileira.

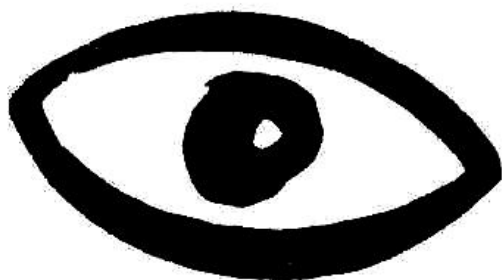


Figura 53 - *Olho* (1984), obra exposta por Ricardo Basbaum em *como vai você, Geração 80?*.

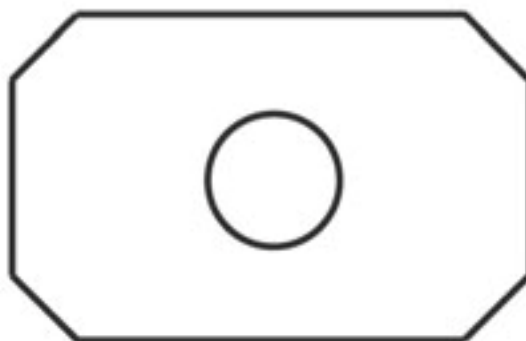


Figura 54 – Desenho/forma NBP, criado por Basbaum e desenvolvido ao longo do projeto *Novas Bases para a Personalidade*.

Retornando à questão da performance no Brasil, o fato é que o processo de exclusão sofrido pelos performers acabou por proporcionar a eles uma liberdade de criação sem expectativas, fossem elas as do mercado, do público ou da imprensa. A ausência de cobranças abriu para eles um campo de ousadias a que talvez não teriam acesso caso tivessem sido reconhecidos como Geração 80, usufruindo dos benefícios mas também das inevitáveis exigências que tal associação traria. Ricardo Basbaum, por exemplo, desenvolveu a partir do “trauma” de seus *Olhos* na Geração 80 a forma/objeto que deu origem ao projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade, com o qual trabalha há quase duas décadas. Márcia

X empreendeu na década de 1990 e na primeira metade desta uma importante pesquisa relacionada justamente à questão do prazer, aliada à da feminilidade e à da tolerância de diferenças (sexual, religiosa etc.). Eduardo Kac, reconhecido internacionalmente por sua pesquisa envolvendo arte e biotecnologia, avalia que toda sua trajetória, desde 1980, está intimamente atrelada à exploração artística do corpo – com exceção apenas dos poemas digitais criados por ele em 1982. “Acho que eu nunca me interessei em trabalhar exclusivamente com o digital no campo das artes plásticas justamente pelo perigo do retorno a uma estética clássica da representação, que não me interessa”, ele avalia.

Ainda está apenas no começo o processo de inclusão da geração de 1980, seja a carioca ou a de outros estados, em registros da história da performance e das artes visuais no Brasil. Para grande parte dos artistas adeptos do gênero em atividade no país hoje, as referências principais ainda são Hélio Oiticica, Lygia Clark e Flávio de Carvalho – importantíssimos, sem dúvida, mas nem de longe as únicas contribuições nacionais de relevo no campo da performance. Esta pesquisa buscou colaborar no sentido de resgatar vozes abafadas pelo alarido que se fez sobre Geração 80, ainda que tenham buscado se fazer escutar em publicações como *Orelha* (1987) e manifestações inúmeras, durante a década de 1980 e posteriores. Ao recuperar as memórias de artistas e críticos em atividade naquele contexto, ela permitiu um enfoque sobre situações e trajetórias que a documentação disponível acerca do período não repercutiu, por falta de interesse ou de contato com esses artistas e suas manifestações na época.

Esta dissertação não é uma iniciativa isolada, como comprovam a exposição *Jardim das delícias* e outros trabalhos de pesquisadores e performers dos anos 2000. Mesmo com a escassez de registros e a dificuldade, ainda existente, de compra e preservação de trabalhos do gênero por parte de museus, galerias e colecionadores, a atual geração não desconhece de todo a história da performance nos anos 1980, no Rio de Janeiro. Artistas como Aimberê Cesar, que persistiu no *zen-nudismo* e em uma coerência de seu trabalho com o corpo, são aclamados como mestres entre os jovens performers cariocas. Grupos como Opavivará, Um, Py, Associados, Atrocidades Maravilhosas e Rradial, cada qual a seu modo, apresentam neste momento inquietações de autocrítica e provocação de visibilidade de certa forma próximas das experimentadas há duas décadas. Embora as estratégias da atual geração sejam de outra ordem, caracterizadas por uma tendência à ação coletiva que não existia há 25 anos, eles conhecem, ainda que superficialmente, o trabalho de Márcia X, de Alex Hamburger, de Barrão (que hoje atua com o grupo Chelpe Ferro).

Depois de tanto murro em ponta de faca, a principal conquista dos performers da Geração 80, ao que parece, foi justamente abrir portas para que a performance seja exercida nos anos 1990 e 2000 e respeitada à mesma altura dos demais gêneros artísticos. Resta agora reconhecer à altura o mérito deles, com a devida referência a seus trabalhos e poéticas, e também a seus exemplos de resistência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 2ª Ed.
- BASBAUM, Ricardo. Cica & sede de crítica. in BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 15-27.
- \_\_\_\_\_. Pensar em performance. In *MAC Revista*, São Paulo, número 01, abr. 1992, pp. 49-53.
- \_\_\_\_\_. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 299-317.
- \_\_\_\_\_. X: Percursos de alguém além de equações. In *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes / UERJ, Rio de Janeiro, número 4, mar. 2003, pp. 47-63.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. A Exposição Universal de 1855. In *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1990.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify: 2002, pp. 10-11.
- \_\_\_\_\_. Freqüência imodulada. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 111-116.
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CABO, Sheila. Barrio: a morte da arte como totalidade. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 98 a 110.
- CARVALHO, Flavio de. *Experiência nº 2*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Caminhos do Contemporâneo 1952/2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COIMBRA, Eduardo; BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 345-349.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. Retrospectiva Wesley Duke Lee. In *Wesley Duke Lee* (catálogo). São Paulo / Rio de Janeiro: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1992, e Centro de Arte Banco do Brasil (RJ), 1993. Curadoria de Cacilda Teixeira da Costa.
- COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte – arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp/Odyseus, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum*. / Arthur C. Danto, tradução de Vera Pereira. São Paulo Cosac & Naify, 2005.
- DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. / Renato de Fusco, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editora Presença, 1988. 375p.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DOCTORS, Marcio. A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 292-298.
- \_\_\_\_\_. A radicalidade do real. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 79-83.
- FARIAS, Agnaldo. Anos 80/90: um retrato em 3x4 a cores. In 80/90 MODERNOS, PÓS-MODERNOS, ETC. / curadoria Agnaldo Farias. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, pp. 15-125.
- FOSTER, Hal (org.). *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press: 1998.
- \_\_\_\_\_. *The return of the real: the avant-garde at the end of de century*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu*. São Paulo: Ed. Iluminuras/MAC- USP, 1999.
- FUCHS, R. H. Introduction. In *DOCUMENTA 7 BAND 1*. Kassel: Paul Dierichs, s.d. (1982), p. XV.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Performance: live art since de 60s'*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- GRUPO A MORENINHA (org.). *Orelha*. Rio de Janeiro: Edição independente, 1987.
- GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. In BASBAUM, Ricardo

- (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 231-235.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São. Paulo: Ática: 1997.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- JONES, Amelia. *Body art / performing the subject*. Minneapolis: Univesity of Minnesota Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El cuerpo del artista*. Tradução de Carme Franch Ribes. Londres: Phaidon, 2006.
- KAC, Eduardo. *Luz e letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.
- KAC, Eduardo, TRINDADE, Cairo Assis (orgs.). *Antologias: arte pornô*. Rio de Janeiro, Codecri, 1984. (coleção Artes et Cetera, vol. 1)
- LABRA, Daniela Hockmann. *O artista-personagem*. Dissertação de mestrado. Orientador: Ernesto Giovanni Boccara. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2005.
- LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991. – (Coleção Debates, v. 237)
- \_\_\_\_\_. Uma geração que pertence ao presente. In COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.
- LOPES, Fernanda. *A experiência REX: Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MORAIS, Frederico. *Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América*. Rio de Janeiro: Sul América, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Arte é o que eu e você chamamos Arte: 801 definições sobre arte e o sistema da Arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Frederico Moraes*. / organizadora: Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- \_\_\_\_\_. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 169-178.
- \_\_\_\_\_. *Gute Nacht herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você? In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 224-230.
- NAME, Daniela. Corpo, memória e subjetividade nos anos 80. In COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004, pp. 14-17.
- NETTO, José Teixeira Coelho. *Moderno pós moderno – modos & versões: 3ª edição revista e ampliada*. São Paulo: Iluminuras, 1995. 3ª Ed.

- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo, Martin Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. Tropicália. In Catálogo *Hélio Oiticica: Penetráveis*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2008, pp. 32-33.
- OLIVA, Achille Bonito. The International Trans-Avantgarde. *Flash Art*, nº103, EUA, 1981.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de lá para cá, in *Política das artes*. / Mário Pedrosa; organização de Otilia Arantes. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1995, pp. 217-284.
- PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. (Coleção Arte+)
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. In Revista *Novos Estudos* n. 76. São Paulo: CEBRAP, novembro de 2006, pp. 251-262.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Editora Braziliense, 1987 (4ª ed.) Coleção Primeiros Passos 165.
- SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da 'performance art' no Brasil e no mundo. In *Revista Ohun*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, ano 4, n. 4., dez. 2008.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Ed. J. Zahar, 2000.
- STILES, Kristine. Performance art. In STILES, Kristine, e SELZ, Peter (coord.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, California, University of California Press, 1996, pp. 679-694.
- TADEU, Tomaz. *A filosofia de Deleuze e o currículo*. Goiânia: FAV, 2004.
- VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha. In In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 285-291.
- VENANCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 216-223.
- VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milão: Skyra Editore, 2007.
- ZARVOS, Guilherme; CARDOSO, Marília Rothier. *Branco sobre branco: CEP 20.000 / CEPensamento. Uma possível rota*. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2008.
- ZILIO, Carlos; RESENDE, José *et al.* O boom, o pós-boom e o dis-boom. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 179-196.

## Referências eletrônicas

- BASBAUM, Ricardo. "2080": muito mercado e pouca arte. In *Trópico*, revista online. São Paulo, 2003. Disponível em: < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1590,1.shl>>. Acesso em: 29 out. 2009.



- BRÜGGER, Ricardo. Política, teatro e cultura: algumas considerações sobre o contexto urbano carioca nos anos de 1980. In *Revista Polêmica* n. 24, 2008. Disponível em: <[http://www.polemica.uerj.br/pol24/cimagem/p24\\_ricardo.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol24/cimagem/p24_ricardo.htm)>.
- CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>>. Acesso em: 31 out. 2009.
- COCCHIARALE, Fernando. Uma obra iconoclasta. In *Jornal do Brasil*, fev/2005. Disponível em <<http://www.marciart.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>>. Acesso em: 17 out. 2009.
- CYPRIANO, Fabio. A ditadura dos produtores culturais. In *Trópico*, revista online. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2454,1.shl>>. Acesso em 02 nov. 2009.
- DARRIBA, Paula. Um breve panorama sobre a Performance no Brasil. In *Grupo Um*. Disponível em: <<http://www.grupoum.art.br/2003e2004/textos/performancebr.html>> Acesso em: 02 jun. 2009.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. In *Horizontes antropológicos*, v.11 n. 24. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - IFCH-UFRGS, jul/dez 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci_arttext)>. Acesso em 14 mai. 2009.
- LAGNADO, Lisette. 2080: o futuro da história. In *Trópico*, revista online. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>>. Acesso em: 29 out. 2009.
- OBRAPRIMA.NET. Entrevista com Eduardo Kac. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.ekac.org/obraprimanet.html>>. Acesso em: 02 jun. 2009.
- PINHEIRO, Márcia. Márcia por Márcia. Disponível em: <<http://www.marciart.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>>. Acesso em: 17 out. 2009.
- REIS, Ronaldo Rosas. Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna – As ideologias estéticas dos anos 80. In *Ciberlegenda* número 1. Niterói, 1998. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/ronaldo1.htm>>. Acesso em: 02 jun. 2009.
- RIVITTI, Thais. Década de 1980: mais algumas observações críticas. In *Revista Número sete*. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero7/thaisparaSete>> . Acesso em: 02 jun. 2009.

## Artigos e reportagens em periódicos

- AQUINO, Flávio de. Como vai você, geração 80? *Manchete*, n. 1686. Rio de Janeiro, 11 ago. 1984. Pp. 88-91.
- AYALA, Walmir. As filipetas de Basbaum e Dacosta. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1984. UH Revista, p. 3-2º caderno.
- COUTINHO, Wilson. Em duas exposições, as marcas do conformismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1984. Caderno B, p. 2.
- \_\_\_\_\_. ‘Moreninhos’ atacam Oliva. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28 fev. 1987. Ilustrada, Artes Plásticas, p. A-30.
- DOCTORS, Marcio. A arte do bom humor. *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 dez. 1987. Segundo

- Caderno, Artes Plásticas p. 6.
- FOLHA DE S. PAULO. Os artistas dos anos 80, na mostra do Parque Lage. São Paulo, 14 jul. 1984. Ilustrada, p. 35.
- ISTO É. Dois pintores na parede. São Paulo, 21 nov. 1984. Gente em cartaz, p. 75.
- JORNAL DO BRASIL. Nos muros da zona sul a arte de dois jovens. Rio de Janeiro, 8 nov. 1984. Caderno B, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores em Paquetá. Rio de Janeiro, 2 fev. 1984. Cidade, p. 2.
- MARTINS, Alexandre. Geração Oitenta, arte e fantasia: um dia de festa no Parque. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1984. Segundo Caderno, p. 1.
- \_\_\_\_\_. Maratona impressionista em Paquetá. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 fev. 1987. Segundo Caderno.
- MÓDULO, Edição Especial – Catálogo Oficial da Exposição *Como vai você Geração 80?*. Rio de Janeiro, INAP/FUNARTE, jun/ago 1984.
- MORAIS, Frederico. A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 fev. 1987. Segundo Caderno, Artes Plásticas, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Como vai você, Geração 80? (‘Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer’). *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 jun. 1984. P. 31.
- \_\_\_\_\_. Geração Oitenta: 120 artistas no Parque Lage. *O Globo*. Rio de Janeiro, 8 jul. 1984. Segundo Caderno, Artes Plásticas, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Jovens revivem o impressionismo de A Moreninha hoje em Paquetá. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1 fev. 1987. Segundo Caderno, Artes Plásticas, p. 8.
- \_\_\_\_\_. Mais Geração Oitenta em semana de muitas inaugurações. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 jul. 1984. Segundo Caderno, Artes Plásticas, p. 3.
- O GLOBO. Nos tapumes, os cartazes para criar cartaz. Rio de Janeiro, 19 nov. 1984. Copacabana, p. 5.
- PASCOWITCH, Joyce. Mas nem tanto. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 fev. 1987. Ilustrada, Joyce Pascowitch, p. A-28.
- ROELS JR., Reynaldo. Cultura sambista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º mar. 1987. Caderno B/Especial, p. 8.
- \_\_\_\_\_. Cultura também dá samba. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 fev. 1987. Caderno B, p. 1.
- \_\_\_\_\_. De artistas, críticos e lavadeiras. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 fev. 1987. Caderno B, Artes Plásticas, p. 4.
- \_\_\_\_\_. “Dolce” X doces. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 fev. 1987. Caderno B, p. 1.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Eles querem aparecer. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1984. Caderninho B, p. 6.
- VEJA. A invasão do parque. São Paulo, 25 jul. 1984. Arte, pp. 132-134.
- VILLAR, Fernando Pinheiro, performanceS. *Urdimento* v. 5, pp. 10-18. Florianópolis: 2003.
- XEXÉO, Artur. Humor à luz do sol. *Isto É*. São Paulo, 25 jul. 1984. Arte I, pp. 54-55.

## Folhetos, cartazes e convites de exposições

- BASBAUM, Ricardo. Aos leitores de *O Globo*, Frederico Moraes, críticos, artistas e interessados em arte. Carta. Rio de Janeiro, 12 fev. 1987. 3p.
- \_\_\_\_\_. Roteiro Bonito Oliva. Folha de anotações. Fev. 1987. 1p.

- DOCTORS, Marcio. Pintura! Pintura! – texto de apresentação no cartaz da mostra. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.
- \_\_\_\_\_. Grupo A Moreninha – viagem a Paquetá. Press Release Rio de Janeiro: 1987. 2 p.
- \_\_\_\_\_. Orelha: Ato óptico ótico. Press Release. Rio de Janeiro: 1987. 2 p.
- \_\_\_\_\_. Texto de apresentação da exposição do Seis Mãos. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1986.
- DUPLA ESPECIALIZADA. Folheto-manifesto. Rio de Janeiro: 1984.

## Vídeos

- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Onde está você, Geração 80?*. 9'. Rio de Janeiro: 2004. DVD.
- CESAR, Aimberê. *Bloco Vade Retro Abacaxi 2009*. 9'45". Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=v1W-w5n0IzI>>. Acesso em: 04 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *The Zés Manés*. 7'15". Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6CfUeRAT93g>>. Acesso em: 04 nov. 2009.
- VOGLER, Alexander. *A (re)volta da Zona Franca*. 26'. Rio de Janeiro: 2007. Disponível (em três partes) em: <<http://www.youtube.com/watch?v=c1CDcu3Qpzo>>, <[http://www.youtube.com/watch?v=8pe-wQ\\_xWDI&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=8pe-wQ_xWDI&feature=related)> e <<http://www.youtube.com/watch?v=Nhqh3Xu-hOQ>>. Acesso em: 04 nov. 2009.
- ZARVOS, Daniel. *CEP 20.000*. 52'. Rio de Janeiro: 2005. Disponível (em seis partes) em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fqxcaYfZa1E>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=PXNBQtcI-FE>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=5MvEmqDt-WE>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=b3YG1muGoZ0>>, <[http://www.youtube.com/watch?v=dieVao\\_mqLA](http://www.youtube.com/watch?v=dieVao_mqLA)> e <<http://www.youtube.com/watch?v=AyZbMQFN50I>>. Acesso em: 04 nov. 2009.

**ANEXOS**

**Anexo A - Entrevistas**

## **Agnaldo Farias, em 21 de outubro de 2009**

### **BIANCA TINOCO: Como foi a elaboração da exposição 80/90 Modernos Pós-Modernos etc.?**

**AGNALDO FARIAS:** Foi uma exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake, e eu a devia a mim mesmo. Sempre achei que a Geração 80 foi subestimada, maltratada, em parte porque ela aconteceu de um modo tão festejado, tão incensado, que isso gerou uma suposição, não de todo indevida, de que ela seria superficial. Não era indevida porque efetivamente havia muita superficialidade, eram jovens, era perfeitamente natural. Por outro lado, eles foram consagrados, tiveram uma receptividade tão grande quanto momentânea. E isso levou inclusive a ressentimento, a uma certa reticência por parte dos artistas mais velhos que se viram atropelados – acho que isso aconteceu. Tive vários depoimentos nesse sentido, olhar meio desconfiado... E, no entanto, foi crucial para a nossa história recente, porque aumentou muito a quantidade de artistas, e, com isso, aumentou a qualidade média. Se o mercado acolheu, no primeiro momento, no segundo viu-se o quanto era uma onda especulativa. Teve gente que não agüentou o tranco, a obra não emplacou, mas muita coisa sobrou. E houve uma continuidade, com a geração que veio em seguida. Fiz uma exposição tentando marcar isso.

Parti de Jorginho Guinle, que a meu ver e ao de muita gente é o carro chefe. É a rigor o mais velho, morreu cedo, mas ele acolheu quem estava fora, voltou para o Brasil, participou das primeiras exposições, viu os jovens chegando, mais jovens que ele, teve uma leitura muito pertinente, acurada, do que estava acontecendo, tentou entender, tentou mostrar o que havia de qualidade. Junto com isso, tem uma obra de indiscutível qualidade e que dialoga com a produção moderna, em um arco que vai de Matisse a Picasso até De Kooning, sem que sua obra seja uma citação apenas, com uma solução muito própria, uma gestualidade, um uso de cor desassombrado. No outro extremo, a Adriana Varejão, que era de outro momento. Ela já foi uma prova da maturidade, e respondeu a outra questão quando saiu em um primeiro momento. Saiu com muita qualidade. Fechei justamente com um trabalho do começo dos anos 1990, quando ela apresentou, na Bienal de 1994, aquela revisão do barroco. Ela já trouxe consigo todo um debate sobre a relação com a própria história, com a história do próprio país, com a recuperação de movimento, até com uma relação com a figura. Entrou também em uma chave de leitura do multiculturalismo, do pós-colonialismo. Ela nada tem a ver com o que o Jorginho Guinle fazia, esse está mais inscrito na história da arte ocidental. Não que ela não esteja, mas ela estava pensando do modo como encontramos também em Beatriz Milhazes. E junto com ela, coloquei Ernesto Neto, que é também o artista mais jovem. Ele recuperou, com sua obra, um trabalho muito próximo da Lygia [Clark]. Começou com aquele nylon, e a referência é clara no trabalho que eu coloquei, que é uma espécie de deus indiano que tem duas faces. Uma corda sai pela boca de um lado, volta e entra na boca do outro lado.

Na primeira sala da exposição, o visitante era recebido pela polarização entre Jorginho Guinle e Adriana Varejão. E, cruzados, estavam um artista bem paulistano, do Casa Sete, Rodrigo Andrade, numa incorporação do trabalho do Van Gogh. Do outro lado, um ponto fora da curva, uma trilha muito pessoal, Nelson Felix. E no chão, entre esses quatro, *Dinheiro*, da série *Os cem* da Jac Leirner, que é um trabalho também muito próprio, tem a ver com Cildo [Meireles], com Julio Plaza, de quem ela foi aluna, e é uma discussão de objeto, sai desse âmbito de pintura e escultura. Quando a Neto, eu coloquei-o numa espécie de arena entre Daniel Senise e Nuno Ramos, que são dois pólos do tema que eu queria tratar: Nuno dialoga com a produção moderna, especialmente naquele período, enquanto Senise se enquadraria em outra perspectiva, ele está discutindo com a história. No caso, ele está fazendo uma pintura em que ele remete a um painel do Giotto, fala sobre ausência, sobre o passado e o que resta do passado hoje, como o passado entra, uma citação que na verdade é o resíduo.

A exposição foi calcada exclusivamente em obras de época. Nesse sentido, tive a ajuda de duas exposições, que foram valiosas para mim – e a meu ver, muito problemáticas, ambas. Uma foi *2080*, do Felipe Chaimovich, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A meu ver, ela tem um conceito interessante, porque ele pega quatro exposições – *A Grande Tela*, *Pintura como meio*, *Imagens de Segunda Geração* e *Como vai você, Geração 80?*. Pesa mais para os paulistas, o que é um ângulo da questão. O Rio tem mais artistas.

O problema dessa exposição era a qualidade das obras. Ele se restringiu basicamente a duas coleções – Gilberto Chateaubriand, no MAM do Rio, e o próprio MAM de São Paulo, que tem obras ruins, que vêm de uma doação e são sofríveis. Um ou outro trabalho de qualidade, mas no geral não, e algumas outras obras que são emprestadas de pessoas próximas a ele ou de colecionadores de São Paulo. Então, ela é muito oscilante na qualidade.

E a outra exposição era *Onde está você, Geração 80?*, que era quase uma homenagem à própria exposição que Marcus Lontra fez. O que eu entendo, porque foi uma exposição muito importante, Lontra é um sujeito muito importante. Ele foi um animador, isso sem nenhum demérito. Não é fácil uma pessoa com essa capacidade de aglutinar, de levar. É muito louvável. Uns dois ou três Marcus Lontra, a coisa seria diferente. Ele tem essa capacidade, esse carisma, tenho muito carinho e respeito por ele. Mas a exposição tinha trabalhos muito ruins, e isso a meu ver é um problema, uma exposição não deve fazer isso de modo algum.

Eu fiz uma pesquisa, tentei ser mais equânime, contemplar artistas de diversos quadrantes, não só Rio e São Paulo, embora eu reconheça que no Rio e em São Paulo a produção dos anos 1980 tenha maior força e concentração. E trouxe obras de 23 coleções. Então, foi um levantamento considerável, e é claro que ele beneficiou-se do fato de eu ter tempo e conhecer a coleção. Eu acho que a exposição do MAM teve problema de orçamento. Porque, quando o curador investe só em duas coleções... Felipe é sério, cuidadoso, mas eu entendo perfeitamente, sou muito sensível a isso. Nossas instituições são problemáticas, às vezes temos que resolver questões a toque de caixa.

Quando eu falo “modernos, pós-modernos etc.”, é porque visualizo duas grandes vertentes, dois eixos, dois vetores. Há os artistas mais colados à tradição moderna, artistas que quando se maturam, apresentam uma consistência que advém de um diálogo com a geração anterior. Em São Paulo, isso acontece, por exemplo, com a Casa Sete, que encontra Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, José Resende, e, pelo José Resende, Mira Schendel, e aí Sergio Camargo, Willys de Castro. E eles se juntam, nesse particular, a um grupo do Rio que é o [Ronaldo] Brito, [Paulo] Venâncio, que é uma linhagem, são pessoas de extrema qualidade mas que têm um viés. Isso ficou patente na exposição da Bienal do Mercosul do Paulo Sérgio Duarte, uma relação com o moderno, uma persistência do moderno e uma demonstração inclusive de que o próprio trabalho do Nuno Ramos, mostrando que não está esgotado, que dali se retira muita coisa e não perde em absoluto a liberdade, a invenção. O trabalho do Nuno dialoga com [Joseph] Beuys, [Bruce] Nauman, Tunga, tem toda uma discussão.

E existe uma outra geração, um outro grupo, que vem muito de um debate da pintura. Um debate que nasce a reboque de um fenômeno, de uma vaga alemã e italiana, a Transvanguarda e o Neo-expressionismo. Frederico Morais ofereceu, nesse ponto, sua última grande contribuição, uma percepção aguçada. A contribuição do Frederico Morais é inestimável, ele tem grandes recursos e foi mais do que um crítico. O que ele fez, os Domingos de Criação, era um interlocutor direto de artistas, produziu coisas incríveis, fenomenais, dirigiu galerias, fez coisas muito importantes. E o Frederico percebeu, porque era muito informado, que começava a surgir no Brasil um movimento em pintura e que isso tinha uma relação com a esfera internacional – e uma relação que ele meio que força a barra, a meu ver. Ele vai fazer aquela exposição de grandes formatos, de pintura. E isso, em um momento muito particular do Parque Lage, que tem como professores de pintura [John] Nicholson, [Luiz] Áquila e [Charles] Watson. Watson entra um pouco depois e é o mais rigoroso deles. A figura do Áquila é proeminente, mas parece-me, por depoimentos de artistas – José Bechara, Bia Milhazes – que o Watson foi o professor. Áquila era um pintor e era um bom professor de pintura, Watson era um bom professor num senso mais dilatado, abriu várias frentes.

O Parque Lage era mais descomprometido, fundado na coisa do prazer. Tinha muita gente talentosa, como o Daniel [Senise], que era engenheiro, trabalhava no banco, foi se formando como artista no Parque Lage e visitou as Bienais de 1981, 1983, onde viu os alemães. A presença dele como jovem artista na *Grande Tela*, em 1985, já foi consistente, muito mais do que os da Casa Sete, indubitavelmente. Em São Paulo, estavam Leonilson, Leda [Catunda], havia um pessoal muito bom. [Luiz] Zerbini é outro caso, já morava no Rio a essa altura. Teve uma rápida passagem pela FAAP, abandonou, foi para Florianópolis surfar, se juntou ao Asdrúbal [Trouxe o Trombone, grupo teatral], casou com Regina [Casé] e foi para o Rio de Janeiro.

A conjuntura do Parque Lage era especial, pois, em São Paulo, a movimentação artística aconteceu na FAAP, que é uma faculdade. E uma faculdade é restritiva, porque ou bem o aluno fez vestibular e pode freqüentar ou não. No Parque Lage, a estrutura é muito mais flexível, é de outra ordem, com gente de diversas gerações. E também aquela mobilidade, muita gente dando aula, circulando – um sistema que, por mais que a FAAP fosse uma escola com gente muito interessante, e era, não tinha condições de atender. Por mais arejada que ela fosse, como Nelson Leirner, Regina Silveira, Julio Plaza, a FAAP não era o Parque Lage. E São Paulo não era Rio. O Rio tinha uma força tratora, não sei se tem ainda, no campo das artes plásticas. E a prova era isso é que a Geração 80 era um fenômeno. Havia artistas de vários quadrantes do país, que não precisavam estar lá, atenderam a um chamado. Lontra e Frederico viajavam pelo Brasil, muito atentos ao que estava acontecendo, então carregaram essas pessoas.

Frederico e Lontra, quando chamaram os paulistas para a Geração, meio que induziram: “você estão fazendo pintura, então têm uma ligação conosco, que fazemos hegemonicamente pintura”. [Sérgio] Romagnolo era da FAAP e esclarece que eles não têm nenhum problema contra a arte cerebral dos anos 1970, que tinham uma relação ótima com os professores. De fato, os professores não os marginalizaram. Nos Estados Unidos, houve isso: a vaga conceitual era fortíssima, e a pintura foi banida. A FAAP não tinha aula de pintura, o que não quer dizer que não se pudesse pintar – pintava-se, efetivamente, e era acatado. Era uma pintura que se pensava, muito. Pensava a discussão do *pattern*, do ornamento, no caso da Mônica Nador. A primeira Ana Tavares, antes de se mudar para os Estados Unidos, discutia a pintura como meio.

Com o passar da década, arrefecido o entusiasmo, retraindo-se o mercado, os artistas amadureceram e perceberam, parte deles, o quanto era frutífero o trabalho das gerações anteriores, de Tunga, Cildo, Waltercio [Caldas]. É natural, estavam maturando. A existência de grupos como o Visorama – com Eduardo Coimbra, [Ricardo] Basbaum, Rosângela [Rennó], Brígida [Baltar] – era uma prova de que o Parque Lage era suficientemente aberto para comportar visões muito distintas, discrepantes, contrastantes. E o meio carioca era infernalmente importante. Havia também as escolas de arquitetura, havia Lygia Pape, que dava aula com o Milton Machado, gente muito rigorosa, que não estava na pintura mas tinha ascendência muito grande sobre os artistas. Nelson Felix também se tornou professor.



O que eu quis sublinhar é que existe uma tensão. De fato, há um grupo, formado por Paulo Pasta, entre outros, que trabalha mais no campo da abstração, discute certas questões que perduram e que têm sua origem no moderno. E há outro aberto ao corpo, ao problema da performance, que revisitou não o primeiro ou o segundo [Hélio] Oiticica, mas o último, a última Lygia [Clark]. Com uma resposta inclusive internacional, porque coincidiu com o multiculturalismo, a crítica ao eurocentrismo, e exposições como *Os mágicos da terra*, de Jean-Hubert Martin. O Brasil passou a ser parada obrigatória, paulatinamente, ainda que se lhe associe a imagem do sensual, do exótico. Quando especialmente Adriana e Neto apostaram nessa chave, especialmente Neto, foram beber no Neoconcretismo, pois era moda o artista brasileiro falar “que o Neoconcretismo...”.

A exposição acaba, e a geração muda, quando vem o pessoal dos 1990, quando começa efetivamente a influência da internet. A internet se fez sentir mais para o final da década, mas, indubitavelmente, a informação começou a circular. A Lei Rouanet passou a funcionar, as exposições começaram a chamar atenção, os museus foram se equipando, os centros culturais fizeram programa para jovens, os salões foram complementados por ações de outras instituições. E a produção de outros lugares, que sempre houve, ganhou visibilidade. Nos anos 1990, núcleos como Recife, Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba já estavam consideravelmente mais fortes. Os artistas mineiros foram os primeiros a pararem de migrar. Houve uma geração de mineiros que não saiu mais, porque já tinham espaço, mercado: [Marcos] Benjamim, [Fernando] Lucchesi, José Bento, Marco Tulio [Resende]. Isso ficou patente quando comecei a preparar a exposição *Antártica Artes* com o Moacir [dos Anjos], paralela à Bienal de 1996, da qual fui curador adjunto. Ela resultou de um mapeamento, à maneira do Projeto Rumos, do Itaú Cultural. Nela, estavam a Lisette [Lagnado], o [Nelson] Brissac, muitos subcuradores, viajando pelo Brasil e trazendo uma grande quantidade de artistas muito bons. Foi quando apareceram Rivane [Neuenschwander], acho que Marepe, José Damasceno... Eles são parte de outro grupo, que, embora tenha começado na passagem dos 1980 para os 1990, estourou mesmo em meados dos anos 1990.

**BIANCA TINOCO: Curatorialmente, como abordou artistas que se desviavam um pouco da proposta traçada, os “etc.” do título da exposição?**

**AGNALDO FARIAS:** Eu não tinha um *parti pris*. A curadoria, para se sair bem, parte da obra. Não tenta fazer com que as obras se encaixem. Eu percebi, no levantamento de artistas, que eu tinha duas vertentes muito fortes, e um monte de outros que não se encaixavam nisso. Dora Longo [Bahia] era outra coisa, centrada no próprio corpo, o trabalho de Brígida, idem, tem algo de Ana Mendieta. Coimbra está discutindo o objeto, com aquelas malas que respiram. E eu não estou preocupado, não quero provar uma tese. Se me proponho a abarcar uma geração inteira, preciso tomar muito cuidado, é muito inclusivo. E o título é mais uma chamada, até meio bombástica, mas não de todo imprecisa. Ele tem fundamento, que está na montagem.

Não caberia tentar provar uma tese ao fazer um levantamento dessa ordem, porque se deixaria de lado muitos artistas interessantes. E usei um critério básico: só usei obras de época, e aquelas que os próprios artistas reconhecem como um bom trabalho, nessa datação. Da Adriana, por exemplo, peguei um trabalho forte, que ela apresenta em 1994, são aquelas vísceras, aquela pintura, umas *combines*, uma maca, um manto de carne em cima. Da Leda Catunda, peguei a cortina que ela apresentou na Bienal de 1985 – que estava destruída e ela refez, é um trabalho magnífico. Também expus vídeos, como o do Raul Mourão, que tinha um dado corporal, são cintas em que ele amarra as pessoas. A única obra que ultrapassa a datação é de 1996, do Paulo Monteiro, e poderia perfeitamente ter sido feita antes, está muito de acordo. E os artistas ficaram orgulhosos. Do mesmo modo como estavam irritados na exposição do Felipe, alguns furiosos de verem trabalhos ruins, e irritados na exposição do Lontra, porque acharam horrorosa. O catálogo é outro ponto: ele é muito mais abrangente, chega a quase 100 artistas. Reúne muitos artistas com pegadas bastante distintas.

**BIANCA TINOCO: Você comentou anteriormente que, durante a divulgação da nova pintura no Rio, Frederico Moraes teria “forçado a barra”. Houve uma forçação de barra na associação da Geração 80 com a pintura internacional?**

**AGNALDO FARIAS:** Não. O que aconteceu foi o seguinte: no mundo, estavam acontecendo a Transvanguarda, o Neo-Expressionismo. Frederico viu que a nova pintura estava começando no Brasil, mas expôs Iberê Camargo e Jorginho Guinle. Foi uma seleção muito desigual – não no caso do Iberê com o Jorginho, porque são dois grandes artistas. Mas havia gente de todo lado. Se pintasse, e em grande formato, o artista logo chamava atenção.

**BIANCA TINOCO:** Houve uma vontade de ser internacional, de a arte brasileira finalmente estar se aproximando de uma discussão internacional?

**AGNALDO FARIAS:** Não. Frederico não é provinciano, isso seria provincianismo. Havia uma novidade, uma coincidência, a identificação de algo que estava acontecendo no mundo e aqui também. E, isso fica patente, ele estava cansado do que chama de arte cerebral. Viu uma produção nova, de pintura. Lá fora, estava o *Zeitgeist*, a que Nicolas Serota fez com [Christos] Joachimides sobre pintura, e falava-se de pintura relacionada ao prazer, uma pintura gestual. Tudo isso foi ao encontro, e ele concordou, e falou “eu gosto da pintura porque ela é feia, suja”. Era a *bad painting*, não era uma boa pintura. Era uma novidade, que ele estava buscando interessado. Ele estava preocupado em ver o que se estava fazendo e perceber o que estava acontecendo no mundo.

**BIANCA TINOCO:** Até que ponto essa associação que ele criou com Transvanguarda e Neo-expressionismo, era algo que estava na cabeça dele, que ele transmitiu para aquela geração de pintores? Até que ponto os pintores tinham contato com essas referências?

**AGNALDO FARIAS:** Em primeiro lugar, isso não pegou. Uma coisa era ele dizer – não me lembro se ele usou os mesmos critérios, acho que era só pintura, gestual, grande formato. Daniel e a Casa Sete foram ver os alemães em 1981, 1983, e caíram para trás. [Markus] Lüpertz foi muito impactante, Phillip Guston idem – ele tinha acabado de morrer, em 1983, e a retrospectiva dele foi uma das primeiras *post mortem*, foi a sala especial que os Estados Unidos mandaram. Veio com uma aura grande, e de fato era uma pintura arrebatadora. Já Leonilson viajou para a Itália. Naquelas cabeças dele, naqueles homens de perfil, é possível identificar algo de [Francesco] Clemente, muito pouco. Transvanguarda ele não era, já apresentava a pintura desentelada, sempre teve muita propriedade, uma linha muito pessoal. No catálogo da *Geração 80*, Lontra era muito inclusivo, muito generoso, não pretendia dirigir nada. Contudo, havia de fato uma hegemonia e uma celebração da pintura. Que não proibiria outros, eles estavam fazendo outras coisas.

**BIANCA TINOCO:** O que me inquieta é como ele foi aberto na exposição e como, nessa segunda leitura, ele absorve um conceito de Geração 80 como da pintura.

**AGNALDO FARIAS:** É porque ele pegou o começo, e o começo era pintura mesmo. Em 1984, a moçada só fazia pintura.

**BIANCA TINOCO:** Mas havia escultura, o pessoal do Ateliê do Ingá...

**AGNALDO FARIAS:** Claro, mas hegemonicamente era pintura. Estavam todos pintando, e grande. Lontra não estava inventando, isso aconteceu, faz sentido. Agora, era muito ruim, poucos mostraram um trabalho legal. Senise fez um trabalho bom. Ana Horta, de Minas, tem um trabalho consistente no período. Zerbini já era interessante. Para valer, mesmo, pouca gente. Sérgio Romagnollo, Leda Catunda, Leonilson, que já era espetacular.

**BIANCA TINOCO:** Como você vê a questão do corpo na década de 1980?

**AGNALDO FARIAS:** Acho que esse pessoal [Márcia X e Alex Hamburger, Ricardo Basbaum etc] não é exatamente 1984, posso estar enganado. Acho que eles começam a ter um trabalho mais consistente depois disso. Em São Paulo, dá para dizer com tranquilidade, não existia. Mesmo chegando tarde – eu comecei a escrever em 1987, 1988 –, eu teria visto. Trabalhei na Bienal de 1981 e

de 1983, como curador de cinema. Em 1985, só deu pintura. Pode-se argumentar que Sheila [Leirner] queria mostrar o fenômeno e por isso não mostrou escultura, deixou de lado. Mas ela se concentrou nos jovens e pegou todos. E foi concessiva, entrou todo mundo da Casa Sete, ela incluiu muitos artistas.

**BIANCA TINOCO: O fenômeno da pintura foi criado, de certa maneira, por um interesse do mercado?**

**AGNALDO FARIAS:** O mercado veio depois, eles viram os novos pintores e foram vender. Ninguém inventou pintor. Eles estavam produzindo e então começaram a surgir os marchands para viabilizar esses artistas. O mercado não estava com essa bola toda de jeito nenhum, ele se fez a partir dessa geração. Internacionalmente, foi pior ainda, porque o mercado nem cuidou desses artistas até o começo dos anos 1990. Tunga, Cildo, Waltercio bancavam a divulgação no exterior às próprias custas.

Thomas Cohn é um pesquisador árduo, ele descobriu Adriana Varejão na sala do Parque Lage. Ele não mandava perguntar, ele ia à exposição e trazia. Era muito atento – e faz isso até hoje, do que eu conheço. É maluco. Quando ele vai para Moscou, vai para a periferia, o mesmo em Londres. Não vê apenas a exposição da Royal. Então, quando me falam que o mercado arquitetou a Geração 80, morro de rir. Claro, eles ganharam muito dinheiro. Carlito [Carvalhosa] comprou casa, Leda e Romagnolo também. Eles venderam, o que inclusive gerou ressentimento com os artistas mais velhos. Mas eles não venderam porque havia um mercado à espera, pelo contrário: o mercado surgiu porque havia artistas produzindo coisa boa. Um monte de gente passou a comprar, a começar pelos decoradores.

**BIANCA TINOCO: Acredita que o cansaço dos críticos em relação ao conceitualismo dos anos 1970 gerou uma certa contrariedade à performance?**

**AGNALDO FARIAS:** Não sei, é o caso de perguntar para eles. O que eu sinto, Frederico manifestava isso claramente, o desagrado. Lontra manifestou o entusiasmo quanto à pintura e foi omissivo em relação a esse outro trabalho. Ele não se interessava, não falava sobre isso. Frederico não só se interessava por pintura, como não se interessava por nada que soasse conceitual. Foi o único, que eu me lembro, que deu nome aos bois. Em São Paulo, a situação foi completamente outra. Tadeu Chiarelli estava olhando para todo mundo. No Rio, abriu-se um fosso. Os críticos abriram e os jovens, fazendo o trabalho deles, também não estavam preocupados. Até que eles vão se encontrando, e o Rio tem esse dado do encontro muito forte. E aí se desmonta essa divisão.

**BIANCA TINOCO: Havia uma divisão na crítica do Rio, entre um grupo acadêmico e outro ligado ao jornalismo?**

**AGNALDO FARIAS:** Um pessoal vinha do jornalismo e outro vinha da academia, estava ligado mais à academia. [Ronaldo] Britto estava no jornalismo e foi para a academia, mas ele estava no *Opinião*, que foi um jornal de outra qualidade. Casemiro [Xavier de Mendonça], Frederico, Olivio [Tavares de Araujo], escrevem para o grande público. Têm mais desenvoltura e muita qualidade de texto no sentido da comunicabilidade. Frederico parece-me o que tem mais lastro, ele consegue fazer textos muito consistentes e em linguagem palatável. É mais próximo do [Mário] Pedrosa, do [Ferreira] Gullar, na qualidade do texto. A outra turma, não escrevia para o grande público. Tinha uma relação que poder-se-ia dizer diletante, mesmo na academia, de escrever por amor, na medida em que um artista ou trabalho interessava. Era um trabalho intelectual mesmo: não estava à venda, não tinha prazo de entrega. Na elaboração de um catálogo, eram observadores muito profundos. E frequentemente, por conta disso, o texto era muito mais denso. Criou uma divisão, porque eles eram metidos, falavam para seus pares. Alguns textos eram ruins, porque complexos, truncados, espinhosos. Nem todo mundo conseguia fazer um texto palatável, porque não é fácil escrever mesmo. Mas isso foi se criando no meio dos críticos, alguns não faziam concessão e complicavam. O texto do Ronaldo não é simples, o da Sonia Salzstein também não. Quem escreve denso e sem perder a qualidade são o Paulo Venâncio e o Rodrigo Naves, sendo que Naves é o que melhor escreve. Outro dia, participei de uma mesa lamentável com Olivio Tavares de Araujo, e ele foi de uma agressividade... “Esses caras falam e não

querem dizer nada, isso é uma bobagem e querem fazer com que a gente se sintá idiota, são uns arrogantes.” Não, absolutamente, eu aprendo demais. Mas é um texto denso.

**BIANCA TINOCO: O grupo da academia de alguma maneira se negou a escrever sobre os novos artistas da década de 1980?**

**AGNALDO FARIAS:** Não, dizer isso seria injustiça. Talvez isso se aplique, se é que se aplica a algum, ao Ronaldo Britto. Porque ele ficou famoso, o último texto que ele escreveu foi sobre o Angelo Venosa, um texto de 1981, acho. Rodrigo nunca foi de academia, Tassinari idem. Rodrigo, por exemplo era ligado ao CEBRAP, fez o *Folhetim*, suplemento dentro do jornal, mais refinado e textual. Ele escreveu sobre todo mundo, acompanhou todos os Casa Sete, um bocado de gente no Rio. Escrevia sobre [Oswaldo] Goeldi, [Eduardo] Sued e [Alberto] Guignard, mas sempre escreveu sobre jovens artistas também. Tassinari idem, Sonia Salzstein idem. Paulo Venâncio teve uma coluna na *Isto É* e escreveu sobre todo mundo, com um texto de alta qualidade. E mais, ele participou de um programa de esculturas da Funarte, excelente, publicando textos sobre a produção dos artistas, lançou muita gente nos anos 1980. Então isso não procede.

Eles só não escreviam mesmo sobre Zerbini, Senise. Mas os críticos de uma geração logo posterior cobriram essa lacuna. Glória Ferreira escreveu sobre Daniel. Nos anos 1980, os críticos escreviam sobre os artistas em que estavam interessados, ficavam junto deles, discutindo arte com eles. Olhavam para a arte brasileira, mas sabiam quem era [Anselm] Kiefer, [Joseph] Beuys, [Chris] Burden, Marina Abramovic, estavam atentos. Respeitavam Cildo, Tunga, eram da turma deles, e Tunga tem trabalho com corpo. Agora, o trabalho da Márcia X vem com bonequinho [referência aos *kaminhas sutrinhas*], eles não compreendiam.

## **Aimberê Cesar, em 7 de março de 2009**

### **BIANCA TINOCO: O que te levou à linguagem da performance?**

**AIMBERÊ CESAR:** A performance chegou à minha cabeça a partir da necessidade de criar um contraponto com o dito normal, de discutir o que é isso que as pessoas acham normal. O que me motivou, desde o início em 1982, foi a vontade de criar situações em que as pessoas fossem obrigadas a conviver com a diferença, seja ignorando, seja contracenando, seja o que for – não há como fingir que aquilo não existe, você está cara a cara com a situação. A performance nesse aspecto é bem interessante, porque você está vivo e está ali no momento, não está representando um personagem. Não está em outra esfera, mas em outro contexto, no qual você cria pontos de fuga, pontos de vista diferentes. Foi o que me atraiu para a performance. Não tinha uma noção artística disso – a noção, eu passei a ter com a Márcia. Ela me possibilitou dar uma direção mais interessante, que vai se tornando evidente dentro do trabalho. O que eu sabia era que eu queria interferir naqueles ambientes, principalmente nos artísticos, intelectuais, onde ainda existe o pensamento, onde a princípio neguinho está a fim de questionar e pensar sobre isso. O que é diferente de fazer uma performance em um lugar no qual as pessoas não estão esperando nada. Minha idéia inicial era criticar o fato de que, dentro desses movimentos, dentro da esfera intelectual carioca, brasileira, não tínhamos a capacidade e a dinamicidade de pensar a diferença. As pessoas são em geral muito pacatas, passivas. Romper com a estrutura é uma maneira de romper com o negócio.

### **BIANCA TINOCO: Como começou seu envolvimento com Márcia X?**

**AIMBERÊ CESAR:** Na década de 1980, naquela época da [exposição] *Geração 80*, existia uma produção de performance no Rio de Janeiro. Mas, de alguma forma, o *establishment*, tanto dentro das artes plásticas quanto na imprensa, não conseguia perceber nem lidar com isso, simplesmente ignorava. Tratavam como se não existisse. Mas existia essa produção. Em um determinado momento, meu envolvimento com a história da performance veio pela necessidade de transformar, de criar outros focos, outras possibilidades. Minha onda performática vem da filosofia, eu sou basicamente um filósofo. Márcia X. sempre foi basicamente uma artista plástica, e eu sempre fui um filósofo. Então, minha necessidade de trabalhar com o pensamento, com o estranhamento, com o estar no mundo, com o modo como você se apresenta, o que você é e como funciona, isso sempre me interessou. Quando não conhecia Márcia, eu fazia performances do meu jeito mesmo, não tinha noção de artes plásticas, apesar de freqüentar o meio. Eu tinha clareza de que queria transformar o ambiente, mexer com o que estava acontecendo, e fazia minhas performances em função disso.

Minha junção com a Márcia X. foi na exposição *Como vai você, Geração 80?*. Ela, com a Ana Cavalcanti, fizeram uma grife/trabalho, *MarciAna*, e apresentaram uma espécie de desfile. Chamaram várias pessoas “interessantes” – eu, Alex [Hamburger], Mauricio Ruiz, Valéria Saião, Wallace

Hermann, Markus Konka, entre outros. Nenhuma de nós era modelo de moda, mas, por outro lado, a gente fazia uma coreografia meio maluca com esse trabalho.

**BIANCA TINOCO: Isso aconteceu na exposição mesmo?**

**AIMBERÊ CESAR:** Na exposição, na mesma época, cada dia acontecia uma coisa. Performance tem um grande problema: ela é instantânea, acontece no dia e na hora. Não adianta fotografar e filmar porque você não captura. Não captura momentos, emoção, um monte de coisas – captura uma imagenzinha quadradinha, tudo plano. Por conta disso, acho que nunca realmente a performance foi incorporada à Geração 80 dessa forma, apesar de estar ali, de estar acontecendo. Ela não era incorporada porque não existia – a gente nem tinha câmera de vídeo na época, era caro. Fizemos no Morro da Urca, um bolo de dinheiro enorme, a gente distribuía as fatias de dinheiro. Tudo isso não tem registro a princípio, são coisas perdidas, aconteceram nessa época por conta do trabalho da Márcia e da Ana, que foi super importante para juntar as pessoas, criou um núcleo. Depois fizemos no Centro do Rio, distribuindo dinheiro, eram notas imensas que a gente jogava da janela do prédio. Elas iam caindo e os mendigos, os executivos, as secretárias, todo mundo, se misturava lá embaixo. Catando as notas que tinham mais de um metro.

Como não foi percebida pela imprensa nem pelo próprio meio artístico, essa coisa meio que se perdeu. Logo adiante teve um *boom* em que a performance virou moda. Mas aí, também, a gente não entrava, porque quem virou moda foram os artistas famosos, todo mundo começou a fazer performance. O *boom* acabou, as pessoas pararam de fazer performance e eu continuei, porque essa é a minha linguagem.

Na minha cabeça, o que interessa para a escolha do meio é o tipo de mensagem que eu quero dar. Se eu quero fazer uma coisa que é melhor passar pela poesia, eu crio uma poesia. E assim também com performance, com vídeo. Nem todo mundo pensa dessa forma, é uma característica minha. Assim é a filosofia, o que eu quero é passar determinado pensamento, determinada ideia. Eu me aproprio de qualquer meio que esteja à mão para passar esse pensamento.

**BIANCA TINOCO: Da década de 1980, o que você lembra de trabalhos seus, tanto com Márcia quanto sozinhos?**

**AIMBERÊ CESAR:** Sem Márcia, além dessa parte das performances com a *MarciAna*, lembro de vários trabalhos: *Invasão dos Canudos*, *Fi-lo de Fios*, *Andando em Círculos*, *Coreografia Para Câmera e Plateia...* Eu, Márcia X, Alex Hamburger e Mauricio Ruiz fizemos uma espécie de grupo, depois que a *MarciAna* se dissolveu. Esse conjunto tinha uma característica: não éramos realmente um grupo. Cada um desenvolvia os seus trabalhos e todos ajudavam. Rolavam ciúmes e brigas por essa situação. Mas o trabalho da Márcia era da Márcia, mesmo que eu estivesse filmando, o Maurício fotografando e assim por diante.

É óbvio que, em algumas horas, o negócio se misturava. De tanto dar palpite, não se sabe até que ponto [vai a influência]. *Lovely Babies*, acho que é da década de 1990, foi um trabalho da Márcia em que ela me procurou, queria fazer bonequinhos de brinquedo transando. Eram bonequinhos pequeninhos, e ela queria apresentá-los no [Espaço Cultural] Sérgio Porto – que é um palco “imenso”, com uma plateia “imensa”, ninguém ia ver os bonequinhos lá. Aí eu propus filmá-los ao vivo, na mesma hora, e exibir as imagens no telão. Ela fazendo performance e eu filmando, nós dois no palco, a ação exposta no telão e no palco ao mesmo tempo.

Fiz vários trabalhos com Márcia que eram dela: eu filmava, participava, dava palpite, mas a ideia básica era dela, a onda era dela. E ela me ajudou em vários trabalhos que fiz. Maurício também. Até hoje ele me ajuda o tempo todo, a gente chega a perder a autoria, apesar de certas coisas serem obviamente de cada um. Porque ele é que puxa, eu não iria puxar aquilo, então eu ajudo, participo, mas claramente o negócio é dele, com minha participação. Com Alex, foi a mesma coisa, certas coisas

ele puxou e nós ajudamos. Mauricio e eu continuamos nos ajudando. Não faço nada com Alex há um tempão.

**BIANCA TINOCO: Como começou o *zen nudismo*?**

**AIMBERÊ CESAR:** Digamos que o *zen-nudismo* não surgiu, ele se cristalizou em 1990. Eu sempre tinha sido assim. Fui criado segundo Piaget, Lacan, com princípios livres, tomava banho pelado com meus pais, isso era natural na minha vida. Nunca entendi, não entendo até hoje, porque as pessoas têm problemas com a nudez – para mim, ela é um estado natural do ser humano. Respirar, comer, dormir, ficar pelado é natural, não tem nada de mal nisso. Posso vestir uma roupa ou não, isso não vai mudar meu jeito de ser. O *zen nudismo* foi um aprofundamento. Ficar pelado é a parte simples, o aprofundamento é perceber a hipocrisia da sociedade, perceber que somos o que somos, e não o que a sociedade quer que sejamos. A roupa, a obrigatoriedade da roupa, é a hipocrisia vestida em nossos corpos, gravada em nossas leis.

...“A sociedade tem problemas com as drogas, muita gente usa, finge que não usa, jura “de pé junto” que não usa, e usa, ou conhece alguém que usa”.

Existe uma hipocrisia social estúpida, que nos dá duas opções: ou fingimos que somos cegos, ou desvendamos nossa hipócrita convivência com essa sociedade preconceituosa e torpe, que não aceita as diferenças culturais e individuais, apesar de fazer parte delas.

Não tem saída. Ou a gente vive em cima da realidade ou vai ficar com antolhos, fingindo que não está vendo o que está acontecendo ao nosso redor. Decidi dizer “discordo”, a nudez existe, meu corpo existe, minha mente existe, minha individualidade existe.

- Eu penso assim:

-Tenho direito de fumar o que eu quiser, de comer o que eu quiser, de fazer o que eu quiser, desde que não atinja os outros. Isso é uma questão séria para mim, eu não tenho como não defender isso.

Por isso a escolha da performance, ela é uma forma radical de romper uma estrutura. Vou à galeria, ponho canudinho e dou de cara com aqueles riquinhos “babacas”, tudo olhando um monte de “quadrinho babaca”. O que eu estou fazendo ali? Pelo menos eles ficam olhando para mim e não sabem o que fazer. Pois a situação da galeria, do espaço artístico, cria a possibilidade de dar uns encontrões, esbarrões, e as pessoas não sabem o que fazer, ela se segura, ela pensa. Isso também acontece com *O Câmera Nu na ECO 92* [performance na ECO 92], se alguém está filmando e o policial vem para cima, ele se controla quando vê as câmeras [jornalistas internacionais também filmavam e fotografavam a performance]. Ele não sabe o que fazer, como se comportar...

Essa situação para mim é fundamental, para mostrar esses discursos, desvendar as relações de forças. Quero muito um advogado que tope fazer essa “brincadeira” comigo, de entrar na justiça pedindo o direito de ficar nu. Se um passarinho tem o direito de ser nu, baleia também tem, por que eu não tenho direito de fazer o que eu quero com meu corpo? Não quero agarrar ninguém, só quero ficar pelado, tomar meu banho de praia pelado, fazer o que eu quiser – me respeitem. Não estou desrespeitando ninguém, quero que me respeitem. A nudez é um direito meu, de todo ser humano.

A “brincadeira” do zen-nudismo é essa: filosofia-prática-arte-magia. Porque eu achei que a filosofia em si é muito racional; a prática dá a produção, mas a produtividade sozinha é muito material, objetiva. A arte cria justamente essa capacidade de jogar com as duas, de não ser nem tão racional nem tão produtiva.

A magia é saber e perceber que existe uma energia em torno da gente. Isso aqui tudo é fruto de uma energia, nós somos energia. Tanto é que a bomba atômica dissolve essa situação. O problema da bomba atômica é exatamente esse, ela mexe com os átomos, as moléculas e nós somos átomos e moléculas

Como diriam os indianos, somos “maia”, somos falsos, somos uma ilusão.

A junção dessas quatro esferas é o *zen-nudismo*, sempre com a proposta de desvendar, de se libertar: “Seja você mesmo”.

A primeira performance declaradamente zen-nudista foi na inauguração do CEP 20.000, “O Nu Gratuito”.

O CEP 20.000 foi muito importante para nós, pela possibilidade de apresentarmos nosso trabalho. Já que não éramos reconhecidos dentro dos museus... A performance não tinha reconhecimento. Se você quisesse mostrar performance, tinha que fazer exposições. Mesmo a Márcia X, por mais louca que ela fosse, cabia no museu se fizesse uma exposição [mostra de objetos], por mais “louca” que a mostra fosse. A performance não cabia. Na época não funcionava. A maior parte dos artistas de performance se apresentavam em boates, porque foi o espaço que sobrou. O CEP 20.000 foi a primeira oportunidade de um espaço experimental [CEP = Centro de Experimentação Poética / 20.000 = Rio de Janeiro]. Foi criado pelo Guilherme Zarvos, Chacal, Carlos Emílio, Tavinho Paes e outros, um grupo. Os poetas do CEP 20.000 abriram as portas para a nossa experimentação durante mais de uma década, enquanto os museus não davam bola para nós.

Criamos várias performances a partir do CEP, para o CEP. Eles ofereciam vídeo, davam toda uma estrutura que normalmente não teríamos, e também atenção, que a gente ralava para conseguir das instituições.

Márcia fez uma exposição chamada *Academia Performance*, em uma academia de ginástica, chamada Performance, em Ipanema, porque não tinha como ela fazer performance em outro lugar. Fazia performance em academia de ginástica porque era a chance concreta de veicular, viabilizar os trabalhos, porque eles não tinham aceitação no mercado. Nem no mercado, nem dentro do próprio espaço de arte, do pensamento dos museus, dessas coisas todas.

Penso que é por isso, em parte, que não fomos referência para essa exposição *Onde está você, Geração 80?* Não foi estabelecida uma relação com a performance, porque, para eles, ela não existia, nunca existiu. Marcus Lontra não é de jeito nenhum uma pessoa “tapada” – pelo contrário, é inteligentíssimo. Simplesmente, naquela situação, ele não estava ligado nisso – e sim em um mercado que estava comprando pintores, com toda uma produção fortíssima, aquilo é que interessava. No momento seguinte, a mídia deu interesse para a performance, mas uma performance num outro sentido, de boate, show, que a gente não fazia... Nossa onda era mexer com as pessoas, embaralhar os pensamentos e estimular uma postura diferenciada frente à realidade.

**BIANCA TINOCO: O fato de não ter sido considerado Geração 80 liberou os artistas de performance para que eles desenvolvessem sua poética independentemente de rótulos?**

**AIMBERÊ CESAR:** Sim, concordo totalmente. Em um primeiro momento, na época, nos sentimos meio rejeitados. Em um segundo momento, quando a performance virou moda e ficamos de fora, nos frustramos. Mas continuamos trabalhando em espaços alternativos. Ser artista não é dom: é insistência, incapacidade de ser outra coisa. Você não consegue deixar de fazer aquilo, precisa fazer, então faz. Não é porque vai dar dinheiro. Até existem essas situações, mas não é por aí. Nós não ganhamos dinheiro fazendo performance, nós gastamos. Fazemos outras coisas para ganhar dinheiro e gastamos fazendo o que queremos. Não se trata de grana, fazemos performance porque precisávamos, não é simplesmente uma vontade. Você acorda pensando naquilo, dorme pensando naquilo, e no outro dia faz. Se não fizer naquela semana, se sente frustrado, vai ficando tão ansioso que faz na outra. Não é uma coisa simples nem tão deliberada. Pelo menos no meu caso, é uma necessidade.

Na época da Eco 92, estavam no Rio representantes de todos os Estados do mundo inteiro, índios... E pensei “Tenho que fazer uma ação do *zen nudismo* nesse negócio!”. Morri de medo, suei, pinte e bordei. Meu organismo, meu corpo ficou desesperado. Sou de classe média, fui criado para não fazer essas coisas em público [ficar nu]. Faço porque não consigo deixar de fazer, tenho que colocar o que eu penso, não posso escapar disso, é necessário para a minha existência. Como sempre fui preocupado com as conseqüências dos meus atos, usei a câmera para chegar e filmar. O policial veio para cima de mim, e, quando viu as câmeras, baixou a guarda, deu tudo certo. Mas foi tudo muito pensado.



**BIANCA TINOCO: Essa moda de performance que você comentou, como foi esse momento?**

**AIMBERÊ CESAR:** É como essa coisa de personalidade, que agora virou moda e não é nada. Pegam uma situação como se representasse algo na história do país, da cidade. Em um determinado momento, a imprensa, o *establishment*, escolheu a performance como moda. Sacaram que existiam aquelas loucuras que a gente fazia e que era moda lá fora, e aí trouxeram o mesmo raciocínio. Só que eram pessoas que não tinham essa tradição, não conheciam essa linguagem, simplesmente estavam se aproveitando. Em termos de conceito, não tinha conteúdo nenhum, aquilo se esfacelava em cinco segundos. A imprensa tem essa dificuldade. Eu fiz jornalismo, e acho que um dos problemas da imprensa é não pensar. Ela quer o clichê. Por isso, na hora em que a imprensa lança a moda da performance, imediatamente os famosos que tinham essa articulação da própria imprensa ocuparam esse espaço.

Ficamos frustrados na época, mas eu nem acho que tinha a ver, não era muito nossa onda. Os caras queriam era show não sei de quem, com performance na boate tal, o que a gente não fazia e nem ia fazer. Não era desprezo, simplesmente estávamos em outra. Fizemos performances no Pão de Açúcar, no Morro da Urca... Já vínhamos fazendo aquilo há muito tempo, nos sentimos desprezados. Finalmente tinham descoberto a existência da performance, só que era outra! [risos] Nem dá para dizer que eram ruins, essa questão de gosto é muito relativa. Simplesmente não tinham o aprofundamento das nossas, de questionamento, do que é o mundo, do que pretendemos. Eles queriam só se exhibir, então faziam qualquer coisa, jogavam fogo pela boca e acabou.

**BIANCA TINOCO: Geração 80 como geração de pintura virou clichê?**

**AIMBERÊ CESAR:** Sim, inclusive ajuda a vendê-los até hoje. Essa galera a princípio se deu bem.

**BIANCA TINOCO: E foi um clichê criado pela imprensa, pelas galerias...?**

**AIMBERÊ CESAR:** Acho que foi um movimento coletivo. Existia realmente aquela situação acontecendo, Marcus Lontra enxergou. Ele não é de jeito nenhum uma pessoa para se falar mal, é super antenado. Teve a capacidade de perceber um movimento de pintores que estavam trabalhando com muita efervescência e com atualidade, antenados com os sentimentos da hora, e por isso fez a exposição. Ele só não sacou a situação da performance naquele [momento]. Não deu tanta importância, mas aconteceram performances dentro da *Geração 80*. A exposição incluía performance, incluía essas coisas todas, não era excludente. Talvez a própria imprensa não tenha visto naquela época o que nós estávamos mostrando, pegou só a pintura.

**BIANCA TINOCO: A quem se deve o fato de a denominação Geração 80 ter se tornado exclusiva dos pintores?**

**AIMBERÊ CESAR:** Não sei. Acho que um pouco da crítica, os críticos são bastante responsáveis por essa situação. E também pela situação da performance, por não perceberem. Até hoje, não se sabe muito bem como tratar a performance. Os museus, a estrutura de preservação da arte, não estão preparados para lidar com performance. As artes plásticas são um espaço bastante rico, na medida em que questionam tudo. Pode-se fazer uma “obra de merda”, que todo mundo vai odiar, podem apedrejar a obra. Mas você estar no seu ateliê, guardado, e a exposição vai para a Espanha, a Itália, a Alemanha. O artista, por se preservar da obra, com um certo distanciamento, não é obrigado a fazer algo que vá realmente agradar o público. Pode colocar um questionamento “horroroso” e as pessoas vão se manifestar em relação àquilo, não em relação a “ele”. Por conta do distanciamento, as artes plásticas conseguiram uma capacidade de experimentação muito ampla. O performer, quando está atuando, está sujeito à reação das pessoas. Se a proposta for a de desenvolver uma situação que ele sabe que a plateia vai ficar irritada, e se não tiver toda uma estrutura apoiando o questionamento, diferente, que você quer fazer, corre o risco de ser apedrejado. Ele está lá de frente. A performance se apropria, utiliza o espaço das artes plásticas para poder trabalhar de uma forma mais livre, sabendo que esse

público está acostumado a um tipo de situação e que há mais abertura para se negociar, trabalhar. Não é meu objetivo, e o da maior parte dos artistas, ser vilipendiado. Você não quer ser maltratado, quer que as pessoas entendam, discutam, discordem, mas vejam seu trabalho. Márcia uma vez foi expulsa do shopping center com um revólver, era uma poesia que ela estava fazendo com Alex...

**BIANCA TINOCO: Foi aquela durante a Bienal do Livro, no Fashion Mall...?**

**AIMBERÊ CESAR:** Isso. Foi expulsa com um revólver. Não quero um revólver em cima de mim, isso não me interessa. Quero discutir a existência do revólver. Quero transformar o mundo.

**BIANCA TINOCO: Como você avalia o momento atual da performance no Brasil?**

**AIMBERÊ CESAR:** O aspecto mais forte é o dos grupos. Está rolando muita performance, muita intervenção feita por grupos de pessoas. Para a minha geração, que sempre trabalhou em cima do próprio nome, é interessante, porque é outra visão. Por exemplo, em uma exposição chamada *Associados*, há menos de um ano, um pessoal propôs “ah, então tira o nome de todo mundo”. Eu falei: “Cara, peraí. A gente está há anos tentando implantar nosso nome dentro do negócio. Então, vamos fazer uma coisa coletiva, mas não tirar os nomes. Vamos fazer uma criação coletiva, mas não excluir os nomes, como se não tivesse autoria”. Acho que a diferença é essa. Eu sempre gostei de trabalho em grupo, mas eu nunca me misturei a ponto de perder a autoria, de perder quem eu sou no trabalho. Posso ajudar você a fazer o seu, não colocar nem meu nome, mas eu sou eu e você é você, não somos nós dois juntos, nós dois fazemos um grupo. Isso é uma coisa diferente para a minha cabeça. Acho interessante, apesar de não partilhar.

**BIANCA TINOCO: De que maneira sua geração reverbera nos performers em atividade?**

**AIMBERÊ CESAR:** Sabe que eu não tenho uma consciência muito clara? Sempre fico surpreso quando alguém vira para mim e diz que me viu em ação. Fico chocado, é sempre uma surpresa. Como trabalhei muitas vezes com público grande, imagino que haja um grande número de pessoas influenciadas, mas não tenho essa consciência. Também porque eu não frequento muita [universidade]. Muitos artistas são professores universitários, lidam com isso, não tenho essa prática. Dei poucas aulas no Parque Lage, na [Universidade] Estácio de Sá. Não tenho a noção clara de como meu trabalho influencia as pessoas. Só vejo, de vez em quando, umas figuras vindo falar comigo, mas sempre fico surpreso.

**BIANCA TINOCO: Sei que você é um dos líderes de um bloco. Como pensa a relação entre carnaval e performance?**

**AIMBERÊ CESAR:** Tenho uma sacação muito interessante nesse aspecto. Tenho um amigo que mora em São Francisco [Califórnia] e vive fazendo performances em casa, sozinho, para ninguém ver. Se joga pelo chão, põe umas roupas... é o jeito dele. Cheguei a discutir com o Basbaum [Ricardo Basbaum] sobre isso: “– até que ponto essa arte feita para um “não público”, a arte feita em casa – eu sozinho, só para mim, só para você, e acontece só ali naquele momento e acabou – Isso não é arte? Qual é a relação expor e fazer? Se estou fazendo e ninguém viu, não é arte? Se estou fazendo e acho que é, é?”. Esse cara que sempre foi assim, o Ronaldo Ferreira. Uma vez, era carnaval, e ele me chamou para ir na casa dele [Jacarepaguá, na época]. Ele estava lá, sempre fantasiado, e de repente me disse “vamos sair na rua?” E saímos. A gente sempre falava isso e nunca saía. Mas era carnaval. Como era carnaval, saímos e estabelecemos a maior relação com as pessoas, a vizinhança dele. Chegamos na pracinha e as pessoas foram super receptivas. E eu falei “que engraçado, na verdade elas não sabem que o que nós estamos fazendo é uma performance, porque para elas é carnaval”. O carnaval nos permitia expressar a nossa naturalidade na rua, para todo mundo. Aquilo que fazíamos todo dia, toda vez que nos encontrávamos. Como todo mundo via aquilo como carnaval, tivemos liberdade para pular, dançar, fazer o que a gente quisesse. Entendi que é um conceito: hoje você pode fazer isso, amanhã você não pode. Se você quiser sair de toalha na rua, em qualquer dia normal, não pode. Mas, se for carnaval, pode. Eu fiz isso em um carnaval, saí com um grupo de pessoas com toalha amarrada e

touca, espuma de barbear, como se tivesse saído do banho. Foi um sucesso, todo mundo agarrava a gente. Essa percepção foi interessante.

O bloco foi criado como forma de reivindicação contra o governo do Cesar Maia, que queria fazer o Guggenheim no Rio de Janeiro a preços absurdos, a cidade ia ficar devendo rios de dinheiro para o resto da vida. Formou-se um grupo contrário, o Artes Visuais e Políticas.

Na época, eu coordenava um evento chamado Zona Franca, realizado toda segunda-feira durante um ano [2001/2002], na Fundação Progresso. Normalmente iam umas 50 pessoas: no dia que enchia, dava 400. Num determinado momento, meu lado grupal fez esse tipo de evento. Fiz Segundas Urbanas com Samaral, e Zona Franca com Adriano Mellem, Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Duchá, Edson Barros e Roosevelt Pinheiro, várias pessoas... Para o evento, chamávamos um monte de pessoas, sem compromisso nenhum, e fazia um menu básico, com quatro, cinco que iriam ser as atrações da noite. Havia um momento em que abríamos o palco para quem quisesse se apresentar. E aí tinha dança, performance, música. Um artista quebrava a parede, outro tocava fogo em pneu. Pintamos e bordamos nesse negócio, deu super certo!

Numa reunião do Grupo Artes Visuais e Políticas [formado em protesto ao projeto de construção do Guggenheim Rio], no espaço Capacete, o grupo determinou que se faria um abaixo-assinado e uma ação. Eu falei “ação é comigo mesmo” e todo mundo concordou na hora. Então pensamos no bloco. Mas como uma ação em protesto contra o prefeito.

No primeiro ano, o bloco saiu por causa disso, todo mundo das Artes Visuais e Políticas ajudou. No segundo ano, o bloco não existiu, não tinha porquê. No terceiro ano, eu saquei: disse “ô, gente, podemos transformar o bloco em bienal. Como é um bloco de artes plásticas, provavelmente vai ser o único bienal do mundo”. Todo mundo se animou, o bloco saiu, e o tema do desfile foi a arte na TV, algo assim...

O Bloco é bienal, só sai nos anos ímpares. Este [2009] foi o quarto ano que o bloco saiu. Já tem oito anos de existência. E sempre com essa irreverência de lidar com a relação das artes com o mundo. Não é um bloco tradicional, de “sambinha”. O desfile é de costas, caminhando do Arpoador ao Posto 9, e sempre protestando e sugerindo coisas para a política cultural. Esse ano, o tema foi “Vade retro crise, arte dá dinheiro!”. Distribuimos dinheiro para as pessoas na rua, notinhas pequeninhas, falsas.

## Alex Hamburger, em 2 de março de 2009

### BIANCA TINOCO: Como começou seu envolvimento com performance?

**ALEX HAMBURGER:** É uma história um pouco longa. Sempre me interessei, desde o início das minhas atividades artístico-culturais, por literatura. Minha família é de imigrantes: meus pais vieram para o Brasil quando eu tinha cinco anos. Vieram da atual Sérvia, ex-Iugoslávia, foram para Israel e resolveram vir para cá, porque a situação lá nunca esteve boa. Percebi que eu tinha certa facilidade para escrever, como consequência de leituras que eu praticava desde a adolescência, os clássicos. Jamais pensei que fosse enveredar pelo campo artístico. Explorei áreas mais técnicas como estudos básicos. Fiz Ciências Econômicas, justamente para poder vir para uma capital, porque comecei a ficar interessado na área cultural e percebi que havia muitos limites no interior, de toda ordem. Fiz esse curso em São José do Rio Preto, uma cidade relativamente grande no interior de São Paulo, e vim para o Rio de Janeiro, onde comecei a trabalhar como economista – trabalhei na Petrobras, em várias empresas de consultoria. Por sorte minha, em uma área de estudos de viabilidade, onde eu tinha abertura para escrever e aprimorar minha inclinação para a palavra. Eu amava a palavra, mesmo a técnica. Nessa época, eu nem sonhava em escrever de uma forma criativa, inventiva.

Pude me assentar na cidade em um emprego *nine-to-five*, e à noite comecei a ter acesso a uma série de coisas, em 1974. Nesse campo artístico, as coisas ainda estavam muito incipientes, mas havia algumas manifestações, no campo da música. Era a época da contracultura, e me interessei muito por esse tema, de uma forma mais sofisticada, não só voltada para a questão dos hippies, do rock'n'roll. Comecei a pesquisar psiquiatria, antipsiquiatria, filosofia, até estruturalismo. Comecei ali, efetivamente, a tomar contato com uma área que poderia me encaminhar para questões em um campo mais amplo da arte, como poesia, artes visuais. Mas eu não tinha percebido o alcance disso. Lia bastante, sempre de forma autodidata.

O Rio, como eu disse, estava muito limitado nessa época. Havia muito poucas manifestações nessa área, muito embrionárias. Tive a oportunidade de ir para a Europa, em 1975 – peguei experiência como economista e fui para a Europa, entrar em contato *in loco* com tudo o que eu havia pesquisado. Passei dois anos entre Paris e Londres, e foi lá que se deu esse contato mais aprofundado. Foi uma experiência fantástica, pude ver pela primeira vez a neovanguarda, os movimentos subsequentes à vanguarda clássica histórica. A neovanguarda se manifestou principalmente com movimentos dos anos 1950, como Fluxus, o grupo de Viena, o Black Mountain College, em torno de John Cage, Rauschenberg. Esses artistas todos eram muito pouco conhecidos no Brasil. Nós tínhamos um certo contato com os movimentos clássicos de vanguarda, como o Dada, Dalí, Surrealismo, Concretismo, por meio da mídia local. Mas as pessoas desconheciam totalmente o Situacionismo, o grupo de Viena, uma série de experiências que aconteceram nos anos 1950 na Europa, Japão e Estados Unidos. Então,

em Londres, onde fiquei um ano e meio, comecei a comprar publicações, revistas, livros, que me puseram em contato com essas experiências dos anos 1950 e 1960, principalmente. Nunca tive contato direto com as experimentações que estavam acontecendo naquela época, pois, mesmo lá, elas eram restritas, limitadas a iniciados. Muita coisa ficou pelo caminho, porque, feliz ou infelizmente, aqui no Brasil somos um pouco periferia, embora tivéssemos tido a Semana de Arte Moderna e todos aqueles movimentos na seqüência.

Em Londres, expandi meus conhecimentos no campo ampliado do cinema, no campo ampliado da fotografia, das artes plásticas. Quando cheguei ao Rio, em 1979, fiquei aqui pouco mais de um ano e logo fui para São Paulo, porque a Paulicéia tinha tradição cultural maior que a do Rio e eu estava louco para colocar em prática coisas que iam ao encontro do que eu achava o que deveria ser arte. Sempre me interessei muito por essa coisa da antiarte, do mau-gosto, do *kitsch*. Sempre achei que a arte deveria ser crítica em relação ao sistema como um todo, social, estético, cultural, antropológico. Em São Paulo, vi algumas coisas no campo da literatura, pequenos grupos ensaiando, recitais. Foi nessa época que eu comecei a escrever de modo mais conseqüente, poemas experimentais, mas ainda usando a palavra, sem perceber como eu poderia avançar. Fiz alguns poemas bastante questionadores do próprio verso, da metáfora e desses mecanismos que fazem com que um poema seja uma peça artística. Até porque, os poemas que tinham me influenciado, como os do Surrealismo, os do Dadaísmo, haviam rompido com a estrutura metafórica e imagética do poema clássico tradicional. Isso embora eu ache até hoje que um poema pode dar prazer, para o leitor e para mim, e que muitos grandes poetas conseguiram resultados maravilhosos escrevendo de maneira linear. Mas eu queria fazer com que novos significados fossem alcançados com essa prática. Comecei a escrever, recitar e participar de recitais no final de 1979 e início de 1980.

Fiquei um ano em São Paulo, mas não estava muito satisfeito e voltei para o Rio. Aqui, comecei a querer publicar esses poemas e fazer outras coisas. Eu já conhecia a performance, após minha estada na Europa, e comecei a ter idéias nesse campo. Mas estava muito difícil, era um deserto, uma aridez total. Eu olhava para todos os lados e não havia interlocutores para conversar, propor, realizar alguma coisa. Fiquei na minha, continuei escrevendo. Pensava: “Quem sabe acontece uma mágica, um milagre nessa área?” Afinal de contas, o Brasil tem uma história por trás, inclusive nesse campo. Eu sabia que já havia acontecido coisas interessantes, embora o material de pesquisa fosse embrionário. Não havia computador como conhecemos hoje, e não havia como pesquisar, como dar seqüência às buscas. Estávamos de mãos atadas. Era difícil de conseguir até livros mais convencionais de poesia, até de autores brasileiros, de um concretista por exemplo. Para achar a tradução do Mallarmé pelos irmãos Campos, foi uma dificuldade enorme. Para o que eu queria fazer, eu precisava de um embasamento. Não era um fazer por fazer, somente por querer ser artista. Realmente ser artista é uma coisa tentadora, é uma maravilha, porque o ofício te dá algum poder nessa sociedade tão complicada para estabelecer relações. Eu comecei a buscar isso, e de repente algumas coisas começaram a acontecer nos anos 1980.

**BIANCA TINOCO: Que fatores te levaram a essa percepção?**

**ALEX HAMBURGER:** Havia um grupo um pouco fechado, que era o do Chacal e de outros poetas, o Nuvem Cigana. Ele atuava desde os anos 1970 e estava no auge nessa época, 1980, 1981. Faziam uns recitais avançados, as artimanhas, em que ultrapassavam a esfera de simplesmente chegar e declamar poemas. Fui ver o grupo no Parque Lage em 1980, 1981, e gostei. Eles se utilizavam de vários elementos de cena, que colaboravam para criar um clima além da palavra, com irreverência, uma forma embrionária da performance. Mas a palavra ainda era o elemento principal de seus eventos. Aquilo me deu um alento de que algo estava acontecendo. Aos pouquinhos, fui descobrindo poetas que estavam agitando, como Samaral, e tive um pouco de contato com os poetas do Poema Processo, um grupo experimental dos anos 1970 que ainda estava em atividade. O Chacal não só recitava, estava aberto para atuações em lugares atípicos, como bares, inferninhos, pequenos centros culturais, bares que tinham um espaço interessante. Eu pensei “se eles fizeram isso, é porque há vida interessante na cidade”. Mas era muito pouco, o acesso era muito limitado.

### **BIANCA TINOCO: Como começou sua dupla com Márcia x?**

**ALEX HAMBURGER:** Eu a conheci quando li uma notícia no *Jornal do Brasil* sobre a performance *Chuva de dinheiro*, que me deixou perplexo, achei uma coisa maravilhosa. Elas pararam a Av. Rio Branco jogando aquelas notas gigantes, foi um acontecimento. Quando a conheci, ela era parceira de uma artista que hoje mora em Londres, Ana Cavalcanti. Por sorte, quatro ou cinco dias depois, numa festa, elas apareceram ainda sob os eflúvios da performance, vestidas com roupas lindas com aquelas mesmas notas, fizeram uma bermuda e uma blusa. Foi em uma festa de um amigo em comum, o desenhista Rogerinho, em Santa Teresa. Falei para ela “eu vi sua performance”, ela estava toda toda. Ela também estava ávida por interlocução, precisava de pessoas que pudessem oferecer informações. Por sorte, eu as tinha, por causa da minha estada na Europa. Eu estava com material bastante interessante para trocar, suficiente para dar andamento às pesquisas. Nosso encontro foi tão rico que nós formamos um casal, na vida real, e uma dupla de performáticos, porque a Ana se afastou devido a uma divergência. Márcia X foi a performática que possibilitou finalmente que eu saísse da palavra e pudesse realizar ações corporais, interferências, apresentações em público, na rua, em pequenos bares, lugares não muito voltados para a arte.

Todos os autores nos interessavam de uma forma similar, como [James] Joyce, [Ezra] Pound, [o grupo] Fluxus. A Márcia era muito informada para a idade dela, um fenômeno. Ela tinha apenas 25 anos, e eu, 35. Ela se formou em Belas Artes pela UFRJ, e era muito talentosa. E teve oportunidade, em idade tão tenra, de ver coisas importantes, embora pontuais, como a exposição *Eat me*, da Lygia Pape, e outra do Nam June Paik, ambas no MAM. Cerca de 90% dos eventos mais incisivos dessa época, mais experimentais, aconteciam no MAM.

Certa vez, eu falei para ela que estava escrevendo um livro, mas que não sabia como fazer a arte final, só tinha os poemas datilografados. Ela me disse “eu posso ajudar a fazer uma arte final, uma boneca, e depois a gente procura uma editora”. Foi a primeira colaboração nossa, o livro *Kit Seleções*. Ela fez a arte final, as ilustrações, a orelha. Consegui arrumar uma editora, do Paulo Coelho e da Cristina Oiticica, na época em que ele era completamente desconhecido. Fizemos o lançamento desse livro no Parque Lage e foi a nossa primeira performance. Os lançamentos eram sempre um pretexto para chamar o público alternativo e apresentar uma performance. Ela foi caracterizada com uma roupa engraçada, eu fiquei lendo uns poemas. Ela fez o convite e a decoração, com um pneu, no qual ela escreveu “Kit Seleções”. Eu inventava coisas que iam de encontro ao imaginário dela, e ela do meu. Ela fez um logotipo para meu livro, “a outra poesia”, com um diabinho folheando, e eu escrevia “venha esmagar aviões velhos no valor de cinco milhões de dólares”. Começamos a ter uma resposta legal e demos seqüência.

Lancei outros livros no Parque Lage, nos anos 1980, todos diagramados pela Márcia, a artefinalista da dupla. Um deles, *100/220 volts*, nós lançamos no McDonalds, aproveitando meu sobrenome, Hamburger. Fazíamos teias referenciais muito sutis, pouca gente podia acompanhar. Às vezes, assumíamos um nome de grupo, Zicklus, para inserir aspectos poéticos experimentais às nossas atividades, como a videoperformance. Em outubro de 1985, fizemos um evento chamado *Anthenas da raça*, nos apropriando de Ezra Pound, que dizia que os artistas eram as antenas da raça. Abrimos TVs, tiramos todo aquele equipamento de dentro. Os registros são poucos, na época não tínhamos nem uma câmera, depois adquirimos uma. A maioria deles não está comigo, pois nunca me importei muito com arquivos.

Nós usamos de um expediente bastante interessante, o escândalo Dadá. Fomos convidados para a 2ª Feira do Livro, realizada no Fashion Mall em 1985, e trabalhamos um mês em cima dessa ação, *Cellofane motel suíte*. A Márcia se apresentou com não-roupas, que eram roupas de plástico que ela mesma fez, transparentes. No lugar das partes mais íntimas, ela pintou de vermelho. Não dava para ver, mas provocou escândalo. Os guardas começaram a se movimentar, havia seguranças. O público, em uma feira de livros, era de crianças, classe média. Tinha a nossa turma também, porque houve o lançamento do jornalzinho alternativo *Alguma Poesia*, que nos convidou para fazer a performance. Diz o seguinte, a matéria daquela época: “A única performance da feira não destinada a crianças foi

organizada pelo pessoal do jornal *Alguma Poesia*, onde Márcia Pinheiro, de 26 anos, uma profissional da performance, criou um número com o poeta Alex Hamburger. Vestida com duas não-roupas, uma capa preta e uma capa transparente sem nada por baixo, Márcia foi se despindo dos excessos e pregando a plasticidade do corpo, enquanto Alex, paralelamente, ia lendo seus poemas. O ‘momento mágico’ de nudez durou exatamente meia hora. Alertado por pais de família, um segurança do shopping entrou em cena e, para obrigar Márcia a se vestir, apontou-lhe uma arma.” De verdade! Um revólver mesmo. Falou “ou você se veste, ou vai sair daqui!” Foi um horror. Chegou nossa turma de poetas, artistas, e o público também ficou do nosso lado. [Hamburger continua lendo a reportagem, de 09 de setembro de 1985] “As pessoas começaram a gritar ‘Acabou o tempo do Médici! Palhaço!’, gritavam alguns palhaços do grupo Ciranda de Livros, com as caras lambuzadas e dedos em riste. Jorge Zahar Filho foi obrigado a apresentar, em nome da administração da feira, as desculpas ao grupo de poetas. Afinal, o que ali se passava estava em franca discordância com o estande do próprio Sindicato de Editores, em que os livros do doutor Jay Pop, Adelaide Carraro e Cassandra Rios mostravam que o sexo na nova república não é considerado pecado. Nudez, então, nem se fala.”

### **BIANCA TINOCO: Foi em decorrência dessa performance que a Márcia mudou de nome?**

**ALEX HAMBURGER:** Foi. Porque uma estilista homônima escreveu uma nota dizendo que não se despia – pelo contrário, ela vestia as pessoas. Saiu de forma muito desagradável. Misto de *blasé* com uma falsa indignação. Essa Márcia Pinheiro aproveitou para aparecer. Foi fácil: quando viu a matéria, imediatamente, escreveu para o Zózimo, a coluna onde apareceu a nota. Márcia, a partir daí, falou “puxa vida, agora tudo o que eu fizer, essa Márcia Pinheiro vai atrapalhar. Vou ter que mudar meu nome”. Ela comentou com as pessoas próximas e todo mundo concordou. É muito comum artistas usarem pseudônimos, e ela sabia disso – sabia de tudo aquela mulher. Três dias depois, ela veio com esse “Márcia X Pinheiro”. Depois de um ano, tirou o Pinheiro e não teve mais problemas com a homônima.

Depois do *Celoffane motel suíte* teve o *Navio museu Bauru*, depois *Tricyclage*, depois *Salão Carioca de Mass age*, e *J. C. Contabilidade*. Esta última foi numa boate chamada Barão com Joana, onde era permitido fazer performance. Fizemos um trabalho sensacional. Ficamos em uma cabine reservada aos locutores, colocamos um chapéu de festa e falamos algumas coisas. A *J. C. Contabilidade* era uma empresa que fazia a contabilidade da minha, mas *J. C.* também são as iniciais de Jesus Cristo. Trabalhamos muito com essa coisa antípoda da arte, por exemplo contabilidade com arte. Começamos a pegar coisas do cotidiano, a fazer transposições, pegar textos de contabilidade, textos *kitsch*, e utilizamos nas performances. É até difícil de descrever, porque a performance não é muito descritiva, ela acontece para provocar a estranheza do olhar. Havia dois malucos em uma cabine, falando um texto de contabilidade. Depois, no Parque Lage, fizemos outras performances falando textos provocativos. Uma vez, xingamos o público.

### **BIANCA TINOCO: Como foi a performance dos triciclos?**

**ALEX HAMBURGER:** Aquela é homérica. John Cage havia sido convidado para participar da Bienal de São Paulo, em 1985. E ele era um experimentalista dos mais apreciados por todos os artistas. Talvez tenha sido o primeiro artista multimídia da história, que estava se utilizando inclusive de tecnologia. Havia outros multimídia, intermídia, [Dick] Higgins, o Fluxus, [Nam June] Paik, mas o Cage era um gênio e era acessível. Por sorte nossa, o Cage resolveu vir ao Rio a convite da Jocy de Oliveira, musicista de vanguarda que foi aluna dele. Ela e a Maria Teresa Vieira, outra pianista, convidaram ele para vir conhecer o Rio e fazer uma apresentação, um concerto. Ele falou “claro” e imediatamente conseguiram uma data na Sala Cecília Meireles, o melhor lugar do Rio, para um concerto e uma palestra antes, à tarde, em que também fui. Falei com a Márcia e, modéstia à parte, eu dei um impulso maior, porque eu era super-hiper-fã do Cage. Falei “poxa, esse cara é um ícone. E se a gente fizesse uma intervenção no concerto?” Ela imediatamente topou. Nem pestanejou, era muito positiva, corajosa, até mais do que eu. A gente teve uma semana para pensar e era preciso muita coragem para fazer isso, porque ele veio precedido de muita fama e fez sucesso na Bienal. Ficou tão conhecido que muita gente no concerto achava que ele era um músico pop. Só que Cage trabalhava

com linguagens altamente avançadas, de Joyce, Satie, Pound, Russolo, enfim era de uma sofisticação que não precisa nem dizer. Provavelmente eu falei alguma coisa de subir, intervir, mas foi difícil, ficamos noites sem dormir. Finalmente, conseguimos uma formatação do que fazer, que seria pegar dois velocípedes dos sobrinhos da Márcia, que tinham 2, 3 anos, subir no palco e pedalar. Criamos o nome, fizemos um trocadinho com Cage, tricy-cage, triciclagem, e fomos para a Sala Cecília Meireles. Naquela noite, foi um público enorme, lotou, mas parecia a Europa dos anos 30, 40, todo mundo certinho, um guarda na porta. Até perguntou o que eram os velocípedes, a gente falou que eram das crianças, conseguimos entrar. Entramos eu, a Márcia e a Cláudia, que era uma amicíssima nossa, e que ficou encarregada de fotografar se nós conseguíssemos subir ao palco. Na primeira fila, estava a nata da intelectualidade carioca, brasileira: Cacá Diegues, Caetano Veloso, Waly Salomão, Chacal, todos estavam presentes. Imagina, quem é que ia perder o Cage recitando várias composições experimentais, com pianos preparados? Todo mundo estava louco, ávido para ver, Tim Rescala envolvido, Maria Teresa Veira, Jocy... e a gente foi para pertinho desse palco e ficou ali, as pessoas notaram e não notaram. Como ele é muito experimental, e essas coisas de vanguarda não são divertidas, são de reflexão, a situação estava meio complicada, porque o público esperava uma coisa e estava assistindo a outra. Havia momentos muito monótonos, aonde a coisa era vagarosa, como na peça em que ele distorcia a leitura de *Finnegan's Wake*. As próprias composições com piano preparado eram algo que ninguém entendia, porque havia piano escondido na sala, tocava um de lá e outro de cá, música atonal. A platéia ficou um pouco entendiada – isso é normal em experimentação, em vanguarda, é uma coisa que provoca a reflexão mais convencional das pessoas, que estão condicionadas àqueles prazeres imediatos dos sentidos. A gente estava esperando, e deixamos a moça com uma máquina, ótima, uma Nikon ou Canon. Estávamos sem coragem, e as composições foram se sucedendo. Até a hora em que a gente falou “é agora ou nunca. Não temos nada a perder! O máximo que vão fazer é parar o concerto e nos tirar. Mas não é uma proposta inusitada que o Cage está sempre fazendo? Por que não tentar?” Finalmente, coloquei o velocípede naquele palco alto, pulei, peguei o da Márcia, dei a mão para ela, puxei, sentamos nos velocípedes e começamos a pedalar. Nhec, nhec, tinha um que fazia um barulhinho porque faltou óleo, até aquilo ia ao encontro de uma sonoridade atonal, de uma melodia estranha. Mas foi por acaso, a gente viu na hora, não testamos antes. Começamos a andar debaixo desses pianos enormes, de cauda, e as duas pianistas estavam tocando *Winter music*. E era a última música, se a gente bobeasse... Uma coisa que eu lembro que nos encorajou foi que, no intervalo, tomamos um café no foyer e ouvimos alguns artistas falando na possibilidade de fazer algo também. Outras pessoas pensaram, mas talvez não tivessem bolado como nós. Já tínhamos um discurso, um título. Isso nos encorajou, vimos que não éramos loucos.

Nós fizemos a performance e as pianistas continuaram a composição, como se nada estivesse acontecendo, deixaram a gente circular. A danada da Cláudia conseguiu só bater uma foto, disse que ficou nervosa. [mostra foto] Aqui a Jocy, um pianão de cauda, e a gente aqui. Estamos em primeiro plano, parece que ela [Márcia] está um pouco maior, mas a gente era pequenininho perto desses pianos. A Márcia ainda botou um cartaz na boca, escrito não sei o quê, acho que ele ainda existe nas coisas guardadas dela. E a Cláudia só bateu uma foto, disse que ficou nervosa. Houve um tumulto tão grande quando a gente fez aquilo, mas as pessoas começaram a curtir, aqueles entediados. E ficou aquela dúvida no ar, se fazia parte. Mas a gente nem conhecia o Cage, nem a Jocy, naquela época. Depois até conheci a Jocy, mas na época [Márcia e eu] éramos dois ilustres desconhecidos. Nesse ponto, foi bom e ruim: foi ruim porque tirou um pouco o ineditismo, a aventura nossa. Foi bom porque também tirou [a impressão de] “pô, esses caras são uns pentelhos, querem aparecer à custa do John Cage”. Foi uma homenagem: logo que a gente desceu, a imprensa veio, a *Folha de S. Paulo*, perguntar o que foi aquilo. O próprio Cage estava na platéia, dizem que gostou da nossa intervenção. Não foi nada demais, foi uma coisa singela. Não foi violenta, agressiva.

A repercussão serviu para nos lançar nesse circuito, que era complicado de lidar. Era minúsculo, pessoas contadas nos dedos da mão, e ainda assim havia uma competição feroz, mas muda, ninguém admitiria se você falasse. Eu percebia porque, às vezes, havia festivais de performances ou eventos parecidos, e não nos chamavam, a mim e à Márcia. Já éramos marginalizados com relação à Geração 80 dos pintores, a gente não entrava nessa de jeito nenhum, jamais seríamos chamados para expor. Não importa, a gente conseguiu vencer todas as barreiras, continuamos realizando trabalhos depois de



*Tricyclage*. Todo esse material está no espólio da Márcia, milhares de fotos, porque ela tinha pensava que um dia isso teria importância. Fui lá recentemente e ela guardou tudo: rascunhos meus, manuscritos da época, indicações de como realizar a performance. Ela guardava cada papelzinho, não acreditei quando vi aquilo. Fotos, pequenos recortes, convites, algum material da performance, as não-roupas, está tudo lá. Parte do acervo foi exposta na retrospectiva da Márcia no Paço Imperial.

**BIANCA TINOCO: Como era a conexão de vocês com os artistas do Parque Lage, e mais especificamente com o Grupo Seis Mãos e com o grupo A Moreninha?**

**ALEX HAMBURGER:** Nesse evento do Bonito Oliva, não tivemos nenhum envolvimento direto. Ficamos meramente observando. Participei mais de espírito, mais um performático dando uma força psicológica. Eu não sabia o que ia acontecer, o que eles tinham planejado.

**BIANCA TINOCO: Ricardo Basbaum me disse que a Márcia foi de Rambo e você foi com um chapéu de marinheiro e uma espada do He-Man.**

**ALEX HAMBURGER:** Ah sim, é verdade! Ricardo não falou na concepção do trabalho em si, a gente não sabia o que ia acontecer, mas pediu aos artistas próximos, performáticos, que se caracterizassem para essa palestra do Bonito Oliva. No início estava tudo ok, estávamos na platéia, a Márcia de Rambo, eu de marinheiro. Não sei se eles estavam ou se saíram e se caracterizaram com uma roupa que eles usavam em intervenções, de garçom. Vieram com essa roupa, depois de uns 15 minutos de fala do Bonito Oliva, com bandeja, parece que na bandeja havia um rádio gravador. Bonito Oliva pulou no rádio, jogou o rádio no chão, ficou uma fera. Começou com um artista [Enéas Valle] que estava com um espelho retrovisor. Achei muito engraçado. Eu não havia percebido o alcance da coisa, porque não participei da reunião em que eles combinaram o *timing* das ações. De repente estou lá sentado, esse cara tirou um espelho retrovisor e começou a se maquiar. O espelho era desses de carro, foi muito engraçado, interessante. A reação do Bonito Oliva contribuiu para que fosse uma ação que eu gostaria de ter feito. Sabe essas coisas que você assina embaixo, tamanha a identificação que você tem com certo tipo de trabalho? Foi tudo certo, provocaram o cara, ele ficou uma fera, no dia seguinte houve repercussão na mídia, saíram matérias.

O trabalho do Seis Mãos e da Dupla Especializada teve muito boa repercussão, de artistas que estavam tentando romper com certas estruturas lingüísticas, estéticas, e contribuindo com novas formulações, novas idéias. Hoje eu acho que a performance é melhor compreendida, provoca reflexões mais amplas, reações em cadeia, instiga o pensamento sobre posturas existenciais, antropológicas, epistemológicas. Percebeu-se que tudo é importante, desde os teóricos até os artistas que trabalham com questões mais elementares, como o pessoal do grafite, artistas de rua, de circo. A performance, de certa forma, consegue dar conta desse painel imenso.

**BIANCA TINOCO: Como terminou sua dupla com a Márcia?**

**ALEX HAMBURGER:** Depois de termos feito uma série de apresentações juntos, talvez umas 20, percebi que estávamos começando a esgotar as nossas propostas, já não tinham mais aquele ineditismo do início. A dupla era bacana, mas eu sempre fui uma pessoa inquieta, nunca gostei de perpetuar nada. Comecei a sentir um desgaste, a Márcia não tanto. Houve um pequeno desgaste também por ordem da nossa relação pessoal, eu queria fazer algumas coisas solo, comecei a ter idéias para executar sozinho. Foi quando começamos a ter uma pequena dificuldade de convivência, e chegamos a um momento em que achamos melhor cada um seguir carreira solo. Oito anos foram suficientes para fazermos juntos o que queríamos, e também para deixar a dupla marcada. A coisa foi se encaminhando sem nenhum atrito, de uma forma fluida, tranqüila. Fui morar em outra casa na Praia do Flamengo, ela continuou no Catete, e comecei a fazer performances solo. Realizei várias e comecei outras pesquisas no campo da poesia sonora, poemas-objeto, letrismo, coisas que só dava para eu mesmo elaborar. Na parceria, havia essa coisa de interagir com a outra pessoa em cena, precisava haver uma ação dupla ali. Mais ou menos igual à Dupla Especializada, o Ricardo e o Alexandre, depois de um certo momento cada um

teve sua carreira. Lancei um CD de poemas sonoros [*12 sonemas*], que teve uma boa repercussão no meio, com poemas que utilizam o aparelho fonador humano, ruídos. Depois passei a fazer exposições individuais em galerias de arte, centros culturais, muitas coletivas, entrava com trabalhos geralmente no campo de livro de artista, livros-objeto. E de vez em quando fazia também uma performance, uma ação corporal, a maior parte delas utilizando a voz. Desenvolvi também trabalhos com letras, poemas visuais. Colaborei em revistas, jornais, participei de eventos loucos em Magé, na periferia do Rio. Participei da Bienal de Veneza em 1993, já solo, mas em uma galeria à parte, um centro cultural naquele ambiente da Bienal. Marcio Doctors me convidou, não tive como recusar.

Nunca fui carreirista, daqueles que cada vez querem ficar em uma galeria mais importante, com objetivo financeiro. Em certo momento da minha trajetória, as coisas começaram a acontecer de uma maneira muda, ou seja, sem repercussão. Cada vez mais, eu queria fazer projetos que não tivessem cobertura na mídia, nem fossem exibidos em uma galeria de renome, porque os trabalhos que eu sempre gostei eram os mais irreverentes, irônicos, que permitem o questionamento da arte. Parece um paradoxo, dizer isso depois que fiz escândalos e apareci, mas eu topo esses paradoxos, adoro. No início, eu realmente quis muito que meu nome tivesse repercussão, mesmo que fosse em um meio mais alternativo e exigente, não queria ser um João-ninguém. Mas assim que eu obtive essa repercussão, deixei de dar valor a ela. Toda vez que eu realizo alguma coisa, hoje em dia, penso em como posso provocar a reflexão sobre os caminhos normalmente utilizados pelos artistas, pelos pensadores.

Muitas vezes eu faço coisas pontuais, preparo uma apresentação de poesia sonora, faço palestra com slides, não é uma provocação gratuita. Penso que há outros caminhos, como esse da poesia sonora, do uso da voz, da letra como potencial para o poema, ou mesmo da intervenção corporal de uma forma quase provocando situações paradoxais. As pessoas não estão muito dispostas a ter diálogo comigo hoje em dia, porque sabem que eu não estou exposto a fazer exposiçõezinhas, mostras, isso já não me diz nada, embora eu aceite e respeite quem vai para o MAC. Tento ir cada vez mais em uma linha proposta pelos movimentos experimentais, de ruptura. Tenho uma empatia com esse tipo de antilinguagens, e às vezes até me perco um pouco, não sei para onde ir. Acho legal me perder às vezes e me encontrar em um determinado ponto nessa minha pesquisa. Mas sinto que minha contribuição teve o ápice e agora estou meio que à deriva, estudando. Percebo que não dá para ir muito além. A área em que estou querendo enveredar já extrapola. Acho mais interessante falar com pessoas, como estou falando com você. Eu considero isso trabalho, estou fazendo arte.

Meu último grande trabalho mais palpável foi no Conexões Artes Visuais Funarte MINC/Petrobras, com uma proposta no campo da radioarte. São linguagens que estou tentando trazer à tona, assim como, em um certo momento, contribuí para trazer à tona a performance. O evento teve uma repercussão bem legal, fomos a Curitiba, chamei várias pessoas que estavam fazendo essas coisas mas que não tinham chance de mostrar seu trabalho, suas idéias. E são trabalhos nuançados, efêmeros. São pós-performáticos, se utilizam de elementos como gravador, câmera, microfone, para transmitir coisas. Descobri pessoas que ficariam à sombra se não houvesse um trabalho pioneiro como o que fizemos. Depois levamos o projeto para o MAC, fiz questão de ir para um lugar que tivesse relevância e visibilidade como o MAC, porque ele é um lugar aberto para esse tipo de experimentação que não é necessariamente mais arte, vai um pouco além, no campo das vivências. Nunca vou ser reconhecido como o cara que faz vivências, intervenções urbanas, derivas situacionistas. Mas esse trabalho pode ser importante de outra maneira, não só na realização de obras.

**BIANCA TINOCO:** Por que os artistas de performance terem sido apagados de um registro da Geração 80, a ponto de não figurarem em exposições como a do CCBB?

**ALEX HAMBURGER:** Há muitos pontos envolvidos. O primeiro é que a performance não era conhecida, não era respeitada como linguagem como é hoje. Os artistas nos viam atuar, mas, para ser reconhecido na Geração 80, era necessário produzir uma obra pictórica ou escultórica, porque era isso que legitimava a atuação de um artista. Ninguém sabia ainda sobre a linguagem da performance,

porque as pessoas eram mal informadas. Pessoas como o Basbaum, Márcia X, Barrão, Dacosta e algumas outras eram extremamente bem informadas. Eles sempre leram, conheciam o Grupo Rex e, em sua forma de escolher e se expressar, escolheram essa expressão. Pelas conversas que dividíamos, tínhamos essa verve de radicalizar, tínhamos sangue de dadaísta, sangue de neoconcretista helioiticicano. Hélio Oiticica foi um cara revoltado, rebelde com relação às linguagens convencionais. Lygia Clark também. Eles jogaram tudo fora para produzir seus trabalhos.

Há um aspecto mais simplório, que seria a ênfase na pintura. É claro, a pintura é um suporte extremamente válido para uma expressão interna, e temos que aplaudir o bom trabalho desenvolvido na Geração 80. Eu aplaudi na época, eu adorei a exposição, eu estava lá – eu, a Márcia, o Aimberê, projetamos umas performances que tinham sido filmadas em Super8, trabalhos da Márcia, não sei se o *Chuva de dinheiro*. Mas nessa época, 1984, não havia ainda uma repercussão. Eu não vou dizer nem que foi preconceito, não tenho uma postura crítica, cáustica, em relação às pessoas que não nos consideraram da Geração 80. O mercado estava tão em baixa que a Geração 80 deu uma grande contribuição para que a arte viesse à tona, adquirisse uma certa importância no contexto social.

Mas a gente estava fazendo história lá – os pintores não, eles já tinham uma linguagem reconhecida pela mídia, pela crítica e pelo público. Era lindo o que eles fizeram no Parque Lage, foi lindo, muito bem feito. Além das obras, fizeram um *environment*, um ambiente. Teve aspectos de *happening*, de arte acionista também nessa exposição *Como vai você, Geração 80?*. Mas a performance em si ainda não tinha o aval que passou a ter mais à frente, nos anos 1990, quando Marcio Doctors, críticos, pessoas respeitadas no meio, começaram a escrever dizendo que era uma linguagem válida, que tinha sua importância no contexto artístico. Penso que as pessoas simplesmente não sabiam bem do que se tratava. Não havia, em 1984, muitas realizações de vulto no campo performático. Foi logo depois da exposição que o Seis Mãos começou a fazer coisas mais incisivas, mais marcantes. Márcia e eu fizemos mais performances em 1985. Em 1984, eu ainda estava lançando o livro de poemas, não posso reivindicar alguma coisa nesse sentido. É claro que, historicamente, as pessoas poderiam considerar que na Geração 80, além dos pintores, também houve artistas performáticos. Conta o fato de a gente nunca ter se importado, porque performance tem essa proposta mesmo de ser efêmera, de não buscar muito venda – porque eles queriam vender, os pintores. Não há mercado para a performance até hoje, então a gente nunca fez questão. Mas, mesmo sem alarde, mesmo sem ter se importado, alguém acabou percebendo a importância e está levantando uma série de situações, de trabalhos que aconteceram e que foram bastante volumosos.

Eu sempre digo que surgiu no bojo da Geração 80, pois antes ninguém sabia quem era Alex Hamburger. Meu nome é Alexander, resolvi me lançar com esse pseudônimo. Meus livros, performances todos trazem esse nome, porque eu estava disposto a ficar sendo conhecido, dizer ao que vim. A gente queria ser conhecido para depois ser convidado para ir a Brasília, a São Paulo, curtir o momento. Tínhamos o que oferecer – eu, a Márcia, o Ricardo, o Dacosta, o Jorge Salomão, o Waly, o grupo Rádio-Novela. Em São Paulo havia um pouquinho também, no sul o 3Nós3. Hoje, um artista que se utiliza de performance é observado por um Paulo Sérgio Duarte, por um Patinho [Paulo Venancio Filho], por um [Paulo] Herkenhoff. Na época, eles não existiam: deviam estar por aí, mas escrevendo sobre pintura. Porque era a única coisa séria – o que nós fazíamos não tinha o aval do crítico, do público e muito menos da imprensa. A imprensa fazia inúmeras matérias, mas sem compreender absolutamente nada do que estava se passando. O Parque Lage era aberto, mas deviam achar que era uma atividade menor.

A partir dos anos 2000, a questão da performance adquiriu outra importância, e muitos artistas que hoje são bastante conhecidos, se não são totalmente performáticos, estão na circunvizinhança da performance, como a Laura Lima, a Renata Lucas, muita gente em Brasília, em São Paulo. É uma linguagem que já tem sua importância e que, por sua vez, gera associações internas. Não é mais só a performance, é a videoperformance, a performance poética, a do poeta sonoro que usa o corpo, a presença, objetos de cena, estranheza, situações inusitadas do dia-a-dia, descontextualização, desconstrução. Isso tudo faz com que ela tenha uma importância muito grande nesse campo ampliado da arte atual. Não havia como perceber isso nos anos 1980, quando já era o máximo o artista fazer

determinado tipo de tela, lona. O artista da Geração 80 era reconhecido por isso, era considerado avançado por não fazer simplesmente um quadro, por usar outros materiais, mas sempre com imagens, utilizando os princípios básicos do apelo retiniano. Outro tipo de apelo, o corporal, não era considerado como material válido de transmissão de sensações na época. Não era possível naquela época a performance vingar, ou qualquer tipo de trabalho desse tipo, porque nós ainda não havíamos exorcizado uma série de questões da pintura, da escultura, até do objeto. Isso precisava ser feito e foi muito bem feito.

Naquele momento, até a palavra performance a imprensa achava que era um modismo, uma coisa típica carioca daquele verão. A palavra performance, assim como a atividade, levou alguns anos para ser levada a sério. Houve uma época em que todo mundo começou a usá-la, houve uma diluição total. Como era algo muito delicado, ninguém tinha ainda um cabedal crítico para avaliar. Não havia estofamento cultural para compreender e nem condições devido a tudo que te falei.

A Márcia, por exemplo, tinha muito talento, poderia ter feito parte da Geração 80, ela pintava. Mas a danada botava pé firme e ficou no campo da performance. Ela não quis, e olha que ela pintava para burro! Eu, por meu turno, poderia continuar com meus livros meio neo-joycianos, uma linguagem bastante contemporânea dos poemas, porque eu tive uma boa repercussão. Poderia insistir nisso, provavelmente poderia me tornar um walyzinho da vida, eu tinha potencial. Eu também não quis, escrevi dois, três livros e optei por essa linguagem. Então me sinto gratificado de ter um Basbaum, um cara de muita visão, uma Cecília [Cotrim], reconhecendo meu trabalho. Quando expus na Gentil Carioca, mostrei objetos *readymades*, mas na abertura fiz questão de fazer uma performance que foi *A alma encantadora das ruas*. Peguei gente da rua e trouxe para a galeria. É uma coisa conseqüente, não é gratuita, algo que eu fiz para ser diferente na marra. Realmente eu achava que ela tinha condições de traduzir uma série de inquietações internas, quase uma catarse. Em vez de fazer análise, vou fazer performance. Acho que foi assim que aconteceu comigo.

O que deixa uma interrogação é porque hoje, já sob o filtro da história, quando há referência à Geração 80, não existe a lembrança de que houve outros tipos de manifestações, que estavam até um pouco mais adiante do que as questões pictóricas. Tenho certeza de que, a qualquer momento, um historiador sensível, culto, vai perceber e vai começar também a considerar essa possibilidade.

## Alexandre Dacosta, em 5 de março de 2009

### **BIANCA TINOCO: Como começou seu envolvimento com performance?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Conheci o Ricardo Basbaum jogando bola, em 1978, 1979. Ele morava no Rio com a família. A gente jogava bola juntos, tocava violão, começamos a fazer umas parcerias, uns sambas. Em 1980, mais ou menos, isso se estendeu a nossos trabalhos plásticos. Eu já desenhava, ele fazia uns quadrinhos, e começamos a criar uns desenhos juntos em papel grande. Culminou nas cinco pinturas-cartaz que fizemos, de 1981 até 1985.

No quarto cartaz, em 1984, fizemos um conceitual, que tinha só os nossos nomes – “Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta, artistas plásticos”, tipo os de baile-show. Fizemos também uma filipeta, e a partir daí as músicas começaram a falar de artes plásticas. Criamos um *jingle* da Dupla Especializada, um *Hino ao Dia Nacional do Artista Plástico*, fizemos shows vestidos de gari e gravamos quatro músicas em 1987.

Eu já fazia teatro desde 1980, lia muito sobre teatro. Nunca pensei em ser ator, porque era um músico tímido, mas acabei sendo levado, fiz uma peça atrás da outra nessa época. A partir de 1981, sempre estava no palco, fazendo peças infantis ou adultas. Para mim, essa história de performance sempre foi ligada ao cênico, sempre tive uma postura mais cênica nas performances. Nunca uma coisa exagerada, caricata, mas eu sabia que estar ali era ter uma emoção em cena, não ficar apenas executando uma tarefa. A maioria dos artistas plásticos vêm a performance mais como um elemento para você mostrar uma plasticidade. Eu sempre fui mais para a postura cênica, como se houvesse um personagem ali, não eu mesmo.

### **BIANCA TINOCO: Quando a Dupla Especializada deixou de fazer pinturas a quatro mãos para entrar efetivamente em uma linha mais performática?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Surgiu com a música. Começamos a compor umas músicas, uns sambas, o que culminou em umas músicas mais específicas para a Dupla Especializada. Criamos também um show para cantar as músicas. Cavaquinho, violão... O Aguilar era uma referência, com a Banda Performática. Eu cheguei a participar da Banda Performática uma vez na PUC, acho que o Arnaldo Antunes estava, José Thomaz Brum... Enfim, o Aguilar veio para o Rio e me convidou, entrei com um cavaquinho *slide*, *slide* de guitarra no cavaquinho. Depois, tinha a palavra “ARTE” em isopor, cada um carregava uma letra, inclusive eu. Ele decepava as letras com uma espada de samurai, cortava as quatro letras.

Com o Seis Mãos, criamos performances mais temáticas. A gente operava uma boneca, fizemos uma homenagem ao Hélio Oiticica na Funarte, uma música com letra do Hélio e uma ação de aspirar sal, [em referência à] cocaína... A gente pirava em cima disso.

Nessa época, muitos bares, Mistura Fina, Barão com Joana, recebiam muitos poetas – antes, muito antes do CEP 20.000. Havia essas noites de performances, que eram poetas falando, lançamento de revistas, a revista *Imã*... A gente era convidado para fazer algumas coisas. Eu e o Basbaum com a Dupla Especializada, mais o Barrão com o Seis Mãos, a gente sempre criava uma proposta para esses lugares. A gente agia mais com o Seis Mãos. Uma vez, no lançamento de uma revista *Imã*, fizemos para a revista três sapatos colados. E um dia, no início do CEP 20.000 no Espaço Sérgio Porto, nós três vestimos esses sapatos e entramos no palco, atabalhoadamente tentando andar.

Lembro que houve em 1986 um encontro, Brasil Performance, na Funarte de São Paulo. Era só performance. Eu e Basbaum fomos com a Dupla Especializada, cantamos música, pintamos uma tela... O pessoal até nos criticou em cena, “isso não é performance!”. Guto Lacaz tinha uma performance muito interessante, com um trenzinho elétrico.

**BIANCA TINOCO: Como era a performance *Garçons*, do Seis Mãos?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Os *Garçons* eram maravilhosos, eu adorava. Entrávamos em vernissages como garçons, nos misturando aos outros – porque sempre tem garçom em vernissage. Uma das primeiras vezes foi no MAM, numa exposição do Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*. Era o Seis Mãos mais o Fernando [Moura], e então nos nomeamos Oito Pés. Levamos na bandeja coisas vermelhas – os *Garçons* sempre tinham algo a ver conceitualmente com a exposição. O Fernando foi com latas de Coca-Cola pegando fogo, acho que o Basbaum foi com balas vermelhas. Eu ou ele fomos com uma bandeja cheia de fósforos, porque o Cildo tinha feito *Fiat lux*, uma instalação. Depois o Fernando saiu do grupo e Basbaum, Barrão e eu continuamos fazendo os *Garçons*. Fomos a vários vernissages. Fomos ao Banerj, que estava comemorando alguma coisa, levamos língua de sogra e chapeuzinho, distribuímos para as pessoas. Eu adorava fazer os *Garçons*, porque eram circunspectos, não falavam com ninguém, ficavam um tempo e saíam. Houve um evento no Planetário [da Gávea], uma exposição coletiva grande, e o Basbaum foi sozinho com uma bandeja cheia de macarrão cru. No Sérgio Porto, houve também uns *Garçons* com bandejas acorrentadas, eu não pude ir porque estava em cartaz, com *Cabaré futurista*. Também fomos, Basbaum e eu [Barrão não estava], a uma exposição do Luiz Pizarro na Saramenha, eu acho. Basbaum levou com um colírio, com um fio de náilon preso na bandeja, e eu, uma bandeja cheia de cotonetes. Entramos na exposição circunspectos. Conhecíamos quase todo mundo ali, mas não falávamos com ninguém. Não tinha quase fala. Um amigo vinha cumprimentar, a gente não falava com a pessoa.

Algumas pessoas também viravam a cara, esse pessoal da pintura mercantilista. Sem preconceito, mas era esse pessoal que já estava mais engajado com pintura, com galerista, eu achava aquilo muito estranho. Lembro que a dona da Galeria Saramenha um dia me falou: “Dacosta... como você faz uma coisa dessas?...” A idéia era maravilhosa, era uma crítica a esse mundo das artes, aos vernissages.

**BIANCA TINOCO: Basbaum contou que, na última atuação dos *Garçons*, vocês mesmos se serviram...**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Foi isso mesmo. Não sei se nos sentamos no chão da galeria e nos servimos. Não me lembro onde foi. Lembro que a gente foi uma vez no MAM com frases. Era uma exposição grande, não sei se uma coletiva ou várias individuais, uma do Ianelli. A gente conversava um pouco com os garçons. Gosto muito desse trabalho, tenho vontade de refazer. É uma crítica às artes plásticas, e eu gosto muito de criticá-las, o pessoal é sisudo demais.

**BIANCA TINOCO: Havia um grande número de pessoas fazendo performance nos anos 1980?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Não. Tinha muita gente nas noites de performance, mas eram mais poetas. Isso foi antes da Geração 80, em 1983, 1984. Em 1983, montamos uma exposição do Seis Mãos no Circo Voador e fizemos uma performance também. Nessa época, o Seis Mãos fazia muita coisa de rua, em faculdades. Eu fazia uma peça no Teatro Candido Mendes, em Ipanema, e resolvemos divulgar pintando umas lonas com música ao vivo. Sax, contrabaixo acústico, às vezes um trombone. No Circo Voador, a gente fez com trombone, guitarra, sax, instrumentos assim. E era improviso, *Improvisado para pintura e música*, a gente improvisava a pintura e os músicos também improvisavam.

Conheci a Márcia X fazendo uma performance no metrô, ela e Ana Cavalcanti, com umas notas de dinheiro enormes. Nesse evento, a Dupla Especializada se apresentou. Cantamos nossas músicas com duas guitarras, acho que tinha uma bateria também.

Fizemos uma performance no Madame Satã, *Otelo e as telas*, uma junção de teatro com pintura, que era o Seis Mãos e uns atores, Márcio Trigo dirigiu. Os atores de branco declamando *Otelo* de Shakespeare, e eu, Barrão e Basbaum pintando os atores. Não sei se tinha uma tela também.

Nessa época era tudo misturado. Havia um grupo grande, que era inclusive a Geração 80 também, a maioria pintor. As pessoas não ligavam muito para performance. A poesia tinha um movimento forte nessa época, culminou com o CEP 20.000, mas a performance era meio renegada. Tanto é que, na *Geração 80* mesmo, não me lembro se teve performance na inauguração.

No dia da inauguração, eu estava fazendo uma ópera-rock e tinha duas sessões, às 19h e à meia-noite. Entre as duas sessões, eu fui lá ver essa festa que foi a *Geração 80*.

O Alex Hamburger e a Márcia X eram uma dupla interessante, porque eles se infiltravam nos lugares, em um show de John Cage na Sala Cecília Meireles, foi interessantíssimo. O Aimberê ficava muito pelado, até hoje. Ele sempre teve uma postura performática no trabalho dele. Eduardo Kac, eu acho que ele estava fazendo uns grafites naquela época. O grafite tomou uma força naquela época, especialmente em São Paulo, com Waldemar Zaidler, Matuck e Alex Vallauri.

A pintura estava muito em voga, o mercado queria pintura. Arte conceitual nem estava com essa bola toda nessa época, a pintura é que veio com essa força. Para os galeristas, era ótimo, botar na parede, vender. No final do 1980 para 1990 é que a arte conceitual voltou com força. Até 1987, não me lembro de muita gente fazendo performance. Acho que ela cresceu dos anos 1990 para cá, como uma postura de o artista plástico querer se mostrar, querer ter essa ação.

Quando o artista plástico está em cena, ele tem que ter uma postura mais cênica mesmo. Tem que ter uma emoção. Sinto que a maioria fica executando uma tarefa sem uma presença física... sem uma alma.

#### **BIANCA TINOCO: Como começou o grupo A Moreninha?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** A Moreninha surgiu com visitas em ateliês. Era um grupo muito grande, umas 30 pessoas, e o intuito era apenas conversar sobre os trabalhos. Acho que começou no do Hilton Berredo, em Botafogo. Ele mostrava o trabalho que estava fazendo, e todos conversavam. Era muito divertido. A obra do Hélio Oiticica estava toda guardada em um apartamento, a Lygia Pape e o Luciano Figueiredo guardavam, e fomos em grupo visitar, vimos os *Bólides*, as maquetes das instalações. Fizemos uma exposição no Museu Carmem Miranda também, com as coisas da Carmem lá – não era o grupo, mas eram pessoas que também estavam [relacionadas]. Lembro que escrevi a partitura *Bananas Yankees*, uma peça para tocar com colher, e expus alguns objetos, uma coisa de clara de ovo com guizo.

Com tantas visitas, deixei para ser um dos últimos e o pessoal acabou nem vindo ao meu ateliê, que era em Ipanema ainda, o da minha mãe. A partir daí, como o Marcio Doctors, crítico, participava

também desse grupo, começamos a discutir que ações poderíamos criar, como um grupo. As pessoas foram se posicionando no sentido de escrever, pensar coisas.

A primeira ação foi uma ida a Paquetá, para pintar paisagens. Pegamos a barca em um domingo e passamos o dia lá, com piquenique e tudo. Basbaum e eu fizemos uma música para a Moreninha e cantamos na barca. Inclusive colocamos na introdução aquela música *Luar de Paquetá*, linda. Cada um podia levar o que quisesse: um bloco, telas... Lembro que o Berredo foi com uma malinha, com telinhas, quase com boina. Fez os quadrinhos lá, ele pinta muito bem. Eu acabei fazendo dois desenhos só, não estava muito ligado nessa visualidade da paisagem. Até teve uma divulgação na imprensa disso, algo no *Fantástico*, acho. Cantamos a música da Moreninha, o pessoal gravou na Pedra da Moreninha, mas nunca vi esse material.

Depois do passeio, em um encontro, alguém, não me lembro se o Marcio Doctors, avisou que Bonito Oliva vinha dar uma palestra na Saramenha sobre um Progetto Dolce, que ele inventou. A namorada dele na época estava fazendo umas pinturas, uns desenhos, eles vinham falar... Começamos a criticar, a refletir sobre isso: “Transvanguarda, agora Progetto Dolce, aí vem com um discurso...” Resolvemos fazer alguma coisa para mostrar nossas idéias, nosso repúdio, nossa crítica. Não se tirou nenhuma ação programada esquemática. Pensamos “cada um leva o que quiser, vamos ver o que acontece”.

No dia marcado, muitas pessoas do grupo foram e se sentaram na platéia, como se fossem de fato assistir à palestra sobre o Progetto Dolce. Mas alguém deu um telefone anônimo para a Galeria Saramenha e avisou sobre nossa ação, acho que alguém que participava desse grupo de visitas a ateliês e era mais engajado no mercado. Deve ter sido alguém que ficou meio resabiado. Então o Bonito, antes de começar a palestra, perguntou: “você quer a palestra ou a performance?” Aí todos, inclusive nós: “A palestra!” E começou a palestra. Lá pelas tantas, Barrão, Basbaum e eu entramos como *Garçons*, com balas na bandeja. Tinha também Márcia Ramos e a Lúcia Vilaseca, estavam de garçonetes. Enéas Valle estava sentado na primeira fila com espelho retrovisor, de costas para o Bonito Oliva, e o Alex Hamburger também estava. Basbaum estava com um gravador cassete na bandeja, tocando música sertaneja.

Lá pelas tantas, houve essa movimentação sutil dos *Garçons*. Ele foi achando aquilo meio estranho, mas continuou fazendo a palestra. Algumas pessoas que estavam sentadas levantaram e voltaram a sentar. A gota d’água foi a música. Basbaum ligou o gravador e começou a tocar música sertaneja de raiz. Em certo momento, ele parou a palestra, indignado, furioso. Levantou, porque o Basbaum se aproximou mais ali da frente, deu um murro na bandeja e derrubou a bandeja com o gravador. Aí parou a palestra, ele saiu, não sei se para dentro da galeria. Os organizadores mandaram que nós nos retirássemos para a palestra continuar. Nós nos retiramos e ficamos do lado de fora. Depois teve um coquetelzinho, depois da palestra, tenho impressão que o Milton Machado foi dar uns catálogos para ele, e ele estava meio chateado com o que aconteceu, teve uma história que eu não lembro bem, de um copo de whisky que foi jogado na cara não sei de quem. Bonito ficou furioso. O cara vem de fora, italiano, vem para o Brasil, grande crítico, Transvanguarda... E o pessoal, em vez de respeitar, ficar de carneirinho, um grupo resolve peitar, fazer uma performance no meio da palestra do cara, uma interferência... ele ficou puto.

Eu nunca tive problema de me queimar no meio. Esse negócio dos *Garçons*, por exemplo, era se colocar totalmente no fogo, porque nos apresentamos em galerias e vernissages em que estava todo mundo. O pessoal caretão não gostava muito, os caretas das artes plásticas. E, com essa história toda, repercussão na imprensa foi enorme, criou-se um debate. Saíram algumas matérias, Marcio Doctors escreveu para *O Globo* ou o *Jornal do Brasil*, não me lembro. O *JB* promoveu uma mesa redonda para conversar sobre esse momento das artes plásticas. Culminou em um livro, chamado *Orelha*.

Enéas Valle tinha orelha de abano, foi operar e resolveu fazer um vídeo com isso, dirigido pela Sandra Kogut – acho que chama-se *Orelha* também. E o grupo resolveu então fazer o livro. A Márcia Ramos fotografou a orelha de todos, e cada um fez o que quis nas páginas. Um botava fotos, outro desenhos, outro escrevia alguma coisa... E fizemos o lançamento do livro. Depois disso, a coisa foi se



dissolvendo, cada um foi para o seu canto. A gente se encontrava nos lugares, nas exposições, mas a Moreninha esmoreceu como ação coletiva.

**BIANCA TINOCO: Pelo que Basbaum me contou, os artistas de pintura e os de performance eram muito ligados. Por que, hoje, só os pintores são reconhecidos como Geração 80?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Na época, os galeristas realmente queriam pintura, era mais fácil de vender. E aproveitou-se esse movimento, de gente que já vinha fazendo – porque, antes da *Geração 80*, houve uma exposição na Casa Rui Barbosa chamada *Pintura! Pintura!*, inclusive fizemos uma performance na inauguração. O Seis Mãos fez uma performance com barulhos de liquidificador, bateria, algo assim, pré-Chelipa Ferro. E lá estavam Daniel Senise, Beatriz Milhazes, o Seis Mãos também exibiu uma tela.

Quando surgiu a exposição, em 1984, as pessoas foram chamadas a participar, os alunos de lá, pessoas que já estavam fazendo pintura ou escultura. O grosso era pintura, a maioria. A exposição foi uma festa, muita gente foi ver, e o mercado foi para o lado da pintura naturalmente. A quantidade de pintores era maior e a performance não tinha esse status que tem hoje. Acho que foi isso: a quantidade de pintores, o mercado foi absorvendo, galeristas queriam ter pintores no seu plantel...

**BIANCA TINOCO: A crítica forçou a barra?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Sem dúvida. O Brasil sempre teve esse espelho lá fora, Europa, Estados Unidos. A Transvanguarda estava bombando na Europa, na Itália, Sandro Chia, outros pintores, aquele alemão [Anselm] Kiefer, com telas enormes na Bienal... A Bienal de São Paulo de 1983 teve muita pintura. O pessoal daqui não é imaginativo, querem sempre fazer o que os outros estão fazendo, o que está vigorando lá fora. Em 1984, a pintura figurativa era a interessante. Eu já fazia umas pinturas geométricas, uns planos de cor, até expus em 1986. Estava na mesma rua, na mesma quadra, do Daniel Senise na Thomas Cohn, no mesmo mês. Eu na Petite Galerie, ele na Thomas Cohn, duas coisas bem diferentes, a minha mais para o sutil, a dele mais expressionista. O figurativo, o expressionista, estava bem em voga. Uma coisa meio cartum, colorida, que era um reflexo lá de fora.

Hoje em dia, a pintura até está meio por baixo. Há muita gente fazendo, mas a artes plásticas estão em um momento de espetáculo, com ênfase maior na performance, no vídeo, na escultura, na instalação.

**BIANCA TINOCO: Chegou a trabalhar individualmente com performance?**

**ALEXANDRE DACOSTA:** Em 1986, eu fiz essa exposição de pintura na Petite Galerie, botei quadros na parede e os fechei com papel kraft e fita crepe. Anunciei no convite que haveria uma palestra de uma crítica alemã. Eu estava fazendo um vídeo com dois personagens na época, contracenando comigo mesmo, e um deles era uma mulher, de peruca, vestido. Aí resolvi entrar na exposição como essa mulher, Mirian Ash, uma crítica alemã. Fechei a galeria, havia também minha assinatura em néon, dois triângulos sobre um círculo, na vitrine da galeria. Quando as pessoas entraram, viram só papel kraft com fita crepe. Chamei alguns atores amigos para me ajudarem, botei música, joguei confete lá de cima, o saxofonista Antonio Saraiva estava tocando, na parte de cima. Apareciam dois atores, Antonio Breves e Clélia Guerreiro, com lençóis, e aí entrava essa Mirian Ash para dar a palestra. Mas ela falava que estava desarranjada, que não passava muito bem, então não faria palestra nenhuma. Tirava os papéis dos quadros e eles apareciam. Mas eu fiquei o tempo todo maquiado. Alexandre não foi na exposição, ficou Mirian Ash recebendo as pessoas. Recebeu flores e tal.

Em 1987, em paralelo às pinturas, comecei a fazer um objetos, os *Adjetos*. Fazia música para esses *adjetos*. Comecei a gravá-las em 1994 e ainda não acabei, este ano eu termino. Fiz uma exposição em 1987 desses *adjetos*, e a trilha era uma música para cada um deles. Não fiz performances nesse dia.

**BIANCA TINOCO:** Como vê hoje os reflexos das performances que vocês produziram nos anos 80? Como aquela geração se reflete na produção dos artistas de hoje?

**ALEXANDRE DACOSTA:** Muito mais gente faz performance hoje. Virou um recurso para o artista plástico que acaba se sentido só no ateliê produzindo obras. Muita gente cai na performance justamente para poder ter esse lado cênico, de espetáculo, de aparecer – na galeria, a obra aparece, o artista plástico não.

Eu não sei se o pessoal que está fazendo agora tem essa referência, porque foi tão pulverizado naquela época! Me parece que não, eu acho que não. Talvez com o seu trabalho, com outros que estão surgindo, surja essa ponte. Quem acompanhou, eu acho que faz uma relação. Alex, por exemplo, sempre foi um performático, mesmo na poesia dele, nos livros. Aimberê também, eles sempre carregaram isso.

Eu, como trabalho como ator de cinema, teatro, televisão, meus personagens vão para esse lado mais profissional, não tenho muita vontade de me expressar cenicamente com artes plásticas. Quando penso em fazer algo, é uma ação de poucos minutos, para não encher o saco do espectador. Estou terminando o CD dos *adjetos* e quero fazer um show com essas músicas. Mas não me considero performático, sou mais compositor, cantor, músico. Já coloco essa necessidade de palco como ator. Mas entendo que o artista plástico queira se mostrar, até porque a arte hoje está mais propícia para essas manifestações.

## **Eduardo Kac, em 15 de outubro de 2009**

### **BIANCA TINOCO: Como começou seu trabalho artístico com o corpo, com a questão da performance?**

**EDUARDO KAC:** Em 2010, celebro 30 anos de carreira. Tudo começou para mim em 1980, quando eu tinha 18 anos. Mas comecei já com uma visão muito séria do que eu queria fazer. No período formativo, de adolescência, em alguns casos se atinge um nível de maturidade maior que o esperado. Eu lia muito e em várias línguas, e havia chegado a certas conclusões sobre um tipo de poesia que eu queria criar. Entre as referências, estavam alguns casos brasileiros como Gregório de Matos, na língua portuguesa os casos conhecidos do Bocage, e também os poetas romanos Marcial e Catulo... É preciso lembrar que aquela era uma época sem internet, que a informação circulava de uma maneira muito restrita, havia enorme dificuldade de acesso aos materiais. Acesso a este tipo de literatura, no Brasil, em 1980, era de uma grande dificuldade, demandou um esforço extraordinário. Mas eu estava interessado em mapear uma relação do corpo com a criação poética, especialmente a partir de uma visão política, que é a visão que eu compartilhava com a maioria das pessoas do meu universo criativo, que viveram e cresceram sob a ditadura. Nesse contexto, nutria-se uma visão extremamente crítica e um esforço no sentido de lutar contra a repressão que aquilo tudo representava.

Com um interesse na poesia e no corpo, tendo lido amplamente não só esse tipo de poesia que me despertava interesse particular, mas também a importante poesia brasileira e internacional — (Ezra) Pound, (Charles) Baudelaire, (Arthur) Rimbaud, entre tantos outros — cheguei à conclusão de que o tipo de poesia que eu queria criar deveria se despojar de um tipo de sintaxe concebida para a leitura silenciosa, e teria que ser escrita diretamente para a apreensão oral do público na rua. Ou seja, meu primeiro passo não é exatamente o da performance como linguagem em si, embora eu conhecesse, é claro, a história da performance com o dadaísmo, o futurismo, tudo isso. Meu primeiro interesse é em começar a corporificar a experiência poética, ou seja, escrever não para a leitura silenciosa do livro, não para um recital ou apresentação de um poema que foi escrito para o livro, mas diretamente para o corpo vivo, presente, que vai gritar esse poema na rua barulhenta, poluída, com um turbilhão de pessoas passando. Os poemas eram, de certa maneira, simplificados. A escrita era seguida de um ensaio do poema, no qual eu o modificava em função da experiência do corpo de pé, gritando-o. Isso, claro, em caráter privado, para que depois, na rua, ele funcionasse como havia sido concebido. Não para o meio do papel, mas para o meio do corpo vivo no meio da multidão, gritando o poema.

Na Praia de Ipanema, na mesma época, houve um movimento de política do corpo, um grupo de moças que tentava criar uma cultura do topless para que a mulher também pudesse desfrutar do sol da mesma maneira que o homem, sem sexualizar os seios. Foi uma tentativa que durou certo período, mas que, obviamente, dada a grande pressão da cultura brasileira, na época não teve êxito. Acompanhamos esse movimento com o Topless Literário. Foi um primeiro momento de tentar criar

uma sintonia, não só com o corpo do poeta, mas com o corpo social que está tentando uma transformação verdadeira. O interessante é a própria fenomenologia do processo, porque foi um raciocínio que começou puramente na literatura, e a consciência desse limite o conduziu efetivamente à rua, ao contato com o mundo. E, no ato de o corpo estar efetivamente experimentando essas idéias, o artista passa a descobrir outras coisas. Então, tanto os poemas que eu escrevi como a maneira de corporificá-los nas performances ficaram mais complexos e interessantes. Foi quando eu comecei a viajar. Eu viajei com essas performances por São Paulo, Minas.

### **BIANCA TINOCO: Quando aconteceu essa produção?**

**EDUARDO KAC:** Tudo isso ocorreu de janeiro ou fevereiro de 1980 até fevereiro de 1982. Parece um período muito curto, mas eu o vivi com uma grande intensidade. Então, a minha memória corporal desse período é muito mais longa do que o tempo cronológico desses dois anos. Foi um período de grande intensidade. Uma das primeiras coisas que nós criamos foi a Feira de Poesia, na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Não me lembro a data exata. O que isso gerou foi um compromisso, toda sexta-feira à noite, começando entre 22h e meia-noite. Fazíamos essas performances com regularidade toda sexta-feira à noite, e, depois de um certo tempo, começou a se criar um público. Havia gente que ia lá especialmente para ver, outros que saíam do teatro e, em vez de ir embora, ficavam por ali porque sabiam que ia ter... Começou a criar um conhecimento na cidade de que havia performances naquele local, mais ou menos naquele período – bem em frente ao Amarelinho. É um lugar fascinante, rodeado pela Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal, a Câmara dos Vereadores. A cultura, a política e os mendigos, a prostituição, os intelectuais, todos num *melting pot* — um ambiente riquíssimo, do ponto de vista cultural. Um ambiente difícil, por várias razões, mas riquíssimo.

Havia um grande componente de humor e radicalidade nesse tipo de trabalho. Nós estávamos saindo de um período de grande depressão e repressão, e a imagem do corpo no período era a de um corpo torturado, sofrido, massacrado, morto. As trouxas do Artur Barrio, o *Cara de Cavalo* do Hélio, *Quem matou Herzog? do Cildo*, enfim... O repertório de imagens do corpo destruído, ensangüentado, esfacelado é enorme na arte brasileira desse período. Então, eu queria radicalizar no sentido oposto, queria criar uma arte baseada numa política corporal e que não abria mão do prazer e do humor. Por isso eu chamei de poema pornô, porque o interesse não era erótico, de jeito nenhum. O interesse não era que o público ouvisse os poemas e ficasse excitado. Não havia nenhum componente erótico em si nem o pornô que correspondia ao erótico. O interesse ali, do ponto de vista da linguagem, era observar o fenômeno corporal no domínio da linguagem a serviço de uma clara visão política progressista.

Este é um projeto que existe muito claramente no âmbito da língua portuguesa do Brasil (embora na época a exposição PornEx, em Lisboa, mostre que o poema pornô brasileiro chegou a cruzar o Atlântico). Este é um projeto de poesia em português, muito diferente do que eu fiz mais tarde, quando eu rompi com essa fase e criei um trabalho que é completamente global. Ao se fazer um levantamento lexical do português brasileiro, observa-se uma série de casos de estigmatização do corpo humano. Por exemplo, chamar uma mulher de piranha significa pegar um animal, o peixe que se alimenta de carne, e projetar seu comportamento devorador sobre um ser humano. No momento em que se transpõe, ocorre um processo de estigmatização, desloca-se uma imagem do animal violento, sangrento, para outra pessoa. Então, quando se diz coitado, seria aquele que “sofre o coito”, o subjugado ou “passivo no coito” – quer dizer, a própria noção do passivo seria uma relação a ser questionada. Então, a idéia do poema pornô era de que cada poema era um pequeno universo no qual essa estigmatização era revertida, destruída. Era como se o poema efetivamente alterasse aquela realidade, como se, no contexto do poema, uma visão de mundo conservadora fosse subvertida e substituída por uma outra, livre e aberta. Se o processo de estigmatização das palavras é revelado, na torção sintática e semântica do poema, ou em alguns casos adicionando até sentidos opostos ao original, o poema vai contra essa realidade.

### **BIANCA TINOCO: Seria uma espécie de dessexualização do poema, ou da palavra?**

**EDUARDO KAC:** Não é que esses poemas não envolvessem o sexo, eles envolviam, mas também envolviam, por exemplo, a escatologia — sempre a serviço de uma visão de mundo politicamente livre. Esses poemas não envolviam o sexo no sentido pornográfico porque a pornografia não questiona a sociedade como nós a encontramos; a pornografia comercial *standard* amplifica uma visão de mundo conservadora que é a predominante. Hoje há exceções, há feministas tentando fazer pornografia, tentando fazer coisas diferentes, e o universo gay circula mais livremente, mas 99% da pornografia reforça uma visão de mundo dominadora e dominante, ela exagera e amplifica essa visão de mundo. Há uma ideologia muito clara dentro da pornografia, a começar que a maior parte dela é feita para o consumo masculino (homo ou hetero). Hoje isso começa a mudar, começa a haver uma pornografia feminina. Mas isso é muito recente.

Voltando àquele contexto de 1980, 1982, nós ainda estávamos sob uma ditadura, não era uma democracia ainda. Claro, havia uma abertura, mas no momento em que Figueiredo disse que gostava mais do cheiro do cavalo do que do povo, essa abertura tornou-se ainda muito suspeita, não era de grande confiança. Não é que os poemas dessexualizassem o corpo. É que, em vários casos, eles falavam de sexo sim, mas não reforçando a visão conservadora das classes dominantes. Havia uma celebração, por exemplo, da sexualidade infantil, das pessoas idosas, havia o uso de palavras pornográficas em contextos completamente não pornográficos, como neste meu poema:

#### **Eclipse**

o dia amanheceu tesudo

o mar chupa  
a bucinha do horizonte escancara um sorriso

azul

enquanto o sol de pau duro  
goza junto cualua

Havia uma metáfora pornográfica que deslocava a imagem para uma paisagem, por exemplo. Os procedimentos técnicos eram variados, claro, porque senão os poemas seriam todos idênticos, mas havia uma pansexualidade. Os poemas presentificavam uma sexualidade não só hetero, dominante, mas pluri, gay, trans, infantil, tudo. Inclusive da própria natureza, em alguns casos, como acabei de citar. Era uma pansexualidade, e isso era uma coisa que simplesmente não existia publicamente no contexto brasileiro daquele período. Não era um dessexualizar, pelo contrário, era uma sexualidade livre, que respeitava, cultivava e celebrava a sexualidade como um fenômeno normal, que não deveria estar acima ou abaixo de outros da experiência humana. Mas isso tudo investido do ponto de vista de uma política do corpo, contra a repressão, a ditadura. Os poemas eram isso. É difícil lê-los hoje no papel, porque eles não foram escritos para esse meio. Eles foram realmente escritos e revisados para o grito na praia, na praça, no parque, no espaço público.

Ainda assim, também é importante ressaltar que alguns de meus poemas escapavam ao vetor principal do projeto e abriam outras portas, como este poema de palavras inventadas e parcialmente evocativas de universos semânticos familiares:

#### **Osma Pêssa**

Issa ralhoabo recual arazade funta  
mi vagiona piruma corrim frijída,  
furunda de glan boceosos,

irmegózeos de colhos chifrovados.

Vomije é esprosa fante mimelado,  
 icujos pentilhos de bostouro mãmela;  
 chirota é a chupã dos meunúcleos catãneos,  
 comsolo com posrras bucejadas.

Dendo a inrãbia das pemptas inpalada,  
 orgostem uns durados, orgosje pemptos,  
 orgasnhã gulirão ralhoabos mais rrudos.

Fianápodas, deducno, dôfo clitéreo, uro,  
 cundásu rubailarêmo-nos na osma pêssa;  
 — terpadana ifanta, deliciante, rabadíssima!

Daquelas primeiras apresentações na Praia de Ipanema, do Topless Literário, até a regularização dessas performances na Cinelândia, houve uma série de intervenções em praças, praias, teatros. O corpo foi se adaptando a lugares diferentes e a recursos diferentes, com maneiras distintas de trabalhar cenicamente com o espaço. Por conta disso, comecei a introduzir outros elementos além da voz e do gesto no espaço. Por exemplo, em uma foto minha da época, muito publicada, em que estou de minissaia rosa, aquele objeto que estou segurando é o que eu chamava na época de *Poemazóide*. Fiz um objeto de borracha que parecia um espermatozóide, tinha a cabeça e o rabinho. Na Casa da Borracha no Rio, comprei uma etiqueta, sem nada escrito, cavei um carimbo e carimbei de um lado “Dica pura” e do outro, “Pica dura”. Eu fazia na performance um poema que era uma charada, e quem adivinhasse levava o objeto. Eventualmente aquilo se esvaziava, era repleto de ar. Não era um objeto permanente, mas isso era também parte da história.

Eu fazia esse tipo de obra ou um grafite durante a apresentação, em que escrevia “Overgoze”. *Overgoze* era um poema de uma única palavra, que eu grafitei nas ruas, em São Paulo, no Rio. Isso tudo começou a abrir uma pluralidade de linguagens que foi enriquecendo tanto a minha prática poética quanto a dinâmica do corpo no espaço da performance.

Mas talvez o mais importante disso tudo, do ponto de vista da sua pesquisa, sejam duas coisas em particular. A primeira: em algum momento comecei a usar regularmente uma minissaia rosa. Não era performance. Eu não usava minissaia rosa para entrar em cena, eu usava no cotidiano – na padaria, no supermercado, no que eu fazia no dia-a-dia. E usava nas performances também, mas como consequência do fato de eu ter passado a me vestir daquela maneira, e não o contrário. Eu continuei a usar na performance porque usava no dia-a-dia. E fazer isso, mesmo hoje, seria complicado. Mas era justamente o que eu queria testar: eu vinha de um período em que jogava basquete no (Clube de Regatas) Flamengo, então tinha pernas bem musculosas, e as pernas foram bem expostas. Eu saía com minha namorada, de braço dado. Então, o que se via era uma imagem bem máscula, pernas com músculos bem cavados. Eu usava uma sandalhinha, na época a Company tinha umas sandálias que eu gostava, era uma sandália trançada que eu achava bem apropriada, bem ventilada. A minissaia rosa, as camisas em geral eram camisas que eu tinha feito ou eram com o símbolo do anarquismo, ou era do poema *Overgoze*, ou era deste poema:

**Filosofia**  
 pra curar amor platônico  
 só uma trepada homérica

Usava uma pulseira punk de uma tira só, daquelas de pontas. Usava batom vermelho também. Não todo dia, para o supermercado não usava sempre, mas se fosse sair de noite eu botava – se eu fosse ver uma peça, ou ao cinema. E eu tinha o cabelo encaracolado até o ombro. Era uma imagem parcialmente masculina, e confundia muita gente. As pessoas xingavam, cuspiam. Nunca fui agredido, mas o fato de

que as pessoas xingavam e cuspiam já eram um índice de como aquilo incomodava. Era uma imagem muito ambígua.

No período final, organizei uma série de trabalhos, que eu chamei de *Pornogramas*. Eram o corpo no espaço, como se o espaço fosse o meio de escritura. Com os *Pornogramas*, eu realizei um projeto em que a palavra gritada na rua só alcançava até certo ponto. Passei a inserir o corpo no espaço: o que o corpo fazia era efetivamente o texto, a ação do corpo no espaço era a escritura. O espaço era o meio onde a escritura ocorria. E a fotografia era o sistema de publicar esse poema, no sentido de “dar a público”. Nos *Pornogramas*, esse “escrever com o corpo no espaço” ocorre especificamente para que essa foto possa ser feita. Talvez não seja incorreto chamar de fotoperformance, mas meu projeto era literário. Eu finalmente comecei a escrever com o corpo ao inscrevê-lo no espaço. Como a tinta marca o papel, o corpo marca o espaço, e a reprodução fotográfica serve para que o outro possa ler. Um processo meio análogo, nesse sentido.

Foram marcantes o trabalho com a minissaia rosa, intervenções que hoje seriam chamadas de *transgender* (mas naquela época esse termo não existia), e os *Pornogramas*. São esses *Pornogramas* que eu vou expor na Galeria Laura Marsiaj (galeria de arte carioca), em janeiro de 2010. Mas não há muitos, porque os criei já no final desta fase.

Houve então a performance final na Praia de Ipanema, em fevereiro de 1982, quando todo mundo ficou pelado, entrou na água, a metáfora da água como o recomeçar, o renascer. Aí não era mais um evento centrado no *performer*, a gente quis realmente que a praia inteira ficasse pelada, que todo mundo ficasse à vontade. E claro, apenas com uma dose moderada de sucesso nesse sentido. Mas muita gente ficou à vontade, entrou na água junto. Ainda se estava na ditadura, havia uma cultura muito forte do abuso policial, os camburões passavam toda hora. Mas tudo foi planejado com bastante estratégia. Eu ficava na praia olhando que horas os camburões vinham e saíam, buscando uma janela onde havia menos movimento, e deu certo. Depois eu achei que esse projeto já havia se completado. Achei que o mundo estava mudando, eu estava mudando, meus interesses estavam se ampliando.

Em 1983 publiquei um livro de artista, *Escracho*. A capa do *Escracho* é um dos *Pornogramas*, trabalhado graficamente, mas existe como foto original. O pôster do *Escracho* é um dos *Pornogramas*. *Escracho* tem também algumas fotos que acho que não estão em outros lugares, da performance de 1982 na Praia de Ipanema. Zózimo, que era o grande colunista social da época – todo mundo lia, todo mundo se preocupava com ele –, publicou duas notas. Eram muito elogiosas e respeitosas às performances. Mas, na última frase, ele dava uma mega alfinetada, que completamente tirava o caráter respeitoso da parte anterior. Então, como ele me sacaneou, para sacaneá-lo, eu publiquei as notas de novo sem a última frase. Peguei o logotipo dele, fiz uma página do *Jornal do Brasil* com o Zózimo, com o logotipo, com tudo direitinho. Como a imprensa se apropriou do meu trabalho para fazer o dela, eu reapropriei a apropriação que eles fizeram do meu trabalho para fazer o meu de volta.

**BIANCA TINOCO: Foi o que você também fez no caso da *Alba*, aquela série de trabalhos?**

**EDUARDO KAC:** Nunca fiz essa conexão, mas é exatamente a mesma coisa. A *Escracho* foi um laboratório de experiências. Outra coisa que talvez ilustre um pouco o que eu estava falando para você é o seguinte: como eu fazia esse trabalho publicamente, e a imprensa noticiava muito, estava na televisão, rádio, fazia muita mídia, isso era muito visível. Mas os poetas “sérios” de outras gerações, mais velhos do que eu, tinham horror de dizer publicamente que eles apoiavam esse tipo de trabalho, porque era uma coisa vergonhosa, um senhor de idade, tarado, apoiando os jovens, era uma coisa que não tinha cabimento. Eram poetas mais velhos, que têm uma carreira dita, entre aspas, “séria” — para mim o humor, a subversão são muito sérios. Caso a sua reação seja uma gargalhada, isto não indica que não houve, na gargalhada, uma forma de reflexão. Não vejo de maneira nenhuma o humor como sendo inferior; o humor é seríssimo.

Carlos Drummond de Andrade, em entrevista a um jornal, chamou aquele projeto de “chuva estercorária”. Aí eu resolvi sacanear o velhinho tarado, da tradicional família mineira, senhor

respeitoso, mas que todo mundo dizia que tinha uma amante no Bairro Peixoto, em Copacabana. Era justamente esse tipo de coisa, a hipocrisia, que eu não tolerava, essa coisa pequeno-burguesa. Eu descobri, com enorme sacrifício, que o Drummond havia aceito uma encomenda do José Mindlin para escrever um livro de poemas pornográficos que só poderiam ser publicados depois da morte dele. Ou seja, é o come-quieto, é a coisa dúplice. O livro não havia sido publicado, o Mindlin tinha os originais dele. Foi publicado anos depois como *O amor natural*. Mas, naquela época, só o Mindlin tinha os originais, ninguém mais, foi encomendado para o consumo pessoal dele. Eu, por um milagre, com enorme sacrifício, consegui o diabo desses inéditos. Mas o cara que botou na minha mão falou: “vou te dar cinco minutos e pegar esse negócio de volta. Não pode copiar, não pode fazer nada”. Eu sentei no meu canto, quietinho, ele marcou cinco minutos no relógio, e eu pensei “não vou nem ler, vou procurar o menor e decorar”. Eu decorei o menor poema do livro, entreguei os originais para ele, corri, sentei e transcrevi. E no *Escracho*, dentro de uma moldura horrorosa, rococó, malfeita, com umas flores xexelentas, eu botei o poema do Drummond, que começa: “No mármore de tua bunda / gravei meu epitáfio”. Eu tinha essa coisa muito insolente, muito transgressora, muito “não vou aceitar essa hipocrisia burguesa, que se dane o poeta respeitado, tem que me respeitar também”. A *Escracho* talvez tenha interesse como fonte primária por essas razões. Eu lancei a *Escracho* em 1983. Em 1982, depois da performance da praia, eu total e completamente encerrei esse projeto, até o começo de 1983 eu trabalhei na *Escracho*, publiquei, e o resto você conhece. Eu dei uma guinada radical, comecei com a poesia holográfica, os trabalhos de telecomunicação, a poesia digital.

**BIANCA TINOCO: Conte um pouco mais sobre as viagens.**

**EDUARDO KAC:** As viagens eram uma maneira de levar o projeto a outros lugares. Sempre fiz esse pêndulo Rio-São Paulo. No SESC Pompéia, houve em 1982 um evento chamado 14 Noites de Performance, em que fiz uma intervenção. Houve também um na Biblioteca Mário de Andrade, que era mais organizado, mas os responsáveis pelo evento ficaram horrorizados e nos expulsaram do palco, me interromperam e expulsaram. Nós demos continuidade do lado de fora, porque na rua eles não tinham como impedir. A *Folha* deu uma matéria, “Poetas pornô na escadaria da Biblioteca Mário de Andrade”, algo assim. Em Belo Horizonte, também fiz um grande evento e outros menores, em bares. Belo Horizonte sempre foi, comparado ao Rio, bastante conservadora. Naqueles ambientes distantes da cultura carioca, da Praia de Ipanema, do Posto Nove – que é o mesmo ambiente onde o Gabeira também circulava, e as meninas do topless, ali realmente foi um berço muito rico de mudanças – o espaço mais industrial de São Paulo, ou um pouco mais acanhado de Belo Horizonte, naquela época pelo menos, eram bastante distantes daquela cultura do Posto Nove. Na verdade, no Méier, em São Cristóvão, ou até mesmo em Botafogo, no Rio de Janeiro, já se estava distante do espírito do Posto Nove. E a ressonância desse tipo de trabalho nesses outros contextos era muito diferente.

Uma figura importante desse momento, embora não tenha participado de nenhuma performance, era o Glauco Mattoso. Ele sempre foi um poeta de grande talento, fazia o *Jornal Dobrábil*. E escrevia alguns poemas especialmente para que a gente fizesse performance. Foi uma contribuição muito importante naquela época.

**BIANCA TINOCO: Como foi sua participação na exposição “Como vai você, Geração 80?”**

**EDUARDO KAC:** Comecei a fazer os poemas holográficos em 1983, ou seja, a a poesia holográfica já existia naquele período. Eu estava na dúvida, me lembro que conversei com Marcus Lontra na época, perguntei o que ele achava. Eu fazia grafite, *outdoor*, uma série de coisas, mas estava cada vez mais interessado em mostrar meus poemas holográficos. Ficamos preocupados com a segurança, o Parque Lage não tinha meios efetivos de monitorar a atividade do público. De jeito nenhum eu iria deixar meus poemas holográficos sem proteção perante as multidões que nós esperávamos que fossem passar, e que de fato passaram, pelo Parque Lage. Ainda bem que eu não expus.

Havia naquela época um espírito do trabalho em grande escala, que ajuda a explicar a ausência da performance, a presença matérica em grande escala, as grandes telas. As minhas eram *outdoors* de



27m<sup>2</sup>, eram 3m x 9m, mas eram efêmeras, porque, ao contrário dos meus colegas de Geração 80, eu nunca me interessei pela pintura em si. O *outdoor* é um instrumento de comunicação, uma intervenção no espaço público, e isso me interessava. O fato de pintar, de aplicar o substrato pictórico sobre a superfície, para mim estava a serviço de um processo de comunicação, da intervenção no espaço urbano, de outras coisas – não era o ato em si mesmo, como era para os pintores. Eu tinha feito uma série de três *outdoors*, nos quais eu revisitava imagens pré-históricas, de cavernas, um pouco sugerindo que o espaço urbano, a lateral dos prédios, o mobiliário urbano, isso é a nossa caverna. Eu fazia aquelas figuras de Cromagnon com três metros de altura. Fiz um desses Cromagnons pintado à mão, que foi exposto no Rio, depois fiz outro grafitado, com vários grafites ocupando a folha inteira, que expus em São Paulo. E depois fiz o terceiro, que eu expus na “Geração 80” do Parque Lage, e que era menor ainda, era carimbo, mais ou menos do tamanho da palma da sua mão, eram as mesmas formas Cromagnons, com três carimbos, com várias cores, cobrindo toda a superfície de 27m<sup>2</sup>. O *outdoor* estava virado para dentro, intencionalmente; não estava virado para a rua.

**BIANCA TINOCO: Como você vê hoje o fato de não ter sido associado à Geração 80?**

**EDUARDO KAC:** De maneira nenhuma fiquei decepcionado por, na memória de não sei quem, não ser ligado à Geração 80. Para te falar a verdade, não teve nenhuma importância na minha vida ou na minha carreira. O que aconteceu é que houve no Rio de Janeiro, alguns anos atrás, uma recriação daquela exposição, eu não fui convidado e um crítico escreveu uma matéria no jornal dizendo que a minha ausência marcava uma falta de visão. Mas isso foi uma coisa entre críticos, não é minha preocupação. Em São Paulo, houve também uma exposição, recriando, repensando a Geração 80, e nessa eles me convidaram. Inclusive, expuseram um desses *outdoors* da época. Foi uma do Museu de Arte Moderna, chamada *2080*. Nessa, eu fui convidado, e para lembrar aquele período, expusemos meu primeiro *outdoor*. Foi o grande Cromagnon, com três figuras de 3m. Há nisso uma grande ironia, porque eu participei da original, no Rio, e só fui lembrado na outra, em São Paulo. Mas nada disso tem a menor importância. A partir de 1983 eu me interessei por participar da criação de uma cultura global.

**BIANCA TINOCO: Como a relação com o corpo se reflete em sua produção atual?**

**EDUARDO KAC:** É evidente em todas as obras, na verdade. A poesia holográfica corporifica o ato da leitura – o ato da leitura não é silencioso, não é fisicamente passivo no sentido de contemplar uma página. Veja bem, o ato da leitura silenciosa da página impressa é sempre cognitivamente ativo. O que eu sempre disse é que no universo Gutemberguiano, ou seja, ao ler a página impressa, o processo cognitivo se divorcia da experiência fenomenológica global, do corpo vivo no espaço, da vivência sensorial. Na holopoesia o ato da leitura é perceptual, fenomenológico, fisicamente ativo, interativo. É realmente uma poesia pensada e criada para uma leitura completamente corporificada, kinestética. Depois, veio a telepresença, os corpos robóticos que eu inventei, cada um criado especificamente para cada obra e não para nenhuma outra. E é contínua a relação do corpo do espectador com aquele corpo no qual que ele se encontra, mas em outro lugar, distante. A telepresença é um pensar radical do corpo. No *Cápsula do tempo*, a guinada que se dá em relação ao corpo é de outra natureza, porque é ali que eu começo a falar em bioarte. Essas obras de 1997, o *A-positivo* e o *Cápsula do tempo*, são as duas faces de uma mesma moeda: numa, é o eletrônico que vai dentro do corpo humano, e, noutra, é o elemento vivo do corpo que vai dentro do robótico. Eles se complementam. A questão do corpo perpassa a obra como um todo, com evoluções e inflexões que seguem meus interesses em determinado momento.

Embora eu tenha criado poemas digitais a partir de 1982 e a poesia holografia a partir de 1983, e tenha criado várias obras nas quais há elementos do virtual, na verdade nunca fui muito interessado no digital, no virtual, sozinho. A exceção se dá no caso da poesia. Talvez as únicas criações digitais puras que eu tenha feito realmente são os poemas digitais. Na poesia digital, eu achei que aquela aventura foi extremamente enriquecedora na criação de novas linguagens poéticas. Como o fundamento da poesia é a linguagem, o digital na verdade é um substrato por excelência para aquilo que, por definição, é imaterial, que é a linguagem. No caso das artes plásticas, eu sempre identifiquei o risco de

que o virtual sozinho pudesse reduzir o campo da experiência. Como a dimensão material e sensorial da arte para mim é extremamente importante, sempre quis trabalhar no domínio do físico, do material. De uma maneira geral, o digital se reduz ao visual – há exceções, claro. Sempre optei por trabalhar no campo material, no campo físico, com os robôs de telepresença, as conexões em longa distância na internet como sendo um elemento da sintaxe da obra, isso sempre me interessou mais. Mesmo porque um aspecto fundamental da minha plataforma estética é que as obras que eu crio existem da mesma maneira que essa cadeira na qual você está sentada existe. A dimensão simbólica, metafórica etc. da minha arte emerge da manipulação direta, no sentido de operacional e funcional, da matéria e de sistemas no campo do real. O poder do tipo de arte que eu faço vem justamente do fato de que eu coloco aí ao seu lado uma entidade que é tão real e presente quanto esse computador que você está usando. Só que esta entidade não é uma ferramenta, ela não é uma representação, um conceito, ou um *readymade*— ela é uma coisa ou um ser vivo que eu inventei, mas que ocupa seu espaço da mesma forma que você ocupa, e agora enriquece seu universo material e sensorial. Você tem que lidar com ela nesse embate físico do seu corpo, tem que confrontá-la, ela se projeta na sua direção, ela existe realmente, demanda a sua atenção. É a partir dessa manipulação física da matéria que se começa a perceber onde é que vai existir a dimensão simbólica, metafórica, cultural dessa intervenção no plano do material e físico que eu fiz, onde estão essas alusões culturais. Acho que eu nunca me interessei em trabalhar exclusivamente com o digital no campo das artes plásticas justamente pelo perigo do retorno a uma estética clássica da representação, que não me interessa.

**BIANCA TINOCO: Até que ponto o grupo de pintores e os artistas adeptos de novas tecnologias andavam juntos e partilhavam idéias nos anos 1980?**

**EDUARDO KAC:** Um dos meus melhores amigos pessoais daquele período era o Jorge Guinle, eu andava mais com ele. A gente discutia, falava de arte, de poesia. Jorge era de uma geração mais velha. As pessoas todas se conheciam. Por exemplo, no começo da carreira, (Luiz) Pizarro, Daniel Senise e eu trabalhávamos, quando éramos muito jovens, no Banco Nacional. Então nos encontrávamos para almoçar e coisas assim, algumas vezes. Frida Baranek e eu crescemos no mesmo prédio. Barrão e eu tínhamos amigos em comum. O Basbaum. Nos esbarrávamos todos nos vernissages, mas isso tudo é muito social, não tem nenhuma importância do ponto de vista estético, não teve papel de formação. Não havia uma frente, de jeito nenhum. Fundamentalmente, no Rio eu era o único artista da Geração 80 a trabalhar com novas tecnologias. Meus amigos, com quem eu tinha realmente uma identidade, viviam em São Paulo: Otávio Donasci, Carlos Fadon, Wilson Sukorski, Hudinilson Jr., Mário Ramiro. A exceção é Paulo Bruscky, também um grande amigo, que mora no Recife.

**BIANCA TINOCO: E que estavam pesquisando tecnologia naquele momento, não é?**

**EDUARDO KAC:** Exatamente. Eu me sentia mais próximo das pessoas que estavam fazendo um trabalho de ponta, não era só a questão de usar a tecnologia. Esta diferença é fundamental. Havia ali, em um pequeno grupo entre nós, um diálogo mais regular e intenso. Eu e Ramiro trocamos muitas cartas. Havia um diálogo muito constante entre nós. Também com Otávio Donasci, Wilson Sukorski, que hoje é mais conhecido como músico, mas que naquela época fazia muito trabalho experimental que transcendia o concerto. Havia um pequeno grupo, de quatro, cinco pessoas, que eu freqüentava de fato, via com regularidade, trocávamos idéias e bastante informação. Embora eu pegasse onda em Ipanema, a minha praia ficava na Paulista.

O trabalho de um Otávio Donasci, por exemplo, me interessava enormemente, porque aquilo era de uma radicalidade e de uma invenção que era na verdade o perfeito exemplo de um novo teatro, de uma nova performance... Donasci, Ramiro, eu, (Carlos) Fadon (Vicente) e Sukorski, reuníamos cinco exemplos diferentes do surgimento de uma nova linguagem na poesia, na música, na performance, na escultura e na fotografia. Hudinilson representava uma nova expressão gráfica. Esse pequeno grupo, no meu ponto de vista daquela época, era o mais próximo de um movimento genuíno de arte tecnológica, uma nova vanguarda, uma verdadeira vanguarda. A Geração 80 não foi uma vanguarda, foi uma geração de 90% pintores neoexpressionistas de extração italiana ou alemã, imitando aquele espírito de época. Nadando contra a corrente, havia esse pequeno grupo. Ramiro fazia esculturas que levitavam no ar. O Sukorski, a

música dele era uma obra na qual você respondia na tela do computador perguntas pessoais, quando nasceu, o que gosta, que cor prefere, e o computador na hora fazia uma composição musical para você e você saía com ela. Otávio reinventava o teatro e a performance misturando o ser humano com a máquina. E eu escrevia com luz no ar, de maneira que você tivesse que se mover no espaço para ler. A fotografia digital do Fadon reinventava a fotografia como linguagem plástica no Brasil. Ou seja, aquilo para mim revelava um novo momento na arte, em todos os campos.

**BIANCA TINOCO: Como pensa a questão do rótulo Geração 80?**

**EDUARDO KAC:** Eu sempre quis ser lembrado como artista dos anos 80, mas dos anos 80 do século 22. Quero que o seu tataraneto aprecie o que eu faço—sempre tive essa visão. Não é questão de desmerecer o talento de um Daniel Senise ou de uma Beatriz Milhazes, excelentes artistas que são, mas o fato incontestável é que há uma diferença fundamental entre a arte que revela uma visão maior da cultura do futuro e que a constrói no presente, e a arte cujo universo se resume fundamentalmente ao circuito de feiras de arte e formadores de opinião desinteressados das grandes questões culturais de um planeta em plena mutação física e cultural. O mercado é feito por pessoas que, com frequência, não têm uma propensão ao grande risco estético, têm tendência a uma visão um pouco mais estável e conservadora, o status quo estético. Veja o Damien Hirst. Ele é um artista de enorme sucesso comercial, o tubarão flutuante tem grande impacto visual, mas, se você refletir facilmente percebe que ele trabalha com uma estética do *ready-made*, que foi definida quase 100 anos atrás. Pega um catálogo anatômico, escolhe uma forma e a faz ter 15 metros de altura. Pega um bicho morto, como (Nelson) Leirner já fazia com o porco nos anos 1960, e coloca em um tanque, da mesma forma que Duchamp pegou o cubo de mármore e botou na gaiola. O procedimento não é de criação de novas possibilidades, de novos caminhos, mas sim de amplificação, dramatização do que já é estabelecido. Aí reside o sucesso comercial. Variações idiosincráticas com base no que já é confortável.

O rótulo Geração 80 alimentou o mercado da época. Quando o artista trabalha dentro daquela linguagem já aceita e conhecida e a leva um pouco mais adiante, dramatiza, amplifica, monumentaliza, carnavaliza, dentro de uma estética que já é aceita, ele vai ter menos problemas, menos dificuldades. E a tela, o trabalho de óleo sobre tela, ocupa menos espaço, um colecionador pode comprar mais, pode colocar uma ao lado da outra, empilhadas uma sobre a outra. Há uma série de fatores – preconceito, peso histórico, tudo isso – que levam a que a pintura seja mais aceita no mercado de arte. E isso reverbera, pois o que a história, o mercado, o museu preserva, é em função, no meu entender, da ação do mercado de arte no colecionismo. É preciso estar muito atento, fazer o esforço de observar e acompanhar o que se passa fora das feiras de arte, para não se deixar iludir com a idéia de que o que se vê nas feiras ou nas galerias comerciais representa a totalidade do que importa na produção contemporânea.

Me parece que o que foi mais interessante na exposição foi a exposição em si, ou seja, a grande festa de ocupação do Parque Lage. Estamos aqui, talvez, diante do primeiro momento na arte brasileira no qual o curador passa a ter um papel semelhante ao do artista. Antes, curadores tinham claro distanciamento das obras. Na exposição “Como vai você, geração 80?”, os curadores tiveram um papel criativo direto e manifesto na concepção desta grande festa, desta intervenção, ou seja, na criação da exposição como obra.

**BIANCA TINOCO: Como você viu a exposição *Onde está você, Geração 80?* ?**

**EDUARDO KAC:** Eu estava no Rio porque no dia 19 de setembro de 2004 eu inaugurei minha exposição individual na Galeria Laura Marsiaj, alguns dias antes da minha participação na Bienal de São Paulo. A exposição *Onde está você, Geração 80?* eu vi rápido. Estava passando a tarde com Abraham Palatnik, fomos ao banco, tomamos um café, conversamos bastante, e havia outra exposição que nós queríamos ver.

## Lucio Agra, em 4 de março de 2009

### **BIANCA TINOCO: Como começou seu envolvimento com a cena de performance no Rio de Janeiro?**

**LUCIO AGRA:** No começo, eu não sabia que performance tinha essa denominação. Só soube quando conheci o Renato Cohen, em 1996, 1997, foi aí que caiu a ficha. Otávio Donaschi costuma falar que a *performance* tem essa característica: muita gente faz sem saber o que é, até que encontra outras pessoas na mesma situação e descobre que aquilo é o que atende por esse nome. Não é que ele não existisse para mim. Outro dia, achei um texto do tempo de faculdade em que usei a palavra performance, mas ela aparecia no meio de outras práticas que faziam parte do vocabulário das artes visuais naquela época.

Comecei a cursar Letras na UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro] em 1979. Eu vinha do teatro, na realidade fiz Letras porque minha família pressionou – eu queria fazer Teatro na Uni-Rio [Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro], mas achavam que eu iria morrer de fome. Era a época da abertura, então considero que presenciei alguns fatos históricos. Todos estavam voltando ao país, aquela comoção da chegada de gente que estava no exílio. No meio disso, vieram Glauber Rocha, Zé Celso [Martinez Corrêa], que estava fazendo o filme *O Rei da Vela*. Uma das situações que já apontava para a questão da performance foi que, em 1979, ele fez uma audição no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, para selecionar atores para fazer parte desse espetáculo. Já se falava de uma montagem multimídia, com filmagem em super 8 e 16mm, eu acho, e também criações coletivas. Eu, recém-chegado de um tradicionalíssimo grupo de teatro amador da minha cidade natal, Petrópolis, fui com uma colega. Uns 200 atores estavam esperando e, quando eles anunciaram que iriam abrir as portas do teatro, foi um avanço, eu tomei pânico daquilo. Estavam todos no saguão esperando civilizadamente, e de repente todo mundo virou bicho para poder entrar primeiro, aparecer. Eu falei “não quero saber disso” e fui embora.

No mesmo ano, ou no ano seguinte, fui assistir a um dos espetáculos que mais marcou a minha vida, *O Percevejo*. Um espetáculo absolutamente lindo, com música de Caetano Veloso, dirigido pelo Luis Antônio Martinez Corrêa, com o Cacá Rosset fazendo o papel principal. E uma coisa que me chamava atenção é que a peça era um espetáculo e não era. Era no palco italiano, mas com uma linguagem poética, uma atmosfera que Luiz Antonio trouxe do cinema russo, de Eisenstein, com outro modo de representação. Foi um segundo alumbramento dessa coisa que podia ser interessante.

Na faculdade, eu descobri meio instintivamente um jeito de usar minha experiência de teatro para propagar de forma mais relaxada os poemas que eu fazia. Na residência estudantil onde eu morava, havia o costume de o movimento estudantil promover shows Prata da Casa, nos quais os artistas participavam de graça e era possível fazer propaganda política. Eu participei de vários desses. No

primeiro, levei alguns poemas inspirados pelo disco *Outras palavras*, de Caetano Veloso. Para as pessoas da minha geração que queriam fazer poesia, aquele disco caiu como uma bomba: de repente a gente descobria uma forma inovadora de fazer canção popular. Depois veio Arrigo Barnabé e isso tudo se tornou mais claro, mas me surpreendi naquele momento. Comecei a experimentar a sonoridade das palavras e fiz um poema horrendo, sobre pulgas, que hoje não considero, mas que abriu para mim esse caminho performático. Mostrei o texto de forma meio histriônica, de comédia. E foi um sucesso danado, as pessoas começaram a curtir, então todo ano eu ia lá e fazia umas coisas que eu não sabia direito o nome. Uns amigos da área de artes visuais começaram a falar “Isso é performance”, mas não ficou claro na minha cabeça. A gente fazia performance o tempo todo, colava na escadaria da faculdade avisos de “não pise na arte”. Comecei a andar com um pessoal da Escola de Belas Artes da UFRJ e me identificava mais com aquela ambiência.

Eu andava sempre com dois pintores, Jorge Duarte e Paulo Campinho, e fomos ver a Bienal de São Paulo em 1981. Foi a Bienal anterior à do [Walter] Zanini. Esta, em 1983, foi muito importante para a performance, com uma exposição do Nam June Paik, a presença do grupo Fluxus com várias performances, e uma grande mostra de arte postal com curadoria do Julio Plaza. Na Bienal de 1985, assisti a uma *Eletroperformance* do Guto Lacaz e fiquei encantado com a questão da tecnologia, que naquele momento também estava emergindo. Na de 1981 também vi uma grande retrospectiva do Rubens Gerchman, com todas as cartilhas de superlativos, o material dele desde o *Opinião 65*, um acerto de contas com a história dos anos 1970.

Voltei para o Rio de Janeiro cheio de projetos misturando instalação, performance etc. Ao mesmo tempo, comecei a fazer, uns super-8 com alguns amigos, dentre eles um que atualmente é professor da UFRJ chamado Roberto Rocha; um desses filmes era sobre a Faculdade de Letras da UFRJ, *Deus dá nós [sic] a quem não tem dentes*. O trocadilho infame era proposital. Provavelmente é o único documento sobre a Faculdade de Letras da Av. Chile, em um antigo pavilhão de exposição de Portugal, onde ela ficou de 1968 até os anos 1980. Mas meu olhar se voltou para São Paulo, eu estava encantado com essa onda do elétrico, do eletrônico. Queria vir para São Paulo, mas não tinha como. E ouvi falar de uma coisa muito importante, que foi o surgimento do punk em São Paulo.

Durante a faculdade, num dia qualquer de 80 ou 81, cruzei com um amigo que tinha vindo para São Paulo, o Pedro Luís – que depois veio a se tornar um músico importante no Rio de Janeiro. Ele dizia “São Paulo é sensacional”, e pouco tempo depois recebeu um convite para integrar uma banda. Pedro havia começado a freqüentar uma galera próxima ao pessoal que montou o Circo Voador, onde se apresentavam bandas com nomes exóticos: João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e Blitz. Esse pessoal estava fazendo o Circo Voador, dirigido por Perfeito Fortuna. Durante esse processo, não sei se antes ou depois, o Hamilton [Vaz Pereira] resolveu fazer um último espetáculo do Asdrúbal Trouxe o Trombone com elementos eletrônicos, chamado *A farra da Terra*. Ele queria um espetáculo que tivesse uma banda ao vivo, porque tudo na época era banda de rock. E procurou o lugar mais *hype* da época, o Sesc Pompéia, que tinha acabado de abrir – não existia antes dele qualquer idéia do que fosse centro cultural nesse país. Era o teatro da Lina Bo Bardi, um teatro de arena, em que as cadeiras duras eram um desafio para o espectador, para ele não ficar passivamente sentado na cadeira. E quem foi tocar nessa banda com o Asdrúbal Trouxe o Trombone? O Pedro. A produção hospedou-se em um *flat* na Oscar Freire e eu vim junto, para vivenciar aquilo. E fui arremessado, durante uns três ou quatro dias, numa loucura de toda espécie de alucinógenos. Eu me lembro do Nelsão, que tocava baixo na banda na época, falando “Bicho, cheguei aqui em São Paulo e já toquei três vezes na televisão!” Nessa época, era uma coisa extraordinária, porque ninguém tocava na televisão, ainda mais músico iniciante!

Nesse mesmo teatro onde o Asdrúbal fazia a peça, havia outro louco chamado Tadeu Jungle, de performance e também de vídeo, que estava começando um programa chamado *Fábrica do som*. Era um programa extraordinário, uma zona completa. Desde cedo, o Tadeu usou o paradigma do Chacrinha, que era o grande democratizador, começou pequeno e foi crescendo, no final não tinha mais onde botar gente. Era muito engraçado, porque ele anunciava uma banda que depois iria para o Chacrinha de verdade, os Titãs. Eles tinham um cara que vinha da performance, Arnaldo Antunes. Ele tinha feito performances históricas com a Banda Performática, de José Roberto Aguilar. Vi a Banda

Performática pela primeira vez no MAM do Rio de Janeiro, um lugar inspirador como espaço performático, desde Hélio Oiticica em 1965. Arnaldo fazia aquela performance de extintor de incêndio [*Concerto para luva de boxe, piano, cítara, violino*], com o qual eles transformaram uma apresentação em um caos, expulsaram a platéia na Pinacoteca de São Paulo.

O [repórter de música] Pepe Escobar escreveu na *Folha de S. Paulo* uma matéria que dizia, mais ou menos: “Hoje, em São Paulo, ninguém que queira fazer alguma coisa interessante em arte pode se dar ao luxo de não tocar em uma banda”. Ou seja, ele decretou via jornal que todo artista interessante em São Paulo tinha que tocar em uma banda de rock. Esses caras que faziam performance tinham aderido ao rock. No livro do Renato [Cohen], que é uma avaliação dos anos 1980, muito frequentemente ele fala do Kraftwerk, da *Eletroperformance*, da aproximação entre música e performance. Otávio Donasci sempre fazia as videocriaturas dele com um músico, e fez um *Videolão*, que é uma televisão tocando violão. Era a época do rock, de levar a performance para isso. E quem mais conhecia de rock na época, ouvia bandas como Bauhaus, Smiths, Siouxsie and the Banshees, The Cure, eram os punks. Morando na periferia, sem dinheiro algum, eles conheciam e tinham gravações em fitas K7 de coisas que o pessoal da Zona Sul do Rio, ou dos Jardins em SP, nem sabiam que existia. Nessa época me encantei e me meti com os punks.

Durante a década de 1980, eu estava o tempo todo envolvido com o rock. A primeira banda de punk rock que integrei, do Rio de Janeiro, chamava-se Desespero. Depois ela mudou para outro nome mais insólito, Zero Frontal. E aí depois eu fui convidado e acabei indo tocar em uma banda chamada Etiópia, que começou a fazer sucesso aqui em São Paulo. A gente vinha com muita frequência e tocava em lugares onde havia performance: Madame Satã, Via Berlin, Carbono 14 [quando não era mais Carbono 14], só não tocamos no Napalm. Passei aquele período clássico de sexo, drogas em rock’n’roll, e quando a gente se meteu a tocar funk, aí o negócio afundou. Comecei a trabalhar com carteira assinada e tinha como vir a São Paulo para fazer o mestrado em Comunicação e Semiótica. E só então é que eu conheci Renato [Cohen], já nos anos 1990, e comecei a dizer “ah sim! Aquilo que eu fazia era performance!”.

Voltando ao Rio de Janeiro da década de 1980, todos nós estávamos voltados para São Paulo, mas isso não significa que no Rio não acontecessem algumas coisas importantes para a performance. Em 1983, eu vi uma das primeiras performances com esse nome na minha vida, que foi em um debate no MAM. Quando começou essa história de volta à pintura, antes da exposição – isso foi muito bem orquestrado –, teve um debate no MAM, do qual participaram Luiz Áquila, [José Roberto] Aguilar, Ivald Granato, Carlos Zilio e mais alguém. Jorge Guinle estava na platéia. E fomos lá eu, um cara chamado Fernando [não me lembro do sobrenome], cineasta que fazia super-8 no Rio de Janeiro, e o Jorge, para polemizar. A gente contestava essa história da volta à pintura, e havia algumas inconsistências mesmo. Eu me lembro de ter ouvido o Carlos Zilio falar que não fazia mais sentido a obra do Hélio Oiticica, após ele ter convivido e discorrido sobre a obra do Hélio. Lembro que o Aguilar ficou meio resabiado no canto dele. Quando chegou a vez do Ivald Granato, ele subiu em cima da mesa e começou a dar um discurso “Eu sempre fiz pintura, para mim é uma coisa genial”, mas ele não falava muito coisa com coisa. Aí ele pegou uma garrafa de água e começou a tomar banho, jogava a garrafa dentro da calça e dizia “você estão me transformando em um cocainômano!” Na época, aquilo me parecia ridículo, mas aquela imagem não saía da minha cabeça, de alguém que dava essa pirada. Depois ficamos conversando com o Jorge Guinle, que achou que a gente tinha umas posições interessantes. Comecei a me relacionar nessa época, muito informalmente, com o pessoal que estava discutindo isso.

Aí veio a exposição *Geração 80*. Todo mundo estava discutindo a herança dos anos 1970, e uns tentavam, como Jorge Duarte e eu, ver essa herança como algo que poderia impulsionar para o futuro. Outros queriam romper com aquilo para descobrir alguma coisa nova. O que vinha de fora, essa história de volta à pintura, era algo muito conservador. Foi a época daquela Bienal do corredor, da *Grande Tela* [1985], que era um negócio super monótono, chatíssimo. E tinha o pessoal da Casa Sete, em São Paulo, fazendo pinturas em grandes formatos. O que era elitista: quem não tinha dinheiro para comprar tinta, não tinha ateliê grande, não podia fazer.

Quando o Marcus Lontra começou a organizar a curadoria, descobriu que havia muitos novos artistas e não dava para colocar todo mundo ali dentro. Houve performances na abertura da exposição, mas ela tinha um caráter elitista. Só os convidados podiam entrar para a inauguração chique, com o governador. Tinha mais gente do lado de fora do Parque Lage do que dentro. E me lembro de fazer parte da galera que ficou do lado de fora, porque não tinha convite.

A exposição ficou um tempão em cartaz e teve um encerramento. Para que a mostra não acabasse simplesmente, chamaram o Chacal e ele convidou uma galera, eu inclusive. Nessa época, criei de um grupo “tecno” com Pedro Luís e Antonio Saraiva, chamado Centro Técnico, que só teve uma apresentação, essa do Parque Lage. Particpei do encerramento lendo poemas, com o Centro Técnico e ainda com a banda punk em que eu tocava, a Desespero. Acho uma pena hoje que mais pessoas não tenham visto, porque devia ser muito esquisito e muito tosco.

Enquanto isso, ou pouco depois disso, a galeria de entrada da Candido Mendes em Ipanema começou a se destacar como uma galeria de vídeo, de novas tecnologias. O Candido José Mendes de Almeida, filho do Candido Mendes, se encantou pelo vídeo, veio para São Paulo, conversou com o Arlindo Machado e fez um livro pela Braziliense, *O que é vídeo*. E aí ele resolveu abrir aquele espaço, virou ponto de encontro. Foi ali dentro que, um dia, eu vi a Márcia X fazendo performance com Aimberê. E foi o local da Marquise de Poesia, que era um display luminoso desses de dar senha em banco, aquilo para a gente era coisa do outro mundo. Eduardo Kac foi o primeiro a apresentar um poema. Deu entrevista para a Rede Globo, sobre a poesia eletrônica.

Na primeira vez que vi o Eduardo Kac, ele fez uma intervenção, com um piru de madeira desse tamanho, em um debate sobre poesia de vanguarda do qual participei na UERJ [Universidade Estadual do Rio de Janeiro]. Ele fazia performances com a Gang Pornô, invadia lugares e fazia manifestação pelado na praia. Era aquela coisa “faz rápido, porque se a polícia pegar...”. E eles fizeram algumas dessas manifestações. Se não estou enganado, Márcia alguma vez participou de uma dessas peladeiras. Aimberê veio a fazer isso depois. Ele é o performer pelado, com o zen nudismo, que é sensacional.

Há alguns momentos que eu quero destacar da performance nos anos 1980. O primeiro deles envolve o Júlio Barroso, ele se apresentava no Noites Cariocas com a Gang 90 & As Absurdettes. Júlio foi um dos primeiros, antes mesmo da Blitz, que vinha com aporte da Beat Generation, muito comentada na época, e também com certo ar punk. Quando eles foram ao Chacrinha, era como se, de repente, a poesia de vanguarda chegasse ao Chacrinha, àquele ambiente performático. Os Titãs no programa dele, por exemplo, eram um negócio sensacional: parecia Devo ou qualquer outra banda de vanguarda americana ou européia. Nessa época, a gente adorava o Chacrinha, cultuava, porque era o próprio ambiente anárquico e apropriado. Todos nós sonhávamos com uma apresentação no Chacrinha. A banda que eu tocava não deu essa sorte.

De outro lado, vinha o Eduardo Dusek. Um dia, anunciaram o lançamento do novo trabalho dele que ia ser lançado no Parque Lage com uma banda, João Penca e seus Miquinhos Amestrados. Juntou um monte de gente vestida como se a gente estivesse nos anos 1950, porque rock naquela época remetia aos anos 1950 e 1960, rock’n’roll, rockabilly. O prédio estava fechado, e de repente chegaram os carros dos anos 1950, pararam na rampa da entrada do Parque Lage. Um saiu penteando o cabelo, a claqué preparada gritou, e o Dusek acenava e disse “obrigado” [com sotaque americano], era uma entrada que tinha essa coisa do happening. Lá dentro, rockabilly rolando, “Troque seu cachorro por uma criança pobre” e tal.

Dusek já tinha feito uma interferência performática, *Nostradamus*, naquele festival Abertura, no final dos anos 1970, início dos 1980. E era uma figura estranhíssima: a simples aparição dele fazendo aquelas caras, tocando piano, evocava o encantamento por fazer uma coisa diferente, esquisita, estranha. Pode ter certeza que a performance mais elementar tinha sempre algum elemento que vinha dessa coisa do rock.

Note bem: a primeira edição do *Performance art*, da RoseLee Goldberg, é de 1979. No mundo inteiro, estava-se começando a entender que existia uma linguagem autônoma chamada performance. Dez anos depois, em 1989, o Renato publicou *Performance como linguagem*. E em 1998, ele publicaria *Work in progress na cena contemporânea*. São períodos, mesmo, em que vai se percebendo o desenvolvimento de uma linguagem. Mais para o final da década, isso ficou mais evidente.

Outro acontecimento importante: o Black Future. Depois que o movimento punk começou a se desmanchar, um dos frequentadores mais assíduos, que era o Márcio Bandeira, apelidado de Satanésio montou com outro louco lá de Niterói, o Tantão, uma banda performática que era o Black Future.

Isso durou seguramente até 1986, pois nesse ano essas bandas que eram todas iniciantes já tinham gravado discos e a realidade do mercado falou mais alto. Rolou um “o sonho acabou”. O marco disso provavelmente foi um concerto dos Titãs no Noites Cariocas, o lançamento do disco *Cabeça Dinossauro*. Vazio, completamente vazio. Porque os Titãs estavam em um impasse. E quando eles apelaram para uma coisa mais agressiva, que vinha do punk, foi muito importante para eles darem esse salto.

Por isso é que estou falando do punk como importância. O Renato fala isso também. Os punks trouxeram essa percepção do arrear o corpo na ação. Porque eles eram pura ação. Eu mesmo frequentei o Dancin’Méier, que era um legendário lugar onde os punks se reuniam no Rio de Janeiro. Tem um vídeo chamado *Punk Molotov*, eu apareço de moicano e barba, “pogando” no meio dos punks. Os punks arrancaram a gente desse estado de letargia intelectual. No livro *Movimento punk nas cidades*, publicado pela Jorge Zahar, Janice Caiafa conta histórias louquíssimas. Você ficava horas para chegar para ir para um show que poderia acontecer. Os punks ficavam mendigando chegar com a fita e falar “dá para tocar nosso som um pouquinho?” E ninguém tocava porque eles começavam a pogar, todo mundo achava que era briga e melava a história. E tinha uma treta dos punks com os playboys de Niterói. A gente chegou lá, era uma apresentação de punk, a gente teve que ficar trancado no clube, enquanto do lado de fora os adversários ficavam esmurrando a porta. “A gente” eram os punks, os suburbanos, mas eram os mestrandos de literatura, de antropologia, outro pessoal também que estava no meio. Depois não teve confronto, a coisa se diluiu. Era uma situação performática, um risco tremendo. Tinha isso aqui em São Paulo também, não se podia andar no visual em alguns lugares da cidade, certa hora, por causa dos carecas do ABC. E em 1985, 1986, começaram a aparecer as pessoas que morriam de overdose, começou a aparecer o gigantismo, Legião Urbana já era um negócio para encher estádios, a RPM também.

Quem primeiro pegou essa história da performance foram as bichas, elas faziam o carnaval. Elas não tinham problema de fazer performance, em vários lugares, sempre fizeram. O show de travesti, que antes era uma coisa de boate gay, foi parar na boate que a moçada Zona Sul frequentava, como o Crepúsculo de Cubatão, em Copacabana, que era o equivalente ao Madame Satã no Rio de Janeiro.

Quando comecei a me aproximar da performance como tal, descobri que todo mundo que lidava com performance tinha essa mesma característica: a gente queria um negócio e não sabia o que era. Mais para o final da década, começou a ter essa coisa mais frequente da performance, com os trabalhos do Basbaum, do Alex, da Márcia principalmente - fazendo umas coisas muito estranhas que eu não gostava nem achava tão interessante. De fato, a Márcia começou a fazer coisas interessantes nos anos 1990, começou a descobrir uma poética própria. Mas ela fazia coisas as mais azuretadas possíveis, e muitas vezes isso se misturava com pura loucura, com beber demais, fumar demais, cheirar demais.

O Chacal nos conheceu nessa época, porque eu e o Jorge Duarte fomos dar um curso lá no Galpão das Artes. Marcus Lontra assumiu a direção do Museu de Arte Moderna e resolveu dar uma agitada lá, sem dinheiro algum. Ele resolveu ocupar aquele espaço onde hoje está o auditório, com o Galpão das Artes, e chamou jovens artistas para dar oficinas. E eram oficinas enormes, duravam o dia inteiro, durante meses. Jorge e eu fazíamos um negócio complicadíssimo de visualidade com poesia. Chacal, que era o cara encarregado de fazer o jornal do Galpão das Artes, começou a frequentar as aulas e a gente foi se entrosando. Eu já o conhecia superficialmente, logo depois ele criou o CEP 20.000, com a



finalidade de ler poesia, apresentar poesia. Nesse lugar surgiu um grupo performático chamado Boato, um dos primeiros na virada dos anos 1980 para 1990. Eles usavam o termo performance, e faziam meio música, meio performance. Era a nova geração que estava começando a aparecer. Tenho certeza de que, nas aulas da gente, falávamos de performance, mesmo sem saber muito, passava essa bola adiante.

**BIANCA TINOCO: Nessa época já havia muita oficina de performance?**

**LUCIO AGRA:** Não. Não tinha ninguém no Galpão das Artes que desse oficina de performance, mas rolava performance o tempo todo. Acho que isso foi uma visão fantástica do Marcus, abrir o MAM para os jovens artistas. Antes a gente tinha que forçar a barra. No tempo de faculdade, fiz um super8 totalmente chupação de Hélio Oiticica, uma filmagem de um objeto que ia percorrendo a cidade e ia parar no museu. Apresentamos para o Salão Nacional: se fosse aprovado, a gente ia botar o filme para projetar em cima desse objeto, que era um lençol. Se fosse reprovado, a gente ia entrar com isso lá e depois ia expulsar do museu. E fizemos isso: o projeto foi reprovado, eu entrei no salão, fui filmado, depois joguei o negócio janela abaixo. A gente fazia isso pirata total. A palavra pirata, aliás, era a que mais se usava nessa época. A Fluminense FM se auto-intitulava pirata. Pirata era um elogio, era um pouco correspondente ao marginal dos anos 1970. Tinha que ter uma estratégia pirata, interferir de qualquer maneira.

Quando o Fluxus veio, começou a haver o reconhecimento desses mestres, o que não existia antes. No Rio de Janeiro, era um pouco esse eco. Nos anos 1980, você não ia fazer um show só para tocar, não interessava se você tocava bem ou mal, se sabia ou não tocar, e sim o impacto da apresentação. A RoseLee Goldberg, quando se refere à performance nos anos 1920, diz que o termo performance não existia, mas que muitos daqueles experimentos eram performances. E tudo o que a gente fez de sair na rua com o visual, isso era certamente performático: isso de entrar em um ônibus com um moicano enorme, numa época em que ninguém sabia o que era aquilo, ser apontado pelo ônibus inteiro... Quase tomamos porrada em um ônibus em Santa Teresa, porque as pessoas ficavam tirando sarro da nossa cara, e aí de nós se resolvêssemos peitar, a gente ia apanhar. Era a reação à diferença, ao estranho. Tinha desde essas coisas até fazerem isso propositalmente como criação artística.

Uma vez fui numa boate e lembro de ver a Janice [Caiafa] lendo uns poemas com o *digital delay* na mão. Então ela lia uma palavra, apertava aquilo e fazia eco. E a gente dizia “olha, ela está fazendo uma coisa *a la* Laurie Anderson”. Laurie Anderson estava na crista da onda, tinha feito o clipe de *Oh! Superman*, que rolou na MTV direto e tocou aqui no *Fantástico*. Aquele clipe rolou em tudo quanto era lugar, muito antes de existir MTV no Brasil, e depois aquilo virou um filme, que passou no cinema, e a gente se encantou ao ver a performance transformada em uma coisa monumental. Quando alguém conseguia importar o disco *Big science*, da Laurie Anderson, a gente lia na contracapa que aquilo era uma performance de várias horas que ela tinha feito em Nova York, no circuito off-off-Broadway.

**BIANCA TINOCO: Sinto que, no campo internacional, a performance foi muito um cruzamento de artes visuais com teatro. E no Brasil, vejo que foi mais o cruzamento, na passagem dos anos 1970 para 1980, de artes visuais com a poesia...**

**LUCIO AGRA:** Com a poesia e com a música. Por exemplo, a Dora Longo Bahia fez a capa de um dos discos do Ira! Havia sempre um conluio entre músicos e artistas plásticos. Todo mundo que fazia performance tinha que fazer música ao vivo. E isso não era tão diferente do que acontecia lá fora. Se você for ver bem, a produção musical dos anos 1980 que tem aproximação com performance. É pouco considerada a importância de um David Bowie, de um Alice Cooper, na história da performance. Alice Cooper veio para o Brasil no começo dos anos 1970. Quem viveu essa época não esqueceu, seja porque tenha visto no Maracanãzinho, seja porque ouviu falar. Fui fã de Alice Cooper e Kiss quando era adolescente. A história do *glam rock* tinha muito a ver com a performance. Há uma coincidência extraordinária de datas e de coisas que acontecem no mundo da música pop e na performance. Pode-se dizer que o *glam*, o *punk* são momentos de junção da performance com a música pop e o rock – a

Factory abrigava o Velvet Underground. David Byrne, nos anos 1980, começou fazendo performances e música ao mesmo tempo.

A palavra performance talvez fosse muito comum, tanto que ninguém ligava. A partir de certo momento, ela passa a ser a grande porta de saída para alguns impasses nas artes cênicas. Muita gente da performance tem um histórico próximo ao meu – passou pela música, pelo teatro, pela poesia, e descobriu uma linguagem que é confluência de outras. E, apesar dessa confluência, ela tem algumas particularidades. Você não pode dizer “então tudo é performance porque nada é performance”. A performance é um modo de fazer. Porque se você pesa mais para a música, vira música; se pesa mais para teatro, vira teatro. Mas há uma espécie de lugar onde você pode fazer tudo ao mesmo tempo, que é a performance. E isso se percebeu muito nos anos 1980, outra palavra muito usada na época era multimídia. A idéia de misturar linguagens. Todo mundo estava procurando essa mistura. Tadeu Jungle montou a TVDO com o Walter [Silveira]: era televisão, performance, teatro, e um pouco dessa coisa toda. Aguilar fazia a Banda Performática, pintava quadros e fez espetáculos extraordinários no Pacaembu. Alex fazia performance e falava poemas. Isso tudo acontecia como uma avalanche, sem a consciência total da existência disso.

**BIANCA TINOCO: Quais diferenças de vivência do corpo você percebe, nos anos 1960 e 1970, entre o artista brasileiro [com carnaval] e o europeu ou norte-americano?**

**LUCIO AGRA:** A performance sempre existiu aqui, porque existia o carnaval, isso é a primeira coisa. A segunda é que o *performer* mor depois de Flávio de Carvalho é o Chacrinha. Portanto, o carnaval novamente.

**BIANCA TINOCO: A partir da Tropicália, se tem muito forte a presença em palco do cantor com pouca roupa. Desde Caetano, Gil, Bethânia, você via o corpo em cena...**

**LUCIO AGRA:** A exposição do corpo, da juba, do cabelo...

**BIANCA TINOCO: Você falou do David Bowie, e eu estou pensando no Ney Matogrosso...**

Certamente, Ney Matogrosso, Sérgio Sampaio, vários outros artistas, alguns que foram esquecidos, todos tinham essa característica. E é interessante isso que você falou, de fato havia uma exibição do corpo ainda numa época de ditadura. O fenômeno do Secos e Molhados cobriu o território nacional, entrava na casa das famílias em plena ditadura militar, você tinha aquela figura escalafobética rebolando. É de uma ousadia extraordinária, e sem dúvida isso impregnou a cabeça das pessoas que assistiram. Mas nos anos 1980, entrou em cena outro corpo. Por causa da paranóia que foi desmantelada com a queda do Muro de Berlim... Porque os anos 1980, você tem que entender assim: neles, se viveu de um lado o conservadorismo da era Reagan-Thatcher, o desemprego [eu mesmo entrei para a coisa do *rock'n'roll* porque não tinha trabalho], uma situação de falta de horizontes. E aí a expressão “No future” fazia todo sentido, todo mundo achava que a Terceira Guerra Mundial estava aí mesmo. Era a iminência, o fim do mundo estava vindo. Essa iminência criou uma espécie de mentalidade cínica que perpassou os anos 1980, de niilismo, sombria, que foi de certa forma muito importante, e que atraiu a atenção para um dos primeiros movimentos em direção ao que depois se chamaria de pós-humano, que é esse corpo cibernético. Você vê no vídeo-performance *Eletricidade* do Kodiak Bachine, ele é um robô. Isso foi capa de uma revista de livros superprestigiada na época, a *Leia livros*, tinha um peso quase equivalente ao que hoje tem a *Piauí*, o Kodiak com um robô, com aquelas coisas de “eu quero ser controlado”, “eu quero ser manipulado”. Houve uma espécie de bode dessa coisa *hippie* do corpo e um fechamento. E todo mundo se enclausurou. Era a coisa da carapaça, da armadura do guerreiro urbano. Você ia para a rua para enfrentar uma guerra – porque a vida era uma guerra, porque a Terceira Guerra Mundial estava aí mesmo, e não tinha mais futuro. Quando fui ver *Blade Runner*, a imagem de Los Angeles no futuro, você apostava que ia ser mesmo aquilo, que aquele era o futuro. A discussão do pós-moderno caiu no meio disso como uma grande revelação de que de repente tudo já foi inventado, já foi feito. Logo depois, nos anos 1990, houve aquela história da

pós-história. Todo mundo começou com a história de pós-isso, pós-aquilo, achando que tudo já tinha acabado. Então houve uma retração do corpo. Nos anos 1990 é que se voltou a perceber isso.

**BIANCA TINOCO: Então você acha que essa sensibilidade corporal aguçada que se tinha criado até a década de 1970 acabou reprimida por essa atmosfera?**

**LUCIO AGRA:** Na verdade ela é trocada por outro corpo, cinicamente cibernético. E isso gerou um vocabulário de performance. A onda em teatro não era ficar pelado, achava-se que isso era dos anos 1970. Lembro de as bichas fazerem isso para provocar, porque era agressivo, e por isso era visto como uma coisa menor, chifrim. Não me excludo disso, eu via dessa forma. No Rio de Janeiro, grande parte do juízo negativo que persiste com relação à performance tem a ver com isso, a performance ficou como uma coisa de porra-louca. Quando se fala, naquele debate dos anos 1980 da pintura, aquelas coisas que era preciso rever as propostas do Hélio, é porque o Hélio tinha dito “não é possível voltar à pintura”, e todos estavam dizendo “vamos voltar à pintura”. Hoje a gente endeusa Hélio Oiticica, mas ele morreu praticamente no ostracismo, ninguém ligava para o trabalho dele no ano em que ele morreu. Lembro que eu estava na faculdade e um amigo meu, Afrânio, me contou que Hélio Oiticica tinha morrido. E eu não sabia quem era. Foi sonogado isso, toda uma geração não sabia, era totalmente ignorante do trabalho dele, e a geração que sabia não queria falar. Performance, cinema marginal, Hélio Oiticica, todas essas coisas que hoje atraem a atenção das pessoas estavam postas à margem. Pergunta para a Suely Rolnik como tratavam a Lygia Clark. Achavam que ela era uma velha louca. Havia se desconectado essa linha evolutiva importante, as pessoas não queriam saber dessa coisa que elas identificavam como hippie.

Nos anos 1990 [e aí vejo uma sinergia com os movimentos internacionais] começou a haver interesse por coisas que estavam esquecidas, como Black Sabbath, Deep Purple, rock dos anos 1970. Aí houve espaço para pensar as manifestações daquele período com outro olhar. Mas o gesto pioneiro do Renato em 1989 não é percebido imediatamente. Na verdade é um discurso da mais absoluta marginalidade, excentricidade, que vai sendo recuperada ao longo dos anos 1990 para uma visão legítima. Durante muito tempo, o Chacal fez o CEP 20.000 no Espaço Sérgio Porto e tinha meia dúzia de pessoas, um cara falando no microfone enquanto o pessoal estava tomando cerveja. Lembro de ele reclamar que o pessoal queria mais tomar cerveja do que ouvir poesia. Hoje não é nada disso. O peso cultural que essas coisas têm transformou-se muito. São falares minoritários, para usar uma expressão do Deleuze, que vieram à tona. E vieram à tona com outras coisas, algumas se tornaram *mainstream*, outras não, de repente a performance até se tornou em certo sentido.

Bati cabeça em muitos lugares até conseguir entender qual era esse meu lugar. E isso porque eu estava em contato com pessoas que chamavam atenção para isso, principalmente o Renato. Márcia e Aimberê provavelmente eram os únicos *performers* que eu conheci que desde o início o que faziam era performance. Eles bancavam isso, seguravam essa onda. Todo mundo fazia performance o tempo todo, sabia que tinha que marcar presença. João Gordo sempre lembra isso com propriedade, a gente passou a infância vendo o júri do Silvio Santos, com Araci de Almeida, Zé Fernandes, Pedro de Lara – Pedro de Lara fazia performance! Desfile de Fantasia do Municipal é performance pura! No Circo Voador, o primeiro celeiro brasileiro de performance, a programação trazia performance de fulano e fulano, apresentação banda tal, Intrépida Trupe, o tempo todo. E tem todo o direito de ser performance, a gente tem que parar com essa história no Brasil de dizer *performance art*. Performance para os gringos é uma coisa, para a gente é outra graças a Deus, a gente comeu aquilo lá e virou outra coisa. A gente inventou outra coisa. É por isso que eu adoro a invenção da Mar[jia-sem-ver]gonha da Bia [Medeiros], a gente tem que comer esse negócio e fazer disso uma coisa nossa, brasileira, porque a gente inventa outra história.

Os pesquisadores de performance no Brasil tem um trabalho longo pela frente, para desrecalcar, entender que a gente tem uma história de performance nossa, que construímos uma linguagem. Estamos numa batalha agora para ter auxílio e fomentos para a performance, porque sempre vem para a gente algo assim: “ah, performance é uma linguagem de transição, então não tem verba para performance. Se o cara quer fazer dança misturada com teatro, isso é performance”. É uma coisa do

preconceito brasileiro com a arte popular, porque isso vem do universo popular. Por isso adorei o que o Ritchie falou, naquela época dos anos 1980 era legal porque a gente fazia isso no Chacrinha e todo mundo via, era democrático. Todo mundo consumia performance. O que o Caetano botou no disco *Araçá azul*, “o genial Monsueto Menezes”. Monsueto Menezes era um *performer*, o Tião Macalé também, os Trapalhões eram ação performática. Essas coisas, a gente precisa começar a perceber que estão no nosso DNA, que a gente já faz isso, já rompemos uma série de parâmetros. O termo performance muitas vezes não é aceito porque está relacionado ou com uma coisa que é trincheira, com um universo que a gente não ousa incorporar e que Glauber Rocha ousava, que é o do artista popular que constrói seu campo mítico, sua lenda pessoal. É o caso de Pedro de Lara. Tem uma coisa desconjuntada brasileira que é muito interessante, é rica e todos os artistas que realmente importam nesse país já sacaram. Os anos 1980 de alguma maneira tiveram isso.

## **Marcio Doctors, em 20 de março de 2009**

**BIANCA TINOCO: Como começou seu envolvimento com os artistas de performance na década de 1980?**

**MARCIO DOCTORS:** O primeiro encontro de que eu me lembro foi na Praia de Ipanema, com o Ricardo Basbaum e o Alexandre Dacosta. Eles estavam fazendo um vídeo da Dupla Especializada, de impressões sobre a geração de 1980. Eu falava que as pessoas tinham que entender que na Geração 80 havia vida inteligente, que a Dupla Especializada seria a vida inteligente da Geração 80. Com essa frase até meio brincalhona, o que eu queria dizer era que, por detrás de todo esse aspecto de volta da pintura, havia algo sendo gestado. Aquela semente do conceitualismo dos anos 1970 havia permanecido de forma muito mais tímida. Na década de 1980, houve a presença da pintura com muita força, o que eclipsou essas outras manifestações, mas não acabou com elas, tanto é que vieram florescendo depois. Então, minha primeira manifestação foi nesse vídeo, em 1984, 1985. A Dupla Especializada se destacava pela maneira como estava pensando os artistas nascentes. E, como eu sou uma pessoa de natureza extremamente especulativa e desconfiada, e adoro os mais fracos, me chamou atenção essa preocupação deles, dentro do impulso generalizado de volta à pintura.

**BIANCA TINOCO: Como você via esse impulso? Esteve na exposição *Geração 80*?**

**MARCIO DOCTORS:** Acho que fiz o texto da primeira exposição nos anos 1980 que indicou essa tendência, *Pintura! Pintura!*. Percebi na época uma volta à pintura e também ao mercado. Durante os anos 1970, houve um esvaziamento do mercado, ele mesmo não sabia lidar vender obras de arte que lidassem com a questão conceitual. A chamada volta à pintura tinha muito a ver com a produção de algo vendável. Houve um renascimento em termos comerciais, e ao mesmo tempo foi uma possibilidade que se aproximou muito do nascimento do rock no Brasil, de criar grupos de jovens artistas tentando tomar a cena artística, o que é muito natural.

Havia uma movimentação nesse sentido mercadológico, e também uma tendência autêntica de dar uma resposta à questão do conceito. Só que eu via com desconfiança: tudo que passava por transvanguarda e neoexpressionismo tinha um sotaque niilista, e eu tenho horror ao niilismo. A transvanguarda, com essa volta ao passado, dizendo que não havia nada de novo a ser feito, é uma ficção niilista que não me interessa. Eu queria vasculhar, buscar, tentar identificar expressões que não estivessem atentas ou comprometidas, mesmo que inconscientemente, com o niilismo. Foi quando comecei a me aproximar de Basbaum, Alexandre Dacosta, Barrão, e outros artistas também, como Hilton Berredo, Enéas Valle, um grupo bastante grande de pessoas que começou a ter outro tipo de preocupação. Era uma massa um pouco confusa inicialmente, porque não tinham clareza dessa questão niilista. E eram também pessoas a fim de embarcar em um novo acontecimento. Foi o que acabou

levando à Moreninha – que é um marco muito importante de posicionamento em relação a essa questão. Foi um ponto muito forte, de clareza em relação ao que estava acontecendo e ao que viria a acontecer.

**BIANCA TINOCO: Existiam nos anos 1980 grupos separados de pintores e performadores, ou todos eram amigos e se freqüentavam?**

**MARCIO DOCTORS:** Não vejo uma divisão entre pintura e performance. Na época, eu via entre a volta à pintura e uma tentativa de ocupar outros espaços que não só a pintura. Naquela época, falava-se muito no objeto. Não havia tanto a clareza quanto à performance, a retomada de questões conceituais, mas havia sim segmentos que pensavam o objeto, que era mais limítrofe entre a escultura e a pintura, que poderia absorver tanto os elementos de um suporte quanto os de outro.

Inicialmente, o grupo era muito grande, as pessoas se relacionavam. Tanto é que, quando se identificou uma necessidade de encontro, muitos pintores da Geração 80 se reuniram com o que veio depois a ser a Moreninha. Inicialmente, eram encontros no ateliê do Hilton Berredo, em Botafogo, onde vinham muitos dos artistas que participaram da *Geração 80*. Nas primeiras reuniões, vieram Daniel Senise, Beatriz Milhazes. Eram pessoas que estavam querendo entrar no mundo da arte, estavam ali presentes, ativas, pensando, e trocavam experiências. Cada artista chegava, falava do seu trabalho, apresentava, e nos encontrávamos semanalmente. Não havia uma divisão, ao contrário, não se defendia nenhum movimento, se falava até em não haver nenhuma direção. Estávamos todos reunidos, e a percepção que tínhamos era de que estávamos vivendo um momento em que os “ismos” não eram mais possíveis, em que não havia mais as escolas definidas e claras. E foi a partir desses encontros que foram se definindo intencionalidades, estratégias, desejos. E foi aí que começou a ocorrer uma separação, pois percebemos uma divergência de interesses e necessidades. Mas no início foi uma coisa muito espontânea, e que estavam todos ali. Muitos artistas que hoje estão ativos, e estavam naquele momento. As reuniões eram muito lúdicas, as pessoas se divertiam muito.

**BIANCA TINOCO: Como surgiu a idéia do passeio a Paquetá?**

**MARCIO DOCTORS:** O grupo era heterogêneo e estava lutando contra essa idéia dos “ismos”. Então se teve a idéia de lançar um movimento em arte a partir de uma estratégia de controle da imprensa – havia esse aspecto meio Andy Warhol, de tentar penetrar na imprensa. Da mesma maneira que notamos a Geração 80 como um fato muito bem articulado de imprensa, percebendo como ela tinha poder de articular movimentos e situações, tivemos a idéia de lançar o movimento.

A escolha de Paquetá se deu porque fomos informados de que, quando Manet passou pelo Rio de Janeiro, em seus tempos de marujo, ficou encantado com a luz da Baía de Guanabara. Havia, portanto, outra idéia contida na ação: a de que a arte brasileira tinha uma importância enorme no cenário da arte internacional, e a prova disso era que o Impressionismo tinha nascido na Baía de Guanabara. Foi o primeiro grupo que desejou que a arte brasileira fosse inserida internacionalmente de igual para igual, e não como um segmento à parte da arte internacional. A grande sacação da Moreninha foi transformar esse fato, verídico, em um momento de mudança de eixo histórico. Nossa proposta era de mexer com a historicidade da história da arte.

Escrevi o release, ele foi enviado para os jornais e aceito com enorme credibilidade. Havia no ar, na época, toda uma estratégia de política de inserção no mercado internacional. Muitos dos artistas da Geração 80 trabalhavam com Thomas Cohn, e ele talvez tenha sido o primeiro galerista a ter uma visão internacional da arte brasileira do ponto de vista mercadológico. Ele achou que era possível vender arte brasileira fora do país. E muitos artistas que fizeram parte desse grupo, no início, eram ligados ao Thomas Cohn, então essa questão era muito debatida nas reuniões. Então, o passeio a Paquetá foi uma conjunção dessa questão mercadológica, muito subterrânea e pouco dita, mas presente no imaginário das pessoas, com a necessidade de mostrar a importância de inserção da arte brasileira. Toda a ação tinha uma estratégia muito conceitual, de provocar a reflexão sobre a história da arte universal. Por isso ela foi tão importante: era uma discussão desse deslocamento de eixo, e

também e como mexer na estrutura de quem cria as condições para os acontecimentos, que é a imprensa. Na medida que usamos o marketing da Geração 80, manipulamos a imprensa a nosso favor. Frederico Morais falou positivamente sobre o passeio na coluna dele, o Fantástico filmou a visita e a matéria foi ao ar. Acabamos escolhendo uma musa, uma moça que estava lá em Paquetá, ela virou o símbolo da Moreninha. Subiu na Pedra da Moreninha e ficaram todos os artistas em volta, cantando para ela. Depois, a reportagem perguntou o que queríamos, e respondemos com duas reivindicações; que a Ilha de Brocoió, em frente à Ilha de Paquetá, fosse um território das artes, e que o grupo fizesse parte da próxima Bienal de São Paulo. E isso tudo foi ao ar.

**BIANCA TINOCO: Como foi a repercussão quando a imprensa se deu conta de que tinha sido usada?**

**MARCIO DOCTORS:** Frederico se sentiu enganado. Em geral, houve uma sensação estranha de que haviam sido enganados. Tentaram reduzir o fato a uma irresponsabilidade.

Semanas depois, soubemos que Bonito Oliva, o grande pensador da Transvanguarda, vinha dar uma conferência na Galeria Saramenha e estava trazendo uma exposição de uma artista italiana, dentro do que dizia ser o novo movimento da arte, Progetto Dolce. Bonito Oliva havia estado antes no Brasil, se transformou em um crítico de importância internacional, criou o movimento da Transvanguarda, e agora vinha criar um novo movimento. O questionamento da Moreninha estava exatamente nesse ponto: como se articula e se cria movimentos. Quem autoriza Bonito Oliva a criar mais um movimento? Por isso é que nós nos autorizávamos a criar um movimento também, indo para a ilha de Paquetá e questionando tudo isso.

Nossa idéia então era ir na conferência do Bonito Oliva e não deixar ele falar. Ou seja, não dar o direito de fala a ele, para que ele não criasse mais um movimento ali e nós tivéssemos que aceitar passivamente. Quando se propôs isso, aí é que houve o racha. Alguns artistas que não aceitaram essa idéia porque ela teria um custo. Evidentemente, desafiar Bonito Oliva não era boa coisa, porque ele era, e ainda é, uma pessoa extremamente importante no circuito internacional das artes. Alguns artistas tiveram medo de enfrentar essa situação, e outros resolveram bancar. Houve um segundo enxugamento do grupo, porque alguns artistas já haviam se retirado na ida a Paquetá.

**BIANCA TINOCO: E como foi a ação durante a conferência de Bonito Oliva?**

**MARCIO DOCTORS:** Criamos uma estratégia para estimular um espaço de desatenção, para que o foco não ficasse no Bonito Oliva, e com isso dispersar aquele acontecimento. O plano era o seguinte: o Seis Mãos entraria durante a palestra servindo coisas, como *Garçons* – eles tinham uma performance que era ir às vernissages como garçons. E nós, todas as outras pessoas envolvidas, ficaríamos levantando e sentando enquanto ele falasse. Enéas [Valle] estava o tempo todo com um espelho retrovisor, ele ficou sentado na primeira fila e virado para trás, o que deixou o Bonito Oliva muito desconcertado. Uma das bandejas tinha um gravador tocando música sertaneja.

A ação foi criando uma irritação terrível nele, ele ficou super agressivo e quis começar a brigar, armou-se uma situação e a conferência se desfez. Logo em seguida, o Reynaldo Roels, que escrevia para o *Jornal do Brasil*, propôs um encontro para se discutir tudo isso. Bonito Oliva acusou o grupo A Moreninha de retrógrado, no sentido de querer folclorizar a arte brasileira. Ele colocou um paradoxo, tudo o que a gente não queria era isso. A música sertaneja, a Moreninha, Paquetá, eram todos chavões utilizados com a finalidade de mostrar que a arte não podia ser folclorizada. Ele sim, com um olhar folclorizado, só conseguia ver o folclore dessa manifestação, e não percebeu o outro que estava sendo dito, exatamente o contrário.

Criou-se uma coisa muito confusa nessa época, acho que a própria matéria sobre o evento passou uma imagem errônea de qual era a proposta. Foi quando resolvemos fazer a *Orelha*, uma publicação em que se procura colocar a que veio a Moreninha, mostrando que nossa intenção era de criar vida inteligente no meio da Transvanguarda e tentar recuperar uma série de coisas importantes para a arte,

que estavam sendo questionadas em todos esses episódios. A partir daí, abriu-se a possibilidade de pensar a arte de outro ponto de vista que não a pintura. E, principalmente, sem ter uma visão niilista. Admitíamos ser ligados à pós-modernidade, mas a uma pós-modernidade superativa e que investia no sentido da vida, na força da vida e da criatividade, e não a uma pós-modernidade niilista. Era esse outro sentido que buscamos defender, vinculando-nos ao movimento neoconcreto, ao Tropicalismo, a todas as rupturas geradas pelo Hélio Oiticica, que se ligava a Guimarães Rosa. Era essa linhagem que estava se tentando preservar, e não a visão folclorizada, usada para criar uma espécie de caricatura da situação. Felizmente, essas ações é que acabaram de alguma maneira minando e desestabilizando esse discurso hegemônico dos anos 1980, permitindo que, nos anos 1990, surgisse toda uma geração que se tornou até praticamente incapaz de pintar, ficou muito longe da questão da pintura. E surgiram artistas fabulosos, que hoje estão aí com enorme vitalidade.

**BIANCA TINOCO: Conte um pouco como foi o processo de produção da *Orelha*.**

**MARCIO DOCTORS:** Quem começou a falar dessa idéia foi a Márcia Ramos. Ela começou com uma história de Darwin, que fazia comparação entre a orelha do homem e a do macaco. É algo ligado a conhecer a personalidade das pessoas a partir do formato da orelha. E Enéas tinha orelha de abano, queria operar. Achamos que seria uma performance incrível, a plástica na orelha do Enéas. O vídeo da operação foi feito pela Sandra Kogut.

Resolvemos fazer essa publicação chamada *Orelha*, e foi muito interessante o título também, porque nós queríamos ser escutados. No fundo, nós estávamos abrindo um espaço de escuta. Estavam nos escutando muito mal. Cada um tinha a liberdade de fazer ou de escrever alguma coisa para que fosse feito o registro e a nossa visão de tudo o que estava acontecendo. Então, cada um escreveu uma coisa, cada um daqueles que ficaram até o último momento. No meu texto, falo muito dessa questão anti-niilista, que para mim é o grande foco da questão. Barrão fez aquele deslocamento, até fui eu que propus isso ao Barrão, fizemos meio juntos, um gráfico da situação da galeria. Conseguimos juntar uma grana, com um apoio do IMPA [Instituto de Matemática Pura e Aplicada], se não me engano. Na época, Enéas Valle fazia doutorado lá, eles tinham uma gráfica e conseguimos viabilizar essa publicação.

O último desdobramento da Moreninha foi o *Lapada Show*, nome sugerido pelo Paulo Roberto Leal. Foi uma exposição realizada na Rua do Lavradio, n. 13. Eu tinha uma loja lá, e abrimos aquele espaço para ser tomado pelos artistas. Foi a primeira vez que artistas ocuparam aquela área do Centro do Rio de Janeiro. Foi uma oportunidade de mostrar os trabalhos dos integrantes da Moreninha, o que ainda não havíamos feito. Foi quando a Lygia Pape se juntou a nós, com espírito muito jovem.

**BIANCA TINOCO: Enxerga hoje uma pressão das galerias para consolidação da idéia de Geração 80 como geração da pintura?**

**MARCIO DOCTORS:** Havia um lado autêntico, artistas que estavam querendo pintar, isso é muito autêntico e verdadeiro. Havia um pessoal de São Paulo, da Casa Sete, o pessoal do Parque Lage, ensinava-se pintura, Áquila era e é um professor muito importante, que formou aquela geração, então vejo isso de forma natural. Eram jovens na faixa dos 20 anos, freqüentando escolas e pintando, querendo pintar. Surgiram bons talentos. E havia um esvaziamento muito grande do mercado.

Quero deixar isso muito claro: assim como a Moreninha não foi premeditada, também acho que a Geração 80 não foi. Acredito que as coisas são muito orgânicas. Havia artistas com um grande potencial, havia um desejo e uma necessidade da retomada do mercado, porque ele realmente estava muito perdido e enfraquecido, havia a personalidade do Marcus Lontra, que é um grande agitador cultural, uma pessoa que tem uma visão muito clara de como articular as coisas, e era o diretor da Escola de Artes Visuais. Havia Paulo Roberto Leal, uma espécie de eminência parda tanto da Geração 80 quanto da Moreninha. Ele é uma figura muito importante, porque era muito sensível e gostava de assoprar possibilidades nos ouvidos das pessoas, era uma mente aberta. Então houve, com Marcus Lontra, o Paulo Roberto Leal, e com a Moreninha, também.



Havia nos anos 1980 uma conjunção muito positiva. No mundo todo, havia um movimento em direção à volta à pintura, um produto de mais fácil comercialização. Havia a personalidade muito forte do Thomas Cohn, a personalidade do Marcus Lontra, uma pessoa capaz de articular e de criar uma presença muito forte através da Escola de Artes Visuais, e também Paulo Leal como uma espécie de eminência parda. Havia ainda a figura do Jorginho Guinle, muito importante... Então foi uma mobilização verdadeira. Da mesma forma que toda a movimentação da Moreninha era verdadeira e fazia parte de toda uma reflexão sobre essa situação. Ambos foram momentos muito autênticos, e o principal: geraram semente. Semente no sentido de que muito do que foi gestado ali foi depois retomado com força, sem as pessoas perceberem esse vínculo. A Moreninha apontou para várias coisas: a volta da performance, a volta da questão conceitual, a volta à questão da internacionalização da arte, à questão da tomada do Centro do Rio de Janeiro como um lugar possível para as artes, a necessidade de deixar um registro do que foi feito na sua própria visão...

**BIANCA TINOCO: O conceito de Geração 80 foi então uma conjunção de fatores, e não uma criação?**

**MARCIO DOCTORS:** Eu acho que foi uma coisa criada. Mas não é um coelho tirado da cartola. Não se pode negar o trabalho desses artistas. Houve um marco, algo aconteceu, tanto que nós estamos aqui falando sobre isso também. É preciso ter uma visão mais ampla e generosa de como se dá a arte. A arte muitas vezes se dá através da atitude de pessoas como Marcus Lontra, Thomas Cohn ou Paulo Roberto Leal. Eles poderiam simplesmente ter se calado. Muitos desses artistas não teriam a presença que têm hoje. Faz parte da arte também essa capacidade de articulação. E a Moreninha também tentou lidar com isso. Nós também somos capazes de articular alguma coisa, se quisermos. Não rompemos com a estrutura da imprensa? Não conseguimos estar no programa mais importante da televisão brasileira daquele momento? Só que, é lógico, nós fizemos isso por uma iniciativa do grupo. Mas não quer dizer que essa estrutura não exista e que ela permeie e propicie os fatos. Senão começa um processo de moralização muito perigoso.

O conceito de geração se deu de fora para dentro? Sim, existe esse aspecto. Mas isso não dá conta de tudo, havia o desejo dos artistas de fazerem parte disso. Por que eles não se recusaram a participar? Acho que a realidade é muito mais rica e saborosa, e é isso que estou tentando mostrar. Quando se começa a ver tudo o que foi acontecendo depois, porém sem enxergar os vínculos possíveis, as teias, se cai numa percepção menor dos acontecimentos.

**BIANCA TINOCO: Pode citar alguns exemplos de como a Moreninha influenciou no trabalho dos artistas, a médio e longo prazos?**

**MARCIO DOCTORS:** O trabalho do Basbaum, acho que foi cada vez se solidificando mais. Era um trabalho que estava sendo gestado naquele momento, que não pertencia ao estereótipo da Geração 80, e acho que a Moreninha reafirmou isso, ajudou. Depois ele, junto com o Eduardo Coimbra e a Brígida Baltar, eles tiveram o Visorama, que acho que foi um desdobramento, uma tentativa de se encontrar para estudar artistas internacionais.

O Chelpe Ferro, acho que faz parte dessa experiência. [José] Damasceno é muito influenciado por essas questões. Essa mudança de paradigma que a Moreninha trouxe, contra uma hegemonia da pintura, abriu este campo para artistas como Ernesto Neto, Damasceno, Brígida Baltar, Eduardo Coimbra... Uma infinidade, porque aí o campo foi se abrindo, a partir da compreensão da obra de Waltercio Caldas, que foi ofuscado pelos anos 1980, de Lygia Pape, Tunga, [Artur] Barrio, Cildo [Meireles], Antonio Manuel, todas essas pessoas que estavam muito presentes nos anos 1970. Depois de um *intermezzo* nos anos 1980, a Moreninha aponta: “olha, havia outras coisas acontecendo, então vamos nos abrir para isso”. Todo esse grupo e muitos outros ainda, [Raimundo] Collares é um grande artista também, Ana Maria Miolino, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Zilio, toda essa plêiade de artistas que durante a Geração 80 ficou um pouco em suspenso e havia retornado. Mas dá o pontapé é a Moreninha.

**BIANCA TINOCO:** Como enxerga a questão a performance naquele período e os desdobramentos que esses artistas geraram?

**MARCIO DOCTORS:** Eu não acompanho muito o movimento especificamente da performance. No caso do grupo A Moreninha, as ações performáticas eram, antes de tudo, ações. Os artistas continuavam tendo seus trabalhos individuais, eu continuava tendo meu trabalho individual de crítico e pensador. Aquele momento, para mim, se caracterizou muito mais como um levante. Podemos chamar essas ações de performance, mas elas não tinham o intuito “eu vou fazer uma performance”, e sim de tentar mexer com o sistema de arte. Evidentemente, acabou absorvendo essa característica de performance.

Existe um movimento nos últimos dois anos de performance mesmo, dentro do sentido tradicional. Artistas que usam seu corpo com um trabalho performático. Artistas como Márcia X e Aimberê César, eles sim trabalharam em uma definição clássica de performance. O Chelpe Ferro, como falei, acho que eles têm uma ação muito ampla e diversificada, que absorve também atitudes performáticas e de *happening*. Ricardo [Basbaum] mantém isso, mas de uma maneira muito tênue. Acho que estão surgindo artistas que estão fazendo performance mesmo. Mas eu não tenho nem muita ligação com esses artistas. Sei que há artistas jovens, que estão começando agora e têm esse tipo de busca.

**BIANCA TINOCO:** Tenho observado movimentos fortes nos dois sentidos: jovens artistas adeptos da performance e outros também da pintura. Nas reviravoltas da história da arte, observo uma configuração um pouco parecida com a que estou estudando.

**MARCIO DOCTORS:** Sim, mas talvez de forma um pouco mais calma. Hoje têm surgido alguns bons pintores. A pintura sempre foi uma coisa muito desejada e havia uma crença de que não estavam surgindo artistas interessantes. E, nos últimos anos, surgiu um novo alento para a pintura, isso é verdade. São bons artistas pintando, bons artistas começando a fazer performance. Mas não há uma configuração de grupo ou geração clara como nos anos 1980.

## Marcus de Lontra Costa, em 5 de março de 2009

### BIANCA TINOCO: Como veio a idéia da exposição *Geração 80*?

**MARCUS LONTRA:** Quando se pensou na exposição *Geração 80*, a idéia era partir da seguinte realidade: havia uma geração que estava surgindo numa época de recuperação democrática. Então dissemos: “vamos ver o que é isso”. Tanto que o título, *Como vai você, Geração 80?*, já demonstrava que eu estava conhecendo alguém. Eu dizia: “Nós queremos fazer uma exposição de apresentação, ao público brasileiro, de uma geração que ninguém conhece”.

O que havíamos percebido é que essa geração tinha um diferencial. Tinha uma vocação maior para a questão das técnicas mais tradicionais, que era muito formada – no caso do Rio, em especial – nos ateliês de escultura e gravura do Ingá, de gravura do MAM do Rio, em especial no Parque Lage, na área de pintura. Eram ratinhos de ateliê que gostavam dessa coisa mais tradicional, e cuja figuração era mais voltada para o cartum, Speed Racer... No caso de São Paulo, havia uma geração muito ligada à incorporação de produtos industrializados. Percebemos hoje, à distância, como a Geração 80 de São Paulo era filha de Nelson Leirner – ressaltando o fato de que Leirner, naquela época, não era o artista consagrado que é hoje.

Então havia uma produção brasileira que era fruto de uma espécie de estratégia da resistência, fruto da ditadura, do trabalho de contestação. O que a gente queria, ingenuamente talvez, era mostrar que o Brasil era um país muito complexo e que isso era bom. As pessoas às vezes falavam “a vocação brasileira”, era uma discussão o tempo todo, a política, a democracia à brasileira que a ditadura defendia. Essa visão do nacional como uma única coisa incomodava a gente. O que queríamos era uma exposição que fosse a apoteose da diversidade. Para mostrar que, da mesma maneira que nós éramos diferenciados etnicamente, o Brasil refletia essa diferenciação cultural e artística em sua produção de arte.

Percebo que os anos 1980 foram muito ricos. Na questão da arte, o que a gente percebe é que havia uma expectativa de criar uma grande festa. Então, entravam aquelas esculturas, a performance era a pictórica.

Logo depois da exposição, em dezembro de 1984, fechamos a Rua Jardim Botânico para pintar o muro do Parque Lage. Foi um grande *happening*. E foi performático porque, primeiro, todo mundo tinha que pintar na mesma hora no domingo. E eu fiz algo meio cruel mas curioso: bolamos que nós íamos trabalhar com grupos de quatro artistas pintando três segmentos de muro. Foi muito pensado, vamos entregar três segmentos de muro para quatro artistas e eles vão ter que negociar ali, o que vai fazer. Então, era uma performance. E era sempre uma festa, popularizou. Ficou lindo. Eram 350 metros de

muro pintados por artistas jovens na época, como Beatriz [Milhazes] e Daniel [Senise], até Anna Bella Geiger, Aluísio Carvão. *O Globo* saiu com um editorial esculhambando a atitude daqueles vândalos autorizados e defendendo a pureza imaculada do branco. Aí você passa pelo Parque Lage, a pureza imaculada do muro branco está verde, feia, caquética. Para mim – na época eu já pensava assim, hoje penso mais ainda –, aquele muro tinha que ser derrubado, ali devia haver uma cerca. Muro em parque é um erro, ali era melhor uma grade para que você passando visse o parque. Não pode imaginar o que era, aos 30 anos e pela primeira vez diretor de alguma coisa, ser esculhambado em um editorial do *Globo*. O governo, a comunidade artística, todos que foram lá pintar o muro. E a proposta do *Globo* era que passasse um caminhão com cal e derrubasse aquele horror. Hoje, o nível da discussão já mudou.

Percebo que um certo espírito dos anos 1980, de sair, de ir para a rua, é premonitório do que esperamos hoje da arte brasileira. É preciso urgentemente fazer com que a produção artística escape do circuito da arte – e isso, evidentemente, é uma inquietude dos anos 1970. O circuito da arte é a redenção econômica e a prisão cultural, porque ele trava, não reverbera.

**BIANCA TINOCO: Até que ponto aquela questão de transvanguarda, neo-expressionismo, realmente influenciou os artistas da Geração 80?**

**MARCUS LONTRA:** Na época da exposição, quase ninguém conhecia. Talvez alguns, já ligados à galeria do Thomas Cohn. A própria transvanguarda não era tão badalada assim – havia um espírito, uma estranheza. Mas algumas coisas foram muito fortes. A exposição do Philip Guston na Bienal de São Paulo foi muito importante. Havia um clima muito efervescente, de que alguma coisa tinha que acontecer. Em relação ao neo-expressionismo, o Jorginho [Guinle] se aproximou, criou uma presença, as pessoas começaram a se interessar. Principalmente porque os artistas que se tornaram referência eram muito ligados à prática de ateliê. Anna Letycia, por exemplo, apesar de ser uma artista de procedimentos de gravura mais tradicionais, era muito sensível e abria muito espaço para todas as experimentações. Haroldo Barroso, no Ateliê do Ingá, também. No Parque Lage, havia os ateliês dos artistas pintores, como Áquila. Havia Celeida [Tostes], que acho que é uma artista genial, absolutamente esquecida no Brasil. Fizemos uma exposição dela no CCBB, a coisa não andou. O que sinto é que havia uma vontade de trabalhar a questão da artesanaria e das referências culturais que as pessoas tinham. O pessoal já tinha enchido o saco de ter um trabalho com referência de um livro do [Maurice] Merleau-Ponty. “Isso aqui eu pinte porque vi um desenho animado ontem, tinha uma cena que eu fiquei impressionado, achei lindo.” Veja o *Sansão* do Daniel daquela época, o trabalho da Beatriz e do Chico Cunha, que era um enorme bombom Sonho de Valsa. Eles perceberam a possibilidade de se extrair uma poesia visual do seu dia-a-dia, sem vir acoplada a uma bula – que ainda é um perigo na arte contemporânea, principalmente quando ela está dentro de universidade. A dedicação à pesquisa e ao conhecimento é tamanha que a produção vira ilustração desse pensamento. A justificativa teórica, que deveria ser posterior à obra, torna-se anterior.

**BIANCA TINOCO: A crítica, de alguma maneira, trabalhou no sentido de atender a um anseio do mercado, de ter finalmente obras para serem comercializadas?**

**MARCUS LONTRA:** Não vejo assim. No Rio, o grande crítico na época era o Frederico Moraes, o homem do *Globo*, que não entendia nada de mercado. O que aconteceu foi o seguinte: alguns críticos jornalistas perceberam esse impacto, para mim isso é muito claro. Sou jornalista e, quando comecei a trabalhar, percebi isso. E o Frederico me dizia isso: “Você me entende, porque é jornalista como eu”. Os críticos jornalistas – Frederico, [Roberto] Pontual, em São Paulo Casemiro [Xavier de Mendonça], Olívio [Tavares de Araújo] – perceberam que aquilo era no-tí-cia. Que aquilo causava pú-bli-co. eles não escreviam colocando uma tese, e sim atendendo ao mercado, a um público.

Quando fizemos *Geração 80*, engarrafamos o Humaitá. Tanto assim que a Globo – por sorte a [TV] Globo é no Jardim Botânico – nos colocou no *Jornal Nacional* ao vivo, eu nunca vi isso numa exposição de jovens. Foi um estrondo. O pessoal mais ligado à universidade não é atento ao estrondo; jornalista, sim. Por exemplo: depois de três matérias no *Globo*, saímos no *Jornal do Brasil* apenas na

seção policial, porque roubaram o trabalho de um artista. E não saímos no *Caderno B* porque o Wilson [Coutinho], que era um crítico sério, não era um jornalista na essência. Para ele, a ressonância popular não era interessante.

A Geração 80 permitiu prestigiar artistas que não faziam tanto sucesso, como Nelson Leirner, Iberê Camargo, Carvão. Porque saímos daquela ditadura, de que só neoconcreto fazia experimentação. Insisto sempre nisso, foi com esse arejamento da Geração 80 que o Hélio teve reveladas toda a capacidade e a genialidade dele.

Quando a Geração 80 executou pintura, foi muito benquista pelo mercado, muito paparicada – claro, porque ela fazia produto para vender. Mas muitos dançaram. O mercado brasileiro não se firmou nos anos 1980, e sim nos 1990. O que aconteceu foi uma explosão de incompetentes ou de gente de fora querendo abrir uma galeria porque era chique. Quando a gente fala do mercado dos anos 1980, havia muita galeriazinha que fazia 100 coisas, sabe? Teve uma senhora que me disse: “Estou abrindo uma galeria com interesse puramente cultural”. Aí eu disse “então a senhora feche a galeria e coloque dinheiro no MAM. Trate de vender, porque o artista quer é vender”. A galeria está ali para isso. Alguns galeristas muito importantes, por reconhecer alguns artistas, foram o Thomas Cohn, indiscutivelmente, e o Cesar Aché. Eles tiveram um pique interessante nessa questão.

**BIANCA TINOCO: Você acha que esses galeristas foram de alguma forma responsáveis por fixar essa denominação Geração 80?**

**MARCUS LONTRA:** Eles perceberam que aquilo tinha apelo popular e que era o tipo de trabalho que as pessoas buscavam – colorido, diferenciado, identificado com o país, ousado etc. E pegaram os artistas que eles consideravam melhores. Algumas vezes eu tinha até desavença com eles. Em alguns momentos, se criou uma coisa desagradável, eu cheguei a falar isso com Thomas algumas vezes. Por exemplo, eu achava chato que o Leonilson custasse muito caro, porque impedia que as pessoas da geração comprassem. Eu tinha e tenho uma visão muito romântica sobre mercado, sobre arte. Mas, naquele momento, muita gente ganhou muito dinheiro, embora não seja meu caso.

**BIANCA TINOCO: O conceito de Geração 80 que usou na exposição de 2004 foi esse de geração de pintores, cristalizado pelo mercado?**

**MARCUS LONTRA:** Com o impacto da exposição, o vocábulo Geração 80 não se identificou com nossa proposta inicial, essa idéia da diversidade. Inevitavelmente, quando falamos hoje em Geração 80, não é mais aquela que o Paulo, a Sandra e eu pensávamos. Ela se caracterizou. É a Beatriz [Milhazes], é o Daniel, o que eu acho muito bom, são ótimos artistas. Beatriz é um sucesso internacional muito merecido. A valorização de um tipo de pintura, que estava meio esquecido, como que detestado. Hoje um artista pode trabalhar com pintura, porque isso aconteceu no mundo. E nós soubemos criar uma linha brasileira, com energia e alegria, elementos que os anos 1980 trouxeram de muito importante. A Geração 80 não sentiu culpa ou vergonha de ser Carmem Miranda e Chacrinha, encarar essas referências como uma característica do Brasil. Ela ampliou o cenário. Hoje, mal ou bem, o mercado é atuante, o Brasil tem ressonância internacional. Marcantonio [Vilaça], que foi muito maior do que um marchand, foi um embaixador do Brasil, mas ainda hoje temos alguns marchands e galerias especiais de São Paulo que atuam... A produção museológica ainda é difícil, mas se criou uma consciência. A Geração 80, ou os anos 1980, contribuíram muito para uma série de ações que existem hoje.

Nelson Felix, que para nós apresentava claras características do que considerávamos um artista da geração, em nenhum momento é apontado hoje como artista da Geração 80. Isso foi um mal entendido. Quando refiz a exposição, em 2004, já incorporei a expressão Geração 80 como a pequena história já havia consagrado – ou seja, Geração 80, a geração da pintura, a geração figurativa, do gesto livre. Elementos que eram muito raros nos anos 70, então evidentemente ganharam destaque. Artistas como Leonilson, Leda Catunda, Daniel... Eu me lembro que, na época da *Geração 80*, Daniel colocou um *Sansão*, que nem era um trabalho tão sofisticado. Mas era muito impactante, aquele *Sansão*

enorme nas colunas do Parque Lage, por aquela alusão histórica debochada pop. Não importava tanto se aquele trabalho tinha uma qualidade intrínseca. Importava que ele foi uma porrada. As coisas do Leonilson, aquelas obras confessionais dele, todos os trabalhos da Leda, do Luiz Ernesto, do [Luiz] Pizarro... Talvez houvesse uma carência tão grande no circuito, por esse tipo de produção, que ela acabou se apropriando do título.

Passados 20 anos da mostra, eu pensei: eu estou buscando aqui, no espaço limitado, fazer aquilo que se consagrou como Geração 80. E nesse sentido, talvez Eduardo não fizesse parte, como certamente Nelson Felix não fazia. Acho os dois maravilhosos. Eduardo é uma referência internacional, Nelson é tão bom que não precisa ficar badalando no mercado.

Para mim, o que interessa em revisões históricas é ver o que ficou de bom. Vejo hoje que, quando se pega uma espécie de inquietude dos anos 1970, essa busca romântica de integrar ações da arte e da vida, e, do outro lado, o encantamento artesanal e figurativo da Geração 80, acaba-se criando uma balança. E acabamos criando um Brasil que explodiu nos anos 1990. Os artistas que se estruturaram foram os que souberam reciclar, que souberam compreender esse ensinamento, essas heranças dos anos 1970 e 1980. Hoje, a arte contemporânea brasileira está acontecendo no mundo inteiro, por causa disso.

**BIANCA TINOCO: Não acha que se rendeu a um conceito de Geração 80 que subverteu o seu?**

**MARCUS LONTRA:** Não, eu não acho. Reconheço que esses artistas que acabaram incorporando a terminologia Geração 80 eram a maioria da exposição. A grande maioria dos artistas trabalhava com pintura, com questões mais figurativas, isso eu acho muito claro. Nelson Felix, por exemplo, não tinha colegas em número suficiente ou que tivessem tido ressonância nacional como ele.

Quando me chamaram para fazer uma exposição sobre a Geração 80, eu não quis fazer um *revival*. Além disso, eu tinha uma limitação do espaço do CCB, que é um espaço ingrato para a idéia da Geração 80 – grandes telas, e aquele espaço de pé direito baixo, complicado, cheio de salinhas. Decidi trabalhar com uma iconografia de apelo popular. E fiquei muito feliz, porque foi disparado a exposição com maior público daquele ano no CCB. Procurei ser, dentro do possível, generoso com os artistas, para não fazer uma exposição de oito, dez nomes. Abri espaço para o pessoal da Casa Sete, por exemplo, que tiveram uma resposta paulista curiosa. Coloquei Leonilson, óbvio, Leda [Catunda], Sérgio [Romagnolo], Daniel, Beatriz, todo mundo.

Minha idéia inicial era começar a exposição com Jorginho [Guinle], como referência, e terminar com Adriana [Varejão]. Infelizmente Adriana não entendeu, não consegui me comunicar com ela diretamente, então ficou um pouco vazia nesse sentido.

Eu poderia ter colocado Eduardo Kac: onde? Ele não precisa. Ele pode até dizer “eu participei da exposição”, mas não diz “eu sou um artista da Geração 80”. Uma jornalista não vai entrevistá-lo [e dizer] “ah, você é da Geração 80”, como faz com Beatriz, Daniel, Pizarro, Leda. Beatriz vai morrer velhinha, com 90 anos, e essa exposição vai estar lá no obituário, como infelizmente vai estar no meu. Já para Kac, Nelson Felix, a exposição foi um acontecimento legal da vida deles, mas não foi marcante. Nelson Felix em nenhum momento precisou daquela exposição para ser o artista que ele é hoje. Os outros precisaram, porque foi onde eles foram lançados, para o público e para o mercado.

O que era a exposição? Era aquela visão daquela bóia da Frida Baranek dentro da piscina, as gaiotinhas do Carlo [Mascarenhas] lançadas em cima, o *Sansão* do Daniel, aqueles surfistas do Pizarro, o trabalho da Beatriz... Lembro bem de um trabalho do Marcus André, bem diferente do que ele faz hoje, ele ocupou a banheira com uma coisa meio Dick Tracy, assassinato na banheira... O trabalho do Luiz Ernesto, que eram uns sapatos voando, a recuperação de uma coisa meio surrealista – ele colocou uns sapatos flutuando com uns peixes dentro de um aquário... Parecia uma vitrine de loja, milhões de sapatos lindamente pintados, porque o Luiz é um artista sofisticado tecnicamente, e os peixes enfiados no meio, era tão “wow” que ficou a marca. Na época, foi um escândalo, porque as

pessoas estavam carentes disso. Jorge Duarte, aqueles punks, foi a primeira vez que uma obra tinha coisa de punk. Esse punk do Jorge Duarte, era, num certo sentido, o *Parangolé* do Hélio nos anos 1960. O Jorge não foi mais à Mangueira, mas ele vive hoje na periferia do Rio. Eu curto essa relação popular. Agora, se o cara faz sucesso, vai ser comprado, incorporado pelo mercado, sempre. Acho um saco defender estética da miséria, não tem nada a ver.

**BIANCA TINOCO: Em entrevistas, Márcia X se ressentia de não ser reconhecida como Geração 80.**

**MARCUS LONTRA:** No caso da Márcia, infelizmente, ela não participou da exposição.

**BIANCA TINOCO: Essa era uma dúvida minha: ela participou ou não?**

**MARCUS LONTRA:** Não, não participou. Márcia ficava mendiga do Parque Lage – mendiga no bom sentido. Uma vez fizemos uma exposição, ela fez uma instalação na entrada, queriam tirar ela de lá e fui eu que não deixei. Ela sentou numas notas de R\$ 1 [sic] que ela fez. E eu peitei os artistas para deixarem ela fazer.

Na *Geração 80*, aconteceu o seguinte: na inauguração, houve uma invasão, começaram a fazer performances lá dentro. Houve um chique dos meninos da Galeria Thomas Cohn – liderados pelo Leonilson – querendo tirar as obras, porque começou a chover e as performances que estavam acontecendo ao ar livre foram para dentro de onde era a biblioteca, no fundo do Parque Lage. E aquela era a sala do Leonilson e da Leda. Eles perceberam que a exposição estava entulhada, que ela era de um barulho enorme, e Leonilson, que era brilhante, traçou a estratégia de fazer daquele um espaço do silêncio, do contraponto. Eles colocaram os trabalhos ali, e o Leonilson fez uma instalação com gravetos no meio. Só que, como tinha muita gente, e começou a chuveirar, passaram a fazer as performances lá. E evidentemente o aviãozinho do Leonilson foi chutado – porque eram gravetos no chão. E já ia ser chutado, com ou sem performance, porque tinha muita gente! Ninguém imaginava aquela multidão. E o Leo, que era amigo meu, veio dar chiliquinho! “Eu não quero participar, vou tirar meus trabalhos!” Eu chamei o Manoel: “Manoel, traz uma escada que ele vai tirar o trabalho, nós vamos filmar e vai ser mais uma performance, você dando chique e tirando seu trabalho.” Havia poucos artistas ali que eram de galeria, e eles já eram da Thomas Cohn. Thomas veio falar comigo. Eu disse: “Se o Leo quiser tirar a obra, ele que tire. Não vou tirar a performance ali de dentro. Isto aqui é uma grande festa coletiva, parece que seus artistas não entenderam. Não vou perder o meu tempo com chique de artista.” Leo veio uma hora, duas horas depois, e disse: “ah eu estava nervoso”. E eu disse: “não esquenta, isso aqui é uma festa”. E o que aconteceu foi isso: teve muita performance, teve gente que cortou cabelo...

**BIANCA TINOCO: Se lembra de quem eram esses performers?**

**MARCUS LONTRA:** Alguns sim. Fausto Fawcett, Hélio de La Peña, Os Camaleões, que era com o Pedro Bial e o Claufe, Alex Hamburger deve ter feito alguma coisa... Foi uma coisa que foi meio acontecendo, virou o espírito que a gente queria. No catálogo dos artistas convidados, eles não estavam. Vinham me procurar. Fizemos uma espécie de [agendamento], um faz performance às 20h, outra vai entrar às 20h30, uma coisa assim. Não quis deixar solto.

Márcia tem tudo da Geração 80, nem discordo disso. Gostaria muito que ela estivesse na exposição, mas seria uma forçação de barra, porque ela surgiu depois. Minha relação com Márcia era muito afetiva. Todas as exposições que eu fiz e que tinham algo a ver com ela, eu chamava. Quando eu fiz *Arte erótica*, levei-a para o MAM, para fazer *Infância perversa*. Gostava e gosto do trabalho da Márcia. Acho inclusive que ela foi sacaneada pela caretice dos curadores. Eu participava de tudo que era júri de salão, todos adoravam o trabalho dela e ninguém tinha coragem de dar o prêmio. Eu votei três vezes no prêmio para a Márcia e ela não ganhou, porque, na hora, o júri tinha medo, Márcia assustava. Depois que ela, todo mundo começou a perceber a coerência do trabalho. Ela trabalha com assuntos que me interessam sobre a sexualidade – angústia, morte.

Basbaum criou um trabalho e uma carreira muito particulares, por isso não o chamei para a exposição do CCBB – não completava. Ele fazia parte de um grupo de performance muito interessante, com o Alexandre [Dacosta] e o Barrão. Tinha uma produção que foi muito referente na *Geração 80* – os olhinhos que ele espalhava por qualquer lugar. Só que seguiu por um caminho absolutamente diferenciado do que se imaginava. Não quero entrar no mérito de considerar que o que ele faz hoje não é bom, não é isso. Mas é absolutamente distanciado da experiência que ele teve. Não saberia onde encaixá-lo na exposição, como criar diálogos – seria uma sala só para ele. Fora o fato de que ele já estava se caracterizando cada vez mais como um curador – aliás, eu acho até que ele devia seguir essa carreira. O que acho que aconteceu com o Basbaum, e entendo também, é que ele se sente isolado de um grupo do qual ele fazia parte. Só que o trabalho foi por outro caminho. Não é melhor nem pior.

Já discuti com algumas pessoas, que me falaram “é impossível falar dos anos 1980 sem falar no Eduardo Kac, na questão da performance”. Concordo plenamente. Só que dizer que o mundo tecnológico estava muito presente no Brasil, dos anos 1980, é muito mais um desejo paulista do que uma realidade – não estava. Havia alguma coisa do Mário Ramiro, do grupo 3Nós3... Falo deles com muita tranquilidade, porque a primeira pessoa que publicou nacionalmente o grupo 3Nós3 fui eu, na *Módulo*, antes da *Geração 80*. Não havia o impacto dessa questão tecnológica, à exceção brilhante do Eduardo. Que também para mim é muito tranquilo, Eduardo era meu amigo pessoal. Na época, eu tinha 29, ele tinha 22, era menino. Ele me fascinava, algo que eu nunca havia visto, uma pessoa tão diversificadamente inteligente como o Kac. Éramos capazes de discutir questões absolutamente conceituais de arte, questões tecnológicas, e também todos os desenhos animados. Ele tinha uma sensibilidade genial para o mundo. Eduardo fazia holografia.

Algumas pessoas gostaram muito da exposição, vêm falar comigo até hoje, a crítica gosta e outros não... Luiz [Camillo Osório] fez uma crítica completamente boboca sobre a exposição, foi até bom que eu pude responder.

O que talvez seja interessante é que daqui a 20 anos se faça outra exposição, com 40 anos de distanciamento, por outra pessoa, não por mim. Eu só quis fazer esta porque quis mudar um posicionamento meu sobre aquilo. Fora algumas questões de critério de trabalho. Talvez eu tenha errado em algum momento, com algumas pessoas me identifico mais do que com outras. Gostaria de botar milhões de outras pessoas que não estavam na exposição. Emmanuel Nassar, acho que tem muito a ver, Márcia, tem artistas que têm tudo a ver. Talvez até, hoje, se eu tivesse pensado com mais calma, pudesse ter incluído um artista que talvez tenha esquecido. A gente acaba cometendo injustiças.

**BIANCA TINOCO: Acha que seu recorte de Geração 80 em 2004 influenciou outras exposições, como a de Agnaldo Farias no Instituto Tomie Ohtake?**

**MARCUS LONTRA:** Naturalmente, você tem pessoas no seu meio profissional com as quais você se identifica mais. Minha vida e a do Agnaldo sempre passaram muito próximas sem nenhuma ação concreta. E a exposição que ele fez da Geração 80 foi mais um caso. Eu fiz a minha exposição, ele fez a dele. Elas são diferentes, mas são parecidas, porque talvez pensemos parecido. São duas visões curatoriais parecidas.

A diferença é que a exposição dele é paulista. Eu tenho a sensação de que ela é menos polêmica do que a minha, porque a *Geração 80* foi no Rio, então ele fez uma mostra puxando a brasa para os paulistas. É um fenômeno que teve alguns artistas de São Paulo que expunham no Rio, por meio da galeria Thomas Cohn. Na época em que fizemos *Geração 80*, eu saí catando artista de São Paulo para não criar uma onda. Havia poucos que correspondessem ao que planejamos. Acho que o Agnaldo, instintivamente, colocou uma paulistada forte e teve menos sensibilidade para algumas pessoas do Rio, como o Pizarro.

**BIANCA TINOCO: Como era a atuação dos artistas de performance quando você era diretor do Parque Lage?**



**MARCUS LONTRA:** Aconteciam performances nessas exposições maiores. Depois de *Geração 80*, qualquer mostra virava um grande evento. Márcia era uma pessoa muito estranha. Eu a achava engraçada, curtia a Márcia, então eu deixava rolar, achava natural que aquilo acontecesse.

Existia, num determinado momento dos anos 1980, uma espécie de ligeiro toque careta. E eu não queria perder o tom do Parque Lage, bicho grilo. Márcia era uma bicho grilo. E eu gostava daquela bicho-grilice, talvez por ter sido criado nos anos 1970. Eu conhecia essa turma toda – ao mesmo tempo em que eu achava os trabalhos chatos, eu gostava das pessoas. Num certo momento, aquela caretice dos anos 1980 começou a me incomodar um pouco. Alguns momentos eu achava que tinha muita amizade entre artista e marchand. Aí vinha o marchand com seus artistas, eu achava isso meio ridículo, achava que não era por aí.

Por outro lado, pior é você querer fazer alguma coisa contra isso. Eu não ia ser pai dessa cambada de marmanjo que tinha a mesma idade que eu. Se eles estavam gostando de seguir a galeria, que sigam. Logo depois fiz outra exposição, depois outra, três anos depois saí, minha vida mudou, mudou o governo. Aprendi muito o que é o governo, eu peguei aquela escola com 200 anos, entreguei com 1.100 alunos e tomei um pé na bunda lindo. Aí fui para Brasília, cuidar da implantação do Museu de Brasília, viver outra realidade, dei uma força para Ana Miguel, Elder [Rocha], escrevia para o *Correio Braziliense*... E a vida e os caras foram seguindo, eu não faço parte dessa vida.

Quanto à performance, em Brasília, havia Zé Eduardo Garcia. Tentei trazer o Zé Eduardo para o Rio e não consegui. Mas, na exposição *Geração 80* no CCBB de Brasília, ele fez uma performance. Ele foi absolutamente alijado. Claro que ele é complicado, mas é um artista incrível. Zé era um sucesso, mas não fazia parte de um mercado, porque era desagradável, complicado. Num certo sentido, Brasília também foi cruel, porque ele era um provocador desse espaço. Ninguém nunca falou de tentar fazer uma coisa com Zé Eduardo sobre todas as coisas que ele fez de performance, reconhecendo-o como um dos grandes artistas da cidade.

Uma coisa que a Geração 80 colocou, e que eu repito sempre, é que lugar de artista não é a galeria, não é em museu: é na cidade. A cidade democrática precisa fundamentalmente de povo na rua, e povo na rua tem que ter a presença do artista, para ser um provocador, um experimentador do espaço, um questionador de situações.

## Mauricio Ruiz, em 7 de março de 2009

### BIANCA TINOCO: Quando começou seu envolvimento com performance?

**MAURICIO RUIZ:** Foi por volta de 1982, 1983. Mas eu tinha um envolvimento mais afetivo inicialmente, estava próximo por amizade, por identificação, ainda nem trabalhava como artista plástico. A partir desse convívio, fui me interessando. Nos anos 1980, havia essa geração ligada à pintura, mas, mesmo com alguns trabalhos mais ousados, as obras não tinham a pimenta que sempre gostei e continuo gostando. A performance tinha.

Márcia X chegou a fazer um trabalho, no Centro Cultural Candido Mendes, que era em homenagem ao fã-club e à cantora Marlene. Chamava-se *Exposição de ícones do gênero humano*, mas era uma inauguração vazia, as pessoas é que eram o objeto. Participei do registro fotográfico desse público, que foi exposto no dia seguinte.

Participei de outras coisas, como os The Zés Manés, com Ricardo Basbaum, Márcia X, Xico Chaves, Aimberê Cesar, e Alex Hamburger. Falávamos que era um grupo de desconstrução sonora. Quem sabia tocar um instrumento, nessa situação tocava um que não sabia. Havia essa intenção de desconstrução do saber – e no caso da música, um espírito meio tribal também. A performance, em algumas situações, sugere isso também – dá para criar esse envolvimento com as pessoas e uma situação mais tribal.

Cheguei a participar, com Márcia e Ana Cavalcanti, que agora está morando em Londres, com Alex Hamburger e Aimberê de uma performance no Morro da Urca, que se chamava *Motim no cruzeiro*. Se não me engano, isso foi em 1983. Pensando nisso, *Motim no cruzeiro* tinha toda uma coisa de banquete, meio tribal. Fizeram um bolo imenso, do tamanho dessa mesa – e era até gostoso, por incrível que pareça – e ele era depois distribuído e se criava uma relação, uma convivência naquele momento. Me interessava muito o clima de ousadia que essas performances continham.

Em várias situações, a performance era realizada em espaços não tipicamente inseridos no circuito de arte. Quem ditava o que era bom na arte não via essas apresentações, porque normalmente não freqüentava outros ambientes que não os específicos de artes visuais. Muita coisa aconteceu no Morro da Urca, no Mistura Fina, em Ipanema, na Barão com Joana, também em Ipanema, que o Chacal organizava... Outro aspecto da época, como acontece com o CEP 20.000 ainda hoje, é a mistura. Fausto Fawcett, que era músico, falava de uma maneira que, de repente, a apresentação dele virava algo próximo da performance. Tudo isso se misturava e se afastava um pouco do perfil clássico de artes visuais.

Quanto ao privilégio da pintura, é mais do que normal que isso aconteça, porque é um produto, era mais forte... mas também porque existe uma tendência, não só antes como agora, de um elemento mais forte derrubar outro. É muito difícil para um grupo de críticos dar conta do que realmente acontece. Nos anos 1990, ninguém escreveu nada: o que foi, o que significou, quais as novidades, o que trouxe, o que acrescentou, o que não tinha na década anterior... Estou falando por décadas, mas é só uma maneira de enxergar alguns movimentos. Acho que nunca se consegue abranger toda uma produção, até porque acho que o número de curadores que elege os expoentes é pequeno.

Mesmo agora que a performance tem sido mais freqüente, não se dá o devido valor. Eu sempre senti que as pessoas que fazem performance só passam a ser respeitadas depois que mostram uma produção de pintura ou de objeto. Foi a mesma coisa que aconteceu com Márcia X. Uma das coisas que a diferenciava, inicialmente, é que ela não fazia pintura, objetos, não tinha essa produção. A partir do momento que ela começou a apresentar essa produção, passou a ser mais visível.

No meu caso, passei a ser visível depois que comecei com a carreira individual, como escultor, a fazer os objetos de espuma que pareciam gesso, e depois de gesso. Incorporei algumas performances, em duas situações, mas junto com uma exposição, ou com outra situação que envolvia a produção de objeto, sempre fiz essa mistura. Mas a Márcia, em performance, seria a mais injustiçada, em termos de quantidade e de qualidade. Começou com produção apenas de performance, e isso sempre dá uma visibilidade menor, porque é mais difícil de o mercado se interessar por isso, de as pessoas verem. Antigamente não era tão comum registrar imagens de tudo, como é hoje. As performances da Márcia só passaram a ser registradas em vídeo quando ela comprou uma filmadora, algum tempo depois. As coisas se perdem, e muita coisa que ela fez só passou a ser vista depois que ela morreu, naquela exposição [do Paço Imperial]. E nem tudo foi mostrado. Sinto que é uma produção que, no Brasil, sempre vai ter dificuldade se estiver isolada de uma produção mais concreta, que possa ser inserida no mercado. Recentemente, Laura Lima chegou a vender uma performance. Já se compra registro de performance e o direito de reproduzi-la, está se criando essa tradição aqui.

Este ano, fiz a letra de um bloco dos artistas, o Vade Retro Abacaxi, e ela coloca essa questão da ousadia, que é uma característica da nossa cidade. Tem um pedaço da letra que diz: “Do carnaval ao neoconcreto, da Tropicália ao Cinema Novo, da bossa nova ao proibidão, a ousadia é a nossa tradição”. Querer experimentar um pouco mais é uma característica do Rio, não dos cariocas mas de todo mundo que mora aqui, brasileiro ou estrangeiro. Mas todos que experimentaram um pouco mais na sua época nunca tiveram o reconhecimento merecido. Até porque são figuras problemáticas. Mesmo Hélio Oiticica, que hoje é endeusado, na época não tinha essa unanimidade. Lygia Clark não tinha, as pessoas questionavam a mistura com a terapia... Enquanto estão acontecendo, realizações mais ousadas não costumam ter unanimidade – o Tropicalismo não teve. Quanto mais ousado, mais difícil. Então, figuras que são causadoras de problemas, justamente pela potência que têm, são evitadas pelas instituições, como Márcia, ou Aimberê, que costuma fazer performance nu.

A dificuldade também é em função do tipo de performance que esses artistas faziam. Além de ser mais arriscada, menos vendável, ainda mexia com sexualidade, Márcia depois com a questão religiosa. Nem na geração 90, em que fui incluído porque nela comecei minha produção, poucas pessoas tinham tratado da questão religiosa de uma maneira mais crítica – talvez apenas Flávio de Carvalho. Na geração 90, essa foi uma marca muito forte e isso nem é colocado, as pessoas nem sabem muito bem que isso aconteceu. Não sabem quase nada da geração 90. E essas questões que fogem ao estritamente artístico, ao mundo da arte em si, que mexem com costumes, também não são muito bem vistas por quem organiza o que é bom ou não. São aceitas, mas não é o prato principal, não são consideradas como o mais importante na história. Depois que passa um tempo, pode até ser, mas não naquele momento. Uma parte dessa crítica pode não entender uma virulência positiva ou não se identificar com isso, ou desconhecer também... Existe um sistema que dificulta que as coisas floresçam mais.

A tendência é de que o crítico mais renomado, mais velho, faça as curadorias. Para fazer uma curadoria dos anos 1990 ou dos anos 00, seria fundamental chamar um artista, não se pode achar que a curadoria pode ser feita só por um curador oficial, um crítico. Sempre parto do princípio de que uma

curadoria, ainda mais quando feita por apenas uma pessoa, não tem jeito: sempre falta alguém importante. Até porque a qualidade da nossa produção é muito grande, há muitos artistas bons. É uma pena que o Brasil ainda não reconheça isso, não tenha noção da potência de sua produção. Não quero dizer que todos os trabalhos que esses ótimos artistas façam sejam maravilhosos. Mas temos artistas maravilhosos, então sempre vai ficar faltando um aqui e outro ali... Quando tem a intenção de mapear, deveria se pensar mesmo em convidar pessoas ali do [meio]. É preciso se relacionar e entender o que é aquilo, quais são as necessidades. Acho até que está se caminhando para isso.

Sem promover misturas, não é possível saber das novidades – e as performances, por exemplo, sempre correm por fora. A galera presente às apresentações é que tomava conhecimento, outras pessoas não sabiam. Se não se oferece oportunidade para o relato de artistas que estão vivendo aquilo, a coisa some mesmo. Esse desinteresse é ruim porque, quer se queira ou não, cada um está fazendo uma história, mas é lógico que há pessoas mais consideradas. Parto do princípio de que quem se interessa por arte deveria estar ansioso por ver que novidade está rolando. Eu, por exemplo, adoro música, e fico sempre querendo saber, o mais novo que tiver me interessa. Mas não sinto esse interesse muito frequentemente por parte dos curadores. Tirando esse defeito, nossos curadores, nossos críticos, são de alta qualidade. Nunca tive problemas com eles, fui muito premiado... De uns sete anos para cá, eu quase parei minha produção nas artes visuais, a não ser coisas mais subterrâneas. Comecei a trabalhar em música, mas ainda não apresentei esse trabalho.

As misturas têm a tendência de serem descartadas, porque não se encaixam. E essas coisas sempre vão ter dificuldade de serem enxergadas – ainda mais nos anos 1980, que isso acontecia muito em espaços não tradicionalmente de artes plásticas. Nem me incluo na Geração 80, entre os performáticos – a não ser por estar próximo e participar, mas as performances não partiam de mim. Eu estava muito integrado no grupo, a gente concordava. As performances que eu fiz foram já na década de 1990. Em 1993, na minha primeira individual, que foi no [Espaço] Sérgio Porto, em 1999, que eu fiz no Paço Imperial, na inauguração da exposição, e na Lagoa Rodrigo de Freitas, uma performance ao ar livre, que é a história de uma planta, de uma árvore que eu descobri que abre uma flor a uma certa hora da noite. Eu levei lanterna e pedi para as pessoas levarem lanterna para verem essa abertura. E fiz outras performances a partir dessa descoberta – Aimberê me ajudou bastante na criação deste projeto.

Na Geração 80, me chamou atenção também o Grupo Seis Mãos, que eram o Basbaum, o Barrão e o Alexandre Dacosta. Quanto à pintura, ela é em geral muito associada ao movimento europeu da pintura, mas eu associei também à democratização no Brasil, ao começo do fim da ditadura. O artista “não precisava” mais ter atitude política, podia fazer arte só pelo prazer. Não acho que seja o “prazer da pintura”, é a possibilidade de demonstrar o “seu” prazer. Qualquer prazer já era aceitável, o prazer individual finalmente não parecia um desvio burguês. Eu, que vivi muito essa época da ditadura, fui militante, virei até nome de rua na favela do Vidigal, sei que essas preocupações tinham um peso, e os artistas dos anos 70 colocavam essas questões. Nos anos 80, era possível ser mais feliz. Isso também facilitava a venda sem culpa para a burguesia, porque ela estava deixando de ser aliada da ditadura que destruíra tudo, a arte inclusive. Mesmo nessa época, Márcia, Alex, Aimberê principalmente, eram rejeitados por tratarem de questões mais ligadas à sexualidade. Não eram tão bem aceitos nesse mundo, nessa conversa com a burguesia, nessa parceria com as galerias. Para elas, já era uma grande vitória haver um bando de artista produzindo coisa vendável.

Acho que *Como vai você, Geração 80?* foi fundamental, porque ele também foi tropicalista. Foi um marco - se pensarmos dentro dessa lógica das misturas - e mais festiva, mais de desbunde no bom sentido. Mas apontou para uma liberdade que a imprensa, o mercado, foi reduzindo, porque existe essa tendência. A imprensa nunca vai falar de 10, 20 estrelas: ela vai falar da Beatriz Milhazes, Adriana Varejão... Mesmo que elas mereçam esse estrelato, outras pessoas merecem também, ela vai escolher um ou outro porque são os mais evidentes. Também é um país que o segundo lugar, o terceiro, não são tão valorizados assim. Então, valoriza-se quem vende mais, quem expõe mais, critérios que não deveriam ser os únicos.

**BIANCA TINOCO: Como avalia que o rótulo Geração 80 se consagrou?**

**MAURICIO RUIZ:** Não dá para negar que existia uma boa quantidade de pintores. Não era uma característica da geração anterior e passou a ser pela quantidade, um aspecto muito forte. O nome da exposição, Marcus Lontra, [Luiz] Áquila, a imprensa, as galerias, um vai ajudando o outro e a Geração 80 virou uma bola. Não há muito como escapar de uma situação em que foi tudo dando certo, todo mundo comprou a idéia. A exposição foi um sucesso, a mídia identificou os jovens artistas, as galerias idem, Thomas Cohn estava em um período de crescimento aqui, era o grande galerista do Brasil – depois passou a ser Marcantonio Vilaça, mas até então era ele, e muito em cima da pintura. Então acho que todo mundo foi responsável. A geração de pintores foi uma verdade, mas ela omite a performance, por exemplo. Muito em função do que eu coloco, é uma performance mais incômoda, que continuou sendo depois – Márcia teve trabalhos proibidos, recentemente houve o caso do [Centro Cultural] Banco do Brasil. Aimberê muitas vezes é convidado para fazer performance, e a primeira coisa que as pessoas ligadas às instituições pedem é que ele não fique pelado. E é uma característica forte do trabalho, ele também fala de drogas, então não é um produto muito palatável.

Penso que determinados tipos de trabalhos não deveriam depender de aprovação em editais de patrocínio, para usufruir de maior liberdade. É difícil ter apoio institucional e conseguir manter esse pique de ousadia, não combina muito. Alguns trabalhos precisam existir independentemente do esquema. Mesmo num setor muito experimental como a arte contemporânea.

Com todos os problemas que o país tem, é um luxo a arte contemporânea estar no poder da arte no Brasil. No Rio de Janeiro nem se fala, em São Paulo também, ela está nos principais museus, isso nem se questiona. Pode haver algum entrave aqui, outro ali, como no caso da Márcia e do Aimberê. É claro que uma instituição que faz uma curadoria com os trabalhos da Márcia X vai pensar duas vezes depois do episódio do Banco do Brasil. O próprio banco, pelo que eu sei, repensou algumas coisas a partir desse episódio. Com toda a boa intenção, eles são uma instituição financeira, que quer atrair clientes. Na época do episódio da Márcia, como o pessoal da Opus Dei reclamou, eles sabem que isso traz uma repercussão negativa. No SESC, certa vez, ela propôs um trabalho que nem chegou nem a ser exposto, eles reprimiram antes. Não se pode esperar que o circuito aceite a sua transgressão. O artista pode cavar esse espaço. Eu acho que um Estado, um governo inteligente, preserva a tradição e também incentiva a inovação, em todos os campos do conhecimento. Em arte, deveria se entender que é assim que funciona. Ainda mais no Rio de Janeiro, que é realmente um celeiro de experimentação, é uma característica daqui. Não conheço outro lugar no Brasil como o Posto Nove, com tamanha repercussão nacional em termos de costumes. Deveria se apostar e se acreditar nessa capacidade, mas isso nem essa potência os nossos curadores maravilhosos perceberam – ou, como eu falei, não querem se comprometer.

Acho que a questão da Geração 80 se deve a uma série de fatores e pessoas, mas sempre coloco responsabilidade em nós mesmos. Se julgamos que algo não nos representa, precisamos produzir. Precisamos nos manifestar, em eventos como Alfândega, Zona Franca, que foram criados pelos próprios artistas. Aimberê capitaneou vários desses eventos. Quando o mercado, o circuito, não dá conta dessa produção, o artista cria essa situação.

#### **BIANCA TINOCO: O Orlândia também foi um caso desses?**

**MAURICIO RUIZ:** Exatamente. Artistas inventando espaços e possibilidades. Historicamente, minha experiência de correr atrás para mostrar que algo tem força sempre deu certo. Desde a época do movimento estudantil, passando pela discussão do Guggenheim, são muitas as vitórias. Quando um monte de gente inteligente se une por um objetivo, consegue. Só que não se usa essa força com frequência.

Nesses anos 00, quando não havia mais salões no Rio e as bolsas tinham sumido, esses movimentos mais alternativos e promovidos por artistas, como Zona Franca, Rés-do-Chão e Orlândia, ajudaram a dar visibilidade à produção. A ausência desse caminho tradicional ajudou, de certa forma, a reforçar a ousadia. Porque, se um artista está no salão, ganha um prêmio, vai para uma galeria... às vezes perde a

agressividade do trabalho. Quando eu comecei a fazer sucesso, eu trabalhava na Camargo Vilaça, eles vendiam tudo e era um desespero, você não tem tempo para fazer mais nada a não ser estar dentro daquela história. É bom porque você vende, expõe no exterior, as coleções no exterior te compram. Mas, se bobear, você está capturado por um tipo de produção, se acomoda a uma situação positiva. Quando o caminho não está traçado, o artista fica mais forte para criar, é levado a criar. Mas, é bom lembrar, que às vezes é possível conciliar mercado e ousadia.

**BIANCA TINOCO: A performance da década de 1980 tem reverberações hoje?**

**MAURICIO RUIZ:** Tem, tem certa reverberação. Márcia é uma unanimidade entre as pessoas que fazem performance, as pessoas também adoram Aimberê. Os dois, assim como Alex Hamburger, continuaram reverberando. Alexandre Dacosta virou mais multimídia, faz teatro, música, vídeo, mas se deslocou um pouco desse circuito das artes visuais. Basbaum tornou-se também curador e aprofundou seu lado teórico e, de vez em quando faz umas performances. E Barrão, com Zerbini e Mekler, via Chelpa Ferro – cuja proposta é híbrida, às vezes faz performance. Ainda são pessoas que reverberam e têm influência. Já são foco de estudos nas faculdades, as pessoas sabem da existência deles. Acho que identificam e têm um parentesco com esse ingrediente da ousadia, do arriscar...

É uma cena que é importante, mas também por parte da mídia não tem o tratamento que poderia ter. Ganhou destaque a partir da geração recente de artistas, com mais adeptos da performance. A anterior começou a aparecer mais quando mostrou os objetos. E esta se lançou com os coletivos, como Atrocidades Maravilhosas, Opavivará, Crioulos de Criação, com Alexandre Sá e com o qual Daniela Mattos trabalha eventualmente. Há uma geração intermediária, da qual fazem parte Laura Lima, Cabelo, que trabalhou com performance nos anos 1990. Ducha é mais de agora, foi um dos organizadores do Zona Franca, junto com Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro.

O Zona Franca tinha mil performances o tempo inteiro – durou um ano, toda segunda-feira na Fundação Progresso. Alfândega teve dois eventos no Armazém da Praça Mauá, mas o Zona Franca durou um ano, toda segunda-feira. Então, haja performático.

Nem sempre o artista está buscando a mídia, é bom não pensar sempre assim. Eu mesmo já fui curador de um evento em que optei pela não divulgação na imprensa - apesar de eu adorar a mídia, achar que ela é parceira, ou melhor, adoro o potencial de reverberação de idéias que ela tem. Ela é poderosa e poderia usar esse poder de uma maneira mais integrada na sociedade, não apenas noticiando o que acontece, mas sendo propulsora, fomentadora e criadora de novas situações. Mas, mal temos crítica de arte nos jornais. Sinto falta de uma variedade de opiniões sobre a produção de artes visuais.

**BIANCA TINOCO: A crítica hoje tem mais interesse na cena de performance?**

**MAURICIO RUIZ:** Um pouquinho mais de interesse, se for comparar com os anos 1980. Mas ainda é algo tímido. A performance ainda é vista como um trabalho menor, talvez. Penso que também os críticos passam por conflitos para avaliar se um trabalho é bom ou não, às vezes têm inseguranças. E uma performance, estar presente a uma situação dessas, é diferente de ter acesso a uma obra parada – ela mexe com o cara, transforma. Para uma cabeça mais acadêmica – e, quer queira ou não, a dos críticos é assim, para o bem e para o mal – talvez a performance interfira em como ele sente, mexe com ele de uma forma que talvez desestabilize. Obra viva precisa de uma relação mais quente. E a distância crítica nem sempre combina com isso. A performance ainda não é totalmente aceita, não tem o merecido destaque.

Mas sinto um progresso, começo a enxergar isso. Acho que a saída é escalar os próprios produtores para escolher, fazer curadoria, criar essa mistura. Não entendo por que, nos salões, nunca chamam artista novo para julgar, no máximo se pensa em chamar um artista consagrado. Acho bobo pensar assim: por que não dar poder para o novo? A galeria, quando é esperta, dá logo poder para o artista que acabou de surgir. Por que não arriscar? Sinto falta disso, e também de um posicionamento dos

artistas, porque não dá para esperar que os críticos mudem totalmente. Muitos críticos já têm o grupo de artistas que eles elegeram para pensar, vão trabalhar com eles.

Quando estive no Brasil, o crítico Germano Celant, que foi diretor da Bienal de Veneza de 1997, assumiu que fez uma curadoria de amigos. Ele disse, mais ou menos, que existe um monte de artista bom e que, na hora que escolher, ele preferiu os amigos que são próximos dele, que ele acompanha e conhece mais o trabalho. E isso acontece de fato. Eles não dão conta de compreender tudo, muitos não têm interesse, poucos curadores vão às exposições dos mais novos. Para uma abordagem mais próxima da produção recente, é necessário promover uma renovação radical, o envolvimento de iniciantes que estejam próximos a outros artistas, como uma espécie de rodízio de olheiros.

## Nelson Ricardo Martins, em 20 de março de 2009

### BIANCA TINOCO: Como começaram as atividades da Rádio-Novela?

**NELSON RICARDO MARTINS:** Minha família vem do teatro: sou neto do Paschoal Carlos Magno, considerado um divisor de águas para o teatro brasileiro: trouxe o teatro moderno para o Brasil, acabou com o ponto, criou o primeiro teatro-laboratório, o Teatro Duse, em Santa Teresa. Meu pai foi ator também. Eu, em 1977, era do Colégio Andrews e era diretor do Jornal Estudantil do Colégio Andrews. Depois que ele foi proibido pela direção do colégio, saí do Andrews quase expulso e fui para o São Vicente de Paulo. Nesse momento começa minha trajetória no campo da performance e do teatro. No São Vicente de Paulo, em 1978, eu fazia a Rádio-novela ao Vivo, que eram radio-novelas que fazíamos no pátio do colégio, com temas ligados ao próprio colégio e também contra a ditadura militar. Muita gente participou dessas rádio-novelas, como Fernanda Torres, Débora Bloch, Marcos Palmeira, entre outros. Ela funcionava com um esquema de coro grego em que eu era o locutor. O nome Rádio-Novela surge dessa experiência: eu tinha 18 anos na época. Quando fui cursar Direito na PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), jurei a meus pais que não ia fazer nada em relação a essas atividades. Mas, no primeiro semestre da PUC, montei um grupo e fiz uma primeira Rádio-novela ao Vivo. O Zé Beto, que era o cara do bandeirão da PUC e da associação de alunos, estava montando um bar chamado Creptomânia, em 1981. E ele pediu que eu bolasse algumas coisas. Eu boleei a semana de criatividade, com pintura e tal, e uma radionovela. E foi o maior sucesso, lotada. O grupo Rádio-Novela surge dessas experiências, no São Vicente e na PUC.

O núcleo da Rádio-Novela éramos eu, Sérgio Maurício, meu irmão, e a Flávia Portella, que depois se tornou minha namorada. Nos apresentávamos praticamente toda semana com que tinham temas variados: uma vez, por exemplo, queriam derrubar uma livraria e fizemos uma ação contra. Usamos aquele espaço intensamente, com integrantes de várias áreas da universidade. Eu era de Direito, mas havia estudantes da Comunicação, do Direito, da Engenharia, Desenho Industrial, etc. Começamos como teatro – na verdade eram performances, mas a palavra performance eu nem entendia direito o que era, na época. Escrevi também, na ocasião, duas peças de palco italiano: *Mestre, me dê uma explicação*, com temática associada a universidade, e outra, *A cueca do diretor*, que tinha uma linguagem mais experimental, mais voltada para (Jerzy) Grotowski, (Bertolt) Brecht. Nesse período, fizemos algo muito bacana: bolamos esquetes-relâmpago influenciados por (Augusto) Boal e ensaiamos esses esquetes durante três, quatro semanas, para apresenta-los, em um determinado dia, na universidade. Dali saíram performances maravilhosas, como a de um aluno (Sergio Mauricio) que rompia na sala de aula com uma massa de papel higiênico na mão empapada de tinta vermelha, imitando uma orelha ensanguentada, aí entrava outro na sala e gritava: “Van Gogh, por que você fez isso?” E ele gritava: “Calma, Gauguin!” E jogava a falsa orelha com força no teto que ficava pingando “sangue”. Tenho tudo gravado em vídeo.



Um esquete foi particularmente engraçado: um aluno entrava em uma sala de aula de Direito com uma câmera de vídeo e perguntava ao professor (Celso Melo Franco) se podia gravar a aula dele para um documentário sobre a universidade - “Lógico, pode filmar!”, autorizava. Aí ele ia lá para atrás da turma e fica gravando a aula com uma câmera de vídeo enorme – era a PUC, universidade do pessoal que tinha grana, daí o privilégio de uma câmera na época. E aí entrava um rapaz na sala, sentava na primeira fila e, depois de um tempo, começava a chorar. Ele chorava e o professor não associava a linguagem do vídeo a performance que estava acontecendo e perguntava: “Meu filho, o que aconteceu? Vamos lá fora tomar um cafezinho.” Depois, no vídeo, é possível ver o constrangimento da turma. De repente entrava uma grávida, com uma bola de encher no lugar da barriga, toda pintada, furava a bola e os dois saíam correndo da sala de mãos dadas. Depois da performance distribuíamos um panfleto na sala de aula com um texto questionando os métodos tradicionais de dar aula e sugerindo que fossem usados métodos multimídia; O texto sugeria ainda que se acabasse com o esquema de aula onde o aluno ficasse voltado apenas para o professor.

Em 1984, fomos convidados pelo Solar Grandjean de Montigny, uma galeria que fica dentro da PUC, para montar uma exposição. Ocupamos a universidade com um grande projeto, chamado Projeto Rádio-Novela, que ganhou uma dimensão imensa. No Solar Grandjean de Montigny, concentramos os jovens artistas – lá estávamos eu, Eduardo Kac, Belisario Franca, Marco Velosos, Sergio Mauricio, entre outros. No Solar o meu trabalho era uma vídeoinstalação chamada Jocasta. Eram duas Televisões que conversavam no meio de uma floresta de sisal. Um dia eu tava na PUC ensaiando a performance de abertura do Projeto Rádio-Novela, quando fui procurado por uns artistas que eu não conhecia. Eram o Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum, Chico Cunha e o Orlando Rafael. Eles me propuseram a inclusão de um projeto de bandeira e estandartes que seria apresentado numa praça pública e que, na última hora, havia sido proibido pela prefeitura. Levamos as bandeiras e estandartes de 30 artistas visuais para os pilotis da PUC; entre estes artistas estavam: Ângelo Venosa, Biatriz Milhazes, Daniel Senise, Barrão, Luiz Pizzarro, Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta. Foi incrível, o pilotis da PUC ficou cheio de faixas pintadas. Depois, 90% desses artistas expuseram na *Geração 80*, inclusive o grupo Rádio-Novela. Então, esse evento, de certa maneira, antecedeu a exposição *Geração 80*. Ainda no projeto Rádio-Novela, usamos também como espaço expositivo o Salão de Vidro, que era um espaço imenso envidraçado que ficava na ala de engenharia da universidade. Lá ficaram os artistas mais conceituados. Conseguimos levar obras de Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Jorge Guinle, Xico Chaves, Antônio Manuel, Umberto Costa Barros, Paulo Brusckli e Lygia Pape

Esse foi o momento em que o Grupo Rádio-Novela entrou, meio sem querer, nas artes visuais. Daí em diante, começamos: fomos convidados para a *Geração 80* e fizemos dezenas de performances durante a década de 1980. No Circo Voador, fizemos duas: *Praça XV*, com 50 atores em cena, e outra em que Jorge do Espírito Santo entrava vestido de mulher (isso foi engraçado porquê essa performance aconteceu em um dia dedicado a bandas *heavy metal*) e ficava chorando em um microfone. Um pouco depois entrava uma menina de baby doll e começava a rir em outro microfone. De repente entrava uma menina num monociclo e ficava a performance inteira, que durou uns 10 minutos, jogando talco na cabeça deles. Só que o talco começou a se expandir pelo Circo Voador e ficou uma fumaça intensa. No início o público começou a vaiar, depois aplaudir e gritar. O Engraçado foi que quando as bandas de *heavy metal* comeram a fazer suas apresentações, os músicos, com botas e muito cabeludos, escorregavam no talco e caíam. A performance continuou a existir depois que já tinha terminado.

Fizemos no MAM um trabalho chamado *O Carro*, na exposição *O visual do rock*. Foi na época do Rock'in'Rio e colocamos dentro do MAM um Corcel vermelho, e dentro fiz uma vídeoinstalação com pessoas indo para o Rock'in'Rio. Frederico Moraes escreveu uma crítica sobre o trabalho e chamava a atenção para o fato de ter sido a primeira vez que alguém havia colocado um carro no MAM. O Grupo Rádio-Novela recebeu várias críticas na época. O Wilson Coutinho, Frederico de Moraes, Reynaldo Roels, todos em algum momento escreveram sobre o grupo Rádio-Novela. E, nessa exposição no MAM, colocamos 60 pessoas vestidas de astros do rock. Tínhamos o apoio de um salão de cabeleireiro no Leblon, o Gossip Studio, que caracterizou os atores igualzinho a astros do rock brasileiros e internacionais. Antes da abertura da exposição os atores ficavam fazendo várias

evoluções nos pilotis ao som de uma bateria. Em determinado momento todos se reuniam formando um grupo unido, coeso e corriam em direção ao público. Apenas uma pequena porta foi aberta e os visitantes se espremiavam, desesperados, para entrar, se não seriam atropelados. Quando entravam no interior do MAM, em cima de uma mesa o João Guilherme Estrela, acompanhado de uma guitarra e um baixo, cantava Ando Meio Desligado dos Mutantes. Um detalhe interessante desta performance é que quando corríamos em direção ao público gritando, saíram das pedras que ficam no aterro milhares de carangueijoe; eram tantos que tínhamos que tomar cuidado para não pisar neles.

No Noites Cariocas, levamos *Av. Chucrute*, o mesmo trabalho que apresentamos na mostra *Como vai você, Geração 80?*. Era um ciclorama de pano pintado com cenas de Copacabana pelo Sergio Mauricio. Neste ciclorama haviam vários prédios pintados e, em um deles, cortei duas janelas, coloquei monitores e fiz dois vídeos, o primeiro, uma família bem italiana (como a minha) discutindo em volta de uma mesa no almoço e, o outro, dois tenores em uma banheira - um na frente do outro - cantando ópera. Atrás da banheira ia passando um cenário móvel feito pelo Ivo Ito que anos mais tarde suicidou-se. Quem comandava o Noites Cariocas era a Denise Barroso que tinha um projeto chamado A Arte das Artes. A Denise promoveu muitas performances no Noites Cariocas. Lá fizemos uma performance que era uma invasão com pessoas caracterizadas como índios e mocinhos americanos que guerrevam no meio da pista de dança quando esta estava lotada.

Também fizemos no Noites Cariocas o *Mary City*. Este trabalho foi feito só por mim e pela Flávia Portela. Mary City Era uma cidade que tinha uma base de madeira com 10m<sup>2</sup> e, nessa base, eram aparafusados prédios de madeira onde as fachadas eram serigrafadas com tinta fluorescente. Quando o trabalho era iluminado com luz negra a cidade acendia e você via uma cidade à noite, com uma praia super caótica. Uma bomba d'água embaixo fazia circular água pela cidade. E, no final dessa avenida, havia um monitor de vídeo com imagens da cidade. Mary porque tinha um personagem nos anos 1960, 1970 no Rio que era um negão que vendia cocada gritando: "Mary! Mary!"; ele inventava umas palavras em inglês. Era uma lembrança minha de infância. Então botei uns alto-falantes em baixo do trabalho e tinha a minha voz imitando o negão. Pra completar, havia letreiros futuristas espalhados pela cidade. Esse trabalho participou do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas no MAM, naquela exposição que o Jorge Guinle ganhou o prêmio internacional.

O uso do vídeo era uma marca da do Grupo Rádio-Novela. Praticamente nenhum artista no Rio de Janeiro, naquele momento, trabalhava com vídeo. Era considerado cafona. Usamos muito o vídeo; todos os nossos projetos tinham videoinstalação. Além da performance, trabalhávamos muito com a videoinstalação.

Em 1985, fizemos a Moda PUC, um desfile de moda feito pelos universitários. Era necessário fazer uma seleção de modelos, porque era um desfile convencional. Eu instalei no Salão de Vidro da PUC uma câmera de vídeo para fazer a seleção, mas aí começou a vir muita gente, umas 80 pessoas; só que tínhamos que escolher uma 20 para o desfile. Aí E pensei, "por que excluir a maioria das pessoas do desfile? Vamos fazer um desfile de moda performático". Salvador Dali estava morrendo, havia a notícia de que ele havia se queimado durante um incêndio no Palácio de Pujol, onde ele morava. Bolei um desfile chamado "Um sonho de Dali", na verdade o desfile era um sonho de Salvador Dali que acontecia na PUC. Aquele pessoal que não tinha perfil de modelo formava um imenso coro em cena, pintado com motivos de Salvador Dali por esse cabeleireiro que nos apoiava. Eu era amigo do George Israel e do Nilo Romero, fiz as letras das músicas e montamos um musical na universidade. Eu cantava com duas meninas que faziam uma espécie de *backing vocal*. No primeiro desfile, nos apresentamos para um público com 3 mil pessoas. À noite, havia 4 mil pessoas na PUC, nunca vi tanta gente naquele pilotis. Neste desfile eu escrevi e dirigi, o Sergio Mauricio fez o cenário e a Flavia Portela era uma das atrizes principais. Depois, o coro que compunha o desfile formou um grupo chamado Vanguarda que ganhou o DCE da PUC, incorporando a performance e outras linguagens artísticas como proposta política.

Depois do desfile, o grupo parou, meio que se dissolveu. Em 1988, o Silvio Tandler, que era professor da PUC e tinha acompanhado o nosso trabalho, nos chamou para fazer uma performance em um

projeto no Espaço Sérgio Porto, sobre os 20 anos de 1968. Chamou-se *68 por 88*. Criei uma performance chamada *É proibido olhar para o palco*. Era um palco em L, eu peguei revistas da época, personagens da época, cerca de 40 atores que ficavam em cena com várias atitudes mecânicas que se repetiam. Havia várias câmeras filmando, vários telões passando as ações em tempo real com imagens da época, envolvendo desde a Passeata dos 100.000 em 68, que eu consegui com o Silvio Da-Rin, imagens de peças que foram censuradas na época, festivais, etc. Na platéia coloquei uns atores caracterizados como seguranças que proibiam as pessoas de olhar para o palco. Eles usavam de óculos escuros e terno para criar o clima da época e gritavam para as pessoas: “É proibido olhar para o palco! Tem que olhar para o telão!” E o engraçado é que todo mundo ficou olhando para o telão, de costas para o palco; foi lindo. Foi um evento muito legal, lotou o Sérgio Porto. Foi o último evento do grupo Rádio-Novela.

**BIANCA TINOCO: O Rádio-Novela tinha contato com outros performers da época?**

**NELSON RICARDO MARTINS:** Encontrávamos as vezes, nos eventos. Encontrávamos muito com o Grupo seis Mãos, formado pelo Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão. Eles tinham uma performance engraçada que era servir um coquetel fake nas exposições. Uma coisa muito louca. De repente apareciam eles vestidos de garçom e bandejas nos coqueteis, alguém pegava o que eles serviam, no reflexo, e era alpiste! Sou amigo do Alexandre, Basbau e Barrao até hoje.

Na verdade, nos encontrávamos com essas pessoas mais nos eventos mesmo. Não havia nenhum tipo de organização, que a gente sentasse para conversar. Alex Hamburger, por exemplo, eu conheci nos eventos. Márcia X, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta também. Éramos um pouco isolados, talvez, não sei se eles se reuniam para fazer projetos. Nós, não. Hoje, por exemplo, existe muito esse movimento dos coletivos. Na nossa época, havia muito convite para o grupo se apresentar. Os eventos eram mais volumosos e não tão preocupados com o mercado como são hoje. Hoje não acontecem mais eventos com a frequência daquela época. O meio ficou mais organizado, mais profissional talvez. Vejo algumas galerias, como A Gentil Carioca, fazendo algumas coisas. Mas você não vê mais atividades como tinham naquela época, do Noites Cariocas, a própria *Geração 80*...

**BIANCA TINOCO: As boates promoviam muitos eventos de performance, não?**

**NELSON RICARDO MARTINS:** Sim. Havia a Mamão com Açúcar, na Lagoa, com umas vitrines na entrada, onde os artistas faziam intervenções. Quando o grupo Rádio-Novela foi chamado para fazer uma intervenção, a boate foi fechada. Havia espaços mais alternativos, com muito evento acontecendo.

**BIANCA TINOCO: Como vê a questão de Geração 80 hoje? De que maneira esse termo, e o que ele suscita, correspondem ou não à realidade daquela época?**

**NELSON RICARDO MARTINS:** Acho que a *Geração 80* foi uma exposição voltada para o mercado, um a tentativa de retomada da pintura. Não a vejo, por exemplo, como um projeto que abrigasse performance, linguagens alternativas. Os grandes expoentes da *Geração 80* são pintores.

Até está havendo agora uma retomada da pintura, porque isso é cíclico mesmo. Se esgota um pouco a coisa do experimental, em algum momento é preciso revigorar, beber em outras fontes para retomar em outro momento.

Acho que a *Geração 80* foi importante. Promoveu nomes como Daniel Senise e Beatriz Milhazes, que depois ganharam o mundo, mas poucas pessoas se destacaram dali, umas 10 conseguiram efetivamente. Vejo, hoje, os movimentos coletivos, como uma coisa realmente nova nas artes visuais, principalmente no Brasil. Tenho contato com alguns deles, vai sair até agora uma matéria minha na *Santa Art Magazine* falando de três coletivos cariocas, o Py, o Opavivará e o Grupo Um, que são efetivamente grupos que trabalham com a performance, Vídeo, site específico, pintura, desenho, mas têm muita preocupação com o experimental. Não vi, na *Geração 80*, algo voltado para o experimental.

**BIANCA TINOCO: O grupo Rádio-Novela se pensava como um grupo de performance?**

**NELSON RICARDO MARTINS:** Nós nos víamos como artistas completos, não havia essa divisão de teatro, artes visuais, vídeo. Até porque, na verdade, uma linguagem como o vídeo, naquela época, estava em cima do muro. A própria crítica não encarava muito o vídeo como fazendo parte das artes visuais, isso é muito recente. Tínhamos consciência de que estávamos experimentando. Acho que a similitude do grupo Rádio-Novela com os coletivos hoje é um pouco essa: sabíamos que éramos um grupo experimental. Nos textos que escrevíamos, dizíamos que não estávamos presos a nenhum tipo de linguagem. Estávamos no fluxo de um desejo nosso, de fazer arte, e pegamos um bom caminho. Um pouco na contramão do que estava acontecendo – não fazíamos pintura, trabalhamos basicamente com performance, com vídeo, com instalação, uma coisa que era meio *démodé* naquele momento. Não que estivéssemos antenados com os movimentos lá fora, nós não éramos super estudiosos. Mas havia uma intuição com a questão do experimental, e, nesse ponto, inovamos.

Na *Geração 80*, não havia nenhum trabalho em vídeo, a não ser o do Barrão, que era uma escultura em vídeo. De certa forma, nós éramos os malvistas da *Geração 80*, porque trabalhamos com o vídeo e ele maculava um pouco o conjunto, no olhar dos mais puristas. O nosso trabalho da *Geração 80* talvez tenha sido um dos mais visitados pelo público. Os visitantes adoravam. Mas os artistas, a própria organização, viravam o nariz. Tanto é assim que quando teve a mostra com curadoria do Marcus Lontra no CCBB, nós não fomos chamados. Mas o Frederico Morais, no texto do catálogo da exposição cita o Grupo Rádio-Novela; alias é o único grupo que ele cita.

**BIANCA TINOCO: Como vê esse termo Geração 80? Foi imposto de fora para dentro ou surgiu com naturalidade para os artistas?**

**NELSON RICARDO MARTINS:** Essa questão de definir uma geração, eu acho uma jogada totalmente de mercado. Na *Geração 80* havia artistas ali que não eram artistas jovens e que talvez não tivessem acontecido com tanto vigor em outros momentos. Acho que é uma postura até um pouco oportunista. Hoje ninguém mais usa isso, geração 2000. Acho esse tipo de rótulo voltado para o mercado mesmo, para definir aquele como um momento importante, em que os jovens estavam produzindo algo novo. É uma jogada de mídia, totalmente. Acho prejudicial, inclusive, uma visão preconceituosa, isso de querer impor um momento geracional que está acontecendo.

**BIANCA TINOCO: Olhando para trás, como você vê reflexos do Grupo Rádio-Novela na sua criação atual de performance?**

**NELSON RICARDO MARTINS:** Eu, por exemplo, não faço mais performance. Trabalho com artes visuais. Acho que é uma semente que está dentro de você. Mas acho que a performance acontece, para determinados artistas, em um momento, e depois eles abandonam.

Outro dia me convidaram para fazer uma performance no Jockey Club, o pessoal do Opavivará. Chamou-se *Nada sincronizado*, na época dos Jogos Pan-Americanos do Rio. Era um futebol em cena, e as pessoas ficavam falando poemas. Eu adorei participar, me senti ali com 20 anos. certamente participaria de várias outras performances se me convidassem. Mas não sei se tenho desejo de voltar a escrever performance, é outro momento da minha vida. E acho que os artistas que faziam performance naquela época estão em outro momento. A arte tem um processo dialético, as coisas vão acontecendo. Hoje estou com uma empresa de projetos culturais, escrevendo um livro... A arte continua dentro de mim.

E também tem as coisas do dia-a-dia, é preciso ganhar a vida. Há determinado tipo de atividade que é executada em uma idade em que você não tem tantos compromissos. Para o pessoal do Opavivará, do Um e do Py, com o amor que eles têm, o dinheiro não é tão importante. É complicado ganhar dinheiro com performance no Brasil. Ou o artista tem grana para fazer, ou precisa ser muito jovem e não precisar ganhar dinheiro. Isso é uma barreira, de certa forma.

**BIANCA TINOCO:** Essa foi uma das razões pelas quais performance não foi englobada no conceito de Geração 80, porque performance não vende?

**NELSON RICARDO MARTINS:** Com certeza. Acho que muitos artistas vão para a pintura, para a escultura, por isso. O retorno da pintura é por uma necessidade também do artista ter que ganhar dinheiro.

## **Ricardo Basbaum, em 26 de fevereiro de 2009**

**RICARDO BASBAUM:** Gostaria de fazer algumas considerações introdutórias. Primeiro, acho importante tentarmos entrar no buraco estranhíssimo deste assunto que você escolheu, porque a gente sabe que a cena da arte brasileira nos anos 1980 foi mais do que a tal volta da pintura, mas só se fala disso. Por que esse silêncio? Estamos em 2009, são 25 anos da exposição [*Como vai você*] *Geração 80*, e é importante se perguntar por que há uma espécie de surdez, de cegueira – que me incomoda por ter vivido o período intensamente. Fiz um trabalho acadêmico durante um curso que fiz na PUC-RJ e constatei que esse silêncio continua e é problemático. Esse período coloca várias questões que ainda não foram percebidas, e que são mais do que simplesmente de gênero, performance ou pintura. Coloca-se uma questão ampla para que os historiadores e os críticos passem a pensar o período de outra maneira. Eles usam seus mecanismos de análise historiográficos ou críticos, mas não entendem o que aconteceu, porque só olham dessa maneira segmentada e não conseguem compreender o papel das artes visuais como fenômeno cultural do período. Isso mostra uma incapacidade de certos modelos de crítica e de historiografia de lidarem com questões das artes visuais. Então, acho que a maneira de lidar com o período é fazer desse silêncio, ou dessa surdez ou mudez, uma eloquência. Eu estabeleci para mim mesmo, durante muito tempo, um compromisso pessoal de dar um testemunho e colocar minha visão daquele momento, sempre que fazia uma apresentação pública do meu trabalho, uma fala ou palestra. Porque nada era mencionado sobre esse assunto – e, quando se falava nele, apareciam essas visões estereotipadas e mecânicas. A partir de certo momento, decidi não fazer mais isso, pois achei que a situação estava começando a mudar muito lentamente. Mas sinto que tenho muito a falar, como depoimento pessoal e expondo uma visão crítica.

**BIANCA TINOCO:** Como você começou a se utilizar da performance como meio de expressão? Quais eram suas referências?

**RICARDO BASBAUM:** Esse início se deu antes da chamada Geração 80, em 1981. E está totalmente marcado pelo meu encontro com Alexandre Dacosta, também artista visual, músico ator etc. Nos encontramos através da música – ele toca cavaquinho e violão, eu toco violão. Estávamos no final da adolescência, e vínhamos, cada um a seu modo, de experiências com música, cinema. Vim de São Paulo para o Rio em 1977, aos 16 anos, e imagino que, se continuasse em São Paulo, iria estudar cinema. Quando vim para o Rio, eu já estudava violão, continuei interessado por cinema e não tinha interesse tão concreto nas artes visuais, mas desenhava um pouco. A partir desse encontro com Alexandre Dacosta no final dos anos 1970, proporcionado por amigos em comum que eram todos músicos, nos encontrávamos para tocar. Como ele tinha a família dentro das artes visuais, nossos encontros puxaram um pouco a questão do desenho, da pintura, uma preocupação com a imagem que eu já tinha um pouco com o cinema. E começamos a trabalhar juntos, criamos a Dupla Especializada em 1981.

No início, nosso trabalho era basicamente de produção gráfica, uma espécie de grafite impresso – fazíamos cartazes e espalhávamos pela cidade. Fizemos cartazes em 1981, 1982, 1983 e 1984, seguindo essa estratégia de intervenções nas ruas. A proposta foi se tornando mais concreta, fomos aprendendo com o meio, escutando mais o trabalho. Mas o trabalho não era só os cartazes, a gente continuava com a música. Em 1981, logo na primeira exposição que fizemos, no bar Emoções Baratas, apresentamos desenhos e pinturas individuais e a quatro mãos. E fizemos uma primeira performance, *Improviso para pintura e música*, em que pintamos uma tela ao vivo, no chão, ao som dos improvisos de um trombonista amigo nosso, chamado Lulu Pereira. Esses primeiros trabalhos geraram uma espécie de posição crítica em relação a nossa proposta. Quando fazíamos um cartaz, procurávamos trabalhar mecanismos de divulgação, entregar nas redações de jornal um pequeno *press release*, desenvolver uma maneira de acionar os meios de comunicação. Visitamos literalmente todos os jornais e rádios, levando nosso *release*. Não havia na época a figura do divulgador, desse intermediário, então a gente ia direto aos jornais, deixava material nos escaninhos de todos os jornalistas, dos colunistas, das rádios. Um pouco de maneira ingênua, mas também desenvolvendo a consciência de que era necessário manter uma relação com os meios de comunicação. O trabalho se estruturou nessa linha.

A segunda exposição que fizemos juntos foi na Galeria Contemporânea, em 1983. Eram trabalhos individuais meus e dele e cartazes da Dupla que a gente espalhou, do lado de dentro e de fora da galeria. Foi nessa exposição em que a gente conheceu o Alex Hamburger. O primeiro cartaz foi bem simples, juntamos nossas maneiras de trabalhar e fizemos algo que podia ser reproduzido e colado pelas ruas. Este primeiro foi feito em serigrafia, o segundo em offset, colávamos nos lugares e íamos documentando. Com o terceiro, ganhamos destaque: ele saiu na revista *Veja*, o que foi importante como divulgação para o trabalho e como intervenção nos meios de comunicação de massa, a exemplo do que iríamos formular um pouco mais tarde. Por conta desse cartaz e de outras exposições individuais e em grupo, fomos chamados para a *Geração 80* em 1984, individualmente. Em 1984, 1985, considero que o trabalho da Dupla Especializada ganhou uma forma mais definida. Em 1984, fizemos um cartaz conceitual e uma filipeta-manifesto. O cartaz vinha só com os nossos nomes e a definição “artistas plásticos”, no modo dos cartazes lambe-lambe de shows e de bares do subúrbio. Contratamos uma equipe que fez uma boa colagem pelo Rio de Janeiro, mais profissional e intensa. Nos locais onde eram colados os cartazes, nós distribuíamos no dia seguinte uma filipeta-manifesto. Era uma espécie de plataforma da Dupla Especializada, em que nos colocamos mais críticos em relação ao contexto da arte brasileira no início dos anos 1980. Colocamos três reivindicações escritas de cabeça par baixo: “espaço para os artistas plásticos na televisão”, “eleições livres e diretas para presidente” e “pela legalização do aborto”. Essa filipeta trazia um posicionamento crítico e político, um dado curioso frente ao total desengajamento da pintura dos anos 1980. Foi nesse momento que percebemos uma transformação do circuito, com a entrada em jogo de mecanismos de construção cultural da figura do artista. O meio das artes plásticas, que foi sempre protegido em relação a isso, estava entrando na mesma avalanche da música pop, por exemplo. É isso que os historiadores e os críticos não percebem, essa dimensão do fenômeno cultural, e ficam fazendo uma análise das obras como se isso bastasse. Os anos 1980 precisam ser revistos não apenas a partir das obras mas da construção da imagem do artista, do rearranjo do circuito de arte, ocorrido por conta da instalação desse outro regime econômico, desse novo capitalismo cognitivo globalizado, que coloca para a arte um outro lugar no campo da cultura e do capital. Não que a gente fosse contra essa relação econômica da arte com o mercado, mas parecia tudo muito estranho na época, a maneira como se agenciava os trabalhos – achávamos que essa seleção deixava de lado qualquer trabalho mais provocador, engavetava muito os artistas segundo categorias. A Dupla Especializada e também o Grupo Seis Mãos eram multimídia: fazíamos pinturas individuais, coletivas, cartazes, performances, músicas em conjunto, pensávamos as nossas primeiras experiências de vídeo... Não era possível nos enquadrar nos formatos que existiam.

Nesses *releases* que a Dupla Especializada mandou com os primeiros cartazes, escrevemos: “as galerias não estão abertas para os jovens artistas”. Era uma frase engraçada, bem ingênua, mas sintomática do período, de quem pensava “por onde começo a trabalhar? Por onde se inserir?” E não

era pelas galerias; construímos nosso espaço por meio da intervenção nas ruas, da presença nos meios de comunicação. Esse cartaz [com os nomes] tem registros do Frederico Morais [jornal *O Globo*], da revista *Veja*, do Walmir Ayala [*Jornal do Commercio*]. Houve matérias muito engraçadas como a do *Jornal do Brasi*, que trazia como título “Eles só querem aparecer”. Fomos formulando nossa estratégia com mais consciência da construção da imagem através da mídia. A qualquer momento que o trabalho era registrado no jornal, na televisão, no rádio, mostrávamos um gesto que era parte de uma intervenção nossa nos meios de comunicação de massa.

Em 1985, começamos as apresentações de música. Alexandre e eu já fazíamos música juntos desde 1981, e resolvemos que a Dupla Especializada tinha que intervir no rádio e na televisão – nosso plano era de criar músicas e um videoclipe. Fizemos uma série de canções que tinham como tema questões das artes visuais. Um dia nos convidaram para um evento na Lagoa [Rodrigo de Freitas], e compusemos para a ocasião o *Hino ao Dia Nacional do Artista Plástico*, que cantamos durante uma performance no local. Também tocamos o *Hino* em um show na Cinelândia com várias figuras ilustres, entre elas Elke Maravilha. Fizemos um *jingle* chamado *Geração 80*: “beba Geração 80, coma Geração 80, use Geração 80”. Havia também um *jingle* da Dupla Especializada, uma música chamada *Impresso*, que trabalhava com uma frase que a gente usava na filipeta: “O que é impresso é o que fica para a história”. Era uma plataforma nossa, dizendo “a gente tem sim que ir nos jornais pois, se não for, quem é que vai lembrar do que a gente fez? Que pelo menos fique registrado, que se produza um documento, um gesto de intervenção nessa superfície que é a imprensa, que a gente sabe que dilui o trabalho mas deixa uma marca”. Éramos a “Dupla Especializada em fazer cartaz e intervir nos meios de comunicação”. Apresentamos essas músicas em alguns eventos, que a gente chamava de shows-performance. Tocamos quatro músicas em um evento chamado Circo de Imagens, na Estação Carioca do Metrô [1985].

Talvez o show mais consistente tenha sido uma apresentação em um evento que o Teatro de Bolso do Leblon fez em 1986, uma série de apresentações em vários dias com grupos independentes. Tivemos uma noite nesse evento, e dividimos a agenda com o grupo O Couro Come, se não me engano. No show-performance, apresentamos essas músicas, lemos alguns trechos de texto, citamos Cildo Meireles e outros. Levamos o mesmo formato para São Paulo, para um evento chamado Brasil Performance, em 1986. Neste show, pedimos para que fossem convidados garis de São Paulo, que viessem uniformizados e ficassem na platéia, porque a gente tinha mexido com lixo, recolhia lixo do ambiente e usava na nossa pintura ao vivo. Em 1985, fizemos também um clipe, *Egoclip*, dirigido pela Sandra Kogut, que é muito engraçado, tem a paródia de um programa de televisão, um videoclipe no meio do vídeo. Em 1987, gravamos quatro músicas em estúdio, com arranjos do Antônio Saraiva, para o que seria um compacto duplo na época. Gravamos *Dupla Especializada*, que é uma salsa; *Impresso*, *Hino ao Dia Nacional do Artista Plástico* e *Geração 80*, que simula uma apresentação ao vivo. Para o coro do *Hino*, convidamos Lygia Pape, Hilton Berredo, Antonio Manuel, Enéas Valle, Gerardo Vilaseca, Paulo Roberto Leal, Márcia Ramos, Lúcia Beatriz. Até hoje não conseguimos lançar, mas temos planos de fazer isso em breve.

Uma referência nossa era a Banda Performática do [José Roberto] Aguilar, e não só por fazer essa mistura de artes visuais e música, já na esfera da música pop. Eles chegaram a gravar um disco, Alexandre participou de algumas apresentações, e eu fiz assistência de vídeo em uma filmagem deles. A Dupla Especializada fez uma apresentação de um de seus cartazes no show que realizaram Morro da Urca, e vários músicos que eu conhecia da época em que morei em São Paulo integravam a Banda, como Flávio Smith; Plínio Veras trabalhava com os vídeos da Banda Performática. Conhecemos o Arnaldo [Antunes] nesse momento, quase participamos de alguns projetos editoriais que o Arnaldo fazia e fomos muito amigos da irmã do Arnaldo, a Sandra.

Continuamos fazendo durante os anos 1980 as performances musicais, pop, de pintura ao vivo – principalmente com o Grupo Seis Mãos. E a coisa avançava, chegamos a fazer um projeto para o MAM/RJ com Paulo Herkenhoff, em que a gente construiria um ambiente, uma sala, e ficaria lá dentro tocando e fazendo coisas. Essa exposição nunca aconteceu, uma pena. Em um dado momento, a Dupla Especializada acabou.



Outro capítulo é o Grupo Seis Mãos, que Alexandre, Barrão e eu formamos em 1983. Alexandre já trabalhava como ator em teatro, cinema e TV naquela época, como faz até hoje. Barrão tinha sido aluno do Asdrúbal [Trouxe o Trombone, grupo teatral carioca], se não me engano. E Barrão fazia adereços para peças teatrais. Eles estavam trabalhando no mesmo espetáculo, acho que nos encontramos no Baixo Gávea, e começamos a fazer pinturas a seis mãos. Incorporamos algo que a Dupla Especializada já tinha feito, esses improvisos de pintura e música, e apresentamos várias performances desse tipo, em espaços públicos como a Praça Nossa Senhora da Paz, o Centro Calouste Gulbenkian, a PUC, a Faculdade da Cidade. Eram performances dos três, e até tínhamos um figurino, os três usavam jaleco. Até hoje temos várias pinturas a seis mãos, mas elas não circulam, não entendo o porquê. Algumas telas estão comigo, umas com Alexandre e outras com Barrão.

Fizemos uma exposição dessas pinturas no Circo Voador, em 1983, em um espaço chamado Galera das Artes. Ao longo da temporada da exposição, fizemos uma performance ao vivo durante um show do cantor Serguei, com o Circo lotado. Tínhamos uma relação forte com a música pop, com esse tipo de ambiente que era totalmente fora do circuito tradicional das artes. O Seis Mãos e a Dupla Especializada corriam em paralelo, era tudo muito intenso. Eu tinha meu trabalho individual, Dacosta e Barrão também, eu trabalhava com Dacosta na Dupla Especializada, e os três ainda tinham o Grupo Seis Mãos. Para o público, era muito complicado entender quando se tratava do trabalho individual, em dupla ou em trio, e quem era quem. Frequentemente me chamavam de Barrão, chamavam o Barrão de Alexandre, e a gente brincava com isso tudo.

Para a exposição *Geração 80*, lembro que recebi um telefonema do Parque Lage, uma carta, e o Alexandre também. Sugerimos o nome do Barrão, depois ele foi incorporado à exposição. Participamos com nossos trabalhos individuais. Eu participei com meu trabalho do *Olho*, que hoje considero o meu principal dos anos 1980, importante para meu trabalho posterior que lida com a idéia da logomarca, dos meios de comunicação, com uma imagem que é reprodutível. Em 1987, fiz um projeto grande como artista residente na Unicamp, isso gerou um vídeo também, e o trabalho que eu vim a fazer a partir dos anos 1990, que eu desenvolvo até hoje, também lida com a idéia de marca.

O Seis Mãos, a partir de encontros ocorridos durante a exposição *Geração 80*, incorporou temporariamente dois membros novos – o André Costa e o Fernando Moura, que participaram também de alguns eventos com o grupo. Ainda com o André Costa, fizemos uma exposição em 1985 no Centro Cultural São Paulo, o cartaz traz um texto do Marcio Doctors e fotos que parecem as de um grupo musical fazendo divulgação para seu disco. A gente brincava com figurino, a questão da imagem do artista, com referência aqui da música pop, dos Beatles. O cartaz tem um pouco esse clima. O Seis Mãos também se reunia para tocar – o Barrão tocava bateria, as vezes a gente se reunia para tocar junto.

O Seis Mãos também participou de um trabalho em 1984 no bar Madame Satã, em São Paulo. Pintamos em cena os atores de uma montagem de teatro performance com a peça *Othelo*.

Um dos principais trabalhos do Seis Mãos foi a série de performances *Garçons*. A gente se vestia de garçom, com blaser branco, gravata borboleta, calça preta, sapato preto, passava no cabelo gomalina para o penteado ficar bem engomadinho, e alugava bandeja, copos, por um dia só. A idéia era a de garçons servindo coisas diferentes nas inaugurações de exposições. Os *Garçons* fizeram várias intervenções: a primeira no MAM/RJ, em uma exposição do Ianelli, em que levamos perguntas recortadas e postas nas bandejas. “Quem são aqueles homens em grupo de paletó branco, gravata, calça e sapatos pretos?”; “Quais são seus nomes?”; “Que pretendem nos abordando de uma hora para outra?”; “O que trazem eles sobre as mãos: vidro sobre aço inox?”; “Quantos garçons podem existir aqui trazendo copos com vinho para todo mundo?”; “Devo esperar que o garçom me encontre e me presenteie ou devo persegui-lo pelo mundo?”; “O garçom bebe?”; “Vou ficar plantado na porta da cozinha. Posso beber três copos de vinho e ficar bêbado. Posso não beber e estar bêbado.”; “Sou uma obra de arte: não bebo.”; “Sou uma obra de arte: carrego desde o berço a minha embriaguez.”;

“Parabéns ao artista plástico que inaugura esta mostra. Dois conselhos: sirva também algum vinho, vista-se de garçom; sirva algum outro presente, vista-se de camêlo.”

Essa primeira intervenção gerou uma confusão, o chefe dos garçons veio perguntar quem havia nos contratado. E a gente não falava com ninguém – interessava o garçom como modo de intervenção. A proposta era de entrar naquela situação como uma figura que já está lá presente, nos interessava esse tipo de inserção. O garçom tem o papel de oferecer coisas para as pessoas, elas pegam se quiserem. Ele não fala nada, não pergunta nada, não impõe nada.

Fizemos várias intervenções, às vezes sozinhos, às vezes os três, às vezes mais. Eu fui naquela exposição *Pintura no espaço*, que aconteceu no Planetário [da Gávea], levei macarrão de estrelinha, em 1984. Lembro que dessa vez eu fui sozinho, aí esvaziei na bandeja um saco de macarrão cru, as pessoas pegavam, comiam aquilo. Depois fizemos uma só Alexandre e eu, uma exposição do [Luiz] Pizarro na Galeria Saramenha, em que levamos colírio e cotonete. Em geral as pessoas pegavam, usavam, de certa maneira participavam do que a gente estava propondo. Fomos a uma exposição do Cildo Meireles no MAM/RJ, a *Desvio para o vermelho*. Temos pouca documentação disso, só algumas fotografias.

Teve uma ação que eu achei divertida, no MAM/RJ, os *Garçons* serviram a si próprios. Acho que foi a última ação dos *Garçons*. Entramos com um copo de vinho, um pouco de comida, uma quentinha... Um tinha o vinho, outro tinha a comida, outro tinha os copos e pratos. Caminhamos pelo salão e, em um certo momento, sentamos em um lugar do MAM, estendemos uma toalha no chão, colocamos os pratos e nos servimos de vinho e comida.

**BIANCA TINOCO:** Nesse momento, quando as pessoas viam vocês como *Garçons*, já identificavam?

**RICARDO BASBAUM:** Em geral, sim. No meio de arte, são sempre os mesmos que vão a todas as vernissages. Mas tinha gente que não sabia, claro. E pegava as coisas na bandeja, às vezes eram pequenos objetos. Nunca viajamos para fazer os *Garçons* em outro estado, sempre fizemos aqui no Rio.

Depois que a Dupla Especializada trabalhou com a Sandra Kogut, em 1985, nos aproximamos e o Seis Mãos fez em parceria com ela uma espécie de videoperformance. Foi um momento ápice do nosso envolvimento com performance. O Chacal estava organizando uma série de apresentações de performance no Mistura Fina de Ipanema, aos domingos. Foram quatro domingos do Seis Mãos, depois quatro do Fausto Fawcett, quatro do Chacal, quatro da Tetê Leal, acho. Para a temporada do Seis Mãos, fizemos essa videoperformance, que chamava-se *Calêndula concreta*. Começava com uma operação ao vivo em uma boneca de plástico loura, nós vestidos de médicos. A gente operava de uma maneira completamente nonsense, abria, cortava um pedaço, colocava umas bombinhas, injeção com seringa, era uma confusão. Mas ninguém tinha acesso diretamente, a operação estava coberta com um pano preto e o público só via as imagens transmitidas por um monitor a partir de duas câmeras operadas pela Sandra, uma fixa e outra móvel. Depois fizemos a mesma ação em outra boate em Ipanema e na galeria Cândido Mendes. Nunca vi o vídeo de *Calêndula concreta*, não sei se a Sandra tem as fitas.

Talvez tenha sido o último grande trabalho do Seis Mãos, depois disso o grupo foi esvaziando. A Dupla Especializada também esvaziou no final dos anos 1980, porque era difícil, a gente não tinha estrutura. O que a Dupla devia fazer, um show e uma turnê pelo país? A gente não sabia, não conseguia dar continuidade, e a coisa foi morrendo. E também, o trabalho foi se transformando, as preocupações de um e de outro. O Grupo Seis Mãos também caiu nesse esvaziamento.

**BIANCA TINOCO:** Quando você começou a frequentar o Parque Lage?

**RICARDO BASBAUM:** Minha formação não foi tanto no Parque Lage. Fiz uns cursos lá, mas num momento em que eu já tinha iniciado outras atividades, como a música, o cinema, história do cinema brasileiro, desenho animado. Minha primeira aula no Parque Lage foi de Dança Livre e Bioenergética, em 1980. Só entrei no Parque Lage no final de 1983, para umas aulas de pintura com o Áquila. Conheci no Parque Lage o Orlando Rafael, que é um pintor de Nova Iguaçu, foi ele que fez o cartaz com nossos nomes, esse que a gente colocou nas ruas. Ele estava acostumado a fazer para bailes, para shows. Fiz umas aulas de desenho vivo antes [com Astrea El Jaick]. Nunca tive aula de performance, de teatro, nem existia aula de performance. Tive um ambiente de geração muito estimulante, que já era multimídia. O Alexandre relacionado com o teatro, o Barrão também, sempre tive muitos amigos de cinema e também músicos, fui compositor, letrista. Fiz faculdade de Biologia, tenho interesse pela escrita. Conheci o chamado grupo do Parque Lage, que era formado pela Beatriz Milhazes, Francisco Cunha etc. Participei de uma exposição em 1983 chamada *Pintura! Pintura!*, que foi organizada pelo Marcio Doctors na Casa Rui Barbosa, para a qual foi convidado o Seis Mãos. O pessoal do Parque Lage fazia um grupo de estudo toda semana, nos convidaram, mas eu e Alexandre não ficamos muito interessados porque eles estavam estudando renascimento, barroco, a gente tinha interesse na arte atual. Sempre achei que havia dois grupos nos anos 1980 no Rio de Janeiro, esse grupo mais voltado à pintura mesmo e outro que hoje a gente poderia chamar de multimídia, com uma produção mais híbrida.

**BIANCA TINOCO: Como aconteceu o convite para você participar da exposição *Geração 80*?**

**RICARDO BASBAUM:** Eu recebi uma carta e fui lá. Um primeiro grupo teve uma reunião com Marcus Lontra, ele explicou a exposição. Acho que recebi essa carta por conta do Grupo Seis Mãos e da Dupla Especializada. A gente já tinha exposto no Circo Voador, eu tinha participado do Salão Carioca, a Dupla Especializada já tinha feito a Galeria Contemporânea, havia os cartazes, as performances. O Seis Mãos já fazia performances de pintura e música.

**BIANCA TINOCO: Como foi a exposição *Geração 80*?**

**RICARDO BASBAUM:** Havia muita coisa acontecendo. O Leonilson fez um trabalho com galhos de árvore, estava buscando galhos no Parque Lage e montou uns desenhos com madeira no terraço do Parque. Havia um grupo chamado Pinto como Pinto, Ricardo Becker, Marcos Chaves, Jadir Freire... Não prestei muita atenção, mas eles fizeram algo lá. Na inauguração, em todos os jornais que você for ver, tem fotos dos aviõezinhos de papel do escultor Carlo Mascarenhas, que morreu muito jovem, ele tinha uma escultura que era um avião de papel de ferro. Meu trabalho eram adesivos que espalhei pelo parque inteiro. Vi as pessoas usando o [adesivo do] *Olho* sem saberem que era meu, botavam na roupa, usavam como emblema. E havia também escultura, houve um grupo importante chamado Grupo do Ingá, formado pelo Haroldo Barroso. Ele formou Maurício Bentes, um outro escultor Augustus Almeida, Carlo Mascarenhas. Uma oficina tão importante, com jovens escultores. Há um vídeo chamado *Tela sobre tinta* da Malu de Martino. O evento só ganhou essa repercussão toda porque a inauguração foi um happening, e porque ele significou naquele momento uma abertura política. Um evento novo de arte, com jovens, aquilo já trazia novos ares de desrepressão sexual e política, ode à liberdade conquistada. A inauguração foi um sucesso total, milhares de pessoas, estacionamento lotado, trânsito, ninguém conseguia andar direito. A exposição não era só de pintura, de maneira alguma.

**BIANCA TINOCO: Foi nessa exposição que você conheceu a Márcia X?**

**RICARDO BASBAUM:** Foi. O Alex eu conheci na inauguração da exposição na Galeria Contemporânea, em novembro de 1983. Na *Geração 80*, depois da inauguração, aconteceram uns eventos. Um deles foi uma exibição de slides da performance *Chuva de dinheiro*, da Márcia e da Ana Cavalcanti. Foi o primeiro contato com o trabalho dela. Depois fui acompanhando.

**BIANCA TINOCO: Como avalia hoje a ascendência do neo-expressionismo e da transvanguarda sobre a produção dos anos 1980?**

**RICARDO BASBAUM:** Foi o que tentei falar em um artigo que publiquei no fim daquela década: o Frederico, o Roberto Pontual, o Lontra um pouco menos, falaram dessa produção já conhecendo o neo-expressionismo, a transvanguarda. É como se a moda internacional chegasse aqui e eles já estivessem sabendo, previram a chegada. A tese do Ronaldo Rosas é que eles se apressaram tanto em catalogar que recalçaram a novidade que teria lá, a novidade antropofágica. O trabalho da Beatriz Milhazes nunca teve nada de neo-expressionismo ou similar. Senise talvez um pouco, mas logo no início, quando o trabalho ficou mais consistente já era outra coisa. Faltou primeiro entender o que era neo-expressionismo, o que era transvanguarda e o que se fazia aqui. Tudo aquilo foi meio pasteurizado, foi massificado e aplicado. No caso da Casa Sete, o Tassinari fez uns textos que tentaram buscar outras leituras, ele arriscou-se e pensou um pouco. No Rio de Janeiro, faltou esse pensamento. Não se pode aplicar modelos de outros lugares automaticamente: que tradição a arte brasileira tem de expressionismo? Goeldi? É preciso olhar com muita sutileza, antever as relações possíveis. Acho que essa pintura dos anos 1980 é, como veio a se falar depois, inexpressionista, porque não tem mais aquele sujeito heróico, é massificada, a pintura traz sua vivência da festa na noite de ontem e a marca da Petrobras, da Coca-Cola, de perfumes, da pasta de dente... É outra subjetividade em construção. Desenhei um trabalho que nunca realizei, de pegar os anos 1980 e trabalhar o oito, inverter o oito e o zero, e colocar o oito como o infinito. Os anos 1980 seriam um retorno ao zero rumo ao infinito. Há uma mudança cultural importante nos anos 1980, paradigmática, da relação com a tecnologia da comunicação, da informação, a relação da cultura com essa nova economia, com a redemocratização, uma série de coisas para as quais você não pode usar as mesmas ferramentas críticas e historiográficas de tempos anteriores, nem olhar as obras da mesma maneira. Não há mais como separar a obra de sua ambiência, do seu circuito. Então, faltou entender o contexto cultural do Brasil e da abertura política, e pensar o que são os trabalhos naquele contexto. É um grande vazio, um desafio para o Brasil.

Ser crítico ganha outra conotação, porque na ditadura, ao ser crítico, você tinha que assumir uma postura de antagonismo muito forte. Nos anos 1980, parecia que você não podia se colocar criticamente. Quando fizemos os *Garçons*, era preciso muita habilidade para se colocar com um certo antagonismo que não fosse estigmatizado como uma posição crítica muito contundente, porque, caso isso acontecesse, você era excluído sumariamente daquela configuração. A Moreninha teve a inteligência de construir ações de maneira muito irônica, com paródia, que era típica do momento. A Dupla Especializada também fez humor e ironia sobre essa aproximação tão autoritária entre obra de arte e produto. A obra de arte se convencionou como produto há 200 anos, mas sempre tensionando esse lugar.

**BIANCA TINOCO: Tenho muita curiosidade sobre a história do coletivo A Moreninha. Como ele começou?**

**RICARDO BASBAUM:** A Moreninha foi um grupo que juntou alguns artistas e críticos – no caso, o Marcio Doctors – ligados ao que ocorria nos anos 1980. Basicamente, teve atividades de 1987 a 1989, sendo que as ações principais ocorreram em 1987. Considero que A Moreninha foi o final da Geração 80, porque foi um esforço de recuperação de palavra, de recuperação da voz do artista nos anos 1980, sobretudo pela presença tão forte e manipuladora da mídia no jogo cultural, colaborando para essa construção de imagem também no campo das artes visuais. Nos anos 1980, alimentava-se uma imagem estereotipada da produção do período, só se repetia clichês e não se via os trabalhos diretamente. Eu entendo A Moreninha como um esforço para colocar no circuito uma fala crítica, não uma fala passiva, contra certos vícios do circuito local, criando uma tensão no contexto local. O grupo terminou depois de realizar esse esforço com uma publicação e um vídeo.

Em 1986, eu estava na platéia de um debate na Galeria do Banerj, com Alexandre, e estavam também lá a Beatriz Milhazes e o Daniel Senise. Eles nos convidaram para um esquema de visitação de ateliês, em que os artistas debatiam sobre seu trabalho. Também havia uma insatisfa o dos pintores em rela o ao que se falava sobre o trabalho deles. Mesmo aqueles contemplados pelo estereótipo da volta   pintura não gostavam de certas expressões como “prazer de pintar” e “má pintura”, também se

sentiam desconfortáveis frente a esse clichê diluidor. Uma vez por semana, havia visita no ateliê de um artista. Visitei os da Cristina Canale, do Enéas Valle, do Paulo Roberto Leal, entre outros. Em janeiro de 1987, o artista visitado foi o Barrão, e a visita foi no ateliê dele em Laranjeiras. E então, numa das conversas da visita, combinamos: vamos fazer uma ação. Não lembro quem trouxe a idéia, de uma ação na ilha de Paquetá. Aí a história foi sendo montada: a Geração 80 iria comemorar os 100 anos do grupo A Moreninha com uma maratona de pintura impressionista em Paquetá. A cada mês, a Geração 80 iria revisitar um “ismo” da arte moderna, começando pelo impressionismo. Criou-se um *press release fake*, inventando essas histórias todas, que foi enviado para a imprensa. O texto é bem legal, não me lembro quem escreveu, se foi o Marcio Doctors ou o Paulo Roberto Leal. Mas se inventa totalmente essa história, tem esse dado sintomático, um grupo que fez e faz a história, querer fazer a história em 1987. Não acho gratuito o fato de a idéia ter aparecido no ateliê do Barrão, porque o clima permitiu. Penso que a Dupla Especializada e o Grupo Seis Mãos oferecerem os instrumentos necessários para que as ações da Moreninha acontecessem.

No dia combinado, viajaram conosco um repórter do *Jornal do Brasil* e um de *O Globo*. A Dupla Especializada compôs uma música especialmente para essa ação, chamada *Fim de Milênio em Paquetá*, que começava com a paródia de outra música, *Luar em Paquetá*. Era uma espécie de música-tema do grupo A Moreninha, e fomos cantando na barca para Paquetá. Chegamos à ilha, e houve um momento em que paramos na tal Praia da Moreninha, começamos a trabalhar. Havia uma menina tomando sol, elegemos ela A Moreninha e começamos a cantar a música. Pedimos para ela chegar perto, para ser a musa do grupo. E o Fantástico apareceu nesse momento, fez uma gravação que nunca foi ao ar.

Há vários pontos interessantes nessa ação: em primeiro lugar, essa coisa de querer fazer História ou querer ter sua própria voz no processo. A manipulação totalmente descarada e consciente das informações para a imprensa, com um *press release* cheio de informações *fake* para atrair órgãos tipo *Fantástico*, *O Globo* e *Jornal do Brasil* com histórias inventadas, ou seja, construir o acontecimento na imprensa, não querer ficar passivo em relação à mídia, simplesmente querer que a mídia chegue para fazer a cobertura, mas já agir para criar uma série de elementos que já são notícia, inventam notícia e ocupam esse espaço como um espaço de ação. lembro que o Enéas Valle também fez umas coisas interessantes porque ele trouxe para a discussão do grupo a experiência dele na Alemanha, que era uma experiência de contato com o Beuys, ou com a herança do Beuys – quando ele morou na Alemanha, o Beuys ainda estava vivo. Nesse momento [de A Moreninha], o Beuys estava morto há um ano, e o Enéas em vários momentos do A Moreninha traz referências à Universidade Livre, aos conceitos de performance do Beuys.

A ação foi totalmente bem-sucedida. Primeiro saiu uma matéria engraçada do Frederico Moraes no domingo em que viajamos. Na segunda-feira, saiu em *O Globo* uma matéria assinada pelo Alexandre Martins, e no *Jornal do Brasil* uma que não tem assinatura, e também uma nota na coluna do Ancelmo Góis. Em *O Globo*, dizia-se que a idéia era de revisitar um “ismo” da arte moderna por mês, em 1987, terminando nos anos 80.

**BIANCA TINOCO:** Mas era uma proposta realmente, ou isso também foi inventado?

**RICARDO BASBAUM:** Não faço a menor idéia. A gente já vinha tentando se discutir nas visitas de ateliê. Mas o release era irônico, e o jornalista que leu aquilo não dá nenhum sinal de que era uma história ficcional, ele comprou a história. A ação mostra uma maturidade desses jovens personagens do meio de arte do Rio de Janeiro. Em meio a essa vertigem dos anos 1980, que tem o novo rock, a euforia da abertura política, esses criadores eram considerados jovens artistas que iriam trazer a liberdade que não tivemos antes. A presença muito acrítica dos meios de comunicação construía essas imagens e ninguém oferecia resistência. A Suely Rolnik fala disso muito bem: com a entrada desse novo regime econômico, não só no Brasil mas em vários países do Cone Sul e do Leste Europeu, que eram regimes totalitários em processo de desmonte, não havia proteção. Esse regime econômico entrou com tudo, ninguém conseguiu resistir. Ficaram sem saber o que fazer, um pouco como aconteceu no Brasil do início dos anos 1980. Só sobrevive quem entra no jogo, é assimilado por essa

economia. A Moreninha demonstrou uma construção de resistência, mostrou ter consciência desse mecanismo de construção de imagem da mídia. É importante ressaltar que para a imprensa, nesse momento, a Geração 80 era também “performática”. Depois sumiu. Para o mercado não era – o mercado não assimilou isso.

Logo em seguida ao passeio a Paquetá, Frederico Morais fez uma matéria em *O Globo* em que criticou o gesto desses artistas, dizendo que eles só queriam aparecer. Citou exemplos de outros artistas que ele considerava mais sérios na performance.

**BIANCA TINOCO: Ele ficou se sentindo enganado, de alguma maneira?**

**RICARDO BASBAUM:** Não sei. O artigo é ruim, é rancoroso. O grupo estava totalmente animado, a gente se encontrava no ateliê do [Hilton] Berredo em Botafogo. Logo na semana seguinte, nos perguntamos: “O que a gente faz agora?”. Nesse momento, já estávamos em uma situação diferente daquela das visitas de ateliê, viramos um grupo de ações. Eu falei que ia responder ao Frederico Morais. Escrevi uma carta, mandei para *O Globo* e li em uma reunião. Na carta, eu falei que a ação era legítima, que lidava com os meios de comunicação porque não havia mais como ser artista hoje e se posicionar de maneira inocente em relação a esses meios, e que considerava importante intervir nos meios de comunicação. Escrevi ainda que ele não estava preparado para entender o que estava acontecendo nos anos 1980, ele não tinha ferramentas críticas. Se ele tivesse interesse, poderia procurar e ver os trabalhos. A carta tinha uma contundência sim. Respeitosa, mas contundente.

**BIANCA TINOCO: E foi publicada?**

**RICARDO BASBAUM:** Não. Mandeï pelo correio para a casa dele, e deixei uma cópia em *O Globo*. Disseram que ele leu a carta em um debate na [Casa de Cultura] Laura Alvim, que ele respondeu as questões. Mas ele respondeu dizendo que já não podia dar mais conta de tudo, que eu tinha que ser crítico de performance. Alguns dias depois, em uma reunião, alguém falou que o Bonito Oliva iria fazer uma palestra na Galeria Saramenha. Estavam todos tão animados com o êxito da primeira ação que toparam imediatamente, quase não precisava nem falar. “A segunda ação vai ser na Galeria Saramenha, na palestra do Bonito Oliva”. O Bonito Oliva era essa figura emblemática dos anos 1980. Hoje, está um pouco entre canastrão e sério. Acharmos que era um momento interessante para fazer uma segunda ação do grupo A Moreninha.

Então planejamos a ação, e é nesse ponto que a experiência do Seis Mãos e da Dupla Especializada foi importante – a Dupla Especializada fazendo um hino, criando uma identidade para o grupo, e o Seis Mãos, que colaborou para a ação com a proposta dos *Garçons*, desta vez também com duas garçonetes, a Márcia Ramos e a Lúcia Beatriz. A performance teria duas etapas: a primeira, com os *Garçons* entrando na galeria, e a segunda, das pessoas que já estariam sentadas na platéia e reagiriam à presença dos *Garçons*. A partir de uma senha, elas fariam umas ações e sairiam da galeria. Os *Garçons* se preparariam antes. Como o Bonito Oliva vinha apresentar o que ele chamou de Progetto Dolce, e a artista que expunha na galeria era participante do Progetto Dolce e também namorada dele, isso contribuía para abalar um pouco a credibilidade do que ele estava fazendo.

**BIANCA TINOCO: Como era o nome da artista?**

**RICARDO BASBAUM:** Paola Fonticoli, uma pintora. E o Projeto Dolce seria um desdobramento da Transvanguarda. Bonito Oliva já havia estado no Rio algumas vezes, e um ano ou dois anos antes, havia organizado uma exposição no MAM chamada *Transvanguarda e culturas nacionais*, com Tunga, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Victor Arruda. Tudo meio transvanguarda. Já havia uma desconfiança em relação ao discurso dele.

No planejamento da ação, o grupo que estaria incógnito entraria como se fosse platéia, sentaria nas cadeiras e ficaria esperando a entrada dos *Garçons*, que se daria com cinco a dez minutos de palestra. Os *Garçons* andariam por ali, e, em referência ao Projeto Dolce, eles trariam doces nas bandejas,

como torrões de açúcar e balas em saquinhos de São Cosme e Damião. A partir de um certo momento, as pessoas que estavam sentadas colocariam orelhas de burro e, quando tivessem acabado as balas, alguém gritaria “acabou o doce” e todos sairiam. Também tinha um barbantino cheiroso, aí já era uma coisa mais agressiva. Nem sei se usaram ou não, porque eu estava na parte dos *Garçons*.

[pega uma folha no arquivo] Isso aqui é um roteiro que ficou comigo: “concentração no ateliê do Berredo às 17h, produção e distribuição de orelhas, barbantinhos, discussão, 20h chegada na Saramenha, Moreninha se espalha nas cadeiras, os *Garçons* se escondem, no início da palestra Moreninha acende os barbantes, aos 5 minutos de palestra começa o senta-levanta, senha Berredo. Imediatamente após entram os *Garçons* servindo moedas de chocolate e torrões. A Moreninha coloca as orelhas, os *Garçons* anunciam ‘o doce acabou’, a Moreninha exclama oh! Ah!, Paulo liga o rádio, Enéas canta uma ópera e ocorrem outras manifestações individuais”.

Nos trocamos no banheiro do Shopping da Gávea, porque a galeria era lá, e fomos para a intervenção. O pessoal já estava sentado: Paulo Roberto Leal, Enéas Valle, Cristina Canale, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo... No momento do planejamento, ainda no ateliê do Hilton Berredo, quando se pensou qual seria a ação, alguns artistas falaram “não vamos fazer, não temos interesse”. Saíram Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Luiz Pizarro, Francisco Cunha, pessoas que tinham ido a Paquetá. Falaram: “não interessa para a gente, porque envolve corpo, não é nossa onda.”

Eu não estava na galeria, mas as pessoas relataram que, antes de o Bonito Oliva começar a falar, o Victor Arruda apresentou a palestra dizendo que houve um telefonema anônimo avisando que seria realizada uma performance na ocasião. Isso contribuiu para criar um clima de tensão que talvez não existisse normalmente. Até no Bonito Oliva. E na verdade não havia segredo nenhum, no meio de arte todo mundo se conhece, certamente a galeria sabia por várias fontes do que ia acontecer lá. Vários amigos do galerista estavam no grupo – eu não era amigo pessoal, não sei detalhes. Sempre achei essa história estranha, colaborou para criar um clima estranho, diferente para a performance.

Aí a gente entrou e foi fazendo a ação. Eu levei na minha bandeja um gravador cassete com uma fita que eu tinha usado numa exposição em 1985. Era uma fita cassete que misturava trechos de filósofos pré-socráticos com música sertaneja. A primeira era uma música sertaneja engraçada, e eu ligava o gravador de vez em quando, e começava a tocar essa música. Os *Garçons* andando pela galeria, o Bonito Oliva começou a fazer a palestra em italiano, e eu ligava o gravador e percebia que ele parava de falar. Aí eu desligava o gravador. Mas não era só eu e ele, havia muita coisa acontecendo.

#### **BIANCA TINOCO: Nessa hora, já havia as orelhas de burro?**

**RICARDO BASBAUM:** Sim, as pessoas já colocavam as orelhas. Não prestei muita atenção, porque não tinha ângulo de visão, estava muito apertado ali. A gente colocou açúcar no copo do Bonito Oliva, distribuiu as balas, as pessoas pediam as balas, até estavam um pouco do nosso lado. E a palestra em italiano. Ele parava de falar, eu desligava o gravador, ficava o silêncio um tempinho e ele começava a falar. Eu esperava um pouquinho e ligava o gravador, a música começava. Uma hora ele teve esse ataque de fúria, levantou-se e veio para cima de mim. Eu estava no corredor, ele deu um soco na bandeja, caiu tudo no chão. Neste momento, eu estava do lado do Paulo Roberto Leal, que estava sentado perto do corredor que dividia a galeria ao meio. Ele se levantou falou algo parecido com “Vai bater em artista lá na sua terra!” Foi completamente inesperado. Acharmos que o Bonito Oliva ia facilmente neutralizar a performance se levantando para tomar um café e esperando aquilo acabar, porque seria o comportamento de uma pessoa experiente em uma situação dessa. Por isso a gente precisava ter um *timing*, uma senha para sair, porque não dava para fazer a performance por mais de 10, 15 minutos. No entanto, durante a palestra, ele falava: “isso que vocês estão vendo aqui é uma forma de linguagem que está esgotada, chamada performance, típica dos anos 1960 e 1970, agora isso não tem o menor sentido”. Falou em italiano, mas essa parte eu entendi. Acharmos que ele poderia neutralizar parando de falar ou incorporando a ação, mas já houve esse clima de adversidade criado antes.

A confusão foi tanta que não havia mais sentido continuar lá dentro. Eu gritei “Moreninha”, as pessoas saíram e fomos para o Baixo Gávea entender o que tinha acontecido. Duas coisas curiosas nessa debandada: primeiro que o Enéas Valle ficou sentado na Galeria Saramenha, na primeira fileira, de costas para o palestrante, olhando a palestra com um espelho retrovisor. Então, quando saímos, ele continuou lá dentro, e fazia uns gestos para a gente “onde vocês vão?”. Chamamos, mas ele ficou lá, apareceu depois. Na saída, encontramos o Alex [Hamburger] e a Márcia [X.], ela vestida de Rambo, com roupa de guerrilheira, e o Alex com um chapéu de marinheiro e uma espada do He-Man. Acho que eles não chegaram a entrar, mas foi engraçado encontrar os dois uniformizados como se fossem combatentes da arte.

A partir do ocorrido, houve uma série de artigos. Reynaldo Roels publicou: “Festival de agressões, crítico criticado”, com uma série de coisas mal contadas da Moreninha. Pelo nome A Moreninha, achavam que era um grupo nacionalista, protestando contra o Bonito Oliva porque era um crítico italiano, mas não havia nenhum nacionalismo. O Reinaldo Roels publicou um artigo, saiu na Joyce Pascovitch na *Folha de S. Paulo*. O Milton Machado, eu não sei o que aconteceu, levou um soco do Bonito Oliva e jogou um úisque nele. Até hoje eu não entendi como o Milton Machado entrou nessa história. Wilson Coutinho escreveu na *Folha* em 21 de fevereiro “Moreninhos atacam Oliva”. Bonito Oliva deu uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em 25 de fevereiro, em que chamou a cultura brasileira de cultura sambista. Isso, por sua vez, provocou um comentário de Gerchman, que disse que ele era um crítico colonizado, que veio de novo ao Brasil e não tinha feito nada que prometeu. E é claro, os sambistas não gostaram da colocação de que a cultura sambista era uma cultura inferior, então eles também reclamam: Paulinho da Viola, Chico Buarque, Nei Lopes... Em 27 de fevereiro, saiu a reportagem “Sim, somos todos sambistas”. Até que o Reynaldo Roels organizou uma mesa redonda, “Cultura também dá samba”. Chamou para o debate Marcio Doctors, Antonio Manuel, Valério Rodrigues, Milton Machado, Paulo Roberto Leal, Luciano Figueiredo, Marcus Lontra, Barrão e eu. Até o Affonso Romano de Sant’Anna escreveu no dia 1º de março, foi publicada uma carta do Milton Machado, em 5 de março, o Frederico Moraes escreveu “Cultura sambista entre a terra e o céu”, fazendo um elogio ao carnaval. “A cultura é uma cuíca”, saiu no dia 8 de março. Ou seja, se produziu um acontecimento que foi replicado, uma polêmica na imprensa, se criou uma situação que poderia ser trabalhada, pensada. Eu soube que houve uma crise pessoal entre o dono da Saramenha e seus amigos próximos que estavam ligados à galeria, pessoas que foram convidadas a retirar obras do acervo. Na verdade, a ação foi muito mais voltada contra um certo provincianismo no meio de arte do que contra o Bonito Oliva. Não havia preconceito contra o crítico italiano.

O grupo continuou se reunindo e pensando em como dar a nossa versão sobre o que aconteceu. Se pensou em publicar um livro, fazer um vídeo e uma exposição. A exposição aconteceu em junho do mesmo ano, numa loja que o Marcio Doctors tinha no centro do Rio, chamada Brumado, e se chamou *Lapada show*. Teve a Lygia Pape, o Alex e a Márcia fizeram uma performance no dia da inauguração. E a gente já estava produzindo o livro, foram lidos alguns textos nessas reuniões, já estava em processo. Ele foi publicado no final do ano [1987], chamou-se *Orelha*. Durante as nossas reuniões, apareceu um papo sobre orelha, a Márcia Ramos tinha um trabalho em que lia orelhas das pessoas. No livro, cada contribuição era antecedida por uma foto da orelha de cada participante. A capa é a orelha do Duchamp. Orelha e texto expressam a idéia de escuta. São basicamente textos de artistas, publiquei os textos do Enéas Valle e do Marcio Doctors também no meu livro [*Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*]. Alguns artistas colaboraram com ensaios visuais, o Barrão fez uma espécie de fotonovela da ação na galeria. E foi feito um vídeo chamado *Orelha*, que é muito interessante. Esse vídeo tem uma história importante. Enéas Valle, nessas conversas da *Orelha*, confessou que, quando era pequeno, a mãe dele colava a orelha dele, porque ele tinha orelhas de abano. Para ele, era uma lembrança de infância complicada. Então ele disse que faria uma operação naquele momento para tirar a orelha de abano, aproveitando a ocasião para operar a orelha. Foi arranjada uma operação com um cirurgião para consertar a orelha dele, através do Paulo Roberto Leal se não me engano, e a operação foi filmada e incluída no vídeo. Vejo esse trabalho do Enéas como de *body art*, porque ele inclui em seu corpo tudo o que estava sendo discutido ali. O vídeo é muito bom: quando ele vai tirar os pontos da cirurgia, ou logo depois da cirurgia com anestesia local, ele fala de Salão Nacional, faz críticas. Ainda está se recuperando da anestesia e fazendo observações críticas ao



circuito de arte brasileiro. Também incluímos no vídeo umas pajelanças que fizemos no ateliê do Barrão, umas pequenas encenações sobre orelha. O vídeo foi lançado um pouco depois do livro. A Sandra Kogut filmou e editou, mas acho que ela renega um pouco esse vídeo. Lançamos o livro e o vídeo no dia 5 de dezembro de 1987, na Petite Galerie. E o Marcio Doctors fez um artigo em *O Globo*, sobre a Moreninha e a *Orelha*. É um dos poucos registros.

Por essa minha descrição rápida, acho que dá para ter uma noção do que foi A Moreninha. Primeiro, tivemos essa significativa saída dos pintores das ações da Moreninha, depois a importância dos grupos de performance para estruturar as ações, o Seis Mãos e a Dupla servindo de referência para várias das iniciativas. Para mim, o mais interessante é que os produtos da Moreninha foram um livro e um vídeo, sobretudo o livro. Na exposição, os trabalhos não conversavam muito entre si. O que unia aquelas pessoas não eram os trabalhos, era a preocupação de querer buscar um tipo de fala, de combater uma fala dominante, uma construção do acontecimento cultural por parte da mídia. Esses artistas demonstraram que tinham consciência dessas manipulações e que era necessário ser menos passivo. A sensação dos anos 1980 é de que o artista era um funcionário do galerista. Você fazia o que o galerista queria, o que ele pedia para você fazer. Thomas Cohn fazia isso o tempo inteiro, receitas do que os artistas deveriam fazer.

#### **BIANCA TINOCO: O que pensa dessa denominação Geração 80?**

**RICARDO BASBAUM:** Para a Dupla Especializada, era interessante dizer que a gente era da Geração 80. Porque era um rótulo, ajudava a situar. Geração 80 queria dizer que você era um jovem artista, de 20 e poucos anos, não era dos anos 1970, e estava trazendo algum tipo de proposta no clima do momento. Então a gente dizia que era Geração 80, não via problemas. Mas começou a causar um incômodo perceber como estava a inscrição dessas obras no mercado ou em um discurso. Percebemos rapidamente que, ainda que a Dupla Especializada tivesse textos críticos do Frederico Moraes, das duas exposições que fizemos na Galeria Contemporânea e no IBEU, ele dizia assim: “o tempo agora é de reflexão, acabou a era da agitação, cada um deve voltar para seu ateliê”. Como se aquilo fosse uma mera brincadeira. Começamos a perceber que o discurso queria cristalizar – como dizem Deleuze e Guattari, queria reterritorializar, remarcar as divisões, segmentar novamente. Não assimilava o que não tinha encaixe, o que era ao mesmo tempo pintura, música, performance. E ainda mais essa rebeldia anti-provinciana da Moreninha, você não estava se comportando como deveria no circuito das artes, tendo as relações corretas. Então a gente realmente – e quando digo a gente, era eu, Alexandre, Barrão, talvez o Alex Hamburger e a Márcia X, basicamente – começou a perceber que não tinha registro, que ninguém comentava o que fazíamos com performance, ninguém escrevia nada, ninguém pensava aquilo. Constatamos um vazio que toda a geração constata: que o circuito não dá conta, não corresponde à demanda dos trabalhos. Isso foi constatado nos anos 1970, que o circuito não responde ao que você faz em tempo real. Quando eu fiz minha monografia de especialização na PUC-RJ, quis fazer sobre os anos 1980, pois eu tinha vivenciado aquilo. Então li os principais textos críticos, esses críticos principais que eram o Lontra, o Frederico Moraes, o Pontual e o Jorge Guinle. Guinle talvez seja o mais consistente, mas estava preocupado com o fazer dele, a história da pintura. A gente expunha, mas não havia ninguém querendo entender o Seis Mãos, a Dupla Especializada.

#### **BIANCA TINOCO: Mal comparando, havia algum preconceito do tipo “o lado besteirol da produção de artes visuais”?**

**RICARDO BASBAUM:** Talvez, acho que sim. A performance não era levada muito a sério, era o lado engraçado, divertido. O trabalho da Márcia e do Alex era mais consistente em termos de história da performance. O nosso teve coisas interessantes, mas a Dupla Especializada tinha mais uma relação com a música pop, e o Seis Mãos teve essas ações ligadas talvez ao teatro. Se você for ler na *Revista de Domingo*, aquela coluna do Tutty Vasques, naquele momento falava do Mistura Fina, fazia uma aproximação do besteirol com as performances. Só havia essa leitura, não havia nada mais consistente. Num primeiro momento, o *slogan* Geração 80 era interessante como rótulo que ajudava a identificar. Mas quando o trabalho ia ficando mais elaborado, não dava conta. E ficamos um pouco sem registro.

Mudei minha estratégia de trabalho, repensei uma série de coisas. E a partir de 1990, 1991, meu trabalho mudou. Até tenho uma leitura do meu trabalho, que fui construindo de 2000 e poucos para cá, daquela marca que estava no trabalho da Documenta. Penso naquilo como “trauma”. Trauma porque não consigo me livrar daquela marca, ela está em mim de alguma maneira. Trauma não pessoal, do Ricardo, afetivo, mas o trauma do papel do artista em relação ao circuito. E que eu localizo em relação a esses acontecimentos mesmo, o que foi começar a ser artista no início dos anos 1980 e como reconfigurei, procurei usar disso tudo que eu aprendi, diversas estratégias, para reprocessá-las no meu trabalho. A partir de 1990, 1991, tenho esse momento muito importante, de perceber e tentar entender os momentos em que o circuito me tensionou em uma posição antagônica a algumas linhas dominantes. Perceber o impacto dessa nova economia dentro do circuito, a passividade do circuito brasileiro, que não oferece resistência a nada, que não olha os trabalhos, que não tem o seu trabalho inscrito por mérito mas por uma rede de relações. Quando eu tive um trabalho adquirido pela Tate em 2003, eu vendi diretamente, não tinha galeria para agenciar meu trabalho. Só comecei a trabalhar com uma galeria mais regularmente a partir do ano seguinte. E eu sei que o curador que escolheu meu trabalho estava interessado também nessa minha atuação, dos anos 1980, da Moreninha... Imagina, o que a gente ia fazer depois da Moreninha? Fui totalmente estigmatizado no circuito local. Não tinha relação nenhuma possível com galeria, e também não estava interessado. Fui construindo meu trabalho com autonomia. A especialização que eu fiz na PUC foi concluída logo depois, tive um grupo de estudo que depois virou o grupo Visorama, que gerou mais tarde a revista *Item*, o espaço Agora. Foi uma série de situações na construção de uma autonomia de ação. Para mim, essas coisas com as quais me envolvi foram totalmente fundamentais para as opções que tomei em seguida.

**BIANCA TINOCO: O que foi falado pelo Bonito Oliva, de que performance era uma expressão artística ultrapassada, era a posição do mercado também?**

**RICARDO BASBAUM:** O mercado não se posiciona, em geral constrói as coisas de outra maneira. Mas o que se sentia é que não havia interesse para isso. O mercado lida com dificuldade com esse tipo de produção, não é só no Brasil. E não é só o mercado, também os espaços institucionais.

**BIANCA TINOCO: Como era essa relação dos artistas de performance com as instituições culturais? Até que ponto vocês se utilizavam do espaço público?**

**RICARDO BASBAUM:** O Seis Mãos fez essas performances no Mistura Fina e depois em outro lugar chamado Barão com Joana, na Praça Nossa Senhora da Paz. Outros que fizeram temporada no Mistura Fina foram o Alex e a Márcia. E fizeram também no Barão com Joana. Era um lugar de shows, musicais. Depois a Dupla Especializada fez no Teatro de Bolso, depois fez na Funarte de São Paulo. Mas não tinha continuidade, a gente é que tinha que ir atrás o tempo todo, não havia um curador. Nós é que tínhamos que fazer a continuação, uma hora ficamos sem fôlego. Os lugares eram esses, uma exposição no metrô chamada *Circo de Imagens*, foi lá que a Dupla Especializada atuou. A Márcia e o Alex fizeram performances no bar Bothanique, no Barão com Joana, no Mistura Fina. Havia também o lançamento da revista *Imã* no Mistura Fina de Ipanema. Era uma revista de poesia, que era mais comum, feita de maneira independente. Depois, quando o CEP apareceu, o Seis Mãos fez algumas coisas lá, fiz umas ações no CEP. A primeira leitura desse projeto NBP foi no CEP 20.000. O CEP é a consequência disso tudo, mais do pessoal de literatura – Tavinho Paes, Chacal, Waly, Guilherme Zarvos.

**BIANCA TINOCO: Frederico Moraes escreve em 1970 “O corpo é o motor da obra”, que naquele momento parece bastante conectado com o que estava acontecendo. Como esse mesmo crítico, posteriormente, tem uma posição tão conservadora sobre a arte da Geração 80?**

**RICARDO BASBAUM:** Eu percebo isso como uma mudança paradigmática do circuito. O Frederico, quando saiu do *Globo*, reclamava nas entrelinhas que o crítico de jornal não dava mais conta, a prática dele não cabia mais. Começou a se sentir sufocado pela quantidade de material que recebia, pelos divulgadores, pela força da galeria na construção desse espaço. Começou a sentir que o

crítico era funcionário da galeria por conta dos assessores de imprensa, com todos os seus materiais gráficos bem construídos. Ele se formou em outro momento, o que ele fazia não tinha mais lugar. Ele tinha uma coluna muito generosa, não sei quando ele começa no Globo nos anos 1970, mas todas as semanas ele tentava dar todas as notas de exposições. Era uma relação pessoal dele com os artistas. Mas quando isso passou a ser mediado, ele começou a se sentir sem lugar. O jornal acabou se tornando o espaço mais do jornalista cultural e do trabalho do assessor de imprensa, que pode ser muito agressivo às vezes. E, como eu tentei colocar na carta para o Frederico, os artistas consideravam aquele um espaço de batalha também, a mídia era um espaço a ser ocupado. Por outro lado, a produção dos anos 1980 ficou sem cara, sem identidade artística, cultural. Havia uma construção de imagem do jovem hedonista, mas não se parava para ver quem eram esses artistas, que linguagem era essa, o que os motivava. E aí se caiu em um vazio estranhíssimo. O grupo que vinha mais afiado dos anos 1970, do Ronaldo Brito, do Paulo Venâncio, Paulo Sergio Duarte talvez, que vinha do *Opinião*, da revista *Malasartes, A parte do fogo*, as publicações da Funarte, era o mais preparado culturalmente, intelectualmente. Mas, ao ver aqueles jovens artistas ocupando um espaço, eles imediatamente se colocaram contra. Com exceções, como a Lygia Pape, esse discurso intelectual ficou um pouco fora. Fizemos um esforço enorme para buscar as ferramentas próprias do discurso crítico. Eu fiz e continuo fazendo. A revista *Item* foi uma tentativa, o grupo Visorama. Essa turma nunca nos deu o prazer de escrever uma linha sobre os nossos trabalhos e falar que tinham o mínimo interesse para pensar aquilo, até hoje nos ignora sumariamente. Esse livro que o Paulo Sergio Duarte está lançando não tem nenhuma linha sobre nenhum desses artistas que eu estou falando, provavelmente. Um artista como o Alex Hamburger, que é um poeta experimental, tem um trabalho tão importante, não tem registro. Houve uma renovação muito difícil de discurso, parece que foi uma época um pouco arredia para a construção de discurso crítico, pouco politizada.

**BIANCA TINOCO: O que pensa do discurso crítico construído de 10 anos para cá, com a exposição 2080, a exposição do CCBB, a da Tomie Ohtake?**

**RICARDO BASBAUM:** A Moreninha foi um marco nesse discurso crítico, e eu vejo o grupo Visorama fazendo isso, eu me vejo fazendo isso – nunca quis ser crítico de arte, mas... Marcio Doctors de certa maneira fez isso um pouco. Essas exposições que você citou são marcos negativos, no meu entender são desastres por várias razões, principalmente a do Banco do Brasil, que eu acho um desserviço total. Uma pessoa jovem, que não viveu aquela época, entendeu pela exposição algo completamente diverso do que aconteceu. A exposição tem exclusões imensas, como Eduardo Kac. Porque não pode dizer que ele hoje em dia é um artista de outro tipo, importante internacionalmente, e estava na Geração 80? Por que isso não pode ser considerado uma expansão no contexto brasileiro daquele momento? Ou mesmo o meu trabalho, ou o do Alexandre? Eu não tinha nenhuma referência naquela exposição, nem mesmo uma menção ao meu texto, que foi pioneiro sobre a Geração 80, publicado em 1988. São coisas que não entendo, que beiram a patologia. Os anos 1980 sintetizam isso de uma maneira muito estranha. Sabe-se, por exemplo, que quando o Thomas Cohn decidiu expor o Leonilson na galeria dele em 1983, um grupo mais ligado ao Ronaldo Brito briga com ele, porque até então o Thomas Cohn era um colecionador voltado para uma produção mais conceitual. Também havia um conflito entre o Frederico Moraes e o grupo do Ronaldo Brito e do Carlos Zílio, porque o Frederico Moraes achava que essa turma fazia uma crítica de arte muito voltada para a academia. Enfim, é outra polêmica em que eu discordo, me coloco mais do lado do Ronaldo Brito, mas ali o Frederico Moraes já sentiu uma diferença em relação ao que ele fazia. São coisas que não estão escritas, que é preciso garimpar. Isso é grave, muito diferente de como acontece o processo cultural nos Estados Unidos, eles dedicam uma competência, um tempo e uma verba para mapear tudo. Aqui, a gente deixa passar e coloca panos quentes. Os anos 1980 seriam outros se tudo isso viesse à tona. Os conflitos são importantes. É importante o papel do Frederico Moraes; por que ele sente um esgotamento? Por que ele desiste? Seria importante também para o trabalho dele se essa questão fosse debatida. O surgimento de uma crítica mais ancorada na universidade foi muito importante, o discurso crítico brasileiro ganhou outro patamar.

A exposição que aconteceu no MAM de São Paulo, eu acho errada porque não houve pesquisa e o curador diz que trabalhou com os acervos, as coleções. É óbvio que, se você for trabalhar com as

coleções, elas também são muito limitadas, refletem o que foi comprado. A do Marcus Lontra, acho que é quase uma má fé. Comecei a fazer uma resenha crítica em que o título era “Curadoria umbilical”. Ele colocou a si próprio como fonte de pesquisa. E isso foi o que eu vivi no Rio de Janeiro, sem falar o que aconteceu em Curitiba, em Porto Alegre, etc.

**BIANCA TINOCO:** Você teve na época alguma conexão com os artistas de São Paulo?

**RICARDO BASBAUM:** Tinha um pouco de conexão com o grupo que virou a Casa Sete, e depois especialmente com o Mário Ramiro, que eu conheci logo na época da Moreninha. Eles foram mais bem agenciados, São Paulo agenciou melhor seus artistas que o Rio de Janeiro. O grupo Casa Sete teve o apoio teórico do crítico Alberto Tassinari e de outros, e a Aracy Amaral, em uma exposição que ela organizou chamada *Pintura como meio*, procurou entender melhor o trabalho daqueles artistas. Na medida em que esses artistas desenvolviam suas estratégias voltadas para o mercado, nosso contato com eles também diminuiu, ficou estéril. Sei que o Goto, um artista de Curitiba, tem um texto sobre os anos 1980 no Paraná, em que ele procura mapear os grupos que estavam lá. Existe uma pesquisa parecida também sobre o Rio Grande do Sul. O [grupo] Nervo Ótico também era voltado para a experimentação e a performance, Curitiba também teve grupos por esse caminho. Esses lugares todos têm suas histórias, sobretudo porque não tinham um circuito de arte minimamente estruturado, então dependiam mais de ações individuais.

**BIANCA TINOCO:** Acredita que o trabalho dos performers da década de 1980 no Rio de Janeiro foi reconhecido pelos artistas do gênero nos anos 1990 e 2000?

**RICARDO BASBAUM:** Sim, com mais força nos anos 2000. Hoje, o Aimberê é quase um monumento vivo, deixou de ser uma figura exótica que dava aula de filosofia zen na Rádio MEC, que criou o zen nudismo. Isso é fruto de uma coerência do Aimberê, de continuar a fazer seus trabalhos, ninguém consegue negar a densidade da obra dele. O trabalho da Márcia, quando começou a ser inscrito, era o trabalho dos anos 1990 para cá, e o que ela fez com o Alex, que eu tentei descrever um pouco em um artigo, não está mapeado. Era uma época pré-digital, a documentação era complicada, escassa. Quando a gente fez o *Egoclip*, precisava carregar câmera pesada, fio. Pouquíssimas pessoas tinham câmera. Os Estados Unidos, não tem comparação, tudo está mais mapeado e registrado do que aqui.

Houve um momento em que o Alex me apresentou a edição pequena do livro da RoseLee Goldberg, todos nós compramos. Decidimos escrever para ela e contar sobre o caso com o Bonito Oliva. Mandamos um envelope com essas histórias, alguma documentação de performance, fita de vídeo, em 1987 ou 1988. Ela respondeu, mas nunca passou disso. E nós somos culpados por essa falta de registro da performance brasileira em um circuito mais amplo, porque não temos o catálogo para entregar para eles, o livro em inglês. Acharmos que eles vão ter uma curiosidade de pesquisa. Mas o mundo está mudando, descentralizando. Senti que havia um ambiente favorável ao que fizemos nos anos 1980 a partir dos anos 2000, sobretudo a partir dessa geração do [Alexandre] Vogler, da Daniela [Mattos]. Eles começaram a achar interessante o que a gente fazia, totalmente diferente do que aconteceu antes.

## **Ricardo Ventura, em 5 de março de 2009**

### **BIANCA TINOCO: Como começou sua relação pessoal e artística com Márcia X?**

**RICARDO VENTURA:** Fui casado com a Márcia durante 12 anos, ela faleceu há quatro. Antes disso, eu já tinha visto várias performances dela, em dupla com Alex Hamburger e com Aimberê César. Já era amigo deles, depois passei a filmar algumas coisas no CEP 20.000, que continua até hoje. O Chacal fez isso durante muito tempo no Sérgio Porto, depois foi para o Teatro do Jóquei, agora está de volta ao Sérgio Porto. Acho uma manifestação incrível de resistência, e durante tanto tempo. Foi o lugar formador de várias gerações, de experimentação de música, poesia, performance. Muita gente saiu dali. Foi lá que comecei a ver Márcia e companhia fazendo os trabalhos e passei depois, como amigo, a colaborar filmando. Sempre eram trabalhos muito fortes e impressionantes. Eu era um admirador, amigo, mais tarde começamos a namorar e, na outra semana, casamos. Sou artista plástico também e trabalho basicamente com escultura – faço algumas coisas com gravura, fiz eventualmente algumas performances, a primeira que fiz foi com Xico Chaves, depois fiz uma no CEP 20.000.

Eu e a Márcia, por nossos trabalhos serem bem diversos, sempre colaboramos muito com o outro. Eu vinha com idéias para ela, e ela para mim, num sentido de troca e colaboração. Não só nos trabalhos de performance, mas nos de instalação e objetos também. Foi uma experiência muito rica.

### **BIANCA TINOCO: Como você avalia a produção dela na década de 1980?**

**RICARDO VENTURA:** O primeiro trabalho dela de que ouvi falar foi *Chuva de dinheiro*, que eram uma notas enormes que ela imprimiu com a Ana Cavalcanti e elas jogaram do alto de um prédio na Av. Rio Branco. As pessoas pegavam, disputavam essas notas, e elas também estavam vestidas com elas, fizeram roupas a partir das cédulas. De certa maneira, ela questionava, colocava em xeque o mercado, não só com esse trabalho mas com outras produções. Quando ela se juntou com o Alex, que é um poeta incrível e faz performances muito interessantes, aquilo potencializou os dois, e eles foram crescendo, ganhando experiência.

Um artista de Brasília, Wagner Barja, que ia fazer uma exposição na Funarte e convidou a dupla para fazer uma performance na galeria, durante a abertura. Eles chamaram um burrinho sem rabo – um desses mendigos com carrinho de madeira que recolhe sucatas, acompanhados por uns cachorros –, pegaram alguns objetos que eles catavam na rua, como pedaços de roupas de escola de samba, objetos quase *ready-mades* [acho que eles têm uma referência forte com Duchamp] e foram com o mendigo, bebendo vodka, e entraram na galeria. E isso assustou aquele meio muito comportado, muito bonito, muito burguês. E espalharam todo aquele lixo na galeria. Muita gente fugiu, achavam que os mendigos estavam invadindo a galeria. Então, sempre tem isso de questionar o sistema estabelecido.

Não que a Márcia fosse contra o sistema de arte ou o meio de arte, muito pelo contrário, ela sempre tentou se inserir no meio. Hoje, eu vejo muitos artistas jovens meio contra as instituições ou contra os críticos. Eu acho que é uma coisa só. O que é interessante para a gente é que as instituições sejam cada vez mais fortes e mais instituídas realmente. Assim como eu acho que os críticos têm um papel muito importante, pois é um conjunto, um trabalho não é uma pessoa sozinha que realiza. Depois de vários trabalhos, das experiências do CEP, de outros que eles fizeram no Café Botanique, eles foram ganhando um *background*. Ao mesmo tempo, eles trabalhavam com suas obsessões – o artista está sempre criando seu alfabeto e trabalhando com suas obsessões de novas maneiras, vai ampliando sua mitologia.

**BIANCA TINOCO: Como avalia a visibilidade que os artistas de performances, e mais especificamente a Márcia, tinham no período da Geração 80?**

**RICARDO VENTURA:** A Márcia não participou da exposição *Como vai você, geração 80?*, aquela exposição organizada no Parque Lage, não que eu saiba. Eventualmente alguém pode ter chegado e criado alguma coisa, não foi o caso dela.

**BIANCA TINOCO: Ricardo Basbaum me contou que conheceu o trabalho da Márcia durante uma exibição de slides de *Chuva de dinheiro* na exposição.**

**RICARDO VENTURA:** O que acontecia muito no Parque Lage eram palestras, debates, como agora estão voltando a acontecer. Então acredito que, durante a exposição *Geração 80*, tenha se organizado alguma palestra, algum debate sobre isso, e ela [tenha apresentado]. Mas nada que fizesse parte realmente da *Geração 80*. Eu não era tão próximo dela, talvez o Alex ou o Aimberê possam confirmar.

O fato de a Márcia não ter sido reconhecida como Geração 80, e sim mais na década de 1990, acho que se deve a dois fatores. Um deles é uma visão muito imediatista do mercado e da galeria, porque o que interessava era a pintura. Depois da Documenta de Kassel de 1982, que teve os novos selvagens ou novos bárbaros, a pintura gestual, houve um *boom* da pintura. E a economia estava forte naquele momento. A pintura sempre foi o grande carro chefe das artes plásticas. Mesmo quando dizem que a pintura morreu, ela continua sendo o grande produto. Faltou uma visão dos galeristas de pensar que a performance pode ser vendida, como o Museu de Arte Moderna comprou a performance da Laura Lima. Eu fui dois anos atrás para a ARCO e vi várias performances sendo vendidas, colecionadores que compram. A documentação da performance pode ser vendida.

Uma coisa que vejo também que aconteceu na década de 1980, é que o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, por exemplo, era muito forte, então havia pensadores, críticos escrevendo sobre arte e cultura. Diminuiu muito o espaço, não sei se por falta de interesse dos leitores ou por dificuldades financeiras dos jornais. O que eu vi, na minha experiência, é que eles botam vários repórteres que estão iniciando a carreira para cobrir artes plásticas. Vira mais uma agenda cultural do que uma questão de realmente pensar política, levantar desdobramentos do pensamento do artista. Quando você cria uma obra, com o tempo, os significados dela vão sendo ampliados não só por você como pelo meio, os críticos, os artistas. Acho que isso de certa maneira ficou um pouco capenga.

O que vejo também é que existem formadores de opinião, que repetem os mesmos chavões. Então, se passou a dizer “a Geração 80 é o prazer da pintura, só se pinta”. Isso foi repetido não só pela mídia, pelos jornais, como pelo meio. E isso nunca aconteceu – claro que a pintura teve um *boom* no mercado, que interessava a colecionadores ou galeristas, mas muita coisa ficou para debaixo do tapete. Não só a performance, mas também trabalhos que tinham uma linguagem mais popular não eram expostos. Inclusive, no Parque Lage, Jorge Duarte organizou uma exposição, *Imagens indomáveis*, que foi a primeira no Rio de Janeiro a lidar com trabalhos que tinham uma referência forte ao popular. Mas parece que é feito um recorte, faz-se uma leitura de uma época e isso é repetido à exaustão. É claro que isso não foi bom para a Márcia nem para nenhum dos artistas de performance, porque você não é convidado.

Algo que acontecia muito com a Márcia é que, como ela lidava com questões de sexualidade, isso assustava muito. Trabalhos como *Fabrica fallus* deixam muitas pessoas desconcertadas. Ou mesmo os *Kama-sutrinhas*, que eram bonequinhos fazendo sexo, as pessoas achavam “ah, é uma louca” e não prestavam atenção. Levou certo tempo para as pessoas começarem a compreender que havia uma continuidade, havia um pensamento bem constituído nas obras dela. Inclusive, ela escrevia um pouco sobre quase todas as performances e instalações, explicando o que ela queria dizer. Depois que ela faleceu, fizemos uma exposição no Paço Imperial com um conjunto de obras, inclusive vários vídeos de performance, e acho que ficou muito claro o tamanho da obra, uma coerência de pensamento.

**BIANCA TINOCO: Você acha que foi por essa contundência da obra dela, em parte, que ela não foi reconhecida nos anos 1980?**

**RICARDO VENTURA:** Na década de 1980, acho que o fator mais forte foi o interesse do mercado mesmo. Claro, com a insistência que você vai fazendo, acaba reconhecido. Nos anos 1990, havia pessoas que adoravam o trabalho dela e outros que tinham certa reserva.

Na década de 1990, a aceitação da performance foi melhorando, dentro e fora do circuito institucional. Quando organizamos as [exposições] *Orlândias*, duas em Botafogo e uma em São Cristóvão, as pessoas perguntavam “então vocês são contra as instituições?”. Não, de maneira nenhuma. O que aconteceu foi que, na época, as instituições estavam muito pouco constituídas, não ofereciam nada. E ao mesmo tempo, eram muitas restrições. Eu estava com uma casa da minha família fazendo obras, falei: “Bom, então nós somos uma instituição. Não oferecemos nada, mas também não temos as restrições que a instituição tem.” Chamamos várias artistas. Eu achava o meio muito segmentado. Artistas Geração 80 só expõem com seus colegas, os conceituais entre eles. Nossa idéia foi misturar essas várias gerações, inclusive chamamos críticos para participarem como artistas, e criar uma mistura de gerações. E para nossa surpresa, quase todo mundo aceitou, a exposição foi muito bem aceita. Era uma exposição mambembe, com gambiarras, o convite todo feito no boca a boca ou via e-mail, e funcionou bem. Quando fizemos em São Cristóvão, nos perguntamos se o meio de artes plásticas da Zona Sul iria até lá. E não só conseguimos isso, como os moradores de São Cristóvão também freqüentaram muito a exposição. Então, nisso fomos muito felizes, conseguimos uma projeção grande. É isso que tentamos sempre, o artista não faz o trabalho para si próprio. Você quer se comunicar com o meio, com os outros colegas, e atingir o maior número de pessoas possível. E acho que essa visibilidade se deu devido a essa mistura de gerações, ao fato de não trazermos só os amigos, as pessoas próximas.

Quando você faz esse tipo de proposta de exposição, ela vira quase um laboratório para experimentação. Nesse momento, os trabalhos apresentados pela Márcia foram muito felizes, como *Pancake*, *Lavou a alma com Coca-Cola*, *Ex-machina*. Eles geraram uma visibilidade muito grande, por incrível que pareça. Apesar de a Márcia já ter feito exposições no Paço Imperial e no MAM, esses trabalhos deram respaldo a ela, ela foi convidada para fazer performance na Bienal do Mercosul.

**BIANCA TINOCO: Li em um artigo do Ricardo Basbaum, sobre a Márcia, que ela se lamentava de não ter sido reconhecida como Geração 80. Ela se ressentia de não ter pertencido a essa denominação?**

**RICARDO VENTURA:** Não acho que a preocupação dela fosse exatamente com a denominação Geração 80. Mas, quando a gente estava junto, ela se ressentia um pouco, sim, de muitas vezes não ser convidada para exposições importantes, sabendo que poderia apresentar um trabalho interessante, que muita gente gostava. Uma vez, havia uma exposição em que o trabalho dela se encaixaria muito bem, e um amigo nosso, artista que estava expondo, falou que o curador não ia chamar a Márcia porque o trabalho dela dá muito problema. Essa repercussão, como o caso do [Centro Cultural] Banco do Brasil, que veio a Igreja, veio deputado que quer se promover... Muitas vezes acho que é uma espécie de censura velada. Veja o caso de ma galeria de São Paulo, onde ela tinha uma individual marcada. Ela foi no programa do Jô Soares, quando era o *Jô Onze e Meia* e não tinha NET, então as pessoas realmente viam aquele programa. Foi uma entrevista sensacional, ela levou vários trabalhos da

*Fabrica fallus*, Jô Soares interagiu com os vibradores que rodavam, botaram aqueles trabalhos para bailar. No dia seguinte, todo mundo comentava isso na praia. Na galeria em São Paulo, o galerista ficou apavorado, porque desde a manhã havia muitas pessoas indo, desde os que paravam de BMW até travestis e putas da Praça da República. Apesar de ser um galerista gay, ele ficou assustado, achou que a galeria ia ficar estigmatizada.

Às vezes, a carece do meio dificulta a divulgação do trabalho. Se você é convidado ou se seu trabalho entra no mercado, você consegue produzir mais facilmente. O dinheiro entra, você investe no trabalho e a coisa vai circulando. Caso contrário, tudo é mais difícil. Claro que a gente trabalha diante de quaisquer condições; raramente eu e ela trabalhamos dentro de condições ideais. Mas, quando você tem uma vontade, você faz. Se você tem um apoio, o trabalho cresce, porque você pode voar mais. A gente até brincava, dizendo que a grande instituição que patrocina as artes plásticas no Brasil é a família. Porque é difícil viver de artes plásticas, é muito complicado. Melhorou um pouco, mas não é muito simples.

**BIANCA TINOCO: De que maneira a Márcia é uma referência para artistas que estão experimentando a linguagem da performance?**

**RICARDO VENTURA:** Outro dia, Laura Lima, que é de uma geração mais nova e tem feito trabalhos muito interessantes, me falou “foi muito importante para mim ter visto a Márcia em ação”. Quando vemos uma artista tão incrível falando isso, ou Alexandre Sá, que é um artista jovem e também um pensador, verificamos que realmente houve uma repercussão. Fico com pena por ela ter tido uma carreira curta. Exatamente no momento em que esses preconceitos estavam sendo derrubados, em que ela estava recebendo convites internacionais – como o que ela recebeu para uma performance no Centro de Estudos Brasileiros, em Londres, depois até levei esse trabalho para Buenos Aires –, nesse momento ela ficou doente e partiu. Isso eu acho uma tristeza. Mas são coisas que acontecem. Desses 12 anos que ficamos juntos, nos últimos seis o trabalho dela foi reconhecido. Não é daqueles artistas que não foram reconhecidos em vida. Ela foi convidada para muitas coisas e muito admirada.

Mas claro, muitos odiavam o trabalho dela, até por lidarem com questões de Igreja, sexualidade, o que desestabiliza esses pilares da sociedade, esses valores. É um pouco o trabalho do artista. Muita gente diz “o artista faz o trabalho apenas para chocar os outros”. Não é isso. No caso dela, ela estudou em um colégio católico, a mãe é católica, o pai é militar, então é normal questionar esses valores. Uma performance que fizemos, *Complexo de alemão*, usava exatamente uma farda militar do pai dela, questionando as instituições.

No caso de *Desenhando com terços*, a mesma coisa que gera vida é considerada feia, suja. Não sei, acho que são pessoas muito mal resolvidas sexualmente, sabe? Isso me impressiona. Na época da exposição do Paço Imperial, eu e os amigos dela fizemos um site. Quando deu o escândalo do CCB, muita gente mandou mensagem. Havia três tipos de pessoas que mandaram e-mail: umas dando apoio, dizendo que o trabalho era ótimo, sensacional; outro grupo de católicos que eram contra, mas que tiveram uma postura muito interessante, de argumentar. E um terceiro, que eu poderia dizer que era muito grande, não saberia dizer a porcentagem, que vinha com agressões como “sua arrombada!”, coisas que você sente que envolvem uma sexualidade muito mal resolvida.

**BIANCA TINOCO: Como você vê hoje o meio de performance no Brasil?**

**RICARDO VENTURA:** A performance se popularizou muito. Tanto que alguns não gostam de dizer que fazem performance, usam outras nomenclaturas. Eu acho bastante interessante, porque a performance ficou durante muito tempo restrita a certo número de artistas. Hoje em dia, a performance é como outro meio qualquer, podemos fazer uma lista enorme de artistas adeptos da performance esporadicamente ou sempre. Essas mídias, essas classificações, não são mais tão rígidas, se misturam muito. É difícil dizer se algo é uma instalação ou uma performance. Muitos trabalhos da Márcia eram performance, e depois da saída dela ficava o vestígio da ação, que era uma instalação. Há pouco tempo



também, o *Homem espelho*, do Daniel Toledo, foi comprado pelo MAM. Mas ainda existe pouco apoio institucional e dos colecionadores no Brasil. A galeria continua com um trabalho muito imediato, de pegar a obra, vender, dar dinheiro para o artista. Acho que o trabalho de uma galeria é muito mais amplo que isso, é gerar pensamento. Elas estão melhorando, mas precisam melhorar mais. A Gentil Carioca, que é uma galeria de três artistas, está ajudando a mudar essa postura, porque tem uma visão mais próxima do que é interessante para o artista.

**BIANCA TINOCO: A crítica também mudou nesse período, se tornou mais maleável?**

**RICARDO VENTURA:** Eu acho que sim, em vários sentidos. Quanto a certos preconceitos de sexualidade, eles existem, mas estão mais brandos. Os trabalhos que têm um viés popular também são bem mais aceitos. Hoje os artistas estudam mais, fazem mestrado, há muitas pessoas pensando, uma jovem crítica, e muitas vezes fora do eixo Rio-São Paulo, graças à internet. Podemos citar Recife, Goiânia, Brasília mesmo, o sul, Curitiba, Belém. Onde você for, há artistas interessantes.

O espaço para a crítica e a cobertura de arte em jornais piorou muito. O Luiz Camillo [Osório] tem uma coluna a cada 15 dias, e há repórteres, até muito bons, mas que não são críticos. Existem profissionais, existe público muito interessado. Quando uma mostra é muito bem montada e tem uma mídia, ela fica cheia, houve filas na última exposição do Vik Muniz no MAM. Mas é preciso mais espaço para a crítica. Dentro da universidade, há pensadores incríveis, mas eles precisam de mais espaço na mídia. Temos mais revistas virtuais, eletrônicas, um espaço maior para se escrever e se trocar. Mas não sei até que ponto elas atingem pessoas que não são do meio. Se você está interessado, acessa tudo, mas a informação não está ali à mão.

## Xico Chaves, em 2 de março de 2009

### BIANCA TINOCO: O que significa Geração 80 para você?

**XICO CHAVES:** O que se chamou de Geração 80 se deve muito à criação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage pelo Rubens Gerchman em 1975, dentro de uma política cultural estadual mais ampla, onde se valorizava a liberdade de expressão. Ele criou uma escola livre, substituindo a antiga e mais criada à tradição, ao convencionalismo nas artes visuais, de cavalete. A Escola de Artes Visuais era cheia de cavaletes, e a primeira coisa que o Gerchman fez foi colocar todos no sótão. Isso para mim foi muito significativo, muito radical – Gerchman era uma pessoa muito radical. Ele tinha uma visão de artes visuais mais aberta. E levou para a Escola pessoas como Roberto Magalhães, Luiz Áquila, Hélio Eichbauer na cenografia, Sergio Santeiro no cinema, eu na área de poesia, experimentações poéticas e performances, uma gama de pessoas que não vou conseguir lembrar de todas.

Eu promovi no Parque Lage um lançamento de oito horas para um livro meu de uma página só, chamado *A pipa*, com cem poema formando um rosto. Depois disso, Gerchman me chamou para coordenar os eventos de lançamento de livros e shows lá. Eram shows de música popular brasileira e mesmo rock'n'roll, que estava começando a dar seus primeiros passos, performances, intervenções, coisas que não estavam no currículo oficial da Escola. Foi uma experiência muito boa ter participado dos primeiros tempos da Escola com o núcleo básico que veio originar mais tarde, na direção do Marcus Lontra, o *Como vai você, Geração 80?*. A exposição agrupou todo o pessoal que já vinha passando por ali, e também outras tendências que não foram consideradas a marca principal da Geração 80. Participaram da exposição artistas que, como eu, começaram a colocar sua produção pós-1970 para fora, a mostrar sua pesquisa. Eu, por exemplo, há anos pesquisava materiais e pigmentos, e tive oportunidade de exibir na *Geração 80* depois de um convite do Paulo Roberto Leal, um dos curadores da exposição, com o Marcus Lontra e a Sandra Mager.

Graças a Deus, nesse catálogo estou figurando como poeta e não como artista plástico, embora meu trabalho tenha sido de artes visuais. Meu trabalho era todo negro, de minerais que refletiam a luz, e para você vê-lo era preciso aproximar o rosto da tela até encostar os olhos, com outras leituras possíveis à distância ou a meio caminho. Experimentava essa questão da cor física, da cor da reflexão e da refração da luz, e da difração do pigmento.

Sinto que *Geração 80* foi a primeira grande explosão de expressão nesse período em que se passava de um regime ditatorial para uma descontração. Daí talvez a importância dela. Não por causa da influência da transvanguarda italiana. Acho que a gente já vinha experimentando essas linguagens há muito tempo. E elas eclodiram ali por força desse trio – o Paulo Leal, o Marcus Lontra e a Sandra Mager – que teve a lucidez de agrupar artistas praticamente do Brasil inteiro. Foram 135 artistas, de diversas tendências.

**BIANCA TINOCO: Como se dava a influência da arte internacional sobre a produção brasileira do período?**

**XICO CHAVES:** O Brasil sempre foi influenciado pelas experiências estéticas fora do país, principalmente na Europa e, a partir de determinado momento, dos Estados Unidos. O movimento modernista brasileiro, por exemplo, não teve nenhuma novidade. Mas já tinha a cor e a luminosidade brasileiras, e as idéias brasileiras, a poética brasileira já estavam ali. O antropofagismo não é uma propriedade brasileira, é de qualquer ser humano. A China é tão antropofágica quanto o Brasil. Só que, aqui, houve um procedimento próprio. O Brasil sempre foi propenso, como um país novo, a absorver as influências de fora. E isso ocorreu, com certeza, na Geração 80. Mas da Semana de 1922 para a Geração 80, nós percorremos um caminho muito longo, inclusive com o surgimento do Neoconcretismo no Rio de Janeiro. O Neoconcretismo é um ponto bem mais adiante da linguagem estabelecida como referência básica para a Geração 80. Hélio Oiticica vai além, Lygia Clark também. Na poesia, acontece algo similar: a poesia moderna do Brasil, sob influência das linguagens poéticas européias, embora tenha quebrado a rima, a estrutura léxica etc., também fez uma abordagem sobre a questão poética nacional, sobre a imagem poética, sobre a literatura nacional daquele período. Nos anos 1970, em 1976 mais precisamente, depois da poesia concreta, ocorre uma espécie de Neoconcretismo na poesia que foi o Poema Processo. Nele, a palavra passou a ser um elemento a mais na criação da poesia. Depois disso, veio a geração 70, do mimeógrafo, que tem mais a ver com a Geração 80, pois retrocede à palavra de certa maneira. Se formos analisar em termos cronológicos, há movimentos anteriores à Geração 80 com propostas mais contemporâneas. Mas isso não elimina a força da Geração 80. Nesse processo todo de acúmulo de informação, de procedimentos estéticos, de materiais e matérias novas, a *Geração 80* foi uma síntese. Nela, pôde-se encontrar Ricardo Basbaum já experimentando o que ele continua fazendo hoje, com o tridimensionalismo, uma arte conceitual mais sofisticada, que teve origem nos anos 1970. Meu próprio trabalho, ligado à materialidade, à cor física, à não-questão da cor formal, estava ali. Nela estiveram instalações, performances como a do Grupo Rádio-Novela. Não vejo *Geração 80* como uma linguagem única. Ela conseguiu aglomerar todas essas tendências que vinham, inclusive neoconcretas.

**BIANCA TINOCO: O que observou de performance na década de 1980, tanto no Rio de Janeiro quanto em outros estados?**

**XICO CHAVES:** A performance se manifestou em vários momentos da história, desde o Futurismo russo. Está entranhada tanto nas artes visuais quanto no teatro, no cinema etc. No Rio de Janeiro dos anos 1970, até mesmo em Brasília, nós éramos performáticos na poesia. No grupo Nuvem Cigana, do qual participei, a performance era chamada de artimanha, que era a ocupação do espaço cênico com uma série de linguagens cenográficas e poéticas – poesia falada, poesia, poesia sem palavras, objetos cênicos. Também vi elementos do gênero nos grupos de poesia de São Paulo que atuavam no mesmo período. Um pouco antes da Geração 80, ela já se manifestava. Nos anos 1970, já havia performances e instalações. Não sei quem fez a primeira instalação, o nome instalação talvez tenha sido posterior aos anos 1980, mas pode-se identificar diversos trabalhos da época como instalações. Já havia intervenção urbana – Barrio, por exemplo, nos anos 1970 fez uma super intervenção, e Antonio Dias, Cildo Meireles também fizeram. A inauguração da Geração 80 foi uma grande performance. A piscina do Parque Lage era uma instalação cercada de performance, com papel picado, fogo saindo do teto. O banheiro com a intervenção do Marcus André era claramente uma instalação. Não era uma exposição formal para o período. Eduardo Kac apresentou grafites no *Geração 80*. Formou-se um espaço cênico dentro da Escola de Artes Visuais poucos minutos antes da inauguração, com elementos como uma pintura gigante do Daniel Senise. E esse clima já havia ocorrido antes em lançamentos de livros de poesia nos anos 1970, em oficinas de cenografia do Helio Eichbauer, em shows de artistas como Caetano, então existe uma continuidade de linguagens. Sinto que a Geração 80 tem uma dimensão muito maior do que tem sido dada a ela. Foi uma síntese de uma série de fatores da estética e da linguagem, que culminaram ali.

**BIANCA TINOCO: Como a Nuvem Cigana foi importante para a performance no Brasil?**

**XICO CHAVES:** A Nuvem Cigana se agrupou na passagem dos anos 1970 para 1980. A Nuvem foi um movimento, um micro-movimento, um anarco-movimento, que reunia pessoas de diversas áreas, inclusive algumas de fora da poesia e das artes visuais – arquiteto, engenheiro, advogado, geólogo. Esses grupos foram recorrentes no Brasil com a contracultura, que aconteceu no final dos anos 1960, início dos 1970, e agrupou uma série de fatores importantíssimos. Em Brasília, nós tínhamos um grupo de contracultura que já realizava performances. Fazíamos uma publicação, um jornal pequeno, chamada *Tribo*. E esse grupo conseguiu reunir mais de 200 pessoas, inclusive de Goiânia, do Rio de Janeiro. Elas se reuniam nas super-quadras, em torno de uma fogueira, e ficavam gritando, batendo palma, distribuindo poesia, fazendo performances, isso na passagem de 1970 para 1971. Eu achava que aquilo era um fenômeno brasileiro, mas fui verificando que houve grupos parecidos no Rio de Janeiro, em Pernambuco, em São Paulo, no Rio Grande do Sul, em Mato Grosso e em alguns lugares outros do Brasil. A contracultura gerou uma totalidade de manifestações que não tivemos tempo de registrar, de documentar como linguagem. Não conheço nenhuma análise mais ampla sobre o que aconteceu naquele período. As pessoas não tinham equipamento para documentar nem muito interesse em ficar fotografando e filmando as reuniões. Os desenhos lisérgicos eram feitos com canetas hidrográficas, e o que não ficou guardado entre os papéis, evaporou. Então vivemos em um período de evaporação, de desaparecimento de registros, que tinha muito a ver com o comportamento da juventude daquele período, uma juventude dentro da ditadura, ditadura esta que tinha praticamente dilacerado e acabado com os grupos de esquerda que se confrontaram diretamente com ela. Houve uma desmobilização da luta armada daquele momento, depois da caça às bruxas com a Operação Pente Fino em 1970, com a prisão, tortura e assassinato de grande parte das lideranças políticas que reagiram contra a ditadura. Depois desse período de muita violência, era como se estivéssemos caminhando por duas vertentes anti-autoritárias bem definidas: a da contracultura, e a do movimento político que continuou sua trajetória na clandestinidade, do qual eu fiz parte em primeira instância e depois participei das experiências da contracultura. Sou uma pessoa dessa passagem, tenho um pé no movimento estudantil e outro na contracultura. E essa passagem foi fundamental para mim, eu tive a visão dos dois lados, inclusive do autoritarismo de esquerda que se formava para combater o autoritarismo de direita. Depois que houve praticamente um massacre, uma desmobilização, uma desestruturação das frentes de vários grupos de esquerda, formaram-se outras manifestações que foram identificadas como movimento hippie, os cabeludos, maconheiros, os viajantes de forma geral, que transitaram pelo Brasil inteiro. Pessoas que experimentaram tanto política secundarista quanto universitária e que tiveram uma parte frustrada pela não realização dos objetivos revolucionários partiram para outra atividade. A contracultura no Brasil foi altamente política, politizada, porque ela tinha uma base no movimento estudantil, com pessoas de forte formação ideológica que adquiriram outra postura, muito mais comportamental. Tive acesso recentemente a um documento raríssimo, um processo que o cineasta Aurélio Michiles recebeu de um no cofre encontrado na UnB. Era um processo do Exército, uma investigação grande. Nós estávamos sendo vigiados e acompanhados pelo serviço secreto do Exército, os “cabeludos maconheiros”. No processo, os “promíscuos”. E era o mesmo general que tinha perseguido e acabado com a Guerrilha do Araguaia. Então imagina a periculosidade que eles estavam nos atribuindo, e nós não sabíamos.

Na época da ditadura, nos anos 1960 para 1970, nós tivemos muito medo. Com a contracultura, o medo de uma certa maneira sumiu. Naquele momento juntos, em volta da fogueira, jamais tínhamos medo. Ou, se havia medo, ele estava diluído naquele fogo fátuo, que evaporava.

Quando parti para o Chile em 1972, fiz performance nas ruas de Santiago, com um grupo chamado Associação de Teatro Amador Chileno, que fazia intervenções nas passeatas. Era incrível, eram verdadeiras performances políticas. A gente não saía com cartaz contra o imperialismo norte-americano. Saía com um bambu e um rato morto na ponta, que tinha uma carga de significado performático muito mais poderosa. E aquilo era compreendido pela grande massa, a população que estava nas ruas. A performance e a intervenção são altamente políticas, sem panfletarismo. Assim como o carnaval, mas este é outro assunto.

**BIANCA TINOCO:** No Brasil, a performance foi mais política do que em outros países?

**XICO CHAVES:** Na poesia mimeógrafo, marginal, tem uma frase que eu falo sempre. Embora contrarie muitas pessoas, eu acho que ela é verdadeira, ela inclusive está em um livro de poesia meu chamado *PoETA clandestino*. Ela diz: antes, imprimíamos os panfletos; quando os mimeógrafos calaram, neles começamos a imprimir poemas. A poesia mimeógrafo nasce do mimeógrafo calado, que imprimiu panfletos contra a ditadura militar, contra o autoritarismo daquele período. É uma atitude política, porque caminha no sentido da liberdade de expressão. E a defesa da liberdade de expressão talvez seja a bandeira política mais importante da história da humanidade, porque foi ela que se confrontou com todo autoritarismo.

Eu conheci a Nuvem Cigana depois que eu já tinha organizado alguns eventos no Rio, como o *Banquete dos mendigos*, junto com o Macalé. Foi um show no MAM que representou a ruptura e o confronto com a ditadura, com apoio da ONU. Ali estavam Milton Nascimento, Chico Buarque de Holanda, Jorje Mautner, Raul Seixas, Gal Costa, Gonzaguinha, MPB4, Paulinho da Viola, Pedro Sorongo, Edu Lobo, Roberto Nascimento, Edson Machado Sidney Matos, Grupo Soma, próprio Macalé e outros mais. Deu muito problema, quase fui preso outra vez.. Naquele momento, senti a necessidade de realizar eventos sem finalidade lucrativa, pois já tinha havido uma desmobilização.

O carnaval faz parte da natureza do carioca, do Rio de Janeiro. Duchamp expôs o urinol em Nova York só em 1917, e os cariocas já saíam com penico na cabeça desde 1884. O Nuvem Cigana teve no carnaval o bloco Charme da Simpatia. Era um bloco fantástico, anárquico, com sambas interessantíssimos, radicais, que se confrontavam com a ditadura. Veio dele a linguagem do [bloco] Suvaco de Cristo, da sátira, da ironia, do anarcobloco, do confronto com o poder constituído, da sacanagem com político e com os governos, os governantes, a sociedade, o comportamento careta. O carnaval é altamente político e é pura performance, talvez seja a maior do planeta. O carnaval de rua do Rio de Janeiro é absolutamente performático, é independente, é a liberdade de expressão colocada em prática por qualquer um. O Charme da Simpatia, dentro da Nuvem Cigana, teve muito essa função. Depois de reunir poesia, carnaval, samba, literatura, arquitetura, geologia, teatro, veio essa coisa performática que a gente chamou de artimanha. A artimanha teve um papel fundamental mais adiante quando ela muda de nome, passou a ser chamada de performance. Eu gosto mais de artimanha, a palavra arte e a manha.

#### **BIANCA TINOCO: Como lembra da cena artística no início dos anos 1980?**

**XICO CHAVES:** Havia muita gente que não estava na exposição Geração 80 mas que estava no espírito do que acontecia naquele momento, de uma grande explosão estética no Brasil todo, quase que uma ruptura. Houve algo que é preciso considerar: abriu-se o mercado de arte novamente. É como se um marketing estranho viesse de um subsolo, de uma garagem de rock'n'roll, e colocasse esse som no ar. Veio também misturado com o *yuppie*, o mercado financeiro, gente nova investindo e captando recursos. Foi um momento de transição importante para o Brasil, pós-Milagre Econômico. Nós vendemos muito na Geração 80, houve mercado de arte de fato, basta folhear o catálogo da Geração 80 e para perceber várias galerias que bancaram. “A Geração 80 foi mercadológica, foi midiática...” Foi, era uma das características dela. Ainda bem que foi. A arte entrou no mercado de novo, como produto. O artista se recusava a ter esse mercado, a arte conceitual dos anos 1970 tinha certa aversão e dificuldade de absorção. A Geração 80 trouxe de volta a tela, o quadro de parede, foi fantástico. O quadro na parede é uma conquista que não se perde, é como o livro. Você pode criar o livro eletrônico, virtual, mas o livro de estante terá sempre espaço, a tela na parede também. A tinta e o pincel são uma necessidade, um meio de expressão do ser humano. A Geração 80 veio com essa carga. Daí o eixo geral dela ter sido calcado no prazer de pintar. Não sei se essa frase veio com o Águila, que era um dos pais da Geração 80 – foi na gestão dele que a maior parte dos pintores se formou no Parque Lage, antes do Marcus Lontra. A Geração 80 traz um pouco da história em quadrinhos, de cinema. Foi muito diferente da transvanguarda européia.

#### **BIANCA TINOCO: O que lembra da exposição?**

**XICO CHAVES:** Na noite em que foi inaugurada a *Geração 80*, eu tinha atravessado a noite em uma performance. Cheguei no Parque Lage um pouco atrasado. Acho que *Geração 80* começava à tarde e eu cheguei à noite, tinha me esquecido. Quando cheguei, fiquei impressionado. A escola estava explodindo de coisas acontecendo. Holofotes, imprensa, papel picado voando, fumaça, gente, roupas interessante, cortes de cabelo *new wave*... Os *yuppies*, compradores jovens, várias gerações estavam ali. Era impressionante ver aquele espaço iluminado, mas muito iluminado mesmo! Essa é a imagem que ficou do dia na inauguração da exposição. E os dias que se sucederam, centenas e centenas de visitantes por dia, matérias no jornal, as galerias fazendo negócios.

**BIANCA TINOCO:** Faz jus a esse momento da exposição *Geração 80* mostrá-lo como prioritariamente da pintura?

**XICO CHAVES:** Ali estavam outras tendências, e que sem elas a *Geração 80* não estaria completa. Participaram dela artistas que não eram geracionais. Ela ficou muito calcada em cima de pintura porque ela predominou de fato. Mas foram as outras vertentes lá dentro que vieram a resultar na arte contemporânea de hoje, de ocupação dos espaços urbanos, das instalações, das grandes performances, dos objetos. No catálogo, estão objetos, performances, instalações. Diversos pintores atuaram também nas áreas da performance e da instalação. Mas, naquele momento, a ênfase não foi dada a esse complexo de manifestações que girava aparentemente em torno da pintura. A pintura predominou, talvez pelo fato de o próprio mercado ter estabelecido que era um objeto vendável.

**BIANCA TINOCO:** Como você via a ação do mercado nesse momento?

**XICO CHAVES:** Não entendo muito mercado, mas não sentia que houvesse alguma pressão das galerias. Pode ter acontecido o oposto: as galerias terem aberto o mercado por força da expressão que surgiu naquele momento. A escultura é importantíssima, estava com muita força na *Geração 80*, mas não é preciso um espaço de destaque para se ter uma escultura. A pintura não, ela ocupa um pedaço da parede. O desenho também é importante, muita gente trabalhava com desenho naquele tempo. Luiz Ernesto, que também é outra pessoa importante na pintura da *Geração 80*, trabalhava também com gravura.

Uma pessoa fundamental, além de Áquila, John Nicholson, Charles Watson, que foram referenciais na pintura da *Geração 80*: a Celeida Tostes. Ela talvez tenha sido a pessoa que mais estimulava a experimentação. No Parque Lage, Celeida coordenava um setor tridimensional a partir da cerâmica, a oficina Artes do Fogo – o que era uma coisa rara, a cerâmica como base conceitual. Ela era uma pessoa sensível, não tinha um discurso teórico sofisticado. Era muito sofisticada, mas não articulada de forma acadêmica. Uma pessoa simples, que trabalhava com significados altamente poderosos e em grandes dimensões. Transmitia uma liberdade de expressão muito grande. Talvez ela tenha sido o fogo do cozimento de muita coisa que ocorreu na *Geração 80*. Era uma pessoa que, se você mostrava uma obra, ela dizia: “Mas que MARAVILHA!” Você apontava o Corcovado, em cima da floresta, e ela dizia “Mas que MARAVILHA!” Esse espírito positivo transitava pelo Parque Lage, a influência dela precisa ser lembrada quando se fala em *Geração 80*.

Na revista GAM, Galeria de Arte Moderna, há uma matéria com o programa da Escola de Artes Visuais, e lá pode-se perceber que ela atirava para todos os lados, e também como aquilo formava um todo. Na *Geração 80*, praticamente todos haviam passado pela Escola e por essas experimentações. Outros que vieram de fora e passaram por lá acabaram se integrando. O pessoal de São Paulo já sabia da Escola de Artes Visuais. São Paulo também experimentou muito.

**BIANCA TINOCO:** Houve alguma outra mostra do período que se equipare à importância da *Geração 80*?

**XICO CHAVES:** Logo depois do *Geração 80*, veio uma febre, uma euforia, de vamos continuar com essa coisa muito boa, que está dando certo. Diversas exposições foram realizadas. Tempos depois, o

*Território Ocupado* foi pensado como um novo evento em grandes dimensões, também com a participação de artistas consagrados. Eu acho essa exposição talvez tão importante quanto “*Geração 80*”, e já é a ocupação do espaço com instalações. Quase todos os trabalhos do *Território Ocupado* eram instalações, raríssimos eram bidimensionais. Os trabalhos se complementavam ou se encavalavam.

**BIANCA TINOCO: O *Território Ocupado* foi realizado também pelo Marcus Lontra?**

**XICO CHAVES:** Foi feito no mesmo período do Marcus Lontra e o Paulo Leal participou como artista, e a Sandra na organização.

**BIANCA TINOCO: Por que essa exposição não ficou tão célebre como a *Geração 80*?**

**XICO CHAVES:** Porque *Geração 80* vinha com essa carga geracional, “está chegando essa rapaziada que vai botar para quebrar, arrebentar, mudar o rumo das artes”. Uma sensação parecida pairava em vários lugares do mundo. A mostra catalisou esse momento.

**BIANCA TINOCO: Como você chegou à conclusão de que manifestações como a performance dos anos 1980 serviram de base para a arte contemporânea brasileira?**

**XICO CHAVES:** O processo de criação através da pintura chegou à quase saturação. Houve um grande momento da pintura na *Geração 80* e as outras formas de linguagem foram se desenvolvendo nas laterais, nas periferias, nos subsolos. A pintura saturou e as outras linguagens começaram a ocupar seu espaço. Só que elas vieram com muito mais gente, foram aglomerando pessoas. Talvez porque elas admittissem e aceitassem maior liberdade, maior diversidade de materiais. Na pintura, tem-se uma diversidade grande de materiais, mas na instalação, pode-se usar tudo. Em uma intervenção ou interferência urbana, a própria cidade é fundo, matéria e espaço. Na instalação, que pode ser externa como interna, é possível usar desde um clipe até uma pintura, desde um pedaço de isopor até uma pessoa. São desdobramentos que foram ocorrendo.

Nas Bienais que sucederam a *Geração 80*, predominava a instalação. E a performance entremeava tudo isso. De certa maneira, eles também estão chegando à diluição. E a saturação chega-se a um ponto em que começa a se desfazer, a ser substituída, não sei pelo quê. Talvez pela questão da arte virtual. A intervenção urbana, que deixou de ser intervenção e virou interferência, está em um grande momento. Mas pode chegar também à saturação. Será que então a pintura vai reacender? Pode ser. Talvez isso seja interessante de se analisar, como os fenômenos chegam a um apogeu e dão origem a outros. Não é um processo cíclico.

**BIANCA TINOCO: Por que, quando se fala em *Geração 80* hoje, logo vem à cabeça das pessoas a idéia de pintura, e não essa complexidade de que você falou agora?**

**XICO CHAVES:** Muita gente comprou, essa obra faz parte do patrimônio pessoal, de coleções. O mundo do colecionismo é o que mais gera dinheiro, o mercado do colecionador é o mais caro do meio artístico. Essa chama precisa ficar acesa, esse mercado precisa ficar aquecido. E a pintura tem esse potencial, ocupa um espaço simbólico muito grande. O que a *Geração 80* gerou de pintura, de mercado e de imaginário está aí presente, a crítica que sedimentou isso mantém a chama acesa. Outros momentos não foram caracterizados como geração. *Geração 90*, por exemplo, tentaram emplacar e o nome não pegou. Vivemos um momento em que tudo convive, tudo dialoga no mesmo espaço. Não há mais ruptura. A *Geração 80* não veio com essa carga intelectualizada, mas talvez tenha provocado uma ruptura com uma tradição conceitual. Ela tem uma popularidade maior. O cara, diante de uma instalação, diz: “o que esse cara quer dizer com isso?” Quando surgiu a abstração no Brasil nos anos 1950, dizia-se “esse cara aí, um elefante pinta!” A abstração ganhou seu espaço, inclusive a geométrica, mais racional. Com a instalação ocorreu a mesma história, com a arte conceitual também. A sociedade e o mercado não tem informação suficiente para interpretar e comprar arte conceitual ainda. A pintura não, a figura voltou à tona de outra maneira. No modernismo, ela voltou um tanto

desfigurada, mas voltou. Na Geração 80 ela voltou, a paisagem voltou, de uma forma bastante densa, bastante expressiva. Ela ficou e é o mercado. As pessoas que eram daquele período, as poucas que vendem mesmo, estão bem no mercado de arte. Mas como é que se vende a instalação, a interferência urbana? Que produto é esse? O mercado de pintura continua sendo o principal, o mais forte, poderoso.



## **Anexo B – Reprodução de reportagens e impressos**

# “Como vai você, geração 80” (‘Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer’) – O Globo, 14/06/1984

O GLOBO Quinta-feira, 14/6/84

31

## COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80? (‘Sinto-me como uma star, no palco, investindo no prazer’)

FREDERICO MORAIS

A Escola de Artes Visuais (Parque Lage) inaugura em 14 de julho um novo espaço de exposição que leva o título “Como vai você, geração 80?”. Deve reunir cerca de 120 artistas, sendo 40 por cento de cariocas, 30 por cento de paulistas, 15 por cento de mineiros e 5 por cento do Sul do País, com apenas um artista do Norte. Jair Jacquemet, do Amazonas. Os trabalhos vão ocupar integralmente os dois mil metros quadrados da Escola, inclusive o terraço, salas de aula, corredores, banheiros, escadas, colunas etc, devendo estender-se, ainda, por alguns pontos do parque.

A lista dos participantes inclui, além dos seis da mostra da Galeria Thomas Cohn, que farão um trabalho conjunto com o nome “museu de história natural”, nomes como Alexandre Dacosta, Ana Regina Aguiar, Ana Horta, Angelo Marzano, Angel Miguez, Augustus, Barão, Beatriz Milhazes, os grafistas Carlos Mattuck e Waldemar Zeidler, Daniel Senise, Eduardo Kac, Ester Grinspan, Elizabeth Jobin, Felipe Andery, Fernando Lopes, Gerardo, Grupo Rádio Novela, Umberto França, Jeanette Musati, Jorge Duarte, o magico de Brasília, Jorge Guille, Luiz Pizarro, Paulo Nobre, Maurício Bentes, Paulo Paes, Ricardo Basbaum, Sérgio Niculitch, Solange Oliveira, Vicente Kulkka e Dudi Mela Rosa.

A mostra tinha sido prevista, inicialmente, para o Museu de Arte Moderna mas, se afastaram da curadoria do MAM, seus organizadores, Marcos Lontza e Paulo Roberto Leal, e transferiram para a Escola de Artes Visuais. Juntamente com Sandra Mauger, preparam um número especial da revista “Módulo” para servir como catálogo da mostra. Marcos e Sandra informam que o título da coletânea é uma indagação: “Nos não vamos fazer uma seleção rigorosa, estamos apenas perguntando: o que é isso, geração 80?”

Os seis afirmam que os artistas da nova geração são corajosos e desobedientes, nada racionais. Não vivem enfiados em seus ateliês, sofrendo. Eles se veem muito, trocam idéias. Diferentemente das gerações anteriores, não são do tipo resistente, querem agir. São capazes de confundir Django com Jango mas, superado o equívoco, vão juntos se emocionar com o filme de Silvio Tendler.

Dos participantes, o mais jovem deverá ser Carlos Fuzza, de 20 anos, e o mais velho, Ricardo Sepúlveda, com 41 anos. A idade média é de 25 anos. Na maioria, são integrantes da classe média brasileira, alguns ricos, nenhum totalmente pobre. Boa parte é constituída por arquitetos, ou quase. Pouquíssimos vieram da Escola de Belas Artes, alguns passaram pelo Museu de Arte Moderna, bom número deles frequentou a própria Escola de Artes Visuais, tendo como professor, entre outros, Luiz Aquilino. Outra artista que tem influenciado a nova geração, ainda segundo os organizadores da mostra, é Anna Bella Geiger.

Sérgio Romagnolo indaga se a mostra será mesmo um retrato da nova geração brasileira, ou apenas um “vôo sobre a arte carioca. Pergunta: onde estão os representantes das demais tendências, da área tecnológica, por exemplo?”

Dizem ainda Marcos e Sandra que a nova geração detesta ler, não é afeita a teorização excessiva. Prefere viver. Entre eles, “a parte do fogo” não tem nenhum prestígio. Nada a ver com a racionalidade da arte dos anos 70 — conceitual. Gostam mesmo é de rock, de dançar (por isso, depois da inauguração haverá um grande baile, às 20 horas, com muito som e muita dança), ou, como diz a mineira Ana Horta, entusiasmada: “Emoção para flutuar, cor-ção, algo assim como dançar”. Em arte, como em política, são ecéticos. Transmitem a



Como um grupo de rock: os pintores Leonilson, Sérgio Romagnolo, Ciro Cozzolino, e Leda Catunda



Pintura, acrílico sobre tela, 1984, de Sérgio Romagnolo

política pelo lado do prazer, 60 por cento votaram em Brizola e curtem seu governo, 40 por cento são do partido de Lula, mas PT-prazer, garantem, e não PT-lula. Defendem os gays e a ecologia.

Da exposição, participarão desenhistas, gravadores, escultores, autores de instalações e performers. Mas Lontza explica: “Nove entre dez artistas da nova geração preferem a pintura. Pintores, são, na quase totalidade, figurativos.

Entrevistados isoladamente, Leonilson, Berredo, Armando Matos, Fernando Lopes e Solange Oliveira sustentam que a principal característica da nova geração brasileira é a alestria: há muito descontracção, entusiasmo, animação, nenhuma timidez. Ou, como diz Berredo: “Eu decidi abrir o espectro e entrar na festa. Eu era muito passivo diante da vida, me submetia demais aos padrões vigentes. Hoje, quero investir no prazer, no desejo, neste o que castar. Sei que vou pagar um preço por isso, mas estou buscando a minha dignidade como ser humano. Esta desorganização é saudável: acho que existe uma euforia no ar, um clima de rock, de super-star. De repente, eu me sinto no palco, acontecendo. Minha geração está se criando em si mesma. Chegamos, estamos aqui para o que der e vier”.

No interior da galeria, surgem outros materiais e suportes — Hilton Berredo trabalha com recortes de borracha, constituindo estruturas que lembram molduras barrocas, Leda Catunda sobre um tecido imitando peles de animais, ou sobre plástico transparente, recortando temas — casacos de viscos ou aquários, que têm a ver, formalmente, com os materiais empregados. Mas é a pintura que preocupa os novos artistas.

Claudio Fonseca recita o mundo, mergulhando pé-nhasco no mar luminoso de suas pineladas, Cozzolino e Sérgio Romagnolo trazem para si suas telas uma figuração espasmódica, vibrante e intrigante, fruto de suas vivências tipicamente urbanas: a imágica do consumo e os mitos modernos. Uma das

### ‘Stand 320’: a nova pintura brasileira

telas de Leonilson, o mais conhecido do grupo, nem sequer está esticada, foi colada “displacientemente” num ponto alto da parede, como se fora um pedaço de pano ou couro. Nas demais telas, cria signos visuais que têm a forma de objetos cotidianos e pontilhados — daí a expressão que já se começa a usar para definir a nova turma de pintores dos anos 80: geração rock-look.

Primeiro chegaram os paulistas. Leda Catunda, 23 anos, miúda, minissela, blusa de lá. Mergulhou inteira dentro da cadeira. Ciro Cozzolino, 25 anos, cabelos coriados e apar, alguns fios de barba no queixo, olhar inquieto de tempos em tempos, vai sentar-se ao lado de Sérgio Romagnolo, 23, rosto redondo, limpo, cabelos bem coriados, intelectualmente o mais articulado do grupo. Leonilson, nascido no Ceará, 27, rosto magro e triangular. Juntos, como foram fotografados para esta exposição, parecem formar um dos muitos grupos rock que pululam por aí, alegremente.

Em São Paulo, usam como ateliê (e, eventualmente, como residência) uma casa de dois andares: os pisos estão sujos de tinta, as paredes cobertas de quadros e desenhos, os cantos cheios de discos e caixas coloridas. Poucos livros. Leda, Sérgio e Leo-

nilson passaram pela Fundação Armando Alvares Penteado. Ciro mora em Paris, onde estuda na Escola de Belas Artes. Leonilson circula dos anos pela Europa, fixando-se especialmente em Milão.

Alguns minutos depois, chegam os cariocas. Claudio Fonseca, 34, e Hilton Berredo, 31, ambos arquitetos. Os seis expuseram na Feira Internacional de Arte de Madri/Atco, levando por Thomas Cohn, ocupando o stand 320. Daí o título da mostra.

Os paulistas se divertem substituindo a cada momento o título de suas obras. Um dos quadros de Ciro Cozzolino chama-se, de início, “Gute Nacht her Besseltz”, isto porque uma das figuras da tela aparece invertida, como é habitual nos quadros do pintor alemão. Ciro demonstra interesse pelos “novos fauves” alemães (de gostar também de Immandor), preferindo-os aos italianos da transvanguarda — abre uma exceção para Cucchi. Mas todos, nesta exposição, recusam o rótulo de transvanguardistas, e é por aí que conversa tem início. Divergem muito entre si. Como era inevitável, surge a questão regionalismo versus internacionalismo. Thomas Cohn, ao lado, dá seu primeiro palpite: “O importante não é fazer arte brasileira, mas fazer arte

no Brasil”, com o que todos parecem concordar. Ao mesmo tempo, porém, há uma preocupação em marcar diferenças. “Os alemães não conseguem fazer outra coisa que não seja Expressionismo”, diz Cozzolino, acrescentando: “Nos, brasileiros, não temos tradição e isto é ótimo. Isto dá a nossa arte maior leveza”. Leonilson diz: “O bom, hoje, é que não existe mais nenhum padrão, é tudo muito chão, sem história. Por isso, podemos viver o momento com mais intensidade”.

Pergunto: “Nesta exposição, vocês se sentem diferentes?”. Os paulistas respondem, em coro: “Sim”. Leda começa a explicar seu processo de trabalho: “Eu vou andando por certos lugares, ruas, lojas... Mas Berredo corta para dizer: “Se você estivesse no Rio, seria a mesma coisa. Para mim, a festa está na Rua da Afân-dega e no Catete”.

Sérgio Romagnolo, fatal de seu trabalho: “Não quero exercer o que sei, quero fazer alguma coisa que não entendo, que desconheço. Tenho de aprender com a minha pintura e não fazer o que já sei. Acabou o mistério e a pintura não me interessa mais. Se estivessemos nos anos 40, estaríamos pintando a natureza. A paisagem que pintei hoje é a que vejo na televisão, nos quadros, é a que encontro a minha

maneira de compor os quadros, fazer os cortes etc”. E diz uma frase de efeito: “Arte é mudar as regras do jogo”.

“Isto é também, uma regra”, digo, em tom de brincadeira. Berredo corrige: “É criar as minhas regras”. E acrescenta: “O importante é propor linguagem virgens, é aprofundar certas questões que ultrapassem o universo sociológico da pop”.

Gosto da pintura de Ticiano, de Monet e Rembrandt e meu vocabulário plástico foi muito marcado pelo arquiteto. Minhas fontes são os japoneses (foi buscar um livro para mostrar) e os ecéticos, especialmente Robert Venturi, um teórico do ecletismo, e Charles Moore, ambos norte-americanos”. Suas formas entrelaçadas, como serpentes que se desenvolvem, lembram medallhões barrocos, molduras. Contra o purismo e o racionalismo da arquitetura, ama os manieristas, sua, duvidosa. Da arquitetura, guarda o emprego de um sistema claro e limpo que, depois, procura romper. Tensão entre sistema e liberdade.

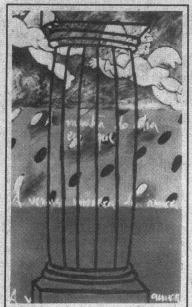
Leda Catunda explica o belo trabalho com que comparece a esta exposição: ele funciona como se fosse uma vitrine, na qual vemos três casacos de viscos. Ela gosta de manipular materiais vulgares, bem próximos do kitsch

(tecidos que imitam peles, toalhas com desenhos seriados, sedrotes). Romagnolo pede a palavra para dizer que não é por aí, nas motivações do trabalho, que se deve buscar seu significado. A questão, ele diz, é de linguagem: “O importante é propor linguagem virgens, é aprofundar certas questões que ultrapassem o universo sociológico da pop”.

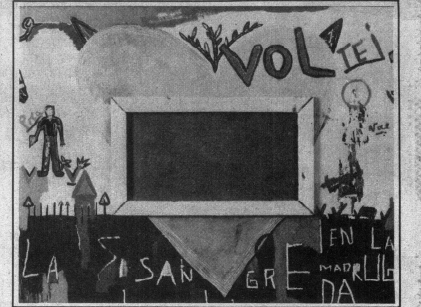
Gosto da pintura de Ticiano, de Monet e Rembrandt e meu vocabulário plástico foi muito marcado pelo arquiteto. Minhas fontes são os japoneses (foi buscar um livro para mostrar) e os ecéticos, especialmente Robert Venturi, um teórico do ecletismo, e Charles Moore, ambos norte-americanos”. Suas formas entrelaçadas, como serpentes que se desenvolvem, lembram medallhões barrocos, molduras. Contra o purismo e o racionalismo da arquitetura, ama os manieristas, sua, duvidosa. Da arquitetura, guarda o emprego de um sistema claro e limpo que, depois, procura romper. Tensão entre sistema e liberdade.

Leda Catunda explica o belo trabalho com que comparece a esta exposição: ele funciona como se fosse uma vitrine, na qual vemos três casacos de viscos. Ela gosta de manipular materiais vulgares, bem próximos do kitsch

Leda Catunda explica o belo trabalho com que comparece a esta exposição: ele funciona como se fosse uma vitrine, na qual vemos três casacos de viscos. Ela gosta de manipular materiais vulgares, bem próximos do kitsch



Pintura de Beatriz Milhazes



Pintura de Monica Lessa, atualmente exposta na Galeria Contemporânea e uma das participantes de “Como vai você, geração 80”

“Os artistas dos anos 80, na mostra do Parque Lage” – *Folha de S. Paulo*,  
14/07/1984 - Ilustrada

FOLHA DE S. PAULO Sábado, 14 de julho de 1984 — ILUSTRADA — 35

## Os artistas dos anos 80, na mostra do Parque Lage

Da Sucursal do Rio

Os cariocas poderão saber, a partir de hoje, o que anda fazendo a nova geração de artistas plásticos brasileiros: a exposição “Como vai você, geração 80?”, que será inaugurada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, não só reúne 123 jovens artistas de todo o País (30% dos quais paulistas), como ainda vai discutir as tendências, ou a ausência delas, que dominam estes novos criadores.

As gravuras, esculturas, pinturas e desenhos ocuparão portas, janelas, paredes, piscina e até banheiros do imponente prédio da Escola, além das aléias, árvores, grutas e recantos do Parque Lage. Para o curador da mostra e diretor do Parque, Marcus de Lontra Costa, não houve critérios para a seleção dos artistas, a não ser o de idade: trata-se apenas de uma nova geração, jovens com idade média de 26 anos, que mostrarão de tudo: cores, formas, transparências, massa pintada, massa humana, etc.

“Como vai você, geração 80?”, se propõe, também, a discutir e analisar as relações entre os movimentos internacionais — a nova figuração, a nova vanguarda italiana, o neo-expressionismo alemão — e a arte brasileira. Paralelamente à exposição, coordenada por Sandra Mager e Paulo Roberto Leal, serão realizadas conferências e mesas-redondas com artistas, críticos, marchands e estudantes de artes plásticas.

A idéia de reunir trabalhos de

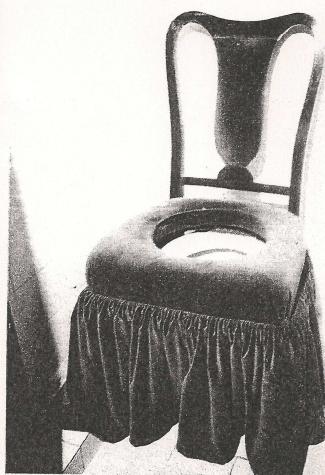
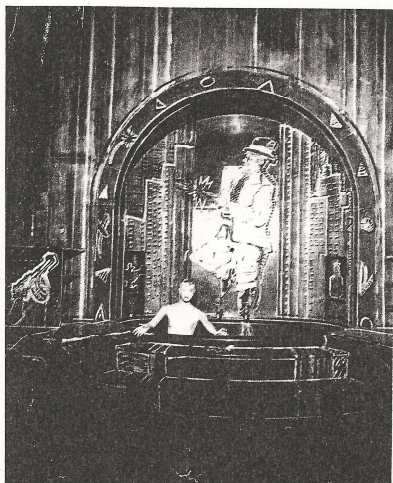
artistas jovens, contam os coordenadores, surgiu quando os curadores da mostra participaram do júri do Salão Nacional de Artes Plásticas, viajando por todo o País. “São jovens, que, de uma certa forma, revolucionaram o sistema das artes, pela maneira audaciosa de impor a profissão. Acabamos de passar por uma época muito intelectualizada e conceitual, e eles encaram a arte com muita coragem, principalmente a pintura e a escultura, meios mais tradicionais”, afirma Sandra Mager.

“Os artistas dos anos 60 começaram num período de muito vigor político e respondiam quase que artisticamente às questões políticas. Já os da década de 70 eram mais tímidos, a arte se fechou. Era mais intelectualizada e conceitualizada”, acrescenta Sandra.

Ainda durante a mostra, serão lançados um número especial da revista “Módulo”, com a relação de todos os artistas e reproduções das obras (a tiragem é de 45 mil exemplares), e o livro “Explode Geração”, do crítico Roberto Pontual.

Entre os artistas convidados para a exposição estão Alberto Camareiro, Ester Grispum, Fernando Stickel, Jeanette Musatti, Leda Catunda, Mônica Nador, Ciro Cozalino, Roberto Micoli, Waldemar Zaidler e Lenilson Bezerra Dias, todos de São Paulo, e os cariocas Ana Horta, Alexandre Dacosta, Jorge Guinle Filho e Daniel Senise.

“Humor à luz do sol” – Isto É, 25/07/1984, pp. 54 e 55



Fora do museu: quadros, móveis, objetos espalhados pelos porões, banheiros e escadas...

ARTE I

## Humor à luz do sol

As obras da geração 80 tomam os jardins

Demorou, mas aconteceu. A mesma geração de artistas que no início da década invadiu os palcos de teatro e os *shows* de música com rajadas de bom humor, deboche e ironia chega, enfim, às artes plásticas. Desde o sábado, 14, e até a metade do mês que vem, 123 artistas de todo o país estão provando no parque Lage, Rio, onde fica a sede da Escola de Artes Visuais (EAV), que um quadro não precisa ser apreciado com a mão no queixo, olhos apertados e ar de seriedade. Um quadro – ou um móvel, ou um videoteipe, ou um grafite de banheiro, ou uma banheira pintada – também pode fazer o público morrer de rir.

*Como Vai Você, Geração 80?* é o nome da exposição que mostra, definitivamente, que os salões nacionais de artes plásticas promovidos anualmente pela Funarte, e que, supostamente, pretendem dar uma amostragem da arte moderna que se faz no país, estão cobertos de bolor. É esse bolor que o parque Lage pretende limpar. Lá

não há limite de tamanho para os quadros expostos, não há obrigação de o artista apresentar um currículo com pelo menos uma exposição individual, não há necessidade de confinar os trabalhos nas paredes de um museu. Por isso *Como Vai Você, Geração 80?* mos-

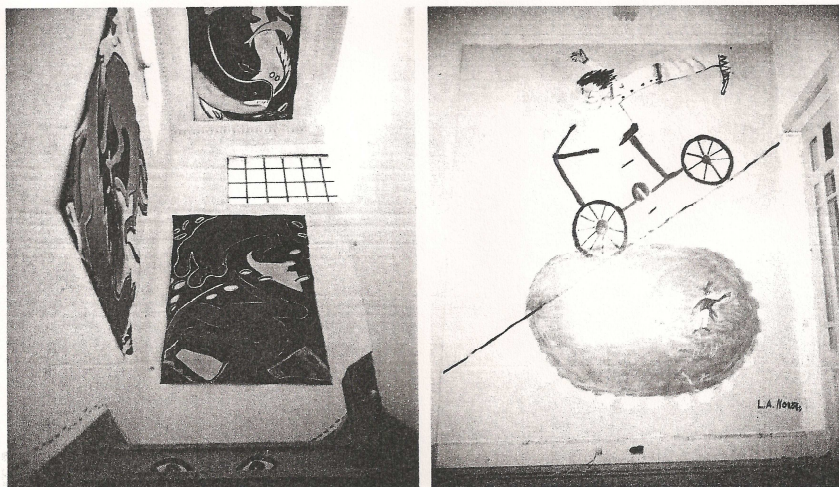
tra com mais precisão como anda pintando a nova geração de artistas plásticos. “A base do Salão Nacional é do século XIX”, conclui Marcos Lontra, 30 anos, diretor da EAV e curador da mostra do parque Lage. “Estamos mostrando que a gente gosta dos artistas clássicos, gosta do expressionismo, mas não precisa sacralizá-los. A gente pode até ironizá-los.”

A tal geração 80 não sacraliza nem a vetusta sede da EAV, um prédio construído nos anos 20 pelo industrial Henrique Lage para sua mulher, a cantora lírica Gabriella Bezanzone. Ali há mosaicos, mármore, cristais importados da Itália, mas atualmente está quase tudo escondido pelas traquinagens dos jovens artistas.

Um passeio por lá mostra que arte hoje pode ser, por exemplo, uma parede de azulejos de banheiro coberta por grafites pornográficos, como quer Sandra Sartori, 21 anos, do Rio. Ou um aquário gigantesco em que os peixes foram substituídos por sapatos que nadam, como propõe Luiz Ernesto Moraes, 29 anos, também do Rio. Ou ainda um manequim sem cabeça com pose de cantora lírica – homenagem a Gabriella Bezanzone? – e com um vestido tomado por aranhas de borracha. De dentro dele, um gravador escondido entoava árias de Traviata. É o trabalho de



Parque Lage: vida nova com o “loteamento artístico”



... e a crença de que tudo isso pode ser visto com um olhar de alegria

Alberto Camareiro, 34 anos, de São José do Rio Preto, São Paulo.

"A gente está mostrando um painel desta geração", acredita Sandra Mager, 27 anos, coordenadora da mostra. "Arte é coisa séria, mas não precisa ser chata." De imediato, a exposição já conseguiu uma irresistível adesão popular. Na inauguração, 5 mil pessoas lotaram o casarão do parque Lage num sábado chuvoso e mostraram-se entusiasmadíssimas até com uma guerra de aviõezinhos de papel colorido. Foi um *happening* - como dizia a geração 60 - com direito a mágico recebendo o público, a exibição da "mulher que vira peixe" e ao assombro que provoca a imponente escultura de Frida Baranek, 23 anos, do Rio - uma estrutura tubular de borracha, recheada de água e ar, que ocupa toda a piscina do parque.

É difícil encontrar uma unidade em tudo isso, como ensina o crítico Ferreira Gullar. "Pode-se dizer que há uma disposição dominante: o abandono do intelectualismo e da autocrítica que caracterizaram as últimas manifestações de vanguarda", diz ele. "A consequência disso é um retorno eufórico às telas e aos pinéis. Melhor dizendo, um retorno à pintura, mesmo que isso nem sempre implique uma volta ao quadro de cavalete."

ISTOÉ 25/7/1984

Esse retorno à pintura - com o verbo pintar aí significando expressar-se através das cores e das formas, sejam elas figurativas ou abstratas - já tinha sido constatado nos dois últimos salões de artes plásticas. O próprio Marcos Lontra tinha percebido essa tendência quando percorreu o Brasil, no ano passado, como membro da comissão de seleção do salão. "Era uma nova figuração, um neo-expressionismo", atesta. "É uma volta à pintura, mas não à postura das gerações anteriores", ensina Gullar. "Estes jovens não são herdeiros de Volpi ou Dacosta, de Valentim, Antônio Henri-

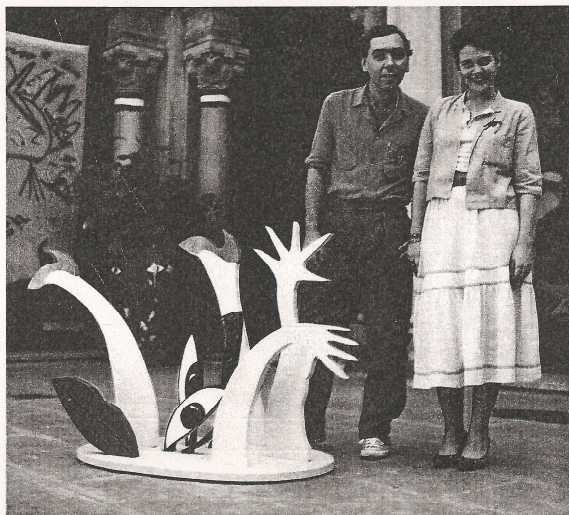
que ou Tomás Ianelli. Não têm, como eles, o capricho artesanal e o respeito à obra de arte. Não herdaram uma casa antiga em perfeito estado. Herdaram os destroços da casa. E resolveram divertir-se com eles."

Nesta geração 80 há nomes consagrados, como o nova-iorquino Jorge Guinle, 37 anos, e o recifense Maurício Arraes, 28 anos. Guinle tem em seu currículo quatro salões nacionais de artes plásticas, a Bienal paulista do ano passado e exposições individuais no Rio, em São Paulo e em Brasília. Arraes não fica atrás: três salões, três individuais e trabalhos expostos em Paris. Mas, na grande maioria dos casos, é uma turma que beira os 25

anos e nunca participou de uma exposição individual sequer. Eles foram convidados pela EAV para elaborar projetos que ocupassem todos os espaços da escola. "Queríamos lotear o parque Lage", brinca Lontra. Foi o que aconteceu de verdade. Há arte nos banheiros, nos porões, nas escadas, no parque que cerca o casarão e em todas as salas de aula. A FAV é subordinada à Secretaria de Ciência e Cultura do Estado. Nem por isso conseguiu verba para financiar a mostra. Quando assumiu a escola, no final do ano passado, Lontra só encontrou 1,5 milhão de cruzeiros em caixa. De lá para cá, a situação não mudou muito. Assim, o único investimento desta mostra é o entusiasmo e, principalmente, a criatividade dos jovens expositores.

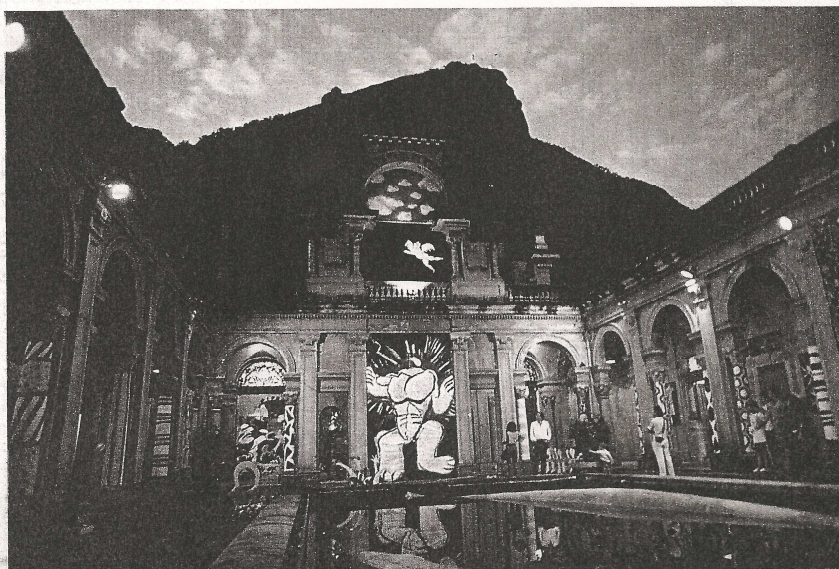
"O próprio título da mostra, *Como Vai Você, Geração 80?*, já indica que a intenção de seus organizadores é muito mais indagar do que responder", insinua Gullar. Mesmo assim, a resposta obtida parece animadora. Como pode ser visto nos trabalhos de Adir Sodré, 22 anos, de Rondonópolis, em Mato Grosso. Em painéis inspirados nas capas de discos da cantora pop alemã Nina Hagen, ele resolveu responder: "Vou bem, obrigado". Os outros também vão bem. Mas quem deve agradecer agora é o público.

Artur Xexéo▲



Os organizadores Lontra e Sandra: contra a chatice

“A invasão do parque” –Veja, 25/07/1984, pp. 132 a 134



FOTOS FERNANDO PIMENTEL

No pórtico do pátio, ao fundo, o *Sansão* de Daniel Senise. Com a escultura de Bentes, Marcus de Lontra e Paulo Leal

## Arte

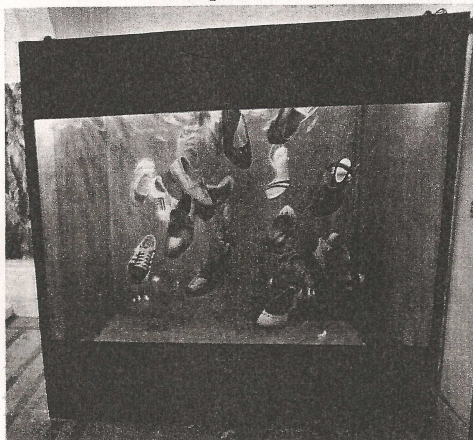
# A invasão do parque

Com 123 artistas, a mostra  
Como Vai Você, Geração 80? confirma  
a força das novas tendências

O mesmo casarão do Rio de Janeiro que nos anos 30 abrigava as festas elegantes da cantora lírica Gabriella Bezanzone, e que nos anos 60 serviu de cenário para a feijoada do filme *Macunaíma*, tornou-se, desde a semana passada, a moldura de outro prato suculento. Ali está instalada, até meados de agosto, a mostra *Como Vai Você, Geração 80?*, organizada pelo crítico Marcus de Lontra Costa, 30 anos, e o artista plástico Paulo Roberto Leal, 38 anos. Ela reúne 123 artistas de produção muito variada cujo único traço comum é ter despontado, junta, no início desta década. O casarão — construído em 1927 como prova de devoção do milionário Henrique Lage à sua amada Bezanzone — hoje funciona como uma escola de artes visuais patrocinada pelo Estado, e tem em Marcus Lontra um diretor irrequieto. Inicialmente, Lontra tentou montar a exposição no Museu

de Arte Moderna do Rio, mas logo se chocou com as dificuldades pelas quais vem passando aquela instituição. Decidiu, então, aproveitar a época de férias da escola de artes visuais e abriu os espaços do Parque Lage. O resultado não poderia ser melhor. Evitando os buro-

**Luiz Ernesto: um inesperado aquário de sapatos**



cráticos painéis de uma exposição em museu, o diretor ofereceu a cada artista convidado um espaço específico da casa — os salões, o pátio, os porões, os jardins ou o parque — e cada um definiu seu trabalho a partir do espaço escolhido. Assim, no nicho formado por duas grandes colunas ao fundo do pátio principal, em frente à piscina, o carioca Daniel Senise, 29 anos, instalou uma tela gigantesca, *Sansão*, na qual uma atlética figura em traços expressionistas também anuncia o tom geral do conjunto — muita pintura, telas de grandes proporções e imagens explosivas. “Eu não aponto o que é a nova geração”, diz Lontra. “Quis apenas perguntar como ela está.” Pelo que se vê neste enorme quebra-cabeça visual, ela está bem-humorada apesar da crise, não se preocupa em ser bombardeada por um excesso de informação e recicla a violência para criar imagens de efeito visual instantâneo. Acima de tudo, tem menos preconceitos em brincar com técnicas e materiais. Tanto assim, que o escultor capixaba Carlo Mascarenhas, 25 anos, que esta semana inaugura uma exposição com gigantescas formas em metal dobrado no Centro Empresarial Rio, arriscou fazer a versão em papel de suas obras — que lembram gaivotas ou os aviões de dobraduras in-

fantis — para que fossem lançadas ao ar dos telhados e terraços do Parque Lage. “Cada material me coloca diante de problemas diferentes”, diz Mascarenhas. “E posso perfeitamente passar do cobre ao ferro galvanizado e ao papel.” Ele fabricou 7 000 dobraduras em papel de sete cores diferentes, que em sua maioria terminaram boiando na piscina do Parque Lage e eram avidamente disputadas pelo público na tarde da abertura.

**RUMBAS E BOLEROS** — Inaugurada num sábado chuvoso, *Como Vai Você, Geração 80?* renuncia ao caráter reflexivo das mostras coletivas dos anos 70 e procura galvanizar o público com recursos de grande festa ou quermesse. O que de maneira alguma prejudicou a qualidade do evento.

Para começar, foram ressuscitadas as performances dos anos 60, com artistas apresentando situações cênicas de curta duração. Algumas são ingênuas, outras com humor de moda — como o grupo das Mulheres Travestidas de Mulher. Outras ainda exibem momentos de fantasia e brilho, como o número *Cinema para o Terceiro Mundo*, em que o “poeta de rua” Flávio Nascimento apresenta numa caixinha com manivela curiosos desenhos infantis aos quais acrescenta uma narração. Outro artista do efêmero é o Mágico de Brasília, José Eduardo Garcia de Moraes, 26 anos, já premiado no Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983, que faz simplesmente um grande ritual como mágico de salão, sem que as suas mágicas dêem sempre certo. A idéia é ressaltar o lado artístico do gesto em si, desvinculando-o do resultado prático da mágica. O grafiteiro paulista Alex Vallauri, 35 anos, por sua vez, instalou um gravador tocando rumbas e boleros na sala



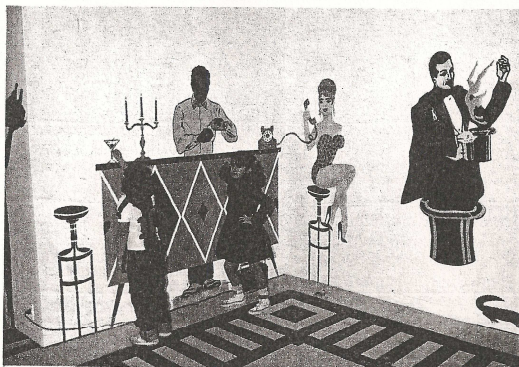
Luiz Pizarro: pintura recortada

que reúne vários grafiteiros de São Paulo: além do próprio Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler.

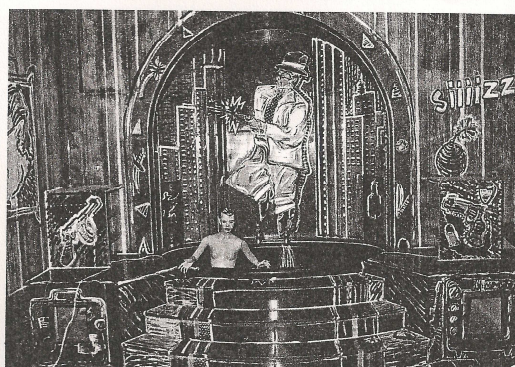
Gaiotas no ar e música nos corredores animam a mostra, mas o essencial ainda é mesmo o tema da pintura. “A pintura está em questão com todos os problemas que ela traz para esses garotos”, explica Luiz Aquila, 41 anos, um dos primeiros artistas a impor-se na década passada com telas de boa pintura, na fronteira do abstrato e da paisagem. Aquila é um dos professores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e tem cerca de 35 alunos incluídos nesta seleção. “O Marcus de Lontra foi um bom regente. Conseguiu orquestrar de tal maneira os artistas que o evento resultou mais forte do que a

obra de cada um isolada”, reconhece. Realmente, se existe uma explosão de vitalidade no conjunto, é graças à maneira como a mostra está alinhavada e como o público pode se movimentar dentro dela — das alamedas do parque aos porões do subsolo. Obras boas e pinturas muito ruins confrontam-se sem constrangimento, pois há um raciocínio que flui da obra de artistas mais experientes a jovens apenas estreantes. Além disso, nem sempre a distância do eixo Rio—São Paulo diminui a qualidade dos artistas. Estão presentes desde as estranhas caixas de madeira do gaúcho Mauro Fuke, 23 anos, até as pinturas do mato-grossense Adir Sodré, 22 anos, que inclui a cantora alemã Nina Hagen como tema, e as imagens solitárias do amazonense Jair Jacquemont. É assim que surge este painel variado de uma geração que pinta com prazer, que não se detém em especulações mais profundas, e que usa cores de quem ouve rádio muito alto e vê televisão o tempo todo.

**VIOLÊNCIA NA BANHEIRA** — Em sua maioria, os novos artistas revelam pouco interesse por épocas anteriores e um mimetismo de incrível rapidez na assimilação de imagens que agora explodem ao redor do mundo. É o caso do gigantesco aquário do carioca Luiz Ernesto, 29 anos, onde flutuam sapatos pintados com realismo, que às vezes ganham rabos de peixe — um achado visual que brinca com a agilidade do olhar, com a surpresa e com o efeito de um universo fantástico de vídeos e vitrines. “Não vejo uma produção motivada pela moda, não dá para acharar todos simplesmente no boom da pintura”, adverte Luiz Aquila. É bem provável, de fato, que depois dessas imagens de efeito imediato comece a surgir uma produção mais



A sala dos grafiteiros: ao som de rumbas e boleros



O banheiro da casa, agora uma obra de Marcus André

refinada. Por enquanto, prevalecem as soluções inesperadas. É o caso, por exemplo, de Marcus André, 23 anos, que ganhou como espaço de trabalho nada menos que a opulenta sala de banho da cantora Bezanzone — cuja banheira foi escavada num nicho de mármore de vários patamares, como convinha a uma diva da ópera. André usou os veios da pedra como se fossem uma superfície pintada e, trabalhando com fortes traços em amarelo, transformou o elegante *boudoir* num cenário de violência urbana, que tem a atmosfera dos cenários de filmes policiais dos anos 40. “Gosto de trabalhar sobre a violência, em diferentes níveis, no tema, na cor, na maneira de pintar”, explica André. “Faça uma violência que as pessoas gostam de ver no cinema.” Esta violência que André utiliza como tema, outros, da mesma geração, abordam na maneira de cortar as telas, ampliar as imagens ou dosar a intensidade das cores.



Fogo no terraço e esculturas na água

**ALIANÇA EFICAZ** — Em sua grande maioria, a produção dos anos 80 se preocupa com o efeito instantâneo, e desta vez, motivados pelo espaço, vários artistas trocaram suas telas habituais para criar outras situações. Assim, ao lado de esculturas mais tradicio-

nais como as de Maurício Bentes, 26 anos, artistas mais arrojados simplesmente usaram a própria arquitetura da casa. O também carioca Hilton Berredo, 30 anos, por exemplo, transformou todas as colunas internas que cercam o pátio da piscina em totens de cores sel-

vagens e listras de forte colorido. O baiano Jadir Freire, 27 anos, por sua vez, organizou um grupo de trabalho coletivo e realizou “intervensões” no perfil do casarão. A de melhor efeito é uma bola de fogo apresentada no dia da inauguração e que voltará a ser mostrada em dias incertos. A bola, acionada por um rastilho de pólvora, percorre toda a borda do terraço superior do casarão, dando uma outra imagem às suas arcadas.

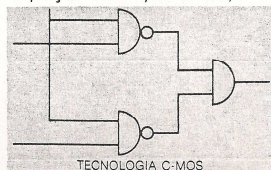
Mesmo que muitos destes efeitos sejam quase brincadeiras, é indiscutível que esta nova geração de artistas já travou com o público uma aliança mais eficaz do que os artistas da década anterior. Isto é explicável. A geração 80 se inspira em imagens do cinema ou de revistas em quadrinhos, volta à figuração e não tem preconceitos de usar o material que passa a vida cotidiana. Com isto, atrai o público menos especializado, o que, por sua vez, se reflete numa indiscutível vitalidade do mercado de arte. Com maior rapidez do que surgiram os grandes nomes dos anos 60 e 70 — como Antônio Dias, José Resende, Rubens Gerchman, que demoraram algum tempo para firmar-se —, despontam as jovens estrelas desta geração, muitas delas incluídas nesse panorama do Parque Lage. ●

## KS ELETRÔNICO ANGRA 6. PARA A STANDARD O FUTURO JÁ COMEÇOU.

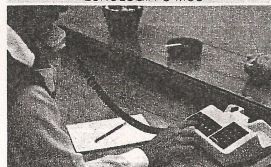
E o futuro chega mais rápido à sua empresa com a implantação do novo sistema de comunicação equipado com a alta tecnologia Standard: de concepção modular, o Angra 6 reúne de forma compacta o mesmo sistema lógico das CPAS, sendo compatível com qualquer PABX e podendo operar com até 24 troncos e 24 ramais. Simples e racional, com um número reduzido de teclas e as dimensões de um aparelho telefônico normal, o Angra 6 é extremamente simples de operar. E tudo isso conjugado a viva-voz com controle digital de volume; sigilo total; sinalização visual através de LEDs, acabando com o problema das lâmpadas queimadas; busca pessoa; ramal distante (KS a dois fios); música na espera e ambiente; categorização de ramais em cada telefone e cada linha e sistema de

emergência para casos de falta de energia.

Além disso, o Angra 6 é o 1.º KS totalmente eletrônico e com índice de nacionalização de 100%. Isto significa uma dupla economia para você: primeiro, por ser eletrônico, não apresenta atrito mecânico entre as peças evitando assim o desgaste; segundo, por ser nacional, assegura a disponibilidade permanente de peças e componentes,



TECNOLOGIA C-MOS



garantida por uma assistência técnica própria em todo o país. Tire o máximo em desempenho e flexibilidade deste sistema, por um consumo reduzido e de baixo custo. Peça maiores informações

sobre o Angra 6 e coloque a tecnologia do futuro em suas mãos.

Porque o futuro já começou.

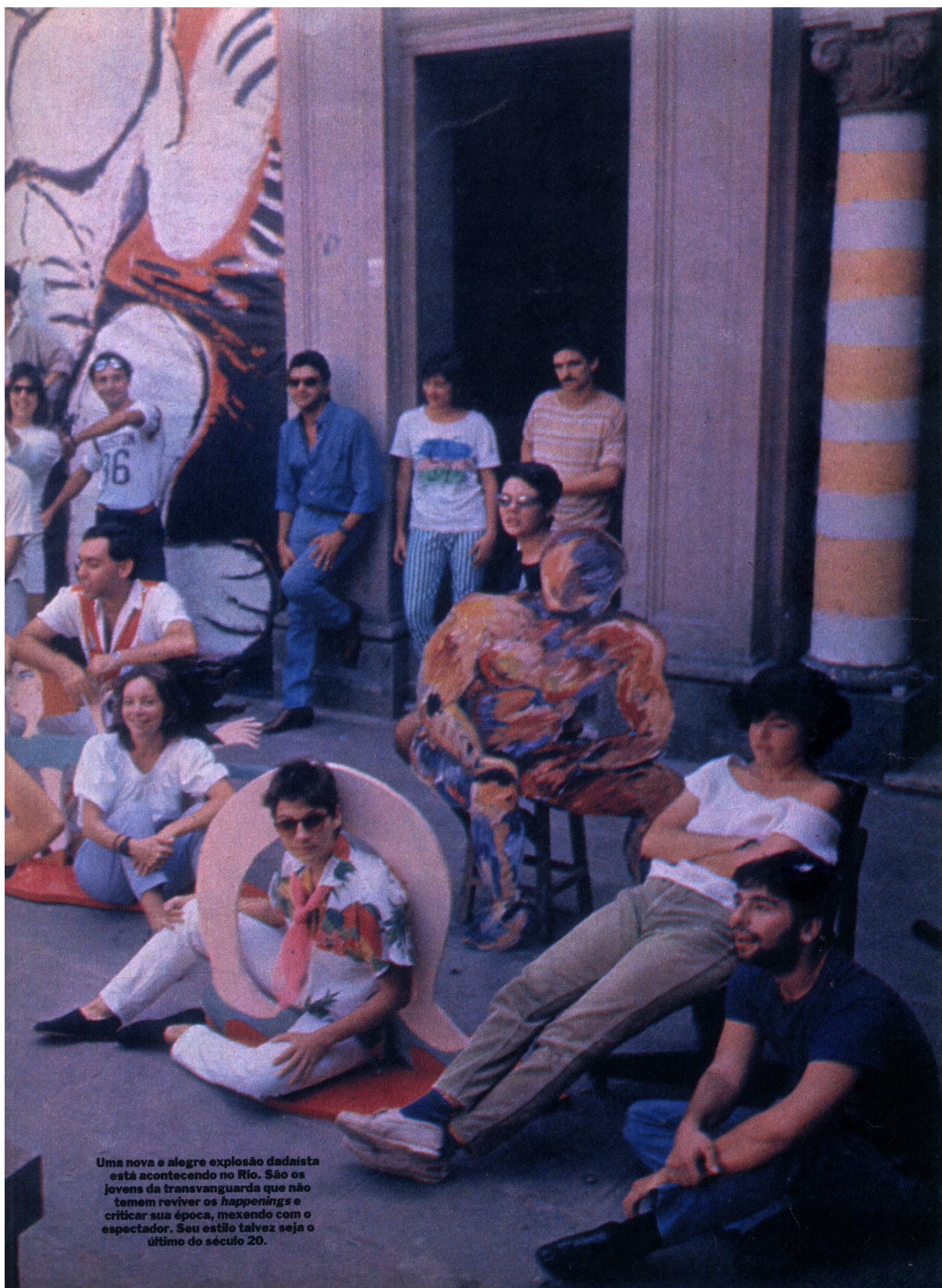
**SESA**  
Standard Eletrônica S.A.  
TECNOLOGIA SEM LIMITES

RJ (021) 391-3700 • SP (011) 289-1611 • RS (0512) 21-0133 • SC (0482) 23-2200 • PR (041) 264-4631 • MG (031) 222-8032 • DF (061) 225-3452 • ES (027) 227-9544 • GO (062) 225-8644 • MT (065) 321-6733 • MS (067) 382-3009 • BA (071) 233-2037 • PE (081) 231-7076 • CE (085) 227-8259 • PA (091) 222-9859 • AL (082) 221-2535 • AM (092) 234-6821 • RN (084) 222-4714 • RO (069) 221-6967 • MA (098) 222-0137 • PI (086) 222-9043 • AP (096) 621-5789.



“Como vai você, geração 80?” – Manchete, 11/08/1984, pp. 88 a 91





Uma nova e alegre explosão dadaísta está acontecendo no Rio. São os jovens da transvanguarda que não temem reviver os *happenings* e criticar sua época, mexendo com o espectador. Seu estilo talvez seja o último do século 20.

**A** casa, no Parque Lage, já é um imenso *kitsch* de estilos. Foi construída em 1927, pelo industrial brasileiro Henrique Lage e por sua mulher, a famosa contralto Gabriela Besanzone. Em 1975, o prédio virou a Escola de Artes Visuais (EAV). Seu diretor, Marcus da Lontra Costa, promoveu uma festiva mostra, que irá até 12 de agosto, reunindo 123 artistas (44 mulheres) de vários estados. Com propriedade, a exposição se chama *Como Vai Você, Geração 80?* E como vai essa geração? Muito bem. Ela equivale, em criatividade e entusiasmo, à de 60, que pôs nas bienais paulistas o abstracionismo lírico — mas também a enfadonha e teorizante arte conceitual. Os artistas do Parque Lage fazem, como seus antecedentes *pop*, uma avaliação dessa época de caos e crise aguda. E abrem um novo caminho ao pós-modernismo, que agora se chama transvanguarda (Olívio Bonito) ou arte energética. Mas é uma energia extraída de antigos *ismos*, a começar pelo neo-*dada*, o neo-*fauve*, o neo-expressionismo, o neo-*pop* e até o neoconceitual. É que os *ismos* do século 20 acendem-se e apagam-se com a rapidez de relâmpagos. Como o luxuoso banheiro da Besanzone que Marcus André ridicularizou, transformando-o em museu de cera *kitsch*. É uma irreverência, como são irreverentes os jovens de hoje e de sempre, que agora, na geração 80, zombam da sociedade que os estraçalha e os consome antropofagicamente. Da mesma maneira, eles consomem a Documenta de Kassel, da qual são uma versão brasileira, transformando-a num resumo poético ou dramático do Brasil. Eles desprezam a arte sólida dos museus — a arte cezanésca —, mas só nos museus e praças públicas suas obras de grande formato podem ser expostas. Voltaram também ao pincel, à tinta e ao suporte, assim como ao afresco e ao painel. E, na maioria das vezes, a figura humana está incluída em seu repertório. Mas esse renascer é como um ato *fauve*, “um pote de tintas jogado na cara do espectador”. A pesquisa que

Picasso fez e Kandinsky — com sua “necessidade interior” — continuou, foi mais tarde renovada por Warhol (a provocação periódica) e Rauschenberg (os *combine paintings* usando fotos, gravuras e serigrafias) e então-desviada para outro rumo, mas em parte digerida pelos transvanguardistas energéticos. Tudo neles, como nos *happenings dada* e *pop*, é irreverência, mas também a mais sábia alegria de criar através do espontâneo, do gesto largado, do eventual. São tão eventuais, e de certo modo importantes, como foram os *fauves* antigos que durante o espaço de uma manhã (mais exatamente de 1904 a 1906) revolucionaram a pintura. O acaso é um dos seus deuses, mas o que eles fizeram, a meu ver, permanecerá. Pois uma de suas qualidades é saírem ilesos e turbulentos de uma soturna época autoritária.

Não é fácil separar, nesse movimento de tantos artistas e

trabalhos, o que há de melhor e pior, o que há de passado, presente e futuro. Em princípio, como em todas as coletivas, o atual e o inatual se misturam. Predominam, no entanto, quatro manifestações: a de transvanguarda ou energética; os *graffiti*; os ambientes; e uma quarta gaveta, onde se põem os sem-classificação, ou a chamada nova-figuração. Todos eles se permitiram ser otimistas num tempo de pessimismo, vibrantes numa época de apatia. Eles estão aí e, como diz no catálogo o organizador da mostra: “Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí... Talvez um pouco mais alegres (que seus antecessores) e corajosos... Trata-se de uma nova geração, novas cabeças.” Novas cabeças em velhas formas, é verdade. Mas também uma alegria de viver e pintar como há muito não



**SÓ MESMO VENDENDO  
PARA  
ACREDITAR QUE,  
EM TANTA  
LOUCURA,  
TAMBÉM HAJA  
TANTA ARTE**

Na exposição, há uma variada mistura de estilos, predominando a transvanguarda. À esquerda, as mãos de Wilson Berredo, o painel de Ana Horta e a mesa com talheres de Daeco. Na foto maior, o manequim de Camareiro. À direita, o banheiro de Manuel André.



víamos, nesta geração 80, da qual muitos formarão a arte brasileira do século 21. Quem os critica pelo excesso de vitalidade e vanguardismo se esquece de que toda a arte moderna, do impressionismo ao conceitualismo, foi feita com o mesmo espírito. Que os *fauves* e os expressionistas — de quem eles descendem — têm seus precursores em pintores *malditos* como Van Gogh, Cézanne e Gauguin. Eu vi o entusiasmo com que eles montaram sua exposição. Sei também que a arte desses jovens já caiu no gosto

dos *marchands*, que a vendem por milhões. Mas, o que fazer? O *marchand* sempre foi a mola propulsora da arte moderna; e não os museus, principalmente os nossos, que não têm dinheiro nem para se manter. E esses jovens, com alguma coisa no bolso e um bom empurrão da maioria da crítica — que até agora lhes é desfavorável, ao menos no Brasil — poderão caminhar mais depressa em busca de um equilíbrio final. Mais uma vez, como vai a geração 80? Vai bem, para onde Deus e ela mesma quiserem.

“Altos preços e filas à porta dos ateliês: arte, mercado confiável?” – *O Globo*, 14/09/1986, Segundo Caderno, pp. 1 e 10

*Tirando os imponentes chapéus, os chefs do Rio usam todo o jogo de cintura para caçar os raros filês, peixes e ovos nos mercados e até em favelas. Página 3*

# Segundo Caderno

Domingo, 14 de setembro de 1986

O GLOBO

## Altos preços e filas à porta dos ateliês: arte, mercado confiável?

ALEXANDRE MARTINS

O mercado de arte brasileiro está em alta. As galerias vendem mais, aumenta o público das exposições, os artistas têm filas de espera à porta dos ateliês e nenhuma obra para entregar. As cotações de artistas vivos e atuantes sobem indiscriminadamente, num clima de euforia generalizada. A explicação mais simples para esse grande boom é, na opinião de marchands e artistas, o Plano Cruzado. Mas, na realidade, como está o mercado? Segundo os marchands, ainda muito aquém do que poderia ser. Entre eles, há um consenso de que os preços da obra de arte não estão de modo algum altos e, sim, apenas começando a se aproximar do que consideram justo. Mas todos aproveitam para criticar as altas indiscriminadas (e artificiais) nos preços de alguns artistas. Alguns vão mais longe, como José Otávio Montessanti. Ele diz que as altas são perigosas, pois podem levar o mercado a uma queda violenta. Mas, por que certas valorizações num curto espaço de tempo são consideradas artificiais? Num mercado de regras tão pouco claras, quais são os parâmetros para a fixação do preço de um quadro, e quais os mecanismos que regem a alteração das cotações? Para artistas e marchands, nada mais do que a simples lei da oferta e da procura, associada ao currículo do artista. Mas são leis pouco rígidas, nem sempre respeitadas e, quando um artista resolve, por sua conta, aumentar os preços, todos os outros seguem o exemplo, criando um padrão artificial. Como explica o pintor Alexandre Dacosta, 27 anos, à falta de outro, o critério é a comparação. “É como se os preços fossem determinados por entidade superior, abstrata, que não se conhece. Uma espécie de Deus das Artes Plásticas”, diz.

Surge uma preocupação: a euforia pode ser 'irreal'. Página 10



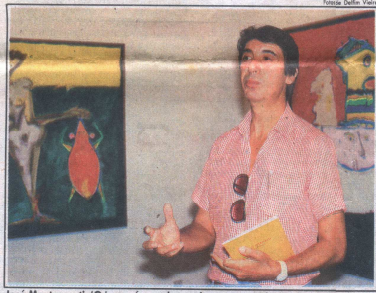
Alexandre Dacosta: É como se os preços, agora, fossem determinados por um abstrato 'Deus das Artes Plásticas'

Conclusão da primeira página

# Artistas e marchands analisam o complexo mercado

Em meio a tanta euforia de mercado, curiosamente há um clima de preocupação com as supervalorizações dos últimos meses, que podem estar criando uma situação irreal nas artes plásticas brasileiras. A seguir, depoimentos de artistas e marchands (os maiores interessados na saúde do mercado) tentam esclarecer como as coisas funcionam no mercado de arte. Angelo de Aquino, pintor, começou a trabalhar ainda na década de 60, junto com seu irmão, Adriano de Aquino, e se transformou num dos grandes sucessos de público e crítica dos últimos anos, com seu personagem-símbolo, o cãozinho Rex. Seus desenhos saem hoje por cerca de C\$15 mil, mesmo preço de uma pintura de tamanho médio de Alexandre DaCosta, um dos integrantes da

mostra Geração Oitenta, e que começa a ingressar no mercado. Entre os marchands, Vitor Arruda, proprietário da Galeria Sarameinha, que trabalha fundamentalmente com os artistas da "geração 70", como Roberto Magalhães e Rubem Gerslman. Esses são também os contratados de Luis Otavio Montessanti, marchand há apenas um ano no mercado, com galerias no Rio e São Paulo, mas que chegou contratando artistas, pagando bem e investindo em catálogos de qualidade, assustando os galeristas já estabelecidos, principalmente em São Paulo. Por fim, Thomas Cohn, da galeria que tem seu nome, dedicada à arte contemporânea, e que lançou artistas novos como Leda Catunda, Daniel Senise e Leonilson.



José Montessanti: 'O boom é um desserviço ao mercado, que acabará caído'

ALEXANDRE DACOSTA

## 'As coisas estão todas muito loucas'

Eu me sinto muito alheio ao mercado. Ano passado, eu tinha um preço que estava bem abaixo de Senise, Pizarro, gente da minha geração, que tem um currículo muito semelhante. Hoje, meu preço não está subindo, mas foi nivelado. No caso da geração 80, aconteceu um fenômeno muito curioso e totalmente inédito. Três meses depois da exposição, todas as galerias do Rio estavam entusiasmadas de geração 80. E, nesse caso, acho que foi uma jogada mercadológica dos marchands. De qualquer forma, é um grupo muito restrito, de umas dez pessoas, empresariadas, que determinou a cotação de toda uma geração. Mas acho que as coisas estão todas muito loucas. Realmente você se assusta, quando vê os preços. A coisa está toda sem nenhum parâmetro. E

tem essas coisas loucas de se pessoas não comprarem quando os preços estão muito baixos. E o marchand joga com essa psicologia de massa. Os preços estão uma loucura tão grande que um jovem de 20 e poucos anos se aproxima, em cotação, de um cara de 30, que está há muito mais tempo no mercado. Mas, de qualquer maneira, estamos falando de uma minoria de jovens. E há muita gente que planta há 20 anos e não tem cotação de mercado.

Realmente, esse mecanismo de determinação de preços é uma coisa meio estranha, que não tem suas regras definidas claramente. E como se os preços fossem determinados por uma instituição superior à qual você não tem acesso. E como se houvesse uma espécie de Deus das artes plásticas.

JOSÉ MONTESSANTI

## 'Essa situação não me agrada: é irreal'

Eu estou com muito medo da situação do mercado, hoje. Com o Plano Cruzado, acabaram os investimentos em dinheiro. E o pessoal que não sabe o que fazer com o dinheiro passou a investir em imóveis e no mercado de arte. Acho isso perigoso, porque me lembro de 1971, naquela alta da Bolsa. Naquela época, eu era advogado, especializado em Direito Comercial, e fazia muito concordatas e falências. Um dia, fui procurado por uma empresa que estava em péssima situação e queria uma concordata preventiva. No dia seguinte, olhei no jornal, e a empresa estava com as ações altíssimas. Era uma coisa absurda, tanto que, logo depois, a bolsa despencou. Eu fico muito assustado com isso. O mercado de arte tem de ser sério, como é em qualquer lugar do mundo. Não pode ser especulativo, nem ter essas altas artificiais. Os bons artistas, os principais, os que valem, sobem muito o preço, e o pessoal de menos valor, mais jovem, acompanha esses preços.

Um Volpi de tamanho médio, da fase das bandeiras, está custando cerca de US\$ 36 mil (cerca de C\$ 4,3 milhões) e o pior é que tem gente comprando. Por cerca de US\$ 40, 50 mil (cerca de C\$ 4,5 a 6, 3 milhões) eu comprei um ótimo trabalho do Botero, que tem uma liquidez internacional, que eu posso vender em qualquer lugar por um bom preço. Os preços brasileiros não têm nenhuma relação com nada.

Acho que esse boom é um desserviço ao mercado. O mercado vai cair, e, depois, teremos de vender os pedacinhos. Acho que tudo é irreal. Nós, marchands, estamos vendendo bem, ganhando dinheiro, mas não gosto dessa situação. Só quem ganha com isso é o especulador. O aumento tem de ser uma pressão do mercado, do público em cima do artista, e não o contrário.

THOMAS COHN

## 'Muitos estão comprando porcaria'

Eu suponho que há uma relação entre o Plano Cruzado e a situação do mercado. O pessoal está comprando mais, entra público novo e há um interesse maior. Tanto para os artistas jovens quanto para os mais maduros, a visitação está boa, e a tendência do mercado também. Mas, no Rio, mesmo melhorando, o mercado está muito aquém, porque se compõe de uns poucos colecionadores e algumas pessoas de bom poder aquisitivo, que querem mudar suas paredes. Mas não dá para comparar com São Paulo, que é melhor porque tem mais dinheiro, mais galerias, mais tudo. E também a vantagem de ter um núcleo cultural mais ativo, com gente, com revistas etc. E com uma classe média alta mais forte que a do Rio e que cria uma movimentação maior. E aqui há muita gente comprando porcaria. Obras de arte entre aspas, que sugam o sangue da arte de verdade. Existe um mercado para os ruins, que leva dinheiro do mercado de qualidade.

Não acho que os preços estejam loucos. Acho que há casos isolados, como um artista louco que teve um rompante e triplicou seus preços. Mas um artista sério não pode fazer isso, e nem uma galeria séria. Não por qualquer forma de moralismo, mas porque é um mau negócio. Não interessa às galerias sérias esses preços, que vão seguramente cair. O que interessa é uma curva ascendente. Mas o preço não pode ser baixo porque, se ele é, o pessoal acha que não vale o investimento. E, se é muito alto, fica fora das possibilidades de 95 por cento dos compradores. Descobrir esse valor é uma questão de feeling. Mas é claro que existe algum sistema. Se o artista é jovem, se tem individuais, se participou de coletivas no exterior e, finalmente, se tem aceitação no mercado. Mas existe o artista e o superstar. E, nesse caso, ele pode subir muito, mas a vida do superstar é curta. Eu desconfio de grandes altas, de muita promoção, de notícias encomendadas. O bom artista não precisa disso.

Acho que, na verdade, mercado de arte é igual à Bolsa de Valores. Euforias e depressões o ameaçam, igualmente. Alguns querem fazer crer que há euforia, mas as galerias acham que o momento é apenas bom. Mas, mesmo com mais gente comprando, as coisas estão apenas começando a entrar nos eixos, porque o mercado sempre foi abastado do que poderia ser. Você anda pela Zona Sul, olha para as paredes e vê que não há nenhuma relação entre o valor dos imóveis e o que as pessoas estão destinando para vestir a casa. O potencial de compradores tem sido sempre maior que o mercado real.

Acho que existem as regras de mercado. Uma, que a seriedade acaba sempre prevalecendo. Outra, que o lucro fácil é perigoso. Para cada artista novo que lançamos existem cem outros que foram rejeitados. Mas a gente prefere a seleção. A arte é um mercado para profissionais. E, como em qualquer atividade, há gente que quer ter lucro rápido. E alguém paga por isso. O lucro rápido é feito subindo a cotação, lançando falsos gênios, fazendo circular nomes por colunas que não são de arte etc. São sintomas importantes. O bom artista sabe por sua própria obra. Nós vivemos durante muito tempo numa economia altamente inflacionária, então todos os artistas subiam sempre. Mas a pergunta que ninguém faz é a seguinte: subiu menos que a inflação do período? Então baixou a cotação. Subiu igual à inflação? Então estagnou. Subiu mais que a inflação? Então esse, realmente, teve uma valorização.

É muito importante se deixar bem claro que quem entra no mercado de arte pode perder, e o grande prejuízo para o mercado está justamente nessa ilusão de segurança. A palavra investimento pressupõe o risco, e para diminuí-lo, a questão é ter uma boa assessoria, como na Bolsa de Valores. O nosso negócio está na contabilidade.



Angelo de Aquino: 'Acho que as coisas estão melhorando. As galerias, agora, estão dispostas a investir no artista'

ANGELO DE AQUINO

## 'Estamos criando objetos de valor'

A valorização é uma questão de oferta e procura. Meu preço tem uma relação com minha história, com meu currículo. Afinal, eu vivo disso, mas procuro manter um preço digno. Com essa coisa de valor, é preciso ter cuidado. O artista faz o seu preço, e só em poucos casos o marchand tem algo a ver. Foi criado, por exemplo, um mercado para o trabalho da geração Oitenta. Thomas Cohn e João Satamini deram condições para essas pessoas, então fizeram seu mercado. Eles bancaram o artista, mantiveram ateliê etc.

Já eu fiz meu próprio caminho. Durante muito tempo, vendi as minhas

coisas de graça. Depois, tive uma subida muito grande, sem meio termo. Mas não planejei isso, aconteceu. Meu trabalho gerou essas condições. Mas nunca uma galeria fez o meu mercado, eu mesmo tive de construí-lo. De qualquer maneira, sou totalmente a favor do mercado. Acho que as coisas estão melhorando, as galerias dispostas a investir no artista. E tem uma coisa, no meu ateliê eu não dou desconto. Aqui é o mesmo preço das galerias. Afinal, tenho de estimular o mercado que comercializa o meu trabalho.

Mas acho que, de certa forma, as

coisas estão meio loucas. Num leilão, outro dia, vi uma aquarela do Di Cavalcanti, mínima, por C\$230 mil. Acho uma loucura mas, de certa forma, nem tanto, porque arte é uma coisa sofisticada. Não é um bem de primeira necessidade. O valor de uma obra de arte é questionável, mas é natural que seja caro. Afinal, ninguém compra uma pintura antes de comer. Tem sido sempre assim e sempre será. Não dá para comparar. O problema é que, quando nós pintamos um quadro, estamos criando objetos de valor, que poderão ser transformados imediatamente em dinheiro. A gente emite dinheiro.

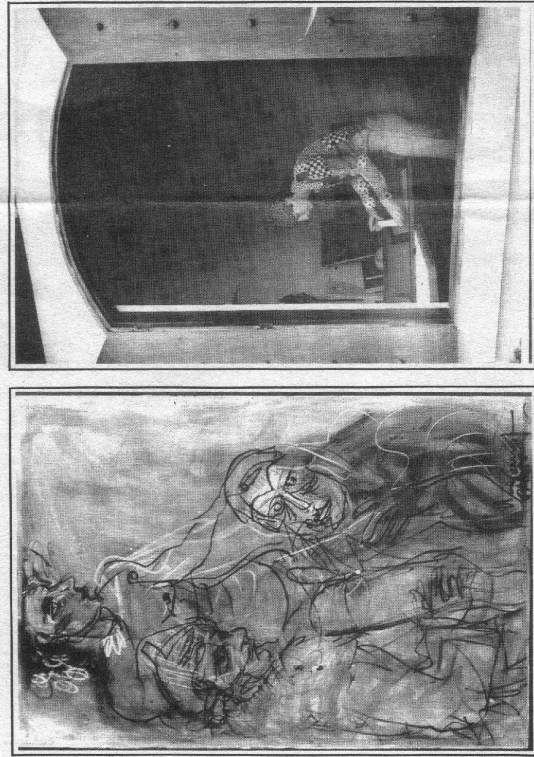
FREDERICO MORAIS

# Nas galerias e museus, a pintura vai imperar em 87

A pintura, mais uma vez, vai dominar a temporada. Em 1987, haverá muita pintura, uma boa quantidade de desenho e escultura e quase nada de gravura, fotografia e cerâmica. A programação das galerias e museus pelo circuito comercial e oficial, terá presença discreta, com individuais de Sérgio Romagnolo, Beatriz Milhazes, Hildebrando de Castro, Delson Uchoa, Jorge Duarte e Hilton Berreiro, este em três mostras simultâneas, uma em São Paulo. Mas o Rio verá ainda os "Novos novos" e os "novíssimos". Aquêles serão 15 e estarão expostos pela primeira vez, no Centro Empresarial Rio, estes no IBEU.

Mas a geração 80 não quer sair do tronco na retrospectiva do pai e do seu filho. A Petite Galerie anuncia para 87 uma exposição só com os construtores da geração 80. Mas os mestres desta vertente, alguns de seus nomes históricos e novos figurantes de peso, também estarão em grande evidência: Franz Weissman, Mira Schendel, Rubem Ludolf, Décio Vieira, Sérgio Camargo, Gastão Marino, Henrique, Ione Saldanha, Sérgio Esmeraldo, Abelardo Zaltuar, Amélia Toledo, Maurício Benas e Roberto Yarrow. Além disso, haverá uma ponte com a vertente conceitual.

Haverá intensa troca entre paulistas e cariocas, reforçando o eixo. Da paulicéia virão dois chefes de fila do seu comportamento artístico, Wesley Duke Lee e Luis Paulo Baravelli e muitos outros nomes importantes. Mas mineiros e gaúchos estarão também, pipocando em mostras individuais e coletivas. Mas surpresa (?) mesmo será a inserção do Maranhão, com a exposição de Rego Monteiro, presidente dedicado todo o seu espaço útil à mostra Documenta/Maranhão, no que será seguida pelas galerias Jean Bognigni e Estúdio Claudio Gil, que farão individuais de



Iberê Camargo, novas pinturas na Galeria Paulo Klabin

Wanda Pimentel pinta a paisagem (em 87 na Saramenha)

Pimentel (paisagens), Anna Letycia (pintura) Décio Vieira, uma retrospectiva do ótimo Laszlo Mátner e uma ampla exposição dos extraordinários artistas do Engenho de Dentro, com obras de magens do do, do e. Finalmente, de julho ou julho, teremos a reinauguração do Museu de Arte Moderna com a coleção de Gilberto Chateaubriand. Se tudo sair como está anunciado, teremos um ótimo 87.

A seguir, a programação de galerias e museus.

- **Anna Maria Niemeyer** — Sante Scaldaferrì, Douglas Marques de Sá, Marília Kranz, Afrânio Castelo Branco, Appe e Carlos Zimmermann.
- **Artespaco** — Abelardo Zaltuar, Bradlowe (USA),móveis), Castano, Virgílio Balde Ruby, Hilton Berreiro, José Maria Dias da Cruz, Alexandre Dacosta e João Athanásio.
- **Bonino** — Jack Brusca, Marina Szaretti, Otto Savatenni, Umberto França, Carlos Fischer, Algéa Mariz, Macaparana, Vitória Bear (USA), Fayga Ostrower e Maria Auxiliadora.
- **César Aché** — Celeida Tostes, Abelardo Zaltuar, Benevento, Glaucio Pinto de Moraes, Beatriz Milhazes, Amélia Toledo, Maureen Bisilhat, Marcos Coelho Benjamim e Adir Sodré.
- **Claudio Gil** — Em Ipanema, Dnar Rocha, Frank Schaeffer, Rogério Martins, Nestor Peres, Claudio Fontes e José Alves Moura. No Itanhan-ga, Carlos Alberto Senra, Fernando Pacheco, Yvone Boghosian, Inma de Paula, Ivan Marquetti, Alberto Carli e Geogore.
- **Centro Cultural Cândido Men-**

André Sira, Roberto Athayde e 25 anos de um marchand de tableaux na coleção Gilberto Chateaubriand.

- **Montesanti** — José Roberto Aguiar, Maurício Souza Neto, Wilma Machado, Augusto Aquino, Milton Mochaló, Frederico Amadori e jovens artistas do Rio e de São Paulo.
- **Paulo Klabin** — Chico Chaves, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Maria do Carmo Secco, Anna Malolino, Luiz Aquila, Carlos Zillo, Alex Fleming, Franz Weissman.
- **Petite Galerie** — Roberto Magalhães, Maria do Carmo Secco, Luiz Alphonso, Evandro Salles, Jac Leirner, Lena Bergstein, Hildebrando de Castro, Construção da Geração 80, Gerardo Barata, Franz Weissman, Sérgio Romagnolo, Gas Zaltuar, Henrique, José Resende, Wesley Duke Lee.
- **Saramenha** — Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Athos Bulcão, Jorge Guinle Filho, Jorge Duarte, Kuno Schielefer, Maria Tomaselli, Manuel Fernandes, Emmanuel Nassar, Wanda Pimentel, Yvens Machado e Delson Uchoa.
- **Thomas Cohn** — Diane Arbus (USA), Décio Vieira, Sérgio Camargo, Roberto Yarrow (USA), Baravelli, João Giljo, Hilton Berreiro, Mira Schendel, Andreias Schulze e Carlos Viegara.

Vegetarculito não-comercial, as programações, com raras exceções ainda não estão definidas.

- **Galeria de Arte Banerj** — Grupo Portinari, André Lhote e seus alunos brasileiros, Nícole Bernardelli, História do Mercado de Arte, Lassar Se-gal e o Rio de Janeiro. A primeira exposição de 87, a ser inaugurada em fevereiro será, "Rio de Janeiro Feve-reiro e Março".
- **Centro Cultural Cândido Men-**

quienário comemorado em 87. O projeto Arte Brasileira da Funarte terá três novos módulos ano que vem, dois deles dedicados à abstração Espectra e Romã. Também vai comemorar 25 anos, provavelmente ainda em obras, e já estão anunciadas duas exposições: Rego Monteiro, Dnaret, Gerchman, Burtle Marx e coleção Gilberto Chateaubriand. É esperar para conferir. Em 87 teremos o reaparecimento de Wilma Martins, Ione Saldanha (que vai mostrar seus "empilhados"), Wanda

Pinotres contemporâneos de Berlin (Papo Imperial) e gráficos dos anos 20 (Museu Nacional de Belas Artes) marcado pontos para a Alemanha em 87, no Rio. A gravura do "Reges-frougkin e a pintura do supro" de X. Vilhotton também estarão no MN-BA.

Do Nordeste para o mundo: o educorão Jack Brusca exporá pela enésima vez na Galeria Bonino, que também terá pelo menos um expositor americano, Vitória Bear. Mas o melhor dos Estados Unidos estará na Galeria Thomas Cohn com a fotógrafa Diane Arbus, logo em janeiro, e com Robert Yarrow, contratado da galeria novaioiorquina Sonnabend.

Pinotres contemporâneos de Berlin (Papo Imperial) e gráficos dos anos 20 (Museu Nacional de Belas Artes) marcado pontos para a Alemanha em 87, no Rio. A gravura do "Reges-frougkin e a pintura do supro" de X. Vilhotton também estarão no MN-BA.

Do Nordeste para o mundo: o educorão Jack Brusca exporá pela enésima vez na Galeria Bonino, que também terá pelo menos um expositor americano, Vitória Bear. Mas o melhor dos Estados Unidos estará na Galeria Thomas Cohn com a fotógrafa Diane Arbus, logo em janeiro, e com Robert Yarrow, contratado da galeria novaioiorquina Sonnabend.

## Press release da visita a Paquetá – A Moreninha, janeiro de 1987

Há um século atrás, obscuros pintores de domingo, conhecidos como o grupo A MORENINHA, seguindo indicações deixadas por Manet em sua passagem pelo Rio de Janeiro em ~~1894~~<sup>1849</sup>, refugiavam-se nos bucólicos recantos da Ilha de Paquetá em busca da esplendorosa luz de fundo de baía, que acreditavam indispensável para a execução de seus óleos. Este grupo tinha por objetivo a realização de pinturas impressionistas de temática nacional. Segundo pesquisas recentemente realizadas, descobriu-se que esta foi a primeira experiência pictórica da América Portuguesa que visava incorporar à uma linguagem européia elementos de nossa realidade cultural.

Diante da relevância deste fato, no dia primeiro de fevereiro de mil novecentos e oitenta e sete, o crítico de arte Márcio Doctors, os artistas plásticos Alexandre Dacosta, André Costa, Angelo Venosa, Beatriz Milhazes, Claudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Daniel Senise, Eneas Vale, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Lucia Beatriz, Luiz Pizarro, Marcia Ramos, Mauricio Bentes, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum e a fotografa Loris Machado, se reunirão em Paquetá para dar início a comemoração do centenário da MORENINHA.

O grupo embarcará na lancha das sete e dez horas da manhã que sairá do Cais Pharoux na Praça XV de Novembro, munidos de telas, tintas, pincéis e demais apetrechos, procurando reviver as sensações inigualáveis que esta experiência proporcionava aos pintores de outrora. Será também recriado, por meio de folguedos apropriados à ocasião, o clima amistoso e fraterno dos pintores de então. Um pequeno regional constituído de violão, cavaquinho e coro entoará, durante a travessia da baía de Guanabara, o hino especialmente composto para o evento pela Dupla Especializada. A festa comemorativa te-



rá seu ápice com a realização de uma MARATONA DE PINTURA IMPRESSIONISTA, quando os componentes do novo grupo A MORENINHA revelarão todo seu virtuosismo na técnica Impressionista.

Cientes da importância da preservação de nossa memória cultural, será lançada na ocasião a campanha " AJUDE A MORENINHA A SOBREVIVER", que terá por objetivo <sup>o</sup>resgate de todo e qualquer documento referente ao grupo, bem como das obras produzidas por seus fundadores. O material recolhido no decorrer dessa campanha e as obras produzidas durante a MARATONA IMPRESSIONISTA do dia primeiro de fevereiro serão expostas no mes de março em importante espaço cultural da cidade do Rio de Janeiro.

A MORENINHA: UM GRUPO QUE FEZ/FAZ A HISTÓRIA

## “Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores em Paquetá” – *Jornal do Brasil*, 02/02/1987



O Geração 80 evocou o grupo A Moreninha pintando paisagens impressionistas da ilha

# Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores de Paquetá

Os artistas plásticos do grupo de vanguarda Geração 80 fizeram verdadeira **farofa** domingueira em Paquetá. Munidos de telas e pincéis, cada um deles esqueceu sua linguagem contemporânea e individual para pintar num só estilo, do século passado: o impressionismo. Com isso, comemoraram o centenário de um suposto grupo chamado A Moreninha, formado por impressionistas apaixonados pela luminosidade de Paquetá.

Como o próprio movimento atual admite que a história do antigo grupo de pintores pode não passar de uma lenda, a maratona de pintura impressionista promovida ontem acabou em performance brincadeira, com a irreverência e o humor característicos da Geração 80. Logo ao chegar à Pedra da Moreninha, os artistas plásticos — entre pintores, escultores e **performers** — elegeram como musa do novo movimento a paraibana Maria do Socorro Arruda, de 19 anos, que se bronzeava sobre uma pedra.

### História de botequim

A história do grupo A Moreninha se reveste de tal credibilidade — para o pessoal da **Geração 80** — que foi lançado até manifesto. Nele fala-se de ‘obscuros pintores de domingo que, seguindo indicações deixadas por Manet (o mestre do Impressionismo), em sua passagem pelo Rio, em 1849, refugiavam-se nos bucólicos recantos da Ilha de Paquetá, em busca da esplendorosa luz de fundo de baía’.

Acontece que quem contou essa história aos jovens artistas — segundo eles — foi um artista de Niterói, após um vernissage e alguns chopos em um boteco.

— Queremos brincar um pouco com a história; não há mais aqueles movimentos artísticos do passado, criamos um movimento de mentira — admite, ironicamente, o crítico de arte Márcio Doctors, que também influenciou na Geração 80 — rótulo originado da exposição de novos talentos das artes plásticas, em 1984, no Parque Lage.

O fato é que a homenagem ao suposto grupo A Moreninha acabou resultando na conquista de um espaço para a crítica da arte, com aspectos antropológicos do modernismo brasileiro, segundo Doctors: “Vamos **devoar** toda a história da pintura, nesse século, até nosso estilo descompromissado de correntes”, explica o crítico, lembrando que a próxima escola a ser observada será a do Cubismo.

Para a artista plástica Lygia Pape, expressiva representante do neoconcretismo de 1956 e “observadora imparcial” do evento de ontem, a iniciativa da Geração 80 funcionou como “um grande gesto poético, um olhar profundo para a Baía, para dentro de você mesmo”. Preocupada com o destino da nova Moreninha, Lygia sugeriu que o novo Governo do Estado doe a abandonada Ilha de Brocoió — residência de veraneio do governador — em frente a Paquetá, ao grupo, para se tornar um grande atelier.

— Alô, alô, Moreira! O Estado poderia oferecer a ilha a eles que pretendem recuperar a memória dos impressionistas da Moreninha — apelou Lygia, sugerindo também a instituição do **Dia da Moreninha** (1º de fevereiro). Em tom sério, o crítico Márcio Doctors reivindicou ao grupo uma gaveta com chave na nova sede da ABAP (Associação Brasileira dos Artistas Plásticos) e um lugar para o movimento numa sala especial na Bienal de São Paulo, deste ano.

Fora as reivindicações que são para valer, desde que embarcou na lancha **Ingá** — com cerca de 2 mil passageiros — para Paquetá, às 7h10min, foi de descontração e muita brincadeira a **intervenção** da Geração 80 num dos pontos turísticos mais populares do Rio. Além de velhas canções de Roberto Carlos — como a da “namoradinha de um amigo meu” — os **performers** Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum (a famosa **Dupla Especializada**, dos circuitos alternativos) executou ao violão e cavaquinho, num coro animado, o hino do grupo A Moreninha, chamado **Fim de Milênio em Paquetá**:

— Sobre o mar azul rendado/ pincel, pincel/ Verde ao fulgor solar/ pintar, pintar/ Veja a ilha, um ninho oculto/ Um vulto, um vulto/ Sortilégio das sereias — cantaram numa das estrofes que vão do fado ao rock, após a abertura com o refrão de **Luar de Paquetá**, ao melhor estilo romântico. Com muita ironia e bom humor, o grupo de artistas dedicou a música à moreninha unanimemente eleita musa, quando se bronzeava numa pedra, revelando abastadas formas: a paraibana Maria do Socorro, há um ano no Rio e, pela primeira vez, em Paquetá, que a maravilhou.

A maioria dos artistas plásticos da Geração 80 não se recordava mais de Paquetá, conhecida apenas nos passeios de criança, com os pais ou colegas de

classe: “Deve estar um charco”, previu Luiz Pizarro, um dos integrantes do grupo, que se surpreendeu com o mar de gente que invadiu a barca, pela manhã. “Acho que a Pedra da Moreninha vai estar escondida de tanta gente em cima”, brincavam os artistas, que realmente atraíram banhistas, além de pintores acadêmicos — alguns de Paquetá — mais habituados a gincanas de pintura.

— Quando soube da festa, vim de Teresópolis para pintar com o grupo — disse, satisfeita, Nadir Ferreira Marques, uma das pintoras de concurso impressionista. Os trabalhos do grupo serão expostos em março, no Centro Empresarial.

São os seguintes artistas plásticos da **Geração 80** que participaram do evento: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Enéas Vale, Geraldo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Márcia Ramos, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Maria Lúcia Catani, Valério Rodrigues, Hamilton Viana Galvão e seu filho Rodrigo, Solange de Oliveira e o professor John Nicholson — que ensinou a muita gente do grupo.

Com cavaletes, telas, paletas, tintas e pincéis, eles se concentraram imediatamente em pintar paisagens nas proximidades da Pedra da Moreninha, com bela vista para a **Ilha de Brocoió**, um farol. Cláudio Fonseca — um dos participantes de bienal, no grupo — ficou à vontade no estilo paisagístico, o forte de seu expressionismo: cravou os pincéis na areia e pintou duas telas — uma marinha e parte de um bosque — que, com a assinatura de Fonseca, certamente confundirão alguns **marchands**.

O escultor Jorge Barrão pintou com nenhum impressionista, Hilton Berredo se instalou numa pedra e, apesar da forma oval, encontrou apoio suficiente para o pequeno cavalete. Já o pintor Enéas Vale, como a maioria dos turistas suburbanos que freqüentam a ilha, ligou o rádio a todo volume (variou entre o rock e a música clássica) e tranquilamente abriu a gaiola que trouxe com seu material. Soltou de lá **posters**, tintas, pincéis e lápis de cor, além de fascículos enciclopédicos sobre os impressionistas, para ilustrar o ambiente natural.

“Maratona impressionista em Paquetá” – O Globo, 02/02/1987

# Maratona impressionista em Paquetá

Vinte e cinco pintores se deslocaram até Paquetá revivendo o grupo de impressionistas que há cem anos desenvolvia na ilha ilções do mestre Manet

ALEXANDRE MARTINS

São sete e dez da manhã, e uma leve bruma encobre o Cais Pharoux, na Praça XV, centro do Rio. Em meio a uma multidão de turistas apressados, que embarcam na lancharia Ingá, em direção à ilha de Paquetá, um grupo se destaca. Vestindo coloridas boinas, carregando maletas de pintura, tintas e pincéis, 25 jovens artistas plásticos cartocças tomam o rumo da ilha com um objetivo definido: imortalizar em pinturas impressionistas a paisagem do fundo da baía, como ela é vista da praia da Moreninha.

Capitaneados pelo crítico Marcio Doctors, pintores, esculptores ou performers como Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Ricardo Basbaum, Cláudio Fonseca, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, Paulo Roberto Leal, Eneas Valle e John Nicholson fazem parte de um grupo que, há cerca de quatro meses, tem se reunido para pensar e discutir arte. Começaram com visitas a ateliês, e hoje estudam a própria história da arte, em especial os movimentos que se sucederam em ritmo frenético neste século. E, segundo o crítico Doctors, o objetivo da visita era este, discutir e estudar, na prática, o impressionismo através de uma Maratona Impressionista. Como justificativa para a efêmeridade, a comemoração dos cem

anos do grupo A Moreninha, formado por obscuros pintores de domingo, que há um século se reuniam nos recantos da bucólica ilha em busca da esplendorosa luz do fundo da baía, e aplicava as técnicas ensinadas por Manet em sua passagem pelo Rio em 1849.

Durante a travessia, para preparar os espíritos, a apresentação da Dupla Especializada, formada por Dacosta e Basbaum, entoando a música-tema "Fim de milênio em Paquetá", que louva os encantos da cidade, é chegada a hora de pintar". Gerardo Villaseca, o "paquetólogo" do grupo, lembra que durante muitos anos a ilha foi moradia de Antônio Lage, pai de Henrique Lage que construiu a mansão onde hoje funciona a Escola de Artes Visuais, e que portanto a viagem dos artistas da Geração 80 (lançada em uma exposição na Escola) nada mais é do que uma volta às raízes mais profundas. Enquanto isso, a bordo, John Nicholson arrumado de cavalete e maleta de pintura e bem imbuído do espírito do acontecimento anunciava: "Hoje vou pintar no mínimo três Gauguins. Na da mais natural, afinal estamos numa ilha tropical".

Uma hora e dez minutos depois, o desembarque. Calor, ilha repleta, turistas lotados, artistas e crítico se dirigem à Praia da Moreninha. Lá che-



Fotos de Ricardo Leoni



**No final da maratona, com o resultado do trabalho impressionista nas mãos, o grupo se reuniu para a pose clássica**

gardo, instalam telas e cavaletes, a maioria à sombra das pedras, outros sobre rochas escaldantes, como Hilton Berredo, em busca da melhor visão. Ai começa a surpresa: planejado como um evento de caráter mais fechado, primeiro de uma série que pretende, a cada mês revisitar a história da arte do impressionismo ao Neo-expressionismo, a Maratona acabou fugindo ao controle dos artistas.

De todos os cantos chegavam pin-

**Ajudando uma vocação precoce**

Moreninha. Da Associação de Artistas Plásticos Profissionais queremos ao menos uma gaveta com chave. Para completá-la, depois do sucesso de hoje, esperamos que a curadora da Bienal de São Paulo, Sheila Leffner, nos dedique um pouco de atenção na organização da mostra.

Fim de tarde, expediente encerra-se, os artistas, cansados e quermidos de sol, posam para a foto oficial ostentando os frutos do trabalho.

ma maratona (agora cubista) deve ocorrer junto com uma das gincanas de pintura promovidas pelo grupo "Artistas Unidos da São José" em cidades do interior fluminense, e o crítico Doctors, animado pelo sucesso da empreitada, se animava (mesmo que em tom de blague) a fazer reivindicações.

— Ao futuro Governador, pedimos que ele abra mão de sua casa de veraneio na Ilha de Brocoió que seria transformada em sede do grupo A

tores da Sociedade Brasileira de Belas Artes para se juntar ao grupo, jovens e senhores curiosos a procura de informações sobre onde se inscrever na "gincana de pintura", a presença maciça de jornais e televisões e os próprios moradores lamentando que não tivessem se lembrado do "centenário da Moreninha" para fazer uma festa a altura, com direito a recepção do Prefeito e banda de música.

A integração foi perfeita, a próxima

“A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo” – *O Globo*, 11/02/1987 – Coluna Artes Plásticas, de Frederico Moraes

ARTES PLÁSTICAS

FREDERICO MORAIS

## A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo

Tenho uma amiga, ótima pintora, que vive enfiada no seu canto, cuidando apenas do seu ofício. Muito tímida, ela não sabe se promover, ou não quer, mas acompanha de longe, pelos jornais, a movimentação de nossa vanguarda jovem. E seus comentários, entre os raros amigos que costuma receber em casa, são sempre muito ferinos.

Sobre o convensote impressionista na Ilha de Paquetá, ela comentou: “Pois é, no meu tempo de escola de belas-artes, a gente costumava sair em grupos, nos fins de semana, a passear, beber ou para festejar alguma coisa, sem outra intenção que a de se divertir um pouco. Hoje, estes passeios na Cantareira são divulgados nos jornais como atividades vanguardistas, pesquisa histórica, arte conceitual etc.” Lembra que um artista como Sansão Castelo Branco escandalizou o Rio dos anos 40 por ter transformado sua vida num *happening* permanente, assumindo ostensivamente seu homossexualismo. Era agressivo e divertido ao mesmo tempo, nas festas inventava o tempo todo situações, esbanjou seu talento em mil pequenas atividades, da ilustração ao cenário. Vivia em guerra com a vida e foi aos poucos se autodestraindo, até morrer em um estado lamentável. Vivesse hoje, seria coroado o rei da performance e do transformismo e certamente seria pago para frequentar festinhas.

Acabei misturando minhas palavras com as de minha amiga, tímida pintora. Sei que ela é habitualmente amarga e talvez até se exceda nos seus julgamentos, mas quando olho o horizonte da nossa arte jovem, eu lhe dou razão. Está tudo muito chato, pobre, banal e publicitário demais. A mega-exposição A Trama do Gosto, organizada pela Bienal de São Paulo, é um tremendo *déjà vu*. Com as exceções de praxe, tudo ali parece um repeteco dos anos 60, inclusive das bienais daquela década, e dos salões de arte também, simulacros banais do cotidiano, mera acumulação de objetos, a história da arte reduzida a almanaque. A boa montagem e sinalização da mostra não ajudam a vencer uma sensação de coisa velha, um falso ar de festa.

Fora da Bienal, é tudo igual. Presentindo o esgotamento das novas tendências neo-expressionistas ou

neoinformais, boa parte da geração 80 mudou da noite para o dia para o neo-construtivismo. Antes, o pessoal da Casa 7 queria ser Baselitz ou Kiefer, hoje eles estão falando de Serra. Breve teremos, por aqui, o neo-conceitual e assim, em alguns meses, ou melhor, a cada temporada, vamos percorrer toda a história da arte contemporânea. Será mais inteligente quem parar e esperar que a moda passe por ele, uma vez por ano.

A homenagem que a vanguarda carioca está prestando a Carmem Miranda, no museu que leva o seu nome, localizado no Aterro, é bastante chifrim. Com seus balangandãs, chapéus, vestidos e jóias de fantasia, a nossa “pequena notável” dá um banho em nossos artistas jovens. Em Carmem Miranda tudo era excessivo, acumulativo, e, como imagem da cultura brasileira, totalmente falso. Mas, como costuma ocorrer na vida da cultura, o que nela era absolutamente *kitsch* virou verdade e modelo. Nunca me senti atraído por Carmem Miranda e fui ao seu museu, no Aterro, não para vê-la, mas atraído pela homenagem dos artistas. Sai não gostando da cantora, mas é indiscutível o fascínio que exerce sobre nossos olhos tudo aquilo que ela pôs sobre seu corpo. Por outro lado, o prédio de Affonso Eduardo Reidy me parece totalmente inadequado para um museu ou pelo menos para o tipo de material que lhe foi destinado, e que pede muitas vitrines. Das 3016 peças que constam do acervo, apenas 400 estão expostas e, mesmo assim, tudo parece muito acumulado, o ar condicionado faz um barulho danado e apesar disso, seu interior é quente.

No meio de tanta coisa, era difícil sobrar espaço para os objetos da nossa vanguarda, tudo timidamente escondido entre as vitrines. O que também não tem muita importância. De bom mesmo, só Alexandre Dacosta com sua instalação-musical *Bananas Yankees*. Se daquela pauta pode sair alguma música é difícil dizer, mas a transformação de raladores de queijo, colheres, batedores de clara de ovo, espremedores de batata e grelhas em instrumentos de música é tão deliciosamente falso quanto a baiana que Carmem Miranda foi. Para os *yankees*, claro.

**Carta de Ricardo Basbaum ao jornal *O Globo* e ao colunista Frederico Morais, em 12/02/1987**

Rio, 12/02/87

Aos leitores de *O Globo*, Frederico Morais, críticos, artistas e interessados em arte:

Escrevo esta carta como resposta a um artigo de Frederico Morais ("A vanguarda se repete na Trama, o 'kitsch' de Carmem vira modelo"), publicado em *O Globo* em 11/02/87. O crítico cita dois acontecimentos artísticos recentes de que participo: o centenário do grupo "A Moreninha", comemorado em Paquetá em 1/02/87, e a exposição "Carmem e o Objeto Moderno", inaugurada em 9/02/87, no Museu Carmem Miranda; além disso faz um fulminante balanço do que ele chama de "movimentação de nossa vanguarda jovem", incluindo opiniões a respeito da mostra "A Trama do Gosto" (organizada pela Bienal de S. Paulo), da relação dos artistas atuais com a imprensa - passando também de raspão pelo problema da performance, assunto atualmente polêmico no Rio de Janeiro.

Inicialmente congratulo-me com o crítico (e com sua amiga) por ter manifestado abertamente suas opiniões, pois que, se a produção artística dos últimos tempos tem sido muito intensa, inexistentes têm sido as reflexões e discussões acerca dessa produção, fato que já começa a causar estranhamento, pois naturalmente o precário circuito de arte nacional não pode engolir de tudo sem fazer cara feia. Assim, esse pode ser um ponto de partida para se começar a pensar tais acontecimentos. O artigo de Frederico tem essa qualidade.

Em minha opinião, a característica mais marcante do artigo em questão é revelar que Frederico Morais é, no momento, um crítico incapacitado a discutir a questão da arte nos anos 80. Não dispõe de instrumental teórico para refletir sobre as respostas formais e comportamentais que aqueles que se propõe a produzir arte hoje assumem e exprimem em suas obras e em suas posturas frente a relação com a imprensa e o circuito de arte (a arte também vive da linguagem comportamental dos artistas). Mas Frederico não precisa sentir-se, por causa disso, o último dos homens (ou dos críticos): talvez nenhum crítico atuante hoje (ou outros livre-pensadores) possa, com total propriedade, exprimir profundos pensamentos acerca dos atuais fenômenos artísticos: esta é uma característica desse final de milênio, marcado por uma real crise do pensamento ocidental, que reflete-se implacavelmente por todos os setores da cultura. O momento mostra-se então de

de forma aberta, iniciante, fértil para descobertas e invenções, já que este é o único caminho. E o artigo citado não demonstra qualquer esforço para se mergulhar nas razões e motivações da arte e dos artistas dos anos 80, preferindo optar pela preguiça mental e pelo olhar automático e ligeiro dos que olham já sabendo que não querem ver nada. Sem dúvida que, para aquele que deseja mergulhar criticamente na produção artística atual, o trabalho é muito mais árduo hoje, pela escassez (ou excesso) de parâmetros e referências. Mas é indesculpável que por isso assumam-se atitudes de antemão negativistas e obscuras, negando a possibilidade da reflexão.

É clara então uma questão: a atual produção dos anos 80 exige da crítica uma nova postura de trabalho, pois os parâmetros utilizados para fundamentação e julgamento da arte produzida nas décadas passadas mostram-se insuficientes e inatualizados, quando aplicados à produção atual. A fórmula clássica, mais uma vez, foi reproduzida: o crítico mostra-se incapaz de acompanhar a revolucionária produção artística de seu tempo (cada época tem sua revolução) em suas particularidades. Para isso exige-se, no mínimo, que ele abandone seu gabinete de trabalho e procure acompanhar os artistas em sua atuação subterrânea, visitando grupos, ateliers e provocando debates. Somente dessa maneira emergem as razões e motivações que possibilitam cada produção.

Resumindo, eu questiono aqui, abertamente, a autoridade do crítico Frederico Morais de exprimir juízos válidos quanto à produção artística atual, pois penso que este encontra-se incapacitado para tal tarefa. Que ele se limite a atuar jornalisticamente, contentando-se em registrar a sequência dos acontecimentos ou então renuncie à sua cátedra em favor de um verdadeiro trabalho de campo e de pesquisa, que vise construir novos parâmetros críticos para julgar tais acontecimentos. Garanto que os artistas estão abertos a contatos e discussões.

Outro ponto que Frederico Morais e sua amiga parecem não compreender é o comportamento que os artistas dos anos 80 manifestam com relação à mídia. Certamente, jornalista que é, Frederico sentiu o impacto dos novos tempos e uma maior quantidade de artistas hoje bate à sua porta querendo espaço nos veículos de comunicação ou enviando fantásticos press-releases. Numa palavra: esses artistas não são ingênuos: sabem do poder e do papel dos meios de comunicação na contemporaneidade. E àqueles que acusam essa atuação de exibicionista cada um responde, simplesmente, com seu próprio trabalho. Todos têm mais de dezoito aninhos e sabem que se mostrarem seus rostos de maneira indefesa não terão muito tempo de sobrevivência. Mas cada um já aprendeu a cuidar de si. O que está falho e

impotente é o poder de discernimento daqueles que exercem a crítica, sentindo-se esmagados pela quantidade avassaladora de novos artistas.

Inexplicável também é, para mim, a utilização por Frederico Moraes do termo "vanguarda", quando refere-se ao grupo de artistas a que pertencço. Esclareço desde já que o grupo em nenhum momento procurou caracterizar-se dessa maneira; adianto ainda que, na minha opinião, no panorama artístico contemporâneo não existem mais vanguardas. Pertence ao be-a-bá dos Manuais de História da Arte o fato de que as vanguardas foram um fenômeno típico da arte moderna européia do início do século, e que esgotaram-se com o deslocamento do eixo artístico para a América do Norte, com o Expressionismo Abstrato e a Pop-Art. O Brasil dos anos 60 também não comporta mais as vanguardas. Registro aqui meu repúdio pelo termo.

Igualmente polêmica nos últimos tempos tem sido a repercussão do fenômeno performance no meio cultural carioca. Aproveito para cobrar da crítica uma posição menos omissa em relação a tais eventos, já que, em minha curta carreira de quatro anos, jamais li qualquer linha de reflexão sobre o assunto - em toda a imprensa. O certo é que a atuação multi-mídia dos performáticos tem colocado em cheque todos esses profissionais culturais, acomodados em suas especialidades comunicativas e esquecidos do pensamento. Anoto aqui a brilhante sugestão de Frederico Moraes e sua amiga e proponho que se dedique a próxima noite performática dos bares cariocas à memória do saudoso Sansão Castelo Branco.

Para não me estender mais, gostaria de informar que escrevo estas linhas sob profundo impacto das imagens de Paquetá, que ainda povoam minha mente, assim como o canto das belas sereias de lá. Foi um domingo inesquecível e é uma pena<sup>que</sup> os artigos veiculados pela imprensa e as imagens exibidas no Fantástico não consigam transmitir totalmente a beleza da experiência por que passamos. Que se registrem aqui meus votos contra a preguiça mental, a frustração e o obscurantismo e pela alegria da criação e do pensamento.

Longa vida à Moreninha!

Ricardo Basbaum

Roteiro da intervenção na palestra de Achille Bonito Oliva na Galeria Saramenha, em 18/02/1987 - Grupo A Moreninha

ROTEIRO BONITO OLIVA

- 1 - CONCENTRAÇÃO ATEUÊ BERNEDO  
~~18h~~. 17h  
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO  
OPRETTAS (PAULO COMPRA)  
BARBANTINHOS (TESTE - HILTON COMPRA)  
E DISCUSSÃO
- 2 - 20h CHEGADA NA SARAMENHA.  
A MORENINHA SE ESPANTA NAS  
CADUÍNAS E OS GARÇONS SE  
ESCONDEM
- 3 - INÍCIO DA PAUSTRÁ.  
A MORENINHA ACENDE OS BARBANTES
- 4 - AOS "CINCO MINUTOS" DE PAUSTRÁ  
INICIA O SENTÁ-LEVANTA. SENTÁ BERNEDO.
- 5 - IMEDIATAMENTE APÓS, ENTRAM OS  
GARÇONS SETWINDO MOLDAS DE  
CHOCOLATE E TORRÕES
- 6 - A MORENINHA COLUCA AS OPRETTAS
- 7 - ~~PAULO LIGA O RÁDIO~~  
OS GARÇONS ANUNCIAM "O DOCE ACABOU"
- 8 - A MORENINHA EXCLAMA "OH! AH!"
- 9 - PAULO LIGA O RÁDIO  
ENÉAS CANTA ÓPETA  
E OCORREM OUTRAS MANIFESTAÇÕES  
INDIVIDUAIS.



“Dolce’ X doces” – *Jornal do Brasil*, 20/02/1987 (Capa do Caderno B)

## Festival de agressões

# “Dolce” X doces

Reynaldo Roels Jr.

“O verão está quente, quentíssimo. Pelo menos para as artes plásticas.” Com esta frase, o artista plástico Paulo Roberto Leal tentou definir a situação criada na última quarta-feira à noite, quando ele e outros integrantes do grupo A Moreninha fizeram uma intervenção na palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva na Galeria Saraninha e que acabou dando até em agressão física. Bonito Oliva, convidado a falar sobre o *progetto dolce*, um desenvolvimento da transvanguarda, foi alertado por um telefonema anônimo de que haveria um protesto contra seu último “golpe mercadológico” — como foi alegado por alguns —, e, antes de começar a falar, pediu que se decidisse entre fazer a performance antes ou depois, mas não durante a palestra. A decisão foi a favor da performance ao final.

Como já se poderia imaginar, o grupo deu início ao protesto enquanto ele falava. Os manifestantes se levantavam, tossiam serviam e coicavam orelhas de burro coloridas. Alexandre Da Costa e Jorge Barrão, vestidos de garçons, serviam balas (os “doces” do projeto de Achille). A confusão começou quando Ricardo Basbaum entrou com um gravador que tocava música sertaneja: Bonito Oliva se levantou e, com um soco no aparelho terminou com o recital. Foi quando as coisas esquentaram, o crítico italiano foi acusado de estrangeiro e a palestra teve que ser interrompida até que saíssem todos os membros do grupo. O único que ficou foi Enéas Valle, vendo tudo de costas, através do espelho.

O evento pôs a nu a situação precária das artes plásticas no Brasil: o grupo que fez a performance foi,

em grande medida, um dos principais beneficiados com o golpe “mercadológico” — como eles mesmos dizem — de Bonito Oliva, ao criar a transvanguarda e abrir espaço para que artistas como Hilton Berredo, Cláudio Fonseca, Márcio Doctors e outros aparecessem no cenário “à sombra da transvanguarda”, como disse Everardo Miranda, da Rio Arte e que chegou atrasado para o debate e já pegou a confusão ao final.

— É a criatura se voltando contra o criador — comentou Everardo. — Isto é um curto-circuito, mas não configurou um grupo, é um saco de gatos.

A posição de Everardo não é a mesma de Márcio Doctors, um dos organizadores do grupo A Moreninha, responsável pela performance.

— A intenção do A Moreninha é realizar intervenções no circuito de arte e polemizar, para que as pessoas se definam — diz Doctors. — Pode-se estar ligado a um movimento e ser crítico dele. O *progetto dolce* que Achille veio defender pode ser uma manipulação de mercado, tanto quanto pode ocasião para debater o esgotamento de linguagens.

Márcio Doctors alegou que Bonito Oliva tem possibilidade de responder como ele quiser. O que Bonito se recusou a fazer, comentando apenas tratar-se de uma “demonstração de marginalidade cultural que, em vez de evidenciar o caráter constitutivo da criatividade

brasileira, é a prova de um isolacionismo cultural terceiromundista, paradoxalmente reaganiano”:

— É o produto de um subproletariado artístico e de desocupação juvenil. A contestação positiva se refere à conquista de autonomia artística e da identidade cultural.

Hoje à noite, haverá uma reunião de artistas cariocas para ver que atitude tomar diante do fato.



Bonito Oliva: crítico criticado

“De artistas, críticos e lavadeiras” – *Jornal do Brasil*, 21/02/1987

## ARTES PLÁSTICAS

# De artistas, críticos e lavadeiras

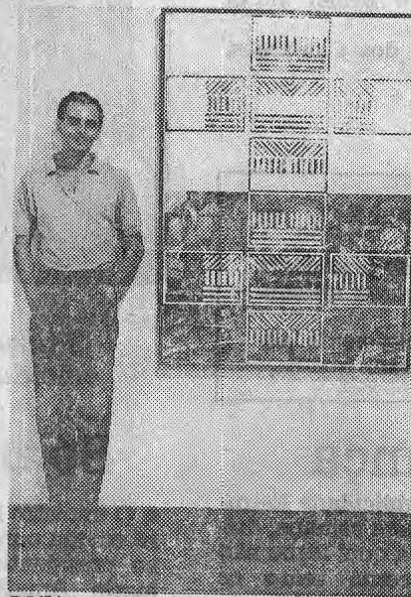
Reynaldo Roels Jr.

**C**ONTINUA quente o meio artístico carioca desde que, na última quarta-feira, na Saramenha, o crítico italiano Bonito Oliva, interrompido em sua palestra por uma performance do grupo A Moreninha, interrompeu por seu turno a performance com um soco no gravador que, tocando música sertaneja, competia com ele pelo direito de ser ouvido. Anteontem à noite, em uma reunião a portas abertas, 18 membros do A Moreninha fizeram uma avaliação do incidente. Como o grupo não pretende ter uma proposta fechada, e sim responder ao que se passa à sua volta (em suma, “polemizar e fazer com que as pessoas pensem e se definam”), cada um deles apresentou uma visão diferente do caso.

Mesmo a intenção do grupo, ao realizar a intervenção na palestra de Bonito Oliva, teve significados diferentes para cada um deles. Enquanto uns lá foram para, através de uma manifestação estética, fazer o crítico dialogar com eles nos mesmos termos, outros estavam decididos a não permitir que alguém de fora viesse ao Brasil dizer o que fazer. O que eles mais recebiam, contudo, não ocorreu: que Bonito Oliva engolisse a todos com sua inteligência. A situação foi agravada ainda por uma segunda alteração de Bonito Oliva depois do inci-

dente, desta vez com o artista plástico Milton Machado, que terminou com um copo de uísque jogado por Milton na cara do crítico. Propôs-se que Bonito Oliva fosse declarado *persona non grata* nos meios artísticos cariocas, e cobrada da Galeria Saramenha a falta de solidariedade para com os artistas brasileiros, publicamente agredidos — segundo eles — com a postura “pouco intelectual” do italiano. Marcou-se uma segunda reunião para ontem, onde seria definido o caminho a tomar.

A oportunidade está aberta para que se recomece o debate em torno das artes plásticas no Rio de Janeiro, paralisado há algum tempo. Só é preciso que se tome cuidado para não transformar um fato que pode ter conseqüências culturais relevantes em uma briga de lavadeiras elevada ao estatuto de discussão teórica.



*Milton Machado: um copo de uísque na cara do crítico*

## “Cultura sambista” – *Jornal do Brasil*, 25/02/1987 (Capa do Caderno B)

JB, 25/2/87

Reynaldo Roels Jr.

**E**M 1926, o poeta e teórico do futurismo italiano Filippo Tommaso Marinetti foi impedido de proferir uma conferência no Rio de Janeiro por manifestantes que não concordavam com suas posições fascistas. Em 1987, o crítico italiano Achille Bonito Oliva, teórico da transvanguarda e, mais recentemente, do “progetto dolce”, quase teve sua palavra cancelada por artistas do grupo A Moreninha, que resolveram fazer uma performance durante a palestra que proferia na Galeria Saramenha. É o próprio Bonito Oliva que faz o paralelo entre os dois acontecimentos:

— O Brasil de 1926 era um país de proveniência colonial, enorme, riquíssimo, mas que, por causa de doenças endêmicas constitutivas, tendia a se fechar sobre si mesmo, a não se abrir ao confronto. Agora, Bonito Oliva, autor de 15 livros e curador de mais de 60 mostras internacionais, encontra a oposição de jovens, o que significa que, em um espaço de 60 anos, a situação do Brasil mudou pouco. Nesse meio-tempo, não se conseguiu realizar um modelo de liberdade que corresponda à possibilidade de respeitar o interlocutor.

A visão que Bonito Oliva tem da cultura brasileira é, no mínimo, a de quem não tem muita crença nas mudanças ocorridas entre 1926 e 1987.

— As ditaduras militares, a corrupção econômica, a falta de organização e de uma burocracia estatal criaram esta superestrutura cultural fechada. Houve tentativas de tentar romper o fechamento. E só pensar em Oswald de Andrade e a teoria da antropofagia, em Tarsila do Amaral, ou mesmo em certos intelectuais, poetas, literatos e pintores, que, em um determinado momento, tentaram extirpar o folclore da cultura local e se voltaram para os grandes modelos de transformação cultural que provinham da Europa, em particular da França, no início. Eles tiveram uma postura antropofágica, positivamente canibalística, de quem tem uma grande fome, digere e assimila, para depois falar na própria língua.

— Bonito Oliva ainda vê na moderna arquitetura brasileira, na obra de Oscar Niemeyer e nos projetos paisagísticos de Burle Marx, no movimento concreto dos anos 50, na obra de uma Lygia Clark e de um Sérgio Camargo outras tentativas idênticas.

— E também em alguns artistas dos anos 70 e 80, tentativas que podem ser exemplificadas nos artistas que apresentei no ano passado, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — tendo presente que era apenas o contexto que eu via do Rio de Janeiro, mas gostaria de lembrar que em São Paulo, por exemplo, havia José Rezende, um artista que conheci em 1975 e que naquele momento me parecia o melhor artista paulista.

A mostra a que se refere Bonito Oliva reuniu trabalhos de Yvens Machado, Leda Catunda, Leonilson, Tunga, Cildo Meireles, Vitor Arruda, Antônio Dias, Jorge Guinle, Sérgio Romagnolo e Roberto Magalhães. Com o título *Transvanguarda e culturas nacionais*, a mostra e a palestra que ele proferiu na ocasião deixaram muita gente engasgada.

— Ainda hoje — diz ele —, vejo nestes artistas, e em outros como Milton Machado e Walmécio Caldas, presenças artísticas que trabalham a partir de um sentimento da história, da natureza, ligado ao país, mas articulando esse sentimento através de uma língua que participa do desenvolvimento cultural internacional, da cultura contemporânea.

A despeito destes artistas, Bonito Oliva não cre em esforços isolados. São artistas que vivem uma vida estrangeira em seu próprio país.

— Depois da morte de um mestre, que foi Mário Pedrosa, a crítica de arte brasileira é provinciana e medíocre na maior parte dos casos — ele continua. — As galerias são poucas e ecléticas em seus programas. O colecionismo passa por apenas duas figuras, Gilberto Chateaubriand e João Saramini, que na minha opinião têm um papel muito importante, suprimindo a omissão do governo estadual e federal. Estes últimos não fazem nada pelos artistas, não produzem uma política museográfica de aquisição de obras, uma política na universidade ou nas escolas de Belas Artes, com matérias como a história da arte contemporânea ensinadas de maneira orgânica.

Bonito Oliva diz que, por uma série de tragédias nacionais, mas também pela cumplicidade de muitos dos intelectuais, o Brasil caiu naquilo que chama de “cultura sambista”:

— Daí a pesquisa, a todo o custo, das raízes populares, a busca da simplicidade da obra, da comunicação retórica e, portanto, a procura ansiosa da identidade nacional — ele explica. — Deste equivoco, participam tanto as várias ditaduras de direita quanto, paradoxalmente, o Partido Comunista. Ainda que partindo de pontos de vista diferentes, lançaram mão do mesmo mito para fundar, através do sentimento popular, uma identidade cultural. Refizeram o trajeto das raízes arcaicas, recuperaram a música africana — a música tem a comodidade de ser oral e, portanto, de superar o analfabetismo, outra doença típica dos países ex-colônias.

Segundo o crítico, a música torna-se uma forma de alfabetização para os grupos de esquerda e de direita, capaz de criar uma compactação da nação. E, para ele, a “cultura sambista” incentivou muitos intelectuais a se tornarem produtores de obras folclóricas.

— E, criaram uma imagem do Brasil como o turista exige — ele acrescenta. — O

paradoxo, então, é que em um país como o Brasil, Jorge Amado seja considerado um grande escritor, Vinícius de Moraes seja considerado um grande poeta, enquanto existem Mário de Andrade ou uma escritora sofisticada como Clarice Lispector. Na música brasileira, há uma pesquisa séria por parte de pessoas como Ney Matogrosso. Mas o grosso da sensibilidade e do gosto brasileiro perseguem o que chamo de imagem sambista do Brasil, que é exportada como mercadoria privilegiada. Desta maneira, criou-se uma retórica na qual, naturalmente, não existe consciência, tem-se medo do confronto e, no fim, há a fobia do estrangeiro. O nacionalismo exasperado que nasce de uma realidade do artista, do medo que ele tem de uma verificação por parte do olho objetivo de um crítico internacional, que pode medir o seu trabalho.

O resultado de toda esta situação, para Bonito Oliva, é uma juventude que quer chegar à arte sem “qualquer mediação cultural, sem consciência, de maneira dire-

ta: uma apropriação, uma cleptomania cultural”.

— No curso deste século, por culpa dos governos de direita e do Partido Comunista, o Brasil perseguiu uma imagem carnavalesca de si mesmo — acrescenta. — Para sair deste carnaval, é realmente muito difícil e não bastam os esforços de artistas isoladamente. É necessário juntar todas as forças do sistema de arte, as forças de tipo teórico e crítico, colecionadores, criar, enfim, uma coletividade da arte. Alguns fizeram um trabalho sério e tiveram interlocutores no exterior, como os concretos paulistas ou um teórico como Gerardo de Mello Mourão. Mas vivem a sua pesquisa no Brasil de maneira isolada. Toda a parte experimental da cultura brasileira é colocada à parte, é considerada apenas heróica ou, pior ainda, é vista como uma coisa hermética, não compreensível. O olho simples típico da direita e da esquerda quer uma cultura de compreensão imediata: este é o modo de destruir a cultura.

Bonito Oliva prossegue dizendo que o próprio público brasileiro não tem consciência da arte que se desenvolve no exterior, o que permite que ele adote artistas copiadores de modelos como portadores de uma palavra nova, quando, em verdade, “são simples replicantes” (os andróides do filme *Blade Runners*):

— Toda vez que penso em um artista como Rubens Gerchman, penso na figura dos replicantes, realizações de uma robótica avançada na qual os andróides parecem iguais aos homens verdadeiros, só que não têm sentimento. Gerchman representa o exemplo do replicante, o repetidor ao infinito dos modelos culturais desenvolvidos no exterior durante os últimos 20 anos, colhidos por um olhar esperto nas revistas de arte e em umas viagens aqui e ali. Em 12 anos de distância, vi seu trabalho se transformar, de uma análise antropológica sobre o território cultural brasileiro, em um trabalho de superfície pictórica que lembra os piores alunos da transvanguarda. Mesmo a atitude de retirar-se do contexto, como ocorreu com um crítico da inteligência de Ronaldo Brito, é perigosa porque salva a consciência pessoal, mas deixa espaço ao folclore e ao atraso — conclui Bonito Oliva.

Bonito Oliva, referindo-se ao incidente durante a sua palestra, comentou que, apesar de os artistas que realizaram a performance serem responsáveis por seus atos, já que a cultura é produtora de responsabilidade cultural, o comportamento deles se inscreve em uma situação histórica de crise, para a qual eles evidentemente não vêem saídas e nem mesmo têm modelos que venham do passado.

A objeção de que é normal que manifestações deste tipo venham a ocorrer mesmo na Europa, Bonito Oliva responde que é verdade, desde que se conheçam as idéias do interlocutor, desde que haja um objeto em torno do qual discordar.

— Neste caso houve uma atitude apriorística e emotiva, e foi colocado um gravador em funcionamento para impedir a minha voz. Era uma luta contra minha voz, um embate físico, e não mais cultural. Artistas que deveriam ter uma maturidade própria, como Paulo Roberto Leal, declararam que o ataque foi justo porque Bonito Oliva é um crítico estrangeiro. São declarações de um nacionalismo que, em 1987, para dizer pouco, são patéticas. Marinetti não fez sua conferência. Eu fiz a conferência, porque mudou o nível de consciência cultural, por não sermos paternalistas ou compreensivos ao ultraje. O paternalismo, a compreensão hiperbólica das situações tornam-se, isso sim, uma forma de colonialismo cultural, o efeito de uma mentalidade que explica tudo recorrendo ao contexto subdesenvolvido.

## Bonito Oliva é o colonizador colonizado

“**A**chille Bonito Oliva é um ladrãozinho, um sujeito que chega aos trópicos para mamar aqui. Ele veio ao Brasil pela primeira vez em 1975 como papa da arte conceitual, viu meu trabalho e o trabalho de outros pintores (havia uma vitalidade incrível na nossa pintura), e ele chupou tudo o que encontrou. Dois anos depois, lançou a transvanguarda na Europa, sem cumprir



nenhuma das promessas que nos tinha feito. E o colonizador chupando o colonizado, como os romanos que invadiram a Grécia e acabaram colonizados por ela. Ele me chama de replicante, mas estou expondo na Europa, na Alemanha e sou matéria no L'Express. Ele não precisa mais vir aqui, os jovens já deram o recado a ele. Simpatico, esse grupo A Moreninha.”  
(Rubens Gerchman)

“Cultura também dá samba” – *Jornal do Brasil*, 1º/03/1987 (Capa do Caderno B – Especial)

# Cultura também dá samba

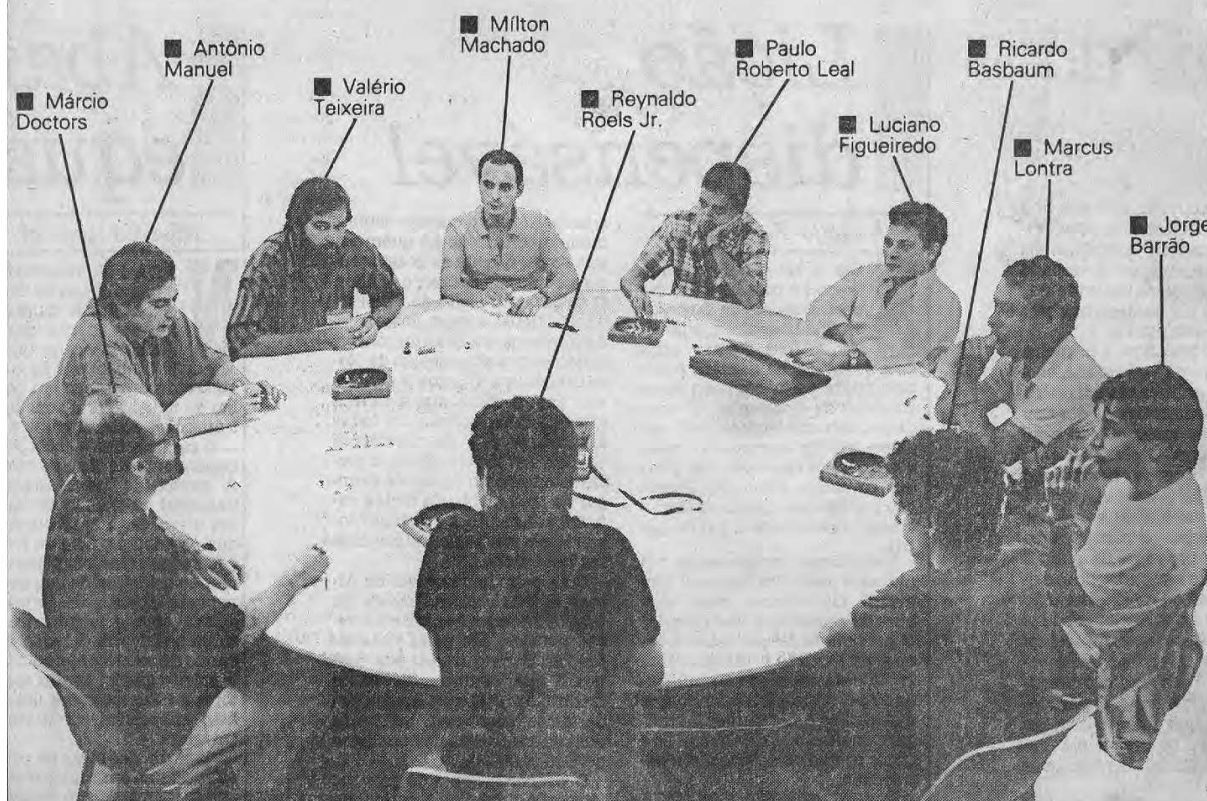
Reynaldo Roels Jr.

*Cultura sambista? Ou samba teórico? A última passagem do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva pelo Brasil, intempestiva e conturbada, deixou um rastro positivamente polêmico e provocador: a denúncia da manipulação de nossa cultura pelos governos de direita e pelo PC, reduzindo-a aos seus elementos mais primários e folclóricos (a “cultura sambista”, como ele chamou) e transformando-a em instrumento*

*ideológico que reforça o mito da unidade nacional para escamotear as diferenças. Para discutir o crítico e as questões que ele levantou, o Jornal do Brasil reuniu um grupo de artistas plásticos e críticos de arte e pôs o problema em cima da mesa.*

*Os debatedores foram Paulo Roberto Leal, Valério Teixeira, Márcio Doctors, Ricardo Basbaum e Jorge Barrão, membros do grupo A Moreninha; Milton Machado e Antônio Manuel, artistas plásticos; Marcus Lontra, diretor da Escola de Artes Visuais do Par-*

*que Lage; Luciano Figueiredo, diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte; e Reynaldo Roels Jr., do JB. O artista plástico e marchand Vítor Arruda, proprietário da Galeria Saramenha, foi também convidado para o debate mas não pôde comparecer. Os debatedores, evidentemente, não se sentiram autorizados a discutir todos os aspectos do problema, que ultrapassa em muito os limites estritos das artes plásticas, mas enfrentaram aquilo que consideraram relevante e dentro de sua competência.*



## O problema é o mercado

**ML** — A exposição da Geração 80 não foi uma tentativa de trazer a transvanguarda para cá, queríamos apenas fazer uma grande festa e reunir pessoas que estavam trabalhando. Era um número extraordinário, com suas dificuldades e suas fraquezas naturais, mas estavam surgindo. Depois do grande barulho da exposição, que era indagativa a partir do próprio nome (Como vai você, Geração 80?), o setor mais organizado do circuito, que é o mercado de arte, incorporou e adotou os artistas, pela facilidade de venda da pintura, e impôs uma segunda leitura do fato. Sinto que o nosso problema é o mercado de arte, por nossa carência e nossa pobreza, e a falência total de todas as instituições culturais no Brasil. O mercado adota um comportamento ditatorial e impõe caminhos. O papel do crítico é de colaboração, discussão, participação e investimento pessoal. No caso do Bonito Oliva, por exemplo, esse investimento vai todo para o mercado. Cabe a ele o papel de Rita Pavone dos anos 80, ditando, com seu martelinho, o que é e o que não é. Isso é muito fácil em um país como o

nosso, onde não há instituições culturais atuantes. Não temos uma política nacional de arte, temos artistas manipulados pelo mercado.

**AM** — Mas com tudo o que foi dito não se tocou no fato de que as dificuldades dos anos 80 continuam as mesmas que eram nos anos 70, o meio é pequeno e são ainda necessários novos espaços para colocar os trabalhos e divulgá-los. Não se pode ficar sujeito a uma meia dúzia de galerias e a um museu. Onde estão os meninos da Geração 80 hoje? Todo aquele potencial que já existia e que foi reunido naquela mostra? As dificuldades continuam.

**ML** — Enquanto não houver novos espaços, toda a censura da ditadura se transforma na ditadura do mercado. O sistema político dos anos 70 é hoje o sistema das galerias. O papel das instituições culturais seria exatamente o de contrapeso a esse poder exagerado do mercado, que está crescendo cada vez mais. O crítico, diante disso, tem dois caminhos: ou fica na briga do lado dos artistas, ou fica do lado da galeria, fazendo papel de garoto-propaganda.

## O caso Bonito Oliva

**JB** — Milton Machado disse que o debate é importante porque nele poderiam ser discutidas coisas além do fato "Bonito Oliva", e acho que podemos começar com ele.

**Milton Machado** — É, eu disse isso no dia da conferência e fui mal-interpretado, pela ênfase com que eu falava. Disseram que foi um incitamento à desordem. Eu acho que o episódio entre o Bonito Oliva e a Moreninha é um episódio altamente significativo e dá margem para que se aprofunde um debate que não se está fazendo, ou faz-se pouco as claras, e cuja falta incomoda muita gente.

**Márcio Doctors** — Uma coisa que me estarece é que se está esvaziando a todo momento o conteúdo cultural do fato, pois ele foi um episódio cultural. A começar pelo Bonito Oliva, que tratou a coisa toda como um fato infantil. Como participante da Moreninha, acho que Bonito Oliva foi limitado a ponto de não perceber a linguagem em que a coisa foi feita. Hoje, há várias formas de linguagem, e a Moreninha escolheu desestabilizar a territorialidade em que ele se colocou, patrocinado por uma galeria privada e esperando um desenvolvimento muito linear de tudo, uma conferência com perguntas, respostas, um diálogo enfim. Quando se introduziu um outro nível de linguagem, a territorialidade dele foi desestabilizada. Esta foi uma estratégia própria de nossa cultura antropofágica. Escapou a ele essa nossa capacidade de digerir o que vem de fora. É preciso notar uma coisa fundamental: hoje se teme que estar atento a todas as possibilidades de linguagem que surgem. As coisas não se esgotam naquele nível muito elementar da dialética, da racionalidade com que Bonito Oliva trabalha com a sua ótica europeizada. Existe toda uma série de manifestações novas e que só são possíveis de entender quando se leva em conta o imponderável.

**Antônio Manuel** — Só como registro, em 1975 Achille Bonito Oliva esteve aqui a convite do Museu de Arte Moderna, viu muita coisa e fez uma série de promessas. Nenhuma delas foi cumprida e, depois, tivemos falar dele pela transvanguarda. O Brasil não engoliu a transvanguarda. Temos um potencial de experimentação muito presente. Por outro lado, a questão da cultura sambista, que ele coloca, deixa de lado muitas coisas, como o parangolé de Hélio Oiticica, uma obra de nível internacional, genial, e intrinsecamente ligada ao samba. É arrogante que ele venha ao Brasil com esta atitude. É uma atitude colonialista.

**Marcus Lontra** — Bonito Oliva é a figura do crítico superado, comprometido com o mercado de arte. Ele me parece ter uma atitude de vitrinista e não a de um pensador da arte. Ele falou da transvanguarda, agora vem com o projeto doce, que ninguém conseguiu entender o que é. É um espagete novo que, como no Plano Cruzado, tem que mudar um pouquinho para aumentar o preço. É sempre uma tentativa de criar um clima.

**Luciano Figueiredo** — Já tivemos outros grandes críticos de arte internacionais no Brasil, grandes artistas, e todos dialogaram conosco, observaram a arte brasileira, nas nunca com esta postura. No ano passado, Guy Brett esteve aqui e viu tudo com a maior humildade.

**MM** — Herbert Read veio ao Brasil para uma Bienal, e foi preciso a sua interferência para premiar Volpi. E há Pierre Restany e outros. E, agora, vem Bonito Oliva com o projeto doce...

**LF** — Bonito Oliva Duce.

## A política cultural...

**Valério Teixeira** — A história recente do país teve uma forte participação dos artistas com suas linguagens, e agora uma das suas demandas é a colocação da arte brasileira a níveis internacionais, o que só pode ser feito através de uma estratégia. Tudo passa pelos Ministérios das Relações Exteriores, da Cultura e da Fazenda. Tem que haver uma política substancial para isto.

**MD** — E o Brasil, que é a oitava economia do mundo, a sexta do Ocidente, não representa nada em termos de cultura no mundo. Porque quem pode fazer não se interessa, mantém uma relação espoliativa com o próprio país.

**JB** — Mas são os artistas que precisam começar a se manifestar, e não deixar que a formulação de uma política para as artes fique só com o governo. Ou então ele vai decidir o mais importante: quais as verbas e para onde vão.

**MM** — O Bonito Oliva disse uma coisa curiosa; que há artistas estrangeiros em seu próprio país. Eu de fato me sinto estrangeiro e, mais do que estrangeiro, um contrabandista. Na hora de comprar meu material, tenho que ir trocar cruzeiros no câmbio negro, mandar os dólares clandestinos por um emissário e fazer o papel de contrabandista. E há um ano atrás, vi o Barney no Salão Nacional dizer que ia liberar a importação de material.

**Paulo Roberto Leal** — Pode-se perguntar a ele onde conseguiu as tintas que usou quando apareceu como pintor na capa das revistas.

**AM** — Ou perguntar a ele quem é o seu contrabandista.

**ML** — Acho que a falta de apoio e de interesse da Velha República e da Nova Velha República é evidente. Não existe nada, os museus e escolas de arte estão caindo aos pedaços. Só outro dia é que os alunos da Escola de Artes Visuais puderam ver, pela primeira vez, trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, na Sala Especial do Salão Nacional. Como é que se espera que rapazes de 20 anos comecem a pintar, se eles não podem ver a história de nossa própria arte? E isso na capital cultural do país!

**MM** — o presidente Figueiredo, antes de deixar o governo, visitou uma exposição de arte abstrata e declarou que a meta dele de três anos faria melhor. Se um presidente da República diz isso...

**MD** — O caso é que eu e os artistas estamos cansados de dar dinheiro para sermos artistas.

**ML** — Mas, no Brasil, as coisas só se resolvem por pressão. E os artistas plásticos são os mais fracos para exercer pressão. Houve uma reunião em que o BNH passou o seu acervo para a Caixa Econômica. O senador Marcos Freire foi logo receptivo ao pedido de Dina Sfat para a manutenção do teatro. Ela é uma figura conhecida, sai na televisão. Mas os artistas plásticos que estavam lá não são figuras conhecidas do grande público: Abelardo Zaluar, Lygia Pape e Newton Cavalcanti. Quem conhece a figura dos três? Eu, por exemplo, acho Milton Machado melhor artista plástico do que Dina Sfat atriz, mas o público não conhece o trabalho dele, o que dizer então da figura dele? A pinacoteca do BNH, que todos sabemos ser importante, não tem o prestígio do teatro. Para que tenha, tem que haver uma pressão muito grande e constante.

**PRL** — Então, o que se coloca é que o setor das artes plásticas se organize em nível de comunidade, o que até hoje não fez, para poder reivindicar o que é direito e de seu setor específico.

**ML** — Mas esse é um trabalho que precisa ser constante. No ano retrasado, roubaram-se dois Calder da cidade. Foi-se até o fim da apuração. Alguém mais tocou no assunto? E então, como é que fica?

## A vanguarda é brasileira?

**LF** — As formulações teóricas da transvanguarda já estavam superadas e muito bem resolvidas pela própria produção brasileira. Transvanguarda é uma grife nova? Tudo bem, o mundo aderiu. Mas aqui já havia fundamentos, críticas e postulações que se voltavam para a arte moderna. Tudo o que se chama de pós-modernismo já tinha sido formulado, ou estava sendo indicado, por um Mário Pedrosa e pelo neoconcretismo. E, de repente, somos chamados de subcultura.

**JB** — É necessário fazer uma distinção. Há dois Bonito Oliva que é preciso separar. Querendo ou não, foi ele quem legitimou a transvanguarda e, com isso, deu condições para que a produção brasileira pudesse aparecer. Não basta o artista estar trabalhando, a sua obra tem que ser legitimada no circuito. E o papel de Bonito Oliva aí é inegável. A não ser que se faça uma revisão da história da arte e se conclua que a transvanguarda não passa de arte pompier do século XX, ele

lado, ele chega aqui, hoje, mercadologicamente descolando um novo movimento da transvanguarda e chamando de projeto doce ou duce, que ninguém entende, isso é outra coisa.

**MD** — Ele pôs determinadas pessoas em determinados lugares, traçou uma distinção entre cultura superior e cultura inferior, mas onde é que ele põe a fronteira? É feliz quando fala do sambismo. Ele detectou com clareza o problema da manipulação pela direita e pela esquerda no Brasil. Mas ele também manipula isso. Hélio Oiticica deu uma resposta magistral a tudo isso. Na obra de Hélio não há fronteira, ele está lá, inteiro, é todo um processo de vida. Ele não era um voyeur do sambismo.

**Ricardo Basbaum** — O momento atual é de ebulição, mas poucas coisas são discutidas e criticadas a sério. Acaba-se inchando a figura de um crítico em detrimento de uma discussão que nós é que deveríamos levar,

“A arte do bom humor” – O Globo, 07/12/1987 – Coluna Artes Plásticas

ARTES PLÁSTICAS

O GLOBO

GRUPO 'A MORENINHA' LANÇA LIVRO E VÍDEO

Segunda-feira, 7 de dezembro de 1987

# A arte do bom humor

6 • SEGUNDO CADerno



**A MORENINHA**  
perigoso grupo  
de intervenções  
de **ARTISTAS**



**O crítico**  
PLAYBOY DO mundo  
disposto a tudo  
PARA  
SEUS QUITUTES



**DONO da GALERIA**  
Duas cabeças:  
MARCHAND OU  
ARTISTA? THAT IS  
the question

Bonito Oliva, no dia 18 do mesmo mês, na Galeria Saramenha.

Quando foi anunciado em Paqueta que a sucessão de "ismos" da história da arte moderna iria ser devorada em apenas um ano, começando pelo Impressionismo. Ou quando os membros do grupo usaram orlhas de burro e distribuíram doces durante a conferência daquele que é considerado o Papa da Transvanguarda, o que estava sendo proposto pela "Moreninha" era uma desestabilização de códigos. Ou seja, uma interferência ativa na linearidade dos pensamentos da história e da crítica de arte.

Ao contrário do que se possa imaginar, a atitude humorada de "A Moreninha" em comemorar o centenário de um obscuro grupo de pintores impressionistas ou de rechazar o discurso viciado da Transvanguarda, se incluiu num horizonte histórico. Mesmo que sua artilharia tenha sido apontada em direções contrárias às do tempo do movimento histórico tradicional. Mas aí é que está a questão. Não se estava abdicando da história da arte, mas sublinhando um aspecto de permanência de nossa produção artística, que perpassa a massa da temporalidade, que é o humor. Há humor na antropofagia. Há humor no tropicalismo. Há humor na "Moreninha". O que ocorreu foi que, ao invés de se tentar inserir numa perspectiva cronológica, optou-se

MÁRCIO DOCTORS

A pretensa necessidade de uma linearidade discursiva que de conta dos acontecimentos no campo da arte, cria acomodação mental e amolecimento de vontade. E nada pior ao pensamento e ao seu duplo — a inventividade — do que essa situação morna e pesadamente lodocenta do pensamento adormecido e do desejo domesticado.

Foi a partir dessa constatação que "A Moreninha" se formou. Todas as ações desencadeadas por ela, durante o ano de 1987, indicam uma mesma coerência de objetivo, que é a vontade de preservar o pensamento como dimensão fundamental da obra de arte. Não o pensamento enquanto arte conceitual, mas o pensamento enquanto alerta à uma visão meramente hecônista da arte, como vem sendo desenvolvida ao longo dos anos 80. Por isso "A Moreninha" não se caracteriza propriamente como um movimento estético, mas como um movimento ético.

Dando continuidade a esse projeto, o grupo está lançando o livro e o vídeo "Orelha". O livro se propõe a dar a visão daqueles que participaram dos dois episódios fundamentais de "A Moreninha", que foram a ida à Ilha de Paqueta no dia 1 de fevereiro desse ano, e a intervenção na conferência do crítico italiano Achille

"Orelha", o livro e o vídeo, é a investida do grupo de artistas plásticos procurando a sonoridade da cultura no Brasil

o nihilismo-irônico. Foi contra isso que "A Moreninha" se insurgiu e que tão poucos perceberam. Ela repudiou o nihilismo-irônico da Transvanguarda, ao mesmo tempo que indicou que uma saída possível seria repensar a noção de temporalidade a partir de um tempo compacto, pleno de atualidades. "A Moreninha" surgiu de uma necessidade do pensamento estético em pensar sua própria especificidade cultural, mas se configurou numa dimensão ética, por uma opção de estratégia de resistência às múltiplas formas do nihilismo-irônico.

A "Orelha" é mais uma investida. So que agora procurando dar um outro corte indicativo na massa da história da cultura brasileira, que é a sua sonoridade. Afinal, como diz Caetano Veloso, "o Brasil tem ouvido musical". A "Orelha" indica o outro da visão, a audição. O outro do olho, a "Orelha".

A "Orelha" é a vontade da razão absoluta em administrar sua própria falência. A invenção do sentido da descrença — o nihilismo —, mas travestido na sua forma mais virulenta:

idéia no ar como se fosse um satélite. Um pensamento que fique orbitando e emita novas possibilidades de referência para o acontecimento plástico. E esse satélite-ideia que é a "Orelha" (que surge no momento em que o leitor se pergunta "por que orelha?"), aponta em direção a um outro sentido de permanência da história de nossas artes plásticas, que é a confluência do som e da visão. É Hélio Oiticica com "O que faço é música". São as experiências sonoras de Clito Meireles. As experiências musicais da Dupla Especializada de Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum.

Nesse momento em que a velocidade avassaladora do tempo tecnológico engole a noção tradicional de temporalidade, provocando uma nova inércia, só nos resta aguçar os sentidos. Não há mais futuro. Não há mais passado. Há a emergência de uma nova consciência de um tempo pleno de atualidade, que, como o som, nos envolve na plenitude de sua presença. Os artistas de "A Moreninha", intuitivamente, indicam esse novo tempo da visão.