

CARLOS EDUARDO VIANNA A. SOARES

O RASTRO DA MODERNIDADE

**O discurso da Modernidade e a pintura brasileira
até o evento "Como vai você, geração 80?"**

Dissertação de mestrado em História e Crítica da Arte
ORIENTADORA: Prof^a. Dra. BEATRIZ RESENDE
CO-ORIENTADORA: Prof^a. MARIA LUISA LUZ TÁVORA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

1998

SOARES, Carlos Eduardo V. A.

O rastro da modernidade. O discurso da modernidade e a pintura brasileira até o evento "Como vai você, geração 80?" Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998.

ix,204 p

Dissertação: Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Modernidade 2. Geração 80 3. Pintura 4. Século XX - Brasil

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

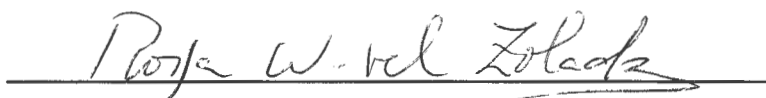
CARLOS EDUARDO VIANNA A. SOARES

O RASTRO DA MODERNIDADE
O discurso da Modernidade e a pintura brasileira
até o evento "Como vai você, geração 80?"

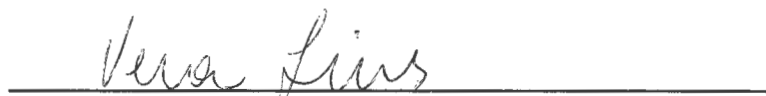
Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de mestre.



Prof.^a. Dr.^a. Beatriz Resende
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof.^a. Dr.^a. Rosza W. Vel Zoladz
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof.^a. Dr.^a. Vera Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
março de 1998

Agradecimentos

Em memória ao querido José Luís Werneck que me auxiliou a dar forma às minhas questões iniciais, e me mostrou o titanismo das Exposições Universais.

À paciente e confiante orientadora professora Beatriz Resende.

À professora Sônia Gomes Pereira, minha segunda orientação, que me apoiou até a mudança do objeto de estudo.

À professora Maria Luiza Távora que há dez anos me ensina o gosto pela história da arte e me acompanhou até aqui.

À Suely que sem a sua dedicação ao Departamento de pós-graduação eu não teria terminado este trabalho.

A Luís Ernesto, Luís Aquila, Daniel Senise, Marcus Lontra, Thomas Cohn e Wilson Coutinho pelas suas preciosas informações.

A todos que me incentivaram e apoiaram em diversas formas e momentos de desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais.

Ângela e Aguinaldo.

"Dizeis que não encontrais pinturas ao preço que desejamos, porque as não há a tão baixos preços. Por isso, se não encontrais bons artigos (cose) a bom preço, não deveis comprá-los, porque não há grande procura aqui. São artigos a comprar quando o artista tem necessidade de dinheiro. Sois vós que deveis decidir, porque não é uma necessidade para nós comprometermo-nos no negócio desses artigos, visto não serem coisas que se possa vender todos os dias ou para as quais haja muitos compradores. Mas se um dia, ao procurar, encontrardes um bom artigo, de valor, e que o artista tenha necessidade de dinheiro, então comprai-o.

Vendemos três das cinco peças que Andrea comprou e, por cada uma, obtivemos 10 florins de ouro a pronto, o que nos deu um lucro excelente. Se o artista a quem ele as comprou tem bons quadros de pequenas dimensões, que custem 4,5 ou 6 florins -mas é preciso que sejam bons e baratos- comprai um ou dois, mas não mais; ou podeis mesmo comprá-los a um artista melhor, porque se forem desenhos bons, vender-se-ão bem. Aqui a clientela é exigente."

Carta de Buoninsegna di Matteo, de Avinhão, aos seus correspondentes florentinos, 17 de Março de 1387. (in. LE GOFF, Jacques. *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*. Lisboa, Gradiva, p 82.)

RESUMO

O RASTRO DA MODERNIDADE

O discurso da Modernidade e a pintura brasileira até o evento "Como vai você, geração 80?"

Esta dissertação enfoca dois temas básicos e suas possíveis relações: a Modernidade e a pintura brasileira. Partindo de um enfoque social sobre o desenvolvimento da Modernidade, foi utilizada uma abordagem que permitisse determinar a formação dos seus paradigmas. Nesse processo, procurou-se estabelecer pontos de contato entre o início do capitalismo e as suas formas mais recentes, para delimitar algumas estruturas persistentes do seu discurso. Buscando possíveis relações entre os temas, delimitaram-se manifestações estéticas na pintura brasileira que pudessem dar tradução às transformações que marcaram o desenvolvimento de uma cultura de massa urbana inserida numa economia de mercado. Nesse processo, destaca-se a realização do evento "Como vai você, geração 80?", de modo a se evidenciarem a realização e os desdobramentos dos paradigmas da Modernidade de fins do século XX.

ABSTRACT

THE TRACK OF THE MODERNITY

The discourse of the Modernity and the brasilian painting until the happening "Como vai você, geração 80?"

This dissertation focus on two basic themes and their possible connections: Modernity and brasilian painting. Based on a social focus about the development of Modernity, a research was aplied so that it was possible to determine the consistency of its paradigm. In tthis process, it was tried to stablish links between the beginning of capitalism and its most recent forms, in order to delineate some persistent structures of its discourse. Looking for possible connections between the themes, aesthetics manifestations had been delimited on brasilian painting that they could translate the transformations wich marked the development of a culture of urban mass imput in as economy of market. In this process, it was made to stand out "Como vai você, geração 80?", in a way that it became possible to prove the realization and unfolding of the paradigms of the Modernity of the end of the 20th century.

Sumário

1. Introdução	1
2. Modernidade como projeto social burguês	10
2.1 A fé no futuro	20
2.2 Vanguardas	25
2.2.1 O valor da negação	32
2.2.2 Ruptura e fragmentação	35
2.3. Falta de comunicação e narcisismo	38
2.3.1 Arte e indústria de consumo	40
2.4. Pós-Modernidade	46
2.4.1 A rede sobre o globo	52
3. O que foi ter sido moderno no Brasil	55
3.1 Moderno ocidental	56
3.2 Moderno urbano	62
3.3 Moderno popular	69
3.4 Moderno centralizador	74
3.5 Moderno institucionalizado	79
3.6 Moderno industrial	84
3.7 Moderno de massa	89
3.8 Moderno periférico	96
4. Como foi você, geração 80?	102
4.1 O que foi você, geração 80?	122
5. Conclusão	126
6. Referências	129
7. Anexos	138
7.1 Entrevistas	
7.1.1 Luís Ernesto	139
7.1.2 Marcus Lontra	144
7.1.3 Daniel Senise	161
7.1.4 Luiz Áquila	168
7.1.5 Thomas Cohn	178
7.1.6 Wilson Coutinho	187
7.2 Matérias de periódicos:	
7.2.1 O Globo, 17/7/1984	198
7.2.2 Jornal do Brasil, 23/7/1984	200
7.2.3 O Estado de São Paulo 30/8/1984	203
7.3 Documentação em vídeo:	
7.3.1 Vídeo: Jornal Nacional, TV Globo, 18 de junho de 1984, matéria de 1 minuto e 13 segundos.	
7.3.2 "Como vai você, geração 80?", Studio Line, 1984, 20 minutos.	

1. INTRODUÇÃO

Dia 14 de junho de 1984, numa tarde de sábado de inverno carioca, 16 horas. Abre-se o evento "Como vai você, geração 80?". Não estive no Parque Lage como aluno à época daquele evento. Fui ao "bochincho" mas não fiquei até o fim. Gostava do que via. E com a observação do que se passava perguntava-me como era aquilo. Por que era aquilo? Sem perceber, sem ter uma idéia muito clara da minha condição, comecei a desenvolver um questionamento acerca da necessidade das vanguardas e dos problemas da figuração. E, para compreender tudo isso melhor, fui buscar as engrenagens da Modernidade.

À medida que as respostas surgiam, começava a ficar claro também que a situação na qual a Modernidade se havia criado mudava rapidamente. Ir em direção ao que se encontrava após seria um passo obrigatório. Em 1984, 'Pós-Modernidade' parecia mais um nome que designaria mais um modismo. Ainda se buscavam rótulos para as novidades que se produziam. O crítico de arte italiano Achille Bonitto Oliva dava suas voltas pelo Brasil anunciando que chegara a vez da 'Transvanguarda'. O evento "Como vai você, geração 80?" tinha muito para se enquadrar como tal. Mas penso no entanto que o que surgia era uma trans-a diferente. Era transgressora, transcendente, transexual. Havia uma transformação sim. Que pode ter significado muito mais que uma vanguarda *transi-tória*.

Esse evento abrigou muitos dos artistas do Sudeste que afirmariam suas carreiras nos anos seguintes. Em parte, por essa importância, ele vem sendo citado como um marco na história da arte brasileira, quando ainda pouco se fez como uma análise crítica das suas motivações e implicações. Neste trabalho, pretendo identificar alguns aspectos da Modernidade e do que se vem caracterizando como sendo a Pós-Modernidade e a sua pertinência ao processo histórico brasileiro.

O trabalho se dividirá em duas partes. A primeira desenvolverá as idéias que conformam a Modernidade concomitante com a ascensão burguesa: a noção de tempo linear voltado para o futuro e as suas conseqüências. Para isso, faremos uma breve volta até a Revolução Comercial, que antecede em pouco o Renascimento, para encontrar ali as condições propícias para formação de um espírito burguês. As maneiras de uma classe social que se caracteriza pelo apego às aparências, luxo e ostentação, pela visão venal do mundo, pela ruptura de barreiras que atrapalhem a expansão de seus negócios e que não faz guerra, manda fazer e fornece os insumos para o desenvolvimento das suas tecnologias. Homens que constroem pátrias. Mas que não submetem às suas fronteiras o seu capital. Esse, o capital, migra como sementes leves ao vento à procura dos solos que lhes acolham para que se desenvolvam da melhor maneira. E, nessa ascensão, como os novos paradigmas se estabeleceram e orientaram as novas concepções do homem moderno.

Nessa história da Modernidade, qual o legado que é trazido para as zonas periféricas e que gera a nossa formação moderna? Aspecto atlântico: este oceano que banha Europa, África e Américas. Que nos trouxe reis, escravos e aventureiros; armas e livros. Que levou riquezas materiais e uma nova concepção planisférica, étnica e cultural para o Velho Mundo.

A segunda parte tratará do que vai chegando a estas praias a partir do século XIX e como elas se desenvolverão no novo solo. Desde a chegada de D. João VI e a abertura dos portos, as relações externas e internas mudam com maior intensidade. Estabelece-se a burocracia administrativa, que determina, junto a outros fatores, a aceleração do processo urbano e a aproximação com o cenário moderno europeu em oposição a uma estrutura particular de produção e organização social.

Muda-se também a conformidade com a realidade que se vivia e, junto à ascensão de uma elite urbana, o desejo de ser como as metrópoles. Serão vistas as rupturas culturais que se irão operando com esse desejo, que acompanham as mudanças desencadeadas pela Revolução Industrial.

Situando-se na esfera artística, pode-se perceber o que significou a Modernidade e as Vanguardas históricas europeias para nós e como se deram o uso e a difusão dos seus discursos. Isto é, como que, por intermédio da pintura, podemos perceber o processo de desagregação parcial das estruturas do tipo colonial ainda persistentes e o avanço do modelo moderno capitalista nas suas diversas fases. Uma vez que as relações típicas do Capitalismo nos países centrais não foram totalmente implantadas, deixando sobreviver uma série de estruturas sociais e culturais do sistema anterior, nessa hibridação, a pintura brasileira também passa por um processo caracteristicamente seu.

O período da Modernidade no Brasil proposto neste estudo inicia-se no momento em que as suas relações externas e internas são significativamente alteradas com a proeminente influência do capitalismo industrial britânico, indo até o fim de uma guerra fria que denuncia o processo de crise vivido pela Modernidade. Aí pode-se inserir o objeto final de estudo, o evento "Como vai você, geração 80?", dentro de uma Pós-Modernidade já estabelecida.

Esse período mais recente ainda produz realizações potencializadas e características da Modernidade, mas se tornando gradativamente mais esparças no tempo e no espaço. Ségalen, citado por Baudrillard, diz que "na Terra, tornada esfera, cada movimento que nos afasta de um ponto começa logo aí a aproximar-nos dele, o que também é válido para o tempo. Cada movimento da história aproxima-nos imperceptivelmente do seu ponto antípoda, até mesmo do seu ponto de partida. É o fim da linearidade. Nesta perspectiva, o futuro não existe, também não há fim. Nem sequer é o fim da história".¹

Uma mudança numa convicção tão dogmaticamente preconizada durante a Modernidade, a da linearidade temporal e seu conseqüente evolucionismo, indica-nos a abrangência de uma mudança que, se ocorre num determinado nível mental, corresponde a outras mudanças estruturais. Torna-se pertinente a idéia de Pós-Modernidade.

Caso se considere a Pós-Modernidade como Mário Pedrosa o fez,² antes mesmo que sociólogos americanos utilizassem o termo para designar a cultura do capitalismo monopolista avançado, como um processo característico do pós-guerra marcado pelos meios de comunicação e pela sociedade de consumo, pode-se ter da pintura brasileira uma leitura um tanto diferenciada de uma leitura exclusivamente moderna. Deve-se procurar entender antes a Modernidade como uma construção, um movimento civilizatório, que vai ser analisada, para nela inserir uma "realidade" chamada Brasil. Das primeiras bienais, da "Opinião 65" à "Como vai você, geração 80?", são décadas que, pelas condições de pressão e oposição, a arte brasileira, como sistema, já se desenvolve com referências particulares — internas e externas.

¹ BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Lisboa: Terramar, 1992. p. 22.

² PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Expandindo alguns de seus limites e retraindo outros. São os choques ocorridos com a abstração, o conceitual/social de Oiticica e Lúcia Clark, os populares *pop* de Gerchman, a ironia da anti arte *ready-made* de Leirner e toda a convivência com uma crescente produção simbólica que o regime militar incentivara.³ Até esses anos 80 temos um caminho percorrido.

Necessidades modernizadoras do País costumam ser uma idéia utilizada de forma recorrente nos discursos desenvolvimentistas, implicando mudanças tecnológicas e científicas tanto da produção como do social. Se num período mais recente o panorama político e social era sombrio, cai, como lembra Canclini, o paradigma ideológico de dependência ou imperialismo cultural quando a situação da produção de bens simbólicos chega a se inverter em alguns casos.⁴ Ou, como escreve Renato Ortiz, passamos "da defesa do nacional-popular à exportação do internacional-popular".⁵

Em 1984, no Brasil, e em particular no Rio de Janeiro, havia uma certa euforia e otimismo no ar, diante da iminência do fim do regime militar e da retomada da esperança pela Democracia. Aquele foi o ano das "Diretas já". Isso é significativo. Pois que se permitia voltar a pensar. Enfim, a expressão tornava-se mais que possível — estimulada. Havia ironia no ar. O último dos generais-presidentes afirmava que preferia o cheiro do cavalo ao do povo e fazia suas primeiras imagens públicas

3 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 100-101.

4 CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 311. "O maniqueísmo daquelas oposições torna-se ainda menos verossímil nos anos 80 e 90, quando vários países dependentes registram um crescimento notável de suas exportações culturais. No Brasil, o avanço da massificação e industrialização da cultura não implicou, contrariamente ao que se costumava dizer, uma maior dependência da produção estrangeira. As estatísticas revelam que nos últimos anos cresceu sua cinematografia e a proporção de filmes nacionais nas telas: de 13,9% em 1971 a 35% em 1982. Os livros de autores brasileiros, que ocupavam 54% da produção editorial em 1973, subiram para 70% em 1981. Também se escutam mais discos e fitas nacionais, enquanto decaem os importados. Em 1972, 60% da programação de televisão era estrangeira; em 1983, baixou para 30%. Ao mesmo tempo que ocorre essa tendência à nacionalização e autonomia da produção cultural, o Brasil se transforma em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando telenovelas. Como também consegue penetrar amplamente nos países centrais, chegou a transformar-se no sétimo produtor mundial de televisão e publicidade, e o sexto em discos."

5 ORTIZ, Renato. *apud* CANCLINI, Nestor. Op. cit., p. 311.

"malhando", com pesinhos ao sol, de sunga. Ao mesmo tempo, Fernando Gabeira ia à praia de tanguinha de crochê rosa. Isso para demonstrar que certas atitudes que poderiam causar escândalo em outras épocas estavam plenamente no contexto. Veremos adiante essa questão do corpo e da sensualidade dessa época.

A começar pela sua localização, exatamente debaixo da mão direita do Cristo Redentor, o Parque Lage, com a Escola de Artes Visuais, é um local privilegiadamente carioca. E com tal regionalização poderemos caracterizar também o evento em questão. Isto implicará uma opção metodológica apoiada em Giulio Carlo Argan. Está nessa intenção apreender as relações mais amplas que a arte moderna desenvolveu com a cidade. A cidade como espaço de ação, de reprodução e de representação dos modos burgueses. Não a cidade do traçado urbano mas também aquela que se estende simbolicamente do "tipo de roupa e adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, e não menos visual por serem mneumônicos imaginários, as extensões da influência da cidade além dos seus limites".⁶

Dentro dessa definição, enquanto afirmação de classe, irei localizar o desenvolvimento da nossa Modernidade como o projeto social burguês se realizando entre nós a partir dos movimentos sociais e artísticos que se deram nas duas maiores metrópoles brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo: "O espaço urbano, por fim, é a verdadeira ideologia da burguesia".⁷

É bom não generalizar. Se disséssemos que a arte é um componente essencial do sistema cultural burguês estaríamos reduzindo-a a um âmbito étnico e cronológico

⁶ ARGAN, Guilio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Lisboa: Estampa, 1988. p. 43.

⁷ Idem. p. 44.

por demais restrito (...) Diremos apenas que a arte se manifesta nas culturas ou camadas culturais que, em qualquer tempo e lugar, fundamentam a realidade social, sempre e tão-só no contexto de uma ética de valores, isto é, de uma concepção da vida como trabalho produtivo, das relações humanas como intercâmbio de experiências, da política como dialética de autoridade e de liberdade.⁸

Ao tratar os diversos acontecimentos da história da pintura brasileira por seus intermédios, procurarei encontrar um ponto de contato e influência mútua com diversas outras ordens, as pulsações conjunturais desses períodos, os mecanismos que explicam as concordâncias e discordâncias existentes entre os diversos níveis de uma determinada sociedade, buscando ter dessa uma imagem tão integrada e global quanto possível.

O referencial utilizado será a peculiaridade da Modernidade que se opera na América Latina, no caso a brasileira. A consulta a Lyotard, Habbermas, Jameson, Huysen, Harvey ou Turraine e tantos outros é necessária, claro, mas para sabermos como os centros da Modernidade se pensam. Ela repercute aqui, mas, no entanto, devemos procurar uma abordagem própria. Do surgimento da América nos mapas europeus de fins do século XV até a transição neocolonial, o caráter limitado da passagem para o Capitalismo, que acontece em certos momentos em toda América Latina, gera fenômenos de desigualdes ou desproporções de desenvolvimento devido às peculiaridades da evolução das forças produtivas e da acumulação de capital no seu contexto histórico.

Este trabalho procura detectar como se deram os conflitos para o estabelecimento dessa cultura de classe a partir desses referenciais, o que significa Modernidade nos países centrais e como o seu discurso é utilizado nas áreas periféricas até o evento

⁸ Idem. p. 42.

"Como vai você, geração 80?" Esse recorte é porque aquele evento já pertence a um momento em que o discurso da Modernidade declina, quando se começa a procurar a reversão temporal do futuro, do ecletismo que se alimenta de formas do passado, e o uso recorrente do termo Pós-Modernidade.

As generalizações tendem a erros. Assim, ao se falar em arte brasileira, deve-se considerar as suas regionalizações. O mosaico que se interliga e interage da mesma maneira como o Brasil o faz com o Mundo. Aceita-se a proposta à alteridade que a Pós-Modernidade dos antigos centros nos propõe.

Tendo Rio e São Paulo, como os dois principais centros urbanos do Brasil dos séculos XIX e XX, pode-se perceber como essas duas cidades concentraram aspectos interessantes de poder: numa, predominantemente o poder político e suas instituições, e, na outra, o econômico. No século XX, como veremos, os seus embates ideológicos, manifestos nas artes, agirá nelas de formas diferentes e complementares.

O Rio de Janeiro, depois de ter sido 'corte' até 1960, passa por uma certa sensação de 'esvaziamento'. Mas a difusão de nossas maneiras 'cortesãs' pelas redes de comunicação que daqui se irradiaram fascina quem está longe. O evento "Como vai você, geração 80?" é um fato profundamente sintomático das mudanças ideológicas pelas quais passamos. Esse evento é particular na nossa Modernidade pela representatividade que tem como reflexo de um momento brasileiro assim como, ao mesmo tempo, de uma tendência externa. É um momento que significa realinhamento mundial para uma internacionalização de uma fase do capitalismo que corresponde a uma nova distribuição internacional do trabalho e do capital. E essas novas relações que começam a se estabelecer transparecem artisticamente.

Além do debate e do desenvolvimento das idéias que envolvem a Pós-Modernidade e sua relação com a Modernidade, algumas manifestações evidenciam a emergência

de novos paradigmas. Esses se relacionam com as redes mediáticas e os seus aspectos espetaculares; as relações produtivas e de mercado, isto é, o estabelecimento de uma sociedade que se caracteriza por ser consumidora, em escala de massa. Ainda, os redimensionamentos espaciais — global e regional — e temporais que envolvem, para além da percepção e marcação de um tempo cronológico, as relações com o passado e o futuro e a memória.

Na delimitação desses paradigmas e no estudo da pertinência do nosso processo artístico-cultural neles é que se constituirá o presente trabalho, enfatizando a organização, acontecimento e repercussões do citado evento.

Metodologicamente, na primeira parte, para o desenvolvimento de certos conceitos, poder-se-ia ir longe no passado. Ali, por ser terreno já seguro e de abundante literatura, permaneço apenas para localizar alguns dos pontos de referência para o desenvolvimento do assunto. São pontos em que a comprovação se faz pelo acesso bibliográfico. A parte mais delicada é aplicação dos conceitos de Modernidade ao ambiente brasileiro.

Para tratar do evento "Como vai você, geração 80?", que, por pertencer a um passado recente, é objeto de insuficiente material crítico, irei me basear nos levantamentos dos periódicos da época, no catálogo da mostra, em alguns acervos e, sobretudo, nas entrevistas, anexas, com pessoas envolvidas no evento que nos fornecerão dados relevantes.

Enfim, feito isso, espero poder lançar uma abordagem sobre um momento de nossa arte, tentando percebê-lo a partir de um ponto de observação que privilegie as nossas hibridações.

2. MODERNIDADE COMO PROJETO SOCIAL BURGUEÊS

O paralelismo entre a Modernidade e a ascensão da burguesia é condição *sine qua non* para a compreensão de ambas. Gostos, atitudes, ideologia, conflitos e relações dessa classe social serão determinantes da categoria moderna. A Modernidade corresponde espacialmente a uma expansão de limites geográficos; ao surgimento de uma nova forma de transmissão e reprodução de palavras; à concepção mecânica do tempo; e a uma nova forma de ordenação da memória. Como reflexo de um novo comportamento social, há o surgimento de uma nova estética e forma de representação e laicização do conhecimento.

Com relação ao conceito de *burguesia* e seus termos equivalentes, vamos tratar, conforme Engels, como sendo "a classe dos grandes capitalistas que, em todos os países desenvolvidos, estão hoje quase que exclusivamente na posse de todos os meios de consumo e das matérias-primas e instrumentos (máquinas, fábricas) necessários para a sua produção".⁹

⁹ ENGELS, Frederich. *apud* BOTTOMORE, Tom. In. *Dicionário do pensamento social do século XX*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 49.

O capitalismo, antes de ser, ainda segundo Engels, "o modo de produção do seu portador, a burguesia"¹⁰, "existe, antes de mais, em função das economias que lhe são subjacentes".¹¹ Complementado esse conceito, temos ainda em Braudel: "O capitalismo, privilégio de um pequeno número, é impensável sem uma cumplicidade ativa da sociedade. É uma realidade de ordem social, forçosamente, e é, até, uma realidade civilizacional. É-lhe necessário que, de certa forma, a sociedade inteira aceite, mais ou menos conscientemente, os seus valores. Mas tal nem sempre acontece".¹²

Ao periodizar a Modernidade, quando envolvemos os níveis sócio-econômicos e o artístico e estético, reservamos riscos sob as manifestações históricas de um único processo. Dentro da Modernidade, como forma societária, o desenvolvimento cultural tende a concentrar a atenção sobretudo a partir da efetivação do projeto iluminista que, desde o século XVIII, caracterizou uma separação da razão objetiva, expressa na religião e na metafísica, em três campos distintos: ciência, moral e arte.

Poderíamos pensar Modernidade a partir do Iluminismo. Mas também podemos considerar o Iluminismo como o acabamento formal do ideário burguês que já vinha-se conformando há alguns séculos. Da mesma forma, até onde a Modernidade se estende? Em que ponto (se é que existe tal possibilidade de definição de limites rígidos na historiografia atual) passamos a ter a Pós-Modernidade?

10 _____. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, São Paulo: Global, 1979, p. 56.

11 BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*, Lisboa: Teorema, 1986, p. 69.

12 "As sociedades densas decompõem-se em 'conjuntos' de vários tipos: o económico, o político, o cultural e o social de um ponto de vista hierárquico. O económico só pode ser compreendido em ligação com os outros conjuntos, nos quais dispersa e aos quais abre, simultaneamente, as suas portas. Há uma ação, uma interação. E esta forma peculiar e parcial do económico, que é o capitalismo, só poderá ser inteiramente explicada à luz dessas vizinhanças e intromissões em que acaba por assumir a sua verdadeira face". idem, p 69.

O período Moderno, segundo Arnold Toynbee,¹³ como processo de ascensão da burguesia, culminaria em meados do século XIX. Iniciar-se-ia a Pós-Modernidade no último quartel desse mesmo século. Essa passagem é caracterizada pela ascensão das massas, o surgimento da sociedade de massa. A isso podemos acrescentar a visão de Argan, que afirma que também a partir desse momento se opera uma "negação" dos princípios da Modernidade.

"Todavia, a condição crítica da arte do nosso século não depende do fato de ter-se colocado contra a burguesia para associar-se às forças operárias que disputam com ela o poder. Sua polêmica continua sendo uma polêmica no interior do sistema, a polêmica da burguesia histórica contra a burguesia que, ao subir ao poder, renegou a instância crítica e historicista que havia caracterizado, desde sempre, a sua cultura. Têm razão, portanto, os críticos marxistas quando qualificam a arte moderna de pequeno-burguesa".¹⁴

Teríamos aí um evidente conflito de nomenclaturas se utilizássemos a periodização proposta para o que chamamos de arte moderna se a considerássemos a partir da primeira exposição impressionista, justamente em 1874.

Pelo uso que se fez durante todo o século XX do termo "moderno", para uma designação artística, e que agora começa a se fazer de "pós-moderno", tendo-se em mente a possível periodização proposta por Toynbee, tornar-se-ia complicado chamarmos pós-moderna a Modernidade artística do século XX. Doravante, a título de nomenclatura, vamos usar, para o período anterior ao "imperialismo" ou último quartel do século XIX até o fim da Segunda Guerra, Modernidade, e, então, o período seguinte, de Pós-Modernidade.

13 TOYNBEE, Arnold. *Um estudos da História*, Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

14 ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 42.

O capitalismo, como a forma econômica que deriva da Modernidade, fora do controle do coletivo geraria distorções como a separação entre a economia e a sociedade, como já alertava Rousseau. Assim, vamos encontrar margem para pensar a Pós-Modernidade também como a possibilidade de uma efetivação tardia do projeto moderno por meio do controle das forças capitalistas pelo coletivo.¹⁵ Ao se mudar o referencial, teremos resultados diversos daqueles primeiros. Não estaríamos em crise com a Modernidade "clássica", em fins do século XX, devido à não-realização de suas utopias. Mas num momento de plena realização da pretendida hegemonia global do capitalismo burguês, como um triunfo, quando, na sociedade de massa e de consumo (termos que se confundem constantemente, designando-se mutuamente), seria nela realizado plenamente o capitalismo, mesmo que em formas centralizadas ou monopolizadas. O povo como mercado.

Vamos identificar nesse processo histórico o desenvolvimento, algo inerente à sua própria realização enquanto classe e a sua própria ação no sentido de sobreviver, desenvolver-se e perpetuar-se e, ainda mais, "como classe caracterizadora, adjetivadora e, por que não dizer de uma vez, dominante de todo um novo processo social que se anunciava, desenvolvendo toda uma especificidade social".¹⁶

Das suas origens até hoje, a Modernidade se constitui de quatro movimentos básicos que Nestor Canclini formula: o projeto **emancipador**, como "a secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada

¹⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social e discurso sobre a economia política*, São Paulo: Hemus, 1981,

¹⁶ OLENDER, Marcos. *No livro do futuro*, Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, IFCS/UFRJ, 1992, 2 vols, p. 20.

das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos. Fazem parte desse movimento emancipador a racionalização da vida social e o individualismo crescente, sobretudo nas grandes cidades."

Outro, o projeto **expansionista** sendo "a tendência da Modernidade que procura estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens. No capitalismo, a expansão está motivada preferencialmente pelo incremento do lucro; mas num sentido mais amplo manifesta-se na promoção das descobertas científicas e do desenvolvimento industrial."

A questão do novo, que se manifestará como um modo exacerbado na produção simbólica, em particular na pintura, está contida no projeto **renovador** que "abrange dois aspectos, com freqüências complementares: de um lado, a busca de um aperfeiçoamento e inovação incessantes, próprios de uma relação com a natureza e com a sociedade liberada de toda prescrição sagrada sobre como deve ser o mundo; de outro, a necessidade de reformular várias vezes os signos de distinção que o consumo massificado desgasta."

Finalmente, o projeto **democratizador** que é "o movimento da modernidade que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral. Compreende a Ilustração até a criação da Unesco, o positivismo até os programas educativos ou de popularização da ciência e da cultura empreendidos por governos liberais, socialistas e associações alternativas e independentes".¹⁷

¹⁷ CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo: EDUSP, 1997, p 32

Vejo curioso como a Modernidade, na tentativa de categorizar os períodos históricos, acabou ela mesma se tornando uma gavetinha de escaninho destacável e delimitada.

Considerando a diversidade geográfica e mesmo temporal, a origem dos mercadores europeus está na Revolução Comercial, para a qual cristandade medieval serviu de teatro entre os séculos XI e XII. Como afirma Le Goff, nessa época os mercadores em muitas cidades permaneciam como parte do "povo", sendo porém um erro considerá-lo como constituído por uma única classe. Dentro do povo, os ricos mercadores e banqueiros já formavam uma categoria à parte, dominante por muito tempo.

É preciso não esquecer que, de facto, a economia medieval permanece fundamentalmente rural, que nas cidades o artesanato predomina, que os grandes negócios não são senão uma camada superficial; mas pela massa de dinheiro que movimenta, pela extensão dos seus horizontes geográficos e económicos, pelos métodos comerciais e financeiros que utiliza, o mercador-banqueiro medieval é um capitalista. É-o também pela mentalidade, pelo tipo de vida, pelo lugar que ocupa na sociedade.¹⁸

Discordando um pouco de Alain Touraine, que procura não reduzir o capitalismo nem à economia de mercado nem ao racionalismo,¹⁹ aproximarei-me mais da posição de Braudel, que iguala economia de mercado a capitalismo, "porque ambos progrediram a par, desde a Idade Média até os nossos dias, e porque o capitalismo tem sido freqüentemente apresentado como o motor ou

18 LE GOFF, Jacques. *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*, Lisboa, Gradiva, 197_, p 33.

19 TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 1994, p 38.

a expansão do progresso económico. Na realidade, tudo se assenta sobre o enorme dorso da vida material".²⁰

As posições de Braudel e le Goff são norteadoras, pois, em suas análises do processo histórico, não caem num maniqueísmo onde as trocas seriam o mal do mundo. Constatam-se o desenvolvimento de duas formas de mercado concorrentes. Aquela que sempre existiu mas que tem as suas normas: o mercado público tradicional. Junto a esse vemos as práticas que procuram libertar-se das regras do mercado tradicional, que muitas vezes vão ser consideradas excessivamente paralisantes.

A ação, sendo a componente mais forte do carácter ocidental, sobrepõe-se à contemplação. Daí os imperativos do novo. A grandeza física derivada da ação, o "movimento" é presente em todas as suas práticas. O mercador itinerante usa como seu quartel-general as estalagens que são as estações de muda de cavalos e paradas dos viajantes. Desenvolvendo seus contatos nas proximidades da praça onde se realiza o mercado, um novo tipo de troca "vem substituir as condições normais do mercado coletivo por transações individuais, cujos termos variam arbitrariamente, de acordo com a situação respectiva dos interessados."²¹

São formas de trocas desiguais que resultavam em prejuízos para uma das partes, já que a concorrência tinha pouco lugar. Conhecedores das cadeias que se formavam, conheciam as condições de mercado de cada extremidade (produtor e consumidor), podendo mais bem avaliar os seus lucros. Pela sua

²⁰ BRAUDEL, Fernand. *Op. cit.*, p. 68.

²¹ "Mercadores itinerantes, recolhedores, coletores de mercadorias vão procurar os produtores a suas casa. Compram diretamente ao camponês a lã, o cânhamo, gado vivo, as peles, a cevada ou trigo, as aves de capoeira, etc., ou compram-lhe, mesmo, esses produtos antecipadamente, a lã antes da tosquia, o trigo quando ainda está na seara. Um simples papel assinado na aldeia, à mesa da estalagem, ou na própria quinta, serve para fechar contrato". *idem*, p. 58.

eficácia no abastecimento de grandes cidades, tornavam-se toleradas as suas práticas. Pela sua natureza fluida, tendiam a encontrar os meios de escapar às regras e à fiscalização habituais. Quando essas cadeias se tornaram tão extensas a ponto de alcançarem autonomia, o processo capitalista despontou.²²

Não é acaso ser Mercúrio o símbolo do comércio. Personagem da mitologia romana, deus da eloquência, das habilidades, dos gatunos, e ainda mensageiro; ou, na natureza, metal fluido.

Podemos perceber que as práticas capitalistas e os seus litígios vêm-se perpetuando até hoje, Isso demandaria a figura de um Estado *moderador* nascido da necessidade de, permitindo a existência e mesmo predominância desse sistema econômico, defender o povo dos seus abusos. Na tentativa de eliminação da dualidade bem e mal de interpretação "religiosa" ou psicológica, as Luzes procurarão dar-lhe um fundamento social. Colocarão o indivíduo em relação ao seu corpo social, separando-o em *individual e coletivo*. Das dicotomias que a Modernidade cria e das quais se alimenta, a dicotomia do individual e do coletivo parece ser a que representa melhor o momento atual. Temos o risco do controle do coletivo pelos individualismos e não o contrário, o que já era pressentido e temido por Rousseau, que defendia o apelo à vontade geral como um instrumento de luta contra a desigualdade. Na prática, o Estado, enquanto comunidade dos cidadãos, deveria ser o contrapeso necessário à diferenciação social resultante da própria modernização.

Há uma comparação cabível entre os tempos atuais com esse nem tanto "proto-capitalismo" que estamos descrevendo. O movimento que hoje chamam de globalização tem um movimento análogo acontecido alguns séculos atrás, o

²² idem ., p. 60.

qual já refletia bem o mesmo espírito: o *Ferhandel* trata-se de uma designação dos historiadores alemães para o comércio a longa distância, que permitia aos mercadores abrigarem-se dos sistemas normais de controle.

O *Ferhandel* é um domínio da livre iniciativa (a vida sob o signo da troca), por excelência, opera em distâncias que mantêm ao abrigo dos sistemas normais de controle ou lhe permitem contorná-los; exercerá a sua ação, conforme os casos, da costa de Choromâmdel ou das margens do golfo de Bengala para Amsterdão, e de Amsterdão para um certo e determinado armazém de revenda na Pérsia, na China ou no Japão. Com tão vasta zona de operações é-lhe possível escolher, e efectivamente escolhe, tudo para permitir maximizar os seus lucros. Os lucros do comércio das Antilhas baixaram? Não importa, pois no mesmo momento, o comércio na Índia ou o comércio para China garantem o dobro do lucro. Basta corrigir a pontaria.²³

Ao se aceitarem a necessidade e a utilidade dessas trocas, estabelecem-se os princípios do livre comércio, do capitalismo liberal. "Razão suplementar para aproximar a revolução comercial do século XII da do século XIX."²⁴ Seguindo então nesta esteira, temos abaixo um trecho de uma entrevista com um alto executivo da Sony Corp., que pode indicar uma evolução do mesmo movimento:

O intercâmbio básico foi explicado por Yasunori Kirihara, gerente de recursos humanos da Sony: "A questão de mudar a produção para países

²³ BRAUDEL, Fernand. *Op. cit.*, p. 60.

²⁴ LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 63.

subdesenvolvidos resume-se em saber se é mais barato usar pessoas ou máquinas. Se estiver localizado no Japão, tem de se basear em máquinas, porque os salários são muito altos. Mas se você investir muito depressa em máquinas, pode perder para os seus competidores, que estão contando com a mão-de-obra mais barata de outros países". "Os termos sociais que as diversas nações estabeleceram para o comércio foram golpeados por toda parte e, em muitos lugares, estão visivelmente se desmantelando, mas esses vínculos implícitos ainda podem ser decisivos no que se refere à questão das pressões globais sobre sistemas sociais.²⁵

Com o Estado, a burguesia vai construindo a sua relação conforme o equilíbrio que se vai estabelecendo. Na sua relação com a cultura e a religião, esta, força tradicional, diz não às novidades do mercado. Mas, embora não pare de dizer não, acaba porém por dizer sim às imperiosas exigências do século, mantendo no entanto a oposição de princípio contra os empréstimos a juros como usura.

A cultura, elemento proporcionador de significados, fornecedora das regras de ação social, sem as quais seria impossível para os seres humanos, dentro de uma sociedade, se compreenderem mutuamente, vai retirando os seus obstáculos muito cedo e, admirada com um novo mundo, vai permitindo a manifestação dos valores da classe em ascensão.

O Renascimento cria um espaço pictórico característico da mentalidade que transpôs o Homem pelos oceanos. A ênfase na perspectiva projetada sobre o plano corresponde também, além da vontade de domínio e análise do entorno do Homem, à planificação ou linearização do tempo e do espaço.

²⁵ GREIDER, William. O Estado de São Paulo, Caderno 2, ano IX número 3.766, 2-5-1997,p.1-2

2.1 FÉ NO FUTURO

Durante o período do Renascimento, a retomada dos estudos clássicos dá origem à introdução de um novo conceito de temporalidade baseado numa superioridade do futuro sobre o passado. Nessa concepção moderna, o tempo é sucessão, irreversibilidade e infinito. O que tende a legitimar o que é novo ou moderno sobre o antigo. Pois o que é antigo seria inferior justamente pelo menor nível de progresso científico, tecnológico e social alcançado.

É possível assim estabelecermos uma ligação do século da Renascença com o da Revolução Industrial quando essa fé no futuro não só se perpetua mas ganha nova força com as transformações tecnológicas e científicas. Ocorre também, a partir de meados do século XIX, um incremento na atividade da historiografia da arte dentro da cultura europeia, incentivando a publicação de ensaios críticos sobre os tratados da Renascença. Isso se deve em parte a uma motivação diante da crise formal que o desenvolvimento da indústria impunha. A resposta imediata era a revitalização dos estilos históricos nacionais.

Durante a Idade Média, o tempo era concebido em linhas essencialmente teológicas, como uma prova tangível do caráter transitório da vida humana. A idéia de um *theatrum mundi* desenhava a analogia entre este mundo e um palco nos quais os Homens desempenhavam papéis reservados a eles pela Divina Providência. Tal concepção era natural às sociedades cultural e economicamente estáticas, dominadas por um ideal de estabilidade. Isto é, nas sociedades nas quais as tradições são elementos de coesão social, os aspectos dinâmicos são restritos para finalidades práticas, uma vez que a introdução constante de novidades pode significar o seu próprio desaparecimento dessas sociedades.

Não se pode esquecer também que a medição do tempo antes da invenção do relógio mecânico, em fins do século XIII, não se fazia que imprecisamente.

Embora o conceito do tempo teológico não tenha desaparecido subitamente, a situação mudou dramaticamente, passando, a partir de então, a coexistir num estado de crescente tensão com a nova emergência da preciosidade do tempo prático-tempo de ação, criação, descoberta e transformação. O tempo como *commodity*, é apropriado pela Revolução Comercial.²⁶

Em outro aspecto temporal, o histórico, as relações entre passado, presente e futuro mudam, formando a "oposição" moderno/antigo. Um aspecto igualmente dramático na Renascença, análogo a outro par contrastante da Modernidade: o "novo" e o "tradicional".

É nesse sentido que, durante a Modernidade, vamos vendo como as "revoluções históricas costumam considerar a si mesmas como um retorno a um estado de pureza inicial, implicando uma visão cíclica da história — onde os ciclos sucessivos são vistos como alternância de luz e trevas, ou como formando uma espiral ascendente simbólica, em acordo com uma doutrina mais sistemática do progresso" que tomará corpo no século XIX.²⁷

26 LE GOFF, Jacques. *Op. cit.* p. 81-82. "Um calendário regulado a partir das festas móveis era eminentemente incómodo para o homem de negócios. O ano religioso começava numa data variável entre 22 de março e 25 de abril. Para os seus cálculos, para o estabelecimento de balanços, os mercadores tinham necessidade de pontos de partida, de referências fixas. Entre as festas litúrgicas escolheram uma secundária, a da circuncisão, e fizeram principiar e terminar as suas escritas em 1 de janeiro e 1 de julho.

A Igreja tinha também determinado as horas do dia em função dos períodos litúrgicos e das respectivas orações. A hora das matinas, primas, e Avé-Marias marcava-se pelo sol e variava durante o ano. Os sinos regiam-se pelos quadrantes solares. Mas o mercador precisava de um quadrante racional, dividido em doze ou vinte e quatro partes iguais. Foi ele que promoveu a descoberta e a adopção dos relógios de repique automático e regular. Florença teve-os desde 1325 (...). Doravante já não será pelo relógio da Igreja, mas sim pelo relógio comunal, laico, que se regulará a vida das pessoas. À hora clerical sucedia a hora dos homens de negócios".

27 CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987. p. 22.

A idéia de superioridade do futuro sobre o passado, que determinará todo esse comportamento moderno, 'nasce' com o poeta Petrarca (1304-1374), 'Pai do Humanismo'. Inspirado pelos textos clássicos que eram traduzidos então, surge a idéia de um passado de uma Antigüidade idealizada. Deve-se considerar que, paralelo ao acesso a esses textos, o poeta convive com a peste negra "desembarcando" na península itálica em 1347, que iria devastar a Europa.

Os humanistas eram tão hostis a todas as coisas escolásticas e medievais que mudaram a visão dominante da história. Os humanistas impulsionados pelos novos modos realçavam a importância das ações e vontades dos homens na história, as pessoas como participantes ativas na formação dos acontecimentos. Preferiam, ao sistema providencialista, uma visão cíclica proveniente dos antigos, especialmente de Aristóteles, de Políbio e de Cícero. A história alternava períodos de ignorância e esclarecimento, de renascimento e declínio.

Essa visão cíclica permitiu que os humanistas caracterizassem a época anterior à sua como um período de declínio do apogeu clássico. Do mesmo modo permitia que eles considerassem a si mesmos e ao seu próprio tempo como representantes de um período de reflorescimento, de recuperação da sabedoria e dos ideais clássicos. Com base nessa visão cíclica, os humanistas inventaram a noção de que a Idade Média era um abismo de trevas que separava o mundo antigo do mundo dos humanistas. Devemos aos humanistas a atual divisão da história em antiga, medieval e moderna. Há ainda na visão humanista um elemento da idéia atual de progresso: ousavam pensar que eles, "os modernos", podiam até superar as antigas glórias da Grécia e de Roma. ²⁸

28 JACOB, James.R. *et al. Civilização Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. p. 272.

Esse Humanismo perpetua a sua herança longe, deixando-se manifestar dentro do Iluminismo. No século XVIII, o Homem volta a ser a figura central nas histórias da humanidade e das nações, segundo Voltaire no seu *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756): "A história tem quatro grandes séculos, exemplos para a posteridade: o de Péricles, o de Augusto, o dos Médicis e o de Luis XIV." Ou ainda tão positivo quanto Auguste Conte; o francês Condorcet, em *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794), que enuncia a lei do progresso: "A perfeição do homem é realmente indefinida"; ela não tem "outro termo que a duração do globo onde a natureza nos lançou"; "jamais [sua marcha] será retrógrada", uma vez que as condições físicas do globo sejam as mesmas. A evolução é contínua: "Os resultados de cada instante presente ultrapassam aquele que oferecia os instantes precedentes; ele influencia sobre aquele dos tempos que devem seguir". A evolução provém de causas claras e distintas: o homem forma sem cessar novas idéias, pelas combinações daquelas que lhe vêm das suas sensações, por comunicação com outros homens, pelos meios artificiais, língua, escrita, álgebra, que ele inventa sempre".²⁹ Em continuidade, Condorcet estabelece um processo evolutivo auto-referenciado para ser aplicado a todos. Constrói um quadro dividido em dez épocas em que, depois da decadência devido ao cristianismo, a humanidade redimir-se-ia pela Revolução Francesa!

29 CONDORCET, Marquis de. apud MOUSNIER, Roland. *Histoire Generale des Civilisations*. Tomo V, le XVIII^{ème} siècle, Paris: P.U.F., 1955. p. 66. "O quadro se forma pela 'observação sucessiva das sociedades humanas nas diferentes épocas que elas percorreram'; ele conduzirá o homem aos meios de assegurar e acelerar os novos progressos que a sua natureza lhe permita esperar ainda'. Dez 'épocas' se sucederam: I. Os homens são reunidos em povoação; II. Os povos pastores, passagem deste estado àquele de povos agricultores; III. Progresso dos povos agricultores até a invenção da escrita alfabética; IV. Progresso do espírito humano na Grécia, até o tempoda divisão das ciências no século de Alexandre; V. Progresso das ciências desde a sua divisão até a sua decadência, causada pelo cristianismo; VI. Decadência das luzes até sua restauração no tempo das Cruzadas; VII. Após os primeiros progressos das ciências, por ocasião da sua restauração no Ocidente, até a invenção da imprensa; VIII. Depois da invenção da imprensa até o tempo onde as ciências e a filosofia sacodem o julgo da autoridade; IX. Depois de Descartes até a formação da República Francesa; X. O progresso futuro do espírito humano."

Pode-se também perceber aí a herança de Petrarca. Evidentemente esta não é uma história universal. São fragmentos tendenciosos da história europeia que, exclusiva daquela civilização, era utilizada para outorgar-lhes a diferenciação, por "superioridade", sobre todos os outros povos que não alcançassem ou não aceitassem "o progresso futuro do espírito humano".

As Luzes trazem um messianismo implícito de redenção da humanidade pela Razão. A noção de progresso linear que privilegia sistematicamente o moderno em substituição definitiva a uma idéia dum tempo cíclico passa, então, a ser adotada sem restrições na década anterior à Revolução Francesa.³⁰

Atualmente, têm-se observado diversas insuficiências nos postulados dos esquemas evolucionistas que apoiavam as ações civilizatórias modernas, que consideravam outros Estados, como os do Oriente, constituindo uma categoria residual. Descobertas recentes, além de revelarem que as civilizações antigas exibiam considerável competência tecnológica, mostram também que sua capacitação econômica e técnica fora acompanhada por todo o elenco de características sociais e culturais que atualmente associaríamos a "desenvolvimento".³¹

Com os novos historiadores do século XVIII, reafirmou-se essa idéia de progresso, aliando-a à idéia de *evolução*: "...pouco a pouco estes que acabavam se destacando de simples sucessões no tempo de fatos idênticos e, pelo progresso de seus estudos, pelas influências das ciências naturais, chegavam à concepção de transformações, da evolução." Outros concebem um progresso da humanidade a partir da barbárie em direção à perfeição da razão.³²

30 LE GOFF, Jaques. *Antigo/moderno*. In *Enciclopédia Eianudã*, volume 1, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 378.

31 SPRINGBORG, Patricia. In *Dicionário do pensamento social do século XX*. p. 89

32 MOUSNIER, Roland. Op. cit.. p. 66.

Essa base filosófica darwinista servirá depois tanto para as teorias conservadoras, ou de tendência liberal, sobre a organização social como o Positivismo, como para movimentos populares e de trabalhadores que se agitariam dentro de um mundo dividido.

2.2 VANGUARDAS

Paralelamente ao desenvolvimento da idéia de superioridade do futuro sobre o passado, nos séculos que se seguiram ao Renascimento, o significado de Moderno também sofre uma mudança.

Antes disso, o presente pôde ser metaforizado em relação ao antigo, num dos vitrais da Catedral de Chartres (séc. XII), como sendo um anão sobre os ombros de um gigante. O criador dos vitrais Bernard de Chartres deixou relatada sua idéia em *Metalogicon*, de Jonh de Salisbury: "...nós que freqüentemente sabemos mais agora, não porque nós nos temos movido à frente pelas nossas próprias habilidades naturais, mas porque nós somos sustentados pela força mental de outros; e possuímos riquezas que herdamos de nossos antepassados'. Bernard de Chartres usou para compararmos a pequenos anões apoiados sobre os ombros de gigantes. Ele nos indica que nós vemos mais e mais distante que nossos predecessores, não porque nós temos visão mais aguçada ou estatura maior, mas porque nós somos levantados e suportados no alto da sua gigantesca estatura."³³ É uma posição de uma era na qual as tradições ainda se constituíam a principal fonte de valor.

33 CALINESCU, Matei. *Op.cit.*, p. 15.

Quando se torna o transitório, o fugidio e o contingente baudeleriano, metade arte e outra metade o eterno e imutável,³⁴ o Moderno ainda se referia ao momento presente, que não desconsiderava o passado. A ruptura com o passado na "tradição" moderna vai-se dar com as Vanguardas, que são uma forma mais radical da Modernidade.

Assim também, o que animava os artistas pré-impressionistas não se traduzia por uma busca de algo novo por uma determinação de época. Constituía-se num ato espontâneo que delineava os sistemas de valores de um novo modelo social. Os primeiros "modernos" buscavam o novo no presente, não estavam orientados para o futuro como uma forma progressiva que carrega em si as leis do seu próprio desaparecimento, mas o presente com as suas qualidades de ser presente. Não pensavam que a arte daqueles dias devesse necessariamente ser extinta no dia seguinte nem tampouco negavam a possibilidade das formas artísticas anteriores. É na Modernidade de Baudelaire, no "Le peintre de la vie moderne", que encontramos esta afirmação:

O passado é interessante não apenas pela beleza que lhe souberam extrair os artistas para quem ele era presente, mas também como passado, por seu valor histórico. Ele é mesmo o presente. O prazer que nós retiramos da representação do presente pertence não somente à beleza da qual ele pode ser revertido, mas também à sua qualidade essencial de presente.³⁵

34 BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Paris: Gallimard, 1976, p. 354. "Ansi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d' un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.(...) La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." (1)

35 Idem., p. 344.

Por volta da primeira exposição impressionista, o que motivava aqueles artistas não era a crença nos dogmas do progresso e desenvolvimento. Estavam baseados naquele presente, vivendo as transformações sociais e produtivas que ocorriam à sua volta, e se expressavam de maneira livre, à margem do sistema burguês e da arte oficial. Manet e Courbet causavam escândalo, mas sem a militância do futuro, nem buscando desenfreadamente um papel histórico a desempenhar.

Com efeito, aqueles "modernos" não se viam como vanguardistas, mesmo que Modernidade e Vanguarda viessem a ser termos muitas vezes confundidos. Segundo Calinescu ³⁶, a Vanguarda não é apenas uma Modernidade mais dogmática e radical. Enquanto que a Modernidade pode ser identificada pela paixão pelo presente, a Vanguarda pressupõe uma consciência do futuro e um desejo de estar à frente do seu próprio tempo.

É como se fossem duas "modernidades" a se criar. Uma como continuadora da doutrina do progresso, confiante nas benesses da tecnologia, no culto à razão, nos ideais de liberdade e orientada para o pragmatismo e culto da ação e do sucesso. Uma idéia mantida viva e promovida como valores da civilização triunfante, estabelecida pelas classes médias urbanas.

A outra, que se associará mais tarde à noção de Vanguarda, nasce dos ideais românticos se inclinando em atitudes radicais antiburguesas ³⁷. Embora essa modernidade "cultural" estivesse voltada contra os valores de uma burguesia mediana, mantinha em comum as suas aspirações positivas.

Vanguarda, herdeira da mentalidade positiva, confiante no seu poder de transformação da sociedade. Devemos então observar que as Vanguardas do nosso

36 CALINESCU, Matei. *Op. cit.*, p. 117.

37 *Idem*, p. 44.

século vão estar calcadas no sentido da sua propagação constante associada a uma fé no futuro, na sua imanência sobre tradições que parecem eternas, imutáveis e transcendentemente determinadas.

O termo "vanguarda" tem suas origens nas estratégias militares (guarda avançada, parte frontal do exército) e, sobretudo, depois da Revolução Francesa, começa a adquirir um sentido mais político, passando a ser adotado nos movimentos socialistas e de trabalhadores de fins do século XIX como sinônimo de liderança.

A função de "vanguardista" já era atribuída aos artistas num diálogo escrito por um dos discípulos mais próximos de Saint-Simon, Olinde Rodrigues, "L'Artiste, le savant et l'industriel". Compreendendo as crenças românticas e messiânicas saint-simonianas para a espécie humana, pode-se supor o papel a ser desempenhado pelos artistas na sua sociedade-modelo. Surgiriam como proeminentes elementos de liderança da nova sociedade a serem seguidos pelos cientistas e industriais. Para Saint-Simon, o artista é o "homem da imaginação", e como tal é capaz não só de antecipar o futuro mas também criá-lo.

... nessa grande empreitada, os artistas, os homens da imaginação abrirão a marcha: eles retirarão do passado a idade de ouro para enriquecer as gerações futuras; eles arrebatarão a sociedade para o crescimento de seu bem-estar, em apresentando-lhes o quadro das novas prosperidades, em fazendo sentir que todos os membros da sociedade participem logo das benesses que, até esse dia, têm sido o atributo de uma classe pouco numerosa; para atender a seu objetivo, todos os meios das belas-artes, a eloquência, a poesia, a pintura, a música, em uma palavra, eles desenvolverão a parte poética do novo sistema.³⁸

38 RODRIGUES, Olinde. *apud* CALINESCU, Matei. *Op. cit.* p. 101.

No entanto, esse tipo de abordagem coloca um evidente paradoxo: se por um lado o artista se encontra com a lisonja e honra de liderar um movimento de prosperidade social, por outro determinam-lhe um programa inteiramente pronto a ser preenchido, de uma forma completamente didática. Uma perigosa definição didático-utilitária que nos leva diretamente à lembrança do "realismo-socialista" que, um século depois, eliminando verdadeiros avanços de Vanguarda, assegurava ao artista esse papel apenas enquanto um disciplinado soldado ou militante da Revolução.

As idéias de arte "desinteressada" ou da autonomia da arte, "arte pela arte", o espírito academicista ou tendências escapistas românticas são contrapostos por um cenário social de crescente proletarização urbana. Em 1873, a Europa enfrenta uma série crise econômica que evidencia as mazelas do sistema capitalista. Os preços caem, bancos até então sólidos vão à falência.. A produção industrial, que vinha aumentando extraordinariamente graças à mecanização e tendera a ser maior que a procura, diminui. Os salários não aumentam, o desemprego aumenta. A França sofrera com a luta fratricida da Comuna de Paris 1871 e perdera parte do seu território na guerra com a Prússia. A partir desse último quartel do século, o Imperialismo colonial se expande, acirrando a partilha da Ásia e da África, como num loteamento, e estabelece zonas de influência nas Américas.

Pela rejeição da sociedade burguesa e seus valores estagnantes, assim como contra um socialismo científico, artistas e intelectuais sofrem uma atração cada vez maior pelo Anarquismo. Negando a atribuição saint-simoniana, a revolta cultural das vanguardas vai-se chocar, já na primeira metade do século XX com ambos os lados: pela direita, sendo classificada como "arte degenerada"; e pela esquerda, como "decadência burguesa". As rupturas que se deram em inícios do século XX atuaram contra a necessidade de legitimação cultural burguesa, deslocando sucessivamente o significado "arte", na tentativa de integrá-la à vida numa nova práxis.

Efetivamente, pode-se pensar nas Vanguardas artísticas com o Manifesto Futurista, ou, a partir dos escritos de Guillaume Apollinaire sobre o Cubismo. As rupturas operadas anteriormente eram relativas à luz e à cor e permitiam ainda uma relação representativa da pintura com a tradição acadêmica.

Um elemento característico que será utilizado recorrentemente no ataque extremado das Vanguardas já se encontrava presente em Manet, tanto em "Olympia" como em "Déjeuner sur l'herbe": a paródia dos valores predominantes da sociedade. Para se entender melhor a estranha relação entre Modernidade e Vanguarda, podemos pensar nesta como uma "paródia da Modernidade". Num nível mais superficial a paródia tende a exagerar certos defeitos ou incoerências escondidas. Num nível mais profundo, no entanto, o parodista pode admirar aquilo que é posto ao ridículo. Ademais, uma paródia bem-sucedida deve convencer. Junto com a crítica ao seu original, no grau de semelhança e de convencimento do original. Assim, "vista como uma paródia da Modernidade, as vanguardas ilustram todas essas ambigüidades, e ao mesmo tempo que ela se torna grosseira e crua (como as mais atuais paródias são), isso pode algumas vezes se aproximar tanto do seu modelo até ser confundido com ele".³⁹ Quando essa confusão se estabelece de fato, temos a possibilidade de tomar os "simulacros" como os originais.

As Vanguardas passam a agir na negação, exacerbando a antitradição constituinte da modernidade. A propósito, diz Alain Touraine:

A concepção da modernidade elaborada pelos filósofos das Luzes é revolucionária, mas nada mais. Não define nem uma cultura nem uma sociedade e exalta mais as lutas contra a sociedade tradicional do que esclarece os mecanismos de funcionamento de uma sociedade nova. (...) Em todos esses casos, o termo que

39 Idem., p. 141.

define a sociedade moderna permanece vago, como se apenas a sociedade dita tradicional fosse organizada em torno de um princípio positivamente definido e, portanto, capaz de comandar dispositivos institucionais, ao passo que o que define a sociedade moderna seria negativo, mais por força da dissolução da ordem antiga do que da construção de uma ordem nova.⁴⁰

Com essa postura as vanguardas procuraram a autonomia da arte em relação ao sistema social, atacando a "degradação mecânica" da vida urbana e rechaçando os avanços da racionalidade e do bem-estar burgueses. Como forma radical, o auto-exílio foi praticado por Gauguin, Rimbaud, Nolde e Segall. Outros encontraram, nesse ambiente de liberdade individual, do descompromisso com o social, a possibilidade de uma vida "estética". Como propõe Théophile Gautier, "todo artista que se propõe outro objetivo que não seja o belo não é, a nossos olhos, um artista(...) Nada é mais belo que o que não serve para nada".⁴¹

As vanguardas passaram a se orientar contra o "culto" e o "moderno". Se num primeiro momento as máscaras africanas nos rostos das *Demoiselles d'Avignon* retratam irracionalidade, primitivismo como opção e chocam em 1907, a grande guerra seguinte legitimará todas as rupturas. As tentativas de aproximação das vanguardas com o popular é outra vertente fundamental que tende a se afirmar sobretudo com a Revolução Russa em 1917, como constata Canclini.

Os construtivistas almejavam tudo isso, mas com melhores oportunidades para inserir-se nas transformações da Rússia pós-revolucionária: Tátlin e Malevitch foram encarregados de aplicar suas inovações em monumentos, cartazes e outras formas

40 TOURAINE, Alain. *Op cit.*, p. 32.

41 GAUTIER, Théophile. apud, CANCLINI, Nestor. *Op. cit.*, p. 43.

de arte pública; Arvatov, Rodchenko e muitos artistas foram para as indústrias para reformular o *design*, promoveram mudanças substanciais nas escolas de arte a fim de desenvolver nos alunos 'uma atitude industrial em relação à forma' e de fazê-los 'engenheiros projetistas', úteis ao planejamento socialista. Todos pensaram que era possível aprofundar a autonomia da arte e ao mesmo tempo reintegrá-la à vida, generalizar as experiências cultas e transformá-las em fenômenos coletivos.⁴²

As vanguardas foram sendo desarticuladas por sistemas políticos de direita e de esquerda como o nazismo e o stalinismo, frustrando-se pelas derrotas sociais que determinaram seu nascimento ou sendo inoculadas na sua assimilação pelo "culto". Das suas experiências, manteve-se uma "reserva utópica", na qual movimentos posteriores, sobretudo na década de 1960, encontrariam estímulo para novos desenvolvimentos.

2.2.1 O VALOR DA NEGAÇÃO

Quaisquer que sejam, com efeito, as formas particulares do pensamento ou da ação, uma ruptura e uma mutação só se produzem quando em todos os domínios os Homens fabricam novos sistemas em que se materialize uma experiência e se esboce uma avaliação original dos poderes de compreensão do nosso espírito. O ponto de encontro das diferentes atividades específicas está no social. Trata-se, em qualquer caso, de sugerir um comportamento.⁴³

42 CALINESCU, Matei. opus cit. p44.

43 FRANCASTEL, Pierre. Arte e Técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa: Livros do Brasil, 19___. p. 177.

A partir dessa colocação de Francastel, poderemos tentar compreender a institucionalização das Vanguardas como o padrão comportamental e conseqüentemente estético, a partir do início deste século. A começar pelas associações que podem ser estabelecidas entre os avanços da química e da física com os princípios, na pintura, de fragmentação e decomposição da luz e das cores, e com os novos meios e regras da produção capitalista.

Quebrando convenções seculares, há uma rejeição de que as formas das coisas fossem dadas pela natureza ou a partir de fórmulas estabelecidas em museus. Essa liberdade de espírito para observar os fenômenos e a maneira de analisá-los traduziam ao nível do pensamento plástico, uma metamorfose do objeto, que também se dava ao nível do pensamento técnico e científico. No nível ideológico residiam então aspectos positivos que procuravam associar os novos métodos produtivos à organização social dentro de uma utopia do futuro. É o modo de programar a produção futura pela constante reposição (que na prática capitalista receberá o nome de obsolescência planejada) que as artes e o modo das Vanguardas incorporarão gradativamente. A procura inesgotável pela constante renovação.

Com efeito, existem dois elementos contraditórios em qualquer vanguarda: destruição e construção, negação e afirmação, niilismo e futurismo. E, como resultado dessa antinomia, a afirmação das Vanguardas tem constantemente servido para legitimar um desejo por destruição, um futurismo teórico que é meramente um pretexto para polêmicas e subversões. As Vanguardas, substituindo a projeção no futuro pela aceitação do presente, sem dúvida ativa um dos paradoxos latentes da Modernidade: o clamor por auto-suficiência e auto-afirmação inexoravelmente leva-a à auto-destruição e auto-negação. "Destruir para criar" dizia Bakunin.

Nesse processo de "destruição criativa", a transição do novo para o defasado poderia ser instantânea. Esse é o fato que as Vanguardas criaram para elas mesmas, se

apresentando como históricas, tornando o movimento do novo infinito para uma suplantação do passado. Para assim permanecer destacada e distinguida ela mesmo da decadência, a renovação deve ser identificada com o curso que leva em direção à essência da arte, uma redução assim como uma purificação. É nesse sentido que veremos constantemente a transição de uma geração para a seguinte e de um artista para outro como a descrição de uma progressão no caminho da busca da Verdade.

A partir de uma conexão da arte com o tempo e da arte com a História, deslocava-se da negação das tradições (tradição agora significando algo burguês) para uma tradição da negação (na direção de algo que, utilizando um termo de Antoine Compagnon, poderia vir a ser chamado de "academicismo da inovação", ou, segundo David Harvey, "destruição criativa"), sendo que a cada sucessiva Vanguarda anunciada fosse suplantada a anterior.

As Vanguardas exercem um movimento sempre na direção de uma ruptura dos limites anteriormente dispostos, buscando abrir sistemas fechados. Segundo Calabrese,⁴⁴ cada pressão na direção do limite tem, pois, o valor de uma tensão. E a tensão gera, por sua vez, uma série de agitações internas aos limites do sistema, a dominante espetacular. Ora, como o nosso modelo cultural contemporâneo está justamente baseado na ação, as agitações que aí se formam tornando-se elementos fundamentais para a formação de novas tensões e conseqüentemente a expansão dos limites, gerando um moto que corresponde à marcha utópica das vanguardas em direção ao futuro e à purificação. Estabelece-se assim uma nova tradição, a da modernidade, pela negação da tradição, institucionalizando-se a tradição da negação.

"Vanguarda" será um valor conscientemente procurado pelos artistas no auge da era do consumo. A contaminação pela ideologia do novo evidencia-se. A arte do

44 CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.70.

século XX tem-se caracterizado por um processo dialético que enfim determinou o modo estético da Modernidade como sendo o das Vanguardas. A particularidade do atual momento é a possibilidade de uma revisão justamente sobre todo um movimento que se caracterizou por um sentido de constante renovação progressiva e que se julgava sem possibilidades de retornos.

As Vanguardas desgastam-se à medida que ascende uma cultura de massa que incorpora as suas invenções artísticas e técnicas nas suas manifestações industriais: "cinema de hollywood, televisão, design, arquitetura até a estetização da tecnologia e a estética da mercadoria. O lugar legítimo de uma vanguarda cultural que carregava as esperanças utópicas de uma cultura de massa emancipadora sob o socialismo foi gradualmente preenchido com a ascensão da cultura de massa mediatizada e suas indústrias e instituições de apoio." ⁴⁵

2.2.2 RUPTURA E FRAGMENTAÇÃO

Dentro de todo esse processo de rupturas, torna-se extremamente difícil determinar momentos isolados de mudanças. Pois são todos movimentos que se interligam continuamente, num movimento cíclico de expansão. Podemos determinar alguns cortes mais profundos que outros e eleger a pertinência de algumas rupturas em função do nosso interesse. Aqui, como buscamos identificar o caráter negativo das Vanguardas e o seu limite de expansão, não se pode negligenciar em absoluto o valor da obra de Marcel Duchamp. Pois de todos os movimentos e obras nada se compara ao poder de negação dos *ready-mades* e a cumulação no Grande-Vidro.

⁴⁵ HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 37.

Arte antiarte! Essas peças projetam sobre a instituição Arte toda a carga contestatória de nossa época. Distitui o possuidor de talentos, de genialidades, de meios e procedimentos da exclusividade de artista, transferindo para os objetos a autonomia total da arte.

A crise instalada pelas posições de Duchamp, embora refletindo a crise de identidade do Homem moderno, repercutirá por mais de meio século. Por atuar totalmente na estrutura conceitual, banalizando o que ainda se revestia de uma certa forma de sacralidade — a arte — pela sacralização do banal, implicará uma incompreensão generalizada e uma perda de referenciais para público e artistas.

Se podemos determinar fragmentações anteriores ao nível da cor e da luz com os impressionistas, da forma com os cubistas, do tempo e do espaço ou do movimento com os futuristas e o próprio Duchamp, agora com ele e os dadaístas a fragmentação é conceitual. Talvez não haja elemento mais significativo para a Modernidade do que a fragmentação — que em certa medida se relaciona com a produção seriada e o processo democrático-popular: diminuem-se as porções e amplia-se a quantidade.

Os impressionistas já eram acusados de pintar obras como detalhes, isto é, fragmentos do que seria uma obra maior. Antoine Compagnon relaciona isso com outros processos sociais:

O contexto desta discussão a respeito do detalhe, no total ou fragmentário trabalho de arte, é claramente político e social. O alvo secreto aqui é o sulfrágio universal, instituído em 1848, assim como o aumento do individualismo que tem sido criticado por eliminar os corpos intermediários e destruir a unidade orgânica do corpo social.⁴⁶

⁴⁶ COMPAGNON, Antoine. *The five paradoxes of modernity*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994. p. 20.

A idéia do fragmento como característica exige destaque em relação ao todo, para, em se diferenciando, atingir autonomia. Os fragmentos tornam-se eles próprios nos casos de se renunciar à pressuposição da sua pertença a um sistema. Isto é, quando se apresenta uma obra fragmentária de aspecto verdadeiramente interior. Nesse caso, falta a sua referência, e o fragmento nada pressupõe fora dele, autonomizando-se.

A prática das rupturas das vanguardas tende justamente para a legitimação da autonomia dos fragmentos, além de pôr em relevo essas pequenas porções de um todo como fatos excepcionais que se polarizam, se opondo, com a regularidade. A excepcionalidade e a excentricidade caracterizam-se pela dominante espetacular como um valor. Vivemos a constante necessidade de chamarmos a atenção, o espetáculo, a tal melancia no pescoço, de destacarmo-nos do todo e sobretudo gerar processos de denominações, o que de fato significa precisamente inventar uma identidade, construindo-se uma identidade no interior de uma coletividade.

2.3 FALTA DE COMUNICAÇÃO E NARCISISMO

O sentido artístico não é só constituído pelo que se representa ou se deixa de representar, mas por toda uma série de justificativas que acompanham tanto o ato de criar como o de se observar. Isso decorre de uma necessidade de inserção da obra artística no seu contexto social, assim como, para a observação, de elementos significantes que possam traduzi-la. No entanto, essa relação entre o representado e o traduzido, que se perpetuava numa relação estreita enquanto se dava num campo significativo fechado, começa a se alargar a partir de meados do século passado. A partir desse processo, a criação artística atualmente nasce de uma espontaneidade condicionada. A eliminação de escolas que determinavam cânones a serem adotados deixou o artista entregue ao único parâmetro persistente: a constante renovação. Isso passa a implicar que a sombra da menor repetição devesse ser interpretada no mínimo como releituras ou recontextualizações a partir de óticas singulares, logo encontrando justificativa de valor também num modo novo. Paralelamente, por se tratarem de valores que partem do individual para o coletivo, mesmo que anteriormente haja existido dentro da obra o movimento em direção contrária, a arte atual demanda elementos de tradução que lhe permitam contextualizar-se. Segundo Francastel, "a obra de arte é produto único duma atividade que se situa, ao mesmo tempo, no plano das atividades materiais e das atividades imaginárias dum dado grupo social".⁴⁷

Esta relação não se constitui em problema, mas antes característica do nosso presente quando as formas de linguagens não se bastam e demandam auxílios. Mudança de linguagem plástica devido à mudança do mundo a ser representado. Essa baseia-se na

⁴⁷ " 'Um objeto de arte', escrevia Mauss no seu *Manuel d'Ethnographie*, 'é um objeto reconhecido como tal pelo grupo; será preciso, por conseguinte, analisar as sensações do indivíduo que usa esse objeto tanto como as reações e as intenções do criador'. Noutros passos da mesma obra, Mauss desenvolve a mesma idéia, modificando-a um pouco. Observa que o sentimento estético se encontra em duas séries de obras: umas produzidas isoladamente, tendo em vista um fim unicamente estético; outras, que são imediato produto de atividades diferentes — religiosas, utilitárias — mas possuindo, além disso, um valor estético 'adicional' segue que assim a obra de arte seria um objeto de luxo destinado à pura contemplação. Carácter de prazer desinteressado do sentimento estético." FRANCASTEL, Pierre. *Op. cit.*, p. 140-142.

auto-referencialidade (o que em outras línguas também pode ser chamado de egoísmo ou narcisismo) histórica. Um discurso unívoco é monólogo no espelho.

O novo e o tempo linear são dois elementos que costumam ser rejeitados por sociedades nas quais a dimensão social do coletivo predomina sobre o individual, para que se permita a perpetuação dos ritos, que são formas de comunicação dos mitos. Aqueles dois elementos da modernidade se unem na idéia de progresso e trazem em si um movimento que tende a privilegiar um processo comunicativo unívoco, que quebra o seu conceito clássico de ação baseada na diferenciação entre sujeito e objeto e entre meios e fins (transmissor, veículo e receptor). Causa e consequência, o individualismo atrai as ritualizações modernas numa auto-referenciação/adoração pelo uso de códigos significantes pessoais. E as práticas coletivas tendem a ritualizar simulacros na banalidade das coisas.

Considerando rito uma ordenação de símbolos, uma ordem. ⁴⁸ Temos em Lévi-Strauss que é absolutamente impossível conceber o significado sem a ordem, sendo que "significar" significa a possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida numa linguagem diferente". ⁴⁹

A ruptura nos sistemas significantes nas artes do século XX, na linha duchampiana, trazem em si a oposição à ordem na qual eles se inserem. São manifestações circunstanciais que, se utilizando de elementos de uma mesma linguagem, se transformam em paródias e chocam ao refletirem impossibilidades de comunicação. "As artes modernas e pós-modernas propõem uma 'leitura paradoxal', pois supõem 'o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação'". ⁵⁰

48 Rito — "atividade formal ou padronizada tipicamente desempenhada em certos momentos e locais específicos, o ritual difere dos hábitos e costumes por ser simbólico e, com freqüência, dramático, expressando e comunicando não só idéias, mas também poderosos sentimentos. Isso é feito através de cenas, atos e palavras simbólicas que reúnem idéias diversas. Um único símbolo pode freqüentemente representar muitas idéias, e a interpretação do simbolismo ritual é muitas vezes ambígua." LUKES. Steven, In. *Dicionário do pensamento social do século XX*. p. 674.

49 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 24.

As Vanguardas acompanham as contradições modernas. Um dos aspectos principais das suas utopias, é a construção de um espaço homogêneo. Mas, ao destruir parte do sistema de comunicação, se afastam desse objetivo, numa individualização do signo, cada vez maior, rompendo com o ciclo, deixando o espectador isolado.

Devido a esse afastamento ou desentendimento entre público e artistas/obra, é como se cada um fosse sendo "educado" dentro de "culturas" diferentes. A renovação constante encontra alojamento na exacerbação narcisista que uma arte, filha do individualismo e irmã da sociedade de consumo, reflete.

O objeto pictórico moderno que, como vimos, nasceria no Renascimento, toma a herança da representação planificada da estética religiosa bizantina. Transforma-a, dando-lhe volume e movimento, trazendo-a para a amplidão dos novos horizontes. Herdam também "aura" da transcendência religiosa contida nos ícones para uma mitificação de objetos a cumprir cada vez mais uma função social. Ciclicamente se repetirá, até hoje, a tentativa de atribuir à pintura a possibilidade de reintegração a algum 'abandono da alma'.

2.3.1 ARTE E INDÚSTRIA DE CONSUMO

Mas, contrário do que possa parecer, a estetização cotidiana não se reduz diante das rupturas da arte. Os seus desenvolvimentos passam a ser sistematicamente incorporados à produção industrial, vindo mesmo a se tornar um dos principais fatores de consumo.

No fim deste século talvez se possa dizer que, juntamente com a disponibilidade e abundância de toda sorte de coisas pouco úteis, o sentido estético é um dos apelos mais

50 BOURDIEU, Pierre. apud CANCLINI, Nestor. opus cit. p. 50.

fortes, além de tecnologia, que agrega um diferencial de venda. O fator estético se torna "diferencial de mercado".

Uma das preocupações principais do "alto modernismo" entreguerras, como na Escola de Bauhaus, era o desenvolvimento do senso estético moderno no povo, através dos bens industrializados, como forma democrática. Francastel comenta uma das faces dessa ideologia que se procurava aplicar, em 1951, à indústria britânica, do ideal de belo retirado da natureza: "O operário e o engenheiro, o lorde e o condutor de autocarros beberão o mesmo leite, saído da mesma embalagem higiénica e revestida dessa mesma cor da clorofila que faz respirar as plantas e que acalma as inquietações sociais".⁵¹ Essa é a idéia redentora da arte aplicável numa escala maior. A Modernidade se realizando na cultura de massa.⁵²

A opção pelo casamento: produção industrial com gosto popular remonta aos primórdios da revolução industrial e causa hojeriza aos que vêm o nascimento do *kitsch*. Produtos que muitas vezes se fazem com um tipo de produção que visa ao lucro rápido. É também uma produção geralmente comandada por alguém que ascende socialmente ou que é oriundo das classes mais abastadas, reproduz clichês. No século XIX, além da função (que ainda não se traduzia com o valor "funcionalismo") e qualidades técnicas, o objeto industrial deveria exprimir beleza, mesmo que essa fosse a da máquina. Mas a qualidade de "belo", pelo que se pensa no século XX, é relativa. Difundem-se padrões que possam referenciar a estetização do objeto. O *design* passa a executar essa função. Ao mesmo tempo, a difusão do elemento estético como diferenciador de padrão sócio-cultural

51 FRANCASTEL, Pierre. *Op. cit.*, p. 293.

52 "Este compromisso das técnicas novas com a tradição foi imposto maciçamente pelo gosto e pelos interesses dominantes duma certa classe da sociedade, inspirada em nostalgias políticas e sociais conservadoras, não obstante já se haver apercebido de que as molas do poder residiam de futuro na indústria. O famoso conflito das artes e a indústria não constitui de maneira nenhuma um fenómeno obrigatório inerente à natureza recíproca das artes e da indústria. (Não há confusão possível. São duas actividades que se exercem em planos diferentes. Não há portanto qualquer razão para que a indústria torne impossível o desenvolvimento moderno das artes. Desde que não ligue a sua expansão à manutenção duma tradição formal ultrapassada." FRANCASTEL, Piere. *Op. cit.*, p. 95-96.

incentiva a oficialização da arte moderna. Nos primórdios da Revolução Industrial, as questões relativas à carga estética dos objetos industriais já era discutida e dividia opiniões, uma vez que ela poderia conter componentes "políticas" intrínsecas à sua simbologia. Popular ou culto?

A associação da coluna de ferro fundido com o Gótico, e mais tarde com o Renascimento, não resultava numa harmonia pré-estabelecida, mas unicamente do facto de os grandes industriais dos meados do século XIX terem procurado, ao mesmo tempo, enriquecer com a produção industrial em série e defender o Gótico, e até o Renascimento, por motivos ideológicos. Foi por a arte ter surgido como um valor superior e como uma força que era de manter fora do alcance das massas, que tudo se fez para retardar o momento em que novas técnicas se mostrariam capazes de exprimir novas ações e valores.⁵³

Mas não é uma imposição se executando. Existe mesmo uma complementaridade de objetivos que caminham para o estabelecimento de uma relação entre classes de uma sociedade dividida. E conclui assinalando uma mudança significativa na ideologia resultante:

Na sociedade, tal como está constituída, nem as classes dirigentes gostam que se mostre muito às claras o enraizamento do ideal na realidade, nem às classes modestas agrada o carácter demasiado material da inspiração. As primeiras preferem ver na sua cultura uma disciplina reservada, inacessível ao vulgo; as outras pretendem elevar-se, de preferência a criar a partir da sua vida, um universo figurativo próprio. Razões sociais conspiram, assim, para reforçar de todos os lados, no século XIX, a crença no carácter superior da arte e no carácter maldito do

53 FRANCASTEL, Pierre. *Op. cit.*, p. 95-96.

trabalho moderno. E, daí, um novo tema fundamental veio juntar-se aos outros: o que pretende fazer duma civilização o fruto dos lazeres e não do trabalho humano.⁵⁴

Enfim, a Modernidade é a contradição dialética por excelência. Não se pode extrair qualquer verdade da sua ambigüidade. Apenas suposições. Dúvidas. Ela é confusa e dispersa.

Existe um pré-conceito que persiste na mentalidade liberal de um certo utilitarismo produtivo a todos os cidadãos. Esse conduz inevitavelmente ao estereótipo do artista-gênio-excêntrico. A cigarra e a formiga. E transforma a obra de arte, devolvendo-a a um dos seus sentidos "primitivos", em objeto mítico. Obras de arte porque serão, mesmo envoltas em toda uma estrutura tecnológica maravilhosamente moderna, objetos de rito que transpõe o observador ou participante para os mitos correspondentes. Narcisisticamente a própria sociedade de consumo atira-se em si mesma. Autofagia que Andy Warhol percebeu e que serviu para que ele criasse paródias nos seus trabalhos. Jean Baudrillard traduz essa mitologia do consumo dentro da Modernidade:

Não surge como dimensão suplementar; constitui a ideia fundamental, por ser a do mito. Se nada mais se fizesse além de consumir (açambarcar, devorar, digerir), o consumo não seria um mito, ou seja, discurso pleno, autoprofético, que a sociedade alimenta acerca de si mesma; não seria sistema de interpretação global, espelho em que frui superlativamente de si própria, utopia onde se reflete por antecipação. Desta maneira, a abundância e o consumo, não dos bens materiais, dos produtos e dos serviços, mas a imagem consumida do consumo é que constitui a nova mitologia tribal — a moral da modernidade.

54 Idem., p. 43.

Se a sociedade de consumo já não produz mitos é porque ela constitui o seu próprio mito. (...) O Consumo constitui um mito. Isto é, revela-se como *palavra da sociedade contemporânea sobre si mesma*; é a maneira como a nossa sociedade se fala. De certa maneira, a única realidade objectiva do consumo é a ideia do consumo, a configuração reflexiva e discursiva, indefinidamente retomada pelo discurso quotidiano e pelo discurso intelectual, que acabou por adquirir a força de *sentido comum*.

A nossa sociedade pensa-se e fala-se como sociedade de consumo. Pelo menos, na medida em que consome, consome-se enquanto sociedade de consumo em *ideia*. A publicidade é o hino triunfal desta ideia.⁵⁵

A arte moderna que antes da II Guerra tem o seu centro na Europa, no imediato pós-guerra esse centro é transposto para América do Norte. O eurocentrismo é temporariamente transposto antes de se reorganizar com o novo anexo.

Como assinala Leo Steinberg, na cultura norte-americana, o espaço reservado para arte sempre fora às suas margens. "Os americanos sempre se sentiram desconfiados e desconfortáveis em relação à arte. Tradicionalmente, a ideia de arte tinha muitas conotações negativas — com a alta cultura e a igreja anglicana conservadora, com a aristocracia e o charme esnobe, com o prazer, a imoralidade, o artifício."⁵⁶

No pós-guerra, a oficialização e comercialização da arte cresce. Não só o *american way* era exportado para a Europa via Plano Marshall, mas os Estados Unidos também recebiam um refluxo cultural que ajudava a revisão de seus princípios artísticos. A arte passa a ser procurada como um signo maior de

⁵⁵ BAUDRILLARD. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, [19__], p. 241.

⁵⁶ STEINBERG, Leo. *apud* GREENBERG, Clement *et al.* Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 176.

diferenciação. Constroem-se grandes museus nos Estados Unidos e, como veremos, também no Brasil.

Como observa Nestor Canclini, o museu de arte moderna surge numa dimensão excludente: "A ritualidade do museu de arte moderna, ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente." ⁵⁷

O cenário da guerra-fria, com o mundo bipolarizado entre Otan e Pacto de Varsóvia, ajuda para que se operem mudanças muito rápidas. Até que a Europa se recomponha, com o peso de duas guerras e sob a tensão nuclear, a proeminência americana é evidente. A *Action-Painting*, definida por Edward Lucie Smith como um "romantismo americano", ⁵⁸ encontra imediatamente ao seu lado uma *Pop* que surge como paródia da sociedade de consumo. Na época, alguém conseguiria ter certeza do seu sarcasmo ou seriedade? A ambigüidade atordoante da realidade moderna estava representada. Coisa abstrata em representação figurativa. Relatividade das coisas.

São duas possibilidades que se vão afirmando no pós-guerra: a auto-referencialidade da arte e a sua banalização pela escolha temática de signos superficiais.

A feição "subversiva" da arte moderna encontra nesse pós-guerra, ainda na linha da auto-referencialidade, a possibilidade de supressão do objeto artístico, substituindo-o pelo conceito. A arte conceitual transtorna uma aquisição de uma "obra de arte" pelos meios que utiliza. Avançando mais, na 'terapia de choque', a arte toma os corpos humanos, sem figuração ou representação. Ele em si como

57 CANCLINI, Nestor. *Op. cit.*, p. 47.

58 LUCIE-SMITH, Edward. *Art today*. London: Phaidon Press Limited, 1995.

suporte das manifestações (geralmente dramáticas e de repúdio a uma situação vigente). Porém, a banalização do choque como artifício recorrente e a sua assimilação, transformada em espetáculo na era da mídia, inoculou os seus efeitos contestatórios. Enfim, como Jean Cassou afirma: "somos, fatalmente, levados a perguntar como e porque esta força desconhecida que é a Beleza poderá generalizar-se, sem se poluir cada vez mais, na sociedade sempre aberta dos homens, e se, no fundo, se torna absolutamente necessário integrar a arte numa sociedade que não sabe o que fazer dela".⁵⁹

2.4 PÓS-MODERNIDADE

Uma das características da Pós-Modernidade anunciada é o direito à alteridade e respeito às minorias. Lembro-me que estamos na América Latina para pensar uma Pós-Modernidade pós-colonizada, e com isto evitar usar a mesma crítica pós-moderna dos países ex-modernos. A possibilidade que a crítica pós-moderna nos abre é diferente da que ocorre naqueles países centrais.

Mas como pensarmos em ser pós-modernos sem referências à colonização? Sendo ela mesma uma conseqüência da expansão capitalista, do descobrimento do Novo Mundo, um dos acontecimentos do início da Era Moderna? Uma Modernidade ainda não realizada ainda nos é lícita. Caso a queiramos ou não. Passaremos a essa questão mais especificamente a partir do próximo capítulo.

Crise de consciência do Velho Mundo — como um processo de crise — terá seus desenrolares imprevistos que, como já pudemos conferir mesmo fora da História

59 CASSOU, Jean. *Situação da arte moderna*. Lisboa: Europa-América, 1965, p.85.

ocidental, costumam terminar em mudanças radicais na estrutura afetada. Em Baudrillard, a preocupação com o que se possa estar fazendo para encobrir as falhas se não as grandes contradições da Modernidade ocidental é manifesta: "O processo retrospectivo que pode arrastar-nos para um delírio de origem, para aquém da história, até à convivialidade animal, até a gruta primitiva, como já sucede no namoro ecológico com uma origem impossível." ⁶⁰ A inversão da fé no futuro tende a aproximação com o primitivismo de plástico. Como homem que procura, o sociólogo teme pela manipulação revisionista na história:

O único meio de lhe escaparmos, de cortarmos com essa recessão e com essa obsessão, seria colocarmo-nos imediatamente numa outra órbita temporal, passarmos por cima da nossa sombra, por cima da sombra do século, tomarmos um atalho elíptico e passarmos para lá do fim, não lhe dando tempo de acontecer, o que teria, pelo menos, a vantagem de preservar o que resta da história, em vez de a submeter a uma revisão dilacerante e de a entregar àqueles que vão autopsiar o seu cadáver, como se autopsia a infância numa psicanálise interminável. Significaria, pelo menos, conservar a sua memória e a sua glória, ao passo que, sob a aparência de revisão e de reabilitação, estamos a anular um a um todos os acontecimentos que nos precederam, forçando-os ao arrependimento."⁶¹

A 'fé no futuro' não pode ser destruída, porque, numa outra dosagem, ela se traduz por esperança. E não se vive sem esperança. Até mesmo a de ver seu time de futebol sair da segunda divisão. Não se anula a esperança sem se anular o Homem.

Ao questionarmos os resultados do excesso de esperança atribuída à Modernidade para a concretização de uma sociedade, questionamos também a 'fé no futuro'. Um pessimismo temporal apocalíptico ou um romantismo vulgar e sentimental tendem a justificar um retorno a um passado longínquo, como fonte inspiradora de vida. Compare-se ao Período Romântico do século, passado que gerou a volta dos estilos históricos

⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean, *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Lisboa: Terramar, 1992. p.23.

⁶¹ Idem, *ibid.*

nacionais e o ecletismo na arquitetura, ou o pré-raphaelismo na pintura. Diante de certos imperativos, a 'saúde' se torna maior que a 'esperança'. Acredito que a saúde possa ser complementar a esperança, não oposta. Mas não falo de oposições. Essa saúde, sim, pode ser originada ou na esperança e fornecedora de bagagem, ou originada no ceticismo e incredulidade e, assim, servir de refúgio.

Existe praticamente uma unanimidade em torno de uma periodização que coloca o Período Pós-Moderno acontecendo no pós-guerra com a emergência da sociedade de consumo, mais notadamente na década de 1960. Efetivamente é uma nova cultura que se estabelece com as suas ferramentas.

No entanto, o historiador Arnold Toynbee propõe uma distância um pouco maior que me parece útil. Toynbee, no início da década de 1950, postulava que, durante o último quartel do século XIX, a civilização ocidental teria entrado numa fase transicional em direção a algo que ele não podia prever, mas se originando da quebra das tradições da era moderna. Nesta fase da sua periodização que ocorreria o início da Pós-Modernidade. Para o historiador, a civilização ocidental moderna possuiria uma organização social em que as classes médias ou a burguesia seriam predominantes:

A palavra "moderna" na expressão "Civilização Ocidental Moderna" pode, sem imprecisão, receber a mais precisa e concreta conotação sendo traduzida por "classe média". Comunidades ocidentais se tornam "modernas", ao aceitar o sentido ocidental moderno do termo, tão logo quanto elas tenham conseguido produzir uma burguesia que seja numerosa e competente o suficiente para se tornar o elemento predominante na sociedade. Nós consideramos o novo capítulo da história ocidental que se abriu na virada do século XV para o XVI como sendo "moderno" *par excellence* porque, pelos quatro séculos seguintes e mais, até o início da "era pós-moderna" na virada do século XIX para o XX, a classe média estava no comando na maior e mais proeminente parte do mundo ocidental como um todo. ⁶²

62 TOYNBEE, Arnold. Apud CALINESCU, Matei. *Op. cit.*, p. 135.

O prefixo *pós* contém uma indicação de transitoriedade, significa que manifesta de forma extremada aspectos contidos no momento anterior assim como contém outros de um momento seguinte que ainda não se delineou completamente. O fato de o nosso momento específico ser caracterizado nos termos de uma posteridade a outro fenômeno não sugere exatamente inferioridade. Mas o que o prefixo *pós* implica, no entanto, é uma ausência de um critério de periodização "positivo". Uma característica exata de períodos de transição.

Diferente da idéia associada ao prefixo *pré*, que costuma se referir àquilo ou àqueles que iniciam, que são *pré*-cursores, colocando seus esforços numa perspectiva histórica favorável, *pós* se aplica àqueles que tentam quebrar certas influências sem no entanto conseguirem romper completamente com elas e adquirir uma nova identidade.⁶³

A era pós-moderna será "marcada pela ascensão de uma classe trabalhadora industrial urbana e mais genericamente pelo advento da "sociedade de massa" com seus sistemas correspondentes de *educação de massa, diversão de massa, comunicação de massa, cultura de massa* etc. O que já era percebido pelo historiador toma uma forma mais definida no pós-guerra.

Em Toynbee, pós-moderno é descrito como uma nebulosa, imprecisa, *quase*-apocalíptica noção referente a obscuras forças as quais, se completamente descontroladas, poderiam derrubar as estruturas próprias da Civilização Moderna Ocidental.

Pela década de 1950, o substantivo pós-modernidade parecia conveniente ao novo sentido de crise experimentado após a segunda guerra. Usada inicialmente, não sem uma ponta de pessimismo, diante do fato da cultura, numa sociedade de consumo, na qual antigas posições ideológicas pareciam ameaçadas, "Pós-Modernidade" logo se tornou uma palavra honorífica. Sintetizada na noção de contracultura. "O aparente

⁶³ CALINESCU, Matei. *Op cit.*, p. 133.

inócuo prefixo 'pós' foi ele mesmo desneutralizado semanticamente e usado retoricamente para convencer um secreto sentido de exaltação".⁶⁴

De aspecto antiintelectual, passa-se a ter 'pós' para tudo: "...é a emergência da *sociedade de massa* onde as distinções de classe se tornam menos nítidas que no passado, onde a passividade se torna atitude social geral e o Homem é transformado em consumidor, ele mesmo massificado como os produtos, diversões e valores que ele absorve".⁶⁵

Como nota Eric Hobsbawm, a cultura do consumo que foi sendo criada no pós-guerra era negligenciada pelos intelectuais, por ser considerada "comercial" ou "esteticamente nula", mas que, na verdade, atraía homens e mulheres comuns. E considera "o fato decisivo da cultura do século XX, o surgimento de uma revolucionária indústria de diversão popular voltada para o mercado de massa". Nessa revolução acontece a apropriação de valores, que antes eram específicos da arte, pela indústria correspondente: "O último critério tornou-se absurdo no final do século XX, quando se fundiu com os interesses econômicos de indústrias de consumo, que extraíam seus lucros de um curto ciclo de moda e de vendas em massa instantâneas para uso intensivo mas breve".⁶⁶

Assim define que "a cultura de qualquer país urbanizado de fins do século XX se baseia na indústria da diversão de massa — cinema, rádio, televisão, música popular (notadamente o rock que passara por uma adequação intelectual ao gosto da elite)."

As impressões dos sentidos, e mesmo as idéias, podiam alcançá-los simultaneamente de todos os lados — através da combinação de manchetes e fotos, texto e publicidade na página de jornal, o som no fone de ouvido enquanto o olho vasculhava a página, através da justaposição de imagem, voz, impressão e som —, tudo, com quase toda a certeza, absorvido periféricamente, a menos que, por um momento, alguma coisa concentrasse a atenção. Era assim que as pessoas da cidade há muito sentiam a rua,

64 Idem., p136.

65 Idem., p. 137

66 HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos; o breve século XX*. São Paulo: Cia da Letras, 1196, p. 502.

era assim que funcionava o lazer no parque de diversões e no circo, uma maneira conhecida de artistas e críticos desde os dias dos românticos. A novidade era que a tecnologia encharcara de arte a vida diária privada e pública. Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética. A obra de arte se perdera na enxurada de palavras, sons, imagens, no ambiente universal do que um dia se teria chamado arte.⁶⁷

O Pós-Modernismo não se limitou apenas às artes plásticas ou à arquitetura, mas podemos atribuir-lhes uma primazia em função de que a "essência mesma das artes de vanguarda era uma busca de meios de expressar o que não podia ser expresso nos termos do passado, ou seja, a realidade do século XX." ⁶⁸

Enquanto a experiência artística desse período executava ataques contra a sociedade de consumo instaurada, levava ao mesmo tempo à criação de "um fosso entre os que se sentiam repelidos pelo que viam como uma frivolidade niilista de novo tipo e os que achavam que levar as artes "a sério" era apenas mais uma relíquia do passado obsoleto."⁶⁹. Concomitantemente, a indústria dos lazeres de massa assume a posição de educadora, posição essa que, que em certos momentos da Modernidade, fora atribuído às artes como receptáculos dos altos valores da Humanidade.

O cheiro de morte iminente subia dessas vanguardas. O futuro não era mais delas, embora ninguém soubesse de quem era. Mais que nunca, elas próprias se sabiam à margem. Comparadas com a verdadeira revolução na percepção e representação conseguidas através da tecnologia pelos fazedores de brincadeira de criança.⁶⁹

Nesse cenário fomado por uma tecnologia prodigiosa e envolta num processo de mudanças mundiais aos níveis políticos e econômicos, a arte se caracteriza por um aprofundamento cerebral e minimalista.

67 Idem, ibid.

68 Idem, ibid. p. 50.

69 Idem., p. 500.

2.4.1 A REDE SOBRE O GLOBO

Em meados da década de 1960, as 'economias centralmente planejadas' dos países socialistas já davam sinais de um eminente colapso que se agravou ainda mais na década seguinte, depois das crises do petróleo que atingiram o mundo todo em diversas medidas. 'Foi o momento mesmo em que essas economias se viram expostas, como todas as demais — embora talvez não na mesma medida — aos incontrolláveis movimentos e imprevisíveis flutuações da economia transnacional.'⁷⁰ O sistema de poder da Guerra-Fria havia criado uma estranha interdependência que se manifestou após o colapso havido nos anos 1980:

A divisão inter-regional de trabalho e a rede de dependência mútua que se haviam desenvolvido na esfera soviética também desabaram, obrigando países e regiões para ela programados a enfrentar individualmente o mercado mundial, para o qual não estavam equipados. Mas o Ocidente estava igualmente despreparado para integrar os restos do velho "sistema mundial paralelo" comunista em seu próprio mercado mundial, mesmo que quisesse. (...) O que a maioria dos reformadores do mundo socialista teria desejado era transformar o comunismo em algo semelhante à democracia ocidental. Seu azar foi que a crise dos sistemas comunistas coincidiu com a crise do capitalismo da Era de Ouro, que também foi a crise dos sistemas social-democratas. Azar ainda maior foi o súbito colapso do comunismo fazer com que um programa de transformação gradual parecesse ao mesmo tempo indesejável e impraticável e ocorrer quando o radicalismo total dos ideólogos do livre mercado puro se achava em (breve) triunfo no Ocidente capitalista.⁷¹

Essa crise que eliminou um sistema bipolarizado corresponde em outros planos, a uma relativização crescente que passa a enfatizar e promover as diferenças não mais entre esquerda e direita mas entre local e global, micro e macro, unidade e fragmentação que se manifesta na afirmação da 'obra aberta', e na ascensão dos 'hipertextos'.⁷²

⁷⁰ Idem, *Ibid.* p. 408.

⁷¹ Idem, *ibid.* pp. 408-409.

⁷² para definições de hipertexto, consultar: LÉVY, Pierre, *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 25-42.

A partir de então, temos vivenciado o fim das certezas que a Modernidade sustentava ao mesmo tempo em que, sem as barreiras anteriores, o mundo tende para a prática neoliberal da chamada globalização. O que se torna possível exclusivamente pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação e transportes. Sendo essas os agentes possibilitadores da mobilidade do Homem, recebem pela outra mão os imperativos para o constante desenvolvimento das redes que sustentam tal mobilidade.

Para se alcançar esse novo sistema globalizado, dos acessos em rede em tempo real, das trocas de dados e informações, estrutura-se uma base com conteúdos que determinam um novo modo do pensamento. A idéia expressa pela denominação de hipertexto nos sistemas informatizados se baseia num sistema não-linear de escrita/leitura. Há assim uma oposição radical à nossa maneira de pensar moderna, que se baseia num método cartesiano, taxonômico, com divisões, e que, de acordo com Pierre Levy, origina-se das categorias escritas. O que procede perfeitamente, uma vez que uma das revoluções que marcaram o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna fora a Imprensa (a escrita mecanizada), determinando uma nova forma cognitiva, oposta à oralidade, baseada num processo cumulativo do saber, que representa um modelo fechado e estanque.

O modelo nascente se direciona para a velocidade imposta por essa mobilidade do Homem no tempo e no espaço e, em conseqüência, para a efemeridade da informação acessada (o que não se refere às formas de armazenamento e manutenção).

A evidência de uma mudança do pensamento, causada, causadora ou análoga ao desenvolvimento das tecnologias de informação faz-nos ter a certeza da formação de um novo momento histórico. A aqui chamada Pós-Modernidade pode ser então esse período de transição ou, simplesmente, as nossas elocubrações se refiram apenas a mais um passo da própria Modernidade inventando uma nova ruptura. Devemos considerar que a mudança que estar-se-ia sendo proposto na Pós-Modernidade (se é que se pode falar em mudanças), estaria ainda baseado num sentido positivo. Se as certezas que até hoje sustentaram o Homem Moderno desmoronam, algo deverá servir-

lhe de apoio até que ele, o Homem Moderno, se redirecione. Ao que me parece, além de toda a utilidade prática das redes de informação e dos sistemas informatizados, o seu desenvolvimento guarda parcelas consideráveis de um discurso neste sentido. Além do fascínio criado por ser algo novo, carrega a fé numa 'purificação', sobretudo a da verdade, uma vez que baseiam-se na informação. Os meios informatizados representam assim o que sobrou da fé no futuro da Modernidade. É a herança para a Pós-Modernidade.

Com as premissas de renovação constante associadas à idéias de reciclagem e preservação, a autonomização dos fragmentos pelo estabelecimento de modelos de leitura e escrita abertos, a admissão de valores pré-modernos e a interligação de culturas, um novo padrão cultural e comportamental se esboça. A mesma ação na direção da dita globalização corresponde a uma reação na direção das pequenas regionalizações e retomada de valores locais. Os sistemas de informação, ao interligarem culturas essencialmente tão afastadas entre si, promovem uma necessidade de identificações locais. A Pós-Modernidade favorece uma releitura de cada cultura própria e o intercâmbio desses dados. Levará o Homem, apoiado nas redes, a lançar o olhar sobre o seu próprio passado, na busca das suas referências específicas, e sua identificação com grupos locais de correspondências globais que lhe remetam a passados históricos.

Diante de um computador, para achar os arquivos e as respectivas pastas e dentro dela uma outra... linguagem de arquivista. Mas sempre estivemos arquivando e sabendo achar as coisas. Onde está o sapato, a que horas entro no trabalho, as funções necessárias para se fazer um café... E agora, sem me dar conta, o que antes me demandava "pensar" para encontrar eu já encontro sem "pensar". Assimilei a tecnologia e a sua lógica.

3. O QUE FOI TER SIDO MODERNO NO BRASIL?

Falar em Brasil é sempre uma generalização. Quantos Brasis existem?

O conceito 'Modernidade', no Brasil, contém uma significação um tanto diversa da original européia. Em função da nossa formação histórica, 'Modernidade' estará, de algum modo, associada a um desejo de nos inserirmos, como nação e cultura, nos padrões mais desenvolvidos, materiais e ideológicos, da ocidentalidade.

Característica que varia em intensidade na busca de valores humanistas, sentido de nação e democracia e progresso. O processo moderno brasileiro que consideraremos é a transição de um modelo colonial para um capitalismo nacional que ratifica o projeto burguês tanto ao nível nacional como global.

É em função dessa pressão que o nosso processo moderno nasce com a ampliação ou criação de outros paradoxos daqueles das metrópoles. Devemos partir da premissa que a própria existência de um 'Brasil', com o seu processo colonial, é fruto da expansão da Modernidade européia daquele período que vimos anteriormente.

3.1 MODERNO OCIDENTAL

Brasil como expansão do capital mercantil. Capital apoiado numa nobreza ainda motivada por um espírito expansionista "cruzado" que ia além-mar buscar ouro e escravos. Dos banqueiros e mercadores genoveses (que competiam com os venezianos) que participaram mais notoriamente das viagens de Colombo e que, já vindo cultivando a cana-de-açúcar nas suas próprias colônias em Chipre e Creta, dois séculos antes, com escravos eslavos, transferia também a sua prolongada experiência monocultora de "exportação", sabendo que daria certo.⁷³

Vemos assim, confirmando o pensamento de Florestan Fernandes, como: "...o capitalismo é introduzido antes da constituição de uma ordem social competitiva". Comum nas sociedades dependentes de origem colonial. Nele a burguesia nacional é tratada "...como portadora do moderado espírito modernizador, implantara uma democracia restrita que não estende o direito de cidadania a toda a população e por fim utiliza a transformação capitalista para reforçar seus interesses estamentais".⁷⁴ E, nesse sentido, como o processo cultural e artístico é proporcionalmente dependente do processo de produção simbólica, teremos uma transformação profunda e característica à medida que se tenta a implantação de uma cultura moderna burguesa.

Poderíamos assim estender a nossa busca da Modernidade através do elo de que dispomos, com a expansão comercial — que vimos no início da primeira parte —, desde o momento da descoberta ou, como faremos, nos situarmos mais recentemente no século XX depois de um breve panorama do século XIX.

73 PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental*, São Paulo: Martins Fontes, 1985. p. 319.

74 FERNANDES, Florestan. *apud* ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, p. 17.

A partir do século XIX, as transformações no centro europeu aceleram-se e temos particularmente acentuado o nosso processo pela chegada da Corte portuguesa em fuga das tropas napoleônicas. Como vimos a vida intelectual europeia do século XIX sofre:

dois tipos de mudanças em relação ao ancien régime: a autonomização de determinadas esferas (arte, literatura) e o surgimento de um pólo de produção orientado para a mercantilização da cultura. São transformações profundas que correspondem ao advento da ordem burguesa, que traz com ela o desenvolvimento de um mercado de bens culturais e no interior da qual certas atividades se constituem em dimensões específicas da sociedade.⁷⁵

Vimos igualmente que essa ordem corresponde à ascensão de gostos das classes intermediárias, ou classes médias, e urbanas. Já nas primeiras tentativas emancipadoras, ainda no século XVIII e inícios do XIX, com propostas republicanas e ideais iluministas, os bacharéis, que correspondem à essa faixa da população procuram desempenhar a direção ideológica das revoluções à aristocracia local.⁷⁶

Além da presença, ainda incipiente entre nós, dos ideais sociais que marcaram as revoluções liberais na Europa, uma das mudanças mais significativas a ocorrer é a presença do poder central nestas terras. Gradativamente ampliar-se-ão e mudarão o papel que as cidades desempenhariam. Uma vez que a Modernidade se manifesta enquanto cultura

75 Idem., p. 18.

76 "A Inconfidência Mineira foi uma revolução de bacharéis, como revolução de bacharéis — pelo menos de cléricos que eram antes bacharéis de batina do que mesmo padres, alguns educados em Olinda, no seminário liberal de Azeredo Coutinho, em todos os principais ramos da literatura própria não só de um eclesiástico mas também de um cidadão que se propõe a servir ao estado' — foram as duas revoluções pernambucanas, preparadas por homens ainda no século XVIII: a de 1817 e a de 1824. Esses intelectuais, ansiosos de um Brasil independente e republicano, repita-se que a melhor aliança que encontraram foi a de poderosos senhores de escravos e de terras. Aristocratas já com várias gerações na América, alguns com sangue de índio e até de negro.(...) Eram, assim, vários dos revolucionários, gente a quem convinha precisamente a República ou um Brasil independente — pelo menos independente de Portugal.(...) O que parece, entretanto, é que àqueles revolucionários, quase todos fidalgos, embora rústicos, faltara justamente a direção intelectual de alguma grande figura de bacharel ou de clérigo mais esclarecido. O que não faltaria, antes sobraria, à conspiração mineira e às duas insurreições de Pernambuco, dos princípios do século XIX". FREIRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. p. 960-961.

urbana, a vida das cidades e os modos burgueses passam a contrastar com o patriarcalismo dos engenhos auto-suficientes. O 'moderno' em oposição ao 'arcaico'.

A compressão do patriarcado rural por um conjunto poderoso de circunstâncias desfavoráveis à conservação do seu caráter latifundiário e sociologicamente feudal fez com que ele, contido ou comprimido no espaço físico como no social, se despedaçasse aos poucos; que o sistema casa-grande-senzala se partisse quase pelo meio, os elementos soltos espalhando-se um pouco por toda parte e completando-se mal nos seus antagonismos de cultura européia e de cultura africana ou cultura indígena. Antagonismos mantidos em equilíbrio à sombra dos engenhos ou das fazendas e estâncias latifundiárias.⁷⁷

Na Corte instalada no Rio de Janeiro a partir de 1808, começam-se a imprimir livros científicos e literários. Professores, cientistas e artistas são recebidos para a organização de diversas instituições. A Missão Artística Francesa desembarca em 1816 com artistas e artífices, criando-se a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. O Brasil também entra na rota de expedições científicas e naturalistas. Cabe observar, a título de contraste das mudanças culturais que começam a ocorrer, que é entre 1800 e 1805 que Aleijadinho executa os 12 profetas em pedra-sabão para o átrio da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo.

Corpo estrangeiro, arte e gosto franceses impostos, a Missão Artística Francesa motivava reações contrárias por parte de artistas lusitanos e brasileiros. Com ela pretendeu-se substituir as manifestações culturais que se desenvolviam apoiadas numa outra forma

⁷⁷ "Com a urbanização do país, ganharam tais antagonismos uma intensidade nova; o equilíbrio entre brancos de sobrado e pretos, caboclos e pardos livres dos mucambos não seria o mesmo que entre os brancos das velhas casas-grandes e os negros das senzalas. É verdade que, ao mesmo tempo que se acentuavam os antagonismos, tornavam-se maiores as oportunidades de ascensão social, nas cidades, para os escravos e para os filhos de escravos, que fossem indivíduos dotados de aptidão artística ou intelectual extraordinária ou de qualidades especiais de atração sexual. E a miscegenação, tão grande nas cidades como nas fazendas, amanciou, a seu modo, antagonismos entre os extremos". FREIRE, Gilberto. *Op. cit.*, p. 344-345.

colonial, a lusitana. Portugal como nos lembra Freyre, era o país onde os traços culturais orientais se manifestavam mais fortes e vivos, sendo talvez só maiores, na Europa inteira, na Turquia Asiática ou na parte asiática da Rússia. Toda a herança moura, e suas relações comerciais marítimas voltadas para o Oriente, que vimos anteriormente, ao passarem pelo Brasil, nos aproximava de Goa, Ceilão, Macau, Cantão, Cingapura e Japão. Mesmo com a decadência do império comercial português no Índico no século XVII.⁷⁸

O vigor do capitalismo britânico do século XIX encontra os portas abertos para os seus produtos que são fornecidos para mudança do gosto, operada também pela Missão Artística. O Príncipe Regente e seus orientadores, mesmo se afastando da própria herança portuguesa, esforçam-se para uma aproximação com a Europa Ocidental. Na capital, reformam-se e decidem-se novas maneiras de construir aí e nas outras principais cidades. A introdução do uso racional de alvenaria e tijolos, a eliminação das treliças, urupemas, muxarabis, rótulas, toldos e outras soluções mouriscas, a substituição pelo ferro nos balcões de madeira, o uso de calhas para recolher as águas pluviais, gárgulas e beirais de ferro inglês.

Nesse processo os "ocidentalistas", como se refere Freyre"... eram os reformistas ou os modernistas da época, revoltados contra 'os prejuízos, com que nos criarão os nossos Avós'. E partiam para a "superação total do Oriente pelo Ocidente na vida brasileira de modo a tornar-se o Brasil área ocidental ou sub-européia de cultura".⁷⁹

78 Pois o que parece é que, ao findar o século XVIII e ao principiar o XIX, em nenhuma outra área americana o palanquim, a esteira, a quitanda, o chafariz, o fogo de vista, a telha côncava, a banguê, a rótula ou gelosia de madeira, o xale e o turbante de mulher, a casa caiada de branco ou pintada de cor viva e em forma de pagode, as pontas de beiral de telhado arrebitadas em cornos de lua, o azulejo, o coqueiro e a mangueira da Índia, a elefantíase dos Arabes, o cuzcuz, o alfeolo, o alfenim, o arroz-doce com canela, o cravo das Molucas, a canela do Ceilão, a pimenta de Cochim, o chá da China, a cânfora de Bornéu, a muscadeira de Bandu, a fazenda e a louça da China e da Índia, os perfumes do Oriente, haviam se aclimado com o mesmo à-vontade que no Brasil; e formado com valores indígenas, europeus e de outras procedências o mesmo conjunto simbiótico de natureza e cultura que chegou a formar no nosso país. É como se ecologicamente nosso parentesco fosse antes com o Oriente do que com o Ocidente que, em sua mística de pureza etnocêntrica ou em sua intolerância sistemática do exótico, só se manifestaria, entre nós, através de alguns daqueles estilos e de algumas daquelas substâncias inglesas e francesas de cultura generalizadas no litoral brasileiro após a chegada de Dom João VI ao Rio de Janeiro". *Idem.*, p. 738-739 e 741.

79 *Idem.*, p. 744.

Acontece assim uma primeira "modernização", num sentido mais restrito: a redução do colonial oriental, do barroco e do rococó, em favor de uma estética neo-clássica a se perpetuar durante quase todo o século XIX.

Cabe à Missão Francesa também a primeira iniciativa de institucionalização da arte. Debret permanece no Brasil até 1831, mantendo o êxito da Missão, e consegue consagrar suas idéias sobre o ensino artístico. Organiza a primeira exposição pública de arte no Brasil em 1829, na Imperial Academia, inclusive com catálogo. A segunda, em 1830. A terceira, já sem a sua presença, em 1840, conta com o empenho de Félix-Émile Taunay na direção da Academia. Instituiu-se então a Exposição Geral Anual de Belas-Artes, cria-se a cadeira de História das Belas-Artes e o prêmio de viagem ao estrangeiro, assim como uma modesta pinacoteca. Merece ser lembrado que Taunay havia sido professor de desenho de D. Pedro II, que nesse ano recebe a coroa, aos 15 anos de idade.⁸⁰

Nesse século os anseios de participar de um mundo civilizado e em evolução se tornam maiores. Época em que os graus de 'civilização' das nações são medidos em Exposições Internacionais e Universais por parâmetros muito bem definidos. Ajudam a compor esta escala a proximidade com os valores estéticos desenvolvidos canonicamente em França.

Concomitante à coroação do novo Imperador, em 1840, o burguês mais proeminente e representante do espírito do século XIX, o Barão de Mauá, viaja naquele ano à Inglaterra, de onde vislumbra a necessidade de industrialização no Brasil, e, ao voltar, funda a indústria "mãe das outras. A indústria do ferro sem a qual as outras não podem medrar. A Ponta da Areia, estaleiro e fundição, será a primeira grande indústria de transformação do Brasil. Ela fornecerá a base material, ao lado da base do financeira do seu banco, para ousados projetos de desenvolvimento de infra-estrutura econômica do país. Ferrovias,

⁸⁰ LEMOS, Carlos e LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1982. p. 155-158.

navegação no Amazonas, iluminação e produção de gás, transportes urbanos, até a ligação telegráfica via cabo submarino com a Europa, o que lhe valerá o título de Visconde.

A partir de 1870, alguns fatos vão ajudando a alterar um pouco mais o nosso panorama social. Com o fim da Guerra do Paraguai, a ascensão da cultura cafeeira mudando o centro econômico do país e os processos de unificação da Itália e Alemanha, e pouco depois a crise européia de 1873, fazem com que a imigração aumente, ressurgam antigas idéias liberais, reforcem-se os ideais abolicionistas e se afinem os laços com os países americanos.⁸¹

Nas Exposições Internacionais que se realizavam em Paris, as tendências artísticas também eram indicadas aos pintores e escultores do mundo que as visitavam. Em 1855, Delaroix e o Romantismo, em 1867, Courbet e o Realismo (que havia sido recusado no Salão anterior), mas nesse Manet fica de fora; em 1878 o Impressionismo começa a se consagrar; em 1889 triunfo dos simbolistas; e, 1900, o Art Nouveau.⁸² São influências que contribuem aqui para um avanço sobre o Academismo oficial. Seguindo, com o atraso inevitável, essas escolas vão-se manifestando, ainda dentro de uma figuração na qual o desenho e a técnica traduzem a herança acadêmica, até as mudanças mais ousadas com a Semana de 22.

81 SILVA, Hélio. História da República. p. 43.

82 LEMOS, Carlos e LEITE, José Roberto Teixeira. Opus cit., p. 188.

3.2 MODERNO URBANO

As transformações ocorridas no Brasil do século XIX implicarão o deslocamento do eixo econômico e o conseqüente surgimento das duas maiores urbes brasileiras do século XX. Nesse sentido vamos-nos restringir à observação das manifestações da Modernidade cultural que se irá operar a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Antes de se chegar ao manifesto Modernismo de 22, na primeira década deste século, essa qualidade também se quer ver aplicada à vida na Capital Federal da jovem República. Modernidade urbana como sinal de civilização e progresso.

O rápido e desordenado crescimento do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, transformara a Cidade, enchendo as suas ruas com toda sorte de gente. A renda da Cidade provinha basicamente dos serviços públicos e do movimento portuário e do grande comércio atacadista. Poucas eram as suas indústrias, ou outras fontes de emprego para a massa que se formava. Se, em 1900, a sua população não chegava a 600 mil habitantes, em 1904 já era de 730 mil. A população era obrigada a sobreviver de artesanato, da criação ou da agricultura doméstica, ou de pequenos serviços.⁸³

A mudança vem com Rodrigues Alves, empenhado em mudar o perfil insalubre e caótico da Capital, contando para isso com a ação de Perreira Passos e Oswaldo Cruz. Em 1906, após uma série de reformas urbanas que encontravam forte resistência da população, a Cidade ganha novos aspectos. A nova Avenida Central tira a exclusividade da vida elegante da Rua do Ouvidor. Essa era quase um beco, aquela se abria com lojas amplas e espaçosas onde se encontravam quaisquer artigos necessários à elegância pessoal. Nas ruas, podia-se observar o desfile dos novos hábitos. Tomar refrescos, sorvetes, ir ao 'cinematógrapho',

⁸³ *Nosso Século* (doravante designado apenas *N.S.*), Vol I, São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 21-23.

olhar, exibir-se ou ser apreciado. Descortina-se a cidade como um cenário onde se pode "contemplar o Céu e o Sol com a liberdade de homem civilizado".⁸⁴ O espírito da "corte" se reestabelece com os olhos no futuro e na Europa.

Assim, a Cidade estava digna de ser a porta de entrada do País. Seguindo o "figurino", em comemoração ao Centenário de Abertura dos Portos, a Capital prepara uma Exposição Internacional em 1908, como demonstração da nossa capacitação à Modernidade.

Ainda em 1907, o Rio de Janeiro concentrava 33% dos estabelecimentos industriais, enquanto São Paulo participava com 16%, e Rio Grande do Sul, com 15%.⁸⁵ A partir de 1880, no estado de São Paulo, o capital oriundo das lavouras de café, sem abandoná-las, se dirige para a indústria, aliado à mão-de-obra familiarizada com a Revolução Industrial. A Capital São Paulo se urbaniza de um modo diferente da Capital da República.

São Paulo adentra o século XX com 240 mil habitantes, sendo que havia na Cidade mais italianos que brasileiros, na proporção de dois para um. À medida que São Paulo vai-se tornando a "metrópole do café", a elite rural escolhe os arredores a sudoeste, longe do centro rebuliço, onde a crescente massa trabalhadora busca emprego. Largas avenidas arborizadas abrigando as mansões. Distinguindo-se da insalubridade e da peste, a higiene: Avenida Higienópolis, entre a rua da Consolação e o Pacaembu. Tal como acontecia na Capital Federal, nos primeiros anos do século, São Paulo começa a mudar seus ares de província para o de metrópole enriquecida pelo café. Novos espaços, viadutos, obras de saneamento, ajardinamento e calçamentos novos. Os novos empregos da próspera cidade, funcionários públicos, empregados de lojas e pequenos comerciantes criam uma nova classe média.

84 *N.S.*, Vol I, p. 47.

85 *Idem.*, p. 151.

Em fins da primeira década, São Paulo é uma cidade de cidades.

São Paulo não é uma cidade brasileira de 450 000 habitantes, mas uma italiana de aproximadamente 100 000, uma portuguesa de talvez 40 000, uma espanhola de igual tamanho e uma pequena (Kleinstadt) alemã de mais ou menos 10 000 habitantes, com poucas de suas vantagens e muitas de suas desvantagens. Ainda há uns 5 000 sírios, que sozinhos possuem três jornais (...) em caracteres arábicos...⁸⁶

Se ao final do século XIX o comércio já fazia crescer as cidades, esse aumento populacional fazia por sua vez proliferarem pequenas manufaturas para produzir artigos que a indústria inglesa não supria ou que se encareciam. A pequena indústria brasileira se voltava para o mercado local, alimentando-se do próprio salário dos operários no ciclo de produção e consumo.

Não restrito a apenas esses dois centros, mas não com a mesma força, algumas cidades brasileiras se convertem em centros urbanos, formando as suas classes dominantes, proletárias e médias. Por fim, uma sociedade que vai dando forma e lugar às suas massas urbanas.

A nossa herança lusitana faz a palavra ser mais forte que a imagem. Em meio ao caldeirão cultural em que se haviam transformado os dois principais centros urbanos do País, o elemento comum é a língua. Todo o resto está a mudar de lugar. Junte-se a isso a importância da imprensa como difusora de idéias. As letras, nesse período, têm uma importância muito mais destacada que as artes visuais. Machado de Assis, Lima Barreto, Monteiro Lobato...

⁸⁶ Ernst von Hesse-Warteg *apud N. S.*, p. 188.

Quando a marcante Semana de 22 acontece não foi por um movimento só de pintura ou escultura, apenas. Foram linguagens diversas utilizadas num clima de manifesto característico das vanguardas européias de *épater les bourgeois*. Nesse sentido, os ataques promovidos por todos contra uma situação estabelecida foram estrondosos. A participação da música não ficou atrás: 'à primeira noite da Semana encerrou-se com um concerto de Villa-Lobos regido por ele mesmo. Um dos instrumentos da orquestra era uma folha de zinco, que um músico fazia vibrar. O público vaiou tanto que a cortina foi fechada no meio do concerto, 'para evitar maiores tumultos'." ⁸⁷.

Em São Paulo, havia a distância da oficialidade da Academia que predominava no Rio de Janeiro. Assim como uma intelectualidade da juventude burguesa que fazia viagens à Europa sem precisar dos concursos dos salões oficiais. O discurso do Modernismo brasileiro de então traz em si contradições próprias. É um movimento de uma elite que se pôde aventurar num "luxo" intelectual.

A grande noite da Semana foi a segunda. Vaias, assobios e gritos invadiram o sarau no momento em que, apresentados por Menotti del Picchia, os autores modernos liam seus poemas. "Mário de Andrade confessa que não sabe como teve coragem para dizer versos diante de uma vaia tão bulhenta que não escutava, no palco, o que Paulo Prado lhe gritava na primeira fila das poltronas. O poema *Os Sapos* de Manoel Bandeira (...) foi declamado por Ronald Carvalho 'sob os apupos, os assobios, a gritaria de *foi, não foi* da maioria do público'(...) Sérgio Milliet falou sob o acompanhamento de relinchos e miados". ⁸⁸

87 N.S., p. 198.

88 Idem *ibid.*

É um fato que introduz a procura do 'novo'. No Modernismo "moderno" é uma generalização da clássica categoria estética do Estilo, que serve apenas para se contrapor ao 'arcaico' ou acadêmico. O Modernismo ao se opor ao 'culto' estabelecido, além do experimentalismo formal dos diversos sistemas pictóricos aí apresentados, onde se revelam facilmente as influências francesas, alinha-se com as Vanguardas européias. No entanto, ele se torna ambíguo e às vezes contraditório pela sua origem na elite econômica, na busca de referências do passado nacional e, na sua segunda fase, pela dependência do mecenato estatal. "Tratava-se afinal de um olhar híbrido, misturado, miscigenado".⁸⁹

Fica presente aí também a recorrente marca da Modernidade no Brasil: a vontade de alcançar os padrões das metrópoles. Diante das mudanças que se operavam na nossa estrutura social, seria natural a tentativa de interferir nesse processo. Como lembra Brito, "...definitivamente a Semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostaríamos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada - o simples querer ser prova que não éramos".⁹⁰

Assim, essa manifestação modernista acontece exatamente dentro da tentativa de se alcançar o padrão dominante de ruptura que ocorria na Europa. No caso, as mudanças sociais que começavam a se operar e que pressionavam para a Revolução de 30 já começavam a se manifestar pictoricamente ao se opor ao academicismo. O que se viu foi uma tentativa de mudança nos sistemas pictóricos, baseada em mudanças nas fórmulas acadêmicas que ainda persistiam. Como afirma Carlos Zílio, "o que houve foi uma modernização de fachada, que atendia a uma necessidade de atualização da sociedade brasileira. No fundo, o modernismo brasileiro não é uma ruptura, mas uma conciliação".⁹¹

⁸⁹ BRITO, Ronaldo. In. *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 15.

⁹⁰ Idem, *ibid.*

⁹¹ ZÍLIO, Carlos. *Jornal do Brasil*. 13 de maio 1997, caderno B, p. 1.

Essa conciliação se torna mais clara quando o seu conteúdo nacionalista, acentuado na sua segunda fase, irá lhe permitir uma adequação ao discurso do Estado Novo, quando buscará elementos de união nacional. Talvez aqui resida a maior diferença do nosso Modernismo com as Vanguardas européias. Primeiro, o passado não é descartado. O mecenas do movimento, Paulo Prado, era membro da aristocracia cafeeira paulista, diletante em historiografia do nosso Período Colonial. A ruptura — ou talvez fosse melhor utilizar 'adequação' — com a tradição é basicamente formal, abrindo-se o campo de representação. E, mesmo assim, ela se limitava dentro da figuração que manterá a sua força até as vésperas da Bienal de 51, quando se evidenciará a pintura abstrata no Brasil.

A essa literalidade das imagens que até hoje fala ao povo, associa-se aquela herança lusitana supramencionada, o que Brito caracteriza como sendo um dado específico do nosso Modernismo: "a vigência e a premência do tema da brasilidade nas artes plásticas e conseqüente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa, é indissociável da herança portuguesa do totalitarismo do verbo." ⁹²

Enfim, a Semana acontece dentro de um ambiente tumultuado socialmente, embora os seus manifestantes não parecessem ter uma idéia clara do que ocorria, ou fossem muito restritos aos muros das suas mansões. Di Cavalcanti, dos artistas da primeira geração, foi quem melhor transitou nas transformações pós-30. À medida que a Revolução se aproximava, mais as tendências políticas se pronunciavam.

Lembro-me de ter muitas vezes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sobre o destino político do Brasil. Eles riam de mim e não compreendiam meu apego incipiente aos estudos de novas doutrinas sociais. Menotti e Oswald viviam presos ao PRP, eram amigos de Washington Luís e

92 BRITO, Ronaldo. *Op. cit.* p. 17.

Júlio Prestes, Guilherme e Mário filiaram-se ao recém-nascido Partido Democrático. Nenhum deles se interessava pela luta popular oriunda do crescimento industrial na área das grandes cidades e pela desorganização da zona agrária. As conversas que eu mantinha com líderes operários e intelectuais comunistas, como Everardo Dias, Pimenta, Afonso Schmidt, gente vinda do anarquismo de grande repercussão em São Paulo na época Ferri, o marco socialista italiano do começo do século, e de Kropotkine, o autor de *A conquista do pão*, quando transmitidas ao grupo dos literatos da Semana de Arte Moderna só serviam para que eles zombassem de mim acreditando-me um criança de sempre.⁹³

A década de 1920 completava a transição do patriarcalismo rural para a sociedade de massas urbanas. Concorrem significativamente com ela a fundação do Partido Comunista e a Revolta dos 18 do Forte. O movimento Tenentista é essencialmente um movimento de classe média dentro das forças armadas, uma vez que elas eram um dos poucos meios de ascensão social para as camadas médias da população. Esses anos que se passavam na República Velha serviam como uma "aclimatação" daqueles que haviam chegado ao Brasil no início do século e que agora, junto com seus descendentes, começavam a se manifestar politicamente.⁹⁴

93 DI CAVALCANTI, Emiliano, apud. ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1982, p. 56.

94 " Arthur Bernardes tomou posse em novembro de 1922 sob estado de sítio provocado pela Revolta dos Tenentes em Copacabana. (...) Os antigos esquemas da política dos governadores e do império dos coronéis mostravam sinais de fraqueza. As cidades haviam criado novos personagens que começavam a atuar no cenário nacional: as classes médias, que se ocupavam no funcionalismo público (civil ou militar), no clero, nas profissões liberais e no comércio.(...) Recrutada nas classes médias, a baixa oficialidade do Exército — tenentes cuja ascensão social seria determinada pela carreira." *N.S.* Vol II, p. 214.

3.3 MODERNO POPULAR

O Grupo Santa Helena e o Núcleo Bernadelli

Outro ponto muito importante a que geralmente é dada menos importância no processo da Modernidade brasileira é a formação do Grupo Santa Helena, em São Paulo, e do Núcleo Bernadelli, no Rio nas décadas de 1930 e 1940. As suas contribuições se devem pela caracterização dessa nossa Modernidade por vias próprias. Guardavam características menos 'dinâmicas' que as que caracterizavam as Vanguardas históricas. Embora considerados de tendências academicistas por se manterem dedicados à figuração (o que, para os padrões modernos internacionais, significaria retrocesso), estes dois grupos têm uma componente política e social característica dos conflitos que a Modernidade implica enquanto projeto social burguês. Parte da pouca consideração a esses dois núcleos é devida, em parte, à preocupação que eles mantinham com as técnicas e o conteúdo, também identificadas, numa ideologia de assimilação do gosto "cultivado", como retrocesso academicista.

Nos anos 30, a oposição proletário/burguesia se manifesta de forma evidente entre nós. É a mesma oposição que Huyssem utiliza para avaliar as ações das vanguardas históricas contra o gosto burguês na Europa. Porém, a repercussão dessas tendências estrangeiras entre nós ocorre de maneira diversa, como vamos vendo. Como foi característico durante o século XIX e o XX, as classes brasileiras mais abastadas tenderam aos padrões europeus em oposição ao regional. Nas décadas seguintes, com os países industrializados "quebrados", a ascensão dos nacionalismos serviriam como alternativas de reorganização moral.

No Rio de Janeiro, nas artes, o poder da Academia pouco tinha sido abalado pelos acontecimentos de 1922. Institucionalizado na Escola Nacional de Belas Artes e no

Conselho Nacional de Belas Artes, o qual regulamentava o Salão Nacional, controlando seleções e premiações, era avesso a qualquer inovação que pudesse desestabilizar aquela situação. Não havia galerias nem outros espaços oficiais para exposições. Os pintores nacionais que dominavam a vida artística da Cidade tinham sua origem ou ainda eram professores da Escola, mas "há verdade os eventuais compradores estavam interessados nos quadros de pintores franceses premiados nos salons e trazidos ao Brasil por algum comerciante mais esperto".⁹⁵

A revolução modernista chega ao Rio de Janeiro em 1931, com a realização do Salão Revolucionário e a formação do Núcleo Bernadelli. Esse, nascido no *Cafés Chic* do Centro do Rio, onde se reuniam alunos da Escola Nacional de Belas Artes, boêmios e intelectuais. Inicialmente no Studio Nicolas, de um fotógrafo, foi dali despejado e instalado no porão da Escola, com entrada pela Rua México. Sua nova sede foi oficialmente inaugurada em 15 de novembro de 1931.

O Núcleo era formado por jovens artistas de poucos recursos econômicos, como José Pancetti, Aldo Malagoli, Bustamante Sá, Milton Dacosta, que, sem grandes revoluções formais, se caracterizam mais por uma ponderação, equilíbrio, bom senso e apego à realidade figurativa. Não com o anarquismo destrutivo, o elitismo e a aristocracia cafeeira de 22, mas por um sentido de coletivo, construtivo, aberto e artesanal.⁹⁶

Ao contrário daqueles da Semana de 22 que "não ameaçavam ninguém, apenas provocaram um escândalo (...) e reuniam-se em noitadas nos 'salões' tradicionais de São Paulo (os Penteado, os Almeida Prado, etc.), faziam constantes viagens a Paris", os artistas do Núcleo, assim como os do Santa Helena, eram oriundos de uma classe média pobre, trabalhavam (ou procuravam trabalhar), durante o dia e à noite se reuniam para praticar

⁹⁵ MORAIS, Frederico, *Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.* p. 31.

⁹⁶ Idem., p. 60-61.

o desenho de modelo vivo. E nos fins de semana saíam para pintar a realidade à volta, na cidade ou no campo. "Muitos dos integrantes do Núcleo Bernadelli alimentavam-se com uma única refeição diária feita numa casa de pasto, o Restaurante Reis, e constituída por um prato de sopa, farinha e pão, o que lhes custava 600 réis. A fome levou cinco deles para o Sanatório, em Campos do Jordão. Dois morreram ali. Foi assim, portanto, que se implantou o Modernismo no Brasil" ⁹⁷.

Funcionou até 1935 nos porões da ENBA, quando estudantes integralistas daquela Escola, insuflados pelo seu diretor, invadiram e depredaram a Sociedade Brasileira de Belas Artes, que funcionava ao lado, e não a sede do Núcleo, graças à presença do professor Manoel Santiago, que correu ao local e se pôs à porta. O Núcleo depois vagou, sendo reativado em 1938 e sofrendo uma dispersão até estar extinto por volta de 1942.

O Núcleo, portanto, surgiu com o objetivo de democratizar e renovar o ensino de arte, introduzir modificações no Regulamento do Salão e abrir novos espaços para os artistas que estavam aparecendo, objetivos que foram sendo cumpridos gradualmente à medida que o prestígio do grupo crescia junto à comunidade artística. Primeiro o ensino, depois o Salão, finalmente novos espaços — galerias, magistério, funções técnicas e executivas para alguns, o êxito junto à crítica e ao mercado para outros. ⁹⁸

O aspecto popular de "origem social" aproxima o Núcleo Bernadelli do Grupo Santa Helena que surgira em São Paulo. Mas lá o contraste não se daria com a Academia, a instituição, mas com as diferenças sociais.

O Santa Helena era pobre. A praça pública mais central de uma cidade é onde as pessoas vão para travar encontros. Inclusive desempregados em busca de trabalho. Na Praça da

97 Idem., p. 28.

98 Idem., p. 32.

Sé dos anos pós-*crack* era assim. Alguns pintores pelo contato mútuo constante passaram a pintar mais do que paredes. Foram para as telas. Alguns faziam um curso de desenho da Escola Paulista de Belas Artes, à noite. O 'Palacete' onde funcionava viria a ser conhecido como sede de vários sindicatos profissionais.

No sombrio Edifício Santa Helena, lá pelos anos de 1933-34, reunia-se um grupo de antigos decoradores e pintores de liso. Havia de tudo entre eles, desde imigrados recentes, como Pennacchini, até velhos pintores de parede, como Alfredo Volpi, ou jogadores de futebol há pouco aposentados, como Francisco Rebolo. A crise, a falta de trabalho eram a preocupação constante daqueles homens que antes viviam de decorar paredes de residências grã-finas de São Paulo. Sem trabalho quase sempre, distribuíam-se por três ou quatro escritórios naquele edifício. Quase todas as noites se reuniam para discutir a situação nacional e internacional, o socialismo, o fascismo, o comunismo.⁹⁹

O Grupo Santa Helena, assim como o Núcleo Bernadelli, não era nenhum movimento, antes experiências de coletividade artística, que não pode ser dissociada da inspiração das ideais comunistas, caros a muitos, mais declarados em São Paulo que no Rio.

Uma vez que a "Academia" estava na "corte", tentando manter-se proprietária de uma arte "oficial", São Paulo foi tentando recorrentemente criar os seus espaços artísticos pelo modelo "liberal". O que culminará na Bienal de 51.

Ainda em São Paulo, paralelamente ao desenvolvimento do Santa Helena, uma outra iniciativa em favor da promoção da arte moderna ia sendo experimentada, porém estruturando-se a partir de outro extrato social. Em 1932, artistas, intelectuais e grã-finos reuniam-se na casa do arquiteto Gregori Warchavchik e fundam a Sociedade Pró-Arte

⁹⁹ MARTINS, Ibiapaba, *apud* AMARAL, Aracy, *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 35.

Moderna (Spam), dela participam Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Vítor Brecheret, Mário de Andrade, Paulo Rossi Osir, Regina Gomide, Watsh Rodrigues e Sérgio Milliet. Em 1933 promoveram a Primeira Exposição de Arte Moderna, e, para arrecadação dos fundos, organizaram um grande baile de Carnaval, em recinto decorado por artistas sob a direção de Segall. Com os fundos trouxeram obras de Picasso, Léger, Juan Gris, De Chirico e Brancusi, só conhecidos por reproduções. Sucesso que fez haver uma segunda exposição em fins do mesmo ano também com Portinari, Di Cavalcanti e Guignard.

No ano seguinte, novo baile. Título: "Expedição às Matas Virgens da Spamolândia". Também decorado pelos seus artistas. A Spam foi considerada, pelo Diário Popular de 21 de fevereiro, como orientada à "dissolução dos costumes". A festa deve ter sido boa. Mas, com a saída de Segall, o grupo se dissolve.

No mesmo prédio em São Paulo em que funcionava a Spam, fora criado no dia seguinte o Clube dos Artistas Modernos (CAM), por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide. Tratava-se de artistas com uma temática social forte, sendo alguns filiados ao Partido Comunista. Lá promoveram exposições pioneiras, como uma de desenhos feitos por crianças e doentes mentais, e conferências sobre arte proletária, além de concertos e debates. Flávio de Carvalho, além de pintor expressionista, era arquiteto, sambista e escritor. No andar térreo do prédio do CAM e da Spam, instalou-se o Teatro Experiência. Depois da terceira encenação do *Bailado do Deus Morto*, na qual os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas que reverberavam fantásticamente sob a luz dos refletores, foi fechado. Em 1933, com o fechamento do Teatro, o Clube também se tornava suspeito e foi fechado pouco depois.

A arte moderna segue buscando a sua afirmação. Passam a ocorrer, a partir de 1937, os Salões de Maio, que procuravam uma sincronização com as vanguardas internacionais, continuando na mesma direção das Exposições do Spam, unindo artistas brasileiros com

estrangeiros. Participam Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Lasar Segall e Brecheret e, em 1939, conta também com obras dos EUA, França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Suíça, Grécia, Hungria e Tchecoslováquia.

Reagindo à abordagem considerada elitista dos Salões de Maio, organiza-se o Salão da Família Artística Paulista, cujo núcleo é o Grupo Santa Helena, reunindo ainda outros. Considerada tradicionalista por alguns, a Família buscava restaurar um equilíbrio pelo respeito aos conhecimentos técnicos, atitude comum ao Grupo e ao Núcleo.

3.4 MODERNO CENTRALIZADOR

Os anos 1920 terminam em agitação máxima, culminando na Revolução de 1930, seguida da guerra civil constitucionalista de 1932. Embora São Paulo tenha capitulado, a pressão contra a eminente ditadura força as eleições constitucionais de 1933 e a seguinte eleição indireta de Getúlio Vargas no ano seguinte, para em 1937 golpear com o Estado Novo.

Nessa década, os elementos nacionais presentes nas manifestações modernistas se desenvolvem em diversas áreas. Emerge uma nova forma de pensar o Brasil com Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. oposta à dos pensadores da República Velha, esta dominada por uma individualização com "heróis" e preconceitos antropológicos como a "superioridade racial" do homem europeu. Essa nova forma de pensar dá interpretações em que as 'classes' emergem pela primeira vez nos horizontes de explicação da realidade brasileira.

As massas que agora viviam nas cidades trazem igualmente novos imperativos culturais. O Rádio se torna o grande difusor, organizado em associações a jornais as primeiras redes nacionais de comunicação, como os Diários Associados de Assis Chateaubriand. Na Rádio Nacional, estatal, a ascensão de manifestações populares foi vitoriosa. Em 1942 vai ao ar a primeira rádio-novela.¹⁰⁰

Começa a se estabelecer um "gosto oficial", ainda antes do Estado Novo, quando Getúlio Vargas vê o quanto a identidade nacional poderia auxiliá-lo na manutenção do poder. Passou a cortejar aqueles que fizeram a Semana de 22. Não por acaso, portanto, que o poeta Manuel Bandeira acabou sendo escolhido, em 1931, para a presidência do Salão Nacional de Belas-Artes. Esse era o primeiro empreendimento oficial que abria suas portas aos modernistas. Em 1932, um decreto governamental criou o Conselho de Orientação Artística. Na formação do seu Ministério, Vargas entregou a pasta da Viação e Obras Públicas ao escritor José Américo de Almeida que era, ao mesmo tempo, regionalista nordestino e tenentista. Mas em 1934, com a ascensão de Gustavo Capanema ao Ministério da Educação, o Governo passou a praticar uma política sistemática de assimilação da "inteligência" que se criara. O novo Ministro trouxe de Minas o poeta Carlos Drummond de Andrade, colocando-o na chefia de seu gabinete. Com a implantação do Estado Novo em 1937, essa política foi ainda mais reforçada. O poeta Augusto Meyer foi nomeado diretor do Instituto Nacional do Livro e Mário de Andrade passou a chefiar o Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo.

100 O impacto do rádio sobre a sociedade brasileira a partir de meados da década de 30 foi muito mais profundo do que aquele que a televisão viria a produzir trinta anos depois. De certa forma, o jornalismo impresso, ainda erudito, tinha apenas relativa eficácia (a grande maioria da população nacional era analfabeta). O rádio comercial e a popularização do veículo implicaram a criação de um elo entre o indivíduo e a coletividade, mostrando-se capaz não apenas de vender produtos e ditar "modas", como também de mobilizar as massas, levando-as a uma participação ativa na vida nacional. Os progressos da industrialização ampliavam o mercado consumidor, criando condições para a padronização de gostos, crenças e valores. As classes médias urbanas (principal público ouvinte do rádio) passariam a se considerar parte integrante do universo simbólico representado pela nação. Pelo rádio, o indivíduo encontra a nação, de forma idílica; não a nação ela própria, mas a imagem que dela está se formando". MIRANDA, Orlando. *apud* N.S. VolIII, p. 72.

Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, intelectuais de direita foram incorporados a seu serviço. Entre eles, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Mota Filho. Mesmo tendo de se empregar no funcionalismo público para sobreviver, nem todos os escritores e artistas apoiaram o Estado Novo. Graciliano Ramos, Caio Prado Jr., Mário Pedrosa, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Di Cavalcanti e outros permaneceram à margem do poder, vindo inclusive a sofrer perseguições e prisões por parte do Governo.

Dentro da ideologia que predominava, a pressão do espírito renovador começa a se fazer a partir do próprio Estado quando, além da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), com projeto elaborado por Mário de Andrade, o Ministro Gustavo Capanema inicia a construção do edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro que será um marco do Modernismo na arquitetura. O projeto do novo edifício, concebido dentro de linhas modernas, foi elaborado por Lúcio Costa em colaboração com Oscar Niemayer (em início de carreira), Afonso Eduardo Reidy e outros, baseando-se em sugestões do arquiteto Le Courbesier. Nesse projeto, além de participarem Pancetti e Guignard, Portinari recebe a encomenda dos painéis externos em azulejos e a série de pinturas da *Evolução Econômica do Brasil*. Também é convidado por Capanema, o escultor Bruno Giorgi, que realiza o *Monumento à Juventude* para compor com os jardins de Burle Marx no Palácio da Cultura.

Portinari é um artista que "emergia no cenário brasileiro, em 1935, de maneira consagratória embora já 'anunciado' desde 1934", por ocasião da sua exposição em São Paulo, que Mário Pedrosa ¹⁰¹, considera o fim do período "brodosquiano". "Café" é premiado na Exposição Internacional de Pintura do Instituto Carnegie. Depois de várias encomendas oficiais;

101 PEDROSA, Mário. apud. AMARAL, Aracy. opus cit. , p. 59.

por volta de 1939, Portinari passa realmente a ser, como se sabe, o 'pintor do Brasil' e, então, na ditadura Vargas, a postura ambígua do artista só é comparável, no contexto natural das contradições de nossa vida cultural latino-americana, àquela dos arquitetos de nossa renovação arquitetônica, Niemeyer, em particular".¹⁰²

A corrente exterior da política da boa vizinhança americana que começa a se manifestar influencia a construção de estereótipos e simulacros. Na eminência da guerra, Getúlio sabia que a produção americana deveria ser escoada para um novo mercado: a classe média brasileira, ainda em formação, com seu potencial de consumo latente. À indústria cultural que iria dialogar conosco deveriam ser fornecidos elementos de compreensão mútua. Isto é, aquilo com que os americanos pudessem traçar alguma idéia da lógica do seu funcionamento e que nós pudéssemos entender. É a adoção do 'típico' ou o 'clichê'. Surgem Zé Carioca, Carmem Miranda e os sonhos de Hollywood.¹⁰³

As estereotipações e a reafirmação dos pastiches dão os indícios da nossa inserção na cultura das classes médias, de massa. A diferenciação como parte do comportamento burguês se afirma pelos modos, gostos e atitudes. Essa cultura vive o dilema moderno de tentar romper as barreiras que aproximam o popular e do massivo, numa pressão para a proletarização, enquanto é estimulado o sonho de ser vir a ser elite.

102 idem. p. 103.

103 "Quando *Banana da Terra*, o último filme de Carmem Miranda rodado no Brasil, estreou no cine Metrópole, Rio, em fevereiro de 1939, o presidente Vargas já estava certo de que os norte-americanos tão cedo nos deixariam em paz. Hitler ainda não havia invadido a Polônia, mas Washington, porque esperava o pior na Europa, procurou garantir o melhor na América Latina. À 8ª Conferência Pan-Americana, realizada em Lima, no começo daquele ano, seus enviados chegaram com uma idéia fixa: desencadear uma ofensiva moral, econômica e cultural sobre o continente, assegurando ricos mercados e eliminando do horizonte rivais europeus. Para o Brasil, praça promissora, atenções especiais: empréstimos para saldar sua dívida externa com ingleses e franceses, e 50 milhões de dólares em mercadorias *made in USA*. Em troca, empresários americanos teriam facilitada a sua participação no desenvolvimento brasileiro.

(...) Getúlio sonhava com uma usina siderúrgica, em Volta Redonda, e o presidente Franklin Roosevelt, depois que as primeiras tropas do III Reich trucidaram Varsóvia, com uma base militar em Natal. Juntava-se a fome com a vontade de comer. Getúlio ganhou sua usina; Roosevelt, a sua base. E os brasileiros, um banho de civilização americana. Civilização essa que ficou conhecida através dos filmes de Hollywood e do estilo inigualável de Seleções do *Reade's Digest*, (...) do 'Reporter Esso' — o primeiro a dar as últimas. E o que as "últimas" noticiavam era o invencível poderio da América e sua emergência como líder do mundo livre." *N.S.* Vol III, p. 243.

A Modernidade se manifesta significativamente também em Belo Horizonte durante a gestão de Juscelino Kubitschek como prefeito. O destaque da capital mineira no cenário cultural se dá com a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, projetado por Niemeyer em 1942, com os murais de Portinari e com a Exposição de Pintura Moderna em 1944. Essa não ocorre sem incidentes. As telas foram atacadas a gilete, sendo algumas totalmente perdidas.

Da pressão moderna sobre as instituições, ao fim da década, o Rio passa a contar com uma divisão do Salão Nacional para a Arte Moderna, passando esta a ser independente em 1951. É relevante também nesse processo de institucionalização da arte moderna a criação de um espaço específico para a apresentação de obras modernas, assim como acontecia nos Estados Unidos. Em 1948 funda-se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E em São Paulo, além das exposições que vão ocorrendo, funda-se o Museu de Arte de São Paulo em 1947, e, em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A arquitetura moderna, tanto na forma como nos seus ideais de ordenação social, deverá ser aplicada também para pensar os problemas urbanísticos, que, com seu inchaço, as metrópoles começam a sofrer. A partir de 1940, além do crescimento próprio, inicia-se o grande movimento migratório dos nordestinos, fugidos das secas constantes, em busca das ofertas de trabalho que o progresso das duas capitais ascenam.

3.5 MODERNO INSTITUCIONALIZADO

Os movimentos modernos no Brasil, querendos partir da elite para a massa, vão ser caracterizados pela introdução de novas linguagens originadas nos centros industriais mais avançados. A oposição existente no modelo europeu a ser efetuado pelos movimentos das Vanguardas, que procuram destruir o imagético burguês ou se identificando com o popular, buscava estabelecer um equilíbrio necessário, avançando com os limites do campo artístico para a construção de uma nova ordem. No Brasil, aqueles que faziam arte e que corresponderiam a essa face popular, essa oposição ao gosto burguês, passaram atuar como que numa *retaguarda* em vez de *vanguarda*, isto é, influenciando no controle da velocidade das mudanças que as elites importavam da Europa e posteriormente dos Estados Unidos.

A oposição que Huysen utiliza entre Vanguardas e Modernidade, isto é, culto versus popular se manifesta aqui. Mas dentro de uma outra lógica e acompanhada por outro discurso. As Vanguardas européias fugiam da figura humana, radicalizando até Duchamp, que a elimina, destrói, ao evidenciar, toda a lógica do objeto artístico 'burguês'. No Brasil, pelas elites, sistematicamente buscaremos os padrões 'mais elevados' de 'civilização'. Procurarão alcançá-los de alguma maneira, mesmo que não lhes agradasse o gosto, numa demonstração de que podíamos ser iguais. As reações que acontecem contra as exposições de pintura moderna, se dão por uma população que não concorda que as coisas fossem representadas daquela forma.

Uma forte reação ocorre em relação à primeira bienal de São Paulo em 1951. Abstrata, tendência a ausentar o ser humano 'como a confirmar a tese de Wilhelm Worringer, de que a linguagem abstracionista é a dos povos em crise, horrorizados com a própria imagem e buscando uma arte liberta das formas e das cores naturais'.¹⁰⁴

104 LEITE, José Roberto Teixeira, *apud.*, N.S. Vol. IV, p. 80.

A figuração, além de ser "literalmente" latina, receberia um forte apoio das gravuras produzidas nos clubes nas duas décadas seguintes. De cunho social forte, a gravura, por ser uma técnica que visa à reprodutibilidade, adequada às massas que emergiam, tinha uma dramaticidade panfletária maravilhosa. O contraste do preto e do branco, sem meio-tons, a sociedade como ela é: no preto e no branco. Sim é sim e não é não. Dogmática como o PC. A nossa linha moderna de esquerda que sempre foi sistematicamente banida. É a explosão dos clubes de gravura.¹⁰⁵

Não afirmo que fosse uma reação, pois isso significaria agir "contra", mas o reflexo da pressão pode ser medido pela expansão da gravura, mesmo adotando posteriormente a linguagem abstrata. Como afirma Távora, é a técnica que pode 'ser considerada como a melhor entre nossas artes plásticas'. Um prestígio "superior ao de qualquer outra manifestação artística no país".¹⁰⁶

Essa oposição entre a figuração realista contra a abstração faz parte dessa politização que fica ainda maior depois do fim da Segunda Guerra e o início da Guerra Fria. Com o alinhamento do governo Dutra com os EUA em favor de uma "democratização".¹⁰⁷

105 " A partir dos anos 50 gravou-se mais em nosso País. Até então, os gravadores, em pequeno número, trabalhavam de forma muito isolada. Aumentou substancialmente o número de pessoas interessadas em gravura buscando em cursos e ateliês coletivos uma qualificação profissional. Os clubes de gravura fundados nesta década contribuíram para a divulgação da técnica xilogravura. Visavam utilizá-la enquanto instrumento de cultura, produzindo uma arte em defesa das tradições brasileiras. Combateram a onda abstracionista na qual mergulhara a arte brasileira, apresentando, em contrapartida, imagens de temática popular sob orientação do realismo-socialista. Um certo dogmatismo, portanto, determinou que a obra dos artistas dos clubes se ocupasse mais com o caráter ilustrativo em detrimento da manifestação de uma expressão individual. Em busca de uma arte nacionalista, os clubes de gravura refugiaram-se cada vez mais num regionalismo que lhes impossibilitou qualquer diálogo com as correntes artísticas internacionais. A preocupação de produzir uma arte ao alcance do povo encontrou na gravura o meio predileto, dada a sua inerente capacidade de reprodução, com menos custo, possibilitando o acesso a um número maior de pessoas. Desta forma, tentou-se resgatar sua função originária de instrumento de democratização do saber. TAVORA, Maria L. Luz, In. Gávea nº5. Rio de Janeiro: PUC, abril 1988. p. 47.

106 LEITE, José Roberto Teixeira, apud TÁVORA, Maria L. Luz. *Op. cit.* p. 43.

107 "Entre 15 de agosto e 2 de setembro de 1947, o suntuoso Hotel Quitandinha, de Petrópolis (RJ), recebeu os representantes de todos os países do continente americano para a Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança. O gen. Góis Monteiro, ministro da Guerra, era o representante brasileiro. Falava em nome dos EUA o secretário de estado George Marshall. Servia de intérprete um obscuro major norte-americano: Vernon Walters. A 20 de agosto, compareceu à Conferência a esposa do presidente da Argentina — Eva Perón. Durante os debates, destacou-se "a necessidade de aumento da cooperação econômica" e a ajuda aos países mais pobres, como forma de fortalecer a paz no continente americano. No entanto, paralelamente à Conferência, outras conversações eram travadas. Em 21 de agosto, Marshall recebe Góis Monteiro em seus aposentos. Nessa conversa, o assunto girou em torno do perigo comunista, segundo Góis 'mais sério do que a quinta-coluna nazista durante a Segunda Grande Guerra'. No final da Conferência, foi assinado o Tratado de Assistência Recíproca, que permitia a intervenção norte-americana — com a ajuda de tropas de outros países signatários do Tratado — onde quer que 'a paz e a segurança' estivessem ameaçadas. O Brasil participava da gestação da Guerra Fria. Alguns meses depois da Conferência, em outubro de 1947, romperia relações diplomáticas com a União Soviética. *N. S.* vol 4, p. 19. Coincide com este período a cassação do registro do Partido comunista Brasileiro e dos seus 15 parlamentares eleitos.

Seria simplista e infundado afirmar que a estética abstracionista fez parte de uma "estratégia *yankee* de dominação cultural". Mas poderemos detectar uma nítida eleição desta tendência, por parte daqueles que detêm o poder econômico e do Estado agora alinhados contra a "ameaça comunista".

Num mundo de muito dinheiro, como o das elites paulistas, a cultura se torna elemento de diferenciação. Como se sabe, durante a guerra, há o deslocamento, da capital cultural do Ocidente de Paris para Nova Iorque. Ao terminar o conflito, a Europa ao se refazer, também nos fornecerá fartura para a "gulodice" intelectual que se propaga pelos rádios, jornais e revistas: existencialismos, neo-realismo e abstracionismo.

Empenhados em quebrar o "marasmo provinciano", São Paulo produz três mecenas que criarão instituições destinadas a mudar a história cultural do País: Francisco Matarazzo Sobrinho, que inaugura o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual receberá as Bienais; Franco Zampari, que cria o Teatro Brasileiro de Comédia e que, junto com o primeiro, fundam a Hollywood brasileira, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz; e Assis Chateaubriand que, além do Museu da Arte de São Paulo, para o qual deu-lhe alma com Pietro Maria Bardi, colocará no ar, em 18 de setembro de 1950, o primeiro programa da televisão brasileira (junto com a estação comprada da RCA Victor, Chateaubriand importou também os primeiros 300 televisores do País).

Temos aí elementos suficientes para presentir a transformação dos nossos valores para uma efetiva massificação cultural com as premissas de uma indústria correspondente.

A institucionalização da arte moderna se faz pela introdução de novos sistemas estéticos, abstratos, por artistas que ou são de origem estrangeira, como Manabu Mabe, Sansor Flexor e Abraham Palatinik ou são brasileiros que buscam a expansão do seu repertório pictórico como Ivan Serpa.

Ocorrem duas exposições em 1948 nas quais "o abstracionismo daria seu estremecimento de penetração". De um suíço construtivista (combinação obsessiva), Max Bill, uma retrospectiva completa incluindo uma escultura que obteria, em 1951, o Grande Prêmio de Escultura em São Paulo; e do americano, Alexander Calder, "inventor do Móviles", no Rio de Janeiro. Ambas coincidem, curiosamente, com as tendências do abstracionismo que se desenvolveram respectivamente em cada cidade: geométrico e informal.

Diante do clima politizado de Guerra Fria, a identificação de formas evidentemente importadas passam a ser muito além do que apenas seus valores estéticos ou as suas contribuições plásticas.

A Bienal nasce com intenção declarada de seguir o modelo da Bienal de Veneza. Apoiada por uma ligação ao Museu de Nova Iorque de Nelson Rockefeller. Introduz também conceitos inusuais até então e que passarão a ser freqüentemente abordados: o mercado de arte, "o valor intrínseco da obra de arte no mercado", arte como mercadoria.

A seleção para essa bienal, como demonstra Mario Pedrosa, tinha "em vista certamente a maior comodidade na apresentação de número mais restrito de salas especiais, cedeu a considerações de prestígio: nos meios sociais e cultos os três pintores em questão (Portinari, DiCavalcanti, Segall) eram indiscutivelmente os que gozavam de maior prestígio".¹⁰⁸

A bienal enfim institucionaliza, modernamente, a arte e as Vanguardas do século XX, tal como ocorre na América do Norte. Em termos nacionais, passa a ser um 'templo para consagrações' de artistas. Por esta via, poderemos ver como num certo período foram sendo sistematicamente deixados de lado artistas e escolas que não se enquadravam dentro da orientação estabelecida. Foram excluídos da sua primeira edição: Anita Malfatti, Tarsila Amaral, Alfredo Volpi, Pancetti, Guignard e aqueles a quem o Partido havia aconselhado a não enviar trabalhos porque seriam preteridos, como aconteceu com os gaúchos, entre eles Scliar e Vasco Prado.¹⁰⁹

108 PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, p. 261-260.

109 ARACY. Amaral. *Op. cit.*, p. 246.

As articulações de poder são evidentes na organização da bienal. Diante disso houve uma grita monstruosa. A bienal ficou, com seus altos e baixos, que já se manifestava na segunda edição, em 1955, segundo Fernando Pedreira: "A Bienal destina-se ao grande público: é uma exposição-gigante que só a presença de milhares de visitantes pode justificar 'as grandes verbas que lhe são destinadas pelos poderes públicos e por entidades privadas que oferecem prêmios'." Mas, segundo ele, o público que ocorreu atraído pela novidade da I Bienal, que foi "*arrastado pela grandiosidade da segunda, enquadrada no ambiente festivo do IV Centenário, começa agora a manifestar claramente o seu cansaço*".¹¹⁰

As bienais passam a fazer parte do calendário cultural do País, estabelecendo-se, deixando de ser "novidade". O grande público, a massa, dispersa-se. Mas esse evento continuará a pontuar o nosso desenvolvimento artístico, trazendo informações, desde então. Mas, naqueles anos, muito se criticou sobre o seu papel, uma vez que ela trouxe efetivamente uma arte, se não de elite, de intelecto. E a sua inserção naquele contexto, contribuiu para uma elitização da arte no Brasil.

Em evidente menção às tendências modernistas e ao isolacionismo crescente das novas correntes da arte pela sua dificuldade de comunicação, Aníbal Machado afirma que "A degradação das artes plásticas do Brasil, nos últimos tempos, se explica principalmente pelo seu afastamento, cada vez maior, das fontes populares, para poder se afeiçoar ao gosto de uma elite que não é uma elite". Assim. "No estado atual de agitação da humanidade, é preciso evitar toda arte que evita a realidade social. Na pintura, como na poesia, arte pela arte é um convite ao isolamento, ao prazer secreto, ao suicídio. É uma forma de evasão num simbolismo que só tem sentido para o próprio artista e mais ninguém". (...) "Acima de tudo, contudo, coloca-se o elevado grau de assimilação, pelo brasileiro, das tendências do exterior. Deculturado, seus modelos vêm dos figurinos

110 PEDREIRA, Fernando. *apud* AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 263.

externos, que absorvem pela manipulação da informação internacionalista, mesmo que esse arejamento, pela mudança das tendências existentes anteriormente, possa ser caracterizado como uma oxigenação necessária ao ambiente artístico, no caso, assim como no comportamento, que se americaniza a galope, a partir de inícios da década de 50, pela presença da hegemonia americana sobre o mundo ocidental, de que o Brasil não escapa, como país periférico." ¹¹¹

3.6 MODERNO INDUSTRIAL

Continuava num ritmo próprio a formação de uma sociedade de massa, espelhada no modelo americano. O processo de industrialização, uma das marcas da Modernidade, avança com a Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda operando a plena capacidade em 1946. Como os fatores econômicos influem no desenvolvimento cultural, segundo Ortiz, "em termos culturais temos que o processo de mercantilização da cultura será atenuado pela impossibilidade de desenvolvimento econômico mais generalizado. Dito de outra forma, a 'indústria cultural' e a cultura popular de massa emergente se caracterizam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude." ¹¹²

O pós-guerra herdara um sistema centralizador de várias esferas da vida nacional. O centro como poder unificador e integrador das partes da nação. E a formação dos centros é, segundo Ortiz, uma premissa para o advento de uma sociedade de massas: "a idéia de um centro onde se agrupam as instituições legítimas é portanto, fundamental para que se

111 MACHADO, Aníbal, apud AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 51.

112 ORTIZ, Renato. *opus cit.*, p. 45.

operem as indústrias da cultura."¹¹³. A sociedade industrial funcionando como espaço integrador das partes diferenciadas.

Desse modo, vimos a institucionalização artística numa Pós-Modernidade brasileira em formação. Porém, a difusão de informações e modos mesmo com a televisão a partir de 1950 ainda tem o seu alcance limitado. Necessita de energia elétrica e mais um aparato de produção, de transmissão e de recepção novos e caros. O rádio ainda mantém a supremacia.

Nesses anos de início da televisão, ela não conta com o caráter popular atual. É elitista e regionalizada pelo alcance das ondas. Está a se construir uma visualidade tipicamente urbana, de massas, tecnológica. Estas modificações institucionais, sociais e tecnológicas somam-se à euforia desenvolvimentista que já se manifesta (uma vez que a ajuda americana se faz, como vimos, desde o período da guerra).

Assim como ocorrera no início do século com a literatura, que se valia do *mass-media* jornal, agora a televisão serviria para abrigar escritores e diretores e outros grupos de pessoas da área 'erudita' impossibilitados de fazer cinema. A presença de empresários no campo da cultura artística e da cultura de mercado implica no trânsito entre o 'erudito' e os meios de massa havendo a transferência de um capital simbólico que adere à cultura popular de massa que é produzida.

"Numa sociedade de massa incipiente, a televisão opera, portanto, com duas lógicas, uma cultural, outra de mercado, mas, como esta última não pode ainda consagrar a lógica comercial como prevalecente, cabe ao universo da chamada alta cultura desempenhar um papel importante na definição dos critérios de distinção social."¹¹⁴

113 Idem, *ibid.*

114 Idem., p. 72-76.

Como lembra Wilson Coutinho, nas décadas de 1940 e 1950 sobretudo em função da bienal, a situação institucional ganha um incremento tal que ele a considera um grande momento da arte brasileira. De fato, a sua repercussão e os conseqüentes interesse e questionamentos que gerou na população são imensuráveis. E nos anos do pós-guerra havia uma classe média significativa que podia consumir cultura e ir voltando a manifestar crítica.

Existe a ascensão de toda uma geometria aparentemente inexplicável. A institucionalização da arte moderna não se faz apenas com a construção física dos museus. Esse processo envolve também produção de informação e todo um desenvolvimento simbólico correspondente. Além do que desenvolvemos no capítulo anterior, poderíamos acrescentar o que diz Coutinho: "... esse é um momento muito peculiar do Brasil. Nos anos 50, no suplemento dominical do JB há uma grande citação de Mallevitch e Mondrian e republicação de textos deles. Discutia-se Mallevitch arduamente."¹¹⁵

Concretos em São Paulo participam do Grupo Ruptura e no Rio de Janeiro do Grupo Frente. Volta-se a fazer "manifesto". E começam a manifestar também diferenças entre os grupos concretistas de uma cidade e outra a partir das teórica e prática que cada um deles fez de sua inserção nas questões internacionais da arte concreta. Os artistas de São Paulo veem no Grupo Frente um desvio do Concretismo. Assim se definem como os verdadeiros intérpretes dos postulados racionalistas do Concretismo.

é preciso dizer que enquanto o grupo de São Paulo, Ruptura, integrado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Antal Wladislaw, surgido em 1952, procurou sempre referenciar sua prática aos problemas teóricos do Concretismo desenvolvido por Max Bill e pela escola de Ulm, na Alemanha, o grupo Frente, do Rio de Janeiro, com Aluísio Carvão, Carlos Val,

115 COUTINHO, Wilson. Entrevista anexa.

Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson, núcleo do Concretismo carioca, cuja primeira mostra foi em 1954, cultivou desde sua constituição grande autonomia em relação a estes problemas.¹¹⁶

Esse movimento Concreto se faz dentro de "núcleos", isto é, centralizado, especializado, mas não fechados. Vejo nisso uma manifestação do nosso espírito positivista organizador, classificador. A separação entre Construtivismo e Informalismo, com as origens em Mondrian e Mallevitch de um lado e Kandinski do outro, no Brasil se transforma em divergências em 1959 entre o Grupo do Rio que rompe com o de São Paulo fundando o Neoconcretismo. Este privilegia a experiência como momento gerador da obra, reconduz à ação do artista ao âmbito da subjetividade.

Propunha a reavaliação das tendências principais da arte construtiva, "na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria". A inversão no Neoconcretismo da correlação entre teoria e prática, tal como é formulada pelo Concretismo, deve-se "a uma perigosa exacerbação racionalista" que ocorre, segundo eles, no Concretismo paulista. Talvez por isso mesmo, a categoria de expressão, entendida pelo Concretismo como uma modalidade de representação, é retomada no Neoconcretismo, que com isso reconduz a ação do artista ao âmbito da subjetividade, onde idéias como a de criação — substituída no Concretismo pela de produção — re encontram um lugar.¹¹⁷

Inicialmente as tendências abstratas acabaram por encontrar eco nas classes médias que se indentificavam com o desenvolvimentismo de JK. Um discurso que é outra face da

116 COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987. p. 16.

117 Idem . p. 19.

Modernidade: junto à idéia de progresso, a fé no futuro, no sonho de construção nacional que avança pelos cerrados.

A efetivação da estética moderna dependerá muito mais do processo social e produtivo, do desenvolvimento de uma iconologia coletiva ligada a um modo de vida cercado de tecnologia. Como já vimos, o conceito de moderno se associa intrinsecamente ao de progresso, que por sua vez se associa a desenvolvimento tecnológico, isto é, industrialização. Sendo esse um processo de transformação econômica novo no Brasil, essa pretendida modernização só começa efetivamente a acontecer nesse pós-guerra e sobretudo na década de 1960, quando, um dos sinais mais significativos, a população urbana se torna numericamente maior que a rural. Isso se dá à medida que se constrói uma siderúrgica, instala-se a indústria automobilística, ergue-se uma capital, e, mais para o final dessa década, estamos empenhados em aumentar significativamente o PIB e formar um sistema financeiro eficaz.

Obra mais significativa da Modernidade brasileira, a construção de Brasília é o sonho moderno da Capital de um país voltado para o futuro. No começo uma utopia. Parte de um conceito do *Alto Modernismo*:¹¹⁸ a ordenação da sociedade, através dos seus espaços, por meios racionais. Corresponde a um momento de industrialização rápida. Existe uma democracia de fato e de direito. Há preocupação social, tem o apoio de um povo composto por as raças de diversos continentes e há o crescimento das classes médias e das cidades. O Brasil não se estava apropriando dos valores modernos, ele realizava plenamente a Modernidade. E como a Modernidade em si é uma idéia inacabada, os desvios da própria história que se sucederam em meados daquela década, interrompendo aquele desenvolvimento, também caracterizaram uma outra dimensão moderna que, como veremos adiante, privilegiará formas de um outro discurso modernizador.

118 HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 12.

3.7 MODERNO DE MASSA

Mais que qualquer agitação urbana, o advento da televisão inicia o fenomenal efeito de transformar a visualidade eletrodomesticada. Com esse novo dado, a abstração passará a ser uma linguagem mais coerente. O olhar contemporâneo se tornou tão acostumado à abstração, que uma literalidade de um realismo social raramente será tão eficaz em produzir uma nova estética. Ela será pródiga em fornecer os modos populares massificados que nem sempre representam exatamente aqueles dos anônimos das ruas. Se o faz é parcialmente. Ela elege fragmentos, uma vez que é impossível representar tudo como é. Novelas pioneiras e *shows* de auditório como os de Silvio Santos e Chacrinha (com seu indefectível disco telefônico e buzina), ou entrevistas como de Hebe Camargo, além espetáculos gravados em videotape dão asas a novos sonhos e ambições de fama. Ascende uma comunicação mediatizada da qual Chacrinha foi seu porta-voz por excelência:

A comunicação praticada eu aprendi na escola da vida. Sem saber direito o que era pesquisa, nunca deixei de fazê-la(...)Observava os vendedores de bilhetes de loteria e seus pregões originais: "De repente dá o macaco", "Olha este burro aqui". Anotava as novidades da gíria do povo; investigava o que assobiavam nas ruas, nos bondes e nos trens(...). E, para conferir a penetração do programa, usava um truque: lançava frases como essas que ainda uso -Como vai, vai bem? Veio a pé ou veio de trem? No outro dia aparecia por todo lado, para apurar a repercussão.¹¹⁹

Na década de 1960 já vivemos, pelo menos nos centros urbanos já integrados às redes de comunicação internacionais, que produzem e difundem os seus produtos para seus subsistemas, na maccullahniana 'aldeia global'. A introdução do videotape permite uma melhoria da qualidade dos programas, eliminando improvisos decorrentes de erros. Melhor

119 BARBOSA, Abelardo Chacrinha, *apud N. S.* vol IV., p. 110.

edição e, sobretudo, a sua distribuição pelo País. Com isso aumenta o interesse comercial pelos possíveis retornos e intensifica a ofensiva pela audiência entre as principais estações. Uma cultura de massa. Nesse ambiente, a identificação das maneiras 'cultas' das elites vai-se diluindo, dando lugar a outras formas de divulgação de hábitos, maneiras e gostos. As novelas e seriados promovem uma estereotipação do 'popular' e do 'culto' para, em sua reprodutibilidade, tornarem-se objeto de consumo pelo próprio povo.¹²⁰

Na primeira metade dessa década, há a confusão política janista. A sociedade que lhe havia dado a maior votação popular da história do Brasil, depois da sua campanha populista, com um discurso adequado à classe média aglutinada a setores militares acreditando na "limpeza" da administração e no combate à inflação, assiste atônita à sua conturbada renúncia precedida por oito meses de uma política externa 'independente' que preocupava, entre outras coisas, pelas suas relações com os comunistas russos, chineses, e cubanos. O governo seguinte, de Jango, igualmente conturbado termina na "Marcha da Família com Deus pela Liberdade". Foram organizadas por senhoras católicas apoiadas por outros grupos não-católicos reacionários e forças contrárias a Jango, "contra o perigo do comunismo". Tendo acontecido a primeira 'marcha' em São Paulo antes do golpe, as seguintes, em várias capitais, já depois de 1º de abril, se tornaram "Marchas da Vitória". Podemos afirmar, por essas manifestações, que a classe média entregava o poder aos militares. Como não contava com um plano de reação ou esquema defensivo,

120 Com a profissionalização dos intermediários culturais, de bens de luxo e conexos, rotiniza-se o fluxo de importações, suportado pelo aparato material de transporte aéreo, comunicações, correio, revistas e catálogos de produtos e de fornecedores, agentes de turismo, aluguel de cadastros para "malas-diretas" etc., até a seguir, sua substituição por produção local. Daí que os indivíduos e os clãs familiares de alta burguesia deixem de ser os introdutores imediatos e necessários de novos bens e/ou práticas de consumo. Em consequência, os círculos mais festivos e cosmopolitas de alta burguesia perdem a função de interlocutores primeiros de novidades, caindo o interesse tanto da imprensa quanto do público por suas viagens e desembarques, reduzindo-se igualmente a atenção e a expectativa coletivas em torno de seu ritual de sociabilidade, o que repercute, por sua vez, em um decrescente interesse pela coluna "social" dos jornais e revistas. Com a difusão da escolarização, da psicologia, dos anticoncepcionais e do divórcio, a vida privada dos muitos ricos tende a tornar-se menos motivo de admiração invejosa, abrandando a ansiedade em torno de seus costumes, sendo cada vez menos encarados como exemplos pessoais a exaltar ou execrar. Acentuando essa tendência, a novela de televisão acabou promovendo vicariamente, no registro ficcional, o 'acesso à intimidade' de uma alta burguesia 'produzida' em seus estúdios a serviço da cadeia de fabricantes em cuja publicidade se sustenta. DURAND, José Carlos. *Arte privilégio e distinção*, São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 185..

Jango foi deposto, com Porto Alegre lhe sendo a única cidade ainda parcialmente fiel, partindo ele daí para o exílio.

A cultura dessa década foi tão agitada quanto a política. Bossa Nova e Cinema Novo. Música que invertia a mão e influenciava os Estados Unidos e filme que ganhava Palma de Ouro em Cannes. Politização elegante. A temática que procurava os aspectos crus do cotidiano, linguagens despojadas, o "cinema-verdade", semelhante ao "neo-realismo" italiano, como documento social. Mantendo-se dentro do espírito desenvolvimentista, a cultura busca a Modernidade nacional envolvida pelas tensões internacionais que traziam armas atômicas para a América Latina. Tempo quente nas praias cubanas em 1962. A atitude engajada orienta a intelectualidade a formar um pensamento dinâmico, criativo e independente. A esquerda organizava os CPC da UNE (Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Estes CPC, além de servirem como produtores de tendências culturais, promoviam a alfabetização de adultos pelo método de Paulo Freire, ao lado de outros órgãos. Era o tal clima que traduzia o jeito de fazer e ver as coisas sem normatizações.

Esse clima, que coincidia com a revolução sexual, no início da década dava lugar às discussões entre arte popular engajada *versus* esteticismos de Vanguarda. As Vanguardas aqui que se aproximam daquelas manifestações do início do século europeu, e não tanto com a institucionalizada pelos americanos do pós-guerra. Tomando a distância necessária, poderemos perceber que é exatamente a 'arte popular engajada' que corresponderá às intensões das 'vanguardas históricas' de procederem à deselitização da arte. As posições antiamericanas, antiburguesas, antiimperialistas, antimilitares, tingida pela contracultura, favoreceram uma identificação de esquerda, uma preocupação social efetiva que dava um sentido de Vanguarda muito próximo das atitudes daquelas.

Wesley Duke Lee fazia o primeiro *happening* brasileiro, que ia se registrando em filme para ser apresentado do Juão Sebastião Bar, em São Paulo, com a personagem rasgando

a tela e fazendo *striptease*. Os festivais de música lançam toda uma nova geração de intérpretes e compositores e demonstram o ecletismo da época. "Vanguarda" é um termo que passa por um processo de neutralização. Vira termo da moda com a 'jovem guarda', tentativa de produção massificada dos comportamentos "jovens". Representava-se pela versão tupiniquin de Lennon & McCartney, Roberto & Erasmo. E que, de certa forma, surpreenderam aqueles que tinham uma visão romântica da intelectualização das massas. 'Jovens' significava um segmento de mercado em ascensão, impulsionados por uma série de movimentos internacionais motivados pela chegada à mocidade da geração do *baby-boon* (alta taxa de natalidade na Europa imediatamente depois do fim da Guerra) e o uso de um pensamento que valorizava ao máximo o poder transformador dos jovens.¹²¹ De estética 'rebelde' o programa de televisão de Roberto Carlos conta com todo o aparato de *marketing*. Cunhava gírias próprias e lançava a marca *Calhambeque* em vários produtos de vestuário. Podemos traduzir '*kitsch*' por 'brega'?

Cai uma flor no palco. O cantor se curva, apanha-a, olha para a platéia e leva a flor aos lábios. É um delírio. As meninas aplaudem, gritam, os rapazes assobiam. Uma jovem de 14 anos chora, enrolando nervosamente nos dedos um lenço branco amarrotado. O cantor diz duas frases cheias de gíria, curva-se até a altura dos joelhos, estica o braço e anuncia: "O meu amigo, Erasmo Carlos." Estava no ar mais um programa 'jovem guarda', do líder da juventude iê-iê-iê nacional Roberto Carlos. Falando da angústia e das alegrias do jovem de classe média na sociedade de massas.¹²²

Brega is beatifull!

Com toda evidência de produto da indústria cultural para as massas, a jovem-guarda, põe em cheque velhos valores da MPB, que se voltava para o regional, o sofrimento e a

121 N.S. vol V, p. 141.

122 Idem, p. 106.

pobreza das gentes do interior. Mudanças que são trazidas como a introdução dos instrumentos eletrônicos, que em 1967 acompanharão o surgimento de Caetano e Gil no III Festival de Música Popular da TV Record. Gilberto Gil fica com o segundo lugar com uma história de amor e crime popular cantando *Domingo no Parque* acompanhado por um conjunto jovem e extravagante, Os Mutantes; Caetano Veloso fica em quarto lugar com os fragmentos do mundo mediático ascendente, *Alegria Alegria*, acompanhado pelos grupo brasileiro chamado The Beat Boys.

A hibridação cultural era generalizada entre as manifestações locais e tendências internacionais. A partir da expansão das redes mediáticas, não se pode mais falar de imperialismo ou dependência cultural nesses que se envolvem. Embora fosse evidente que:

a idéia de "livre fluxo de informação", que orientava as premissas da Unesco, era na verdade uma ideologia que de fato escondia uma realidade de desequilíbrio mundial, na qual os países periféricos apareciam como meros consumidores de programas realizados em poucos centros. (Estados Unidos, Inglaterra, e em menor escala França e Alemanha)".¹²³

No ano seguinte ao Golpe, inspirados pelo *show* "Opinião" no Teatro de Arena, espetáculo de contestação política escrito por Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e dirigido por Augusto Boal, inaugura-se em 12 de agosto a exposição "Opinião 65", no MAM, por iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici. Reunia Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Waldemar Cordeiro, Helio Oiticica, Ivan Serpa e vários outros brasileiros e estrangeiros que Ceres Franco, residente em Paris, escolhera.

Como lembra Coutinho, "aparentemente, ela poderia ser vista como mais uma atitude política de oposição ao regime", mas ia mais além, sendo parte da atmosfera de

123 ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, p. 186.

transformação, demonstrando quanto os artistas brasileiros estavam receptivos à nova formulação visual. A década que passara fora determinada por uma "ditadura da arte abstrata". Retornava-se à figura através de uma leitura *pop* ou neofigurativa ou passava-se a experiências com novos campos fora da tela.

A segunda edição da "Opinião" evidenciou o perigo de se tornar mais um salão, "como há aos bandos por aí", ¹²⁴ que já se tornavam inexpressivos para os artistas. Só houve mais esse, o de 1966.

Durante essa década as atitudes artísticas foram marcadas por manifestações antiarte, aos modos de Duchamp e Beyus. "Desbunda-se". Gerchman, Vergara e Antonio Dias trabalhavam com uma linguagem *pop*, a apropriação da iconografia popular com as cores de uma sociedade de consumo com presente sombrio. Lindonéias de olhos tristes e populares em tons cinzentos, casais em locais fechados.

Hélio Oiticica, que vinha aprofundando a experiência estética desde o neoconcretismo, em diversos outros níveis utiliza a expressão "Tropicália" ou "Tropicalismo" em fins de 1966, para um projeto ambiental seu exposto no Museu de Arte Moderna do Rio. Encontrarão afinidade com esta denominação vários setores da cultura de fins da década de 1960, mas no entanto não chega a se constituir em movimento.

A busca de novas possibilidades para a arte procurada por Oiticica é uma das vertentes que se desenvolverá também com Lígia Clark nas apropriações, usos e manipulações das obras, os "não-objetos" artísticos. ¹²⁵

124 PEDROSA, Mário. apud catálogo Opinião 65, 30 anos

125 "A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência". GULLAR, Ferreira. apud COCCIARALE, Fernando. opus cit., p. 237.

Nova Objetividade Brasileira, 1967, no Museu de Arte Moderna no Rio. Ainda nesse ano o Grupo Rex, formado em 1965 por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Frederico Nasser e Carlos Fajardo, fecha as portas da sua Galeria Rex (que fora antes um espaço para acontecimentos de movimentos coletivos, com uma linguagem já conceitual). O encerramento se dá com uma exposição em que os quadros presos, alguns chumbados à parede, estavam à disposição de quem os levasse. A Galeria fornecia as serras para a retirada. A exposição se tornou um *happening* de oito minutos. Aí a grande obra era o frenesi de retirar as obras. Retiradas, algumas foram vendidas na calçada à frente da galeria.

As atividades intelectuais já se estruturavam antes de 1964. A partir do Golpe, passam para a oposição. O "golpe dentro do golpe" em 1966 evidencia a ditadura. Em 1968, os militares recrudescem de todo. As organizações estudantis se tornavam cada vez mais agitadas. Nos confrontos com a polícia estudantes foram mortos. Silêncio ou exílio. AI-5. Organiza-se do exterior boicote internacional à X Bienal de São Paulo, em 1969.

3.8 MODERNO PERIFÉRICO

Sucedendo ao general Costa e Silva, o sistema de poder das forças armadas formam uma Junta Militar. Concomitante a alguns movimentos de insatisfação entre os oficiais intermediários e o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick, o comando do Poder Executivo é passado ao general "linha dura" Emílio Médici.

A década findava, e esses anos serão de censura e perseguição. Toda a *intelligentsia* foi cassada ou teve de buscar um exílio voluntário ou não. Pessoas das artes, cientistas sociais e educadores. Se não se retiravam eram vigiados de perto. Com a Lei de Imprensa de 1967, o AI-5 em 1968, e a nova Lei de Segurança Nacional, que viria a justificar todas as atitudes para a manutenção da ordem, estabelece-se a censura prévia. Alguns jornais chegam a contar com os censores cotidianamente em suas oficinas. O âmbito da censura se alastrou da informação jornalística, indo atingir até anúncios de publicidade. É comum nesse período o uso de recursos insólitos para preencher os vazios deixados pela censura. Receitas culinárias, versos de Camões e "manchas-gráficas" diversas. Em 1972, o PC do B organiza a guerrilha do Araguaia, um triângulo formado por três destacamentos entre os Estados do Pará, Goiás e Maranhão. Mantém-se até 1975 com um completo sistema de comunicação, alimentos armazenados e oficina de reparos e adaptação de armas. Resistem a um cerco de 10 mil homens da Marinha, Exército e Aeronáutica.

No vocabulário da ditadura a palavra 'moderna' ou 'modernização' quando é usada é como sinônimo de progresso, segurança, milagre, gigante, grande, futuro e maior ... do mundo. "Ninguém segura este país!."

O "milagre" permite o crescimento de alguns setores da economia, o que incrementa a sociedade de consumo. Grandes são os investimentos estatais em obras de infra-estrutura. A máquina cresce. Paralelo a isso, incrementa-se o *marketing* das empresas e produtos. O

mercado publicitário se profissionaliza para acionar mais adequadamente as ondas crescentes de consumidores, disputados com concorrências mais agressivas e sofisticadas. Numa Modernidade periférica, esse regime empobrecera mais os pobres e enriquecera mais os ricos ¹²⁶ reduzindo e pauperizando a classe média.

Nos anos do Estado Militar, acompanharemos a promoção do capitalismo na sua fase mais avançada. A questão da segurança e integração nacional implicarão o desenvolvimento de um sistema nacional de comunicação. Em 1967, o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (Intelsat) e em 1970 o território nacional já está todo interligado com o sistema de microondas. Numa mão o Estado fornece o suporte tecnológico necessário às comunicações. Na outra age a censura, privilegiando determinado tipo de informação despolitizada. Como lembra Ortiz, a censura não tem apenas um aspecto restritivo, indiscriminado, mas regularizador da atividade cultural.

Durante o período de 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. ¹²⁷

126 Entrevista de Mário Henrique Simonsen ao Jornal do Brasil, caderno especial, de 3 de março de 1996, pp. 3-5:

Mais pobres — Simonsen: "Entre 1964 e 1967, os salários na indústria caíram mais ou menos 25%. São dados estatísticos. É o óbvio ululante. Se era preciso aumentar a taxa de câmbio real, aumentar os aluguéis reais, e elevar as tarifas públicas, como isso seria possível? Se houvesse aumento do salário real o sujeito não ganharia o Prêmio Nobel de Economia; ganharia o Nobel de Física. Teria descoberto a maneira de se criar a matéria do nada. A queda de salário real ali era inevitável".

Mais ricos — JB: O programa do Geisel foi estatizante? **Simonsen:** Muito estatizante e privatizante também. O grosso dos financiamentos do BNDES não era para o setor público, mas sim para o privado. Inclusive com subsídios exageradíssimos. A correção monetária era prefixada em 20% ao ano. **JB:** As taxas chegavam a ficar negativas. **Simonsen:** As taxas reais de juros eram negativas. **JB:** Houve uma doação patrimonial do Estado para as empresas. **Simonsen:** Tornou-se muito maior depois com a aceleração da inflação.

127 ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, p. 114.

Nessa seleção que privilegia o conteúdo despolitizado e o economicamente eficaz, o moralismo militar encontra concordância na perspectiva do mercadologismo empresarial. Dessa fusão, a mais exemplar é a da Rede Globo, que consegue se desenvolver como indústria cultural dentro desse quadro. O que não conseguiu ser efetuado nem pela TV Excelsior nem pelo Jornal Última Hora, de Samuel Wainer.

A despeito dos atos ediondos praticados por todos os regimes de força, não podemos deixar de reconhecer que o período militar é incentivador de certos aspectos do desenvolvimento brasileiro no que toca à expansão e distribuição do consumo que privilegia uma determinada cultura. A capitalista. Se até a década de 1960 os grupos empresariais se encontram ainda incipientes, a partir de então já conseguem se articular — IPES — até mesmo para a derrubada de um regime político. A ciência de que a cultura envolve relações de poder, da importância que os meios de comunicação de massa desempenham para difusão de idéias e a possibilidade de criar estados emocionais coletivos não excluem os empresários culturais destas articulações. "A implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial." ¹²⁸

As audácias sociais, impedidas de se manifestar, passaram gradativamente para a expressão e "liberação" do corpo. A atitude dos Secos e Molhados, com Ney Matogrosso rebolando a bunda nua, criava uma ambigüidade que a censura não sabia como lidar, uma vez que não era uma manifestação política explícita. Nas artes plásticas também passam a ser recorrentes à temática erótica e sexual.

A repressão exercida pela violência e pela censura pós-AI-5 contra as liberdades de expressão se manifestam numa ordem de valores, comportamentos e práticas "que seriam vividas como uma receita de libertação pessoal no quadro global de repressão da sociedade brasileira. Dito

128 Idem ibid.

de outra forma, tenta-se compreender o surgimento de valores similares aos da contracultura nos países centrais, só que agora ajustados a uma sociedade periférica". O comportamento caracterizado por Luciano Martins para a chamada geração AI-5 é "uma expressão da alienação produzida pelo próprio autoritarismo". Ele considera no conjunto dessas práticas particularmente por: "o uso da droga, a desarticulação do discurso e o modismo da psicanálise". Gerando a evasão, o escapismo, a falta de precisão ideológica e conceitual e uma ansiedade aguda, derivadas do processo de despolitização¹²⁹, características que vão estar claramente manifestadas no evento "Como vai você, geração 80?".

Diferindo da década anterior, a de 1970 se caracterizou pela predominância da produção de massa, pelo papel contraditório de um Estado que censurava e ao mesmo tempo criava instituições como a Embrafilme e a Funarte. Nas correntes mais "independentes" do sistema ocorre uma oposição "contraculta", assim como, principalmente, uma ampliação do acesso das classes médias às universidades, isto é, um público relativamente amplo apto a consumir cultura. Temos uma expansão tanto ao nível de produção, de distribuição e de consumo de cultura.

Nas artes plásticas o conceitual não parte apenas da posição de rejeição ao sistema e ao consumo. Ela também sofre o questionamento sobre o papel desempenhado pela arte numa sociedade que passa a receber inúmeros outros estímulos estéticos. A busca de novos campos de atuação, como as experiências sensoriais desenvolvidas por Lígia Clark, também podem traduzir uma situação em que "as obras de arte não satisfazem a nenhuma solicitação que o mundo moderno não possa satisfazer por meios diferentes". "Não só a vanguarda histórica é coisa do passado, mas é também inútil tentar revivê-la sob qualquer forma. Suas invenções artísticas e suas técnicas foram absorvidas e cooptadas pela cultura de *mass media* ocidental".¹³⁰ Até mesmo as atitudes antiarte, montadas numa estratégia

129 MARTINS, Luciano. apud. Ortiz, Renato. *Op. cit.*, p. 156.

130 HUYSEN, Anderas. *Op. cit.*, p. 37.

de choque como as de body-art apresentadas em São Paulo no Museu de Arte Contemporânea na mostra "Prospectiva 74", acabavam perdendo impacto seja pelo desinteresse ou neutralidade de um público que não mais se chocava.

Desenvolvem-se novos *mediuns*, como a videoarte, a arte ambiental e as instalações. Acontece também uma maior independência da produção das outras regiões do País em relação aos centros do Sudeste. De uma forma geral, existe a intenção da supressão do objeto artístico ou a sua banalização. São as *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, as bananas de Antonio Henrique Amaral ou as pinturas de figuras recortadas de Glauco Rodrigues, soltas em espaços sem fundo, fragmentos reagrupados, homens aculturados, brancos vestidos como índio, ou os *ready-made* de Nelson Leirner.

Nesse período a arte vive ao mesmo tempo um efervescência intelectual mas igualmente passa por uma crise de identidade. Ao procurar novos campos de atuação e ao tentar destruir e rejeitar seu passado indica um deslocamento indefinido.

A história da arte do século vinte e, mais particularmente, da arte dos últimos vinte anos pode ser vista como uma empresa de autodestruição da arte, ou, como se diz, de assassinato da obra e contestação do mercado, levando-se tal contradição à ruptura completa. Em 1968, todas as instâncias de consagração foram simultaneamente contestadas (...) Progredindo desde o início do século, o questionamento da arte chegou ao ponto de negar que a ela coubesse significar qualquer coisa (princípio da arte abstrata). Rejeitou-se também o componente artesanal do ofício da artista por meio da redução da arte à intenção; menosprezou-se o aprendizado metódico em academias e ateliês; observou-se um certo fascínio pelo banal, pelo frágil e pelo efêmero; substituiu-se enfim a obra pelo artista. No correr dos anos sessenta e setenta, as vanguardas de importância da primeira metade do século foram infinitamente retomadas, repetidas, reinventadas e levadas às mais extremas conseqüências, por meio de um certo ascetismo abstrato ou pela paródia da arte, de origem surrealista. (...) O foco de atenção deslocou-se da obra ao gesto, e do gesto ao artista.¹³¹

131 MOULIN, Raymonde. *apud* DURAND, José Carlos. *Op. cit.*, p. 231.

A Brecha

A "abertura lenta e gradual" iniciado por Geisel, juntamente com o General Golbery do Couto e Silva, procede timidamente com algumas concessões e outras retrações. Em 1979 revogava-se o AI-5, falava-se de anistia. Das greves do ABC em 1978 surge na liderança dos metalúrgicos Luís Inácio da Silva, o Lula, e a construção do Partido dos Trabalhadores. A anistia que "foi possível dar", já com o General Figueiredo, trouxe de volta ao País centenas de exilados entre eles Leonel Brizola, Miguel Arraes e Luís Carlos Prestes.

Eleito Brizola, em 1982, Governador do Rio de Janeiro, cariocas e fluminenses vão viver uma alegria populista reforçada pelos movimentos pró-diretas que se vão articulando. O novo governador "libera" as ruas ao comércio ambulante (o que no início era até pitoresco), fazendo o Centro da Cidade parecer um "mercado persa", a Cidade traduzia uma festa. O Largo da Carioca, que ainda não se havia tornado o "vietnã" dos pivetes, se enchia de coisas populares. Capoeiristas, engolidores, malabaristas, vendedores de ervas medicinais com suas cobras e lagartos, fruteiros e barraquinhas com todo tipo de produto, de *lingerie* a bijuteria barata. Depois começou a surgir a moamba paraguaia e as quinquilharias eletrônicas chinesas.

Com as "Diretas já" frustradas, a passagem do governo para um civil em 1985 será muito articulada. "Oposição": Tancredo Neves, e como vice José Sarney. "Situação": Paulo Maluf. O presidente eleito morre antes de assumir. Burlando-se a Constituição, o Presidente da Câmara que deveria assumir e convocar nova eleição, Deputado Ulysses Guimarães, contemporiza e o Sr. Sarney assume por quatro anos para ficar cinco.

4. COMO FOI VOCÊ, GERAÇÃO 80?

O título desse evento — "Como vai você, geração 80?" — é muito forte e mesmo desmedido. Ao se lançar essa pergunta, os organizadores incorreram num risco de caracterizar toda uma geração de artistas, por aquilo que veio a ocorrer naquele mês de exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Ocorreu que o evento se tornou estigmatizante. Para fugir disso, a crítica que desenvolverei, se concentra exclusivamente sobre aquele evento, podendo vir a ser aplicada em casos particulares, mas que não serão tratados aqui. Faço isso porque a obra de muitos artistas da geração da década de 1980, que vieram a se afirmar mais tarde, ainda aguardavam o seu devir quando participaram deste evento.

A geração que em meados da década de 1980 chegava à mocidade tinha sido criada num ambiente de repressão ideológica característica da década anterior e de uma modalidade de informação 'mediatizada', isto é, dependente das grandes redes de produção de informação. Dessa geração faziam parte aspirantes a artista, artistas iniciantes e alguns mais experientes, como Jorge Guinle, que expuseram seus trabalhos no referido evento. Esses então artistas concentravam-se majoritariamente nos grandes centros do sudeste, sendo metade residente no Rio de Janeiro, como atesta um jornal da época: "dos expositores, 67 nasceram e vivem no Rio, 21

nasceram em outros Estados e mesmo exterior, mas aqui reside. Participam da mostra 18 paulistas e 13 de outros Estados sendo 5 de Minas Gerais"¹³². E ainda como Frederico Morais observa em outra matéria, estavam também socialmente estratificados: "na maioria, são integrantes da classe média brasileira, alguns ricos, nenhum totalmente pobre."

Esse perfil social pode nos ajudar a mais bem entender as diversas motivações utilizadas na ocasião. Sérgio Romagnolo, nessa mesma matéria de Frederico Morais, fornece uma idéia do seu processo iconológico, explicitamente inserido na cultura de massa que vimos se formando nos capítulos anteriores: "A paisagem que pinto hoje é a que vejo na televisão, nos quadrinhos, é aí que encontro a minha maneira de compor os quadros, fazer os cortes etc. ..." ¹³³

Os 123 artistas participantes são apresentados no catálogo da exposição: Adelia Oliveira, Adir Sodré, Alberto Camareiro, Alex Vallauri, Alexandre Dacosta, Ana Horta, Ana Maria Morais, Ana Maria Tavares, Ana Miguel, Ana Regina Aguiar, Analu Cunha, André Costa, Ângelo Marzano, Antonio Alexandre, Armando Matos, Augustus Almeida, Beatriz Milhazes, Beatriz Pimenta, Carlo Mascarenhas, Carlos Fiuza, Ciro Cercal Filho, Ciro Cozzolino, Claudio Álvarez, Claudio Duque, Claudio Fonseca, Claudio Roberto, Claudia Monteiro, Clara Cavendish, Cristina Bahiense, Cristina Canale, Cristina Salgado, Daeco, Daniel Senise, Denise Porto, Delson Uchôa, Eduardo Kac, Eduardo Moura, Elisabeth Jobim, Enéas Valle, Ester Grinspum, Esther Kitahara, Felipe Andery, Fernando Barata, Fernando Lopes, Fernando Lucchesi, Fernando Moura, Fernando Stickel, Francisco Cunha, Francisco Faria, Frida Baranek, Gastão Castro Neto, Gerardo, Gervane de Paula,

132 *No currículo da informal Geração 80, a gênese social de sua arte.* O Globo 14/8/84.

133 MORAIS, Frederico. O Globo 14/6/84.

Gonçalo Ivo, Grupo Rádio Novela, Hellen Marcia Potter, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, Inês de Araujo, Isaura Pena, Jadir Freire, Jaime Fernando, Jair Jacquemont, Jeanete Musatti, João Magalhães, João Modé, Joaquim Cunha Neto, Jorge Barrão, Jorge Duarte, Jorge Guinle, José Eduardo Garcia de Moraes, José Roberto Miccoli, Ju Barros, Judith Miller, Karin Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Lidia Perla Sacharny, Livia Flores, Lucia Beatriz, Luiz Antonio Norões, Luiz Cruz, Luiz Ernesto, Luiz Pizarro, Luis Sergio de Oliveira, Luiz Zerbini, Manoel Fernandes, Marcelo Lago, Marcus Lima, Marcus André, Mario Azevedo, Mariza Nicolay, Marta D'Angelo, Maria Ignês Lobo, Maurício Arraes, Maurício Bentes, Maurício Dias, Mauro Fuke, Monica Lessa, Monica Nador, Nelson Felix, Paulo Campinho, Paulo Henrique Amaral, Paulo Nobre, Paulo Paes, Patrícia Canetti, Ricardo Basbaum, Ricardo Sepúlveda, Rogéria de Ipanema, Roberto Tavares, Sandra Sartori, Sérgio Romagnolo, Sergio Niculitcheff, Siomar Martins, Solange Oliveira, Suzana Queiroga, Tadeu Burgos, Terezinha Losada, Umberto França, Valério Rodrigues, Vicente Kutka, Xico Chaves, Waldemar Zaidler & Carlos Matuck.

Não só pelas fontes e acessos ao conhecimento artístico mas também na eleição da temática abordada há uma a manifestação dessa cultura mediatizada. É um conhecimento por reflexo que atualmente não é exclusivo das artes, grande parte do conhecimento proposto pela sociedade mediática é simulada. Não parte de uma experiência vivida. Encontramo-nos aí inseridos em plena Pós-Modernidade. O que vêem o que ouvem é a realidade construída pelo consumo e mídia. Superficialidade, banalidade e individuação de uma geração saída do obscurantismo que foi descrito anteriormente. Era resultado de uma necessidade de expressão que se preservava de embates ideológicos e que se descompromissava com o passado.

Como destaca José Teixeira Leite, era "um punhado de pintores, quase todos extremamente jovens, ativos sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo desde os primeiros anos da década de 1980, e que praticam uma arte neo-expressionista caracterizada por um figurativismo de formas, cores e texturas violentas, externadas de maneira convulsa, nitidamente romântica".¹³⁴ Características que Daniel Senise destaca a presença na obra inicial do falecido colega Leonílson:

Na verdade, o que aconteceu foi o seguinte, o trabalho do Léo que saiu um pouquinho antes, com Thomas, imprimiu um estilo visual na "geração". O primeiro a mexer com uma imagem banal, meio infantil, meio qualquer coisa. E como o próprio Marcus Lontra chamou de "a geração serrote", por aquela solução dentada que tinham nas coisas do Léo do início. Você vê, mesmo o trabalho do Léo, que era um trabalho consistente, só estava começando.¹³⁵

Diferente da geração de 20 anos antes, os jovens de 1984 gazetavam em *shopping centers* e não em comícios (a não ser nos grandes das "Diretas já"), e se deixavam embalar por uma inocência, ingenuidade e a falta de experiência que frustrou a muitos quando a festa passou e uma outra realidade se mostrou, como observa Wilson Coutinho:

... e tinha também uma idéia falsa do mercado de arte brasileiro, então eles eram assim meio *top model*, você via os catálogos com eles posando meio *bad* com cara de roqueiro. Eles iam juntar-se a essa popularidade que estava acontecendo nos Estados Unidos, também lá eles estavam bancando os roqueiros e alguns

134 LEITE, José Roberto Teixeira, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro: Arte livre, 1988. p. 216.

135 SENISE, Daniel. Entrevista anexa.

conseguiram, porque lá é outra coisa, né, então eles tiveram depois essa frustração de que não era a mesma coisa.¹³⁶

O evento representa um pluralismo indistinto, uma característica marcante de nossa época fragmentada. Era uma soma de procuras individuais — sincrônicas na linguagem, diversas no conteúdo.

A idealização. O que vinha sendo feito

A Escola de Artes Visuais, antigo Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro (IBA), desenvolveu um perfil de Escola livre na virada dos anos 70 para os 80, a partir das direções de Rubens Gerchman, Rubem Breitman, seguidos por Marcus Lontra, Frederico de Moraes, Luís Áquila, João Carlos Goldberg e a tríade Luiz Alphonsus de Guimaraens, Maria do Carmo Secco e Chico Chaves, distanciando-se da tradicional linha academicista de arte. Devido a essa característica, a instituição excluiu-se da imposição de exames seletivos, diplomas e certificados, deixando o currículo aberto à busca individual em artes plásticas.

No início da década de 1980, a EAV estava sob a direção de Rubem Breitman. Diante dos poucos recursos disponíveis, Breitman convida um grupo de artistas professores a se instalar na Escola usando-a como seus ateliês em vez de pagar-lhes salários, como relata Luís Aquila, um dos professores:

Nessa época, cortaram as verbas da Escola do Parque Lage, e o Rubem, então, uma vez que ele não pagava salário dos professores, em contrapartida cedeu o

136 COUTINHO, Wilson. Entrevista anexa.

ateliê, e isso foi uma coisa muito inteligente do Breitman, com isso ele teve professores trabalhando tempo integral na Escola, muito próximo aos alunos. Então, a convivência entre alunos e professores foi de uma intimidade absoluta, porque eles pegavam os professores no momento mais frágil e mais forte que é o momento do trabalho. Então, eu acho que isso, num sentido, aproximou a pintura dos alunos, os entusiasmou, e havia também o trabalho de militância, nós militávamos pela pintura.¹³⁷

Nesse grupo de docentes se encontravam Luís Aquila, Charles Watson, Cláudio Kuperman, John Nicholson, Celeida Tostes entre outros, que orientavam uma média de uma centena de alunos nos diversos cursos.

Quando Marcus Lontra assume a direção da Escola, ele vinha de uma experiência junto com Paulo Roberto Leal no Salão Nacional de 1983. Os dois, muito jovens (como aqueles que iriam participar do evento), tinham percorrido o Brasil como júri durante o processo de seleção das obras e visto muita coisa. Depois da realização do Salão, Lontra pensava em fazer alguma coisa que mexesse com diversas artes. Dentro dessa idéia, chegou a haver uma exposição de esculturas curada por Moriconi, ainda no MAM. Mas a inquietação ia mais longe. Estavam envolvidos pela euforia de mudanças políticas e pensavam na arte que estariam fazendo os novos artistas. O uso do MAM na verdade se constiuía em impasse, pois acabariam repetindo o Salão, como descreve Lontra:

Foi um Salão legal, mas a gente pensou numa outra coisa. A gente queria fazer uma outra coisa. Mas a gente não sabia muito bem o que era, mas a gente queria fazer outra coisa, e a gente achou. (...)

137 AQUILA Luís, entrevista anexa.

Havia um clima de euforia democrática. Estava todo mundo muito animado, a gente se via sempre, todo mundo se encontrava, conversava, e nisso eu já no Parque Lage. Aí rolou isso: quando eu saí da reunião, num dia, do Museu, por volta de quatro da tarde e fui p'ro Parque Lage, (...) Quando saí, quando deu seis da tarde, seis e meia, que eu saí lá das coisas pra resolver, estava lá o Paulo sentado naquele bendito "Marilene's Bar", olhou e disse assim: "A gente podia fazer a exposição aqui." Aí eu olhei e disse: "Mas cara, que que é isso!" Aí ele: "Ah, Marcos, é o seguinte: ali no Museu está complicado. A gente já viu que não consegue bater bola direito com as pessoas, e eu estou vendo a hora de me aporrinhar ali e brigar com as pessoas. Aqui você é o diretor!" Eu disse: "É, mas... não tem a luz..." Ele disse: "Não precisa. A exposição é durante o dia." "Mas não tem parede." Ele: "Melhor ainda!" Aí eu comecei a olhar e aí, eu me lembro, na hora, eu falei assim: "É porque, na verdade, a gente quer uma exposição eclética, e é engraçado fazer uma exposição eclética num lugar em que a arquitetura já é absolutamente eclética. Já é maluca, quer dizer, fica melhor que você sacralizar no Museu." Aí nós começamos a viajar nessa loucura. Vamos fazer? Então vamos fazer...¹³⁸

Embora Breitmam já pressentisse que alguma coisa iria acontecer em volta da Escola, ninguém sabia o que seria nem quando. O evento foi se formando de maneira quase espontânea e levada a cabo por Lontra e Paulo Leal como nos relata Aquila:

Sim, a coisa estava acontecendo. O Marcus foi o catalizador, ele foi muito inteligente, ele percebeu que a Escola era assunto, o próprio prédio. Então, grande parte das obras se relacionam com o prédio. E percebeu também que era um momento muito gregário, que as pessoas queriam estar próximas, a festa se deu

138 LONTRA, Marcus. entrevista anexa. p.

em torno da geração 80. Foi isso, a gente, o Brasil, estava num momento de confraternização, e o Marcus soube pegar isso muito bem. O Marcus soube divulgar a Escola muito bem.

(...) "Como vai você, geração 80?" Como é essa turma que está aí? E era uma curiosidade. As pessoas comentavam: "O que está acontecendo? O que é isso aí?" E Breitman era uma pessoa que se questionava muito: "Eu quero ver o que os jovens estão fazendo, o que a gente pode fazer para ver essa turma aparecer". Então foi desse movimento que saiu.¹³⁹

A festa

Evento idealizado, começa a organização. Haviam pensado em cem pessoas. Chegou a 123. E a divulgação e seleção foi sendo feita no boca a boca, por indicações e pelo que havia sido visto no ano de 1983:

Mas a gente também não estava muito preocupado em fazer uma grande curadoria, porque a gente queria uma coisa absolutamente diversificada (...) o problema não foi tanto a seleção dos artistas, o problema maior era o que eles iam fazer.

(...) A idéia era "apropriem-se do espaço", quer dizer, eu me lembro que eu adorei quando a Cristina Canale chegou e disse: "Eu quero a escada." Dei a maior força p'ra Cristina. Eu digo: "Pôxa, nêgo vem cá e só quer três metros de

139 AQUILA, Luis, entrevista anexa.

parede, isso é que eu não quero." Entendeu? Eu quero um cara que nem o Delson Uchôa, que foi lá pra cima e pediu: "Eu quero o teto, eu quero fazer minha capela sistina." Eu digo: "Maravilha!", era isso que eu queria, que era ocupar os lugares, e eu provocava os artistas: "Vem cá, porque você não ocupar aquela varanda?" Aí ele disse: "Mas como?" Eu: "Você não quer ocupar aquela varanda?"¹⁴⁰

Em 14 de julho de 1984, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage abre uma exposição chamada "Como vai você, geração 80?" Algo como um grande *happening* misturado com *performances*, instalações e pinturas que ocuparam os espaços da Escola até meados de agosto.

Às 16 horas já era grande o número de pessoas, e ninguém ia embora. *Punks*, *new waves*, estudantes, freqüentadores do Circo Voador ou do Baixo Gávea. Na multidão, o mais difícil era identificar os expositores que, pela idade (todos muito jovens), se confundiam com o público e circulavam anonimamente pela Escola de Artes Visuais, como se não tivessem nada a ver com a mostra. Quase não se viam críticos ou artistas das gerações anteriores. (...)

A inauguração foi um *show* longo e variado: *performance*, música, teatro, dança. Nesse circo, algumas das obras expostas eram os personagens, como os móveis de Cláudio Álvares, que pareciam malabaristas fazendo seu número junto ao grupo de capoeira que dançou durante toda a tarde; mas na maioria, os trabalhos dos 120 [123] 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

140 LONTRA, Marcus, entrevista anexa. p.

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 palavra. Espalhados pelo prédio, vestidos de noiva, bruxa ou *cowboy*, os integrantes do Grupo "Pinto como Pinto" chamavam para suas apresentações; a incrível mulher que vira peixe(...)

Em meio às gaiotas de papel que eram lançadas de todos os lados e que caíam nos jardins do Parque e na piscina, formando um tapete colorido, Ítalo Campofiorito, Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, dizia-se encantado:

— Está lindo isso. As cores levantam, voam. Os artistas estão conseguindo brincar com a arquitetura neoclássica, pesada, do prédio da Escola. Conseguiram tornar leve uma arquitetura opressora.(...)

Assim como os artistas, o público brincou muito: cantou, jogou gaiotas, se cobriu de adesivos e broches (olhos, cupidos, malabaristas), dançou ao som de violinos e atabaques, participou de todas as brincadeiras propostas. Nas diversas cabines em que o visitante era convidado a olhar por um orifício e descobrir os segredos das salas, extensas filas. Nenhum espanto diante das obras ou dos personagens. De repente, o negro seminu ressurgiu, desta vez com o corpo todo pintado, e um casal de adolescentes se enrolou no pano que ele carregava. O que Marcus Lontra, curador da exposição, escreveu sobre os artistas vale também para o público do *vernissage*: eles juntos, "tiraram a arte, donzela, de seu castelo, cobriram seus

lábios de batom vermelho e com ela rolaram pela relva e pelo paralelepípedo, recriando momentos preciosos, nos quais trabalho e prazer caminham sempre juntos.¹⁴¹

A festa e o seu desenrolar tiveram uma componente mediática explícita relatada por Lontra:

Foi uma onda, entendeu? Porque tinha havido matéria direto no Jornal Nacional. Aí, pocha, teve gente que foi no dia, tanto assim que a exposição inaugurou às cinco e ela encheu depois de oito e meia, acho que a pessoa viu e falou: vou lá. E aí foi no dia seguinte, muita gente foi para ver que barulho era aquele e aí foi e encheu durante o mês inteiro.¹⁴²

A referida matéria do Jornal Nacional se encontra anexa em vídeo. Nela as características do padrão jornalístico dominante de então são evidentes, sobretudo quando comparada com uma outra produção anexa¹⁴³ que nos permite uma visão mais próxima do que foi o evento e o que foi veiculado na televisão. A matéria do Jornal Nacional de 1 minuto e 13 segundos, conta com uma repórter que, não conseguindo situar-se diante do fato, produz um material que tende a privilegiar uma abordagem do evento a partir do clichê da incompreensibilidade e "vanidade" da arte moderna embalada por uma atitude lúdica de jovens artistas. Essa matéria foi produzida, ao que parece, na abertura do evento. Pela comparação dos planos gerais feitos no interior da Escola nos dois vídeos, podemos perceber alguma

141 MARTINS, Alexandre. *Geração Oitenta, arte e fantasia: um dia de festa no Parque*, O Globo, Segundo caderno, 17 de julho de 1984.

142 LONTRA, Marcus. entrevista anexa.

143 Vídeo produzido por Studio Line, em julho de 1984, com 20 minutos de duração. Anexo.

diferença operada pelo afluxo de público que ocorreu à mostra ao cair da tarde e à noite e que, como descreveu Lontra, também estava presente no domingo pela manhã.

Embora tivesse sido pensada para uma permanência de cerca de um mês, não pensaram para a exposição, a princípio, um horário de funcionamento convencional que Lontra (que, como Paulo Leal, tinha quase a mesma idade dos artistas), em boemia,relata, apontando uma motivação antes romântica e mesmo de inocência que de irresponsabilidade:

No sábado, saímos, bebemos e fizemos aquela zona que todo mundo faz com disposição, para comemorar. Lá pelas onze horas da manhã, toca o telefone, é o Paulo Leal. O Paulo liga para mim e diz: "Marcos, é o seguinte..." Eu disse: "Porra, Paulo, que que é? São onze horas da manhã!" "Ah! É que eu já estou acordado, já acordei cedo, não estou segurando a onda, eu vou lá para Escola para ver se está tudo bem." A gente não havia pensado em abrir a Escola no dia seguinte. Não. Não passou pela nossa cabeça. Aí o Paulo foi p'ra lá, ele me ligou até antes de onze horas. Aí, onze e meia, ele liga de novo, já na Escola, e diz: "Olha Marcos, é o seguinte: tem uma multidão aqui. Eu não sei o que faço." Eu:"A Marilene está aí?" Ele:"Está." Eu digo: "Faz o seguinte meu amigo, nós estamos indo p'r'aí, você diz que vai abrir meio dia, em meia hora eu chego e tomo uma providência." Aí não tinha segurança, não tinha porra nenhuma, não tinha ninguém. Mesmo assim abriu.¹⁴⁴

144 LONTRA, Marcus. Entrevista anexa. p.

As participações

Uma exposição muito bem-sucedida se deveu a uma conjunção de fatores diversos que se vão manifestando e, como destaca Luiz Ernesto, não constituíam uma grande coesão ou identidade no grupo:

...ao meu ver, artistas da "geração 80", foram artistas que participaram por uma contingência, de uma exposição juntos. Nem sei se a gente pode associa-los por idade, porque alguns artistas como Jorginho Guinle, já eram bem mais velhos e foram ligados à "geração 80"...¹⁴⁵

Segundo a crítica de Wilson Coutinho, havia uma influência muito grande de referências externas que aqui chegavam pelas revistas estrangeiras como *Flash Art*: "Aquilo ia acontecer de qualquer maneira. Saberia que ia acontecer porque acompanhava. E pegava *Flash Art*, e sabia que isso ia acontecer de uma hora para outra, eram as revistas que estavam lendo".¹⁴⁶ E que estavam servindo de pesquisa para os jovens artistas da época que foram atirados a um mercado ávido, como mandava o figurino da época:

E dava sucesso na época, foi pós o domínio da arte conceitual. Em termos de mercado, a arte conceitual, era aquela coisa (...) você entrava na galeria, tinha um negocinho lá. Trocinhos. Aquilo também começou a "encher o saco", né? Provavelmente. Aí veio essa porretada de pintura para tudo quanto é lado, todo mundo pintava figurativo, na época nem pintura abstrata se fazia. Aí entram nesse caminho. A frustração foi o país mesmo, né, mostrou que o mercado não era tão fácil.¹⁴⁷

145 ERNESTO, Luís. Entrevista anexa.

146 COUTINHO, Wilson. entrevista anexa

147 Idem *ibid.*

Diante da própria situação de jovens artistas desenvolvendo pesquisas e estudos, é inevitável a busca de parâmetros, seja com seus mestres ou de fontes exteriores via mídia impressa. Neste caso, "as revistas estrangeiras" às quais Coutinho se refere e que são assumidamente aceitas, traziam algumas distorções, como testifica Luís Ernesto:

O artista jovem na Europa tem quarenta anos. Hoje talvez um pouco menos, mas, na época, se você pegasse assim alguns artistas internacionais que de uma certa forma repercutiam como pintores — Kieffer, Baselitz, Lupertz —, a gente aqui tinha vinte e poucos anos, eles lá já tinham quase quarenta. Então há uma influência desses caras que tinham uma estrada de arte, de pintura e tudo, pelo menos dez, quinze anos na nossa frente, de idade, pelo menos.¹⁴⁸

Nesse processo de assimilação por aspirantes a artista, Wilson Coutinho confirma o depoimento acima de Luís Ernesto e ainda aponta uma infantilização, onde talvez possamos perceber, nos discursos vagos e imprecisos, um vazio conceitual predominante.

Houve uma divulgação muito grande naquela revista *Flash Art*, muitos artistas não entendiam..., por exemplo, tinha um artista realmente bom dessa turma, que é aquele alemão, o Ansel Kieffer. Por acaso, nessa época, o Kieffer foi imitado por alguns artistas, mas pelas revistas. Quando você vai ver o Kieffer — e eu tive a oportunidade de ver o Kieffer antes dele estourar — não tem nada a ver... Mas, pela revista, pela a imagem da revista... os caras tentavam fazer meio parecido, os brasileiros. Há exceções, evidentemente. Houve também esse impulso com uma figuração muito forte, que não é só brasileira, era geral, houve também uma

148 ERNESTO, Luís. Entrevista anexa.

tendência de chamar qualquer coisa de um “ismo” qualquer — que nenhum deles colou — a não ser o próprio modernismo. Energismo, não sei mais o que... Houve uma infantilização muito grande da arte. Coisa que no moderno era muito sério, aí virou uma infantilização. A busca de uma arcádia infantil imensa ...¹⁴⁹

A ingenuidade de artistas que eram encaminhados para um mercado que, se nos centros internacionais existia e fazia um artista muito novo, como Francesco Clemente (napolitano vivendo em Nova York em 1985), vendendo suas enormes telas por 70 mil dólares, e contava com três importantes galerias expondo suas obras naquele mês de abril ¹⁵⁰, por aqui era incipiente e pobre. E ainda, como nos lembra Luís Ernesto, era muito difícil um artista jovem chegar a uma grande galeria naqueles anos:

Eu fui a diversas *vernissages* na Saramenha, que era uma galeria muito atuante na época e que só tinha grandes nomes. A avidez do mercado que tentava se recuperar, vender alguma coisa, provocou uma série de consequências: primeiro uma euforia muito grande nas pessoas que tinham mal saído da escola e de repente estavam sendo procurados por uma galeria, galerias importantes. Havia essa sedução. Eu vou expor na tal galeria... e isso aconteceu com diversos artistas. Então houve essa euforia com a "geração 80", pessoas ansiosas por tentar uma carreira, que estavam ainda numa incerteza, e de repente se vêem contactadas por *marchands*, por pessoas importantes dentro de um mercado de arte. Une-se a isso uma certa ingenuidade que eu acho que havia na época em função da pouca experiência dentro de arte, a ingenuidade talvez até pela idade de algumas pessoas. Alguns eram estudantes que nunca tinham feito muita coisa em termos de exposição. Uma falta de conhecimento também e até trabalhos que davam certo

149 COUTINHO, Wilson. Entrevista anexa.

150 Jornal do Brasil, 25/6/85; caderno B, p. 10.

acidentalmente. Eu tenho um amigo que diz o seguinte: a primeira exposição é muito fácil fazer, o problema é a segunda.¹⁵¹

Antes do evento, a "geração 80" já se anuncia provocando celeuma com os artistas da geração anterior. Thomas Cohn era colecionador desde 1962, mas ainda não tinha a sua galeria. Conhecia bem toda uma geração de artistas brasileiros e sabia distinguir bem as obras e artistas, a ponto de, em março de 1983 abrir a sua própria galeria, na rua Barão da Torre, em Ipanema, com uma exposição de Vergara, seguida por uma de Mira Schendel e a terceira, concomitante com a Galeria Luiza Strina, em São Paulo, uma do Leonílson. Como enfatiza o próprio Thomas em sua entrevista: "Essa foi a primeira exposição, essas duas, na verdade, foram as primeiras exposições da 'geração 80' do Brasil."¹⁵²

Como Thomas mesmo testemunha, ele "não conhecia nenhum dos artistas da geração 80". Leonílson foi apresentado ao Thomas por Antonio Dias, que o levou com uma pasta de desenhos quando Thomas ainda preparava a sua galeria. "Olhei para os desenhos e acho que aí foi que começou a geração 80, e achei excelente." Pelo que Thomas conta, a sua intenção inicial era trabalhar com artistas conceituais como Amílcar de Castro, Sued, Tunga, Antonio Dias e Vergara. A chegada de um artista como Leonílson parece ter desagradado aos mais velhos: "Não se acharam à vontade, e, pelo contrário, nós achamos e encontramos, cada vez mais, mais artistas interessantes nessa área."¹⁵³ Sobre este episódio Daniel Senise comenta:

Mas o Léo já tinha feito uma individual com o Thomas Cohn, e foi uma grande celeuma por lá, porque o Thomas brigou com os artistas fundadores, foi mais ou

151 ERNESTO, Luís. Entrevista anexa

152 COHN, THOMAS. Entrevista anexa.

153 Idem ibid.

menos, assim: Thomas era um colecionador, e, quando fez a galeria, ele foi meio que acompanhado por um grupo de artistas que colecionava. Ele inaugurou a galeria com uma exposição do Vergara, eu não sei de quem foi a segunda, mas depois veio o Léo. O Léo foi a segunda ou terceira. O pessoal não gostou, e o Thomas falou para um crítico ou p'ra alguém do grupo: "Olha, a galeria é minha, eu exponho quem eu quero". E o Léo foi uma coisa assim..., cara de pouca idade, os trabalhos com preço lá no alto, matéria na Veja, Isto é, no JB, na Folha, no Globo, sabe, tipo assim, todos os sintomas de "geração 80", sabe? O sucesso nacional, consagração... E na exposição "Como vai você, geração 80?" teve alguma manobra técnica do Thomas Cohn. E pegou aquela sala lá no fundo e botou os artistas dele, que eram a Leda Catunda, o Léo, o Ciro Cozzolino, o Berredo e o Sérgio Romagnolo. E ficou "a sala do Thomas Cohn".¹⁵⁴

Podemos já perceber que além da grande festa do *14 julliet* algo mais se passava. Temos nessa descrição um fato que se torna mais relevante quando ele é posto em relação à "imaturidade" do mercado de arte que se seguiu ao lado de propostas sérias de galeria. Como lembra Senise, "abrir uma galeria era mais ou menos como uma opção equivalente a abrir um restaurante. Quer dizer, um ambiente assim não é para permanecer". E acrescenta mais adiante:

De repente, tem uma época que as artes plásticas estão super-retraídas, ninguém vende. Aí o mercado cata um monte de jovens, e eles começam a botar banca. E alguns preços estavam altos. Tinha muita coisa ruim ou sem qualidade, que tinha que desaparecer mesmo. Abrem-se várias galerias, tem exposição quase toda semana.¹⁵⁵

154 SENISE, Daniel. Entrevista anexa.

155 *Idem ibid.*

Seguiu-se uma agitação tal que permite como crítica mais recorrente à "geração 80" a precocidade daquelas pessoas enquanto artistas. É procedente. O evento "catapultou" uma série de pessoas que estavam apenas começando. Fora os mais velhos, os que já davam sinais de uma obra consistente na época estavam na maioria "na sala do Thomas", o que é por ele assim justificado:

Então, entre os centos de artistas e aspirantes, e tudo o mais, como nós fomos, digamos, os primeiros a trabalhar com essa geração, nossa possibilidade de erro era muito menor, porque praticamente pegávamos *la crème de la crème*.¹⁵⁶

A transvanguarda italiana falava muito a essa geração. E na época fora divulgada no Rio de Janeiro pessoalmente pelo seu "inventor", o crítico de arte Achille Bonito Oliva, e é assim definida:

"A área cultural em que a arte dos anos 80 opera é a da transvanguarda, que considera a linguagem como um instrumento de transição, de passagem de uma obra para outra, de um estilo para outro. Se a vanguarda, em todas as suas variantes do segundo pós-guerra, se desenvolve segundo a idéia evolucionista do *darwinismo linguístico*, que tem os seus antecessores fixos na vanguarda histórica, a transvanguarda, pelo contrário, opera fora dessas coordenadas obrigatórias, segundo uma atitude inconstante de reversibilidade de todas as linguagens do passado."¹⁵⁷

Isso seria a legitimação, por um crítico considerado, do ecletismo e do desejo de retorno à pintura tradicional rompendo com as marcas da arte dos anos anteriores.

156 COHN, Thomas. Entrevista anexa

157 de FUSCO, Renato. *História da Arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988. p. 370

Paralelo a ela ocorrem ainda outras tendências de figuração e pintura como o Neo-Expressionismo, a Nova-Figuração e mesmo a persistência do Hiper-Realismo. Mas a maior afinidade da "geração 80" parece ser ainda com a transvanguarda. Como observa de Fusco, nessa "escola", as obras "parecerem decididamente feias (o apelo ao binômio belo/feio parece-nos legítimo, já que se fala do retorno ao prazer da pintura), executadas por artistas inexperientes ou pelo menos imaturos: parecem pintores de domingo empenhados numa tarefa que os transcende".¹⁵⁸ Trata-se de uma forma coincidente com a opinião de Wilson Coutinho sobre a "geração 80", de que: "essa arte é — mais um fenômeno da modernidade — obra do público de arte, não mais de artistas",¹⁵⁹ o que torna essas pinturas, produzidas por "não-especialistas", tão fulgazes e imediatas. Pinturas que se desvinculam de experiências morais e de sentidos éticos, e aproximam-a de um sentido mais decorativo e comercial.

Uma outra característica particular do projeto "Como vai você, geração 80?" é a sua política ou apolítica. A influência maior que se pode perceber nas obras do evento, nesse aspecto, também é a da transvanguarda italiana, que evita o assunto ou mesmo se aproxima de um discurso de direita pela sua relação com o capital, mesclado com a euforia de que tempos mais tranquilos nessas questões viriam com o processo de abertura política. Não é contestatória e declara-se, hedonista. E embora não tenha sido uma exposição de pinturas (antes a proposta era "discutir a arquitetura da Escola", a ocupação dos espaços vazios e tendia para instalações, *performances* e objetos), foi esta técnica que prevaleceu como caracterizadora do evento. São características que aproximam ainda mais aquele projeto da definição formal de Transvanguarda dada por Renato de Fusco:

158 Idem. p. 373.

159 COUTINHO, Wilson. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 23/7/84

Esses quadros interessam sobretudo por aquilo que francamente admitem quanto ao seu significado, que inverte velhos valores: a já citada faculdade de serem ecléticos, a consciência de serem um fruto do refluxo, o reconhecimento de que não desdenham da actividade mercantil, a consciência de que visam o agradável e o hedonista (...) a Transvanguarda não é considerada como uma espécie de 'recomeço a partir do zero da pintura, mas como mais uma metamorfose do expressionismo (...). Em suma, da Transvanguarda pode dizer-se que, com suas qualidades e as suas limitações, representa a primeira pintura pós-moderna, denotando o adjetivo não só fenómenos sociológicos ou arquitectónicos mas, quer nos agrade, quer não, uma grande parte da situação cultural actual. ¹⁶⁰

Nessa coincidência com a Transvanguarda, não desdenhando o mercado, muito pelo contrário, a "geração 80" se antagoniza com a geração anterior de forma gritante: "Vender nos anos 70 demonstrava uma certa condescendência com o sistema" ¹⁶¹

Quando argumento que esse momento da arte brasileira coresponderia a um novo momento de ordenação internacional do capital, podemos salientar que, nos centros, esta é a era Reagan/Tatcher incentivando o neoliberalismo triunfante sobre um comunismo falido. Aqui nos encontrávamos envolvidos com moratórias de dívidas externas. A atitude de 'direita' da Transvanguarda, ¹⁶² que traduzia questões político-econômicos dos países centrais, encontra aqui uma aplicação similar no momento

160 de FUSCO, Renato. *Op. cit.* p. 373.

161 ERNESTO, Luís. Entrevista anexa.

162 De fato, enquanto a Nova-figuração herdara algo do Realismo Socialista e o hiper-realismo herdara uma indubitável veia de socialismo popular, segundo uma perspectiva, por assim dizer, de direita, a Transvanguarda é totalmente imune a essas sugestões. Uma vez entrados em crise o progressismo sociopolítico, as ideologias globais e totalizantes e a ideia de uma arte redentora ou, pelo menos, pedagógica, a reação mais digna de crédito era precisamente a reivindicação de uma facticidade não intencional e liberta de qualquer "compromisso", 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. de FUSCO, Renato. *Op. cit.* p. 373 .

em que, temos um grupo de jovens politicamente desarticulados e assediados pelo sucesso rápido. A fama. E era nessa fama fácil que morava o perigo que Sheila Leirner, citando Edit Deak, na época já alertava: "Onde é que o perigo espreita? (...) O sucesso fácil, por exemplo. (...) Fama é uma especiaria de canibais, displicentemente consumida por seus próprios produtores." ¹⁶³

4.1 O QUE FOI VOCÊ, GERAÇÃO 80?

Como vimos, no período anterior o sistema de trocas internacionais (tanto nas formas mercantis como culturais) veio-se ampliando à medida que as redes de comunicação se estenderam sobre o globo. Muito do que ocorrera no Brasil se deu justamente por uma crescente participação do País no cenário mundial.

São dessa forma reflexos de uma participação direta na cultura globalizada. Partilhando das mesmas fontes culturais ou, indiretamente, à medida que tentamos viver o mesmo modelo produtivo, econômico e social, considerando que as diferenças ocorram a partir dos desníveis e diferenças existentes. Assim, o evento coincide com o fim da ditadura, mas não é em função disto que acontece.¹⁶⁴ A nova linguagem

163 LEIRNER, Sheila, O Estado de São Paulo, 30 de agosto de 1984.

164 Mas também não é uma explosão do pós-obscurantismo, como muitos hão de querer situá-la. Não houve 20 anos de ditadura militar na Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, etc, e no entanto, ali as novas gerações explodem com a mesma força. A "Geração 80" não é brasileira. "Não pergunte como vai a nossa arte", adverte um artista "porque é a mesma coisa você perguntar como vai a nossa física. Arte é uma só... Idem, ibid.

que foi exposta já estava em formação. O ambiente militar é que não permitia percebê-lo, fazendo-nos persistir em formas conceituais. A arte conceitual parecia insistir em prerrogativas de autonomia desse mundo de "sexo e consumo" e se distanciava de uma realidade emergente. Na oposição ao sistema político rígido, a arte conceitual parece também dar-lhe alguma tradução.

À medida que as redes de comunicação se expandem, maior a desterritorialização sofrida. Com isso é inegável a tendência para o desenvolvimento de linguagens universais entre os pontos atingidos por essas redes. E o que vimos ocorrer no Brasil a partir dos anos 1960 foi justamente o desenvolvimento de uma poderosa modalidade de rede comunicacional, mediática — a televisão. Pode-se afirmar que o salto vivenciado foi enorme, pelo início da participação brasileira na "aldeia global", abrindo-se a possibilidade de compartilhar dessa cultura com certezases questionamentos comuns a todo o mundo. Desenvolve ao seu modo, com suas cores o que doravante passa a ser mais e mais sentido e vivido de uma forma virtual por toda a humanidade "civilizada".

A pressão sobre as manifestações coletivas, o cerceamento do pensamento aliados ao crescimento dos lazeres e do consumo produzem uma "cultura da depressão", marcada por um irracionalismo, misticismo e escapismo. O hedonismo que estará manifesto nesse evento já vinha dando sinais na década anterior, mas não tão evidentemente nas artes. Década de convite a sensualidade, depois da revolução feminina e sexual da década de 1960, os costumes que perderam rigidez e quando o corpo foi o meio das expressões reprimidas.

Foi como se subitamente os ventos mudassem, e, em compasso, as tendências internacionais eram observadas no Brasil. Havia uma identificação plena, e ocorreu a organização desse evento e a ação das galerias. No lado dos galeristas houve

quem soubesse agir com mais sensibilidade e dinamismo, como Thomas Cohn, que transpôs a crise financeira que se seguiu à política em fins da década de 1980 sendo hoje um *marchand* internacional que promove a arte brasileira.

A diferença das dimensões do nosso mercado foi determinante para o desenrolar do evento, dando-lhe mais peculiaridade. A pintura é um *medium* que, sobre um suporte móvel, permite a sua fácil comercialização. Torna *commodity* a arte (lembremo-nos que essa foi uma das revoluções comerciais introduzidas pelos mercadores flamengos, quando passam a incentivar o uso das telas de linho em substituição à madeira como suporte básico para pintura). Assim, o nosso mercado sofria uma "seca" e tentava importar a um exemplo vindo dos Estados Unidos e Europa, onde uma massa de capital excedente do breve triunfo do liberalismo de Reagan e Thatcher incentivava a pintura. A aceitação dessa condição é a reversão mais característica desse momento. Uma novidade que provoca distorções inevitáveis. A situação brasileira, pela pobreza característica de país subdesenvolvido (ou "em desenvolvimento", categoria que queriam alguns), não permitiria a continuidade do "oba-oba" do mercado de arte. Pelas suas dimensões, a "seleção natural" acabou sendo extremamente rigorosa. Mas, no entanto, privilegiando artistas que provavelmente ter-se-iam se estabelecido de uma forma ou de outra, como é opinião mais comum. O evento para eles foi uma maneira de se evidenciarem mais rápido.

Do lado institucional, a Escola de Artes Visuais ganhou notoriedade, deu a década para o Rio de Janeiro e, sobretudo, cumpriu a função de uma instituição de ensino artístico: projetou artistas novos de uma maneira original.

E foi no aspecto de espetáculo que o artista novo se deixava envolver como extensão da sua obra, o deleite pelos minutos de fama, que atraía a mídia e um público

seduzido pelo burburinho que arte fazia. Lontra observa que por ocasião do evento a Escola contava com "cento e poucos alunos". Em 1985 já eram oitocentos. Números que podem indicar também como houve um interesse súbito do público em geral por Arte, o que demonstra um aspecto de uma defasagem cultural interna estabelecida: a falta de informação crítica.

Assim, igualmente no lado dos artistas, quem soube aproveitar a oportunidade e trabalhar contra as adversidades, como disse Lontra, "pegou a prancha, subiu, foi e desceu. Quem não desceu, ficou esperando a próxima".

5. CONCLUSÃO

Inicio esta conclusão com a premissa básica que foi lançada na introdução e cuja justificativabusquei alcançar no desenvolvimento deste trabalho: o evento "Como vai você, geração 80?" foi um fato profundamente sintomático das mudanças ideológicas pelas quais passamos. Foi particular na nossa Modernidade pela representatividade que teve como reflexo de um momento brasileiro assim como, ao mesmo tempo, de uma tendência externa.

Trabalhei inicialmente numa possível definição e demarcação de paradigmas da Modernidade, mais especificamente aqueles relacionados com as suas dimensões temporais e sociais, com seus desenrolares mais recentes, para, a seguir, munido de definições dessas noções fundamentais, estreitar o foco ao nacional, introduzindo-os num cenário pós-colonial em que esses elementos operam de maneira diversa: o Brasil. Nesse novo cenário, parti em busca de indícios que entre nós se revelassem significativos de estar aquela Modernidade se operando. Focalizando a realidade brasileira, estreitei ainda mais o foco para as relações sociais presentes nas manifestações artísticas e culturais — com a eleição das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo como expoentes mais significativos da realização da Modernidade brasileira no século XX. Aí acompanhamos a formação de uma massa urbana consumidora e as suas manifestações pictóricas enfatizadas na pintura.

A seguir, a partir de informações mais específicas sobre o citado evento, tracei o seu perfil como sendo de uma realidade específica. Com isso, julgo ter cumprido um dos papéis pragmáticos desta dissertação: o de gerar material crítico sobre a recente História da Arte no Brasil, mais especificamente sobre a década de 1980, contribuindo para preencher uma lacuna que ainda se evidencia neste tipo de historiografia.

A Modernidade correspondeu a um projeto civilizatório de um dado grupo social, num determinado tempo e espaço que se expandiu territorialmente, estabelecendo novas relações que visam à manutenção e ao desenvolvimento do seu *status quo*, utilizando, recriando e aprimorando todo o espectro de valores morais e culturais seus, estabelecidos em função de novas demandas.

Na expansão da Modernidade europeia para as áreas que se tornaram periféricas, ocuparemos uma posição específica na História. Com a vontade de sermos como foram aqueles centros de onde partiam os modelos, evidencia-se a situação de dependência e a ausência de uma identidade definida. Identidade que se constrói com o aprendizado de si mesmo em formação.

A crise da Modernidade Pós-Guerra abre novas vias para o questionamento sobre certos valores que se declaravam universais mas que foram de uso restrito a poucos. A Pós-Modernidade outorga a possibilidade de uma modernidade tardia àqueles povos que não desfrutaram da sua plenitude. Permite ainda que se pense e que sejam selecionadas as pertinências e adequações de um modelo ideal que na prática se mostrou desajustado, ambíguo e paradoxal na sua realização.

Acompanhando alguns dos fatos que marcaram a introdução da Modernidade no Brasil, mantive-me sempre atento às variações políticas e econômicas que repercutiram sobre o corpo social e cultural, e então vimos como que na pintura essas modernizações se manifestavam de maneira sempre diversa daqueles centros.

Ao eleger uma referência tão próxima como o evento "Como vai você, geração 80?", procurei chegar quase ao presente.

A Modernidade ainda não realizada plenamente, convivendo ainda com resquícios coloniais, de súbito, na euforia, como num êxtase, assiste a um ensaio pós-moderno, típico das metrópoles norte-atlânticas de meados da década de 1980. Dadas as particularidades da nossa Modernidade, temos também um desfecho característico, diferente daquelas. Nessa diferença, apreendem-se novos significantes. Nessa sua maneira paradoxal, herdada da colonização, das hibridações, de ser local que nasce global, o Brasil é autofágico enquanto Mundo. O Brasil, na sua autofagia, autofagocita o Mundo. Assim como os grandes descobrimentos, e não só o descobrimento do Brasil, marcam um início da Modernidade este não é só o início. Em ambos casos também há os seus antecedentes e os seus desenrolares. É natural que as contradições da Modernidade estejam presentes no cerne de uma ex-colônia.

* * *

Enfim, foram alguns anos que se passaram com este projeto pontuando-os. Despeço-me de um tempo que se despede a cada movimento do mundo e que, aqui, condensado nestas páginas, já fora há a muito mas ainda não se despedira.

F U I !

6. REFERÊNCIAS

LIVROS

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

_____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____, FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la Vie Moderne*. In: **Critique d'art**, Paris: Gallimard, 1976.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**. Lisboa: Terramar, 1992.

_____. **Le système des objets**. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 19__.

BEAUFORT, Louis de et al. **In Histoire Générale des Civilisations**, Paris: Presses Universitaires de France, vol. 5, 1955.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

BESOUCHET, Lúcia. **Mauá e seu tempo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRAUDEL, Fernand. **A dinâmica do capitalismo**, Lisboa: Teorema, 1985.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BRITO, Ronaldo. In. **Gávea 10.** Rio de Janeiro: PUC, março 1993.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca.** Lisboa: Edições 70, 1987.

CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity.** Durham: Duke University Press, 1987.

_____. **A produção simbólica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari.** Rio de Janeiro: Museu de arte moderna do Rio de Janeiro, 1956.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX.** 5 vols. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CARDOSO, Ciro Flamarion , BRIGNOLI, Héctor Pérez. **Os métodos da História.** Rio de Janeiro: Graal, 1990.

COCCHIARALE, Fernando , GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.** Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **The 5 paradoxes of modernity.** Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee.** São Paulo: IBAC, 1992.

COUTINHO, Wilson , ARAGÃO Cristina et al. **Opinião 65; 30 anos.** Rio de Janeiro: C.C.B.B., 1995.

CUNHA, Celso. **Gramática do Português contemporâneo.** Belo Horizonte, Bernardo Alvares, 1970.

DEBRAY, Régis. **Vie et mort de l'image; une histoire du regard en Occident.** Paris: Gallimard, 1993.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção.** São Paulo: Perspectiva/ Universidade de São Paulo, 1989.

ELIAS, Nibert. **O Processo Civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ENGELS, Frederich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico.** São Paulo: Global Editora, 1979.

FARIA, Alberto de. **Mauá.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1958.

FILHO, Paulo Venâncio , MORAIS, Frederico. **Projeto arte brasileira anos 30/40**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

_____, BATISTA, Marta Rossetti. **Projeto arte brasileira modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e Técnica nos séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros do Brasil, [19__] .

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 3 volumes, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951.

FUSCO, Renato de. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GOMBRICH, Ernst. **Histoire de l'art**. Paris: Flammarion, 1986.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GREENBERG, Clement et al. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos; o breve século XX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

HOUAISS, Antônio. **Elementos de bibliologia**. São Paulo: Inst. Nacional do Livro, 1983.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JENCKS, Charles. **What is post-Modernism?** London: Academy Editions, 1989.

LE GOFF, Jacques. **Mercadores e Banqueiros da Idade Média**. Lisboa: Gradiva, [197_].

_____. *Antigo/Moderno*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Volume 1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LEMOS, Carlos; LEITE, José Roberto Teixeira. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril, 1982.

_____. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Arte Livre, 1988.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

_____. **Arte como medida**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

LÉVI-STRAUS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa, Edições 70, 1978.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LIMA, Heitor Ferreira. **História político-econômica e industrial do Brasil**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

LUCIE-SMITH, Edward. **Art today**. London: Phaidon, 1995.

LUCKHURST, Kenneth W.. **The story of exhibitions**. London & New York: The Studio Publications, 1951.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAURO, Frédéric. **A expansão européia**. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

MORAIS, Frederico. **Crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

_____. **Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

MORAZÉ, Charles. **Les bourgeois conquérants**. Paris: Armand Colin, 1957.

MOUSNIER, Roland et al. **Histoire générale des civilisations**. tomo V, le XVIII^{ème} siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

NEF, John U. **Alicerces culturais da civilização industrial**. Rio de Janeiro: Presença, 1964.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

OLENDER Marcos, **No Livro do Futuro**. 2 Vols, Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, IFCS/UFRJ , 1992.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OUTHWAITE, Willian, et al. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PANOFSKY, Erwin. **La perspective comme forme symbolique**. Paris: Les éditions de minuit, 1975.

PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética: Textos escolhidos II/Mário Pedrosa**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Mundo, Homem, Arte em crise**, São Paulo: Perspectiva, 1975.

PERRY, Marvin. **Civilização Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

PONTUAL, Roberto. **Explode geração!** Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social e discurso sobre a economia política**. São Paulo: Hemus, 1981.

SCHNERB, Robert. **Le XIX^{ème} siècle: l'apogée de l'expansion européenne (1815-1914)**. Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

SILVA, Hélio. **História da República brasileira: 1888-1894**. São Paulo, Editora Três, 1975.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. In. **Gávea 5**. Rio de Janeiro: PUC, abril 1988.

TOLIPAN, Sérgio, et al. **Sete ensaios sobre o Modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

TOYNBEE, Arnold. **Um estudo da História**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos na era do espetáculo: a fotografia e as exposições universais no século XIX (1839-1889)**. Rio de Janeiro: prelo, 1992.

VILLECHENON, Florence Pinot de. **Les expositions universelles**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

WALKER, John A.. **Art since pop**. Londres: Thames and Hudson, 1975.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1982.

_____. **Le livre des Expositions Universelles: 1851-1989**. Paris: Union Centrele des Arts Décoratifs, 1983.

GRANDRY, Marie-Noëlle Pradel-de. *Découverte des civilisations dans l'espace et dans le temps*. In: **Le Livre des Expositions Universelles: 1851-1989**. Paris: Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983

_____. et al. **BR 80 Pintura Brasil Década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1981.

Nosso Século. 5 vols. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PERIÓDICOS

Arte em revista - ano 5 - número 7, São Paulo, Centro de estudos de arte contemporânea, agosto de 1983.

Módulo. Edição especial, Rio de Janeiro: Avenir editora, julho/agosto de 1984.

Jornal do Brasil:
23 de julho de 1984.
18 de agosto de 1985, revista de domingo.
13 de maio de 1997, caderno B.
03 de março de 1996, caderno especial.

O Globo.
16 de junho de 1984.
17 de julho de 1984, segundo caderno.
14 de agosto de 1984.

O Estado de São Paulo: 30 de agosto de 1984.

Veja. 25 de julho de 1984.

Isto é: 25 de julho de 1984.

MÍDIA ELETRÔNICA

Jornal Nacional, Rede Globo, 14 de julho de 1984.

"Como vai você, geração 80?", vídeo, Studio line, julho de 1984.

ENTREVISTAS

Luís Ernesto,

Marcus Lontra,

Daniel Senise,

Luiz Aquila,

Thomas Cohn,

Wilson Coutinho,

7. ANEXOS

7.1.1 Entrevista feita com Luiz Ernesto, em 7 de julho e em 20 de agosto de 1997 (transcrição revisada pelo depoente)

Luiz como você se colocaria como artista da "geração 80" e como foi desenvolvido o seu trabalho exposto: o "aquário de sapatos"?

Bom, eu acho um pouco complicado classificar o que que é um artista da "geração 80". Quer dizer ao meu ver, artista da "geração 80", foram artistas que participaram, por uma contingência, de uma exposição juntos. Nem sei se a gente pode associá-los por idade, porque alguns artistas como Jorginho Guinle, já eram bem mais velhos e foram ligados à "geração 80". Mas eu acho que foi uma contingência ter participado dessa exposição. Só isso talvez. É o único fator em comum entre esses artistas.

Na verdade esses sapatos, essa série que eu fazia é uma coisa que eu já estava desenvolvendo e quando o Marcus Lontra resolveu fazer a exposição, ele propôs a idéia inicial da geração 80, que seriam instalações. Cada artista teria um determinado espaço que seria ocupado por trabalhos de instalação. Não seria pintura. Isso é curioso porque a "geração 80" é muito conhecida por ter feito surgir pintores. Mas na verdade na origem, ela foi uma coisa que acabou se concretizando com o "Território Ocupado". Que foi uma exposição posterior. Mas a idéia original era cada artista ocupando uma sala. E eu fiz um trabalho que vinha de uma série em que lidava, como até hoje, com certos códigos de representação. Eu estava fazendo uma espécie de brincadeira entre o aspecto bidimensional da tela e a idéia de ilusão, em que você pinta alguma coisa realisticamente na tela. Ela parece ser um objeto real mas você não pode pegar esse objeto, porque obviamente ele é uma representação, ele é bidimensional. Quando você olha uma vitrine em que objetos reais são apresentados à você, você está na mesma situação só que com o vidro. E aquele objeto só é apresentado de um ponto de vista, como uma pintura, você não olha atrás dele. Geralmente uma vitrine se apresenta de uma única maneira e você não pode ficar manipulando, olhando. Você tem que olhar daquele jeito que tá colocado ali. E nessa época eu fazia uma associação entre imagens de natureza diferentes. A idéia do aquário surgiu de uma série de fotos que eu fiz de sapataria de Copacabana, daquelas bem cafonas! Eu comecei a fazer também uma série de fotos de aquário. Quando você compara as fotos, você pode aproximar tamanhos que na verdade não são equivalentes. Um peixinho de aquário não tem o tamanho de um sapato. Mas se você compara as fotografias, podem ter. Então na representação, eles podem ter o mesmo tamanho. Então eu comecei a fundir as duas coisas. A idéia da tela como uma superfície plana em que você cria uma situação irreal tridimensional, ilusória, a referência com as vitrines e a referência com uma outra natureza que é o aquário, com os sapatos e vidro também que nos separam do peixe. Foi essa mistura toda que gerou a minha instalação: eram folhas de plástico paralelas nas quais esses sapatos eram pintados e aquilo era pendurado como se fosse um varal. Eu fiz um grande aquário lá p'ro salão e que era uma grande vitrine como se você olhasse uma vitrine de sapataria, só que os sapatos eram pintados nas folhas de plástico transparente, penduradas em paralelo. Na verdade foi uma consequência do trabalho que eu estava desenvolvendo.

Para você, o que foi a "geração 80"?

Uma coisa é você pensar assim: o que que ela foi quando foi planejada, isto é, qual era a intenção quando se fez a exposição? E o que que ela acabou sendo posteriormente que não era uma coisa previsível. Quer dizer, havia um período, anos 70, muito voltado para a arte conceitual, com uma característica muito particular no Brasil, que passava por um período de ditadura militar, então os trabalhos eram muito herméticos, muito cerebrais e muitas vezes reprimidos pela censura e coisas assim. Por outro lado, havia também uma série de artistas, alguns ligados a pintura, que continuaram pintando. Um deles era o Aquila e que não participaram de uma certa maneira de um ambiente de arte que era predominantemente voltado para arte conceitual. Quando fizeram a exposição da "geração 80" toda essa compulsão de pintar alguma coisa mais voltada para o perceptual, p'ro sensível, para um aspecto menos cerebral, já estava acontecendo no trabalho de alguns artistas mas não era visto, mas teve o momento de se manifestar. Eu citei o Aquila, a mas o Charles Watson e outros como o Cláudio Kupperman, John Nicholson eram pintores, sempre foram pintores e na verdade foram os professores da maioria das pessoas pelo menos do Rio, que se destacaram na "geração 80".

A geração 80 surgiu, exatamente num momento em que toda essa efervescência, que estava latente, encontrou o momento de acontecer. Foram 130, 123 artistas, a maioria, eram estudantes ou estavam deixando de ser, influenciados por uma geração de pintores e que de repente se juntou e aconteceu. Eram muitos artistas, por isso teve uma grande repercussão na mídia mas também se juntou o fato de que as galerias, que praticamente estavam paradas — porque a arte conceitual não tem produto, é uma coisa muito mais difícil de vender —, e estas obviamente se interessam por vender. A geração 80 mostra que alguns artistas poderiam gerar uma nova seqüência de pinturas que, obviamente, é um produto vendável; interessou novamente às galerias então isso, acaba juntando o útil ao agradável. As galerias também estavam interessadas em ter novos pintores porque voltariam a ter um produto mais vendável. E a maioria começou a chegar às galerias neste período. Eu fiz a minha primeira exposição em galeria comercial. Eu tinha exposto em galerias institucionais. E a grande maioria dos artistas da minha geração, começou a trabalhar com galerias particulares neste período, em função disso. Acho que o mercado se aproveitou de uma situação, porque na verdade não eram só pintores, como falei antes. A exposição não era só pintura, mas houve um interesse particular das galerias pelas pinturas. Ela ficou muito conhecida como revival de pintura, mas tinha ali muitas instalações, objetos, esculturas, tinham trabalhos interativos, como as gaiotas que eram jogadas, performáticos...Então tinham muitas outras coisas que aconteciam, mas o que foi selecionado pelo mercado, foi exatamente o que era possível se tornar um produto: a pintura.

**Você acha que o evento ajuda a uma aproximação maior com o público?
Que ele continha algum aspecto de cultura de massa?**

Eu acho que temos que ter um pouco de cuidado com essa aproximação do público. O que de fato isto significa. Porque quando alguém diz que vê um quadro e fala assim: "Ah! Esse quadro eu entendo porque eu tô vendo ali uma árvore, ou eu tô vendo um cachorro, ou um cavalo.", não significa que esteja entendendo nada de pintura, mas só que ele está reconhecendo certos elementos que estão ali presentes. Obviamente que o trabalho de pintura ou de escultura, que lida com aspectos mais perceptuais, aparentemente, estabelecem uma relação mais imediata porque a grosso

modo, bastaria você olhar para ele para ter uma relação com ele. Ao passo que trabalho conceitual, exige muitas vezes um conhecimento muito mais complexo de teoria da arte, do campo específico da arte, e por isso ele se torna muito mais hermético porque ele não se refere a esse aspecto perceptual mais imediato e talvez isso é que dê a aparência de que o trabalho conceitual é mais afastado. Mas eu acho que se a gente for rigoroso no que significa compreender arte, acho que a distância é igual tanto para o trabalho conceitual quanto para o trabalho em pintura. Acho é que nessa época havia uma certa ingenuidade tanto por parte dos artistas, que também eram novos e conseqüentemente não tinham tantos anos de experiência e ainda estavam acreditando, alguns ao menos acreditavam nessa idéia de liberação, de explosão, de alegria e "vamos agora pintar todo mundo" e aquela coisa... muita festa. Que na verdade é uma visão muito ingênua do campo de arte. Tanto é que o trabalho das pessoas que permaneceram se modificou muito com o tempo. Tornaram-se uma coisa muito mais densa, mais complexa. Menos baseados nesse discurso superficial, só que eu acho que não poderia ter sido diferente, até pelo tempo de experiência que cada um tinha naquela época.

Se essa coletiva não tivesse sido exatamente a "geração 80", com todo o "ôba ôba" que houve em volta, o que você acha que teríamos?

É muito difícil especular assim, se a "geração 80" não ocorresse aqui, alguma coisa, talvez não do mesmo tamanho, mas alguma outra coisa teria acontecido. Eu diria que hoje em dia não tem havido exposições com uma repercussão tão grande a ponto de influenciar realmente e ter uma repercussão em todo país. Mas tem artistas bons surgindo. Com trabalhos muitos diferentes um do outro e que não participam realmente de uma coisa desse vulto, mas que nem por isso deixam de aparecer. Eu acho que teria havido algum outro meio de mostrar o trabalho as pessoas que persistem, que insistem, que estão aí, estariam de qualquer forma. Talvez a exposição, tenha facilitado alguma coisa. Mas não foi garantia nenhuma de continuidade.

Você via um espírito coletivo, uma unanimidade acontecendo?

Havia um espírito, o que não significa um conceito comum, nem que essa exposição tenha saído de um projeto de defender alguma posição estética qualquer. Não há uma idéia na "geração 80" em termos de conteúdo estético ou conceitual. A "geração 80" foi uma coisa absolutamente espontânea. Alguns artistas nem sequer se conheciam. Talvez o Marcus, como é crítico, pudesse ter tido uma leitura mais distanciada, mas entre os artistas não. E como qualquer exposição de grande porte tinham trabalhos ruins. Às vezes você acerta às vezes não. Mas o evento teve uma repercussão muito forte. Foi dada a chance de alguns serem catapultados para o mundo como artistas, pelas galerias e mídia. Muitos desses que foram catapultados também não continuaram. Foi importante, porque as galerias, até certo ponto não se interessavam, antes disso, por artistas mais jovens. Me lembro, quando eu estudava aqui e era um sonho longínquo, nós nos imaginarmos um dia expondo na Saramenha. Que era um lugar onde Rubens Gerchmam, Ana Bella Gaiger expunham. Para se chegar a uma galeria, tinha que ter uma estrada, participar de Salões, alguém te indicar... e de repente a "geração 80" despertou o mercado, *marchands*, compradores e colecionadores para um outro nível de arte que não era visto, não era percebido e fez com que esse tipo de trabalho fosse apresentado ao mundo, se tornasse possível. Tanto que um colecionador importante hoje como o João Satamini,

se tornou um grande colecionador da "geração 80". Muitos dos trabalhos deste período estão na coleção dele. Eu não sei se não tivesse tido esta repercussão se outros colecionadores poderiam ter se interessado por isso. Talvez só comprassem os artistas mais conhecidos. Desta forma abriu-se o mercado e abriram-se oportunidades para novos artistas.

E isto vai contra a postura da geração anterior?

Lembro-me que, aqui por exemplo, na época que eu estudei com Gerchmam e Roberto Magalhães, os artistas falando, com um orgulho muito grande, de terem feito uma exposição e não terem vendido nada. O que obviamente é fruto de toda uma tradição de rebeldia que foi muito presente no Brasil nos anos 70, nos anos de ditadura, nos anos em que houve a predominância da arte conceitual, anos em que realmente vender significava compartilhar de um sistema que todo mundo na verdade deveria se opor e além da idéia de uma certa herança moderna, de ver na arte, alguma coisa autônoma que deveria resistir à transformação em mercadoria, ou se deixar guiar pela venda ou pelo mercado. E essa idéia de rebeldia do artista, lá desde o romantismo que já era uma questão: um Gauguin que sai de Paris e vai pro Tahiti se rebelando, essa idéia é uma herança que a gente tem e no Brasil, especialmente nos anos 70. Ela era uma atitude política porque existia uma ditadura e obviamente que os artistas pensavam sobre isso.

Ditadura e burguesia...

Justamente, quem usufruía da ditadura? Quem estava bem, quem podia comprar quadro é quem estava bem naquele período? Então basicamente é isso. Agora em termos práticos a gente estava passando por uma grande mudança. O mundo estava mudando. O país estava mudando, havia um deslumbre de governo diferente, os militares estavam começando a perder terreno e os artistas começavam a, pensar em mercado. A arte conceitual não tem produto.

É a negação do produto.

Justamente. Vender nos anos 70 demonstrava uma certa condescendência com sistema. Acho que os anos 80 começaram a mostrar a possibilidade de o artista vender sem culpa. Sem achar que ele estava necessariamente prostituindo seu trabalho ou se prostituindo ou guiando seu trabalho por motivos criticáveis em termos de conduta.

A primeira reação a esta conduta, realmente forte, foi justamente a "geração 80" que tem um matiz comercial que é inegável. Depois disso é um ajuste na situação?

Exatamente. Aí é que eu acho o início da questão da ingenuidade, porque eu acho que tem vários fatores aí que acabaram influenciando. Primeiro era muito difícil nos anos 70, um jovem artista chegar a uma galeria importante, as galerias trabalhavam com os nomes já de uma certa posição, de uma certa faixa etária mas que de fato não eram pessoas que ainda estavam na escola ou com o pézinho fora, iniciando uma carreira, isso de fato não acontecia. Eu fui a diversas vernissagens na Saramenha que era uma galeria muito atuante na época e que só tinham grande nomes. A

avidez do mercado que tentava se recuperar, vender alguma coisa, provocou uma série de consequências: primeiro uma euforia muito grande nas pessoas que mal tinham saído da escola e de repente estavam sendo procurados por galerias, galerias importantes. Havia essa sedução. Eu vou expor em tal galeria... e isso aconteceu com diversos artistas. Então houve essa euforia com a "geração 80", pessoas ansiosas por tentar uma carreira que estava ainda incerta e de repente se vêem contactadas por *marchands*, por pessoas importantes dentro do mercado de arte. Une-se a isso, uma certa ingenuidade que acho havia na época em função da pouca experiência dentro de arte, a ingenuidade talvez até pela idade de algumas pessoas. Alguns eram estudantes que nunca tinham feito muita coisa em termos de exposição. Uma falta de conhecimento também e até trabalhos que tinham dado certo acidentalmente. Eu tenho um amigo que diz o seguinte: a primeira exposição é muito fácil fazer, o problema é a segunda. É um pouco isso. O primeiro trabalho que você faz na vida, pode ser um acidente. Agora transformar isto numa linguagem que você perceba, que você amadureça, fazer que um trabalho te ensine sobre o próximo, começar a desenvolver uma linha de reflexão, uma posição que você assuma diante de uma série de problemas que a arte coloca para você, ou que o seu próprio trabalho coloca. Isso depende de tempo. Não se queima etapas. Isso depende de tempo ...

Por isso a constante ênfase de que eram "artistas com média de 25 anos" ...

Justamente. Mas o artista jovem na Europa tem 40 anos. Hoje talvez um pouco menos, mas na época, se você pegasse assim artistas internacionais que de uma certa forma repercutia como pintores: Kieffer, Baselitz, Luppertz, a gente aqui tinha vinte e poucos anos, eles lá já tinham quase 40. Então há uma influência desses caras, que tinham uma estrada na arte, de pintura e tudo, pelo menos 10, 15 anos na nossa frente, de idade, pelo menos.

Como você vê esta relação com o padrão, do modelo exterior? Uma influência evidente?

Veja o seguinte: na Itália surgiu a Transvanguarda. Não é uma cópia do modelo alemão, ou o alemão não é uma cópia da Transvanguarda. É uma situação que sintoniza um período. Não quer dizer por exemplo que a Pop-art americana seja cópia da inglesa, mas que tem uma relação tem. Eu acho que apesar das diferenças culturais, diferenças políticas, e tudo, cada momento sintoniza certas coisas.

Como você disse a pouco, de não ter o "sentimento culposo" da venda, eu acho que uma outra coisa que deve passar por esse evento que também poderia gerar algum incômodo é com a sensação desse intercâmbio, que costuma vir como uma busca de uma referência, uma influência externa. Eu acho que hoje em dia a exposição em termos de comunicação, a uma quantidade de informação é tão grande que isso é inevitável.

Justamente. Quando é que arte brasileira, isto é, se você pegar o livro A querela do Brasil, do Zílio, sobre a época do modernismo, vão ser as mesmas relações com a arte européia. Todos os artistas iam "p'ra fora". E não entendiam muito bem o que estava acontecendo. A arte conceitual, nos anos 70, foi tão marcante, ela surgiu em

68 com Kosuth e outros nos Estados Unidos. E estávamos fazendo arte conceitual aqui. Aonde ela foi inventada? Da onde ela surgiu, a arte conceitual? Lá em Duchamp? Duchamp era francês. Esse isolamento, não existe, eu acho que você adquire particularidades, obviamente você tem aspectos culturais diferentes e você digere isso de maneira diferente. Acho que uma pintura da "geração 80" brasileira não é igual a uma pintura alemã. Lá é uma outra coisa, tem toda uma tradição nórdica. Geralmente é de expressionista, meio trágica. E aqui fica esse lado festivo. Acho que a "geração 80" foi um encontro de uma série de circunstâncias. Agora é lógico que a poeira baixa e a própria seleção natural fez com que diversos artistas desse grupo desaparecessem mostre isso. A maturidade, a persistência, o empenho, o envolvimento de fato como profissão, como meta de vida, que começa a colocá-lo no chão de uma maneira muito mais dura e vai selecionando...Acho que nos anos 80 houve uma ilusão de que ia ter lugar para todo mundo. E o mercadinho continuou um mercadinho. Até porque, você vê, muitas pessoas que trabalhavam com esculturas e instalações e que já faziam isso naquela época, de uma certa maneira continuaram meio no limbo porque a pintura era o *"best-seller"*.

Em relação ao Território Ocupado que ocorre dois anos depois, há uma semelhança na utilização do espaço da Escola e um trabalho mais amadurecido...

Amadurecido porque na verdade ele ocorre algum tempo depois.

É dois anos depois.

Começou de 84 para 86. Quer dizer, também não tem tanto tempo assim...

Mas não foram as mesmas pessoas que expuseram.

Não, não foram ...foram selecionadas... Já houve aí uma filtragem. Houve uma ênfase, houve assim uma idéia da exposição que foi muito mais rigorosa.

Também com o Lontra?

Foi. Lontra também, mas era a idéia realmente de os trabalhos serem uma intervenção no espaço da Escola. Então os suportes tradicionais, não tinham sentido, uma vez que a idéia era usar o espaço como suporte.

Então houve um amadurecimento de uma idéia que ...

É, eu acho que a semente disso foi a "geração 80". Acho que a geração 80, foi além do que os próprios curadores imaginavam. É como você cutucar a casa de marimondo. De repente explode tudo, você tem que sair correndo. Não tem muito controle disso não. Acho que o que eles fizeram na verdade, foi cutucar. Tinha um negócio ali que ia acontecer e...bah! Aconteceu.

7.1.2 Entrevista feita com Marcus Lontra em 04 de agosto de 1997 (transcrição não revisada pelo depoente)

Lontra: ... Foi até uma coisa engraçada com o Paulo, porque a gente ficou viajando naquela coisa, naquela loucura que foi, e que na verdade era uma grande obra que as pessoas ocupavam espaço. Mas por uma questão de temperamento, primeiro por que eu gosto muito de montar exposições e eu tenho um espírito um pouco mais..., não sei se seria prático, do que o Paulo, mas enfim... Eu acabei ficando muito preso, assim junto com os artistas, ou seja, aonde vai colocar...?" Eu sei que dois dias antes eu estava completamente alucinado ali, viajando com os caras, vendo onde está o trabalho de um, discutindo com o outro... se não seria melhor ali, e não sei que... e o Paulo, ele ficava numa posição mais distante. Extremamente importante. Mas ele não se envolvia tanto com a montagem. Eu me envolvia mesmo com a montagem, eu sabia escada, prendia e tudo mais. Aí às tantas horas, na ante-véspera, eu acho, por que inaugurou no sábado ou em uma quinta-feira, não sei. Quando deu umas sete e meia da noite, por aí, vem o Paulo e pega ... o Paulo tinha umas coisas muito performáticas, ele ficava assim: "Preciso falar com você...". "Tá. Posso ir terminando aqui?...". "Não, eu preciso falar com você!" e me deu assim uma cobrada. Daqui a pouco ele olhou e disse assim: "...Vamos tomar uma cerveja." E eu falei: "Eu já estou terminando a montagem. Eu quero tomar uma cerveja mas não dá." Ele: "Vamos tomar uma cerveja". Aí tudo bem. Peguei a minha caixa: "Então vamos lá né?" Também seria bom dar uma paradinha pois a gente ia continuar a trabalhar à noite. Aí fomos lá. Pegamos a cerveja. Fui na cantina... aí quando voltamos, encostamos numa coluna, olhando assim... aí ele botou a mão no meu ombro e disse o seguinte: "Olha, com essa exposição, nós entramos para a história!" Achei a frase tão "Getúlio Vargas" (risos)...Aí falei: "Eu estou indo terminar a montagem..." Paulo: "Não tenha dúvidas que isso que nós estamos fazendo é o grande momento..." Aí, eu na hora falei assim: "Isso vai encher o saco da gente. Se isso aí tiver a ressonância que você imagina, isso vai encher o saco da gente a vida inteira". Então como ele morreu, sobrou só pra mim!

É interessante, porque, a coisa de uns dois anos, ou no ano passado, hove uma exposição de artistas "Novos noventa" e eu percebia que havia até uma posição das pessoas procurarem como uma âncora ou um referencial para localizar o que se faz hoje. Eu acho que a geração 80 foi muito forte nesse sentido. Inclusive eu vim buscar entender a geração. Naquele momento — é uma das questões que eu vou te colocar — talvez vocês não tivessem a idéia do que estaria acontecendo ali. Então eu te pergunto: Como você assumiu a direção da escola? Foi em 83, em outubro de 83. O que é que vocês tinham como expectativas ao assumir a escola, e o que você encontrava ali?

Foi um período assim, que as coisas aconteceram muito rápido. Eu me lembro que, por exemplo, tudo isso começou mesmo, com a eleição do Brizola. que ele tomou posse em março e a gente tinha participado, principalmente o Adriano, o Adriano de Aquino, de toda a campanha que a gente tinha dado apoio. Enfim, para mim, tinha sido uma festa, uma coisa muito legal, eleger o Brizola e tudo mais. Mas eu estava trabalhando, e, enfim, eu tinha bem um trato com o Adriano de que eu faria coisas eventuais, mas nada assim..., eu nem pensava em trabalhar em outro lugar. Rolou, que, chegou assim, em agosto, o Adriano me chamou porque ele queria fazer um evento na escola. O diretor

era o Néelson, o Néelson Augusto, que ficou entre o Breitman e eu. Aí, eu fui lá, conversei com o Néelson..., aí a gente pensou em fazer uma coisa que seria um evento que mexesse com cinema, com música e que, claro, ficou um pouco grande. Não se teve recurso para isso. Mas na parte de artes plásticas a idéia foi fazer uma coisa que, como era início de primavera, setembro, não sei, eu fiz uma exposição que ficou meio esquisita. Mas que eu acho legal, porque ela teve um caráter assim... de caráter premonitório. Ela se chamou "Pintando a Festa". Na verdade eu dei esse título "Pintando a Festa", primeiro porque pegava a coisa da pintura; "pintando". E a festa eu imaginava que era a festa dali, daquele evento, que estava rolando, do Parque Lage, quer dizer, do Parque Lage como um lugar ideal para festa, para o conagraçamento das diversas artes. Não estava pensando em festa como ficou a geração 80. Ma o título ficou engraçado porque ficou "Pintando a Festa". E foram oito artistas e foi mais ou menos quase como pintando a festa, que viria, que acabou vindo, no ano seguinte. Agora, aí rolou o seguinte: nesse mesmo tempo eu fui convidado para fazer parte de um conselho de curadores no MAM, daqui do Rio. Era eu, Paulo Leal, Moriconi, Gerchman... éramos nós aqui. E nessa hora, rolou também o Salão Nacional que eu nunca havia sido júri de nada. Misturou tudo. Então, aconteceu o seguinte: quando a gente fez essa exposição, essa exposição ficou legal ("Pintando a Festa"), o Adriano ficou... "Tá. Legal", Eu estive na inauguração e depois eu viajei porque rolou isso. Porque aí me chamaram para ser júri do Salão Nacional.

Mas no "Pintando a Festa" você já fez a organização?

Não, eu fiz a curadoria, mas não tinha nada a ver com a Escola. Fiz ali, numa boa, como um evento, numa onda. Por fazer. Aí, eu fiz e viajei porque nessa época, no Salão Nacional, a gente viajava, a gente ia aos polos regionais. Eu fui, não me lembro que polos que eu fui. Passei o primeiro dia em São Paulo, e daí a gente foi. Eu achei o máximo porque eu nunca tinha participado de Salão nenhum, quer dizer, sabia, mas eu nunca tinha sido júri de nenhum Salão. Fui para o Salão Nacional e quando voltei, o Adriano me chamou e disse: "Olha Marcos, o Néelson está saindo... porque o Néelson está querendo sair da Escola..., eu acho que o evento foi legal... e a gente queria que você assumisse a Escola". Aí eu disse: "Tudo bem...". Nessa coisa das viagens, tudo que a gente sabia, que existia no Rio de Janeiro, em termos de arte -é claro que no Rio de Janeiro a gente já estava sabendo- a gente começou a perceber que também estava acontecendo no Brasil inteiro, por coincidência. Nessa época, nesse ano, em 83, foi um Salão bem legal, a Associação de Artistas Plásticos indicou 3 nomes para que os artistas votassem, indicou uma chapa. Coisa que não havia sido feito até então, e essa chapa ganhou disparada. Foi muito inteligente porque eles escolheram o Scliar que é um artista consagrado, e não é um cara que você vai caracterizá-lo como um carioca, como nada... O Scliar é gaúcho, mora em Ouro Preto, fazia uma relação com o Rio, fez a primeira exposição em São Paulo..., quer dizer, o Scliar era meio unanimidade nacional. É um cara hiper ligado à vanguarda, no sentido de que ele foi, e até hoje um... não que o trabalho dele seja vanguarda, óbvio..., mas ele é um apoiador de iniciativas como essa... O Cildo, por exemplo: foi o Scliar que deu todo o apoio pro Cildo no início e outros tantos. Então era um cara que, digamos, pegava um tipo de extrato artístico mais tradicional, um nome bastante conhecido e ao mesmo tempo um cara sensível às expectativas da vanguarda e da arte jovem, que era legal. O Scliar foi perfeito. O Scliar foi perfeito nisso. Tanto assim que o cara foi eleito como uma votação porrada. E aí, eles escolheram também o Paulo Leal, isto é a ABAP. Foi legal porque os três ganharam

e nessa comissão, quer dizer, quando a comissão de artes plásticas se reuniu para escolher os outros três, eles acharam por bem, escolher três críticos, porque já tinham sido três artistas eleitos. E aí, nessa, eu fui o indicado, porque eles queriam um cara mais jovem, que estivesse começando. Aí eu fui. E foi legal porque eu viajei com o Paulo, não só com o Paulo Leal, como com o Paulo Herkenhof, que era o presidente ou diretor do INAPE, não sei como era o lance, mas o Paulo foi muito importante. O Paulo, ele usou o Salão para cortar uma caretice que existia. Ele foi muito inteligente, já que o Salão era uma coisa antiga, vamos usar o salão para tentar fazer uma coisa legal, do que tentar puro e simplesmente radicalizar como agora que volta a se querer acabar com o Salão. Isso é besteira. Isso não tem nada a ver. Enfim: aí ficou legal. A gente começou a ver coisas que estavam acontecendo. Quando a gente voltou dessa história, eu já estava no Parque Lage, no final do ano. A gente pensou em fazer a exposição no MAM.

Vocês chegaram com uma idéia de fazer uma coisa diferente do Salão Nacional?

Ah sim! A gente chegou com a idéia exatamente por ter achado que o Salão Nacional tinha sido legal. Tanto que a gente fez o que a gente quis, no Salão Nacional. Teve assim a maior empatia do júri. Foi um Salão legal. Mas a gente pensou numa outra coisa. A gente queria fazer uma outra coisa. A gente não sabia muito bem o que era, mas a gente queria fazer outra coisa e a gente achou. E por coincidência, eu já tinha sido chamado para fazer parte com curadores do MAM e o Paulo também. Então eu digo: "Paulo, está tudo em cima. Nós vamos pro júri, a gente viajou pelo Brasil, de graça, porque a gente veio no Salão, a gente acabou vendo, porque não ia ter grana para viajar e tem o museu que nós dois somos curadores. A gente faz lá." Aí tudo bem. Como o lance..., até que a primeira exposição seria uma exposição sobre escultura que o Moriconi iria curar, como acabou curando, e que foi bem legal, sobre madeira, só escultura de madeira e a segunda seria essa nossa, sobre a arte dos anos 80.

Aí surgiu essa idéia, dessa arte dos anos 80?

É, que ia fazer o pessoal. E aí rolou que nisso eu já estava muito envolvido com a Escola, por causa daqueles problemas evidentemente naturais de todo espaço. Problemas de dinheiro, de conserto da Escola, de infiltração, o escambal a quatro. Havia uma certa... quer dizer... a Escola, ela correspondia pouco à comunidade no Rio, quer dizer, ela vivia ainda na estratégia da resistência que... tudo bem... que na época da ditadura era legal, mas eu senti que estava na hora de tentar fazer um rebu ali na Escola. Da gente inventar, fazer uma onda, trazer gente... E aí pintou que a gente começou a trabalhar no Museu, no MAM, claro. A gente trabalhava no Museu assim... uma ou duas vezes na semana a gente ia lá, em reuniões... E a gente começou a achar que era meio caretica. E o Paulo dizia pra mim: "O problema daqui, Marcos, é que tem esses painéis. A gente implicava com os painéis desde aquela época, e continuo implicando até hoje. Esses painéis... complicados, porque a gente acaba..., o nosso medo ali é...o segundo medo é o seguinte: o que a gente vai fazer de uma exposição de arte jovem, diferente do Salão Nacional? Porque o Salão Nacional ficou tão bom, dentro do que é o Salão Nacional que, se a gente faz aqui com essa limitação de espaço, o que a gente vai fazer?... Muito bem... a gente talvez, de cem artistas do Salão Nacional, a gente possa trabalhar com sessenta -que a gente queria trabalhar com número grande- mas aí o que vai acontecer? Em vez de três trabalhos, a gente coloca quatro. Pouca diferença

faz, porque tem um espaço limitado. Não se pode curar e não sei o que... Mas a gente ficou naquela e disse: "Vamos pensar, vamos ver.". Mas havia um clima muito..., quer dizer, aí a gente tem que ver o clima do país. Havia um clima de euforia democrática. Estava todo mundo, muito animado, a gente se via sempre, todo mundo se encontrava, conversava e nisso eu já no Parque Lage. Aí rolou isso: quando eu saí da reunião, num dia, do museu, por volta de quatro da tarde e fui pro Parque Lage, que eu tinha umas coisas para fazer, cheguei lá, tinha uma outra reunião...uma besteira dessas e eu fui com o Paulo e fiquei lá na reunião. Quando saí, quando deu seis da tarde, seis e meia, que eu saí lá das coisas pra resolver, estava láo Paulo sentado naquele bendito "Marilenes' Bar", olhou e disse assim: "A gente podia fazer a exposição aqui". Aí eu olhei e disse: "Mas cara, que que é isso!" aí ele: "Ah! Marcos, é o seguinte: ali no museu está complicado. A gente já viu que não consegue bater bola direito com as pessoas e eu estou vendo a hora de me aporrinhar ali e brigar com as pessoas. Aqui você é o diretor!". Eu disse: "É, mas...não tem a luz..." Ele disse: "Não precisa. A exposição é durante o dia." "Mas não tem parede." Ele: "Melhor ainda!". Aí eu comecei a olhar e aí, eu me lembro, na hora, eu falei assim: "É, porque na verdade a gente quer uma exposição eclética e é engraçado fazer uma exposição eclética num lugar que a arquitetura já é absolutamente eclética. Já é maluca, quer dizer, fica melhor que você sacralizar no Museu". Aí nós começamos a viajar nessa loucura. Vamos fazer? Então vamos fazer... Aí eu comecei a pensar: bem..., vai ser legal para a escola, porque é a chance que a escola tem de fazer um auê. A gente sentiu que ia ser legal, mas a gente não pensou que fosse dar no que deu. A gente começou a perceber que ia dar essa ressonância, quando chegou num ponto do trabalho que, por exemplo, nessa época, eu trabalhava na Módulo, na Revista Módulo, então eu disse: "O catálogo é o seguinte: nós vamos fazer uma edição especial da Módulo. Aí tudo bem, a Sandra trabalhou loucamente. Sandra fez toda a parte. Aí Pontual chegou, quer dizer, era meu amigo, só conhecia Roberto, e tudo bem, claro que o Paulo, que eu já tinha todo um passado juntos e o Roberto ficou muito surpreso ao chegar aqui e ver uma movimentação de arte onde ele, Roberto, era um pouco, assim... já havia sido historicizado, quer dizer, o Roberto Pontual, até para mim mesmo, te confesso, eu lia Roberto Pontual quando eu era jovem, olha só! Mas nos anos 70, quando eu comecei a trabalhar. Então Roberto pra mim, era meio..., quer dizer, o que aconteceu, foi quando o Roberto foi para Europa, a gente se correspondeu muito, então a gente estabeleceu uma relação de amizade legal, por correspondência. Até a gente fazer umas coisas juntos e tudo, mas o Roberto para mim, era "O Roberto Pontual". Era assim aquele cara... É claro que eu era folgado, porque eu discutia com ele adoidado, não tinha a menor onda. Mas era o Roberto Pontual. E ele começou a perceber que isso rolava com os artistas adoidado. Eu me lembro que o Hilton Berredo marcou muito o Roberto. O Roberto chegou na galeria do Thomas, estávamos lá conversando. Estava o Berredo junto. O Berredo é muito falante, muito articulado. E aí rolou um papo e o Berredo conversou com o Pontual e não tinha a menor idéia de quem era o Roberto Pontual. Depois de horas, ele... "Você é Roberto?" "Sim, Roberto Pontual." Aí o cara: "Você que é o Pontual!!!" Aí o Berredo falou: "Eu sou da geração pós Pontual!" Aí o Roberto ficou impressionado com isso, então eu disse: "Roberto, você viajou, você está fora a uns quatro anos, mudou muita coisa aqui. As pessoas, na verdade, conhecem você de ler, não conhecem você..." e o Roberto ficou muito encasquetado e quis escrever um livro, "Explode Geração". E aí tudo bem, já tinha o título do livro, ele viajou, ele já tinha as coisas todas...Tudo bem, vamos fazer o livro. Aí ele foi para Paris, mas antes se reuniu com todo mundo, fez um auê, viajou, falou com todo mundo e a gente começou a rolar a exposição. E foi aí que começou a acontecer. Quer dizer: a gente tinha certas pessoas que vinham referendadas, quer dizer, era o seguinte: a gente convidava, mas

evidentemente que pessoas referendadas por outras, se o Paulo Herkenhoff indicasse alguém..., o Paulo, como era presidente do INAPE, ele conhecia muita gente de fora, então ele indicou algumas pessoas de outros estados. E outras pessoas ...

E como foi esse processo, como as coisas começaram a acontecer?

Então aí, vai pela Escola, a Escola... vai ter lá uma exposição diferente, aí como é que ia ser isso? A gente já imaginou, é o seguinte, aqui não tem papo, aqui é o seguinte: cada qual vem e escolhe o seu pedaço e arma a sua exposição. Eu achei isso legal, porque, eu disse olha ..., quer dizer, a gente brincou de fazer uma exposição de pintura num lugar que não tem o menor atrativo para pintura. Como é que essas pessoas vão resolver isto? Porque elas precisam de parede branca. E o que não tem aqui é parede branca. E nem iluminação. Mas neguinho tem que dar um jeito, entendeu? Então a proposta era a seguinte: vamos trabalhar ou não vamos? A gente conseguiu algumas galerias e como o país estava 'meio que saindo', colocaram anúncios na revista, e isso pagou a revista. Pagou a edição. Na verdade não era tanta coisa assim, então a gente começou a achar uma coisa meio assim, sabe..., é claro que houve um critério...

Como é que foi o critério de seleção? Convite, divulgação de que iria haver a exposição?...

Olha, sabe que não foi complicado. A gente tinha pensado em fazer por cem pessoas. Depois chegou a 123, porque a gente pegou pessoas de fora, do Brasil, e algumas pessoas apareceram, entendeu? E tinham, quer dizer, a gente não se preocupou muito, a gente não queria uma exposição de estudante, entendeu? Mas a gente também não estava muito preocupado em fazer uma grande curadoria, porque a gente queria uma coisa absolutamente diversificada, então, quer dizer, eu me lembro de uma história engraçada: aconteceu com o João Mode. O João naquela época era meniníssimo. Não sei quantos anos João tem hoje. Mas eu me lembro do João, o João era um menino de vinte anos... vinte e um anos. Aí o João chegou, me procurou. Mas quando chega era o João Moderno. A moça entendeu "João Moderno". "Tem um João Moderno aí". Tudo bem, vou atender o João Moderno. Chegou, era o rapaz, agora eu quando eu vejo esse menino que joga tênis... o Guga, era igualzinho. O João era a cara do Gustavo Kuerten. Aí eu disse: "Oi." "Eu queria falar com você..." e pediu para entrar na exposição. Mas eu achei engraçado, porque ele olhou para mim e virou: "Marcos, você sabe, eu não sou nenhum Jorge Duarte, nenhum Leonilson..." Eu achei engraçado, porque antes da exposição rolar, o Jorge Duarte, o Leonilson e o Berredo já estavam sendo sacramentados, eu achei engraçado esse cara. Ele pode ser o embrião dos anos 80. Então virei para ele e disse: "Faz um projeto pra manhã. Você não precisa trazer suas peças aqui, faz o projeto. Pensa o que você quer fazer. Anda pela escola, imagina alguma coisa e faz. E trás aqui. Faz uns desenhos e me trás. Claro que se for legal, você vai desenvolver esse projeto. Não estou querendo que você me traga..." eu falei: "trás um anteprojeto, uma idéia... pensa. Você tem vinte e quatro horas para pensar". Aí o cara pensou e fez uma coisa legal, aquelas coisas que o João fazia antigamente, que saíam uns ratos de dentro... Chegou, e foi uma pessoa que bateu lá, na cara dura, e que eu achei legal. Porque no caso do João, foi até eu que coloquei mesmo. Eu disse para o Paulo: "é engraçado que a gente já está conseguindo colocar, ao mesmo tempo, pessoas super jovens, mas a uma velocidade meio contemporânea, a gente já está pegando gente que já vai surgir mesmo nos anos 90..." Aí foi. Quer dizer, o critério foi

um pouco..., o problema não foi tanto a seleção dos artistas. O problema maior era o que eles iam fazer. O que interessa para essa gente, era ocupar a Escola. É claro, tem critério de qualidade, de pertinência, e tudo, mais era de vêr. Porque tinha gente que queria coisa tradicional. Teve gente que acabou fazendo coisas tradicionais. Claro que tiveram pessoas que compraram mais o projeto que outras. Num certo sentido até, o pessoal do Rio, foi favorecido, porque eles vinham pra cá. O pessoal de fora, tinha que mandar trabalhos. Até alguns vieram pra cá. Foi engraçado, como aquele menino Fernando Stickel veio. O pessoal de São Paulo, Leonilson, Leda, Cozzolino, Romagnolo, eles escolheram lá onde é aquela sala final, onde é a biblioteca hoje. Na minha época aquilo não era biblioteca, a biblioteca era em baixo.

...não foi ali que ficou o Matuck? Não foi pra aquele lado também?

Não. O Zaidler e o Matuck era na entrada, por que ali tinha parede branca, e que a gente tinha forrado essa paredes. Eram as galerias que tinham, aquelas e o corredor lá em baixo. Agora, as pessoas,

...foi no boca a boca, a divulgação que ia ter a exposição, começou a ocorrer a indicação e

...foi. Aí as pessoas vieram, a gente direcionou, a gente fez assim.

Os alunos da Escola chegaram ao

...Não, Não. Não me lembro direito não. Acho que não era aluno não. Porque os alunos lá, na época, a Escola tinha muito pouco quando eu entrei. Eram setenta e poucos alunos. Então, desses cento e pouco, verdade seja dita, cem eram de origem acadêmica, mesmo porque tinha lá o resquício do IBA – Instituto de Belas Artes.

Como era o corpo docente na época? Tinha o Aquila, tinha a Celeida...

O Aquila já estava querendo sair, mas claro que era uma figura... quando a gente..., veja só: esses alunos que fizeram a geração 80, quase todos tinham estudado com o Aquila. Mas o Aquila, quando eu entrei na Escola, o Aquila não estava dando aula. Ele até voltou depois, mas ele voltou já como outra coisa, quem segurava mesmo a onda de aula ali, era Luiz Ernesto, Charles Watson,...Nicholson nem tanto. Mais Watson. Watson ficava mesmo rãlando lá. Eu acho que o Watson foi assim... na casa da pintura, foi Watson e Celeida. Celeida inclusive acho que conseguiu uma coisa legal, porque eu desloquei Celeida lá para aquele galpão, porque eu queria fazer aquele galpão 3D. Ela ficava naquela varandinha, uma varandinha que tem ali no canto. Aquela varandinha com treliça, lá em baixo. Mas eu achei que o espaço era pequeno e a gente começou a querer fazer uma oficina de papel artesanal... Mas era muito complicado juntar papel artesanal com cerâmica. Porque uma caga tudo e o papel precisa de muita água. Então a gente achou melhor colocar o papel artesanal e as coisas de criança ali fora e liberar aquele espaço, que era um espaço muito mal aproveitado, que era como um depósito, para Celeida. Que ficou maravilhoso porque é um espaço genial. Então Celeida era uma pessoa muito forte ali. E Celeida tinha uma coisa engraçada: a Celeida era muito doida. Eu me lembro do trabalho do Carlos Mascarenhas, por exemplo, ele queria fazer um gaivotão de metal. Legal, só que isso não é o espírito da exposição. Aí ele bolou uma coisa: "Eu vou fazer duas mil gaivotinhas para jogar". Aí eu olhei e disse: "É pouco.

Tem que fazer cinco!” Aí ele disse que não, é uma loucura...e começamos a discutir. Aí eu disse: "Chama a Celeida.", chamei a Celeida "Celeida ele quer fazer isso. Quantos ele tem que fazer?" e ela disse: "No mínimo dez..." e eu disse: "Olha você está ferrado, ou você vai fazer dez, ou você vai fazer cinco.", aí a Celeida falou: "Não, vamos colocar todo mundo da oficina para dobrar gaivota." Aí a gente chegou a fazer cinco mil mesmo, pois menos ia ser pouco. Então, quer dizer, tinha um pouco de jogo, foi meio assim..., foi no espírito de fazer uma festona. Na verdade, não havia, quer dizer, eu não tinha a plena consciência, é claro, do que estava acontecendo.

É, mas essa coisa da ocupação do prédio, eu digo, do prédio como um suporte, tem uma semelhança com uma outra exposição que aconteceu depois, o "Território Ocupado". Como é que se deu essa utilização do espaço em relação com a exposição "Território Ocupado"?

Eu acho o seguinte, "Território Ocupado" já era, quer dizer, a diferença, que ali na "geração 80", havia uma questão de compromisso de apresentar, como o próprio título que já era uma pergunta, "Como vai você geração 80?", era mostrar para todo mundo, era fazer uma grande feira. Eu não estava nem um pouco preocupado que o meu trabalho interferisse no teu. Eu queria, para mim, se você chegasse e apresentasse um trabalho que, de repente, um rabisco do seu trabalho entrasse pelo meu, que estava do lado, eu ia achar maravilhoso. Se você dividisse o trabalho, eu já não ia gostar, entendeu? A idéia da exposição era que cada qual aparecesse, mais sem muita frescura. A idéia era "apropriem-se do espaço". Eu me lembro que eu adorei quando a Cristina Canário chegou e disse: "Eu quero a escada". Eu digo: "É isso!", eu quero alguém que chegue para mim e que me peça a escada. Dei a maior força para Cristina. Eu digo: "Porra... nêgo vem pra cá e só quer três metros de parede... isso é que eu não quero". Entendeu? Eu quero um cara que nem o Delson Uchôa que foi lá pra cima e pediu: "Eu quero o teto. Eu quero fazer minha Capela Sistina". Eu digo: "Maravilha!", era isso que eu queria. Que era ocupar os lugares e eu provocava os artistas: "Vem cá, porque você não ocupar aquela varanda?" Aí ele disse: "Mas como?", "Você não quer ocupar aquela varanda?" Eu me lembro que eu enchi o saco do Mário Azevedo, porque eramos mais amigos. "Olha tem que ocupar aquilo ali!" Era uma coisa legal.

Já era um "território ocupado"?

O Jadir tinha uma idéia legal. Jadir começou a fazer uma porrada de festa, juntou um grupo e abri mesmo assim..., falei mesmo, me lembro que o Fausto Fawcet fez performance. E rolou uma festona mesmo, vamos fazer um rebu aqui que eu quero ver todo mundo falar dessa Escola e vamos botar essa gente no noticiário, vamos sacudir o meio de arte, que eu acho o seguinte: estava no momento da gente ir para rua. Quer dizer, é uma cambada de gente jovem, legal. Vamos para rua, que o país esta abrindo, chega de ditadura. E também tinha uma coisa engraçada, porque é uma geração que o Wilson falava muito isso: "A geração que levou porrada". Aí cheguei e disse: "a geração que não levou porrada", que foi a minha pra diante, que não levou porrada. Eu até levei, porque eu era muito precoce. Mas isso foi ridículo, eu me lembro que na época daquele rebu, quer dizer, que foi em 68, eu tinha 14 anos, quer dizer, estava diferente do pessoal dessa época, porque 4 anos é muito diferente. Uma pessoa de 18, ela já 'tava na porrada, uma pessoa de 14, não. Eu até participava muito, porque a minha família era de esquerda, mas não dava para pegar em armas, se bem que já tinha

sofrido muito com isso, eu sofri em escola. Eu viajei, morei fora, enfim... Agora o que a gente queria era um pouco mostrar o seguinte, eu mesmo estava viajando nessa: o país, estava dando certo, porque apesar de todas as porradas, a gente estava conquistando coisas.

Estava na esperança, a noite seguinte teve o Sarney que foi 'aquilo'. 85 foi um banho de água fria, foi aquela armação...

Mutreta? Não. O Sarney arrumou outro problema, entendeu? Porque na verdade é o seguinte: o problema era o problema de censura e de democracia e o fato é que o Sarney que eu pessoalmente tenho horror, quer dizer, com o Sarney, por milhões de coisas, até talvez, exageradas, se bem que eu acho que ele destruiu o sonho de todo mundo. Agora o fato é que houve uma abertura, quer dizer, o Sarney, na verdade, ele deixou todo mundo esculhambiar ele, durante cinco anos. O que ele fez, foi só mostrar o seguinte, os males do Brasil, não eram todos provocados pela ditadura, quer dizer, a droga de você viver num regime democrático, é que todos os problemas de sua vida, são provocados pelo regime democrático, quando você vive na democracia, você vê que o buraco é mais em baixo, é como você viver com um pai repressor, você tem um pai que de tolhe, que ferra a tua vida, tudo é "aquele filho da puta". Ele some, você vê que realmente ele estava sacaniando mas você também é babaca nisso. Sabe o mundo também te deixou fazer outras coisas, quer dizer, por isso que é importante não ter pai repressor, nem ter ditadura para que a gente veja a vida de uma maneira mais civilizada, mais objetiva, entendeu? O caso do Sarney, foi que agora o Sarney foi que a gente caiu na real. A gente pensou: Pronto! Vai entrar Tancredo. Mas você acredita, aqui entre nós, que Tancredo ia ser diferente do Sarney? Porque ia ser, talvez, pior e eu tenho dúvidas até pelo temperamento de Tancredo, se ele aceitaria, como espécie de... é o que para mim, o que eu acho, que sobra do Sarney, é que ele foi esculhambado cinco anos, xingaram a mãe dele, ele, a filha, todo mundo, e ele durante cinco anos, ele engoliu aquilo quieto, o que foi importante, porque se ele engrossasse ali, podia dar um revertério, porque naquela época... Agora, isso não justifica o fato dele ter sido uma merda de presidente. Ele se juntou com a corja política brasileira, com o conservadorismo, com tudo. Agora, eu acho que esse espírito da geração 80, era um pouco assim, tipo, o céu é o limite. Nós conseguimos, vamos fazer campanha para "diretas já", quem diria que Brizola ia ser governador do Rio de Janeiro? seria um absurdo. Darcy Ribeiro, vice-governador e a ditadura está acabando, a gente está saindo dessa... Mal ou bem, o Tancredo era um homem do PMDB, enfim...

Ele era a situação consensual que se admitia...

É. Acho que ele conseguiu, foi importante... Eu acho que esses eventos acabam, quer dizer, esse período que a gente pega da geração 80 até 87 também ele pega um pouco disso. Eu me lembro de pintura, de sair para pintar muro... era uma vontade, na verdade, de ir para a rua. O meu projeto na Escola era colocar o seguinte: essa escola, ela foi importante como centro de resistência, como centro de resistência da ditadura, mas ela nunca produziu um evento significativo nas artes plásticas. Todos os "donos" do Parque Lage, todos os donos, a começar pelo Gerchman, porque são pessoas fundamentais para a Escola, mas nunca ninguém produziu um evento tão significativo para as artes plásticas, como a gente produziu, não só com na "geração 80", mas como nas outras exposições. Era o local de acontecer naquela época. Eu queria fazer o seguinte: eu

quero fazer um evento aqui, que ponha essa Escola na rua. Por isso nós fomos pro muro. Esse muro está feio. Esse muro está horroroso. Vamos para o muro, vamos pintar o muro... A minha idéia era completamente romântica. Era acabar com qualquer idéia de individualidade. Tanto assim que, na primeira divisão do muro, eu dei segmento de um muro para cada artista, no segundo, eu peguei três segmentos de muro e formei grupo de quatro. Que aí era uma merda, não tem jeito ou um não fazia nada, porque quatro tinham que fazer três pedaços. Se eu desse quatro pedaços, cada um ia fazer um, mas eu dei três para grupo de quatro, que era para que os quatro pensassem. Agora é claro que essas coisas são muito típicas no momento. Eu me lembro da exposição, por exemplo, para mim é a coisa também que marca, eu não diria irresponsabilidade, mas o tipo de romantismo, de inocência que a gente vivia. É que a gente namorou, choveu, fez festa, aquela onda toda. No sábado, saímos, bebemos e aquela zona que todo mundo faz com disposição. Para comemorar. Lá pelas onze horas da manhã, toca o telefone, é o Paulo Leal. O Paulo liga para mim e diz: "Marcos é o seguinte..." Eu disse: "Porra Paulo, são onze horas da manhã!", "Ah! É que eu já estou acordado, já acordei cedo, não estou segurando a onda. Eu vou lá para Escola para ver se está tudo bem". A gente não havia pensado em abrir a Escola no dia seguinte. Não. Não passou pela nossa cabeça. Aí o Paulo foi pra lá. Ele me ligou até antes de onze horas. Aí, onze e meia, ele me liga de novo, já na escola e diz: "Olha Marcos, é o seguinte: tem uma multidão aqui, eu não sei o que que eu faço!"(risos), "A Marilene está aí?", "Está." Eu digo: "Faz o seguinte meu amigo, nós estamos indo pra aí. Você diz que vai abrir meio dia, em meia hora eu chego e tomo uma providência." Aí não tinha segurança, não tinha porra nenhuma, não tinha ninguém... Mesmo assim abriu. Aí fomos lá na padaria, na Maria Quitéria, arrumar uma porrada de pão, eu pedi refrigerante... que aí a gente reabastece... acho que até guaraná tinha, aquelas coisas lá da cantina. Não tinha comida... a gente põe sanduíche aqui, e a gente reabastece a cantina pra atender as pessoas, e manda pau. E aí tudo bem. Pocha, pra gente fechar as sete horas da noite... Foi uma onda... Porque tinha havido matéria direto no Jornal Nacional. Aí teve gente que foi no dia, tanto assim que a exposição inaugurou às cinco e ela encheu depois de oito e meia. Acho que a pessoa viu e falou: "vou lá". E aí foi no dia seguinte, muita gente foi para ver que barulho era aquele. E aí foi e encheu durante o mês inteiro. Com isso criou, foi um rebu, é claro...tem as ressonâncias todas que se criam, o mercado cria. Daí que surgiu. Porque o slogan era muito forte, "geração 80". Aí ficou uma coisa assim, muito marcante.

De onde veio esse nome?

Sabe que eu não me lembro direito, mas eu acho que surgiu em uma reunião com Ronaldo Macedo. Eu me lembro que a gente discutia muito a questão tecnológica da geração. A gente brincava dizendo assim: que era uma geração muito tecnológica a partir da relação dela com a televisão. A gente já falava em computador naquela época e aí quando a gente começou a falar em tecnologia e computador, tinha aquela história de computador de primeira geração, de segunda geração, de terceira geração... Eu não sei quem foi, falou assim: "Então é geração 80". Aí a gente achou legal, aí ficou naquela discussão. "Mas ninguém sabe o que é isso", "Ah, então como vai você...", ou começou com "quem é você"... mas "quem é você? Vamos fazer uma saudação: Oi, como vai você?" Aí ficou assim, eu acho que "geração" veio disso, eu sei que foi uma coisa assim, jogada por aí. Então o nome é muito forte, tanto assim que depois a gente até chegou a conversar e disse assim: "esse nome é muito forte. O que que a gente vai fazer com

isso? o nome é forte, vai esse mesmo...Geração 80." É uma turma. Eu tinha espírito meio de turma. E a gente achou legal, agora...

Você então considera que esse clima festivo é de certa forma uma componente marcante até politicamente?

Eu acho que sim, eu acho que é um sistema comportamental. Principalmente de gente que estava surgindo, que estava fazendo arte e estava querendo aparecer. Tinha um grupo de pessoas que eu pessoalmente acho, aí eu falo até num aspecto geracional, que eram pessoas que se não tinham, por exemplo, liberdade política, elas tiveram liberdade de seu próprio corpo. Então elas passaram a trabalhar pintura, elas queriam fazer arte, eu sei porque eu vejo por amigos meus, a maior parte de meus amigos se tornou artista..., no máximo arquiteto, mas artista, arquiteto, músico, ator, bailarino, As pessoas investiram em arte e a gente gostava muito de corpo. Isso para mim era uma coisa clara. Eu acho que as relações eram muito baseadas na coisa do corpo. Eu me lembro de uma história engraçada, em que eu estava conversando isso com a Suzana Queiroga e o marido dela. Na época eles eram casados, o Juca, ele era meu amigo de infância, a gente se conhece desde pequeno. E aí rolou um papo sobre isso. Eu achava que a nossa geração era uma geração muito mais afetiva, entre nós, a questão do toque era muito mais razoável. E o Juca discordava. Até uma hora que eu acabei com o papo porque Suzana estava concordando comigo e a gente estava discutindo abraçados. Aí eu disse: "Juca quer ver como eu tenho razão? Você imagina: você como sendo seu pai, um grande amigo seu, conversar com seu pai, abraçado com sua mãe do jeito que a gente está aqui. Eu e Suzana, agente abraçado, isso é carinhoso um com o outro. Isso não passa na cabeça de um pessoal mais velho e pra gente isso é super normal e você nem está se tocando disso, você não está nem aí". "É..." . E a gente rindo, porque é uma coisa normal o toque. Então eu acho que essa comunicação, isso foi interessante, e a pintura acho que responde um pouco a isso. Então o pessoal estava ali pintando meio desligado do que acontecia fora, um tipo de arte muito cerebral dos anos 70.

Tinha até resposta, né?

Eu acho que tinha, porque o que o pessoal queria... era uma coisa mais ali, dia a dia. Que falasse do dia a dia entendeu? Do clima. Eu brincava em toda a exposição dos alunos, do Parque Lage, do primeiro ano. A gente, disse..."pelo amor de Deus!" Porque só tinha bunda, pau e xereca... Todo mundo jogando a sensualidade para fora, eu digo: "Tudo bem, é normal... "depois nêgo sabe... Agora, eu acho que isso era uma característica importante, eu sentia falta. Eu me lembro que eu vi uma exposição e que me marcou muito, que me deu uma certa tranquilidade no que eu estava fazendo. Foi a exposição do Leonilson. Quando eu vi, eu olhei... "ah! isso que eu queria fazer".

Houve uma série de exposições pouco antes do evento, isso foi com um termômetro pra você?

O Thomas pegou...Pra mim o que eu sinto é o seguinte: o que foi, pra mim, forte, foi o Leonilson. Porque o Leonilson veio apoiado pelo Antonio Dias e era tão diferente. A gente sabia que ele tinha essa história de Itália. Mas ele não estava muito ligado naquilo não. O Leonilson sabia, é óbvio mas nem todos sabiam. Eu sabia assim, por altopelo que eu tinha lido, tinha estado ali e tudo mais. Agora, quando ele veio apoiando pelo

Antônio na galeria Thomas Cohn, foi uma coisa que, eu me lembro, foi muito legal. Era o que eu queria fazer, era isso. Não foi nem uma coisa em que eu estivesse pensando em exposição. "Esse é o tipo de arte que eu sinto falta pra mim", eu queria ter visto uma coisa destas. Aí quando eu comecei a olhar e a viajar, eu comecei a reparar que tinha gente que nunca tinha ouvido falar de Leonilson e que estava querendo fazer uma coisa parecida. Aí eu disse legal, e isso é uma coisa que me acompanha até hoje, eu acho. Eu não sou uma pessoa que acha que arte tem que ficar confinada à laboratório. Nem os museus estão querendo. Estão querendo arte confinada à Universidade, só. Eu acho que o pensamento acadêmico é extremamente importante. Agora, eu acho que ele tem que vir posterior a uma ação. Eu ainda acho que aí, tem que rolar, tem que acontecer. Quando você faz uma exposição legal, você trás gente. O Brasil é novo, não tem que ficar trazendo Documenta de Kassel, que eu achei chatérrimo. Achei um *show*. Todo mundo lá comprando... Eu acho que são todos muito cientistas até a hora que... Agora, todos querem uma página do segundo caderno de O Globo ou do caderno B. Agora um cientista, quando ele descobre uma vacina, ele não ganha notícia não. Ele ganha notícia da revista Médico. Agora se o cara quer acontecer, isto é, eu não quero ser cientista, eu acho que a arte evidentemente tem uma relação científica importante. Mas não é isso. É mais. É uma síntese de muitas experiências, eu acho que você não pode combinar, sacrificar a uma coisa só. Eu acho que a "geração 80" foi legal neste aspecto. Eu acho que ela deu uma lufada Agora, acho até que muito da implicância com a "geração 80" reside em um fato muito pequeno chamado vil moeda. Porque quando o pessoal entrou, estava na época do pessoal dos anos 70 passar a vender. Estava na hora deles ganharem grana. O pessoal dos anos 80 chegou e atropelou e passaram a vender. Então os caras dançaram. Houve uma certa má vontade nesse aspecto. Agora, houve sim, muita crítica justa, inteligente. Eu acho que é razoável. Era um tipo de produção excessivamente edonista, eu acho que sem um embasamento maior. Como eles iriam sair daquela questão puramente sensorial, prazerosa? Eu me lembro que teve um debate em que eu comecei a reclamar sobre isso. Há uns dois anos atrás. Aí o Frederico, eu acho o Frederico muito inteligente porque o Frederico gosta de provocar o tempo todo. O Frederico: "Mais como? Você que é o defensor do prazer, fica agora exigindo trabalhos mais densos, mais inteligente das pessoas, você não defende o prazer?" Eu disse: "Olha Frederico, eu acho o seguinte: prazer é uma conquista. Eu defendo o prazer, eu não defendo a ejaculação precoce". Eu acho que quando você descobre uma coisa, você comprova esse prazer, pra você chegar ao seu prazer máximo numa determinada hora. Eu não estou defendendo o "chegou, gozou", porque aí a ejaculação precoce não tem nada a ver. Então na hora da "geração 80", já teve momentos de ejaculação precoce. Está na hora de investir um pouco mais na densidade do prazer e não na gratuidade do prazer. Eu acho que é uma conquista, foi um momento que, eu acho, agora a gente tem que dar um pulo.

Talvez essa precocidade da geração tenha atrapalhado ela mesma. Quer dizer: foi muita festa em cima do evento, talvez muitos artistas ali, muitas propostas, tenham se iludido com a quantidade de luz em cima e não tenham conseguido maturar o trabalho.

Sem dúvida. Mas eu acho que aí isso é um problema que todo mundo tem que enfrentar na sua vida. Por outro lado, se não tivesse tido, teria ficado um chatice. No fundo os bons artistas foram por aí. Você pega o Daniel, sei que ele recusa muito "fazer parte da geração 80", mas me desculpa: ele está lá e daí, foi uma exposição que o lançou. E pode querer dizer que não, mais foi.

Muitos artistas não poderiam ter acontecido independentemente?

Mas eu acho que a exposição lançou as pessoas. O próprio Leonilson. Que já era um artista mas que a exposição marcou, foi uma onda. Eu acho que a Beatriz, o Jorge Duarte, o Berredo... Que que é isso... tem um bando. Todo mundo formou. Taí. Aí. Todo mundo correndo atrás. Eu acho que formou um grupo de artistas, que é muito bom.

Foi uma coletiva espontânea?

É, eu acho que foi aquilo ali. Aconteceu.

Em relação à pintura que a gente estava falando ainda a pouco: você acha que a Escola de Artes Visuais, por ter tido uma diretoria do Gerchman, ter tido lá o Aquila durante tanto tempo, ela naturalmente, já não continha uma tendência para essa volta à pintura?

Não. Eu acho que aí não foi nem Gerchman, nem Aquila. Eu acho que aí foi Breitman. O que eu acho que aconteceu foi o seguinte: na época que eu comecei ficava claro o seguinte: gravura era bom, escultura era o Ingá, e pintura era Parque Lage. Até por uma questão de precariedade. Porque o Breitman quando viu a Escola completamente abandonada, o Breitman chamou artistas para ocuparem os ateliês e chamou artistas pintores. quer dizer. Chamou o Kupperman, chamou o Watson, chamou o Nicholson, chamou o Áquila. Todos pintores. Além do mais o núcleo de gravuras do Parque Lage, que havia, como havia um grupo de gravuras do Ingá, que era bem legal... O do Ingá era muito bom, a Anna segurava legal, porque tinha um grupo de artistas que era muito legal. No MAM era muito precário. No MAM, a parte de gravura era muito precária, agora.... Desculpa, no Parque Lage. No MAM era legal... Escultura, eles não tinham espaço, não podiam competir com o Ingá que te dava um equipamento, um maquinário e um espaço que pôde surgir um Carlos Mascarenhas e um Maurício Bentes, que começaram, inclusive, no Parque Lage com Celeida. Mas acontece que tiveram que ir para Niterói, por que lá tinha mais... Então, quer dizer, pra gente pintura era lá por causa disso. Porque ali, eu acho que o Watson foi muito importante. Ele tinha uma dureza anglo-saxônica, "*scottish*", até que era legal. Porque batia com o lado diplomático do Áquila. Então rolou essa história de pintura. Rolava muito ali, era Pizarro, era Daniel, Chico Cunha, Beatriz, então rolava um pouco por aí. Tinha um pouco os núcleos.

Tinha então uma tendência para pintura?

Ah, tinha. Agora, algumas pessoas, quase todos, tinham um certo pé na gravura. Uma geração que vinha vindo por aí. Eu acho que a coisa da pintura foi provocado, na verdade, pelo Breitman quando chamou os caras e ali transformou, aquilo ali no núcleo da pintura. Tem que pensar, que nos anos 70 a pintura era um lixo. Nos anos 70 e .e na Documenta de Kassel também, a pintura é horrível. Não tem pintura

Bom, uma questão que surge ao falarmos da Documenta de Kassel: quais as influências externas que se podem detectar na "geração 80? Seria a linha expressionista, a influência alemã ou a nova figuração e a Transvanguarda? Você concorda com essas influências?

Eu concordo. Eu acho que o neo-expressionismo nem tanto. Eu acho que a gente não teve... Eu vou começar com o seguinte: o método do Senise corresponde ao neo-drama de um país. Que aflora toda a sua história dramática do século. Não quero ser analista político mas acho que o século XX é a história da Alemanha e da União Soviética. As questões das guerras, o cenário que se impôs. Acho que a queda, isto é a destruição do sistema soviético e a queda do muro... são os momentos significativos da segunda metade do século, como na primeira metade do século é a Revolução de Outubro de 1917 que evidentemente é fundamental. E acho que essa formação pós-guerra, primeira e segunda guerra mundial, quando você pega um neo-expressionismo, você pega um país culto, sofrido, que tem toda essa carga. É diferente da gente. Eu não acho que a gente tenha tidoneo-expressionismo pôrra nenhuma.

Talvez não em termos ideológicos, mas em termos formais?

É. Mas eu também nem assim acho tanto. Eu acho que sempre foi... eu não consigo me lembrar de um artista.

Você não acha que o Senise tinha um pouco dessa linha?

Eu acho que o Senise, inclusive, não.

Atualmente não, mas na época?

Não. Na época não. Ele tinha uma movimentação mas tinha uma coisa figurativa, humorada. O trabalho dele da geração 80 era um trabalho muito engraçado, quer dizer, não é que fosse não um bom trabalho. Porque era um trabalho "ugly", mas era bem inteligente para a idéia que... Ele esticou uma lona enorme laranja, com um Sansão empurrando as colunas. E aquele Sansão, ele não era um Sansão dramático. Era um Sansão completamente escroto. Ele estava ali ironizando o Sansão. Ele não estava fazendo um drama da impotência de Sansão, cego. Era um Sansão muito mais 'Victor Mature' do que o Sansão real. Agora, eu acho que o Daniel, evidentemente dentro da característica dele, no trabalho, adquiriu uma densidade. Acho que Daniel, como artista, ele soube criar o caminho dele a partir de uma experiência como essa. Eu acho que a questão do Phillip Guston por exemplo, é importante para o trabalho do Daniel, acho que depois ele foi transando naquela fase, com essa coisa do colar e arrancar. Das imagens, do sofrimento, da relação. Uma preocupação que ele tem com a imagem com a figura, com a construção da imagem. Eu acho que o Daniel, é claro, que o trabalho dele cresceu muito mais do que essa questão simples da ironia. Num certo sentido até poderia aceitar que ele foi buscar um espírito expressionista, posteriormente. Um espírito de tensão entre o eu e o outro. Aí tudo bem, agora, na hora, eu acho que não e acho que é pouco. Num certo sentido, eu acho que a Transvanguarda muito mais. Eu acho que aí você pode pegar todo mundo, teve muito mais a ver com isso e eu acho que outro lado que na exposição, era muito claro, eu acho que era um tipo de leitura, um tipo de grafismo muito pra Paul Klee. Eu acho que o Brasil até hoje vive o Paul Klee loucamente e eu acho que a "geração 80" tinha muita gente com um tipo de trabalho, de simbolismo. É que evidentemente, esse pessoal de caráter mais otimista, perdeu espaço para lufada de criatividade, de explosão de cores e tudo. Mas eu acho, se você pegar a exposição, tinha muito mais gente com uma relação digamos, construtiva, simbólica, ou, em homenagem ao Roberto Pontual, essa geometria sensível que o Roberto falava, tinha muito mais gente assim, do que gente com uma relação direta com o

expressionismo alemão.

É, pode-se perceber ali essa influência da Transvanguarda.

É, acho que é mais Paladino, Polke... Acho que estava ali forte. Tinha algumas coisas. O fato era que o pessoal queria.

E a relação de mercado, que tinha também a Transvanguarda? Acho que você deve concordar que a "geração 80" teve também essa relação e ainda com artistas extremamente jovens.

É porque, veja bem, inevitavelmente o mercado adorou a "geração 80", porque a pintura, por mais escrota que a pintura seja, é muito mais fácil você vender uma pintura escrota do que um objeto. É lógico que você vai vender. Um trabalho que vai botar um cinzeiro...duas garrafas... como o trabalho do Waltércio que agora se impõe. O Waltércio é um grande artista brasileiro. Mas você pega um trabalho de origem mais conceitual, é mais difícil de você comercializar. Porque um trabalho de parede que o cara vai... Eu acho que evidentemente houve um avanço de mercado em cima da "geração 80" para faturar, claro. Agora, eu não tenho nada contra o mercado, nesse sentido não. Eu acho que acabou logo. O problema é que acabou logo.

Houve uma seleção natural depois da exposição. Você acha que se pode atribuir isso à dimensão de um mercado como o brasileiro?

Acho que o que houve foi o seguinte: acho que na época, houve um investimento no mercado que não existia. Começaram a pipocar galerias e fazer... Com a crise econômica, com a substituição da crise política pela crise econômica, a gente caiu na real. Então não tem mercado. E evidentemente que com práticas equivocadas da política, no final dos anos 80, e uma série de coisas, que o país aí que foi pro beleléu mesmo. E aí detonou e era o pessoal que estava chegando com otimismo, "que o país vai crescer..." havia um espírito de "este é um país grande...", e a gente entrou na real. O país entrou numa fossa horrorosa, foi um período horrível. Eu me lembro que era uma coisa assim muito triste.

Aquelas propostas todas, muito não se executavam.

Não. Eu acho que foi acontecendo. Por um lado foi bom porque eu acho que houve uma redução. Uma seleção. Mas ainda, houve inevitavelmente um esvaziamento do Rio de Janeiro. Eu acho que é um fator considerável. A cidade, o Estado do Rio de Janeiro, foi um estado que passou a ter uma participação cada vez menor na economia nacional. Isso repercute. Ficou uma cidade que ninguém queria vir para cá, ficou uma cidade dominada pela violência. Uma cidade culta, bastante inteligente, mas eu acho que uma cidade que até hoje, eu acho que o Rio de Janeiro não enfrentou a sua real situação. O Rio de Janeiro é uma cidade que até hoje não conseguiu ter a dignidade de assumir o fato de que ela é a mais bela província do Brasil e que deve ser isto e barata. Mas o Rio de Janeiro não. Ele fica esperando as bênçãos de um Governo Federal, fica esperando... Então a gente tem a crítica e não tem a fama. A gente tem que correr atrás. Eu acho que isto acontece. Essa mesma história que em Brasília está a onda..., pelo amor de Deus! Se for p'ra voltar a capital, você manda para Salvador que foi a primeira.

Quais foram os resultados imediatos do evento? O que se percebeu ou aconteceu depois?

O resultado imediato foi o seguinte: sustentou a Escola. Primeiro chamou a sua atenção para a Escola, a Escola passou a ser conhecida no Brasil inteiro. E outra coisa: eu peguei a escola com cento e poucos alunos e depois em 85 a gente tinha oitocentos alunos. A gente tinha oitocentos alunos que pagavam, então a escola passou a ter dinheiro, a gente conseguiu manter a escola. É claro que a gente não conseguiu manter a escola, como a gente gostaria, porque a Escola estava muito cara. Tinham obras de infra que não davam pra manter. Por isso que a gente começou a fazer show de Rock. Tinha que ter. E eu achei que era o espírito ali da Escola. Até hoje ainda acho. Eu não digo assim show de rock da maneira que a gente fez, não, mas tudo bem não deu pra se discutir. Por mim, continuaria fazendo. Eu acho que ali é um lugar aberto. Mas é que eu tinha uma visão do seguinte: a geração 80 nas artes plásticas, ser "geração 80" na música, no teatro ia todo mundo. O besteirol era "geração 80" do teatro. Então rolava uma onda ali, mas acontece que isso não bateu. Queira ou não queira, as artes plásticas foram empurradas cada vez mais ao não espetáculo. E evidentemente a música, o teatro..., ela se realiza no espetáculo também. Eu acho que as artes plásticas também. Mas acho que um bom espetáculo, uma coisa legal. Mas agora, mal ou bem eu acho que a Escola... primeiro, queira ou não queira, deu uma mexida na arte brasileira. Eu acho que era certo fazer e que deu uma mexida. Deu. Eu acho que eu sou teórico até um certo ponto. Acho que se tem que fazer...então fiz. Era o momento. Acho que foi muito importante para o Rio de Janeiro. Se agente falar arte dos anos 80, a gente tem um bombardeio nessa cidade de toda produção acadêmica, de toda a produção cultural que querem desmoralizar o Rio de Janeiro. Que criam mitos malucos como a Semana de 22 que a gente sabe. Não falam da importância do Rio de Janeiro na conscientização do modernismo, nos anos 30. Que aqui que o pau quebrou. Isso tudo passa. Fala de 31 passa, fala-se de 31 porque fizeram uma ondinha lá, mas tudo bem, são estratégias que se cria. Queira ou não queira, a arte dos anos 80 é liderada pelo Rio de Janeiro e isso foi a "geração 80" que liderou. Então eu, até como carioca, acho que me encantei por contribuir com a minha cidade. Numa cidade que não temos instrumentos, que não tem instrumento nenhum para competir com São Paulo. Ela perde em todos, não é só dinheiro não. Primeiro que São Paulo tem uma universidade que produz, que o Rio não tem. Então São Paulo é uma cidade muito mais equipada, na produção de arte contemporânea, do que o Rio de Janeiro. A "geração 80" conseguiu dar a reviravolta e isso pessoas...Olívio..., Sheila Leirner..., Sheila veio ver a exposição p'ra bienal que ela fez depois. São marcas impressionantes. Realmente a gente acha que o Rio morreu, você vem dá uma volta, pronto e acabou. Marcou a década, mais uma vez sendo o Rio. Eu acho que são conquistas, são dados importantes. Você pega hoje e vai ver que as pessoas estão aí. Tem artistas que não se discute, o Daniel, acho que Beatriz é uma artista maravilhosa, Jorge Duarte é um cara super legal, João Magalhães. Tem uma porrada. E ainda tem isso, muita gente morreu...

E como contribuição também para as artes brasileiras?

Eu acho o seguinte: uma coisa que eu aprendi nos anos 70 que eu detestei, é "vocação brasileira para alguma coisa". Eu sinto o seguinte: as pessoas, com honrosas exceções, elas não gostam do Brasil. Isso pode parecer brega, mais é verdade. Não gostam. Eles repetem o comportamento da elite. Eu por outro lado acho o isso aqui do caralho. Acho o Brasil o máximo. Eu já morei no exterior, poderia voltar a morar, eu acho genial,

não tenho problema nenhum com isso. Agora eu acho que o Brasil, o que é o barato do Brasil, é você ir para o Rio Grande do Sul e você ir para Pernambuco. Quando você chega no Rio Grande do Sul, você acha o Rio Grande do Sul um estado maravilhoso, Porto Alegre não é uma cidade bonita, assim. É uma cidade do cacete. Eu vejo assim como exemplo do pensamento dos pampas, do Sul brasileiro. Com uma tradição. Uma cidade culta. Pessoas de integridade brilhante e com um tipo de visualidade muito típica, muito legal. Aí de repente você chega, você sai e vai para Pernambuco. Aquela coisa, a história do Brasil toda alí, rolando na sua frente... quatro séculos de porrada. Com uma outra realidade, uma realidade social diferente, econômica, uma outra gente, outra cara. E essas pessoas todas unidas pela língua e todo mundo trabalhando. O que é o barato do Brasil é você poder ter Iberê Camargo e Samico. É nossa verdade. E dizer que a vocação da realidade brasileira é construtiva... isso é papo. Então a gente fica lá dentro da universidade, não tem nada para a gente fazer. E além do mais tem isso, como a gente produz pouco, produz pouca tese, eu não estou defendendo a ignorância não, ao contrário, a gente produz pouco pensamento, então quando se produz uma tese, naquela prática, ela virou verdade. Mas ela não é não. Ela é para ser discutida. Quando o Ferreira Gullar diz aquela série de equívocos que ele falou sobre arte contemporânea, ninguém teve coragem de responder ao Ferreira Gullar. Fica todo mundo em cima do muro, dizendo assim: "Ah, mas Ferreira Gullar é um imbecil". Não é não. Ferreira Gullar é um dos intelectuais mais importantes do Brasil. Ele não pode dizer aquilo gratuitamente. Que aquilo que ele dizia, era besteira. Então a gente tem que chegar e discutir. Porque se for com "Joãozinho da Silva", tudo bem, mas é o Ferreira Gullar. Eu não sei, eu comecei lendo arte e lendo Ferreira Gullar. Então é o cara que escreve a teoria do não objeto. Aí tem que ler porque ele está dizendo aquela série de loucuras e tem que ouvir e rebater. Rebater democraticamente, mas ninguém rebate. Então o Gullar começa a dizer loucuras, uma obra retrô que a gente até entende. Tem um lado engraçado também, quando ele coloca a coisa da arte da mídia, que é divertido. Só que ele usa o instrumental errado. Vamos discutir com ele, vamos colocar, vamos sair para o pau, mas não. O que acho, o barato que eu acho, que a "geração 80" conseguiu dar uma sacudida é o seguinte: não existe arte brasileira. Não existe nada, o Brasil é plural. O barato do Brasil é rolar tudo. É rolar dança da bundinha. É rolar tudo. O mesmo espaço que produz a dança da bundinha, produz Carlinhos Brown que é maravilhoso. Então não adianta querer desmoralizar a cultura popular brasileira não. Isso é reflexo. Sabe como é que é? O Gera Samba reflete esse tipo de pensamento, de posição, de grana. Que é legal, que tem o seu valor, não pode ser... É claro que eu não vou me identificar direto com aquilo mas eu compreendo aquilo como fruto de um trabalho. Não dá para chegar e reclamar, falar mal não, sabe. Um cara como Joãozinho Trinta que é maravilhoso, aí você pega Niemeyer... Isso é que é legal. É você pegar e fazer a salada desse país. Agora, se você quiser se isolar do país, isso é um horror.

A na "geração 80" teve esses aspectos de cultura de massa ?

Eu acho que sim, porque na verdade tiveram coragem de pegar e fazer. Toda sua informação, a televisão é uma coisa que vinha. Você sai, vai deixar o Brasil, toda essa loucura que a gente vive e produzir um caldo cultural legal, entendeu? Eu acho que foi isso. Agora, é claro que também aqui, vai ter besteira — e ainda bem que tem — imagina se uma coisa vai ficar sacralizada. Foi momento, entendeu? E que os caras pegaram... quem pegou a prancha subiu, foi e desceu, quem não desceu, ficou esperando a próxima.

7.1.3 Entrevista feita com Daniel Senise em 05 de agosto de 1997 (transcrição revisada pelo depoente)

Daniel, nesta entrevista, eu estou querendo me situar em relação ao evento, “Como vai você, geração 80?”, a partir do teu ponto de vista. Então eu te pergunto, como era a tua relação com a Escola de Artes Visuais, lá p'ra 84, antes do evento acontecer, como você participou da montagem ?

Eu me formei em 80, em engenharia. Eu sempre desenhei. Desenhava na faculdade. Não tinha envolvimento com artes plásticas. De uma certa maneira, mais com artes gráficas. Ai fui trabalhar com artes gráficas e eu comecei a fazer aula no Parque Lage. Eu estava totalmente dessintonizado com o que se estava fazendo em arte ou qualquer coisa parecida. Nessa hora, eu encontrei a Bia Milhazes, o Luiz Pizarro, o Ângelo Venosa, na Escola em 82, 81. A gente se reunia para estudar modernismo. Fora da Escola. A Escola sempre foi muito precária em termos assim, de te oferecer um curriculum. Ainda é muito precária.

A estrutura de curso livre, você acha que por ser muito aberta não funciona?

Com o tempo você pode dar sorte se a coisa tem uma direção. São poucas pessoas que dão a sorte de encontrar os cursos que estão precisando... Hoje em dia, não dá para você aprender artes só a partir dos fundamentos formais: como é que o quadro funciona, o que que é ritmo, equilíbrio, etc. O livro da Fayga Ostrower, Universos da Arte, que é muito interessante, por exemplo, não é suficiente. Tem que se contextualizar. Se sinalizam com o pós-moderno, você tem que saber o que é moderno. Você teria que pensar antes no moderno. A Escola não te dá isso... nunca deu. Então na verdade agente se encontrava... ia estudar Cézanne, cubismo, impressionismo etc. Eu aluguei um ateliê, na mesma época, com o Luiz, o Ângelo e o João Magalhães. A Bia tinha o ateliê dela.

Quem eram os seus professores lá na época?

Eu fiz uma aula com John Nicholson, acho que em 81, e aí saí e no ano seguinte fiz dois ou três meses com Áquila. Foi tudo o que eu fiz no Parque. Depois eu passei a ir ao Parque como "freqüentador". Ia lá, ficava conversando, e tal... E trabalhava no ateliê. O que aconteceu foi que entrou o Marcus Lontra como diretor da escola, e ele era basicamente um promotor. Ele é muito articulado para esse tipo de coisa. É um animador cultural. Acho que tem termos melhores, que seriam mais adequados. Fez aquela exposição que não tinha nenhuma base profissional, assim, quer dizer, técnica, teórica. Não tinha um método. Na exposição "Como vai você, geração 80?" entrou praticamente quem quis.

Como foi esse processo de divulgação de que iria haver o evento ou como é que foi a seleção, como é que você chegou lá ?...

Eu estava na Escola e daí eu soube dessa exposição. Obviamente existia uma coisa externa da qual essa exposição era o reflexo e que eu nem estava sabendo. Reflexo de uma coisa que estava acontecendo fora do Brasil, a Transvanguarda italiana, a volta da pintura, o mercado se fortalecendo, o Estados Unidos muito forte, com muito dinheiro, o Brasil saindo do período da ditadura, eu sei que tinha uma moeda nova dessas na época, quer dizer, tudo criava a impressão de uma certa solidez democrática e econômica.

Eu estava no bolo. Eu soube dessa exposição e essa exposição acho que inicialmente ia ser no MAM, curada pelo Frederico Morais, não tenho certeza mas acabou indo pro Parque. Eu não sei se o Leonilson, naquela época já tinha feito a exposição na galeria do Thomas Cohn.

Pelo que eu levantei ela ocorreu um pouco antes. Estava o pessoal de São Paulo, o Leonilson e mais outros.

É, mas uma coletiva. Mas o Léo já tinha feito uma individual com o Thomas Cohn e foi uma grande celeuma por lá, porque o Thomas brigou com os artistas fundadores, foi mais ou menos, assim: Thomas era um colecionador e quando fez a galeria, ele foi meio que acompanhado por um grupo de artistas que colecionava. Ele inaugurou a galeria com uma exposição do Vergara, eu não sei quem foi segunda, mas depois veio o Léo. O Léo foi a segunda ou terceira. O pessoal não gostou e o Thomas falou para um crítico ou pra alguém. do grupo: "Olha, a galeria é minha, eu exponho quem eu quero". E o Léo foi uma coisa assim..., cara de pouca idade, os trabalhos com preço lá no alto, matéria na Veja, Isto é, no JB, na Folha, no Globo, sabe, tipo assim, todos os sintomas de "geração 80", sabe? O sucesso nacional, consagração... E na exposição "Como vai você, geração 80?" teve alguma manobra técnica do Thomas Cohn. Ele pegou aquela sala lá no fundo, e botou os artistas dele, que eram a Leda Ctunda, o Léo, o Ciro, o Cozzolino, o Berredo e o Sérgio Romagnolo. E ficou "a sala do Thomas Cohn". Eu pensei assim estrategicamente: "eu vou botar um trabalho no umbigo, ou seja, no centro da Escola". Botei o "Sansão". Naquela época, eu não tinha propriamente um trabalho ..., eu ficava patinando. Era muito pouco tempo para formular uma obra, menos de três anos. Eu fiquei patinando, assim uns dois anos sei lá. Pintando de todas as maneiras possíveis, experimentando. Eu comecei a me fixar em David Hockney e passei para Francis Bacon. Na bienal de 83, fiquei muito envolvido com o trabalho de um artista chamado Marcus Luppertz, um pintor neo-expressionista alemão. Daí comecei a pintar a "la Luppertz". E saiu um trabalho meu. O "Sansão" é mais ou menos isso. Me lembro que o Ângelo Venosa, não participou da exposição geração 80, por que teve escrúpulos, achava que não tinha um trabalho.

É, tem vários artistas que eu vejo com essa "cara". Aquela linguagem da "geração 80" e que não estão lá...

Na verdade, o que aconteceu foi o seguinte, o trabalho do Léo que saiu um pouquinho antes, com Thomas, imprimiu um estilo visual na "geração". O primeiro a mexer com uma imagem banal, meio infantil, meio qualquer coisa. E como o próprio Marcus Lontra, chamou de "a geração serrote", por aquela solução dentada que tinham nas coisas do Léo do início. Você vê, mesmo o trabalho do Léo que era um trabalho consistente, só estava começando.

Nesse ambiente de montagem da exposição, pelo que você sentia nessa andança pelo Parque, qual a motivação que havia? Ou seja, a exposição foi em julho de 84, o Lontra entrou em 83. Talvez ele já tivesse entrado com essa idéia. Como é que era essa motivação para a exposição? Iria haver uma exposição?... As pessoas estavam se preparando para isso?

É que, de repente, pelo menos pra mim, as coisas começaram a fazer um certo sentido.

Por exemplo, eu estava me debatendo, assim: o que eu ia fazer na vida? De uma hora pra outra eu estou em uma exposição e as coisas começam a acontecer. Obviamente eu estava muito empenhado. Mas era como se eu tivesse virado artista instantaneamente, quer dizer, é uma certa arrogância, de repente ser artista. Os artistas anteriores, ficavam um pouco chateados com os artistas que estavam aparecendo nesse momento. De repente tem uma época em que as artes plásticas estão super retraídas, ninguém vende. Aí o mercado cata um monte de jovens e eles começam a botar banca. E alguns preços estavam altos. Tinha muita coisa ruim ou sem qualidade, que tinha que desaparecer mesmo. Abrem-se várias galerias, tem exposição quase toda semana. Abrir uma galeria era mais ou menos como uma opção equivalente a abrir um restaurante. Quer dizer, um ambiente assim não é para permanecer. Eu considero essa idéia de "geração 80", como um tipo de catalisador para algumas obras. Que uma hora, iam se estabelecer. Tem artistas importantes que começaram nos anos 80, que não participaram. Jac Leirner, não participou, o Ângelo Venosa também não.

Essa não permanência... a que se poderia atribuir essa precocidade? A sedução pelo brilho na mídia e de repente não terem desenvolvido legal o trabalho?... A que você atribui isso? Muitas propostas ali não se efetivaram.

É que nem pescaria, que nem corrida de espermatozóide. Não é porque você tem 123 artistas, ou pessoas que estão sendo chamados de artistas, que você vai ter 123 obras. É muito difícil constituir um trabalho, principalmente em pintura. Você tinha esse mote de volta, a alegria de pintar, que artista da "geração 80" não gosta de ler, gosta de ouvir rock... É uma tolice. Eu acho que qualquer pessoa que for pintar hoje tem que se contextualizar, a gente estava falando que o Parque Lage não dá. Quando eu comecei, quando a Bia começou estava todo mundo tateando ainda. O Léo talvez menos, porque o Léo tinha passado já um período no exterior, tinha viajado, tinha visto coisas ele tinha mais carga, ele tinha estudado um tempo na FAAP, que é uma escola mais estruturada.

O que você acha, neste caso, dos marchands? Teriam desempenhado algum o papel, ajudado a selecionar um pouco ?

Eu acho que marchand é mais um elemento desse novo tipo de organização. Porque eles escolhiam pessoas, punham um preço alto, um pouco especulativo e vendiam. Os quadros. A maioria das pessoas vendiam tudo ou vendiam muito. O preço era baixo comparativamente ao que é hoje. Mas hoje, eu talvez tente associar ao fato de eu achar que eu evoluí, que os marchands também tenham evoluído. Quer dizer, falando de um marchand mais conseqüente, uma pessoa que passe de colecionador a marchand, que é mais ou menos o caminho do Thomas, do Joel Edelstein, do Marcantônio Vilaça, são caras que já estavam aí antes. É de se esperar que sejam mais criteriosos nas exposições. Agora, cada uma tem suas características. O Thomas é um cara que vai mais pelo desejo, pelo olho dele. Eu acho que isso é uma coisa muito interessante nele. Às vezes ele expõe coisas que eu não acredito. Ele está apostando naquilo e põe peso. Eu acho que eles fazem parte, claro, de uma coisa que está começando, o mercado tem um elemento que dá legitimidade à obra. Isso também é uma coisa arriscada porque as coisas só vão se definir a longo prazo.

Na tua opinião, "geração 80", como é que você classifica este rótulo, esta grife? Hoje olhando lá para trás ?

Você já falou. É um rótulo. Eu acho que não é um movimento, que não tem características de movimento. Não é uma tendência porque não tem uma homogeneidade nos artistas que saíram desse lugar, eu acho que uma das características dos anos 80, até é exatamente contrária, é diversidade de soluções de algumas obras que ficaram. O trabalho do Léo, o trabalho da Leda, o trabalho da Bia, o trabalho da Jac Leirner que veio um pouco depois. Cada trabalho tem um contexto diferente. Você não tem uma semelhança de linguagem, de material. É muito particular, cada um trabalha num território muito específico. Eu acho que "geração 80" é só um rótulo.

Você acha que hoje em dia estigmatiza, atrapalha? Existe uma certa tendência, eu sinto, da mídia, de um grupo menos especializado de procurar justamente uma referência formal ou um marco histórico para tentar contextualizar trabalho dos artistas da geração 80.

Eu acho que isso cada vez mais vai perdendo força. Porque as obras se consolidaram depois. E mesmo formalmente falando, como eu te falei, é um rótulo que tem menos a ver com a atitude. Os artistas, por exemplo, da exposição Opinião 65, em que surge o Gerchman, o Antônio Dias, o Vergara, eles estavam muito mais ligados numa arte que estava rolando em algum lugar, numa recuperação da figuração do que os artistas da "geração 80" estão ligados em alguma coisa especificamente. Tem algumas coisas de Transvanguarda, algumas coisas de neo-expressionismo alemão, mas você não tem uma resposta formal do Brasil ou dos artistas daqui a um movimento ou a alguma coisa da Transvanguarda. Você tem uma coisa muito diluída. Com o tempo, "geração 80", passa a ser quase uma idéia de estratégia de mercado mesmo, quer dizer, anterior aos artistas. Uma coisa que vende. A própria presença do Marcus Lontra, caracteriza os anos 80. Um agitador cultural, inteligente, a ponto de saber escrever críticas eventualmente. Capaz de coordenar o Parque Lage, fazer alguma coisa com shows, é sempre meio comercial a coisa... **...Espetacular...** Eu acho que é isso que vai ficar mais na idéia de "geração 80". As obras são posteriores.

São maiores que só o evento?

É, na verdade elas se constituem depois.

"Geração 80" seria um estopim, um grito ali no meio do conceitualismo que vem dos anos 70?

Eu acho que a maioria dos artistas da geração 80, eles são pouco vinculados ao que aconteceu anteriormente no Brasil. É uma resposta, talvez um pouco inconsciente a uma coisa mundial de uma maneira geral do que ao conceitualismo que veio antes. Em São Paulo, o ensino é mais estruturado. Se a gente pensar a geração 80 como uma coisa nacional, e não só o evento que aconteceu no Parque Lage, os artistas de São Paulo tiveram uma formação mais completa.

Você vê alguma componente política, ou engajamento? Era o momento da abertura, saindo da ditadura.

Exato, não tem. Aliás eu acho que é natural. Na hora que você sai do sufoco você quer mais é esquecer. Eu acho que a maioria dos trabalhos da "geração 80" são discursos

personais, biográficos, tanto no nível formal quanto no nível literário mesmo, sabe. O Léo depois passa a ser mais autobiográfico. Ele passa a falar na primeira pessoa quase. Ou então, um artista lá de Mato Grosso, ele pinta a Nina Hagen ... **Adir Sodré...** É.

É uma exacerbação do individualismo ?

Uma afirmação, talvez.

...que é uma característica da pós-modernidade... Não é uma preocupação com o comunitário, com um todo. É voltado para o próprio universo...

É. Também é curioso. Tem uma certa componente de sobrevivência. Porque não existem muitas referências externas. Esse é um dos problemas que a estrutura do Parque Lage promove. A auto-suficiência de alguns alunos surge pela falta de elementos que são oferecidos a eles.. Então como você não é exposto a uma cena contemporânea, você não tem que pensar numa coisa que está acontecendo, você não tem como se localizar em um contexto. Daí, você passa a olhar para o próprio umbigo, começa a pintar um desejo.

Vamos falar sobre o teu trabalho. Como é que você descreve o desenvolvimento dele, dessa tua história?

Foi muito rápido. É meio que um boi suspirando, no bom sentido. Eu acho, porque em 85 eu ganhei alguns prêmios e fui para Bienal de São Paulo -eu acho que em 84 que ganhei esses prêmios- fui para bienal de São Paulo e em 87 já estava numa crise boa. Então comecei a pintar a óleo. Até então eu nunca tinha usado óleo no meu trabalho. A impressão que eu tenho, eu não descarto que entrei em pânico. Em 88, eu comecei a definir algumas coisas no trabalho. Eu vejo meu trabalho como um corpo de coisas que ainda está se constituindo. Mas, as dúvidas que eu tinha no final da década de 80, são outras hoje. Me refiro aos elementos que circundam o trabalho.

Da motivação mesmo.

É.

Os anos 80 teve uma característica mais expressionista?

Isso foi até 88, 89. É mais expressionista. Vai se aprofundando, fisicamente falando, a superfície do trabalho. Em 88, tinta óleo. Trabalhava molhado sobre molhado. Neste período eu usei muita tinta óleo, uma quantidade incrível de tinta óleo. Começava uma escavação na superfície, e aí surgia uma superfície densa, característica do que classificam como "arqueológico". É uma superfície antiga.

Como é o teu processo criativo? De onde parte? De onde você desenvolve a tua idéia?

Inicialmente tinha muito embate. Era chegar no ateliê e ficar pintando. Mais ou menos em 88 eu foi abandonando a idéia da pincelada pessoal. Parou um pouco aquela coisa de performance na superfície. Por outro lado, meu trabalho sempre vem de um tipo de embate, só que agora ficou uma coisa mais com as mãos amarradas. Hoje estou

trabalhando de maneira diferente. Existe sempre embate, mas reconheço melhor o território que me interessa. Eu acho que um artista contemporâneo não está mais inventando. Está recolocando.

Fim das utopias?

É, eu penso mais nas imagens que são potentes, numa reformulação da função da pintura, uma contextualização da pintura. Acho que o que nos resta é recuperar o que ela tinha anteriormente, ao período moderno. Eu eventualmente me defino como pintor de paisagens. É uma especulação sobre as possibilidades da pintura hoje. Trabalho com imagens muito diferentes, num processo muito variado. Eu não imagino risco nenhum em um trabalho estritamente formal que apenas discuta a cor, ou a matéria, tudo que já foi destrinchado no que você pode chamar de período moderno. Acho que tem de haver embate. E sempre vai ter. É um território de dúvida permanente. Conheço muita gente que é muito feliz em relação ao próprio trabalho e que às vezes não entende porque as outras pessoas não estão admirando. Eu acho que eu tenho a coisa inversa, quando eu admiro, já penso assim: "acho que estou enganando mais ainda o pessoal", é um pouco complexo. Mas de qualquer maneira, existe o trabalho, que vai se constituindo aos poucos. Quando eu começo alguma coisa eu tenho algumas indicações. Eu reconheço o território. Posso dizer que estou especulando sobre a virtualidade e a presença física da tela, numa maneira de colocar isso. Confrontar estas duas coisas ao pintar uma "paisagem". Ao mesmo tempo há um aspecto virtual e ao mesmo tempo uma presença física daquilo. O registro de uma passagem. Pensando assim, os meus quadros justificam isso, o tema, o objeto, destino.

Qual a tua opinião a respeito da arte hoje, da modernidade, do fim das vanguardas, pós-modernidade... o que você pensa deste contexto artístico?

Olha, só posso evidentemente, dizer a minha opinião pessoal. Conceito de vanguarda moderna se esgotou há algum tempo. O contexto atual comporta a princípio tudo o que ocorreu anteriormente, todas as descobertas e invenções das artes, mas, ao contrário do período moderno, o homem e a natureza voltam a ser o foco principal. Pode ser pintando ou usando a tecnologia mais avançada. Acho que o período moderno criou uma expectativa grande, em relação à função da arte e a uma idéia de evolução e superação permanentes. Quer dizer, nisso a arte deixou um pouco de lado o aspecto de intermediário, espiritualístico de aproximar o corpo à natureza. Eu acho que o período moderno meio que faz você achar que você tem um objetivo. A arte porém é uma coisa de ergonomia, de ritual, de aproximação. É um ritual disponível. Isso não nega o período moderno, nessa paisagem nossa, está presente o modernismo, é inegável, ninguém retrocede. Talvez o problema seja querer dar uma função para arte, a música não tem. Qual é a função dela? Acalmar, pode acalmar. Mas pode enlouquecer também. Não é necessário que sempre se tenha uma função, ou que tenha um sentido, que se entenda..., eu acho que isso é o maior efeito colateral negativo do modernismo: criar um usuário das artes, especializado das artes, especializado demais. Talvez por isso eu acho que o quadro, a princípio tem que se comunicar com qualquer um, e como talvez com a música, se você for mais envolvido com isso, pode se saber mais dela.

É, eu acho que é essa tentativa pós-moderna mesmo de tentar encontrar esse termo de arte com quase uma transcendência, que vem da necessidade do Homem de extrapolar o real e tentar se aproximar de uma linguagem de máximo retorno. É esse o nosso desafio.

Tem uma coisa também complicadora. Que como você, a arte passou a usar qualquer mídia, e não mais necessariamente estar confinada nos museus e galerias. Você tem a campanha da Benetton, que pode ser considerada um trabalho de arte. Começa a surgir o sentimento "isto é arte?". Por outro lado tudo que se é colocado na Documenta de Kassel ou num museu torna-se automaticamente arte. Acho também que tem um outro aspecto: os Estados Unidos, líderes mundiais nas artes plásticas em termos de quantidade de oferta, museus, galerias e escolas de arte, lançam na vida, no mercado, milhares de "artistas", todos anos. E tem-se a impressão que arte é uma profissão plausível. Alguém falou que é como se entrar para um seminário na expectativa de se tornar santo.

7.1.4 Entrevista com Luiz Aquila, em 14 de agosto de 1997. (transcrição revisada pelo depoente)

O Sr. dizia na época da geração 80, que a maior desgraça é não pintar. Então eu pediria que o Sr. falasse um pouco da sua relação com a pintura?

A minha relação com a pintura é uma relação muito pessoal. É através da pintura que eu organizo a minha emoção. É através da pintura que eu reflito, a pintura é quase um diagrama das minhas possibilidades existenciais.

O que é exatamente esse diagrama das suas possibilidades existenciais?

A pintura diferente de outras artes como cinema, a música, teatro, tem a qualidade de parar. Você tem um movimento, um movimento indicado, um movimento metafórico, da pintura. Mas, todo o movimento que for registrado no percurso do seu pincel, esse movimento fica e para ali. Então uma das grandes qualidades da pintura em relação a outras formas de arte que se dão atualmente, mais novas, que são todas móveis, isto é, elas andam no tempo. Elas se dão no tempo. O que antecede a pintura é profundamente dinâmico, o processo é dinâmico mas o produto é o registro desse processo. O produto é quase um rastro desse processo dinâmico. Quando você tem uma pintura onde você se coloca emocionalmente, que é o caso da minha pintura, ela é quase um diagrama, ela é quase um registro de como eu lido com a minha emoção. A pintura é como eu reflito sobre minha própria emoção, quer dizer, eu não acredito em arte onde a emoção é desassociada da razão. Você ter uma arte que só é conceitual ou uma arte que só é emocional, isso é coisa de maluco! Então, essa vontade de aproximar a razão da emoção, essa vontade de que você sinta de uma maneira parecida com o que você pensa é tão difícil... Isso eu acho que é arte, eu acho que a pintura tem essa capacidade de deixar registrado lá isso o que aconteceu, o registro desse processo.

Como é o seu processo criativo?

Eu pinto sempre. Eu pinto praticamente todo dia. Eu tenho uma prática. Eu acordo vou para o ateliê, eu tenho uma roupa de pintar, eu tomo muito café, fumo, bebo água, falo no telefone, isso tudo dentro do ateliê, leio jornal. São maneiras de eu me aproximar da pintura, quase ritualística, e ao mesmo tempo eu procuro sempre deixar um quadro em andamento. Então raramente eu me defronto com uma tela em branco.

Esse período em que o quadro trabalha à noite, sozinho, é muito importante para mim, o trabalho em si. Não o quadro mesmo, mas o meu reencontro com o quadro pela manhã. É reencontro com dados que eu não tinha me dado conta. Eu acho que o meu trabalho é um diálogo com a pintura, com a minha própria pintura. Então é por isso que eu gosto sempre dizer que um quadro trabalha sozinho. Esse outro quadro que você não viu na véspera. Então mantenho o processo em andamento. Porque para o pintor o que interessa mesmo é o processo. Ele não se

extinguiu. O quadro na verdade é uma pontuação desse processo. Ele é o momento daquele processo.

De onde vem a educação do seu olhar? O Sr. foi aluno do Goeldi.

É, eu fui aluno do Goeldi, do Carvão, da Tissiana Banazola. Meu pai durante muitos anos foi pintor. Meu pai é arquiteto e ainda vive. E é uma pessoa que tem um olhar muito inteligente. Em geral as pessoas utilizam o olhar como uma medida, um medidor. Então você olha para conferir conceitos: feio, bonito, grande, pequeno. Para conferir tamanho e conferir conceitos. Feio e bonito principalmente. Pouca gente usa o olhar de uma maneira criativa, pouca gente pensa e discrimina através do olhar. Eu acho que a diferença do artista visual para pessoas que não usam o olhar desse jeito é esta. O artista visual tem um olhar discriminador, ele escolhe através do olhar e isso vem de treino. Conversar sobre as coisas que você vê e de ter prazer no olhar também. E de ter prazer na reflexão. Então meu pai tem isso até hoje. Meu pai é muito idoso mas até hoje está o tempo todo falando sobre o que vê. Então, desde garoto eu tive isso em casa. E depois de ter a sorte, por exemplo de ter sido aluno do Goeldi, de ter sido aluno do Carvão. Ao mesmo tempo foi aparentemente dicotômica e esta síntese ficava por minha conta.

Haveria alguma relação com a figuração ou o Sr. foi direto ao informalismo?

Não, na minha juventude eu desenhei mas eu já sou de uma geração que nasceu com a arte moderna estabelecida. Isto é, a questão do naturalismo não se dava para mim. Eu nunca tive o menor problema com isso. Eu fui formado com a arte moderna, já uma coisa perfeitamente aceita por meu pai, os amigos do meu pai.

Quando isso?

Eu nasci em 43.

Mas essa tua realização já...

Sim, mas desde criança, meu pai era artista plástico. Então eu convivia com artistas modernos, o que era considerado negativo era a arte acadêmica, na minha casa, como uma coisa retrógrada.

Como o Sr. avalia o conceitualismo nos anos 70?

Olha eu acho que todos nós, sofreremos uma influência desse período. Nós não passamos sem sofrer uma influência da questão muito reflexiva da arte conceitual, até porque a arte conceitual era praticada pela minha geração principalmente. Só que para mim a questão orgânica, a ligação orgânica com a arte é muito importante e eu acho que a arte é o valor em si, isto é, ela não é só comentário de arte. Então eu acho que uma obra de arte eventualmente pode ser um comentário, mas ela

contém qualidades dela mesma, independente do que ela comente. Então não é uma questão só de meta linguagem ou arte que reflete sobre arte. Eu acho que o meu trabalho é um fato novo, eu não estou qualificando... eu considero a minha obra um fato novo em si, é uma obra que não existia antes, ela tem qualidades próprias. Apesar de ser cultural, como todos nós... Estou falando em um gravador... fumando um cigarro que foi feito por uma indústria... e dentro de uma casa. O caldo cultural me influencia, naturalmente. E dentro desse caldo cultural, existe uma qualidade que é da minha obra. Uma qualidade que é da obra do Carvão, não é só comentário, não é só reflexão.

O Sr. viveu, a questão da censura por causa da ditadura militar e um ensaio de especulação comercial de arte no Brasil...

...que durou muito pouco tempo, quer dizer, corresponde ao boom da bolsa mas, não se pode falar de mercado especulativo em arte brasileira pelo menos não em produção contemporânea. Talvez tenha havido com o Volpi. As pessoas compram obras de arte no Brasil em geral porque se interessam por aquilo.

A minha geração não desfrutou disso. Nós éramos muito jovens, nós não estávamos no mercado ainda. Em 1973 eu tinha 30 anos, que para um artista, é jovem, isso pode ter ocorrido com alguns artistas e grande parte deles já mortos Guignard, Portinari, Volpi que já estava muito idoso.

E a questão de censura durante o período militar?

A censura, eu acho que até influenciou muito uma arte muito contida que houve naquele período. Houve momentos de desconhecimento como na Opinião 65, mas subtexto. Uma arte que tinha um subtexto. Mas que em geral, quando se referia a questão política era sempre no subtexto. E foi um período de grandes dificuldades para colocação, tanto verbal quanto a colocação emocional. Por isso que, eu acho, quando vem a abertura aparece a pintura onde as pessoas perdem o medo de se colocar. Antes era perigoso mesmo.

Haveria uma relação então do conceitualismo, não só porque havia uma tendência internacional mas porque se adequava ao momento político?

Vários artistas tinham um subtexto de protesto político.

Em relação com década seguinte que compreende o evento "Como vai você, geração 80?", haveria uma despolitização aí?

Eu acho que não, eu acho que pelo contrário. Eu acho que naquele momento, houve um momento propício a manifestação...é curioso você vê: a pintura volta. A pintura não deixou de existir claro! Mas, o grande interesse pela pintura, o debate em torno da pintura volta exatamente na época das "diretas já" e da abertura...o tamanho das telas..., era tudo meio comício...Aquele período foi um período muito

vital no Brasil. Onde as pessoas perderam o medo. Então eu acho que aí as pessoas se colocam, constróem com a emoção. Não é que as pessoas não se emocionassem antes, mas havia esse medo de trabalhar a emoção e expô-la construídamente, o que é arte. A arte também é uma emoção construída.

Luiz Áquila, Cláudio Kuperman, Charles Watson e John Nicholson. Como foi esta reunião e como era a relação, como atuavam na Escola de Artes Visuais até o evento "Como vai você, geração 80?"?

Eu estava morando em Brasília até 79. Eu tinha voltado para Brasília e trabalhado numa escola e tinha voltado para o Rio e o Rubem Breitman tinha assumido a direção da escola. E tinha o Gastão Manuel Henrique que dava aula ali também e o Avatar Moraes... que eram amigos meus e que já tinham sido meus colegas na Universidade de Brasília. E o Breitman... diretor da EAV com quem eu já tinha exposto, porque ele teve sua galeria anteriormente, me chamou para dar aula. Quando eu comecei no primeiro ano, no primeiro semestre, eu comecei a dar aula ainda muito voltado para elementos de linguagem visual. Uma aula, vamos dizer, "Arnheim", um pouco "bauhausiana" e no segundo semestre eu me dei conta que eu estava numa escola onde eu não tinha que fazer planilha que não tinha currículo mínimo que eu poderia começar uma experiência nova para mim. E essa experiência nova, era partir do que os alunos propunham. E a partir do que os alunos propunham, começar a discutir os elementos de linguagem deles. Em vez de falar de ponto, linha, plano e espaço abstratamente, eu passei a criticar esses conteúdos a partir das propostas deles. E até porque, quando eu dava aula dessa maneira mais "Arnheim", eu sentia uma grande diferença entre o que os alunos faziam na aula e o que os alunos faziam em casa. A aula era balizada pelos meus exercícios... O trabalho de aula era balizado pelos meus exercícios e quando eles chegavam trazendo os trabalhos que eles faziam em casa, na maior parte das vezes eram coisas muito clichê. Coisas daquela época, a mão que vira mulher, um peixinho saindo bolinhas da boca... que dizer, coisas que não tinham nada a ver com o exercício de aula. Então a minha preocupação era essa: como pegar esse indivíduo e fazer ele refletir sobre ele mesmo. E me ocorreu a possibilidade de começar uma escola de pintura. Isso foi até expressado, acho que é o momento que a gente pode começar uma escola de pintura uma nova escola de pintura. Nisso eu aconselhei ao Rubem Breitman de chamar o John que era um americano que estava há relativamente pouco tempo no Brasil mas era um sujeito muito inteligente, muito delicado, cuidadoso. O Charles que tinha seu trabalho muito forte nessa época e o Cláudio que nunca deu curso permanente na escola mas estava sempre conosco. Nessa época cortaram as verbas da escola do Parque Lage e o Rubem então, uma vez que ele não pagava salário dos professores, em contrapartida cedeu o ateliê e isso, foi uma coisa muito inteligente do Breitman, com isso ele teve professores trabalhando tempo integral na escola, muito próximos aos alunos. Então a convivência entre alunos e professores, foi de uma intimidade absoluta porque eles pegavam os professores no momento mais frágil e mais forte que é o momento do trabalho. Então eu acho que isso, num sentido, aproximou a pintura dos alunos, os entusiasmou, e havia também o trabalho de militância. Nós militávamos pela pintura.

Mas no entanto não foi só a pintura... quer dizer, tem uma figura muito forte ali no Parque, na Escola que era justamente a Celeida Tostes...

A Celeida era minha irmã, uma pessoa que eu convivi e com quem conversava muito, ela tinha essa relação com o material que é muito próxima a relação do pintor, dando uma carga afetiva e reflexiva para o material que transforma. Celeida era uma artista tridimensional mas tinha um ótimo olhar para pintura, a Celeida era uma pessoa que via a pintura com muita facilidade, inteligência e ao mesmo tempo estava vivendo o mesmo embate que nós. Porque era esse material cheio de carga simbólica expressa, e muitas vezes não identificada por ela, e aonde tinha a questão da emoção colocada. Como colocar a emoção? É emocionante refletir e pensar..., é a questão do prazer que falou-se tanto nessa época e que tantos nos acusam de edonistas..., eu não acho que isso seja uma acusação, absolutamente, mas é como se pensar não desse prazer. Entendeu? Agora que eu estou falando com você, eu tenho o maior prazer de falar com você... eu estou tendo o maior prazer de pensar sobre a minha experiência passada, então eu acho que essa coisa, a colocação pessoal, vai pela via do prazer e/ou da emoção.

É, e ali era um momento extremamente emotivo...

...muito!

Teria mais algum aspecto relativo ao corpo docente que eu esteja esquecendo?

Havia pessoas de extrema qualidade na escola. Alguns até estão até hoje como o Luiz Ernesto, que era muito jovem, era muito mais moço que nós todos, mas que era a pessoa que costurava a escola. Aliás função que ele mantém até hoje. O Luiz Ernesto era o "fiel da balança" da escola e era pintor também naquela época. Ele pintava muito. As recordações fortes daquele período de pessoas, John, Cláudio, Charles, Luiz Ernesto por esta qualidade de cavalheiro e a qualidade de artista que ele tem, de inteligência de um cavalheiro, uma pessoa completamente idônea, isto é, confiabilíssima, que era uma grande base para nós. E o Rubem Breitman que intuiu tudo isso, que daí ia sair alguma coisa.

Aí vai entrar logo em seguida a figura do Marcus Lontra. Como é que foi essa entrada do Lontra e a realização do evento?

Olha, exatamente no momento que o Lontra entra na Escola, eu tinha saído por um breve intervalo porque o Rubem Breitman estava fazendo uma tentativa de plantar uma escola num outro lugar, numa outra instituição. E tinha um grupo dando aula. O John dava aula, eu não me lembro se o Charles dava aula nesse lugar mas o Luiz Ernesto dava também. Apareceram alunos interessantes e era na Faculdade da Cidade. Tentaram fazer um grupo de arte, mas rapidamente percebemos que eles não tinham muito interesse nisso. É quando o Marcos assume a direção da Escola e nos chama de volta. Me chamou de volta dizendo: "Olha o momento é para pintura, você é o cara que vai levar a pintura", então voltamos para a Escola.

Foi muito rápido ele entrou em outubro e o evento foi menos de um ano depois, quer dizer, já devia mesmo estar a coisa praticamente montada já acontecendo ali.

Sim a coisa estava acontecendo. O Marcus foi o catalizador, ele foi muito inteligente, ele percebeu que a Escola era assunto, o próprio prédio. Então grande parte das obras se relacionaram com o prédio. E percebeu também que era um momento muito gregário, que as pessoas queriam estar próximas, a festa que se deu em torno da geração 80. Foi isso, a gente, o Brasil, estava num momento de confraternização e o Marcus soube pegar isso muito bem. O Marcus soube divulgar a escola muito bem.

Quando ele convocou vocês, o que foi passado em relação ao evento?

A exposição? Eu não participei absolutamente da execução do evento. Foi Marcus, Rubem Breitman e Paulo Roberto Leal, que faleceu, e ele tinha uma equipe. Nessa época eu estava inclusive muito ocupado com a minha pintura. Eu gostei muitíssimo da idéia e tive meus alunos participando, mas isso não é crédito meu. Isso é coisa do Marcus, crédito do Marcus, até porque o Marcus tinha quase a idade dos participantes.

Então o Sr. não chegou a dar uma orientação aos seus alunos, ou seja, a coisa aconteceu por lá...

Aconteceu por causa dos alunos também.

Geração quase que espontânea?

Não, quer dizer... havia um trabalho anterior nosso no ateliê. Esse trabalho no ateliê não era feito visando uma exposição. O fato, "Como vai você, geração 80?", que é muito mais um balanço que uma escola... porque tinha gente muito diferente também... tinha artistas diferentes, não era monolítica, não tinha uma linguagem única, era fase etária mesmo... grupo etário mesmo. "Como vai você, geração 80? Como é essa turma que está aí?" e era uma curiosidade. As pessoas comentavam: o que está acontecendo? O que é isso aí, e, Breitman, era uma pessoa que se questionava muito: "Eu quero ver o que os jovens estão fazendo, o que a gente pode fazer para ver essa turma aparecer". Então foi desse movimento que saiu.

Foi como a gente estava falando, uma coisa meio festiva, mesmo um clima festivo. Houve um efeito espetacular muito grande, uma exposição muito grande na mídia e um mercado muito ávido. O Sr. concorda que isso teria trazido alguns efeitos negativos para os artistas, com uma certa precocidade? O lançamento desse povo todo acontecendo?

Eu acho que as situações externas, ou boas ou más, afetam as pessoas de diferentes maneiras. Eu acho que situações externas más afetam de uma maneira muito pior. Eu acho que a falta de interlocutor é muito pior. Eu acho que a falta de interlocutor é muito pior de que excesso de interlocutor. O isolamento é muito pior de que excesso de exposição. Então eu acho que houve artistas, pessoas talvez, que eu nem chamaria artista, mas pessoas que no momento faziam coisas que tiveram algum sucesso e desapareceram. Outros que tinham mais estrutura inclusive para segurar o sucesso, que nem todo mundo tem estrutura para segurar o sucesso. Seguraram muito bem, como a Beatriz Milhazes que está com um trabalho que cresceu enormemente. Senise que cresceu enormemente também. Angelo Venosa é um artista que continua a trabalhar muito... Luiz Pizarro está hoje na Alemanha desenvolvendo um trabalho importante... que dizer, os que tinham esqueleto, estrutura, seguraram otimamente foi muito bom para eles. Pessoas que jovens ainda puderam ter bom material, depois ateliês, eu acho que só foi bom. Os que não seguraram a barra é porque não iriam segurar mesmo, de qualquer jeito, que é muito pior segurar a barra da miséria.

Na sua experiência, como didata, voltando um pouco na questão anterior, o que o Sr. percebia nos seus alunos da escola em relação as questões externas da arte, as vanguardas, a preocupação social, mídia e mercado?

Preocupação social... nesse período havia... em geral uma militancia pela abertura e pelas diretas. A minha experiência no Parque Lage começa ainda com Figueiredo, ainda com censura e tudo mais e depois começa abrir. Essas coisas não eram expressas com muita clareza porque ainda era muito perigoso de se expressar. Havia uma preocupação social muito diferente da minha geração, isto é, sem a ideologia informada, mas não eram absolutamente pessoas alienadas, pelo contrário. Eu encontrei grupos muito inteligentes no Parque Lage. Pessoas que organizavam grupos de estudo que supriam dificuldades teóricas através de iniciativas coletivas. Pessoas que se organizaram para alugar ateliês juntas. Aliás, era uma geração muito eficiente, eu achava, comparada com a minha geração, que era muito mais boêmia. Eu sempre tirei o chapéu para esse lado de reabilitação deles mesmos. A escola era um tema de conversa o tempo todo, a Escola do Parque Lage era um local de trabalho, um assunto de conversa, todos se sentiam muito participante da escola e críticos, no bom sentido, mas não era militante como o Scliar foi militante, no sentido de empunhar uma bandeira. Isso já não havia mais naquela época, já havia o tal “mal estar pós-moderno”.

E em relação as questões mais próprias, mais internas da arte, isto é, o desenvolvimento formal, conhecimento do estado da arte, orientação da expressão, o pensar, a atitude?...

Nós saíamos muito para ver exposições. Todos os professores da escola, ou pelo menos os mais atuantes, faziam isso: sair com os alunos para ver as exposições e comentar. A escola tinha algumas revistas assinadas, uma biblioteca básica razoável e nós trazíamos muito material de casa, Os professores traziam seu próprio material que era debatido em aula, a partir de pretextos dos próprios acontecimentos da

aula, pelo menos naquele grupo de professores, Charles, Luiz Ernesto, John e eu. Nós tínhamos essa vontade de ligar a teoria à prática. Então à medida que apareciam acontecimentos nas obras das pessoas, nós levávamos livros e procurávamos informar a partir da necessidade de cada um mesmo. E depois eles mesmos foram formando grupos de debates e seminários. Beatriz Milhazes era que uma espécie de liderança intelectual dos alunos. Beatriz organizava muitos seminários com os colegas.

Em termos de orientação, ainda como forma de expressão, tendências, influências, mesmo internacionais, o que você acha que ia mais ou menos pela cabeça desse povo? Ou eles buscavam algo na relação da cultura de massa?

A relação de cultura de massa era muito pequena, não era *Pop...*, quer dizer, já era a procura da pintura. No início tinha a influência da pintura européia, do grupo Cobra além de outras. Da pintura com mais cara de pintura, como o grupo Cobra. A influência dos abstratos americanos depois uma influência enorme do Philip Guston. Depois vem os neo-expressionistas alemães com alguma influência sobre eles e a transvanguarda italiana, eu acho que muito menos talvez Sandro Chia.

Mas conscientes essas influências? O Sr. acha que havia essa procura ou a coisa acontecia?

A coisa acontecia... agora..., esse despertar da pintura aconteceu independentemente disso. Foi uma coisa que aconteceu aqui paralelo mas independente. Isso é uma coisa que até aborrece um pouco quando criam muito paralelo, como por exemplo, a transvanguarda italiana. O Paladino, o Chia, eu acho que o movimento estava se dando aqui paralelo. Depois, é claro, desde que a Bienal traz o Luppertz, o Penk e traz o Schnabel, traz o Kieffer... e é claro que as pessoas começam a ver... aí interage.

Esse renascer da pintura no Brasil deu-se aqui, primeiro independente de informação sobre movimentos internacionais, deu-se por questões nossas e por questões dos nossos jovens artistas. A influência internacional foi posterior. Na verdade a influência internacional veio em cima de um campo já cultivado. Quando Kieffer, Penk, Sandro Chia, Mimmo Paladino, começa expor na Bienal e começam a vir aqui, já havia um substrato importante de pintura nova no Brasil. **...Então não é exatamente uma influência, antes uma identificação?...** Uma identificação, uma simultaneidade. Eu acho que a arte brasileira nunca foi transvanguarda, foi alguma coisa que aconteceu aqui, não tem nome, é arte brasileira, pintura brasileira, "PB"...

O que o Sr. acha que tenha caracterizado efetivamente ali aquele evento?

A relação com prédio e as relações interior e exterior. O interior do artista e como ele imprime na sua exterioridade. E isso se dá tanto de uma maneira extrovertida e emocional quanto reflexiva. E é importante isso, porque se disse que a "geração 80" não pensava, o que não é verdade. São talvez os artistas mais inteligentes. Por meu pai ser artista eu conheço várias gerações de artistas. E poucas vezes eu vi um

conjunto de artistas tão dispostos a pensar sobre sua arte, sobre seu trabalho. Tinha um brilho juvenil, um fogo juvenil, e uma vontade dessa geração de ganhar espaço, porque a pintura tem a ver com ganhar espaço. Então você pega assim países como Brasil, Estados Unidos, você tem uma pintura menos como meta-linguagem, mas se colocando como ela mesma. Você tem vontade de pintar quadros enormes, você tem vontade de criar situações de contrastes de valor, de contraste cromáticos enormes...a pintura tem essa necessidade do espaço. Se você tem espaço maior para pintura. Então em países europeus, a pintura tende a ser menor e tem a ver com seus próprios limites de fronteira. A gente estava ganhando novas fronteiras e esses jovens estavam vencendo e ganhando espaço, cultivando área de pintura **...no próprio prédio, inclusive...** É, no caso, no próprio prédio. Então esse espaço novo que a abertura política possibilitou. De ser lícito de se exercer e de você não precisar ficar comentando... porque a arte dos períodos autoritários é sempre uma arte barroca, ela sempre se dá no subtexto. Você nas entrelinhas fala então a linha. A estrutura deixa de ser importante para ser o ornato, que é a voluta, que é aonde você passa a sua mensagem. Naquele período não. Você podia falar o que você queria mesmo, até falar de você, até falar da própria pintura, explicitamente, sem ser perigoso. Não ia levar um choque elétrico, tirar a sua unha...

E o que o Sr. pensa da arte hoje? A herança que já se tem desse período e a arte, a nossa arte.

Tem os da minha geração, que estão continuando a trabalhar e crescendo. Tem os artistas que participaram dessa geração que surgiram nos anos 80 e que estão amadurecendo e vários deles estão com trabalhos até mais importantes do que eles tinham nessa época, e com repercussão em interlocutores internacionais, é uma coisa muito interessante. E tem os jovens artistas que estão começando. Alguns jovens artistas que ainda estão muito assustados com o que aconteceu na década de 80. É uma coisa mais introspectiva. Mais voltada para suas questões muito pessoais. Você vê coisas recorrentes na arte contemporânea como sexo, morte e religião. Não eram elementos muito recorrentes. Eu acho que muitos artistas contemporâneos que estão na fase dos 30 anos, estão lidando com questões muito íntimas, quase secretas, até o formato. São pequenos segredos que eles te passam, são coisas pequenas, com aspecto literário, recorrente na obra. Obra que descreve situações, que descreve sentimentos, que descreve estado de alma, mas muito secreto. As vezes mais explícita no literário. Uma literatura feita, muitas vezes ilustrativa até. Eles ilustram sentimentos. Mas é uma arte que cheira a sacristia. Eu nunca vi isso em arte brasileira. A religião não é um dado que tem influenciado muito. Na arte brasileira hoje é muito presente, não sei se é a questão da aids.... A morte que fica presente a transcendência, morte, sexo e religião é muito presente. O trabalho das mulheres, onde isso tudo está muito presente, e o trabalho das minorias, o trabalho dos gêneros..., quer dizer... isso tudo não acontecia na geração 80. Nenhuma mulher estava fazendo trabalho de mulher..., nenhum homem estava fazendo trabalho de homem... A relação era mais plástica, visual. Talvez a geração 80 tenha sido mais moderna, mais modernista, na sua relação com os elementos plásticos. E essa geração atual é mesmo mais pós-moderna, quer dizer, lidando com o desconforto.

Uma volta ao conceitual, talvez ou não?

Eu acho que eles tem influência da arte conceitual, mas é uma outra coisa diferente. O suporte é muito importante. O suporte em que as coisas se dão agora é muito importante. O trabalho que é feito em gase não é por acaso que ele é feito em gase. Ele tem de ser feito numa gase. Quem usa um lençol de cama bordado é porque é lençol de cama bordado mesmo. Ele não está usando aquele suporte a toa. O suporte é um meio expressivo também.

7.1.5 Entrevista feita com Thomas Cohn, em 15 de setembro de 1997 (transcrição revisada pelo depoente)

Como o Sr. se apresentaria: marchand, galerista, colecionador?

Galerista, ex-colecionador. Fui colecionador 20 anos e agora acho que meu trabalho é de galerista. Digamos, faz com que minha função de colecionador não exista mais, pelo menos, passa a ser uma coisa muito secundária na minha vida.

O que orienta a sua sensibilidade, o que te faz eleger um artista?

Olha, isso é uma coisa que vai mudando com a própria vida. Cada vez vai vendo-se mais, conhecendo-se mais. Quando a gente viaja, se abre a novas propostas, vai eliminando as coisas que podem parecer repetitivas, redundantes, e vai se fixando cada vez mais no que realmente interessa, ao fundo da coisa e não a superfície. Eu acho que o conhecimento te leva a preferir cada vez mais artistas que acrescentam à sua cabeça. Isso, na superfície parece uma coisa um pouco automática, porque eu vejo um artista e sei que me acrescenta e acrescenta à linguagem da galeria... Então você me pergunta: "— mais qual é a linguagem da galeria?". Eu não sei te dizer qual é a linguagem da galeria... a linguagem da galeria tem a ver comigo, e com meu sócio e tudo mais. Mas tem artistas que seja por incompatibilidade pessoal ou critério artístico não se enquadram. E aparece um artista que você nunca viu na vida, não sabe como é, não sabe quem é, e de repente você vê o trabalho e cai de quatro... então poderia parecer uma coisa intuitiva... tudo indica que é. Mas não é. Pois você entra com toda a sua carga de conhecimento. Eu estou mexendo com arte, estou mexendo com colecionador... mas como galerista, no total de 34 anos... então as coisas vão se acumulando e servem a essa coisa que talvez definiria-se como instintiva. Quando não é. E como há conhecimento atrás de tudo isso, acho que isto é que determina uma escolha sobre outra.

Bom, um pouco dessa sua história, como colecionador. Como foi a inauguração da galeria na Barão da Torre em 83, que foi às vésperas da "geração 80"?

Bom...em 82 eu resolvi... Eu trabalhei durante 30 anos com aparelhos médicos..., em 82 tivemos umas divergências com sócios, que eram mais ideológicas que pessoais. Eu na época tinha 48 anos de idade, era o momento de definir minhas prioridades de vida.

Nessa época o Sr. era só colecionador?

É, só colecionador. E nesse momento tinha um desejo muito grande ser galerista. Não estava tão interessado na posse eterna ou, pelo menos em vida, em determinada a quantidade de obras.. e também não tinha dinheiro para fazer uma grande coleção. Cheguei a conclusão de que, para mim, era mais interessante é ter uma posse provisória — por tempo menor — das obras. E ter uma maior influência no circuito de arte, isto é, se eu encontrava uma pista interessante, dava uma força. Então isso eu achei interessante, achei que serviria para aquilo que eu queria para o resto da vida.

O Sr. começou com que exposição?

Começamos — a Myriam, minha sócia e ex-esposa e eu — com a exposição do Vergara em 17 de março de 1983, depois fizemos uma exposição da Mira Schendel, montada pelo Sérgio Camargo, muito bem por sinal, e a terceira exposição foi Leonilson em maio de 83, na mesma semana que a Luiza Strina aqui em São Paulo. Essa foi a primeira exposição, essa duas, na verdade, foram as primeiras exposições da "Geração 80" do Brasil.

No início dos anos 80, como e que era mais ou menos , como é que estava o sistema, o ambiente artístico, a produção e a circulação?...

Isto é, o que viria ser a geração 80 e eu não tinha o menor conhecimento..., na verdade... não conhecia a Leda, não conhecia Leonilson, não conhecia nenhum dos artistas da geração 80, nem eles me conheciam, nem eles conheciam ninguém, supunha eu. Quem me apresentou ao Leonilson, que foi o primeiro, foi Antonio Dias. Antonio Dias..., acho que conheceu ele na Europa. Eu tinha uma pré-galeria, um lugar que servia como depósito, como ateliê e tudo o mais. Em Botafogo. Aí estava preparando para galeria e um dia o Antonio Dias me trouxe ao Leonilson e me apresentou. Veio com uma pasta de desenhos. Olhei para os desenhos e acho que aí foi que começou a "Geração 80". Achei excelente. Não estava no meu planejamento anterior, acho que, pelo contrário, minha idéia era trabalhar com artistas conceituais, isto é, havia pensado era em trabalhar com Amílcar de Castro, Sued, Tunga, Antonio Dias, Vergara. Com Waltércio estávamos distanciados por outras razões... Bom, mas digamos, se não fosse razões assim, ele teria entrado no esquema também. Agora disse que houve uma reação aí... A entrada de um artista, assim como Leonilson e aí, praticamente desgarrou-se parte desse grupo, desgarrou-se da galeria e digamos (pensando) Tunga, Resende... depois Vergara..., é, não se acharam à vontade. E, pelo contrário, nós achamos, encontramos cada vez mais, mais artistas interessantes nessa área, lançamos além a Leda Catunda depois, primeira exposição em galeria dela, lançamos Hilton Berredo no Rio, lançamos ... Edgar de Souza, Lia Menna Barreto, Adriana Varejão..., toda essa geração nós temos, boa parte dessa geração dos anos 80, foi lançado pela galeria e nós nos sentimos muito a vontade com isso.

Aí então já estamos falando de uma coisa bem próxima, envolvendo, inclusive, o evento "Como vai você, geração 80?". Como foi a sua participação, isto é, na montagem de evento... eu fiz uma entrevista com Senise, em que ele cita, na entrevista, que havia "a sala do Thomas" dentro do ... (risos)

Não..., "a sala do Thomas" era obra do Leonilson ... (*interrompe e me leva à outra sala para ver o quadro do Leonilson que foi exposto durante o evento*)... Tinha a Leda... Ah!... Tinha Cozzolino, com quem eu acho que encontrei pela primeira vez em Paris, e aí... bom, nós fizemos uma exposição.. Ah, nós levamos vários artistas à feira de arte, da Arco, na Espanha em fevereiro de 84, acho que isso ainda foi prévio à "Como vai você", é, que foi julho. Em fevereiro do ano de 84, nós levamos Antonio Dias e levamos Leonilson, Leda, Sérgio Romagnolo, Hilton Berredo, Cláudio Fonseca... (pensando) mais um..., à Espanha. Foi a primeira vez que uma galeria de

arte contemporânea ia a uma Feira Internacional. E repetimos essa exposição depois no Rio e se chamou "Stand 320", uma coisa assim, que foi o número do stand, 320 que... Ah!...Ciro Cozzolino também...era o que faltava, o Ciro Cozolino, nos conhecemos na França, depois ele veio para o Brasil, depois marcamos uma exposição individual com ele. Primeiro fizemos uma coletiva aí em 320, depois marcamos uma individual. Mas aí ele não conseguiu fazer, não chegou lá. Não sei o que passou. Ele se desarvorou de alguma maneira e não chegou lá... pena, porque ele estava muito bom, ele era assistente de Hervé di Rosa, ele é um artista francês dessa época como Combas e outros artistas dessa linha. E o Cozzolino e o Cabot Junior, eram assistentes dele nessa época. Cabot ficou na Europa... Bom, e foi aí em fevereiro de 84 que nós vimos a primeira exposição internacional. Aí veio em julho, acho eu, o evento "Geração 80".

Mas aí, eu digo, a sua participação, esses artistas já procuraram ...

Eles foram procurados pela direção, isto é, Marcus Lontra, que nessa época dirigia, sua esposa Sandra Mager, e acho que Paulo Roberto Leal e Roberto Pontual, foi chamado também, e ele escreveu um livro sobre "Geração 80". Se você ver o livro, vai ver que atrás o patrocínio é da galeria. Bom, aí foi que chamaram os artistas. Evidentemente o Leonilson, a Leda, o Sérgio já tinham mais mídia do que os outros. Era um total de 123 artistas e os artistas da galeria tinham, nessa época, já tinham seu espaço. Daniel ainda não pertencia a galeria. Ele estava em ascensão mas devo confessar que ainda no início eu relutei bastante... não quis, achava que não estava maduro (inclusive a Sandra Mager, a mulher do Lontra naquela época, insisti bastante), eu fui ao ateliê na ausência dele e não sei. Não gostei, inclusive não gostei do trabalho dele na exposição Geração 80. Só depois da bienal em 85 é que passei a me interessar por ele. Devo confessar que não foi como com os outros, assim amor a primeira vista. Foi simplesmente convívio e a consciência da obra, de um artista sério e tudo o mais. E depois fui gostando, foi encaixando ao negócio, a gente foi se edificando no trabalho dele. Hoje ele é estrela maior da galeria.

E os outros? O evento mexeu com o sistema artístico, os outros galeristas, com esse empenho ...

Eu acho..., bom, não havia muita galeria no início. A Galeria Saramenha era uma galeria, com um programa. E tinha gente, tinha artistas de muito boa qualidade, e... na época era a galeria mais respeitável do Rio, uma galeria forte, boa..., o Vítor Arruda sempre foi um profissional muito bom, eles tardaram talvez um pouco em entrar na "onda 80", mas tiveram também participação boa. Eles não se colocaram,... "Ah! Então Thomas Cohn lança essa geração, nós não, não faremos isso...", pelo contrário, eles também investiram em cima de alguns artistas dessa geração e as outras galerias cedo ou tarde também vieram a aceitar alguns. Esse fenômeno que aconteceu no Rio, aconteceu em São Paulo, aconteceu na exposição da Luiza..., também aconteceu com outras galerias que foram buscar nos artistas que mais estavam dentro da sua linha, mas nós fomos os primeiros.

Havia muito artista jovem, se iniciando. O Sr. acha que houve muita aposta perdida, ou seja, artistas que não tinham uma história, que estavam iniciando-se muito cedo...

Normalmente você..., dos artista que você conhece, é ínfima a proporção de artistas que você escolhe para trabalhar com eles. Mesmo porque, você não pode fazer mais, em num espaço normal, como nós tínhamos, não pode fazer mais de oito exposições por ano. Então entre os centos de artistas e aspirantes, e tudo o mais, como nós fomos, digamos, os primeiros a trabalhar com essa geração, nossa possibilidade de erro era muito menor. Porque praticamente pegávamos *la crème de la crème*... O caso do Ciro, foi um problema. Eu interpreto isso hoje como um problema dele: que não conseguiu psicologicamente aceitar o fato de que ele podia vir a ser um artista cedo. Não sei o que aconteceu... alguma coisa..., ele não..., um mês antes da exposição, ele praticamente tinha tido duas obras mas, de dois meses antes. Ele nos últimos quatro ou cinco meses antes da exposição, não tinha conseguido fazer nada. Nada. Então acho que houve uma trava. Que não era que ele estava produzindo mal, o problema é que ele não estava produzindo nada, ou seja, ele teve algum bloqueio psicológico. Eu vi algumas coisas dele mais tarde, algumas boas e outras menos boas, mas eu acho que ele se bloqueou ou eu errei, não sei. Mas de resto aposto que funcionava bastante bem.

Em termos gerais, não só no seu caso ...

No geral, você não pode pedir que uma geração produza, uma geração de dez anos, produza mais de dez artistas. Não pode pedir. Essa é a minha opinião. Não pode pedir mais do que isso. Dez é realmente bom.

Também, junto à esse aspecto de serem jovens e estarem se iniciando, havia um acesso muito fácil às fontes internacionais, a revistas como *Flash Art*, etc., muita gente procurando inspiração, orientação, caminho, e isso não ...

...Inevitável, inevitável... Porque o artista automaticamente procura o trabalho de outro artista. Isto é, os artistas não aparecem soltos. Nunca. Ou são escolas de arte, ou são museus, mas sempre um vê o que o outro está fazendo, seja para comparar, seja para copiar, seja para o que for, mas sempre um vem junto com o outro e um está interessado no outro e todos estão em grupo. Eu fui várias vezes à Belo Horizonte, por exemplo, e então um artista te pega e, a mim que sou galerista, que posso vir a ser de interesse para eles, e te leva a todos os artistas de uma turma. Quer levar a dez artistas diferentes. Você vê praticamente um panorama num dia ou dois. Então isso é normal, da mesma forma é normal que os artistas leiam as revistas sobre arte, ou se sintam influenciados por ela. O Leonilson é um cara que vivia viajando, ele não veio à galeria de Fortaleza ou de São Paulo. Nasceu em Fortaleza, a família dele morando em São Paulo, ele não apareceu aqui, não. Ele esteve na Europa, na Espanha, na Alemanha, na Holanda. Ele era gente viajada, ele viu arte e, claro, trouxe influências. Eu não conheço nenhum artista que não tenha influências.

Exatamente. Então, tanto poderia ter acontecido cópias, como hibridações.

Claro. Eu acho que o artista passa sempre por um túnel de..., comparo isso com um trem..., o artista passa por um túnel de influências, sai com todas elas, e a medida que volta ao ar livre, vai se desfazendo de todas as desnecessárias e ao final ele decide o seu caminho, seu trilho, como um trem.

Para os artistas que digamos, seguiram carreira, o Sr. acha que aquele evento foi fundamental?

Eh...Bom...É uma pergunta cabeluda... Eu acho que o evento, em si, magnificou uma geração que ainda não estava pronta e, voltando ao que eu já falei, eu acho que uma geração de dez anos, dificilmente produza mais de dez artistas. Se esse evento gerou cento e vinte e três artistas, está respondido boa parte da pergunta... ou seja, tinha artista pelo ladrão. Agora, aos artistas que estiveram lá, de alguma forma foi um "empurrão". Foi sim. Eu acho que a exposição foi mais importante do que os detratores da "geração 80", acham e menos importante do que os que fizeram a exposição, estavam achando nesse momento. Porque eles estavam pegando cento e vinte e três artistas que estavam crus. Então desses crus, alguns deixaram de ser crus e foram bons artistas e outros sumiram. A grande maioria sumiu. Claro.

O que significou em termos de investimento, a geração 80, como é que funciona essa coisa e...

É difícil dizer, porque eu nunca saberia dizer o número. Vai que o número que eu lhe dissesse fosse mentira. Não tenho a menor idéia. Agora, no início a gente trabalha comprando obra em quantidade para que o artista sabendo que não vai vender tudo, sabendo que talvez não venda nem parte..., essa obra normalmente é de preço baixo. O artista está começando, de modo que você pode cobrar preços muito favoráveis. Se você vende 30% disso, já tirou a despesa e você está fazendo uma aposta, uma aposta em cima do artista, em cima da linguagem. Leonilson, por exemplo, trabalhava com obras que você tinha que botar *push-pins* nas paredes. Ninguém, no Brasil, nunca, em hipótese alguma, de Cabral até a data, tinha botado jamais um *push-pin* numa parede. Aliás também não tinha *push-pin* no mercado. Então nós tínhamos que providenciar o Leonilson, o *push-pin* e a pessoa que colocasse o trabalho na parede. Inclusive muitas pessoas queria botar dentro de chassis. Porque é a isso é que eles estavam acostumados. Outras pessoas botavam moldura, mesmo. Então, realmente você tinha que forçar a barra com um público que absolutamente não tinha experiência no ramo. Nem nós tínhamos, para dizer a verdade. Eu acho que essa forma de trabalhar: nós comprávamos bastante obra, a preço reduzido, tentávamos vender ao preço que nos permitisse, mais ou menos, em 30% das obras recuperar o investimento, alguma coisa assim. E o resto ficava como acervo e dava aos artistas, ao mesmo tempo, a possibilidade de continuar trabalhando e assim por diante. Não adiantava de nada que eles produzissem e não vendessem e então não conseguissem produzir mais. Porque o interesse é nosso que eles produzissem mais e fossem adiante. Então essa forma foi a de trabalhar.

O Sr. acha que esse aspecto, uma mudança recente, das instituições, das grandes instituições, como o local de consagração dos artistas, por um aspecto de um mercado como regulador de uma atividade artística, o Sr. vê essa possibilidade, como sendo uma característica da arte dessa década p'ra cá?... No lugar de procurar os Salões Nacionais e outras instituições...

Os Salões para mim sempre foram importantes fontes de informação. Agora, os Salões tinham um grande prêmio naquela época: viagem ao exterior. O que evidentemente era muito glamouroso, charmosíssimo mas ajudava a um artista por

ano. Você não pode pensar seriamente de que isto fosse um negócio de loteria em que um só que tirava na loteria... com muitos candidatos... mas o artista não podia trabalhar exclusivamente no Salão. Porque não podia viver do Salão. Não havia forma de vender o seu trabalho no Salão. Então os Salões, instituições como Macunaíma ou outras... tudo muito bem para o artista se ver exposto e nesse sentido funcionava. Agora, para o artista se realizar como artista, aí estavam as galerias que na época, no Rio de Janeiro eram numerosas. São Paulo, talvez menos. Agora a situação se inverteu, por diversas razões. Mas de qualquer maneira o meio era expor em Salões, em instituições do estado, oficiais e por fim era chegar a ser exposto pela galeria, que foi o que aconteceu na "geração 80", ela realizou este papel.

Naquela época havia uma possibilidade política, pela questão da abertura, das "diretas-já", mas ela não se manifesta diretamente nas obras. O Sr. acha que há uma preferência por uma estética constante no "fim" das ideologias, uma coisa mais neutra?

Eu acho que a geração...estou um pouco surpreso na pergunta...eu acho que a "Geração 80" não pegou o pior da ditadura..., isto é, a "Geração 80"..., não acho que tenha tido uma reação à ditadura porque ela encontrou a ditadura nos "finalmente" e não nos "entretanto". Encontrou a ditadura quando a ditadura não estava nem mais interessada em ser ditadura. Então não podia ser, teria soado falso que a geração 80 funcionasse como coisa anti-ditadura. Falso, oportunista, quando a ditadura estava se decompondo. Eu acho que nós não podemos buscar esse significado. Sim o significado de liberdade, sim o significado, ou seja, podemos ir às coisas reais, liberdade, sim o direito de fazer o que bem entender, sim o prazer, sim, mas, nada contra nada. Não havia uma coisa contra a ditadura, contra uma situação social, contra..., não..., eu não consigo vê-lo.

A estética festiva fazia parte do clima mesmo?

É, eu acho que fez parte da decomposição da ditadura. A abertura para o prazer, a abertura para fazer o que bem entender, para mudar cor, para usar qualquer elemento, tudo isso. Eu acho que é uma manifestação pós-ditadura. Já anuncia o fim da ditadura, mas não se insurge contra ela. Se não, seria falso.

Como o Sr. vê, como contribuição à arte brasileira, o evento "Como vai você, geração 80?"

Antes de tudo eu vou ter que confessar aqui uma limitação de minha parte e seria desonesto continuar o papo sem te dizer que eu só cheguei ao Brasil em 1962. Isto é, meu conhecimento pela arte brasileira anterior a 62 existe, conheço obra, mais não vivi essa época. Eu vivi a época posterior a 62 e já em 63 eu já estava comprando arte. Ou seja, essa época sim. Você pode me perguntar o que que eu acho e tudo mais, porque eu vivi essa época, vivi os artistas, conheço todos eles ou quase todos eles e a partir desse momento eu tenho uma vivência muito grande, antes só através de terceiros.

Bem, eu acho que o que diferencia a geração 80 e a geração 90 e agora com retroatividade à geração de 70, das outras, e mais o Hélio Oiticica, a Lígia Clark..., de repente eles só agora foram descobertos, quando em vida não usufruíram da

repercussão da sua obra. Você pode dizer que Sérgio Camargo, Mavignier e outros tiveram uma repercussão internacional. Agora, não eram considerados como artistas brasileiros. Sérgio Camargo na França morou 'x' anos, o Pisa ainda mora. O Mavignier mora na Alemanha. Então como geração de arte brasileira, conhecida no exterior, a primeira foi a Geração 80. Com mais intensidade ainda, a Geração 90 e agora de reboque, porque a 90 de alguma forma deve bastante à Geração 70, aparece interesse pelos anos 70, por exemplo, um Waltércio, um Cildo, um Tunga... Antônio Dias também conta como italiano, como parte da arte italiana dos anos 70. Hoje, a geração 70 é reconhecida, depois de 20 anos, depois que apareceram em circuitos internacionais, na Documenta, bienais, etc. Hoje se lhes dá o verdadeiro valor que já tinham nos anos 70, só que não era divulgado no exterior. Então, é curioso que a geração 80 que levou a reboque os artistas dos anos 70, tivesse sido tão desprezada nos anos 80 pelos artistas da geração 70. A geração 80 abriu o mercado e os galeristas — dos quais eu acho que devo ter sido o primeiro — levaram a arte contemporânea brasileira para o exterior. Isto depois deu como resultado: "— Ah bom! Mas no Brasil não se faz exclusivamente arte naïve?"... também se faz outra coisa..., "Mas que coisa é esta?"... Bom, e aí começou a chegar gente ao Brasil e viu que este panorama era uma coisa totalmente diferente da expectativa e muito acima da expectativa.

E o que o Sr. percebe como tendência hoje?

Hoje é uma nova geração, isto é, digamos, a geração dos anos 90 os quais tem uma quantidade de artistas que parecem de grande interesse. A galeria representa hoje a Rosana Palazyan, a Beth Moyses aqui em São Paulo, a Lia Menna Barreto, de Porto Alegre, o Walter Goldfarb do Rio de Janeiro, como pintor. Eu acho que estes nomes mais outros que são representados por outras galerias, como Rosângela Renun, Jac Leirner, Efraim de Almeida, e outros que são artistas de grande interesse da geração 90. Eu acho que todos eles têm projeção para o exterior e penso que, hoje em dia, Latino-América já não é aquela coisa difusa..."vai saber o que é isso..." e tudo o mais..., desde que apresentamos artistas de outros países também. Nós lançamos o Kuitca em 86 e hoje nos Estados Unidos e na Europa ele é um artista latino americano 'número um'. Nós tratamos com ele com muita antecedência e levamos ele à Europa e mostramos a diretores. Tivemos outros artistas também, trabalhamos com José Bedia em Cuba, trabalhamos com artistas de Colômbia, Rafael Ortiz, de Argentina, Julian Trigo, peruanos, Moico Yakes, etc. Ou seja, nós temos panorama da geração de todo o continente, Priscila Monge de Costa Rica que é uma ótima artista... Agora nós pensamos essa geração, é uma geração rica, rica em valores. Acho que o Brasil é um país que nacionalmente muito grande, mas muito afortunado na quantidade e diversidade de artistas que produz. Há um ambiente artístico especial, quer dizer, na produção está muito bom, há falhas no circuito, mas a produção é boa.

E esta mudança para São Paulo?

Ah...isso não tem nada a ver... A galeria não está mudando para São Paulo, a galeria continua no Rio e em São Paulo. Fizemos a sociedade e essa sociedade tem vários motivos. Nos coloca como a única galeria que tem artistas dos anos 70, 80 e 90, isso a nível nacional e especialmente internacional. É um fator tremendamente positivo porque agora, os artistas que eram desconhecidos durante anos, são o parâmetro que se usa internacionalmente para qualificar a arte brasileira. Estava

faltando na galeria Thomas Cohn, e agora fazem parte dessa nova galeria. Esse é um motivo muito forte. O segundo motivo muito forte é que no exterior, a nível nacional e a nível internacional, tendo uma galeria que atua nas duas cidades simultaneamente, é um argumento muito forte. É um argumento muito forte perante os clientes, já que não existe nenhuma outra galeria que trabalhe em Rio e São Paulo e um argumento muito forte perante os artistas porque nenhuma outra galeria pode dar aos artistas, sem fazer qualquer tipo de movimento especial de busca, pode dar uma chance de expor no Rio e em São Paulo. Normalmente a situação é assim: você expõe um artista qualquero no Rio, um artista do Rio. Expõe no Rio e depois para levá-lo para São Paulo, você tem que "emprestá-lo" ou conseguir uma galeria para ele. E o sistema deles depois é diferente do seu... E então sempre dá problemas de discrepâncias e, para nós, se encontramos um artista no Rio... expomos ele no Rio, quando vem a São Paulo já está com a experiência de uma exposição. Já não está com o curriculum zero e vem a São Paulo e expõe conosco em São Paulo. Não há problemas, não há diferenças. Quando encontramos um artista em São Paulo, expomos ele em São Paulo e depois levamos ele para o Rio. Então nos dois grandes centros do Brasil ele está exposto. Depois podemos levá-lo para o Exterior. Isto é, nós trabalhamos em São Paulo, nós trabalhamos no Rio, nós trabalhamos no Exterior. Essas três partes são uma garantia para o artista com o qual decidamos trabalhar. Esse é o outro argumento pelo qual fizemos a sociedade. E o terceiro argumento para a vinda a São Paulo é simplesmente um argumento de mercado. São Paulo é o maior mercado do Brasil, isso é indiscutível. Então porque não ser parte desse mercado se nós podemos ampliá-lo? Se nós fazemos novas propostas..., vai encontrar novos interessados. O potencial... é uma idéia errada pensar que o mercado é como um bolo, fixo, que se divide em X pedaços de acordo com a quantidade de galerias que tem... Não é assim. Com uma galeria que entra, assim, digamos, agressivamente... o bolo aumenta. E aumenta para todos. E com cada galeria que fecha, o bolo diminui. O interesse do público também vai diminuir porque terá menos lugares aonde ir. Que foi exatamente o que aconteceu no Rio de Janeiro, no final dos anos 80, nós tínhamos 15 galerias, não vou lhe dizer quantas tem agora. É só observar **...Na palma de uma mão...** menos...então esses são os motivos.

Ok!, O Sr. gostaria de acrescentar mais alguma coisa?

Eu quero acrescentar isto. Me ocorreu agora. Outro dia revirando papéis, eu encontrei uma Revista Módulo do ano de 82, que o Lontra publicava na época, e que foi uns quatro ou cinco meses antes de abrímos nossa galeria e eu acho que para esse seu tema pode ser uma contribuição interessante.

Eu estou dizendo aqui: "O acesso de revistas de arte está mais para *Playboy*, *Penthouse*, do que para *Art Forum* ou *Flash Art*, sendo assim o isolamento do artista brasileiro e latino americano é grande. Sua participação dentro de um contexto abrangente e episódica e seu defasamento quanto a possibilidade de apresentar propostas ou se fazer ver e ouvir, torna-se inevitável. Tudo isto do mercado de arte atrasado, de características nitidamente regionalistas que precisa ser urgentemente atualizado, com a substituição dos mortos medíocres pelos artistas vivos com uma obra muitas vezes fascinante. Esse trabalho está sendo feito pela FUNARTE, às vezes o MAM, muito na base de impulsos pessoais. O intercâmbio cultural, com a divulgação no Brasil da arte dos grandes centros e a valorização e incentivo dos

bons artistas locais, com a possibilidade de sua projeção internacional, não é utopia. A tarefa se resume a colocar o Brasil no Mapa Mundi das artes, dá para fazer".

Falei isso em 82, antes de abrir a galeria, antes da "geração 80", antes de qualquer desses eventos. Eu falei isto e outro dia, eu revi. Eu disse, "puxa vida, mas então eu falei isso e cumpri". Isto é, nós colocamos artistas no Mapa Mundi das artes e isso foi uma coisa que eu tinha previsto em 82. Não foi uma coisa que falei a semana passada,. Isto falei em 82, quando não era *marchand*.

Feeling?...

É.

7.1.6 Entrevista feita com Wilson Coutinho, em 20 de agosto de 1997. (transcrição não revisada pelo depoente)

Início da gravação antes de alguma pergunta formal. Conversávamos sobre as definições de pós-modernidade.

COUTINHO: ...Vem-se vigorando esse conceito a partir de uma exposição de arquitetura em Veneza. Aí ela foi lançada com vontade. É difícil você definir conceitualmente: o que é a pós-modernidade. Você pode adequar. Você pode determinar vários momentos em que ela possa ter um rompimento total com o modernismo.

Rompimento total... eu acho que é muito forte, não é não?

Foi, desde que você considere...

um pouco como diz o Jameson, que há uma grande estratégia de mercado...

Isso também é, quer dizer, isso também foi. Mas no modernismo também teve um momento em que houve uma estratégia de mercado, do modernismo, com Picasso, etc. Não sei se é só a idéia de mercado. Eu entendo a teoria dele, do Jameson. Mas isso só não explica. Não explica as modificações que houve no sistema de arte em função não só de mercado. Até porque muitas obras ditas pós-modernas, elas não são vendáveis para colecionadores. Elas desaparecem, elas são *performance*. O que está existindo é outro sistema. Que na minha cabeça, o sistema que se alterou, que eu acho, é o seguinte: a partir de um determinado momento, nos anos 80, você tem uma criação infernal dos centros culturais, no planeta... Europa... em todo o lugar... Vou te mostrar um exemplo que é este Museu Guggenheim de Bilbao... [mostra uma matéria com fotos do prédio].

Então isto é um exemplo de uma posição pós-moderna. Então todos os centros culturais, Segóvia, na Espanha, a Alemanha inteira tem seus centros culturais. Não são, geralmente, às vezes não são nem museus. No caso este é um museu. Toda a Universidade também tem seu centro cultural, porque houve quase que uma substituição das igrejas pelos museus, antigamente se fazia igreja, hoje você faz museu para dar um simbolismo. A Cidade de Bilbao a partir de agora vai ser esse museu. Só a partir dessa estrutura nova inteiramente inédita...

O Sr. faz essa comparação da cultura em substituição à igreja, ou seja, um local de peregrinação...

É, de sacralização, de um ritual. Você vai a um museu hoje como se você fosse a uma igreja. No Brasil não. Lá nesses lugares você vai aos domingos, você leva os seus filhos, é uma cerimônia e você vê obra de arte como uma coisa sagrada. Tanto que se preserva obra de arte. Desde que você deixa ela nascer, já está preservando.

Eu tenho uma opinião de que isso é uma herança Moderna, da Idade Moderna, lá do Renascimento, um objeto artístico, que herda o sentido do sagrado que existia antes...

É, esse sagrado também estava ali sacralizado pela ordem do patrono. As brigas de El Greco eram por questão de grana. Se você tinha a briga do El Greco com o seu patrono na sua comunidade, que não eram por questões sobre porque eu estou pintando assim ou estou pintando assado. Se você pegar todos os contratos, as brigas: " — Ah!, aquele artista era genioso, e tal..." Era grana. El Greco é um cara maravilhoso, isto está documentado, o trabalho era discutido por três pessoas, um era amigo, o outro não era... As brigas rolavam por aí. Entrega de prazo... O sagrado existia como aquela coisa de representar uma imagem, mas isso aí, no tempo da caverna já era assim, né, no Renascimento, na caverna, era exatamente isso, você chegava lá pra ter o espírito religioso do animal.

No renascimento a obra deixa de ser, para uma finalidade ritualista religiosa mesmo e passa a ser feita sob uma encomenda, mas mantendo ainda esse aspecto sagrado.

O grande prédio do Renascimento eram as igrejas, depois se separava. As igrejas e os castelos. Mas a primeira coisa que você fazia era aquele grande *domo*, como o do Vaticano. Essas é que são as obras, o resto era decorar aquilo. E não tinha outra forma de decoração senão as artes visuais. E estas geram brigas naquele período. Hoje você não vai falar de igrejas, o papel da igreja correu para a televisão. O cerimonial agora é o museu, os centros culturais e tal. Isso modificou a estrutura da arte de forma imensa. Pela quantidade enorme de artistas. E estes centros culturais como não são compradores eles preferem, optam muito mais pela obra volátil, que é a instalação, a performance, estas coisas assim que podem ser feitas no local e com idéias que são jogadas.

São locais também de transmissão de valores?

Isso eu não sei se vai ser, mas a idéia é que você tenha novas artes como elemento sagrado que, a partir do momento em que se faz hoje uma obra, ela tem que ser preservada. Essa idéia de preservação é nova. Não havia essa idéia.

É, ou contra isso, como alguns artistas trabalham, pela própria deteriorização do objeto.

É mais aí fotografam, eles fazem vídeo... Preservar eles querem. Os próprios "donos"... os curadores têm essa idéia de preservação como uma idéia imediata. Então neste espaço pode florescer uma coisa chamada pós-modernismo.

Como o Sr. veria a Pós-Modernidade enquanto falência do Projeto Moderno?

Eu acho que o que Projeto Moderno tinha de mais radical, isso já se acabou. Primeiro, no Brasil isso não é tão claro, mas nos Estados Unidos é muito claro. O tal do "politicamente correto". Você tem que fazer arte de vietnãmita, arte negra... você tem que ter regionalidade sem individualidade. O Moderno era um apátrida. A Escola de Paris Moderna, Cubismo... tem gente de todo o lugar. Tinha russos, alemães, não tinha essa regionalização. São Modernos no sentido deles lá. Então não tinha essa tentativa de se regionalizar. Ao contrário, se internacionalizar e ser apátrida. Você é estrangeiro. Aqui não, você tem hoje em dia arte negra dos negros, do problema social das minorias. Isso também mudou o panorama das artes. Porque

quando um curador pede um dinheiro para Fundação Rockefeller, quem está dando esta autorização é um cara politicamente correto na cabeça. O cara que assina, vê que lá estão as minorias sociais... Então é válido. Aí repassa uma grana, entendeu? Daí começa a florescer essa história toda. Como o mercado, como é deles ali, é na esperteza do jogo. Isso é arte contemporânea. Porque em termos de mercado de arte contemporânea, há uma queda muito grande, e arte antiga não. Continua valendo. Mas o movimento de capital que hoje os museus e os centros culturais têm — não aqui né, aí fora - é muito maior do que um galerista.

Isso no Brasil ainda não aconteceu mas vai acontecer.

Acho que isso seria uma resposta, talvez a um movimento para tentar compensar a idéia de que você tem de romper as fronteiras e globalizar, seria uma reação buscando identidades ...

Para um artista moderno, a identidade não quer dizer nada. Picasso é um espanhol. E o que tem de espanhol ali? Então isso mudou. Esse sistema ficou mudado, entendeu? Agora definir claramente o que é pós-modernismo, a gente não sabe direito. A não ser que você sente que ele tem uma coisa diferente.

E como o Sr. vê este período no Brasil?

No Brasil, pela organização, foi um pouco diferente, pela estrutura. Primeiro por que não tinha essa estrutura montada. Agora já tem bastante centros culturais. Haviam duas coisas: a democratização do país, uma primeira geração, e tinha também uma idéia falsa do mercado de arte brasileiro. Então eles eram assim meio *top model*. Você via os catálogos com eles posando meio *bad* com cara de roqueiro. Eles iam se juntar a essa popularidade que estava acontecendo nos Estados Unidos. Também lá eles estavam bancando os roqueiros e alguns conseguiram, porque lá é outra coisa. E depois eles tiveram essa frustração de que não era a mesma coisa.

No artigo que o Sr. escreveu na época, em relação a geração 80, o Sr. fez uma crítica às revistas, às revista americanas e européias.

É, que são agora todas pós-modernas.

Isso como grande influenciadora do evento?

Foi, evidente. Havia uma divulgação muito grande naquela revista Flash Art, e muitos artistas não entendiam.... Por exemplo: tinha uma artista realmente bom dessa turma, que é aquele alemão, o Ansel Kieffer. Por acaso nesta época, o Kieffer foi imitado por alguns artistas, mas pelas revistas. Quando você vai ver o Kieffer - eu tive a oportunidade de ver o Kieffer antes dele estourar- não tem nada a ver... Mas pela revista, pela a imagem da revista... os caras tentavam fazer meio parecido, os brasileiros. Há exceções, evidente. Houve também esse impulso com uma figuração muito forte, que não é só brasileira, era geral, houve uma também uma tendência de chamar qualquer coisa de um "ismo" qualquer -que nenhum deles colou- a não ser o próprio modernismo. Energismo, não sei mais o que... Houve uma infantilização muito grande da arte. Coisa que no moderno era muito sério, aí virou uma infantilização. A busca de uma arcádia infantil imensa ...

Isso pela própria idade dos artistas daquela época ...

Não, com 30 anos você não vai buscar arcádia nenhuma. Uma tentativa de lembranças infantis, de resíduos da infância ou de imagens... que começa a acontecer com um artista que mudou inteiramente, que é o Nelson Félix. A primeira exposição do Nelson Félix, que ele disse que não tinha nada a ver, era aquela sobre Mickey, Pato Donald, não sei o que. Você não deve ter visto foi com Jean Boghiccí. Depois ele mudou numa tentativa de entrar numa escola de escultura brasileira, e está num caminho... Jean Boghiccí é um *marchand*. Ele não entrou nessa não, mas ele expôs e gostou dos desenhos. Ele é o precursor disso. Tinha uma galeria que gostava disso, que era a Thomas Cohn. Ele pega essa turma toda, tinha exposição do Thomas que parecia *playground* infantil, Mickey pintado... era assim. Havia um infantilismo, a busca de uma arcádia e depois eu acho que houve uma frustração muito grande, por que eles não conseguiram encontrar um mercado para agüentar aquilo. Era muita gente.

Mas mesmo assim você tinha gente suficiente ali com talento...

Isso é óbvio que tinha. Em não sei quantos mil...

Uns 120.

Evidente que muitos iam. É aquele negócio: qualquer garoto hoje pode ser. Aí entrou para fazer pintura ou desenho, seja lá o que for, vai dançando como os outros. E aí ficaram poucos artistas, alguns com uma obra interessante .

O Sr. acompanhou a idealização do evento da "geração 80"?

Não, não.

Chegou e viu. Estava pronto, estava armado aquele "circo" todo?

Foi um saque inteligente do Marcus Lontra, de animação cultural. No momento em que, mais ou menos, aquela geração que estava ali tinha a idade dele.

Ele chegou e já encontrou o circo armado. A Escola naquela época tinha uma ligação com os *marchands* mais rápida. Hoje não tem.

Existia uma tradição de pintura que já vinha se formando ali ?

É. Para os professores. O Aquila. A pintura foi um caminho, como era o caminho natural daquele grupo, então bateu tudo certo ali.

Então, foi uma coincidência feliz. Quando o Sr. fala dessa influência das revistas americanas, não seria um pouco excessivo, isto é, não teria realmente um momento propício para acontecer aquilo ?

Não. Aquilo ia acontecer de qualquer maneira. E sabia que ia acontecer porque acompanhava. Pegava a *Flash Art*, e sabia que isso ia acontecer de uma hora para outra, eram as revistas que estavam lendo.

E dava sucesso na época. Foi pós o domínio da arte conceitual. Em termos de mercado a arte conceitual ...

...não vendia...

É vendia de outra forma. Você entrava na galeria, tinha um negocinho, dois traçinhos...Aquilo também começou a "encher o saco". Provavelmente. Aí veio essa porretada de pintura para tudo quanto é lado. Todo mundo pintava figurativo. Na época nem pintura abstrata se fazia. Aí entraram nesse caminho. A frustração foi o país mesmo. Mostrou que o mercado não era tão fácil.

O Sr. coloca nesse seu artigo, no qual eu estou me baseando, uma certa artificialidade do nosso ambiente...

É foi muito artificial aquilo tudo.

O Sr. diz que no momento anterior, teria tido a mesma artificialidade mas sem o mesmo requinte...

É foi muito mediático o negócio - acho que enjetei essa palavra...- muito mediático no sentido geral. No sentido que só se lê em revista. Houve uma conjunção, isso já houve na arte brasileira. Foi o pessoal do "Opinião", onde se destacaram fatos. Então foi um movimento mediático, porque se descobriu que as pessoas eram jovens. E dentro da redação tinham pessoas jovens também. Então foi um movimento propício que, voce pega qualquer revista da época, fatos jovens, tudo era jovem, tinha "jovem guarda"... . Então momentos assim de uma opção de uma nova juventude, e naquela época eles viam um pouco da Pop, um pouco do realismo francês, embora com contribuições individuais maravilhosas, o Gerchman daquele período era sensacional, o Dias é sensacional. O Roberto era um desenhista maravilhoso. E tinham contribuições pessoais, como também teve na geração 80. Senise é um deles, o Daniel. É uma pena, quer dizer, não é a primeira vez que é um jogo artístico que combina desde a redação de um canal...

Estratégia de mercado e mídia?

Havia uma estratégia de mercado, mais ou menos com o Jean Boghici e uma outra pessoa que eu não me lembro agora e havia também dentro da redação. Tinha um cara da mesma idade que o cara que estava expondo. E era também figurativo então tirava um pouco daquela arte concreta, neo-concreta...

Nesse caso, a relação mediática, excesso das mídias, influências das revistas, não seria ...

Isso também é uma nova forma de averiguação de obra de arte, um novo modelo.

De influências ...

É, foi uma troca de coisas.

Na minha opinião isto se deve a uma característica da pós-modernidade, de trocas muito mais diretas, mais rápidas, isto é, da 'Opinião 65' até a "geração 80", há uma expansão das redes de comunicação em nível internacional...

O Brasil daquela época já começava a ter as facilidades da informação.

'Alegria, alegria' do Caetano, aquela descrição desse momento.

Então já tinha isso, isso agora acentuou, agora cada vez mais. Outra coisa que facilitou muito, esse intercâmbio, que parece bobagem, foi o barateamento das passagens aéreas. Parece que isso é bobagem, que não influenciou, mas é claro, hoje o cara vai direto por mil e poucos Reais para Europa, Nova York. Isso antigamente era impossível para o artista da geração moderna brasileira. Ir para a Europa era... Sabe que Mário de Andrade nunca saiu do Brasil? Então isso facilitou muito, é como você só poder fazer prédio alto se alguém inventar o elevador. Isso também ajudou muito, quer dizer, você já encontrava artistas já com vivências fora, sem precisar ganhar prêmio. Artistas que foram para Nova York, muitos foram para Nova York, nos anos 70, que viveram lá algum tempo, quer dizer, se integraram naquela cultura, o que estava fazendo arte naquela época.

O Sr. vê nisso uma tendência, um estilo internacional?

Não, não dá para ...

As manifestações regionais ainda permanecem ...

E quando você é olhado lá fora, você é olhado como uma coisa interessante mas de uma nacionalidade. Até porque é politicamente correto. Exige que você seja nacional, é diferente. O Picasso ser espanhol que não fazia a menor diferença. "Ah! Uma pintura espanhola...". Podia até lembrar a Espanha, que a influência era muito grande, mas ninguém tocava nesse assunto. Hoje um artista chega lá, como se Espanha... porque tem aquela coisa, se for catalã porque tem a Catalunha...

Mas no entanto com uma linguagem completamente compreensível e que conversa sem fronteiras, igualmente?

A nossa concepção para abrir exposições coletivas fora, bienais, é muito complicada também, porque você conhece o seu artista brasileiro, conhece-o bem, não conhece os outros, o Húngaro talvez se você olhasse... Então tem esse detalhe também. Agora, eu vi uma inglesa sensacional, em Veneza. Aí é aquela descoberta. Depois descobri que a mulher era famosa...

Uma outra questão que o Sr. citou, a facilidade de viagens que é atualmente muito fácil, antigamente isto era o grande objetivo dos artistas, os prêmios de viagem ao exterior.

Aprender né? Imagina esta iniciativa nos anos 40, anos 50. Aqui nos anos 50 melhorou um pouco, com essas informações, com a bienal, que realmente foi para mim um grande momento da arte brasileira no sentido institucional. Foi o momento

que todo mundo começou a ver coisas. Com a rapidez, porque era São Paulo, e aquilo altera a arte brasileira completamente.

Entra um padrão ...

Nós escolhemos — é engraçado — , nós vamos escolher o Max Bill, um Suíço. O Brasil tem mania de ordem.

É ordem, mas por outro lado eu vejo que o Brasil tem uma tradição muito mais expressiva e figurativa do que aquele racionalismo geométrico todo...

É verdade...

É na prática muito estranho. Você inclusive tem a geração logo anterior que ela fica meio 'chocada'...

A escolha de Max Bill é uma das coisas mais intrigantes que eu tenho na minha vida. Eu não sei se era porque era muito, segundo o Mário Pedrosa, a desordem total que precisava de ordem. Mas eu acho intrigante. Não sei se na época... , porque a arquitetura também estava influenciando uma escolha mais ordenada...

Eu acho que algo está aí no sentido racional. A bienal era isso...

A bienal foi tirar a gente daquele negócio provinciano. Como este museu, a utopia. Olha só: esse é um momento muito peculiar do Brasil. Nos anos 50, nunca vi algo assim, você pega, por exemplo, o JB, o suplemento dominical. Você vai ver como citavam Mallevitch e Mondrian... republicavam-se textos dele...E você nem tinha visto! Mas se republicava o texto e discutia-se Mallevitch arduamente.

É os textos do concretismo são só coisas assim, as questões da forma, das cores ...

Um concretismo maior. O neo não, o neo já era uma coisa em que entrou uma simbologia, entrou um negócio mais bagunçado do Rio de Janeiro e é mais criativo.

Exatamente, porque é difícil aguentar tanto tempo tanta "linha reta".

Então entrou aquela bagunça e o Hélio Oiticica acabou esculhambando nos anos sessenta e pouco, naqueles ambientes dele.

A própria obra dele é de ordem. Hoje em dia eu vejo, talvez, como única paisagem contemporânea brasileira, é na obra dele lá. Essa Tropicália. A Tropicália, não os parangolés, o maior paisagismo brasileiro. Uma cena de favela ordenada, estava a mesma televisãozinha lá ...

Voltando um pouco, sobre a questão das passagens etc, que ocorre também com a "geração 80", evidente: haveria uma tendência a uma desinstitucionalização da promoção da arte, passando-se justamente para os centros culturais ou para o mercado mesmo, para as galerias... ..

As galerias foram muito afetadas, se você perceber bem. No Rio, porque nós tínhamos na época, a minha primeira época de crítico de jornal, tinha uma porrada de galeria, tinha Paulo Klabin, a Saramenha era uma galeria atuante, trabalhando mais com o pessoal dos anos 70, tinha o Thomas Cohn que logo inaugurou, Jean Boghici...e você tinha mais, você tinha a GB... Mas aqui ficou muito caro fazer exposição toda hora. Hoje você tem a Thomas Cohn que raramente faz exposição, o Joel Edelstein de Nova Iorque entrou agora... Só tem uma galeria de trabalho constante que é a Niemeyer — mais ou menos — que expõe aquelas coisas dela. O Paulo Fernandes expõe raramente, como exposição né... são pouquíssimos artistas, escolhidos a dedo ali... tem um mercado por trás disso. Um mercado invisível, essas coisas todas do moderno... Mas quer dizer, o mercado como tal, agora que está se abrindo com essa tal de globalização. Mercados fora, alguns estão entrando tem lá o museu da Venezuela que quer comprar a arte brasileira... Então há um movimento nessa área por aí.

Nessa tentativa de oposição, um antiintelectualismo, fazer uma obra imediata e de sensibilidade rápida, em oposição ao cerebralismo da década de 70, da "geração 80", o Sr. atribui a isso, ser o evento do Parque Lage uma festa? Uma festa do fim da ditadura?

É, mais ou menos. Quer dizer: houve festa na rua, houve multidões na rua e tal. Houve, é. Acho que houve um aproveitamento daquele momento político. Como também a arte dos anos 70 aproveitou-se muito da ditadura para contestá-la de variadas formas.

Ou se enquadrava bem ou partia para uma contestação do silêncio.

É, ou você silenciava, fazia uma obra menos barulhenta, ou então fazia como o Cildo fez várias obras do tipo.

Quanto ao efeitos mediáticos, poderíamos aí falar de Beuys e de Duchamp?

Eu quero lembrar o seguinte: que nos anos 70 vinham essa duas linhas, uma linha que vinha do Duchamp — uma linha modernista que vinha da cabeça do Duchamp —, então as pessoas eram contra a pintura e aquelas coisas todas, e outra do Beuys, de ação, de ficar nu. O trabalho com materiais mais diferentes, ...o escândalo... É, uma tentativa de ter esta atuação e ela escandalizar, isso tinha, o Beuys que era muito mediático. Ele era completamente mediático. O que você sabe do Beuys? Quando você vai a um museu, você vê um piano todo cheio de feltro, pronto. Agora o que que é o Beuys, o Beuys era um sujeito com aquela cara, cheio de segurança, e são fotos ou vídeos. Video eu não conheço. De uma maneira geral quando você chegar lá para ver, são fotos. Quem não acompanhou a carreira do Beuys assim, bem... dizem que eram fotos expressionistas, do expressionismo alemão. Algumas muito bem feitas. Não era qualquer fotógrafo que tirava aquilo não, são fotos lindíssimas. Os editores adoravam botar o Beuys nos jornais. Fotos belíssimas, em preto e branco — antigamente fazia muito em preto e branco — era um "manah", você chegava com aquilo... "o Beuys aí, brigando com um coite e tal"... então tem isso também. Quer dizer, relações mediáticas que funcionavam.

Uma reação pós-moderna em relação ao Duchamp?

É, porque ele sabia que o Duchamp na verdade foi o primeiro cara a utilizar-se bem disso. Como foi a história daquele penico que nunca foi exposto. Ele era amigo de um cara da Times e a Times fotografou e virou história do penico do Duchamp e que ficou na casa de um fotógrafo — que aliás foi o que fotografou —, mandou p'ro Times como um escândalo, porque proibiram aquele negócio... ele foi o primeiro a utilizar-se bem disso, em 1913. O Armory Show foi ele, ele tem um show dele ali.

O Néelson Leirner o Sr. coloca mais para que lado...?

Eu acho que é mais Duchamp. Ele tem um lado também de cenografia, que o leva p'ro pós-modernismo, um lado cenográfico daquelas figuras que ele apanha nessas quinquilharias aí que ele acha p'ra fazer uma loucura... e ele tem essa coisa de cenário, de criar cenas. Ele só não é figurativo como pintor, porque ele não pinta figurativo, mas ele arma as cenas da maneira cenográfica. É aquela coisa que ele faz... aqueles objetos que ele acha por aí, e fica uma coisa muito interessante. As coisas dele têm um lado assim de bom humor. O porco empalhado é um *objet trouvé*. O porco estava já empalhado, numa loja, que servia de decoração de alguma coisa aí. Comprou o porco **...altamente significativo...** e aí juntou outros símbolos... mas é um *objet trouvé*, igualzinho ao que o Duchamp fazia com os dele, só que era um porco ...

Com relação a esse momento da pintura brasileira que envolve o evento da "geração 80", qual seria a sua crítica em relação ao que se deu ali?

O movimento em si não tinha muita lógica... bem não era um movimento... era uma festa. Abriu-se o Parque Lage porque erao que estava pintando. Pintaram a banheira da Bezanzone... uma grande festa que, para nós, a ditadura acabou. Então era um negócio assim, mais ou menos nesse esquema. O que tem de positivo foi uma tentativa de restaurar ainda a pintura que já estava muito por baixo. Uma das vitórias foi ter surgido um bom pintor, como o Senise. Foi um dos grandes ... Bastou. Aquela festa toda serviu para ele e para um bom escultor como o Venosa. Então valeu a pena . Para a arte brasileira valeu a pena. Surgiram artistas engraçados em São Paulo, não sei se expôs naquela época a Leda Catunda Ela estava no mesmo ambiente, não sei se ela estava expondo. Mas não interessa. Ela estava naquele ambiente.

Como é que o Sr. vê hoje o panorama da arte brasileira atualmente?

Olha, está difícil, mas não é só na arte brasileira não. Está difícil o seguinte: hoje vem a idéia [dessas novas tecnologias. Que se] avançarem, você que está estudando de uma forma precária, você que quer ser artista, se elas realmente avançarem muito, nós vamos ficar que nem no século XIX.

...fotografia?

A fotografia, os vídeos dos anos 70, eram todos precários. Hoje em dia você vê vídeos com uma tecnologia fantástica, altas resoluções... Se a gente vê a arte se encaminhar para esse estilo, que é o estilo americano da arte, com as grandes

universidades, com grandes recursos tecnológicos, nós vamos perder o bonde. Vai ter uma exposição daqui a pouco no ano 2010, no MoMA provavelmente, cheia de coisas e você aqui tentando...

Mas o Sr. não acredita que sejam mídias diferentes? A pintura, escultura, o vídeo...

Eu não sei se estas artes que a gente considera de mídia, vão se manter por muito tempo, eu sinto, eu lamento, que a pintura de repente não tenha mais um novo pintor se formando agora, um novo artista que não se interesse mais por ela. O mais jovem, que já tenha entrado em museus só para ver instalação, ou vídeos, quando ele estiver mais velho, já vai entrar noutra. Isto é um risco que a gente corre.

Sobraría a opção de se tornar um objeto de rito, de centros culturais ...

Até porque o centro cultural não compra, então se você botar uma instalação lá, melhor. Ou se você botar um vídeo... atrai público. Porque as pessoas não tem mais "saco" de ficar vendo pintura ou estão perdendo essa educação que já foi a grande maneira de se educar sensivelmente, visualmente, que era a pintura.

Ou o papel de 'moeda pintada' ?

É, vai ficar aquela coisa assim meio deslocada. Eu tenho uma filha. Minha filha não gosta de ver pintura, tem 11 anos, ela gosta de instalação. Corre, se mete, segura... Se ela for educada para ser artista, eu duvido que ela não vá partir dali — estou supondo —. E isso que está acontecendo com as crianças no mundo inteiro. Será que o caminho não vai ser por aí? Na arte brasileira, como nós temos essa defasagem nas nossas escolas, terrível, então nós vamos ter que novamente inventar a bolsa de viagem, p'ra gente aprender nesses grandes centros, a gente vai ter a tal da cegonha, como diz [] e a Semana de Arte Pós-Moderna em 2022... A gente vai ficar defasado demais, porque vai exigir não mais só a habilidade da imaginação, vai exigir o cara saber corrigir as outras. Vai ter esse troço aí, que não se sabe para onde que isso vai. E está indo até rápido demais. Internet, não sei mais o que... com outras conexões, aí começa a existir uma coisa que...

Na minha opinião há um interesse muito grande de se produzir novas necessidades, constantemente...

Talvez a gente esteja vivendo num limiar de uma técnica nova que vai surgir e dominar talvez, e uma técnica nova que surja e domine... não dá para ficar fazendo exercício de futurologia..., de repente, não sei por quanto tempo, a gente pode achar realmente que há um momento de mudança, mas agora para onde vai ...

Seria o fim da modernidade, já é o começo de uma outra coisa.

A gente está no limiar de uma nova era, isso eu tenho certeza. Assim como quando a gente passou no mundo agrário para o mundo industrial, isto a gente está percebendo, começando a sentir os problemas disso como o desemprego. Essas

coisas assim. No futuro não vai ter emprego, aquele emprego normal, estável, que o cara chegava na fábrica e ficava até a velhice, isso aí já era. Nesse embalo nós estamos vivendo. O começo disso está aí. Para onde vai, ninguém sabe. Agora, o que vai acontecer, o que vai ser a cultura, a arte do povo, não sei o que vai acontecer.

São preocupações nossas, de quem trabalha com arte.

7.2.1 Geração Oitenta, arte e fantasia: um dia de festa no Parque

Alexandre Martins, O Globo, 17 de julho de 1984.

Nem mesmo a chuva que caiu durante todo o dia conseguiu diminuir a animação da festa que foi a abertura da exposição "Como vai você, geração Oitenta", sábado, no Parque Lage. Às 16 horas já era grande o número de pessoas, e ninguém ia embora. *Punks, new waves*, estudantes, freqüentadores do Circo Voador ou do baixo Gávea. Na multidão, o mais difícil era identificar os expositores que, pela idade (todos muito jovens), se confundiam com o público e circulavam anonimamente pela Escola de Artes Visuais, como se não tivessem nada a ver com a mostra. Quase não se viam críticos ou artistas das gerações anteriores. O escultor Ascânio MM, um dos poucos, chamava a atenção para a idade média do público:

- Uma das coisas ótimas que estão acontecendo aqui é que essa exposição chama essa garotada para as artes plásticas. Esse pessoal muito ligado em música, cinema, teatro, e é preciso que se apaixone também por pintura e escultura. Essa turma vai voltar, nem que seja para ver o que sobrou e, por isso, é importante que a Escola faça algo para prendê-la.

A inauguração foi um show longo e variado: *performance*, música, teatro, dança. Nesse circo, algumas das obras expostas eram os personagens, como os móveis de Cláudio Álvares, que pareciam malabaristas fazendo seu número junto ao grupo de capoeira que dançou durante toda a tarde; mas na maioria, 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 palavra. Espalhados pelo prédio, vestidos de noiva, bruxa ou *cowboy*, os integrantes do Grupo "Pinto como Pinto" chamavam para 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 scada do prédio.

Em meio às gaiotas de papel que eram lançadas de todos os lados e que caíam nos jardins do Parque e na piscina, formando um tapete colorido, Ítalo Campofiorito, Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, dizia-se encantado.

- Está lindo isso. As cores levantam, voam. Os artistas estão conseguindo brincar com a arquitetura neoclássica, pesada, do prédio da escola. Conseguiram tornar leve uma arquitetura opressora.

Tinta testada

A cantora lírica Gabriella Bezanzone, antiga proprietária do prédio em que está instalada a Escola de Artes Visuais, seguramente não apreciaria o que os artistas fizeram com ele. Em um dos banheiros, totalmente pichado, uma poltrona de veludo com assento serrado substituiu o vaso sanitário, enquanto o chuveiro ostenta lingüiças penduradas. No outro, os mármore e cristais foram pintados em cores vivas em uma instalação de Marcus André. Graffitis cobriam as paredes, e as colunas do pátio foram pintadas por Hiltm Berredo.

Quanto às colunas e paredes pintadas, Ítalo Campofiorito tranquilizou os mais exaltados.

-Antes de permitir que os artistas pintassem as colunas, testamos as tintas, que são facilmente removíveis com jatos d'água e uma esfregadinha. O bem cultural deve ser tratado de outra forma: é preciso dessacralizá-lo. Não adianta tombar um prédio e mantê-lo fechado, sem uso, com medo que ele quebre. Devemos preservar o patrimônio arquitetônico e artístico mas também mordê-lo, gozar com ele.

Assim como os artistas, o público brincou muito: Cantou, jogou gaiotas, se cobriram de adesivos e broches (olhos, cupidos, malabaristas) dançou ao som de violinos e atabaques, participou de todas as brincadeiras propostas. Nas diversas cabines em que o visitante era convidado a olhar por um orifício e descobrir os segredos das salas, extensas filas. Nenhum espanto diante das obras ou dos personagens. De repente, o negro seminu ressurgiu, desta vez com o corpo todo pintado, e um casal de adolescentes se enrolou no pano que ele carregava. O que Marcus Lontra, curador da exposição, escreveu sobre os artistas vale também para o público do vernissage: eles juntos, "tiraram a arte, donzela, de seu castelo, cobriram seus lábios de batom vermelho e com ela rolaram pela relva e pelo paralelepípedo, recriando momentos preciosos, nos quais trabalho e prazer caminham sempre juntos".

7.2.2 Festa e democracia na arte do Parque Lage

Wilson Coutinho, Jornal do Brasil, 23/07/84

No Parque Lage, estandartes flutuam pelo jardim com a pergunta: "Como vai você, geração 80?" Ocupando parte do jardim, existem esculturas, um outdoor, imensas figuras de madeira pintadas. Dentro, espalham-se obras de 120 artistas, etiquetados como da geração 80. A média de idade é de 25 anos, e essa etiqueta funciona porque é um método para acolher divergências de linguagem, idades diversas, e procura captar a ideologia hedonista do momento. Organizada por Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus de Lontra, a mostra caiu como uma luva no prédio mandado construir, na década de 20, pela cantora lírica Gabriella Bezanzone. A casa é uma erupção de estilos venezianos e florentinos, uma fornada eclética suspirando por um imaginário perdido, de que a mostra dos jovens artistas soube muito bem apoderar. É, em linguagem de arte, a "instalação" de uma geração.

É difícil falar de obras particulares, mas do temperamento da exposição, do seu clima de festa, não. Das colunas pintadas, de eflúvios de Mondrian em cima de uma mesa, tocando numa cadeira, até a banheira de Bezanzone transformada numa violenta cena de assassinato, com manequins, luz mortífera, um clima teatral, saído dos ambientes **pops** de tantos anos atrás. Mas é uma boa e forte cena para a banheira de um palacete, que oscila entre nostalgia e expressão contemporânea dos nossos dias.

Essa exposição foi, ao que parece, obstruída no MAM. Seria realizada lá. Se isto acontecesse, não teria o sucesso que está tendo. Seria chupada pelos seus grandes corredores e pela neutralidade ambiental do museu. Esta geração seria liquidada lá. O palacete do Parque Lage lhe proporciona a confusão, magistralmente organizada pelos curadores. Como se faz história da arte no Brasil, essa mostra já é histórica. Vai entrar no ramerrão de nomes que fizeram, antes, alguma coisa, que parece a única maneira de fazer história da arte entre nós. Como o burro da fábula, é uma corrida atrás da cenoura. Agora estamos iguais às revistas americanas e italianas, divulgadoras da nova tendência há uns quatro anos atrás, e que foi rapidamente assimilada por um artista culto como Jorge Guinle Filho, o papa deles do **fin-de-siècle**.

A crítica também se apressa em entrar na história. Época do narcisismo, ninguém quer ser esquecido. Acompanhando a exposição, vem o livro de Roberto Pontual - **Explode Geração**. Começa com uma resenha dos debates sobre o modernismo e pós-modernismo, uma polêmica que envolveu o americano Eduard Fry, o alemão Jürgen Habermas e o francês Lyotard. Pontual esqueceu do francês. Meto minha cara no espelho. Há quatro anos, quando comecei a coluna aqui, falava na arte atual como arqueologia da arte, e da arte como comédia da arte. Fry fala em paródia da paródia, aborrecido com a vigarice em que se transformou o espírito crítico do modernismo. Na época, disse a mesma coisa. O que falei, agora todos estão vendo com abundância. Mas imprensa não é uma cátedra. as exposições continuam. Mas Fry, que não é um idiota, pensa como eu. Depois o problema não é o prazer de

pintar, o hedonismo, nem o de obras que aproveitam o tempo político da abertura. Não acredito na crueldade política do país nisto, mas nas revistas americanas. O ambiente social brasileiro com sua crise e miséria poderia ter produzido este momento da arte, totalmente independente, mas a deficiência geral do país leva-nos a catar o imaginário longe de nós. Poderia ter saído antes.

Gerações, em arte, pouco interessam. Picasso foi jovem até 1972. Um ano depois morria. Mas a ideologia da juventude num país que tem mais de 20 milhões de jovens, dos 14 aos 29 anos, e 1 milhão e meio de universitários, é seduzida pela ideologia do Peter Pan. Com ressalva: é um Peter Pan desempregado. Daí este alegre movimento de massa transformada em arte. Mas não é negativa uma exposição deste tipo, e até o número imenso de artistas recolocará o nosso meio de arte numa efervescência. Ele se apoiava no tédio, em muita capelinha e em discussões que mais favoreciam uma política do poder do que, realmente de idéias. É onde vejo, neste movimento, algo próximo à abertura política. as massas estão nas ruas, ou melhor, no Parque Lage.

A alegria como ideologia também não é nova, mas reforçada por um país que pretende sair da sisudez, mas não da miséria. É uma ideologia boêmia, mas que está funcionando para esta geração como válvula de escape que vai entrar no ano dois mil, provavelmente, devastado. Alegria é expressar-se logo. A arte é um constante fazer. O neo-expressionismo, o **pattern** de retorcidas formas coloridas, o rabisco rápido, a pintura agressiva, o mal pintado, o graffitismo, a recaptura da história da arte, a gestualidade agressiva, tudo isso parece determinar essa alegria, como marca antiintelectual desta geração.

O antiintelectualismo os leva a fazer uma obra imediata, de sensibilidade rápida. Também essas obras devem ser vistas assim, sem muito preconceito, sem prestar muito atenção, e também sem dar muita bola. Essa arte é -mais um fenômeno da modernidade- obra do público de arte, não mais de artistas. Não só a brasileira, mas as que vêm das matrizes americanas, italianas e alemães, com alguma exceção, é claro. Esse fenômeno é imperceptível, mas torna-se cada vez mais claro e deve aumentar. O público de arte está agora fazendo arte. Não sei se o mercado de arte brasileiro suportará isto. O de fora consegue. Não é para menos. Só a cidade de Nova Iorque movimenta, por ano, 2 bilhões de dólares em arte de vanguarda. O orçamento do Rio, para tudo, é menor em mais ou menos 300 bilhões de cruzeiros. Não é à toa que críticos sensíveis, que amavam arte por ser uma experiência moral e individual do sujeito, estão apertando o nariz. Fora do negócio, eles gostavam de uma arte que tivesse um sentido ético e não fosse uma decoração para milionários, nem uma moeda pintada circulando. Arte do pastiche, só é possível de ser feita pelo público de galeria e de museu. É que escolas de arte, milhares delas, estão empurrando seus alunos a vencerem num mercado frívolo, que torna Nova Iorque um dos "ambientes mais artificiais para a arte no mundo". As palavras são de Fry. O fenômeno desaba no Parque Lage, mas sem o pano de fundo colorido e alegre que a política econômica Reagan preparou para os seus ricos.

É claro que esta mostra requer também uma instrumentalização capitalista: vendem-se o catálogo, camisetas e o livro de um crítico. Galerias como a Thomas Cohn e a MP Arte estão mostrando esses artistas, fato que também ocorre em algumas galerias de São Paulo. Uma outra, a Saramenha, foi obrigada a entrar na luta e, como

ironia, escreveu em seu anúncio: "A Geração 80 está aí! Alguns dos mais expressivos desses artistas trabalham com a Galeria Saramenha que, desde os anos 70, vem mostrando o melhor da arte contemporânea brasileira". No anúncio, exhibe obras de Roberto Magalhães, Flávio Shiró, Anna Bella Geiger e Cildo Meireles, todos de gerações passadas. Com isto entra também na história. Daqui a pouco tempo, os artistas conceituais que não mostravam os seus desenhos expressionistas, por pudor a uma década que se achava inteligente, vão exhibi-los. É a catapora do momento.

O catálogo -uma edição especial da revista Módulo -é normatizador. Tem depoimentos de administradores culturais, artistas da geração anterior (a maioria desconfiada) e de críticos -como sempre- colocando o movimento no Olimpo. É natural. Porque se aborrecer, cutucando uma mostra que é maior do que eles, e já dentro de uma lógica em que o mercado os obrigará a ver, ainda por alguns anos, as obras desses artistas nas galerias, até que as revistas americanas e européias transformem o clima da nossa arte. Este movimento -como disse- pertence à nossa "história". O fato é que o nosso ambiente é artificial -o da geração passada também foi- mas sem requintes. Não há um programa para enxotar bêbados e vagabundos de uma avenida como em Nova Iorque e transformá-la em mais uma rua para artistas com suas galerias, seu imaginário, seus dólares. O que a Prefeitura quer é os bêbados longe dos turistas. O artista lá não é um nômade, mas um grileiro.

No entanto, esse jovial movimento é importantíssimo para a crítica pela abundância de artistas e de obras, que os desobriga da panelinha e do clientelismo. E o pobre jornalista de arte já não precisa ser atormentado pelo artista que quer sair no jornal. Agora são tantos. O peso disto vai para as galerias, que têm de organizar boas e inteligentes mostras. O crítico pode ser mais exigente consigo e com os artistas. Essa avalanche de artistas individualizará o crítico que, em seus textos sérios, só poderá se preocupar com cinco ou seis deles. À imprensa caba analisar os sintomas do momento e exigir boas exposições, porque não existe um crítico no mundo que possa acompanhar a massa de trabalhos de 120 artistas sem parecer superficial.

Não é à toa o registro alegre dos críticos -Frederico Moraes e Pontual- que escreveram catálogo e livro. Não se sentem mais responsáveis pela vitória de uma linha ou de outra. O mercado é que vai ficar lutando. É um alívio. E como outra novidade do fenômeno -poderão surgir outros críticos, que podem dotar de novas idéias o nosso ambiente. Politicamente, a diversidade é a grande vitória desta mostra no nosso clima atual. E junto da alegria espontânea desta nova geração cai sobre o palacete que pertenceu, um dia, a Dona Bezanzone, a luz democrática da diversidade. É - mais do que as obras- o ponto alto da festa do Parque Lage.

7.2.3 Geração 80, perigo e transformação

Sheila Leirner, O Estado de São Paulo, 30 de agosto de 1984

"Geração 80" é um termo nascido no Rio, precisamente no parque Lage, onde se configurou a mais viva, eufórica e entusiasmante coletiva nacional deste ano. E onde 121 artistas puderam compor, além do estado presente do pós-moderno na arte brasileira, um painel otimista francamente prospectivo, desse processo. A exposição iniciou-se em julho, terminou este mês, e teve como curadores Marcus de Lontra Costa, Sandra Mager e Paulo Roberto Leal, que propuseram a artistas convidados a ocupação do espaço livre da Escola de Artes Visuais.

"Como vai você, geração 80?", título da mostra, é uma pergunta que não precisa esperar, como antigamente, pelo distanciamento de uma década. Já tem uma resposta: com todas as questões envolvidas -das possibilidades aos perigos, até mesmo os apontados no artigo de *O Estado* de 29 de julho-, ela vai muito bem. E, o que é mais importante, possui claros e estimulantes caminhos a serem percorridos.

Mas o que é "Geração 80", esse termo tão controvertido que provoca incompreensão e desconfiança nos meios mais arraigados e tradicionalistas?

"Geração 80" é um vocábulo bastante feliz, que circunscreve parte significativa da mais nova geração artística, mas que aponta sobretudo para o surgimento e a projeção atual de sua obra como conseqüência de uma busca dentro das novas linguagens características de hoje. Ao contrário do que pode sugerir, portanto, ele certamente não define o limite etário ou o tempo de trabalho de seus artistas...

Não é um movimento. E nem poderia ser, já que por si só representa o cerne do pluralismo indistinto, uma característica marcante de nossa época fragmentada. Ali está uma soma de procuras individuais -sincrônicas na linguagem, diversas no conteúdo.

Mas também não é uma explosão luminosa do pós-obscurantismo, como muitos hão de querer situá-la. Não houve 20 anos de ditadura militar na Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, etc, e no entanto, ali as novas gerações explodem com a mesma força. A "Geração 80" não é brasileira. "Não pergunte como vai a nossa arte", adverte um artista "porque é a mesma coisa você perguntar como vai a nossa física. Arte é uma só..."

E depois, esse também não é o discurso da libertação política, aquele discurso esquizofrênico que, segundo o escritor português Alçada Baptista, "funciona como barreira para a verdadeira libertação". A liberdade política, ainda de acordo com ele, "não desencadeia gênios", não deve ser confundida com liberdade da alma, a verdadeira motivação dos jovens artistas.

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. Todas elas marcadas pelo sentido dialético de contrariar seus precedentes imediatos.

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 característicos da década de 70. Depois, há a apologia de uma historicidade antinostálgica, que coloca nomadismo estilístico contra a criação "original" e "revolucionária" da década anterior. Há também o culto da materialidade e da expressão, em oposição à desmaterialização e ao "antiexpressionismo" da "arte sobre arte" de cerca de dez anos atrás. E finalmente, a "Geração 80" sempre acaba prestando um tributo especial ao mito, ritualismo e ancestralidade do ego, sociedade e arte, em contraposição à noção exacerbada de "contemporaneidade" (para qual muitas vezes também a tecnologia contribui) igualmente tão de acordo com as gerações anteriores.

Quanto a estas características, aqui bastante incompletas e sintetizadas diante da riqueza de questões que suscitam, é preciso assinalar o nascimento de uma empatia imediata e recíproca, entre os novos artistas e alguns críticos. Há cinco anos, ninguém lia. A arte era, por si, crítica. Hoje, a "geração 80" precisa da palavra, e esta, por sua vez, começa a entrelaçar-se mais uma vez com a arte da qual trata. "Cada trecho válido do texto crítico" escreveu Rosemberg, "representa um ato sintetizador (leia-se, de empatia), que apresenta o artista em sua elaboração simultânea de forma e conteúdo". Há, nesse momento, portanto, uma vertente interessantíssima da crítica enquanto ação criadora simultânea, muitas vezes livremente orgástica, decididamente solta das amarras da objetividade, racionalismo e contenção teórica. O fenômeno é sincrônico e não tem conotações paternalistas. Em Roma, São Paulo, Berlim ou Rio forma-se aos poucos, igualmente, uma nova e extraordinária poética, derivada de anseios e convicções pessoais, mas sobretudo de uma enorme capacidade de sintonizar a grande corrente...

Todavia, as possibilidades criativas, esse fazer compulsivo estimulado por uma nova permissividade e por necessidades até mesmo mercadológicas (há três dignos representantes da "Geração 80" expondo trabalhos precocemente exauridos na Galeria Luisa Strina: Cozzolino, Romagnolo e Catunda), colocaram a chamada "geração do rock e tinta" na maior instabilidade jamais experimentada. Toda ascensão contém em si a imagem do abismo. É o perigo.

Onde é que o perigo espreita? Primeiro, dentro da própria arte, com a gratuidade, a estetização, o maneirismo e a mentira. Depois, em seus bastidores obscuros e naquilo que a envolve. O sucesso fácil, por exemplo. Edit Deak, crítica norte-americana, costuma dizer que "fama não é necessariamente talento: a fama pode ser conferida a idiotas. É geralmente uma profissão sorteada e não escolhida por consenso. Fama é uma especiaria de canibais, displicentemente consumida por seus próprios produtores". Contudo, o painel otimista prefigurado na exposição carioca merece a garantia de que os perigos que ele aponta sejam o motivo de uma transformação: da instabilidade da "Geração 80" para a certeza de uma "Geração Atena".