



Cartografia das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980

Deslocamentos Poéticos
Entre as Tradições e o Novo

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas



Joana D’Arc de Sousa Lima

**Cartografias das Artes
Plásticas no Recife dos
anos 1980: Deslocamentos
Poéticos Entre as Tradições
e o Novo**

Recife, 2011

Joana D’Arc de Souza Lima

**Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980:
Deslocamentos Poéticos Entre as Tradições e o Novo**

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em
História

Área de Concentração:
Cultura e Memória

Orientador: Prof. Dr.
Antonio Paulo Rezende

Recife
2011



ATA DA DEFESA DE TESE DA ALUNA JOANA D'ARC DE SOUSA LIMA

Às 14h. do dia 28 (vinte e oito) de novembro de 2011 (dois mil e onze), no Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Tese para obtenção do grau de Doutor apresentada pela aluna **Joana D'Arc de Sousa Lima** intitulada **“Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: Deslocamentos Poéticos Entre as Tradições e o Novo”**, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder a mesma o conceito **“APROVADA”**, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Antonio Paulo de Moraes Rezende (orientador), Antonio Torres Montenegro, Regina Beatriz Guimarães Neto, Paulo Marcondes Ferreira Soares e Francisco Cabral Alambert Junior. A validade deste grau de Doutor está condicionada à entrega da versão final da tese no prazo de até 90 (noventa) dias, a contar a partir da presente data, conforme o parágrafo 2º (segundo) do artigo 44 (quarenta e quatro) da resolução Nº 10/2008, de 17 (dezessete) de julho de 2008 (dois mil e oito). Assinam, a presente ata os professores supracitados, o Coordenador, Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho, e a Secretária da Pós-graduação em História, Sandra Regina Albuquerque, para os devidos efeitos legais.

Recife, 28 de novembro de 2011

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende

Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro

Profª. Drª. Regina Beatriz Guimarães Neto

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho

Sandra Regina Albuquerque

Aos professores Antonio Paulo Rezende, Antonio Torres Montenegro e Regina Beatriz Guimarães, com amor, admiração e gratidão, por tantas passagens, pelos autores oferecidos, pelos encontros e diálogos trocados, dedico a vocês essa tese.

Agradecimentos

“O ter sido uma vez, uma vez apenas, não é revogável. Eu fui. Passei, deixei minhas cicatrizes sobre a terra. Que um dia talvez se apagarão, desfeitas pelas pegadas de um passante desatento”.

Luzilá Gonçalves

O caminho percorrido foi deliciosamente instigante, e certamente, compartilhado com muitas pessoas queridas e acolhidas nessa caminhada que me reaproximou da pesquisa histórica, das artes visuais e da cidade do Recife. Para tanto recebi fomento à pesquisa da Cordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES e da Fundação Nacional de Artes/Funarte, cujos incentivos foram fundamentais para minha entrega total ao trabalho.

Devo inicialmente agradecer aos artistas e críticos de arte que me inspiraram a investigar, conhecer a história das artes plásticas em Pernambuco e a descobrir uma cidade do Recife. Eu já trazia comigo a Recife versada por Manuel Bandeira, a cidade de Carlos Pena Filho, de Josué de Castro, a cidade anfíbia que ora acolhe, ora expulsa seus visitantes estrangeiros quando esses teimam em fixar estaca em seus mangues. Contudo, a pesquisa levou-me a conhecer uma cidade narrada e praticada por artistas, boêmios, intelectuais que se deslocavam no tecido urbano e cultural dela como criadores de outras práticas e poíeses; inventores de trilhas.

A despeito disso, conheci uma cartografia da cidade, composta por espaços de formação, produção e exibição das artes visuais na cidade do Recife, dos tradicionais aos experimentais, e assim pude descobrir, por meio das narrativas contadas, uma Recife dos artistas, principalmente de um grupo mais jovem destes, que ocuparam fisicamente com seus trabalhos/atitudes o Bairro do Recife, muros dos arredores da cidade e espaços consagrados das artes visuais. Nesse momento do caminho percorrido sinto que essa cidade me pertence de maneira muito afetiva. Aprendi com a pesquisa.

Dos artistas e críticos que entrevistei no Recife, gostaria especialmente de agradecer a Maurício Castro e José Paulo, que além das entrevistas concedidas, abriram seus arquivos pessoais para que eu pesquisasse, usasse e me apropriasse dos documentos. Sem isso seria difícil localizar a documentação do ateliê Quarta Zona de Arte, por exemplo. Entre vários encontros, muitas conversas e afetividades compartilhadas, aprendi muito sobre

as artes plásticas e suas dinâmicas na cidade. Fui acometida de paixão pelas produções plásticas de ambos os artistas. Encantei-me pelos trabalhos Quimera, Repetir e Caminho de autoria de José Paulo, e, terminei por inseri-los como textos visuais que abrem e fecham conceitualmente esta tese, cedidos pelo artista.

Deixo aqui meu muito obrigado a jornalista e professora Adriana Dória Mattos, que por meio de seus textos jornalísticos respectivos aos anos 1980, e o seu relato de memória, me fez repensar os percursos da crítica de arte no Recife e a produção de uma geração de jovens artistas.

Entrevistei, conversei com os artistas Joelson Gomes, Márcio Almeida, Rodolfo Mesquita, Braz Marinho, Cavani Rosas, Paulo Bruscky, Frederico Fonseca, Eudes Mota, Christina Machado, Rinaldo Silva, Renato Vale, Sebastião Pedrosa, Vavá Paulino, Luciano Pinheiro – que também cedeu documentação sobre a Brigada Portinari –, Daniel Santiago, interlocutor muito presente que de maneira solidária e afetiva abriu seu arquivo pessoal, José Carlos Viana, que além da entrevista concedida criou condições para que eu entrevistasse o querido Franklin Delano – ambos foram maravilhosos e me oportunizaram tardes agradabilíssimas. Agradeço pelos depoimentos cedidos em entrevista de Teresa Costa Rego, Montez Magno e, muito, aos artistas Roberto Van Ploeg e José Cláudio, a quem encontrei graças a intermediação de Roberto. Agradeço ao artista Marcelo Coutinho que me recebeu em sua casa estando em processo de escrita de sua tese de doutorado e que, ainda assim, me concedeu uma entrevista incrível. E agradeço também ao inquietante Jomard Muniz de Brito.

Aos integrantes do grupo Carasparanambuco, particularmente a Eduardo Melo, José Patrício, Marcelo Silveira e Maurício Silva, meu muito obrigado pelo apoio cedendo a documentação e se dispondo a conceder entrevista coletiva, uma experiência ousada para quem trabalha com relatos orais de memória, e certamente para os entrevistados também. Nessa perspectiva que potencializava os encontros entre os ex- integrantes dos agrupamentos da época, quero agradecer aos artistas que integraram o coletivo Formiga Sabe que Roça Come, os artistas Avanzi, Naldo e Herbert Rolin, todos contribuíram com seus depoimentos e disponibilizando fontes documentais.

Em minhas errâncias por São Paulo entrevistei os artistas Ozéas Duarte e Guto Lacaz, a professora e crítica de arte Aracy Amaral e Ana Mae Barbosa: obrigada a todos. Quero ainda mencionar o acolhimento afetivo e a disponibilidade da equipe de funcionários da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de onde recolhi muito da documentação trabalhada na tese.

No Rio de Janeiro, quero agradecer muitíssimo aos artistas e críticos que cederam seus relatos de memória, Ricardo Basbaum, Paulo Herkenhoff, Glória Ferreira, Márcio Doctors,

Marcus Lontra e Frederico Morais. Encontros que produziram vários deslocamentos na escrita dessa tese e foram responsáveis pelos desdobramentos que realizei nesse trabalho em relação aos enunciados críticos e à produção dos artistas da década de 1980.

Aos amigos de todos os cantos que foram escuta produtiva e criativa das encruzilhadas e dos labirintos pelos quais eu me perdia constantemente, e, felizmente os encontros eram possíveis pela troca afetiva e intelectual. Amigos que estão em São Paulo, Almir dos Anjos, André Mota – leitor, comentador e incentivador das ideias construídas na tese –, Denise Nalini e Rita Sampaio – amigas de vida –, Renata Bittecourt, Tatiana Prado e a todos os “rumeiros” – artistas e educadores contemplados na edição 2009/2010 do Prêmio Rumos Arte, Educação e Cultura –, pelas aventuras artísticas e poéticas possibilitadas. E, especialmente ao jornalista e amigo Carlos Batistella que me ofereceu a história da Noite do Beijo, escrita narrativa que muito me inspirou para pensar a década de 1980.

Os amigos do Programa de Pós Graduação em História, em especial a Ana Maria, que chegou a pouco na cidade, mas com sua delicadeza e sensibilidade ajudou-me nos momentos finais da escrita por meio de sua leitura atenta e cuidadosa. Bete, Carolina, Ciane, Erinaldo, Helder, Hugo, Humberto, José, Márcio, Rosário, Natália, todos esses amigos queridos estiveram presentes nessa minha caminhada. Um especial agradecimento ao amigo e historiador Pablo Porfírio, escuta atenta, pesquisador da trajetória de Francisco Julião, que deixou suas impressões na escrita dessa tese.

Aos meus alunos queridos do Lubienska, que tanto ouviram falar desse doutorado, e, em especial a Viviane Holanda, futura historiadora que compartilhou da pesquisa sobre a cronologia dos anos 1980, que segue em anexo à tese.

Agradeço a revisora, companheira e amiga Helena Meidani e a todos da Confraria de Textos pela dedicação, paciência e cumplicidade na revisão do texto, assim como meu muito obrigada a Mariana Lins que com criatividade e cuidado poético criou o projeto gráfico desse trabalho.

Por fim, meu agradecimento aos professores do Programa de Pós Graduação em História da UFPE, que eu admiro e que me formaram: Antonio Torres Montenegro, Flávio Weinstein, Durval Muniz de Brito, Jorge Siqueira e a professora Regina Beatriz, todos de maneiras muito singulares me atravessaram e grafaram em minha pele suas existências intelectuais e poéticas.

E, ainda, meu agradecimento total, geral e irrestrito ao meu querido mestre, amigo e orientador Antonio Paulo Rezende que me acolheu desde o início, a mim e ao João que ainda habitava meu ventre. Há tempos! Depois me ensinou a conceber a história como um campo de possibilidade onde a subjetividade, a sensibilidade e o afetivo produzem permanências e deslocamentos. Com ele li Ítalo Calvino, Paul Auster, Garcia Marquez,

Otávio Paz, Mia Couto, José Eduardo Agualusa, descobri Jerold Seigel, redescobri Hanna Arendt, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, entre tantos queridos que me habitam. A você Antonio Paulo dedico essa tese.

Mas ainda, restam os amores da vida cotidiana, aqueles que sossegam a gente e dão de fato o sentido de nossa existência: Francisco, João e Lígia, três existências que me tiram o fôlego da razão, me jogam no lúdico e me equilibram. Sem elas me perderia no vácuo. À minha irmã Cristina Lima que dividiu o cuidado dos meninos, nas tantas horas da escrita. E ao sociólogo Maurício Antunes Tavares, com quem me encontrei para, juntos, construir tantas histórias compartilhadas que escreveria um livro a respeito delas. A ele, meu agradecimento total, presente em todos os momentos dessa caminhada. Ele, interlocutor e escuta da tese, a ele devo meu encontro com Norbert Elias, por exemplo, tantas conversas, trocas, pedido de socorro, enfim, é isso, obrigada a todos vocês, meus amores.

*Ainda que soubesse tudo,
eu diria apenas a metade.
O inteiro é uma ficção.
Existimos pelo que nos falta,
Não pelo que nos sobra.
Insisto que o conhecimento absoluto
é inútil.
Desapareceria, para que a tolice do
absoluto não me tirasse
O equilíbrio.
Ou me cobriria com o pano do
mundo.
Como coisa ou gente, cá estou.
Isto basta.*

Antonio Paulo, 2009

Resumo

No início dos anos 1980, especificamente na configuração das artes plásticas, uma narrativa crítica – entre outras que marcaram o importante debate sobre a arte contemporânea e seus circuitos de atuação nacional –, alimentou e foi alimentada pelos modos de fazer de jovens artistas, e produziu alguns enunciados sobre as maneiras e os modos de se fazer arte naqueles anos. O retorno ao fazer da pintura é anunciado em oposição a uma arte conceitual vista como “fria, hermética e cerebral”, marcadamente localizada nos anos 1970. Grosso modo, o discurso da crítica criara um rótulo para sintetizar a novidade: “Geração 80”, pretendendo traduzir as performances de jovens artistas, em sua maioria pintores, oriundos de formação das “escolas” de arte localizadas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Não obstante, tal generalização, como qualquer outra, não deu conta de dizer de toda uma produção artística que se espalhava em diversas poéticas e práticas, seja nessas duas metrópoles, e muito menos ao considerar as artes realizadas em outras geografias e lugares do Brasil. Nesse sentido, fez-se imperativo desnaturalizar o rótulo “Geração 80” e a chamada Nova Pintura feita pelos jovens artistas, que não foi adequadamente problematizada pela crítica brasileira, considerando que a produção pictórica era “desprovida de um discurso crítico que a [objetivasse] como produto pictórico portador de uma conceituação específica” (Basbaum, 2001, p. 307). O processo realizado para desnaturalizar tais pressupostos imprimiu-se com a construção de uma cartografia das artes plásticas na cidade do Recife na década de 1980, feita por meio de relatos orais e de memória de artistas plásticos e críticos de arte. Realizei 42 entrevistas com roteiros abertos e essas se constituíram em textos narrativos que estão analisados no corpo da tese. Trabalhei com fontes documentais gráficas – jornais, revistas, catálogos - e com as narrativas pictóricas realizadas por artistas brasileiros, sobretudo pelos artistas jovens do Recife que à época aspiravam reconhecimento para ocupar o meio artístico local e nacional. Ao longo da pesquisa um desenho cartográfico se esboçou, sendo, por meio dele, localizáveis lugares de produção, formação e exibição das artes plásticas na cidade do Recife, e maneiras de fazer e praticar a configuração e as linguagens das artes plásticas naqueles anos. Entre tensões, rearranjos e negociações os artistas plásticos jovens e os já estabelecidos à época reinventaram o campo das artes na cidade. No entanto, foram os “novatos”, jovens artistas, outsiders, que produziram deslocamentos nas maneiras de fazer e praticar as artes plásticas, re-atualizando os diálogos entre as tradições e o novo.

Palavras-Chave: Década de 1980; História da Arte Brasileira; Geração 80; Relato Oral e Memória; Cartografia das artes plásticas.

Résumé

Au début des années 1980, spécialement dans le domaine des Arts-Plastiques, une narrative critique - parmi d'autres qui ont provoquées d'importants débats sur l'Art Contemporain et ses circuits nationaux - a alimenté et fut alimentée par les "modes de faire" d'une nouvelle génération d'artistes et a produit des énoncés sur les manières et les pratiques de l'art à cette époque. Le retour à la peinture est annoncé en opposition à l'art conceptuel des années 70 vu comme "froid, hermétique et cérébral". En bref, le discours de la critique créera une appellation pour synthétiser la nouveauté: "Geração 80" (Génération 80), prétendant traduire les performances des jeunes artistes, peintres pour la plupart, issus des écoles d'Art localisées entre Rio de Janeiro et São Paulo. Non obstant, qu'une telle généralisation, comme n'importe quelle autre, n'a pu rendre compte de toute une production artistique qui s'étendait en diverses poétiques et pratiques, dans ces deux métropoles, et moins encore en considérant les oeuvres réalisées dans l'ensemble du Brésil. En ce sens, il est devenu impératif de *dénaturaliser* cette appellation "Geração 80" qui n'a pas été correctement analysée par la critique brésilienne, considérant que la production picturale était "pauvre d'un discours critique qui l'objective comme un produit pictural chargé d'un concept spécifique" (Basbaum, 2001, p. 307) et de l'intituler dorénavant "Nouvelle Peinture".

Le processus réalisé pour *dénaturaliser* de tels suppositions s'est construit comme une cartographie des Arts-Plastiques de la ville de Recife des années 80, fait par le biais de paroles (*ou rapports oraux*) et de la mémoire des artistes et des critiques d'art. J'ai réalisé quarante deux entretiens utilisant une méthodologie ouverte et ils se sont construits sous forme de textes narratifs qui sont analysés *dans l'essentiel* dans la moelle (La substantifique moelle de Rabelais!) de la thèse. J'ai travaillé à partir de documents graphiques, de journaux, de revues, de catalogues – et avec les narratives picturales des artistes brésiliens, en particulier des jeunes artistes de Recife, qui à cette époque aspiraient à une reconnaissance du milieu artistique local et national. Au cours de cette recherche un dessin cartographique s'est esquissé, localisant, grâce à elle, les lieux de production, de formation et d'exposition des Arts-Plastiques de la ville de Recife, ainsi que les langues et les manières de pratiquer la configuration de ces années.

Entre tensions, réajustements et négociations les jeunes artistes et ceux déjà établis à l'époque ont réinventé le champs des Arts dans la ville. Mais, ce fut les plus jeunes artistes, les *outsiders*, qui produiront "des déplacements", de nouvelles articulations dans leurs manières de faire, ré-actualisant ainsi les dialogues entre les traditions et *le nouveau*.

Mots clé: Décennie de 1980; histoire de l'Art Brésilien; Génération 80; Rapport Oral et Mémoire; Cartographie des Arts-Plastiques.

Abstract

In the early 1980s, specifically in the setting of the fine arts, a critical narrative – among others that have marked the important debate on contemporary art and its national acting areas –, fed and was fed by the ways of making of young artists, and produced some statements about the ways and means of making art in those years. The return to the making of the painting is foretold as opposed to a conceptual art seen as “cool, hermetic and cerebral,” located markedly in the 1970s. Roughly speaking, the discourse of critique created a label to synthesize the novelty: “Generation 80”, intending to translate the performances of young artists, mostly painters, whose education came from the “schools” of art located on the Rio de Janeiro–São Paulo axis. However, this generalization, like any other, could not speak about an entire artistic production that spread out in various poetics and practices, whether considering these two cities, and much less when considering the arts held in other locations and places of Brazil. In this sense, it was imperative to denaturalize the label “Generation 80” and the so called New Painting made by young artists, which was not adequately problematized by the Brazilian critics, which considered that the pictorial production was “in lack of a critical discourse that [targeted] it as a pictorial product which possessed a specific concept” (Basbaum, 2001, p. 307). The process undertaken to denaturalize these assumptions materialized with the construction of visual arts cartography in the city of Recife in the 1980s, made from oral descriptions and the memory of visual artists and art critics. I conducted 42 interviews with an outspread guide and they constituted in narrative texts that are analyzed in the body of the thesis. I worked with graphic documentary sources – newspapers, magazines, catalogs – and with the pictorial narratives performed by Brazilian artists, especially by young artists of Recife which, at the time, aspired recognition to occupy the local and national art environment. During the study a cartographic design was sketched, and, through it, places of fine arts production, education and exhibition in the city of Recife, and ways of doing and practicing the settings and languages of art in those years, were localized. Between strains, rearrangements and negotiation young artists and the ones already established at the time reinvented the field of arts in the city. However, it was the “newbies”, young artists, outsiders, who have produced shifts in the ways of making and practicing the arts, re-updating the dialogue between the traditions and the new.

Keywords: The 1980s, History of Brazilian Art, 80th Generation, Oral Reporting and Memory, Mapping the visual arts.

Lista de ilustrações

Capa do Prólogo – “Repetir” de José Paulo. Tijolos impresso, 10 x 20 x 6 cm cada. 2002. p.30

Capa da Cena 1 – FAC-Similararte, Paulo Bruscky, 1980. p.55

Figura 1. 1 – Catálogo do II Festival de Inverno da Católica organizado em 1979 pelos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Acervo Joana D’Arc. p.60

Figura 1. 2 – Super oito, slides e vídeo arte no Festival de Inverno hoje às 20h. Jornal do Comércio. Editoria Cidades. Recife: 15 jul 1979, p 06. Acervo José Paulo. p.78

Figura 1.3 – Artista mexicano dirige debate sobre arte correio. Diário de Pernambuco. Recife, 26 de julho de 1978. P. E8. Acervo Arquivo Público de Pernambuco. p.80

Figura 1.4 – Holandês proclama a morte da pintura. . Diário de Pernambuco. Recife, 26 de julho de 1978. P. E8. Acervo Arquivo Público de Pernambuco. p.80

Figura 1.5 – Amanhã Recife vai ser a maior galeria de Arte do Mundo. Jornal Diário de Pernambuco. Recife: 04 fev 1981, Caderno Viver, sessão B, p. 1. Acervo Arquivo Público de Pernambuco. p.84

Figura 1.6 – Capa do Catálogo da 1ª. Mostra de Art-Door no Recife organizada por Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Acervo Daniel Santiago. p.85

Figura 1.7 – Catálogo da Mostra da mostra do II Festival de Inverno da Católica organizada por Daniel Santiago e Paulo Bruscky, em agosto de 1979. Acervo Daniel Santiago. p.86

Figura 1.8 – Fotografia da contra capa do catálogo da 1ª. Mostra de Art-Door no Recife organizada por Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Acervo Daniel Santiago. p.87

Figura 1.9. e 1.10 – Cartaz da II Exposição da Mostra de Art Door do Recife em 1982. Acervo Daniel Santiago. p.88 - 89

Figura 1.11 – Envelope, Acervo Daniel Santiago. p.90

Figura 1.12 – Envelope: A arte é esse comunicado, Acervo Daniel Santiago. p.90

Figura 1.13 – Imagem do trabalho de poesia visual do artista Silvio Hansen e Notaro, 1977. Coleção do artista. p.96

Capa da Cena 2 – “O Olho” de Ricardo Basbaum, 1984. Adesivo Impresso em off-set para múltiplos usos 10 x 20 cm. Edição Coleção do artista. p.99

Figura 2.1 – “No banheiro do Navio “ de Victor Arruda, 1988. Acrílica sobre tela 160 x 130 cm, Coleção Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. p.105

Figura 2.2 – “Copacabana não me engana” de Jorge Guinle, 1983. Óleo sobre tela 190 x 340 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel. Rio de Janeiro. p.112

Figura 2.3 – “Olho Marca” de Ricardo Basbaum, 1984, 2010. Vinil recortado 250 x 540 cm. Cortesia Luciana Brito. Galeria São paulo. p.121

Figura 2.4 – Marcos Chaves, sem título (serie homenage aux mariage), 1989. Plástico e arame 36 x 85 x 13 cm Coleção Antonio Dias. p.127

Figura 2.5 – “O grande livro” de Vic Muniz, 1989. Encicloedia inteira encadernação em couro 86,6 x 27,9 x 21 cm Edição única, Coleção particular. p.127

Figura 2.6 – Barão Telefunk, 1989. TV, lentes de óculos e dureox 37 x 51 x 36 cm, Coleção particular. p.128

Figura 2.7 – Beatriz Milhazes, Sem título, 1989. Acrílica sobre tela 100 x 80 cm, Coleção particular. p.128

Figura 2.8 – “Morro Azul” de Luiz Zerbine, 1990. Acrílica sobre tela 183 x 196 cm Coleção particular. p.129

Figura 2.9 – Sem Título, Frida Baranek, 1988. Barras de aço, chapas e pedra 120 x 100 x 90 cm. Coleção John Arnstein. São Paulo. p.129

Figura 2.10 – Sem título, Daniel Senise, 1986. Óleo sobre tela 210 x 190 cm. Coleção Afonso Henrique Costa. Rio de Janeiro. p.130

Figura 2.11 – “Está tudo cinza sem você” de Cristina Canale, 1987. Técnica mista 180 x 150 cm, Coleção do artista. Rio de Janeiro. p.131

Figura 2.12 – “Chica a gata, Jonas o gato” de Leda Catunda, 1984. Acrílica sobre pelo artificial e luz 140 cm de diametro (cada). Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. p.133

Figura 2.13 – “Babados” de Leda Catunda, 1988. Acrílica sobre tecido e espuma 340 x 360 cm. Coleção Museu de Arte Moderna. p.134

Figura 2.14 – “Almofadas ||” de Ana Maria Tavares, 1984. Poliprene preto sobre tela e espuma 300 x 260 x 50 cm. Coleção da artista. p.139

Figura 2.15 – “O beijo” de Ana Maria Tavares, 1989. Aço carbona pintado em poliuretano preto fosco, alumínio anodizado verde e rodízios. 120 x 60 x 200 cm. Coleção Museu de Arte de Brasília. p.140

Figura 2.16 – “Rosto na caravela” de Sergio Romagnolo, 1984. Acrílico sobre tela 126 x 166 cm. Coleção particular. p.140

Figura 2.17 – “Os cem (The one hundreds Cedula de cruzeiro)” de Jac Leiner. Entretela (tecido) 28 x 59 cm. Coleção da artista. p.142

Figura 2.18 – “Grande Laranja” de Hilton Berredo, 1988. Acrílico sobre EVA. Coleção Marcantonio Vilaça. São Paulo. p.142

Figura 2.19 – “São tantas palavras” de Leonilson, 1988. Acrílico e pedras sobre lona 213 x 106 cm. Coleção Elizabeth Ryland Esteve. p.143

Figura 2.20 – “Gambiarra” de Emmanuel Nassar, 1988. Acrílico sobre tela. 122 x 135 cm. Coleção Galeria Luisa Strina. São Paulo. p.152

Capa da Cena 3 – Silva, José Cláudio. Artistas de Pernambuco. Recife: CEPE, 1982. (Capa do livro). p.159

Figura 3.1 – Jornal Edição de Arte no1, contra capa. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.165

Figura 3.2 – Jornal Edição de Arte no1, capa. Essa 1o edição teve duas capas diferentes Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.166

Figura 3.3 – Jornal Edição de Arte, no 1, capa. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.167

Figura 3.4 – Jornal Edição de Arte. Entre a figuração e a abstração, o debate de gerações. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.167

Figura 3.5 – Desenho que integrou 1a edição do Jornal Edição de Arte. Coleção Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.168

Figura 3.6 – Jornal Edição de Arte, no 3, Capa. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.169

Figura 3.7 – Jornal Edição de Arte, no 4. Anuncia o debate sobre abstração. Coleção Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.169

Figura 3.8 – Silva, José Cláudio. Tratos da Arte de Pernambuco. Recife, 1984. (Capa do livro). p.174

Figura 3.9 – Página do Suplemento Cultural Coletânea. Recife, 1989. p. 7 a 5. p.180

Figura 3.10 – Página do Suplemento Cultural Coletânea. Recife 1989. p. 7 a 5. p.181

Capa da Cena 4 – Pintura mural Brigada Portinari, 1982. p.186

Figura 4.1 – Sem Título de CASTRO, Mauricio. 1989. 1 original de arte, óleo sobre tela, 90 cm x 120 cm. Coleção Mauricio Castro. p.188

Figura 4.2, 4.3 e 4.4 – Ação ambiental coletiva realizada na praia de Candeias pelos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Coleção Daniel Santiago. p.192-193

Figura 4.5 – RIVAS, Leda. Brigada Portinari: ou pichar com arte os muros de uma cidade. Diário de Pernambuco, 2 set. 1982. Seção B, p. 1. p.198

Figura 4.6 e 4.7 – A BRIGADA no ataque: artistas pernambucanos de oposição entram na guerra eleitoral armados de tinta e pincéis, São Paulo, Revista Veja, 1 set. 1982. p. 68-69. p.199

Figura 4.8 – “Pintura Mural” de Cavani Rosas, 1982. Acrílica sobre muro. Sem informação de dimensão. Acervo Luciano Pinheiro. p.200

Figura 4.9 – “Pintura Mural” de Cavani Rosas, 1982. Acrílica sobre muro Sem informação de dimensão. Acervo Luciano Pinheiro. p.200

Figura 4.10 – “Pintura Mural” de Cavani Rosas, 1982. Acrílica sobre muro Sem informação de dimensão. Acervo Luciano Pinheiro. p.201

Figura 4.11 – “Pintura Mural” pintura coletiva, 1986. Acrílica sobre muro Sem informação de dimensão. Acervo Luciano Pinheiro. p.201

Figura 4.12 – Pintura Mural Brigada Portinari, 1982. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982. p.205

Figura 4.13 – Pintura Mural Brigada Portinari, 1982. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982. p.206

Figura 4.14 e 4.15 – Pintura Mural Brigada Portinari, 1982. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982. p.207

Figura 4.16 e 4.17 – Pintura Mural Brigada Portinari, 1986. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982. p.208

Figura 4.18 e 4.19 – Pintura Mural Brigada Portinari, 1986. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982. p.209

Figura 4.20 e 4.21 – Pintura Mural Brigada Portinari, 1986. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982. p.210

Figura 4.22 – “Faixa Mural” Brigada Henfil, 1989. Acrílica sobre tecido. 800 x 120cm. p.214

Figura 4.23 – “Faixa Mural” Brigada Henfil, 1989. Acrílica sobre tecido. 1000 x 120 cm. p.218

Figura 4.24 – “Saídas” de Maurício Castro, 1988. Acrílica sobre madeira 165 x 100 cm. p.218

Figura 4.25 – “Painel” Maurício Castro, 1989. Acrílica sobre madeira 300 x 150 cm. p.220

Figura 4.26 e 4.27 – “Pintura Mural” Brigada Jarbas Barbosa Acrílica sobre muro. Sem dimensão definida. Fotografia dos artistas, em destaque, José Paulo e Bras Marinho. Fotógrafo não identificado, s/data. p.221

Figura 4.28 – “Pintura Mural” Brigada Henfil, 1989. Acrílica sobre muro. Sem dimensão definida. p.222

Figura 4.29 – “Pintura Mural” Brigada Henfil, 1989, Escola Parque – Setúbal, Recife. Acrílica sobre muro. Sem dimensão definida. p.223

Figuras 4.30 a 4.37 – “Pintura Mural” Brigada Henfil, 1989, Escola Parque – Setúbal, Recife. Acrílica sobre muro. Sem dimensão definida. p.224-226

Figura 4.38 – “Pintura Mural” Brigada Jarbas Barbosa Acrílica sobre muro. . Sem dimensão definida. p.227

Figura 4.39 e 4.40 – Convite de exposição coletiva dos artistas Cavani Rosas, José Paulo e Maurício Castro na Oficina de Gravura Guaianases. Acervo José Paulo. p.229

Figura 4.41 – “Catadores de Lixo” de José Paulo, s/ dimensão. p.231

Figura 4.42 – “Sobretudo” Flávio Gadelha, s/dimensão. p.231

Figura 4.43, 4.44 e 4.45 – “Primeiros sinais” Lialiane Dardot, s/dimensão. “Índios e Terra não dá para se parar” e “Índios e Terra não dá para se parar III” de Lialiane Dardot, s/dimensão. p.232

Figura 4.46 – “Instigante” de Gil Vicente, Oficina Guaianases, s/dimensão. p.233

Figura 4.47 – Jeanine Uchoa Sem Título, Oficina Guaianases, s/dimensão. p.233

Figura 4.48 – “Tempo de Outono” de José Carlos Viana, s/ dimensão. p.234

Figura 4.49 – “Árvore” de Guita Charifker, Oficina Guaianases, s/dimensão. p.234

Figura 4.50 – “O Milagre das Chaves” e “O Morenô” de Maria Tomaselli, s/dimensão. p.234

Figura 4.51 e 4.52 – “O Milagre das Chaves” e “O Morenâ” de Maria Tomaselli, s/ dimensão. p.235

Figura 4.53 – “Olinda Bomba” de Maurício Silva, s/ dimensão. p.236

Figura 4.54 – “Guaianases em Olinda” de Luciano Pinheiro, s/ dimensão. p.236

Figura 4.55 e 4.56 – “teu abraço meu sonho” e “reunião de sonhadores” de Rinaldo, s/ dimensão. p.237

Figura 4.57 – Catálogo do Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco. Produção, difusão e formação de publico, timidamente começam a ser esboçado no Recife. Acervo José Paulo. p.248

Figura 4.58 – Capa do Catálogo do Salão de Arte Contemporânea em 1989. Acervo José Paulo. p.249

Figura 4.59 – Miolo do Catálogo Salão de Arte Contemporânea em 1989. Acervo José Paulo. p.250

Figura 4.60 – Miolo do Catálogo do Salão de Arte Contemporânea de 1989. Destaque aos artistas, Joelson Gomes e Flávio Emanuel. Acervo José Paulo. p.251

Capa da Cena 5 – Folder de divulgação do Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo. p.252

Figura 5.1 – Integrantes do coletivo Quarta Zona de Arte, Carasparanambuco e Carga e Descarga Fotografia PB, s/autoria. p.254

Figura 5.2 – Foto do grupo que foi publicada na reportagem no Jornal Diário de Pernambuco, 29/06/1988. Acervo José Patrício. p.264

Figura 5.3 – Cartaz da Exposição do Grupo Carasparanambuco realizada no Gabinete de Arte Brasileira. Acervo José Patrício. p.267

Figura 5.4 – Fragmento de artigo da imprensa que reforçava a preocupação dos valores regionais dos integrantes do grupo. p.267

Figura 5.5 – Foto do grupo que foi publicada na reportagem no Jornal Diário de Pernambuco, 29/06/1988. Acervo José Patrício. p.267

Figura 5.6 – Uma coletiva no MAC: Carasparanambuco. Paulo Chavez, Diário de Pernambuco, 13/12/1987. Coleção José Patrício. p.271

Figura 5.7 – Cartaz da última exposição do grupo Carasparanambuco. A exposição aconteceu no Adalgisa Falcão, no Centro Cultural Adalgisa Falcão, no Poço da Panela, em 1989. p.274

Figura 5.8 e 5.9 – Salas internas do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, espaço de acolhimento da jovem geração de artistas. Coleção particular. p.276

Figura 5.10 e 5.11 – Institucionalização da Arte Mural. Salão de Arte de Pernambuco no Museu do Estado, Arte Mural Coletiva. Imagem Coleção particular. p.277

Figura 5.12 – Institucionalização da Arte Mural. Salão de Arte de Pernambuco no Museu do Estado, Arte mural coletiva. Imagem Coleção particular. p.278

Figura 5.13 – Fotografia PB com os integrantes do grupo Formiga Sabe que Roça Come, da esquerda p/ direita, Jobalo, Marinaldo Oliveira, Luiz Avanci Jr. E Herbert Rolim: Acervo Marinaldo Oliveira. p.280

Figura 5.14 – Cartaz Exposição Mocinhos e Bandidos no Museu de Arte Contemporânea de Olinda/PE em 1989. Acervo particular Herbert Rolim. p.284

Figura 5.15 – Detalhe do cartaz/convite da exposição do Formiga Sabe que Roça Come no edifício Chantecler no Bairro do Recife. Acervo particular Herbert Rolim. p.285

Figura 5.16 e 5.17 – Fotografia PB e em cor que narra a exposição nômade na Praia de Boa Viagem, 1989. Acervo Herbert Rolim. p.287

Figura 5.18 e 5.19 – Fotografia PB, exposição do grupo na Praia de Boa Viagem, 1989, Grupo Formiga Sabe que Roça Come: Acervo Herbert Rolim. p.291

Figura 5.20 – Fotografia colorida edifício que abrigou o ateliê Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo. p.293

Figura 5.21 e 5.22 – Fotografia colorida galeria do ateliê Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo. p.294

Figura 5.23 e 5.24 – Fotografia colorida galeria do ateliê Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo. p.300

Figura 5.25 – Fotografia PB no Primeiro Plano o artista José Paulo, Betânia Luna e Pessoa não identificada. Acervo José Paulo. p.302

Figura 5.26 e 5.27 – Documentos oficiais do Quarta Zona de Arte. Recife, 1988. Acervo José Paulo. p.303

Figura 5.28 – “Sem Título” de Maurício Castro, 1988, acrílica s/ tela, s/dimensão. Acervo Maurício Castro. p.308

Figura 5.29 – Leda Rivas Dos muros para o Museu, a arte canta a política. Jornal Diário de Pernambuco, Caderno Viver, 29 de junho 1989. p.309

Figura 5.30 – Graça Gouveia. Aconteceu em 88: Um ano proveitoso para as Artes Plásticas Jornal Diário de Pernambuco. Recife, 29/12/1988, Caderno Viver. Acervo José Paulo. p.310

Figura 5.31 – Capa do Caderno de Cultura do Jornal Diário de Pernambuco. Acervo José Paulo. p.312

Figura 5.32 – Cartaz da exposição Quarta Dimensão, realizada no ateliê Quarta Zona de Arte. Imagem Coleção do artista. p.313

Figura 5.33 – Imagem do convite da mostra A Quarta Dimensão colado ao livro de assinaturas da exposição. p.314

Figura 5.34 – Ketuly Góes. Treze Jovens artistas mostram seus trabalhos em estilos e temática variados no Quarta Zona de Arte. Diário de Pernambuco. Caderno Viver, 22/01/1992. Coleção José Paulo. p.315

Figura 5.35 – Fernanda D’Oliveira. No Bairro do Recife: Jovens artistas e suas múltiplas visões. Jornal Diário de Pernambuco. Caderno Viver. 04/06/1991. Coleção José Paulo. p.316

Figura 5.36 – José Manoel Jr. Exposição eclética na cidade. Jornal do Commercio. Caderno Cr. 06/06/1991. Coleção José Paulo. p.317

Figura 5.37 – Exposição no CAC UFPE. os trabalhos que estão em primeiro plano, revelam o experimentalismo desses jovens artistas com o uso do material e a ocupação do espaço. Imagem coleção do artista. p.318

Figura 5.38 – Obra do artista José Paulo. Objeto, Papelão. Exposição Quarta Zona de Arte. Imagem Coleção do artista. p.318

Figura 5.39 – Fotografia PB. Acervo José Paulo. p.319

Figura 5.40 – Objeto de José Paulo, 1988, papelão e tinta acrílica. s/dimensão. p.319

Figura 5.41 – Cartaz convite da mostra que foi intitulada, 13 Artistas em Tempos de Cólera. Realização Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo. p.320

Figura 5.42 – Convite da mostra Inútil Útil Ateliê Quarta Zona de Arte. Recife, 1994. Acervo José Paulo. p.322

Figura 5.43 – Convite da exposição Da Zona ao Cais Do Cais a Zona. Proposta que promovia um “cortejo” artístico entre os dois ateliês que naquele momento situavam no Bairro. Acervo José Paulo. p.324

Capa da Cena 6 – Sem Título de Maurício Castro. Óleo Sobre tela, 180 x 100 cm. p.326

Figura 6.1 – “Casamento numa terra estranha” de Eduardo Melo, acrílico sem tela 100x80cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.335

Figura 6.2 (esquerda) – “Zé Pilintra baixou...” de Maurício Silva de Albuquerque. Óleo s/ tela, 120x160 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.336

Figura 6.3 – “Triunfo da perna cabeluda” de Maurício Castro. Acrílico s/ tela, 71x795 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.336

Figura 6.4 – “O templo da deusa” de Fernando Augusto. Acrílico s/ tela, 130x68 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.336

Figura 6.5 (esquerda) – “ A mulher do 423” de Márcio Almeida. Acrílico s/ tela, 150x50 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.337

Figura 6.6 – “Objeto de Diálogo Pacifista” de José Paulo. Acrílico e óleo sobre madeira, 45 x 160 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.337

Figura 6.7 – Paulo Meira, sem título. Técnica mista s/ tela 140x100 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.337

Figura 6.8 – “Entradas e Bandeiras” de Flávio Emanuel. Acrílico pigmento natural e cerâmica, s/ tela, 200x150 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas. p.337

Figura 6.9 – Antoine Watteau. Embarque para a ilha de Citera. 1717. Óleo sobre tela, 129 cm x 194 cm. Museu do Louvre, Paris. p.347

Figura 6.10 – Antoine Watteau. Pilgrimage to Cythera. Óleo sobre tela, 129 cm x 194 cm. Castelo Charlottenburg, Berlim. p.350

Figura 6.11 – João Câmara, da Série Cenas Da Vida Brasileira 1930-54 - 1954 II. Óleo sobre tela 180 x 240 cm. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. p.356

Figura 6.12 – Eudes Mota Bandeira n 1 (detalhe). Técnica mista, 230 x 134. p.368

Figura 6.13 – Eudes Mota, Sem título. Óleo sobre tela, s/dimensão, 1988. p.368

Figura 6.14 – Alexandre Nóbrega, Sem título. Acrílica sobre tela 150 x 200 cm. p.369

Figura 6.15 – Abstração e figuração debate que potencializava as tentativas de definir a arte pernambucana Imagem coleção do artista. p.369

Figura 6.16 – João Câmara. Simples Assim, 1980. Óleo s/Madeira, 79,7 cm x 110 cm. Acervo Mam/RJ. p.373

Figura 6.17 – João Câmara, da Série Cenas da Vida Brasileira 1930-54 – 1954 II (detalhe) – Óleo s/ madeira, 180 x 240 cm. p.374

Figura 6.18 – João Câmara Baile da Ilha Fiscal, 1979 – Óleo s/ madeira, 220 x 200 cm. p.374

Figura 6.19 – João Câmara, Cena da Vida Brasileira, 1934 (detalhe), 1976 - óleo s/ madeira, 120 x 240 cm. p.375

Figura 6.20 – João Câmara. Carisma e Quaresma, 1981. (Díptico). Óleo s/Madeira, 220 x 180 cm. p.375

Figura 6.21 – João Câmara, Dez Casos de Amor (triptico) (Detalhe) – Óleo s/ madeira, 160 x 660 cm. p.376

Figura 6.22 – João Câmara, Dez Casos de Amor (triptico) – Óleo s/ madeira, 160 x 660 cm. p.376

Figura 6.23 – Painel João Câmara. Óleo sobre madeira, 220 x 160 cm. p.379

Figura 6.24 – Painel (detalhe) João Câmara. Óleo sobre madeira, 220 x 160 cm. p.380

Figura 6.25 – Gravação do Camafeu (detalhe) Sob o Vidro Azul. Litografia a cores, 69,6 x 49,5 cm. p.381

Figura 6.26 – Troféu João Câmara. Montagem, 100 x 70 cm. p.382

Figura 6.27 – Dez casos de amor (detalhe do tríptico). Óleo sobre madeira. 160 x 660 cm. p.383

Figura 6.28 – Cenas do vídeo Das Calçadas de Olinda de Raul Pereira Barreto/Pátio da Igreja de São João, Olinda – PE, 1986. p.385

Figura 6.29 – Inscrição anônima e monotipia / Pátio da Igreja da Misericórdia em Olinda/PE, 1978. p.386

Figura 6.30 – Inscrição anônima e monotipia / Pátio da Igreja da Misericórdia em Olinda/PE, 1978. (detalhe do processo de impressão). p.386

Figura 6.31 – Aprígio e Frederico Fonseca. Das Calçadas de Olinda. Bronze, 40,7 x 43,5 cm. p.387

Figura 6.32 – Da série Barracas do Nordeste, 1977. Tinta a óleo s/folha de madeira, 122 x 140 cm. Coleção do artista. p.388

Figura 6.33 – Da série Barracas do Nordeste, 1973. Tinta a óleo sobre madeira, 160 x 220 cm. Coleção do artista. p.388

Figura 6.34 – Da série Barracas do Nordeste, 1973. Tinta a óleo s/ tela, 80 x 100 cm. Coleção do artista. p.388

Figura 6.35 – Aprígio e Frederico Fonseca, Falação dos Mundos/Intervenção urbana, 1982, 150 x 120 cm. p.390

Figura 6.36 – Aprígio Fonseca – 1982 – Falação dos Mundos – Hermilo Borba Filho – 1982 – óleo e espelho s/ madeira – 122 x 100 cm. p.391

Figura 6.37 – Aprígio e Frederico Fonseca – Falação dos Mundos / Intervenções Urbanas – 1982, Dimensões variadas. p.392

Figura 6.38 – Aprígio Fonseca – Falação dos Mundos – 1983 – Óleo e mostruário fotográfico s/ madeira, 102 x 123 cm
Figura 6.37 Aprígio e Frederico Fonseca – Falação dos Mundos / Intervenções Urbanas – 1982, Dimensões variadas. p.392

Figura 6.39 – Frederico Fonseca – Pátio, 1990 – Barro, pó de mármore, madeira, pigmento e flandre s/ madeira – 39,5 x 39,5 cm. p.393

Figura 6.40 – Frederico Fonseca – Falação dos mundos – 1985 – Acrílica, jornal, arame, cimento, couro e madeira s/ tela, 90 x 120 cm. p.393

Figura 6.41 – Que viva Canudos, Museu de Arte de São Paulo, 1980. p.396

Figura 6.42 – Frederico Fonseca – Falação dos Mundos, 1985, Acrílica, cimento, tecido, palha, barbante, arame e madeira s/ madeira 90 x 120 cm. p.396

Figura 6.43 – Falação dos Mundos, Tecido e madeira, 96 x 47 x 43 cm. p.397

Figura 6.44 – Aprígio Fonseca Falação dos Mundos, 1982, óleo s/ madeira, barbante e colagem sobre madeira, 112 x 116 cm. p.398

Figura 6.45 – Tejumpares, 1998, Barro, acrílica e areia s/ madeira, 55 x 160 cm / Tejumpares, 1998, areia, acrílica, barbante e plástico s/ madeira, 70 x 120 cm. p.399

Figura 6.46 e 6.47 – Delano Sem título. Óleo sobre tela. 120 x 100 cm. | Delano Sem título. Óleo sobre tela 100 x 180 cm. p.401

Figura 6.48 – Maurício Castro Sem título. Intervenção em fotografia, Acrílica 60 x 40 cm. p.402

Figura 6.49 – Maurício Castro Sem título. Intervenção em fotografia, Acrílica 60 x 40 cm. p.403

Figura 6.50 – Maurício Castro Sem título. Retratos. (detalhes de trabalhos Pictóricos). Sem dimensão. p.404

Figura 6.51 – Ambas imagens Mauricio Castro Sem Título. 80 x 80 cm e a outra 120 x 80. Acrílica sobre tela. p.405

Figura 6.52 e 6.53 – Ambas imagens Maurício Castro Sem título. Acrílica sobre tela 150 x 100 cm. p.406

Figura 6.54 – Maurício Castro Suspenso no Ar. Acrílica sobre tela 150 x 100 cm. p.407

Figura 6.55 – Maurício Castro Kafka. Acrílica sobre tela 150 x 100 cm. p.407

Figura 6.56 – Maurício Castro Cidade. Acrílica sobre tela 150 x 120 cm. p.408

Figura 6.57 – Maurício Castro Corrosivo. Acrílica sobre tela 150 x 130 cm. p.408

Figura 6.58 – Mauricio Castro Espelho Social. Acrílica sobre tela. 189 x 165 cm. p.409

Figura 6.59 – Maurício Castro Cor. Acrílica sobre tela. 1200 x 185 cm. p.409

Figura 6.60 – Maurício Silva Dança Mística. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988. p.411

Figura 6.61 – Maurício Silva Zepelintra1. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987. p.411

Figura 6.62 – (esquerda) Maurício Silva Zepelintra2 Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1986. p.412

Figura 6.63 – Maurício Silva Aula de dança para Odara. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1983. p.412

Figura 6.64 – Maurício Silva Anoitecer. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988. p.413

Figura 6.65 – Maurício Silva A rainha. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987. p.414

Figura 6.66 – Maurício Silva Por dentro da tua cabeça. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987. p.415

Figura 6.67 – Maurício Silva Natividade. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987. p.416

Figura 6.68 – Maurício Silva Dança Mística no Parágrafo Urbano. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988. p.417

Figura 6.69 – Maurício Silva A fonte da juventude. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988. p.417

Figura 6.70 – Rinaldo Silva Fuga da alma diante da TV, acrílica sobre tela, 1,50 x 200 m, 1992. p.417

Figura 6.71 – José Paulo. Sem Título. Acrílica s/ tela. 80 x 40 cm. p.418

Figura 6.72 – José Paulo. Sem título. Papelão e acrílica. s/ dimensão. p.419

Figura 6.73 – Abstração e figuração debates recorrentes na crítica de arte local. Imagem Coleção particular do artista. p.420

Figura 6.74 – Rinaldo Silva A perda do lugar na cadeira, acrílica sobre tela, 2.00 x 1.50 m. p.426

Figura 6.75 – Rinaldo Silva Dialogo com alguém pairando sobre as cabeças, acrílica sobre tela, 2.00 x 1.50 m. p.427

Figura 6.76 – Rinaldo Coisas de minha cabeça. Acrílica s tela 1.50 x 2.00, 1992. p.428

Figura 6.77 – Artista integrantes da geração 1980 do Recife, da esquerda para direita: não identificado, Dantas Suassuna, Flávio Emmanuel, Fernando Augusto, Alexandre Nóbrega, José Paulo e Maurício Silva. p.430

Figura 6.78 – A partir da direita: Rinaldo, José Paulo, Chris Machado e Joelson Gomes. Artista que integraram o Grupo Corgo nos anos 90. p.430

Capa do Epílogo – “Caminho” de José Paulo, 2004. Terra e chapa de ferro. Foto: Mário Grisolli. p.432

Lista dos entrevistados

Nome do entrevistado | Profissão | Local e ano de realização da entrevista.

Adriana Dória | Jornalista | Pernambuco, 2004 e 2009.

Ana Mae Barbosa | Crítica de arte e professora | Pernambuco, 2008 e 2009.

Aracy Amaral | Crítica de arte e professora | Pernambuco, 2009.

Aurélio Velho | Artista e Design | Pernambuco, 2009.

Braz Marinho | Artista | Pernambuco, 2009.

Cavani Rosas | Artista | Pernambuco, 2009.

Christina Machado | Artista | Pernambuco, 2004 e 2009.

Celso Marconi | Jornalista | Pernambuco, 2010.

Daniel Santiago | Artista | Pernambuco, 2009.

Eduardo Melo | Artista | Pernambuco, 2009.

Eudes Mota | Artista | Pernambuco, 2011.

Flávio Emanuel | Artista | Pernambuco, 2009.

Franklin Delano | Artista | Pernambuco, 2009.

Frederico Fonseca | Artista | Pernambuco, 2011.

Frederico Moraes | Crítico de arte | Rio de Janeiro, 2007, 2008 e 2009.

Gil Vicente | Artista | Pernambuco, 2009.

Glória Ferreira | Crítica de arte e professora | Rio de Janeiro, 2009.

Guto Lacaz | Artista | São Paulo, 2009.

Humberto Araújo | Artista | Pernambuco, 2009.

Joelson Gomes | Artista | Pernambuco, 2004, 2008 e 2009.

José Carlos Viana | Artista | Pernambuco, 2009.

José Cláudio | Artista | Pernambuco, 2009.

José Patrício | Artista | Pernambuco, 2009.

José Paulo | Artista | Pernambuco, 2004, 2008 e 2009.

Luciano Pinheiro | Artista | Pernambuco, 2008 e 2009.

Luiz Avanzi | Artista | Pernambuco, 2009.

Marcelo Coutinho | Artista | Pernambuco, 2009.

Ricardo Basbaum (RJ) | Artista | Rio de Janeiro, 2009.

Marcelo Silveira | Artista | Pernambuco, 2004, 2008 e 2009.

Márcio Almeida | Artista | Pernambuco, 2008 e 2009.

Márcio Doctors (RJ) | Critico de arte | Rio de Janeiro, 2009.

Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo) | Artista | Pernambuco, 2009.

Marcus de Lontra (RJ) | Crítico de arte | Rio de Janeiro, 2009.

Maurício Castro | Artista | Pernambuco, 2004, 2008 e 2009.

Maurício Silva | Artista | Pernambuco, 2009.

Montez Magno | Artista | Pernambuco, 2009.

Ozeas Duarte (SP) | Artista | São Paulo, 2009.

Paulo Bruscky | Artista | Pernambuco, 2004, 2008 e 2009.

Paulo Herkenhoff (RJ) | Crítico de arte | Pernambuco, 2010.

Renato Vale | Artista | Pernambuco, 2009.

Sebastião Pedrosa | Artista e professor | Pernambuco, 2009.

Teresa Costa Rego | Artista | Pernambuco, 2009.

Vavá Paulino | Artista | Pernambuco, 2009.

Sum ário

Pról ogo , 32

Cena 01 Plano Aberto: Nem só de pintura vivíamos: poéticas experimentais e poéticas pictóricas em disputa, 57

- 1.1 HO: trajetória transitória, 64
- 1.2 Percurso vivido, 66
- 1.3 A memória que produz narrativas de
pertencimentos ao campo das artes, 73
- 1.4 II Festival de Inverno da Universidade Católica de
Pernambuco: no foco da memória, 79
- 1.5 Fio conceitual: Exposição Internacional de
Art-door, 85

Cena 02 Plano Geral: A crítica produzindo imagens e práticas artísticas: isolamentos, distâncias e hegemonias, 100

- 2.1 A crítica de arte e suas reverberações no meio: Rio
de Janeiro, São Paulo e Recife, 108
- 2.2 Do cenário crítico na cidade do Rio de Janeiro:
impactos e reverberações, 112
- 2.3 Aracy Amaral e eventos em São Paulo:
construindo sentidos para a arte brasileira, 127
- 2.4 Desdobramentos e trilhas institucionais: distâncias
e proximidades, 152

Cena 03 Plano Geral em Contraplongè: A crítica no Recife dos anos 1980: ressonâncias do nacional no local, 161

Cena 04 Plano Geral em Contra-Plongée: Deslocamentos e estratégias artísticas no Recife na década de 1980, 187

- 4.1 Relações de amizade, política e arte, 199
- 4.2 Novos deslocamentos: a formação em pauta, 229
- 4.3 Os salões: vitrine, formação e inserção de artistas
jovens na cena das artes plásticas, 242

Cena **05** Primeiríssimo Plano em Close:
Carasparanambuco, Formiga Sabe que
Roça Come e Quarta Zona de Arte:
desejo de mercado, profissionalização e táticas
mais autônomas e nômade, 254

- 5.1 Carasparanambuco: entre a tradição e a modernidade, 265
- 5.2 Formiga Sabe que Roça Come é troça de Carnaval, 283
- 5.3 Quarta Zona de Arte: nomadismos e estratégias artísticas experimentais, 294

Cena **06** Plano de Conjunto em Plongée:
Narrativas pictóricas: a arte de narrar com
tintas e gestos, 328

- 6.1 Ver imagens: desafio para o historiador, 340
- 6.2 Cartografia das artes plásticas: ressonâncias e deslocamentos, 354
- 6.3 Uma nova pintura praticada no Recife dos anos 1980: entre a tradição e o novo, 373
- 6.4 Narrativas políticas, viscerais: uma nova pintura no Recife?, 402

Epí **logo**, 434

Referências Bibliográficas, 445

ANEXO I – Roteiro Aberto de Entrevista –
Percursos e trajetórias, 468

ANEXO II – Cronologia, 473

Década de 1980: Artes plásticas, 473

Década de 1980: política, sociedade e
linguagens, 487

ANEXO III – Duplo Mortal Parafuso | DVD



REPETIR 2002 10 X 20 X 6 cm (cada)

foto acima : Exposição Tudo é Brasil Instituto ItaúCultural São Paulo 2003

Prólogo

“BEIJEM-SE, SEJAM CRIMINOSOS!” A faixa está pronta; tinta vermelha barata e letras garrafais irregulares. Sentados no chão da sala, entre mochilas e cadernos espalhados. João, Creuza e outros dois organizaram a entrega dos panfletos, falavam ao mesmo tempo, excitados e ansiosos. Tênis desamarrados e cabeças voadoras, apreensão e coragem se fundindo aos poucos nas politizadas cabeças adolescentes. Revolta.

Duas semanas antes, o juiz substituto Manuel Moralles assinou uma portaria proibindo o beijo em público. Ou, como disse o excelentíssimo senhor: “Estão proibidos os beijos cinematográficos, em que as mucosas labiais se unem em expansão insofismável de sensualidade”. E, como num carrinho de compras onde se vão empilhando coisas, proibiram-se também “apalpadelas, apertões e abraços indecorosos em locais públicos”.

Desde a madrugada, munido de grossos pincéis, um grupo de estudantes escrevia nas paredes da já não tão pacata cidade do interior:

O BEIJO É UM NEGÓCIO SEM MORALLES, NÉ, MANÉ?

Os jornais replicam a nova. Integravam a “santa aliança” o pároco da catedral, autoridades diversas e até o presidente do diretório dos estudantes de Direito, um jovem chamado – talvez não por acaso – Paschoal Police Jr., que preferia “não emitir nossa opinião sobre a inoportunidade ou não da tal portaria e se tal ordem é exequível ou não, apenas apoiando o meritíssimo juiz nos fundamentos jurídicos da portaria”. Estava instalado o conflito.

O ato de repúdio à proibição seria no sábado à noite, na praça em frente ao clube mais tradicional da cidade. Dia, hora e local escolhidos para scandalizar não tanto as autoridades, mas os garotos “engomadinhos” e as moças “casadoiras”.

Um propõe nos beijarmos a todo o momento e em todos os lugares, beijos longos, molhados, criando uma microguerrilha que confundisse a polícia. Beijos eclodindo nas esquinas. Outro prefere beijos rápidos em frente à delegacia central, ideia logo descartada por motivos óbvios.

Emoções escancaradas e hormônios à solta; os meninos querendo beijocar, as meninas, namorar. Ecoam vozes estridentes: “Nem *drive-in* tem”. Edinho me oferece um chiclete de hortelã, que aceito, e define com sua voz mais jovem, para entusiasmo geral:

– Isso! Vamos fazer uma noite do beijo!

[...]

Uma repórter de vestido curto aparece com um sorriso irônico, microfone e homens com credenciais, refletores e filmadora.

– Na verdade, a atitude dele não me surpreendeu. É a mesma política da ditadura, de sempre reprimir os jovens. Vamos para as ruas, ninguém pode proibir o beijo, ninguém pode proibir; somos humanos! – declaro.

A repórter parece incrédula diante da minha determinação.

– Mas o que vocês pretendem?

– Veja, antes de tudo, é um ato pacífico, de desagravo. Acreditamos que o beijo é um ato de amor, uma demonstração de carinho. Não há lei no mundo que possa proibir um ato natural, instintivo. Vivemos em um mundo injusto e violento. Cabe aos jovens lutar por uma sociedade melhor. Mas todas as nossas manifestações, mesmo as mais simples, são reprimidas (Batistella, 2009, p. 11/16).

A NOITE DO BEIJO. Assim se chamou a manifestação pública ocorrida em 1981, na cidade de Sorocaba, no estado de São Paulo, em repúdio a uma portaria baixada pelo então juiz Manuel Moralles, que decidiu proibir os “beijos cinematográficos...”. Milhares de jovens protestaram portando faixas com os dizeres “QUEREMOS LIBERDADE SEXUAL” e “BEIJEM-SE, SEJAM CRIMINOSOS”.

A manifestação ocorreu na noite de 7 de fevereiro e foi violentamente reprimida. Segundo o *Diário de Sorocaba* ⁽¹⁹⁸¹⁾, os principais líderes poderiam ter decretada sua prisão preventiva ainda naquela madrugada, mesma pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops), para prestar depoimento. Diz a matéria:

A concentração na praça Cel. Fernando Prestes e a passeata pelas ruas centrais da cidade foi marcada por muita baderna e politicagem, atribuída a grupos radicais de Sorocaba e a líderes do Partido dos Trabalhadores. Terminou por volta da meia-noite, com muita violência, conflitos, pancadaria, agressões, depredações e até prisões. Foi espetáculo deprimente, talvez único em toda a história tricentenária de Sorocaba. Agentes do Deops de São Paulo se deslocaram até nossa cidade e acompanharam as manifestações, infiltrados entre os jovens. [...] Basicamente, a concentração na praça Cel. Fernando Prestes constituiu-se de dois ou três pronunciamentos de conotações políticas e até partidárias – presentes os líderes do Partido dos Trabalhadores, que também ajudaram a co-promover o espetáculo deprimente que se viu pelas ruas da cidade ontem à noite. De resto, eram gritos de ordem que se ouviram, embora com a participação apenas do grupinho que organizou a manifestação, sob os olhares indiferentes e de sátiras dos demais espectadores do espetáculo. “MAIS BEIJOS E MAIS PÃO/ABAIXO A REPRESSÃO”, “QUEREMOS LIBERDADE SEXUAL, IMORAL É FOME”, “QUEREMOS O BEIJO LIVRE, GERAL E IRRESTRITO” e “BEIJEM-SE: SEJAM CRIMINOSOS” eram alguns dos *slogans* ouvidos enquanto casaizinhos desavergonhados faziam questão de pousar para as máquinas fotográficas da imprensa presente, com beijos eróticos e cinematográficos (Noite [...], 1981, s/p).

O relato jornalístico divulgado pela imprensa sorocabense fez uma crítica bastante ácida à Noite do Beijo. Expressões desqualificadoras foram recorrentes para adjetivá-la e, em parte, como o próprio jornal avaliava, produziam sentidos para o evento. A reportagem também procurou imputar a organização do movimento aos “radicais” da cidade em parceria com líderes do então nascente Partido dos Trabalhadores. Em suma, a manifestação não passaria de “politicagem”.¹

Essa história foi contada anos depois, no livro *Noite do beijo*, do jornalista Carlos Batistella (2009), que, à época, era um estudante secundarista de 17 anos e se juntou a outros estudantes em Sorocaba para apoiar a manifestação. Numa narrativa ficcional em que passado e presente convivem, contam-se simultaneamente duas histórias: uma em Sorocaba, em 1981, e outra em São Paulo, em 2007. A primeira ecoa na segunda, e esses ecos fazem com que a experiência passada seja ressignificada no presente.

A essa medida autoritária do juiz de Sorocaba, os jovens, a maioria estudantes, responderam de maneira performática, ousada e criativa, reveladora de uma consciência cujo sentido rejeitava não apenas a proibição do beijo, mas todo um sistema igualmente autoritário.

O ato público em tela continha alguns valores, alguns fios que estiveram presentes nas proposições experimentais da década de 1970 como as experiências libertárias com o corpo, as performances, os protestos políticos/artísticos e a referência aos dizeres impressos na obra/bandeira do artista Hélio Oiticica – “seja herói, seja marginal”. Ao mesmo tempo em que essas insígnias eram transportadas para a década de 1980, os desejos de inserção e participação na possível virada democrática do país movia a manifestações daqueles jovens.

No mesmo ano, na noite de 30 de abril, durante o show do Dia do Trabalho,² duas bombas explodiram no Riocentro, na cidade do Rio de Janeiro. E o que deveria ser um dia de festa transformou-se num dos mais emblemáticos episódios da história recente, marcando indelevelmente os últimos anos do regime militar e o processo de redemocratização política do país. Não por acaso, um ato promovido pela mais truculenta ala militar potencializou e desencadeou uma série de atos contra o próprio regime.

1 O jornal *O Estado de S.Paulo* (Guerreiro, 1981, p. 13) também divulgou o ocorrido num tom conservador, irônico e desrespeitoso.

2 O show foi promovido pelo Centro Brasil Democrático, entidade ligada ao PCB. Contou com a apresentação de artistas como Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Ivan Lins e Gonzaguinha e reuniu cerca de 20 mil pessoas, na sua maioria estudantes. Por volta das 21h, uma bomba explodiu no estacionamento, dentro do carro onde estavam os dois militares. A explosão matou o sargento Guilherme Pereira do Rosário, que estava no banco de passageiro e carregava o artefato no colo, e feriu gravemente o motorista, o capitão Wilson Dias Machado. Ambos pertenciam ao DOI-Codi.

Ambos os episódios, narrados em crônica ficcional ou jornalística, revelam a turbulência que caracterizaria o processo de redemocratização nos anos 1980. Essa construção se fez num processo híbrido, entre repressão, autoritarismo e manipulação e, de outro lado, ousadas manifestações pela liberdade de expressão e política.

1981 Recife. Os dias eram quentes, e a luz, branca como a representada no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. Muitos deslocamentos eram forçados na geografia e na vida política e cultural da cidade. No início desse ano, Francisco Julião, ex-advogado das Ligas Camponesas, estava envolvido na gravação de um *long-play*, *Julião, verso e viola*, com três faixas emblemáticas, em que o poeta Julião declamava “Os direitos da mulher”, “Por que sou nacionalista” e “O sindicato é a estrela”. Antes de ser produzido, o disco esteve algum tempo no Conselho Superior de Censura,³ órgão criado pelo regime militar. Mais do que um produto cultural, o *long-play* de Julião significou outra maneira de fazer política frente a uma nova situação histórica, em que artistas e intelectuais de maneira geral foram chamados a participar do projeto de redemocratização⁴ (Porfírio, 2011, p. 35).

Além disso, aconteceu em Recife a I Mostra de Art-door, que reuniu artistas brasileiros e internacionais, que apresentaram trabalhos em grandes dimensões, de alcance público, ocupando espaços destinados à propaganda publicitária de *outdoor*. A ação extrapolou o espaço formal da mostra e invadiu as ruas da cidade, com cerca de 200 obras em formato de propaganda/mensagem, como um ato público. Uma nova sensibilidade parecia irromper em meio a uma situação propícia às ações públicas.

Esses três acontecimentos, ocorridos em diferentes cidades brasileiras, cada uma com suas especificidades, ligavam-se como numa teia, um tecido que constituía o processo de redemocratização pelo qual enveredava o país. De forma emblemática, todos envolviam maneiras diversas de atuar dentro de um regime ditatorial, numa conturbada transição para outro sistema político. Todos tinham, por um lado, aspectos do autoritarismo, do conservadorismo e da censura, herança da forte presença do regime militar, e, por outro, atitudes políticas e artísticas que respondiam a isso, em certa medida, de forma poética e inventiva. Tensões e contradições – e, mais que isso, verdadeiras ambiguidades – marcaram a redemocratização brasileira na década de 1980.

Assim, um argumento central desta tese é tomar distância do rótulo de “década perdida” dos anos 1980 e firmar outra noção, a de passagem, entendida aqui como o lugar de possibilidades de relação, percepção, tensão, reflexão e descoberta de uma época:

3 Lei Federal N. 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências.

4 Essa história é narrada no relatório apresentado como requisito para o exame de qualificação do doutoramento do pesquisador Pablo Porfírio, no Departamento de História da UFRJ, em 2011.

lugar de produção da história. A passagem é, nesse sentido, um tempo/território onde se desenrolam muitas histórias. É um lugar de acontecimentos, em que o poeta, sujeito privilegiado, interrompe seu fluxo contínuo quando estremece diante da passante.⁵ A imagem fugidia da passante se plasma em seu olhar e produz descontinuidades num fluxo temporal linear, e o poeta vislumbra um lampejo do que poderia ter sido e já foi. A metáfora da passagem para refletir sobre a década de 1980 nesta tese adquire sentido quando relacionada a um espaço/território que contém diversas referências – políticas, sociais, culturais e artísticas – dos anos que a antecederam e do germe do que estava por vir na década de 1990. Por fim, passagem como estrutura arquitetônica, que não só liga um lugar a outro, como entrelaça, relaciona acontecimentos e histórias (Bolle, 2009).

Em função desses múltiplos sentidos, a década de 1980 se revelou no percurso da pesquisa um lugar de passagens. Nos campo político e social, houve deslocamentos significativos, como a transição democrática⁶ decorrente de novas estratégias políticas de resistência ao regime, marcando a organização de lutas materializadas na participação da oposição nos pleitos eleitorais, ainda sob o regime ditatorial, e inúmeros movimentos de rua.⁷

Voltando ao campo das artes plásticas no Recife – lócus privilegiado desta pesquisa –, a década de 1980 assistiu à proliferação de inúmeros grupos de artistas, ateliês coletivos,

5 O caminhar lento surgiu na filosofia e na poesia com a figura do *flâneur*, personagem do final do século XIX. Era o indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa, fazendo dos cafés sua sala de visitas e das bancas de jornal, sua biblioteca. No poema “A passante”, de Baudelaire, essa experiência aparece em seu momento terminal. O poeta caminha em meio à multidão quando, de repente, por um breve instante, seu olhar encontra o de uma mulher vindo no sentido contrário. Nesse instante de êxtase, verdadeira iluminação, ele se viu refletido no olhar dela. Surpreendido, o poeta fica imóvel e, ao se voltar, ela já desaparecera na multidão...

6 No correr da década de 1970, após a derrota da luta armada, setores das esquerdas “repensam a estratégia do enfrentamento armado” contra o regime. Nesse sentido, a partir de 1975, começam a circular os primeiros textos que apontam uma nova estratégia, marcada pela ideia de resistência e legalidade, constituintes da luta democrática do período, a qual agregava diversos grupos de esquerda juntamente com amplos setores da sociedade civil. Esse movimento passou a expressar a insatisfação de grande parte da população com o regime militar e ensejou a formação de uma frente social democrática, que atuou diretamente na luta pela Lei da Anistia e, sobretudo, na campanha das Diretas Já (Porfírio, 2011; Araújo, 2007).

7 Grosso modo, os anos 1980 foram marcados pelo retorno das manifestações de rua, pela proliferação de uma cultura jovem *pop*, pela emergência do rock nacional, por uma produção cinematográfica que, embora tímida, era de qualidade e dizia de uma nova atitude dos jovens cineastas frente ao meio cinematográfico e à urbanização. Novos eletrodomésticos e já alguns computadores pessoais passaram a integrar a vida cotidiana, afetando as relações interpessoais e o modo como as pessoas compreendiam e/ou se relacionavam com a realidade local e global. Houve uma intensa proliferação de redes de informação e a massificação de comportamentos e gostos difundidos pelo crescente avanço tecnológico dos meios de comunicação, aliada ao crescimento de empresas e associações internacionais. Consumo, crise econômica, subdesenvolvimento e capitalismo eram termos recorrentes nos meios de comunicação. Em 1989, um episódio fraturou a década: a queda do muro de Berlim, na Alemanha, marcou o fim da utopia socialista. No Brasil, a disputa das primeiras eleições diretas para presidente da República seguida da derrota do candidato da Frente da Unidade Popular, Luis Inácio Lula da Silva, encerra a década com o luto das esquerdas.

agenciamentos diversos – estáveis e efêmeros –, exposições e eventos e à criação de estratégias artísticas e de táticas que ensejaram práticas interdependentes, em diálogo com as instâncias legitimadoras que articulavam o sistema artístico. Havia muitas galerias que divulgavam os artistas e alimentavam o pequeno mercado das artes, embora fosse comum a venda nos próprios ateliês. Os salões eram espaços de visibilidade da produção local, uma vitrine onde se viam as mais diversas linguagens, de artistas estabelecidos a *outsiders*, das tradicionais às experiências conceituais.

Não havia ainda no Recife a figura do curador, presença de autoridade, que só se consolidaria em meados da década de 1990, embora desde a anterior fosse reconhecida no sistema de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro (Amaral, 2004). Os salões não operavam com os recortes curatoriais, o que dava ao público e aos artistas acesso a uma produção diversificada que os atualizava com o processo criativo de várias tendências, linguagens e gerações. Maneiras de fazer e práticas singulares compunham a fisionomia do meio artístico local.

A contaminação das linguagens ainda era tímida; a pintura, a gravura, o desenho e a escultura davam a tônica dos fazeres e dos cursos livres de artes oferecidos nos ateliês de artistas e na Oficina Guaianases de Gravura. Esse espaço foi plasmado pelos relatos de memória de artistas então consagrados ou jovens que desejavam integrar o meio. Com base nesses relatos, pude moldar o que teria sido esse espaço de formação e produção das artes plásticas naqueles anos. Trabalhando com esses relatos e compreendendo-os como produção da memória, ousei ver como teriam os artistas praticado aquele espaço e como o significavam agora, no presente.

Das contaminações de linguagens, verificam-se experiências ligadas ao conceitual,⁸ sobretudo nas ações dos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Nesse percurso, é

8 A arte conceitual vem problematizar concepções de arte do senso comum – pintura, desenho ou escultura autêntica e única, executada por artista singular e genial (Freire, 2006, p. 7) –, além de questionar também os sistemas de legitimação. Trabalha não com formas ou objetos, mas com ideias. As vanguardas históricas já anunciavam mudanças no sistema de arte em direção à arte conceitual. Depois delas, artistas como Yves Klein e John Cage e grupos como o Gutai e os Situacionistas desvencilharam a arte de uma materialidade sensível ou de seu destino como mercadoria (ibidem, p. 9). Estratégias da arte conceitual: preponderância da ideia; transitoriedade dos meios; precariedade dos materiais; atitude crítica frente às instituições (notadamente o museu); forma alternativa de circulação dos trabalhos artísticos (sobretudo na década de 1970). A produção brasileira e latino-americana distingue-se da estadunidense e da europeia pelo acento político. O período mais relevante da arte conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no leste europeu. As proposições conceituais negam a aura da eternidade e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. Nesse momento, *performances*, instalações e outras propostas efêmeras tornam-se poéticas significativas. Diante dessa produção, os espaços expositivos também precisavam ser reinventados (ibidem, p. 11). Tampouco a crítica, com seus princípios formalistas, se sustentava frente à arte *pop*, minimalista e poética de artistas como Joseph Beuys, John Cage, Jan Swidzinski, Jaroslaw Kozlowski, Hélio Oiticica, Ligia Clark e Arthur Barrio. O resgate da obra de Marcel Duchamp foi crucial para se pensar a arte conceitual. O princípio do *readymade* fundamenta uma de suas vertentes. A criação não supõe um fazer manual, mas sim uma escolha, e escolhas estão ligadas à *ideia*. O crítico estadunidense Hal Foster (1996, p. 189) assinala: “O artista torna-se um manipulador de signos

imperativo desnaturalizar o discurso crítico historiográfico referente à Geração 80, “que reforça a conclusão de que o período seria marcado pelo ‘retorno da pintura’, em oposição à arte da década anterior” (Reinaldim, 2005), leia-se aqui a arte conceitual, ou o conceitualismo. É preciso entender que o rótulo Geração 80, produzido na época pela crítica de arte, não deu conta das diversidades e singularidades de experiências construídas em outros pontos do Brasil, nem mesmo em São Paulo ou no Rio de Janeiro. E a chamada Nova Pintura feita pelos jovens artistas não foi adequadamente problematizada pela crítica brasileira, sendo a produção pictórica “desprovida de um discurso crítico que a objetive como produto pictórico portador de uma conceituação específica. Dessa forma, ainda hoje é difícil não falar de Geração 80 como apenas um rótulo, já que inexistiu uma reflexão diretamente direcionada a essa produção (Basbaum, 2001, p. 307).

A fala da crítica de arte nesse período com relação à Geração 80 nos parece simplista, unidirecional e focada entre Rio de Janeiro e São Paulo. Identificamos no discurso crítico uma tendência fortemente marcada pela experiência pictórica da chamada Nova Pintura realizada por artistas do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Aqui e acolá, encontramos uma referência à produção de Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia, Paraná, Pernambuco e Belém. Também os eventos que consagraram a Geração 80 foram realizados, em sua maioria, no Rio de Janeiro e São Paulo, sem falar na exposição que consagrou essa geração – Como vai você, Geração 80? – em 1984, ocorrida no Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro.

Estratégias, maneiras de fazer e de praticar o meio das artes que não se adequavam ao corpo teórico em que se apoiava a crítica brasileira – a transvarguanda; não eram problematizadas ou não eram visíveis aos olhos da crítica. Como exemplo, podemos citar as estratégias do Moto Continuo, em Curitiba, em 1983; do coletivo 3Nós3, em São Paulo; do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., em Porto Alegre; do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC, em João Pessoa; do Seis Mãos, Dupla Especializada e A Moreninha, no Rio de Janeiro; e do Grupo Oxente de Intervenção Ambiental, em Natal (Reinaldim, 2005).

No Recife, a irreverência dos mais jovens engendrou estratégias e táticas artísticas que provocaram deslocamentos e produziram uma “nova pintura” que, embora com muitas permanências das tradições, criou singularidades na produção pictórica conhecida até

mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor de espetáculo. É por isso que o procedimento do *readymade* duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do *pop* são significativos ao apontar o papel da arte como signo social misturado a outros signos, num sistema de produção de valor, poder e prestígio”. Segundo Cristina Freire (2006, p. 74): “A arte conceitual é um importante ponto de inflexão, uma mudança radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artistas, modos de produção, recepção e circulação da arte. Isto é, com o esgotamento da crítica formalista, a arte conceitual é capaz de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas”.

então – a pintura de paisagem e a figuração narrativa pelo viés das *poièses* de artistas estabelecidos como João Câmara, Franklin Delano, José Carlos Viana, Montez Magno, Luciano Pinheiro, Anchises de Azevedo e mesmo Rodolfo Mesquita,⁹ entre outros. Também no Recife esses jovens artistas dos anos 1980 foram nômades e instauraram espaços de produção, formação e exibição em lugares pouco frequentados por artistas ou público. Inventaram exposições, cursos, festas e novas formas de experimentar a pintura. O experimentalismo – talvez pelo viés das proposições de artistas como Paulo Bruscky e Daniel Santiago – se concretiza em ações, hibridismos, pintura em grandes formatos, narrativas pictóricas inspiradas em quadrinhos, intervenções urbanas e pintura em paredes e muros. Todos efetivamente pintores criando estratégias e táticas de sobrevivência artística na cidade do Recife.

É dessas histórias e dessas narrativas individuais e coletivas que me propus a falar nesta tese, como resultado de minha pesquisa. Escolhi entrecruzar local e nacional, indivíduo e sociedade e biografias. Construí uma narrativa tecida pelas memórias produzidas nos relatos de artistas e críticos de arte sobre suas experiências e vivências. E, ciente de que essas memórias foram construídas à luz do presente, tomei cuidado com o tema da memória ao documentar relatos orais e analisar os textos transcritos.

A fim de esclarecer algumas questões conceituais e de método que são tomadas como pressupostos no trabalho, explícito desde já a perspectiva na qual desenvolvo argumentos e preocupações mais gerais que conformam este estudo.

Fiz entrevistas em formato de história de vida, com roteiro semiaberto,¹⁰ que foram registradas¹¹ em áudio e vídeo. Promovi encontros com artistas já reconhecidos nos primeiros anos da década de 1980 e com jovens que então desejavam inserir-se no campo das artes. Além destes, busquei ampliar o campo com relatos de artistas e críticos de outros lugares do Brasil, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo; neste caso, dei prioridade a pessoas que escreviam na época e produziram uma crítica sobre os anos 1980. Fiz 43 entrevistas, a maioria por meio da história de vida, com os seguintes artistas e críticos, sobretudo pernambucanos: Adriana Dória, Ana Mae Barbosa (SP), Aracy Amaral (SP), cuja entrevista não foi gravada porque a entrevistada não autorizou, Aurélio Velho, Braz Marinho, Cavani Rosas, Christina Machado, Celso Marconi, Daniel Santiago, Eduardo

9 Rodolfo Mesquita é um artista da geração 1970, exímio desenhista, e seus trabalhos foram tomados como referência pelos jovens dos anos 1980.

10 Pautado pelas orientações do *Manual de história oral* (Alberti, 2004). É sabido que, postas em prática, essas orientações tomam às vezes caminhos autônomos, mas cada entrevista seguiu um roteiro semiaberto que me permitiu deixar que a fala do entrevistado fluísse pelas sendas da produção da memória (Anexo 2).

11 Esse registro foi realizado por Maurício Castro (cinegrafista), Francisco Baccaro (editor de som e fotografia) e Isabela Stampanoni (editora de imagem).

Melo, Eudes Mota, Flávio Emanuel, Franklin Delano, Frederico Fonseca, Frederico Moraes (RJ), Gil Vicente, Glória Ferreira (RJ), Guto Lacaz (SP), Humberto Araújo, Joelson Gomes, José Carlos Viana, José Cláudio, José Patrício, José Paulo, Luciano Pinheiro, Luiz Avanzi, Marcelo Coutinho, Ricardo Basbaum (RJ), Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Márcio Doctors (RJ), Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo), Marcus de Lontra (RJ), Maurício Castro, Maurício Silva, Montez Magno, Ozeas Duarte (SP), Paulo Bruscky, Paulo Herkenhoff (RJ), Renato Vale, Sebastião Pedrosa, Teresa Costa Rego e Vavá Paulino.

Certamente, do momento da escuta das narrativas orais, passando pelo processo de transcrição e seguindo ao formato de documento textual, percorri caminhos variados de reflexão e de apropriação de metodologias e teorias que me ajudaram a pensar o próprio caminho escolhido. Assim, discorro neste Prólogo sobre os temas recorrentes que emergiram nessa caminhada – memórias, fontes orais e a escrita da história – e tratados ao longo da tese.

Recorri à historiadora Regina Beatriz Guimarães, que, no campo da história, tem alertado o historiador para a preocupação com a produção de sua narrativa histórica e apontado que sua prática, como a própria história, vem se configurando em cartografias inusitadas, com base em suas próprias experiências, nos lugares que ocupam e no manuseio de uma ampla documentação:

A prática do historiador se redefine diante da conquista de novos territórios, da diversidade dos procedimentos metodológicos e das abordagens historiográficas contemporâneas. [...] mais do que nunca, a qualidade da produção histórica aparece diretamente relacionada às questões propostas, ou ao questionário elaborado pelo historiador, o qual precede a escolha de um corpus documental (Guimarães, 2006, p. 45).

Segundo a autora, as perguntas formuladas pelo historiador precedem a escolha das fontes, e são as questões que orientam sua análise e sua crítica, garantindo “pertinência e as condições de uso da documentação” (ibidem, p. 45). Nessa perspectiva, uma das primeiras questões propostas deste trabalho era a *construção de uma cartografia das artes plásticas no Recife na década de 1980*, isto é, eu desejava compor um mapa dos espaços de formação, produção e exibição das artes plásticas que se esboçasse por meio das lembranças dos sujeitos que viveram aquela época. Pretendia desenhar essa cartografia pela escuta das histórias contadas por artistas consagrados e jovens artistas. O relato oral é sempre entendido como texto, em sua dimensão oral (contar, falar, verbalizar), [...] “deve-se assinalar a importância de levar em conta o relato oral como um texto onde se inscrevem desejos, reproduzem-se modelos, como um texto articulador de discursos” (ibidem, p. 46), o que significa, num primeiro momento, considerá-lo

dentro da especificidade de uma tradição – de uma ancestralidade – e do contexto dos narradores de experiências individuais e coletivas, produtores então de textos orais. Em segundo lugar, a dimensão que adquire o texto oralizado que é a escrita – sistematizada e aprisionada em papel ou em arquivo eletrônico.

Os dois tipos de relato foram analisados em suas especificidades. O oral, mediado pela presença física do pesquisador, pelo equipamento de registro, pelo local da realização, por possíveis interrupções, pelo envolvimento ou desprendimento do narrador, entre outro elementos. O escrito, também mediado pelo pesquisador, é concebido como uma trama narrativa escrita, faz parte da escritura da história, é também construído e se transforma em discurso. Em ambos, revela-se a figura do narrador, “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, das narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamim, 1985, p. 197).

As histórias que cada um dos entrevistados narrou instituíram-se como texto, formando uma coleção, um arquivo de relatos orais de memória, e foram validados pelo que as entrevistas revelavam. A narrativa pessoal – oralizada – adquire estatuto de verdade em plena contemporaneidade e, nesse sentido, afirma-se como arte em nossa cultura – a arte de narrar: “Diante da máquina, somem os registros das experiências ou se tornam inócuos [...] se a paciência desaparece, como escutar o narrador, como esperar que a trama se espalhe, se a ele só resta o instante de tomar um café pequeno?” (Rezende, 2009, s/p).

O trabalho de Antônio Torres Montenegro concorreu (2004, 2006, 2007) para o entendimento de que a história oral não era apenas uma técnica de coleta de dados das ciências humanas que se limita a registrar relatos por meio de entrevistas – como alguns estudiosos concebiam à época. Montenegro suscitou reflexões sobre as possibilidades da produção de documentos, portanto, de construção de fontes documentais, atividade que integra o ofício de historiador e lhe faculta, no processo de transcrição e rescrita do texto de memória, construir o passado a partir de questões do presente, “refletir sobre o significado dessas narrativas supõe alinhar-se ao rico debate da temática história/memória” (Montenegro, 2006, p.112).

Os relatos de memória produzidos então por Montenegro¹² traziam à luz a construção de uma narrativa histórica em que passado e presente se mostravam em sua simultaneidade

12 Associado a um campo teórico com base na cultura popular e problematizado pela trama de sua escrita (Montenegro, 2004). Outro aspecto relevante do trabalho do autor é a relação entre memória popular/história oral, que, a partir de uma farta bibliografia, aponta duas questões de fundo teórico. A primeira tange aos debates travados nos anos 1980-90, que se referiam à problemática da história oral como possibilidade de “resgate” de uma historicidade que era marcada e trazida à luz pela história oficial; a segunda, aos desafios envolvidos no trabalho com essas narrativas, que às vezes revelavam como essas

e a história era entendida como um campo de possibilidades multifacetado e de combate. Igualmente, apresenta-se a produção da memória, processo que se faz em disputas e que se dá nas relações de poder. Uma das dimensões que oferece o trabalho do historiador, corroborado pelas investigações da pesquisadora Alberti Verena (1989, 1998, 2000, 2004), é a ideia de memória como um elemento permanente do vivido, contra a visão segundo a qual a memória é a representação do que se viveu:

[...] dessa maneira, a memória tem como característica fundante o processo reativo que a realidade provoca no sujeito. Ela se forma e opera a partir da reação, dos efeitos, do impacto sobre o grupo ou o indivíduo, formando todo um imaginário que se constitui numa referência permanente de futuro (Montenegro, 2007, p. 19-20).

No bojo dessas questões, emergiu a problematização dos relatos dos artistas que entrevistei; o fato de ter sido chamados a falar sobre suas experiências passadas potencializou o trabalho da memória – lembranças e reminiscências –, que revela um sujeito em seu presente e em diálogo com um passado em construção.

Esse diálogo entre os diversos tempos da experiência vivida não segue, evidentemente, uma linearidade cronológica. Esses deslocamentos temporais da memória – visíveis nas narrativas – se apresentam em movimento constante, em fragmentos, ligados entre espaços vazios que garantem, em outros momentos, relações diferentes e plurais. O trabalho da memória me permitiu construir um *mapa* cuja potência reside na narrativa produzida e nas inúmeras ligações que ela constrói, juntando *pedaços vizinhos* de infinitas formas e por inusitadas temporalidades. Esse desenho é multifacetado, por vezes efêmero e produtor de imagens e sentidos para a história.

No encontro artista Cavani Rosas, por exemplo, percebi os movimentos e deslocamentos que a narrativa de memória construía. Passeamos pelo labiríntico casarão onde reside o artista, e eu me aproveitei de uma fotografia de família que estava timidamente exposta num espaço da casa e perguntei sobre sua infância e seu pai, retratado em foto. A narrativa que se seguiu comprovou que, ao sugerir a história de vida, eu ingenuamente acreditava na linearidade da narrativa de memória. Entretanto, o que foi narrado revelou-se em deslocamentos temporais, em fios que foram sendo puxados e trazidos ao presente e que se cruzavam, na fala do sujeito, entre futuro, passado e presente.

Certo. É até um trabalho que eu queria fazer sobre essa coisa da infância, se chama, *Memória da rua Imperial*, porque eu morava na rua Imperial, nasci nessa rua, no bairro de São José, que antigamente ligava Recife ao largo da Paz, ali em Afogados. Teve uma guerra lá violenta, e todo o

peessoas concebiam sua vida e traçavam um mapa de visões de mundo de si e do seu entorno que algumas vezes contradiziam as visões apriorísticas dos pesquisadores das ciências humanas (Montenegro, 2007, p. 16).

trânsito era por ali, inclusive para o aeroporto; era duas mãos, acontecia um Carnaval maravilhoso, belíssimo lá. As pessoas botavam as cadeiras na calçada, a prefeitura botava gambiarra em todo o percurso da rua, e os blocos, para ir para as passarelas lá da cidade, tinham que passar por ali. Tudo que vinha do aeroporto, as personalidades, a gente via passar, era incrível. [...] Agora, a rua Imperial ficou muito *dark*, tem muitos assaltos, por causa do Coque [favela]. Atualmente, é uma rua toda comercial, mas ela era residencial, só tinha algumas empresas por ali [...] tinha um colégio estadual onde eu estudei, Colégio Estadual Joaquim Nabuco. O ensino nos colégios públicos de Recife era muito bom. Muita gente saiu dos colégios públicos. [...] Com 17 anos, eu estudava no Joaquim Nabuco e era amigo das sobrinhas de Gregório Bezerra. Gregório Bezerra passou um tempo ali na rua Imperial também, depois foi preso. Eu fui preso na passeata (Cavani Rosas, relato à autora).

A cada chamamento das lembranças, plasmava-se uma nova cartografia, um mapa formado de lembranças e esquecimentos, composto por episódios recheados de fatos, sentimentos e afetos que se ligam a outros episódios numa temporalidade plural. Contadas no presente, essas memórias produzem uma espécie de roteiro fílmico, em que passado, presente e futuro se intercambiam, vão e vêm entre o que se lembra, o que se quer lembrar e o que se quer contar. Assim, o pesquisador é um espectador de histórias narradas que depois produzirá uma hermenêutica para compreender o peso de cada deslocamento temporal, sabendo que é no presente que se tece essa narrativa.

Nesse sentido, foi oportuno estabelecer uma relação com o pensamento bergsoniano (2006), que distingue a percepção, a afecção e a ação como espécies de movimento; assim, é possível discutir o movimento do dispositivo da memória aproximando-o da linguagem do cinema. Segundo Bergson, a imagem cinematográfica adquire movimento na aquisição de uma autotemporalidade, aspecto que aproximamos ao trabalho da memória: tanto o cinema como a memória são linguagens que estabelecem conexões entre “pedaços”, associações múltiplas que se revelam por uma infinidade de ligações possíveis e que não são predeterminadas (Deleuze, 2007, p. 154).

Ambas as linguagens são constituídas por espaços desconexos que se potencializam na junção e na justaposição, produzindo ecos e ressonâncias. A memória não é como um depósito onde se armazenam informações, experiências e sentidos, mas uma percepção do mundo social e individual. As categorias que se memorizam e percebem são sociais.

Nessa perspectiva, valem algumas considerações de Paul Ricoeur (2007) acerca de memória e passado: “o antes e o depois existem no tempo” (p. 35). Aí, há um acordo completo com a análise do tempo da física, segundo a qual o tempo é percebido pela percepção do movimento e só é percebido como diferente deste quando o “determinamos, isto é, quando podemos distinguir dois instantes, um como anterior, o outro como

posterior (ibidem, p. 35). Essa distinção que faz o autor é fundamental para a produção da narrativa histórica com base em fontes orais.

Apoiada nesses referenciais, desenhei uma *cartografia das artes plásticas no Recife* composta por ateliês de artistas, oficinas de arte, cursos de extensão – a exemplo do que era oferecido pelo professor e artista José de Barros na Faculdade de Educação Artística da UFPE, muito citado pelos artistas –, grupos e coletivos e espaços institucionais como museus, galerias de arte e universidades. Muitos entrevistados mencionaram também os festivais de inverno da Universidade Católica de Pernambuco, organizados anualmente por equipes de docentes e com artistas e intelectuais convidados. Segundo os relatos, esses festivais eram memoráveis por ter ousado inserir o debate cultural e das artes numa rede interdisciplinar e com características experimentais.

Ainda na esteira de Regina Beatriz Guimarães (2006), à medida que se colocavam, as questões demandavam o cotejo com outras fontes documentais.¹³ Assim, servi-me da crítica de arte¹⁴ publicada em jornais, revistas e catálogos de exposições individuais e coletiva como os dos salões de artes plásticas de Pernambuco, ocorridos anualmente durante toda a década de 1980. Por fim, consultei uma rica documentação relativa aos espaços organizados por grupos de artistas como a Oficina Guaianases de Gravura e sobretudo os então iniciantes Carasparanambuco, Formiga Sabe que Roça Come e Quarta Zona de Arte. Privilegiei os coletivos que, por meio de apropriações, criaram estratégias e táticas que provocaram deslocamentos e ressonâncias no sistema das artes no Recife da época.

Em suma, por meio de narrativas de memória, relatos analíticos, levantamento de documentação de época, análise de parte de uma produção crítica sobre a década de 1980 e de trabalhos dos artistas disponíveis, procurei desenhar a fisionomia de uma época, falar de experiências comuns, ler as muitas práticas e modos de fazer de uma geração de artistas e construir sentidos para os diversos deslocamentos ocorridos na configuração das artes plásticas na cidade do Recife.

13 Essa afirmação requer um adendo. Essa relação se constitui em dupla mão: ao mesmo tempo em que as perguntas não param de surgir e se renovar, seja em dimensão empírica ou teórica, e pedem outros documentos, estes impõem novas questões e redimensionam o trabalho do historiador.

14 Vale salientar que o tratamento dado a esse conjunto de documentos que compõem em síntese as chamadas fontes impressas foi feito mediante orientação metodológica da historiadora Tânia de Lucca (2005). A fonte impressa demanda rigor na análise do conteúdo, todavia a análise interpretativa recai sobre a apreciação do suporte que carrega o texto, o espaço físico que a narrativa ocupa na página da imprensa, a moldura que cerca e impõe limite à narrativa, o tipo do papel e as cores utilizadas e a tipologia da fonte. Além disso, se impõe um mapeamento biográfico de quem assina a matéria, que lugar ocupa na imprensa, os editoriais e editores, as imagens como entram, onde são usadas e quais as intenções desse uso, entre outros indícios.

No cotidiano, as maneiras de fazer dos artistas no complexo tecido cultural da cidade e especificamente na configuração das artes nessa década se metamorfoseavam incessantemente e se estruturavam por meio dos procedimentos de apropriações com base em estratégias mais elaboradas e controladas, ao mesmo tempo em que, astuciosamente, em dadas circunstâncias, se construía situações táticas no sentido de Certeau¹⁵ (2000).

A noção de prática corresponde aqui a infinitudes de maneiras de fazer (usar e produzir) espaços, lugares e bens simbólicos no campo das artes plásticas que são apropriados no e do cotidiano desse lugar e que se apresentam de incontáveis formas, “[como se] as práticas ou ‘maneiras de fazer’ cotidianas [não] cessassem de aparecer como o fundo noturno da atividade social” – e que um sistema teórico apriorístico certamente não daria conta de apreendê-las [como] se um conjunto de questões teóricas e métodos, de categorias e de pontos de vista, perpassando esta noite, permitisse articulá-la” (Certeau, 2000, p. 37).

Interessa, então, com base nessa noção de prática, discutir as categorias de estratégia e tática para pensarmos as ações e as diversas maneiras com que os jovens artistas praticaram o campo das artes na década de 1980:

Chamo de estratégia o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ambiente. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico (ibidem, p. 46).

Certeau parece apontar aí as relações de força em jogo e “procedimentos” racionalizados que podem construir visibilidades e legitimidades – “circunscritos como um próprio” – produzindo espaços de força com potência de interlocução com uma exterioridade. Numa primeira leitura, a estratégia como conceito racionalizado pode se aproximar das

15 Importa fazer aqui algumas considerações sobre essa escolha que, no decorrer da pesquisa, foi se tornando uma inquietação sobre e pertinência teórica dialogada com outros autores. Primeiramente, o fato de Michel de Certeau ter publicado uma pesquisa sobre as operações de usuários supostamente entregues à passividade e à disciplina, e os conceitos de *estratégia* e *tática* serem fruto das relações entre os usuários e o sistema de difusão, circulação, consumo e apropriação, ou seja, *relações*, que, inicialmente permitem pensar na produção de *consumidores* com base num processo de apropriação. Aparentemente, essa questão nos colocaria “em outro lugar” de reflexão que não o produzido pelas questões conceituais do autor, configurando-se uma *armadilha* teórica lançar mãos desses conceitos e procedimentos, pois, no nosso caso, trata-se de trabalhar com grupos e trajetórias de produtores culturais, e não consumidores culturais, como faz Certeau. Mas, insistindo nesse uso, o próprio Certeau *amplia* o sentido de consumo e consumidor cultural perguntando o que o consumidor cultural “fabrica” durante horas de consumo na frente da televisão. A fabricação é uma produção, uma poética. Então, consumidores são produtores astuciosos – inventam poéticas. Precisamente isso é o que transponho para esta pesquisa, que busca entender a produção de ações e obras, modos de operação – ou esquemas de ação – e maneiras de praticar o meio das artes plásticas por grupos, *como produtores* e, ao mesmo tempo, como consumidores, no sentido de ser também a relação produção/consumo uma relação de apropriação e de fabricação de poéticas.

noções de Pierre Bourdieu em sua teoria da prática. No entanto, o próprio Certeau se adianta e critica o conceito de estratégia de Bourdieu.¹⁶

Lanço mão desses pressupostos de Certeau para estabelecer diálogos entre o que dizem os artistas acerca de suas ações, trajetórias e poéticas e as ressonâncias das mesmas nas artes plásticas. Essa trilha construída conjuntamente nos leva a considerar que os conceitos de *estratégia* e *tática* de Certeau podem iluminar tais questões. Apostamos aqui que certamente há entrecruzamentos entre estratégias e táticas nas práticas constituídas pelos grupos de artistas em tela. Se estratégia é uma ação pensada, estruturada:

[...] ao contrário, tática um cálculo que não pode contar com o próprio nem, portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo a distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhes são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos, quando combina elementos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona de casa, em face de dados heterogêneos e móveis como as provisões no *freezer*, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa etc.), mas sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião” (Certeau, 2000, p. 47).

Mesmo tendo planejado suas ações, parece-me que os artistas – em grupo ou não – potencializavam as astúcias de que fala Certeau – “astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados e que, em todo o caso, são ocultadas por uma racionalidade hoje dominante no ocidente” (ibidem, p. 38) –, inspiradas instantaneamente por determinadas circunstâncias e, no curso dos acontecimentos, assumiam novos contornos, muitas vezes mudando completamente o esboço anterior, mas sempre deixando novas configurações no campo das artes plásticas.

16 Segundo a leitura de Certeau, para Bourdieu, estratégias são práticas que se fundamentam em combinações entre princípios implícitos e regras explícitas, que supõem sempre o vínculo a um grupo social, a um lugar particular, a uma tradição específica, portanto, aplicáveis a uma conjuntura são “as práticas estudadas por Bourdieu ao sistema de sucessão ‘bearnês’, ou a disposição interior da casa Kabila”, em que ele cataloga estratégias de fecundidade, de sucessão, de educação, de profilaxia e de investimento social e econômico. Assim, Certeau mostra que Bourdieu subverte a ideia de estratégia, uma vez que a insere como parte do *habitus*, e este é mais inconsciente do que consciente, é mais ação intuitiva, reflexiva, do que ação calculada, planejada, é pois, para Bourdieu, fruto da in-corporação das normas sociais, via socializações primárias, e não no sentido do uso racional das normas, como propugna Certeau. Nesses termos, conclui Certeau, as estratégias bourdieusianas podem ser sábias para os contextos, mas os sujeitos as produzem na ignorância, “douta ignorância”, diria Certeau (1994, p. 120/124).

Para dar sentido a estas questões enunciadas aqui, permito-me a uma digressão, e, passo a narrar parte da trajetória de um grupo de jovens artistas, da década de 1980, residindo todos na cidade do Rio de Janeiro, juntos produziram operações que aos modos esboçados por Certeau, estratégia e táticas e seus entrecruzamentos inventaram-se como artistas.

O grupo chamava-se A Moreninha, formado pelo crítico Márcio Doctors, considerado, segundo narrativa da imprensa da época como líder do grupo, e, pelos artistas Alexandre Dacosta, Andre Costa, Angelo Venosa, Beatriz Milhazes, Claudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Daniel Senise, Enéas Vale, Geraldo Vilaseca, Hilton Berredo, Jorge Magalhães, João Barrão, Lucia Beatriz, Luiz Pissaro, Márcia Ramos, Maurício Bentes, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum e a fotógrafa Loris Machado. O grupo existiu de forma mais sistemática realizando ações e performances entre os anos 1987 e 1988 na cidade do Rio de Janeiro.

Márcio Doctors considera em seu relato que este agenciamento foi em certa medida “derivado” dos grupos *Dupla Especializada* e o *Seis Mãos*¹⁷, e segundo Doctors mesmo tendo uma vida breve e efêmera, eles se viam enquanto grupo,

Na época nós nos assumíamos sim como grupo. Mas nós sabíamos das impossibilidades das vanguardas e dos grupos, isso também era muito interessante, porque, a “geração oitenta”, vamos dizer, de pintura, se colocava como... Era momento de discutir que a história havia acabado, que as utopias, o fim das utopias, o fim das grandes narrativas, então, a gente se colocava dentro desse universo sabendo desta impossibilidade, mas muito sequiosos de fazer alguma coisa juntos, então a gente tinha muito essa noção, ao mesmo tempo de grupo e de indivíduo. (Márcio Doctors, relato à autora).

Segundo Doctors, para além das questões de afetividade, subjetividade e individualidade, que os unia, as questões mencionadas no fragmento acima citado - buscas e questionamentos gerados pela época em que vivem, onde os projetos coletivos foram colocados em cheque - os mobilizavam gerando um sentimento de pertencimento ao grupo.

O artista, e atualmente crítico de arte, Ricardo Basbaum, conta relembra como o grupo A Moreninha se organizou. Narra que o grupo foi gestado por meio de uns encontros propostos por alguns jovens artistas que tinham como objetivo reunir um grupo para estudar a história e crítica da arte de forma geral, e ao mesmo tempo, visitarem nos encontros os ateliês dos artistas que se integrassem ao grupo. Desta dinâmica, que aos

17 Ambos os grupos foram formados por Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum (1981- 1982) e depois se integra a eles, já como Seis Mãos, Jorge Barrão em 1983. O Seis Mãos é uma extensão do Dupla, particularmente as ações, experiências e proposições são as mesmas que deram sentido a unidade da Dupla Especializada.

poucos ia possibilitando mais proximidades entre eles e construção de afetividades e amizade é que surgiu a idéia de realizarem uma ação, em um desses encontros mensais, precisamente no ateliê do artista Jorge Barrão.

Reunidos ali se pensa: vamos fazer uma ação, vamos fazer um piquenique na Ilha de Paquetá. Mas, a ação era mais que o piquenique, foi construída de uma maneira brilhante, em relação ao contexto do momento. Vamos criar uma ficção histórica. A geração 80 vai fazer o quê? Engraçado é que se reivindica esse termo “geração 80” ao invés de rejeitar. A geração 80 se propõe, a cada mês, visitar um “ismo” da História da Arte até chegar aos anos 1980. Vamos começar com o Impressionismo – da Arte Moderna -, vamos começar com o Impressionismo. Vamos fazer uma maratona de pintura impressionista em Paquetá, celebrando os cem anos do grupo A Moreninha, essa ficção. Que havia um grupo em Paquetá que se reunia em torno do Manet, quando o Manet veio ao Brasil, mas é mentira. O Manet não saiu do barco. Era estudante, ele pensava em ser pintor. Apenas nesse gesto, tem várias questões tão importantes: a manipulação da imprensa. Em vez de ser manipulado por esses clichês, tomar a frente. Quer dizer, deixar de ser refém desse organismo midiático e tal. Produzir o release que apresenta sua plataforma de ação. Brincar com a História, o tal do [] linguístico do Bonito Oliva. Brincar com isso tudo. E, assim é uma espécie de revolta da geração 80, de querer agir. De querer ficar menos, como se diz... submetidos a esses clichês, a essas ingerências todas.

A Moreninha então construiu uma estratégia de grupo, para abrir questionamento a cerca da “euforia da pintura”, interferir e inserir-se no sistema de comunicação e da mídia e no campo das artes, “inventando que o Brasil foi o berço do impressionismo” (Marcio Doctors, relato à autora).

Então marcamos o encontro em Paquetá (...) onde a gente dizia que o Manet havia passado pelo Brasil. Dizíamos que ele era marinheiro de fato, que passou pelo Rio de Janeiro, mas que a passagem dele pela Baía de Guanabara foi fundamental pra criação do impressionismo, assim, o berço do impressionismo, ou seja, da pintura moderna e de toda a arte moderna tinha nascido aqui. Então, com essa maneira jocosa de lidar com a coisa, já havia uma intencionalidade muito forte de mexer com a noção do que é o internacional e o local. (Márcio Doctors, relato à autora).

Estratégia de ação estruturada objetivando inicialmente uma inserção imediata nos meio de comunicação, por meio de uma invenção de um fato. Segundo relatava um documento encaminhado para a imprensa, o *press realise*, intitulado **Viagem à Ilha de Paquetá** (1987), sobre a prática de um grupo de “pintores de domingo” que se denominavam A Moreninha, esses, há um século, “seguiam indicações deixadas pelo pintor *Manet* em sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1849, refugiavam-se nos bucólicos recantos da ilha de Paquetá, em busca da esplendorosa luz de fundo da baía, que acreditavam indispensáveis para

a execução de seus óleos”.¹⁸. Para construir veracidade ao fato ficcional, o documento ainda enunciava, “segundo pesquisas recentemente realizadas, descobriu-se que esta foi a primeira experiência pictórica da América Portuguesa, que visava incorporar a uma linguagem européia, elementos de nossa realidade cultural” (A Moreninha: 1987, s/p).

No dia seguinte ao evento “comemorativo”, a imprensa noticiou o que aconteceu naquele domingo de sol escaldante, primeiro de fevereiro de oitenta e sete. Às 7h 10 da manhã o grupo embarcou no Cais Pharoux na Praça XV, as narrativas dos jornais contam os detalhes das primeiras horas do dia. Alexandre Martins, jornalista do Jornal O Globo, imprime nas páginas do periódico o texto, bastante romântico para dizer deste evento:

São 7 e 10 da manhã e uma leve bruma encobre o Cais Pharoux, na Praça XIV, centro do Rio. Em meio a uma multidão de turistas apressados, que embarcam na lancha Ingá, em direção, à ilha de Paquetá, um grupo se destaca. Vestindo coloridas boinas, carregando maletas de pintura, tintas e pincéis, 25 jovens artistas plásticos cariocas tomam o rumo da ilha com o objetivo definido: imortalizar em pinturas impressionistas a paisagem do fundo da baía, como ela é vista da praia da Moreninha. (Martins: 1987, p. 3).

Possivelmente o jornalista tenha sido enviado para cobrir o acontecimento, reforçando o interesse da imprensa cultural da época em torno do episódio e de seus desdobramentos. Outros jornalistas da imprensa escrita e televisiva estavam presentes naquele domingo. Segundo relato de Ricardo Basbaum, a emissora de televisão Globo compareceu e abriu destaque no programa Fantástico veiculado no domingo a noite. Então, os artistas produziam por meio de estratégias de inserção nos meios de comunicação, novas possibilidades de praticar o campo das artes, usando dos meios que o próprio campo disponibilizava – notoriedade do fato, reconhecimento da imprensa, divulgação, apropriação do repertório da história da arte - para construir novas trilhas, provocar certos deslocamentos e novas disposições dentro da configuração artística.

Ao fim e ao cabo, ter encontrado em Michel de Certeau um dos interlocutores para esta tese foi como terminar uma caçada. À medida que eu encontrava novas fontes e sua análise me levava a reformular questões anteriores, mais eu sentia necessidade de um teórico que caminhasse entre as disciplinas,¹⁹ que valorizasse os acontecimentos, os episódios, as práticas e as formas mais corriqueiras com que as pessoas inventam seu cotidiano e sua vida. Encontrei isso em Certeau, um teórico que estuda os espaços

18 Documento datilografado em folha ofício branca, assinado pelo grupo: *A Moreninha um grupo que fez/faz a história*. Dossiê, A Moreninha 1987/1988, coleção particular.

19 Michel de Certeau era teólogo, etnólogo, antropólogo, historiador e especialista em história das religiões. Participou do movimento psicanalista na França com Jacques Lacan, e talvez por causa dessa relação tenha dado prioridade à linguagem como construção de sentido.

produzidos pelas práticas de caminhanças pela cidade e, assim, entende essas práticas como formas de criar mundos. Essa concepção articulou o esforço de mapear as práticas e maneiras de fazer de artistas jovens no Recife.

Em Certeau, não há hierarquia entre as práticas, ou seja, nenhuma é mais importante que outra, e faz parte do exercício intelectual do autor descrever as práticas que, em determinado momento, constituíram uma dada crença, um dado ritual etc. – as práticas instituintes do mundo.²⁰

De minha parte, me apropriei de seus conceitos²¹ e dei-lhes novos significados, exatamente como o próprio Certeau previu: ler é sempre distanciar-se e trair o autor. Tomei-lhe as categorias de *lugar*, *estratégias*, *táticas* e *astúcias* e apliquei-as aos meus dados.

O lugar pode ser qualquer espaço feito por práticas; o que torna o espaço um lugar é ele ser praticado, usado, falado, relatado e fabricado por sujeitos. O lugar é possuído por sujeitos que estão unidos em relações. O lugar produz afetividades, intimidades, harmonias, tensões e disputas. Assim, são lugares a cidade do Recife, o Bairro do Recife, os ateliês dos artistas, a oficina Guaianases, o Quarta Zona de Arte. Também o meio artístico das artes plásticas é lugar, mas, durante a pesquisa, revi meu percurso e segui outro caminho, chamando o meio artístico de *configuração*, na perspectiva do sociólogo Norbert Elias, de que logo falarei.

Ainda com Certeau, *estratégias*, *táticas* e *astúcias* foram os outros enunciados que me valeram para entender determinadas práticas dos artistas jovens. Resumidamente, estratégia é uma ação em busca de uma meta; é concebida, planejada e requer tempo. Já as táticas e astúcias são aproveitamentos dos momentos e situações pelos que sabem explorar ou abrir brechas para produzir um lugar de existência. São ações que o sujeito percebe que pode desenvolver no exato instante da percepção, redirecionando a estratégia. Michel de Certeau é um historiador que valoriza as relações e, nesse sentido, se aproxima de Norbert Elias, também ele um caminhança entre as disciplinas.²² O que me levou a adotar Elias foi sua concepção da vida social:

20 Certeau acredita que o mundo é uma construção de seus praticantes, que toda ação humana provoca deslocamentos no mundo material e imaterial e que o mundo e suas crenças são uma invenção humana.

21 Michel de Certeau operacionalizou o conceito *consumo* no livro *Invenção do cotidiano* (2000), em que sua investigação recai, entre outros aspectos, sobre as práticas de consumo ou uso. Ele deslocou o consumo de sua dimensão econômica para pensá-lo numa perspectiva cultural, como uma das formas pelas quais as pessoas se apropriam daquilo que lhes é oferecido.

22 Elias estudou medicina e filosofia em Breslaw e defendeu tese em filosofia. Ingressando em Heidelberg, encontrou-se com Karl Mannheim e passou a estudar sociologia; depois, se transferiu para Frankfurt, onde se tornou assistente de Mannheim. No conjunto de sua obra, há uma ênfase na visão de mundo e da vida social como *processo*. Seu trabalho revela uma notável continuidade e consistência na construção teórica. *Norbert Elias por ele mesmo* (2001) é uma evidência da íntima relação entre suas experiências de vida e seu trabalho (informações obtidas no curso “Para ler Norbert Elias”, ministrado pelo professor Ademir

[...] [o conceito de figuração] refere-se à *teia de relações de indivíduos interdependentes* que se encontram ligados entre si a vários níveis e de diversas maneiras constituindo jogos de relações que são, a um só tempo, formuladores de tensões e de mudança dos lugares ocupados por esses jogadores. Podemos interpretar dizendo que *figuração* se remete à teia de relações entre indivíduos interdependentes e aos efeitos das relações: afeições, afetos, amizades, empatias, conflitos, poder, hierarquias, formas de sociabilidade; cada indivíduo é tributário, desde a infância, de uma multidão de indivíduos interdependentes (Elias, 1987, p. 117, grifo nosso).

Assim, Elias constrói quadros da realidade religando as interdependências entre o indivíduo e a sociedade, os aspectos micro e macro, os socioeconômicos (sociogênese) e os comportamentais (psicogênese) dos processos de mudança social. Dele tomei a visão do voo de águia e o olhar em *close*, ou seja, a percepção de que as mudanças na sociedade e nos indivíduos – portanto, nas formas de comportamento social – são interdependentes e caminham lado a lado, embora cada qual em seu domínio, cabendo ao historiador iluminar as interseções entre as trajetórias individuais e as coletivas.

Entre esses dois autores que dão balizas teóricas a este trabalho, se interpõem outros como Walter Benjamin, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Pierre Bourdieu, e ainda alguns apenas insinuados entre as palavras, mas cujo pensamento reverbera na tese.

Destaco desse conjunto de referências o sociólogo Pierre Bourdieu, leitura obrigatória para os pesquisadores das artes e da cultura de forma geral, que explica a escolha de Norbert Elias e seu conceito de *figuração*, em substituição ao de *campo artístico*.

Em Bourdieu, *campo artístico* é o espaço social onde os atores se movimentam em busca de reconhecimento público da sua arte, mesmo quando esse reconhecimento implique apenas um campo específico das artes e se restrinja a um público relativamente pequeno e especializado. Como acontece também em outros, nesse campo, as posições que os atores ocupam são definidas de acordo com o peso relativo do capital de cada um, medido em termos de qualidade, quantidade e tipo, combinados numa equação que reflete o sistema valorativo específico do campo artístico. Assim, Bourdieu inclui no conceito de campo a origem social dos atores, transformada e acrescida na trajetória social que os levou à posição que ocupam no campo, herança que está presente tanto na forma do capital – econômico, social, cultural etc. –, quanto na forma do *habitus*, que explica o sentido do jogo que os distintos atores estão a jogar, as estratégias de conquista ou defesa de posições, bem como performances, estilos e práticas. Em suma, o campo artístico, como qualquer outro campo, é uma “estrutura de relações objetivas” (Bourdieu, 2010, p. 207).

Sem prejuízo desse olhar, que chamo aqui de retrospectivo, característico de Bourdieu quando ele traz o passado incorporado como *habitus* e acumulado como capital, a tentativa de Elias entender as transformações de um domínio do social – um campo, uma figuração – focaliza as articulações e redes que vão se definindo e modificando as relações de força, produzindo tensões que alteram o equilíbrio do poder. Ainda que parte desses movimentos possa ser compreendida à luz da origem social e de condições objetivas de vida, as articulações e as estratégias são respostas ao contexto de cada momento, uma vez que – como bem explicou Elias, fazendo a analogia da sociedade com um jogo de muitos jogadores – o efeito do conjunto das jogadas é obrigar que cada um e todos reavaliem suas estratégias a cada momento. Foi essa forma de Elias iluminar a cena que me atraiu, quando percebi que, no caso desta pesquisa, a amizade e as subjetividades tinham forte influência nas redes e, conseqüentemente, no jogo social. Mas essa escolha não trai a perspectiva bourdieusiana, pois as diferenças entre Elias e Bourdieu decorrem de concepções antropológicas, que não interessam aqui.

O texto se organiza em cenas cinematográficas, e o enredo que se narra pretende inspirar a construção de imagens a partir das histórias que se entrecruzam e que – espera-se – serão lidas na sua singularidade. Nesse sentido, o historiador instaura proximidade ou distância entre os episódios narrados como faz um diretor num filme, conduzindo a câmera, as tomadas e a edição e construindo de um olhar panorâmico a um *close*.

Isso me permitiu trazer para este Prólogo parte de questões teóricas e metodológicas discutidas na tese e também produzir uma narrativa em movimento partindo de um plano aberto e ir seguindo por um plano de conjunto e um contra-*plongée* até chegar a um *close-up*, por exemplo. Assim, cada capítulo é uma *cena* em que, por meio de colagens, junções e edições, montei um recorte dos anos 1980, sempre focalizando os artistas, os lugares, suas práticas e suas obras.

Na **Cena 1**, apresento a dinâmica artística da cidade do Recife no final da década de 1970 e no início da seguinte pela questão posta à produção da época, entre um viés experimental e a pintura, que correspondia, segundo seus interpretes, à permanência dos laços com a tradição das artes em Pernambuco. Nem só de pintura vivíamos – é o que se discute nessa cena –, até porque considerar o viés experimental da arte feita em Pernambuco é também desconstruir a crença de que só se praticava a pintura e de que as demais experiências nem sequer podiam ser tidas como arte. Dei voz a jovens artistas, que contam seus primeiros contatos com o meio das artes plásticas, e a artistas afetos ao viés experimental, que, como os jovens, eram rotulados pelos artistas estabelecidos como não artistas ou ainda loucos. Criaram-se estereótipos e rótulos, permitindo a analogia com o modelo configuracional estabelecidos-*outsiders* (Elias, 2000).

Na **Cena 2**, lanço um olhar retrospectivo e problematizador à escrita da crítica de arte entendendo-a como produtora de imagens e práticas artísticas e procurando perceber como seus autores construíram sentido para o rótulo *Geração 80*. As narrativas críticas que consagraram o discurso sobre essa década consideram que esses jovens revitalizaram a pintura, e esse discurso generalizou e aglutinou sentidos restritos da dinâmica e das potências produzidas então – foi uma crítica unidirecional. Da análise de textos que se erigiram em referências, depreende-se que as respostas às mudanças por que passava o campo das artes naqueles anos foram apressadas e excludentes, assim como o foi a classificação da geração 80, das práticas, das ações e dos trabalhos, que eram imediatamente considerados *fenômenos emergentes e urgentes de uma época*.

A **Cena 3** é um desdobramento da anterior. Mantenho o foco na escrita crítica, mas agora procuro verificar se e como tais enunciados ecoaram no meio artístico do Recife, nas práticas e nos modos de fazer dos artistas. Também foi importante notar nesse exercício comparativo, outro registro crítico, outras formas de escrita da crítica de artes plásticas nos anos 1980 na cidade do Recife, que me parecem diferenciadas porque havia também outros registros visuais sendo produzidos, consumidos e exibidos.

Na **Cena 4**, narro a própria dinâmica do meio das artes plásticas no Recife na década de 1980 desvelando experiências e trajetórias surgidas nos relatos e na documentação consultada; inventei uma cartografia dos lugares de produção, formação e exibição das artes plásticas no Recife. Destaco ainda a relação entre arte e política e afirmo que ela é uma permanência no fio das tradições das artes plásticas no Recife, revelada na organização das brigadas artísticas, por exemplo. Aproximo-me aí da experiência de três grupos de artistas que, ao se potencializar como grupo, produziram ações e experimentações com a pintura que instauraram singularidades no meio artístico local e no modo de representar a pintura na cidade.

A **Cena 5** irrompe na tela com um *close* dos três grupos destacados logo antes: Carasparanambuco, Formiga Sabe que Roça Come e Quarta Zona de Arte. Por meio de uma mirada meticulosa sobre o trabalho desses grupos, suas práticas e seus desdobramentos no meio artístico do Recife, concluímos ser esses os artistas que integraram a geração 80 de artistas do Recife. Nesse sentido, grupo e geração são categorias entendidas aqui como construções histórias, são enunciados praticados e praticáveis, prescindindo de classificações mais rígidas como as etárias, por exemplo, produzindo generalizações porventura falsas.

É muito perigoso ousar falar sobre toda uma geração. Especialmente no caso das artes plásticas, falar de artistas com percursos individuais e produções singulares como uma geração é correr o risco de criar rótulos que não serão reconhecidos em outros artistas da mesma geração ou em todos os indivíduos do mesmo grupo ou ainda de incorrer em

reducionismos, quando não se entende que a teoria jamais pode dar conta de todas as dimensões da experiência.

A ideia que adotei para falar de uma geração está baseada na conceituação de Mannheim (1982; 1986), como efeito do processo social em que pessoas compartilham posições e situações próprias de determinado tempo e contexto histórico, vivenciam experiências semelhantes, compartilham sentimentos sobre as experiências vividas e criam um repertório comum de práticas sociais, comportamentos, signos e significados que vão se conformando como um elo entre todas as pessoas que assim vivem, identificando-as, para si e para a sociedade em que vivem, como um grupo social. A faixa etária pode ser um fator potencial para ensejar experiências comuns, mas, devido às imensas desigualdades sociais, não basta para definir uma geração, mais bem caracterizada por um repertório de ideias e práticas sociais que expressam uma certa forma de estar no mundo. Para Mannheim, uma geração não se define pela coincidência cronológica do nascimento, mas “pelo modo como certos padrões de experiência e pensamento tendem a ser trazidos à existência pelos *dados naturais* da transição de uma geração para outra” (1986, p. 73, grifo nosso).

Por fim, a **Cena 6** trata das *narrativas pictóricas* feitas pelos artistas, estabelecidos ou jovens, do Recife. A escolha se deve tanto ao debate travado pela crítica da época sobre o chamado “retorno à pintura” quanto à permanência e à tradição desse fazer, que contorna a história das artes plásticas em Pernambuco. Tratar da pintura – portanto, da imagem – como fonte exigiu uma discussão sobre esse método no campo de trabalho do historiador. Entendo a pintura como texto imagético, e, sendo assim, faz-se necessária uma hermenêutica que permita ler, decifrar e habitar esse texto, de cujas narrativas emanam significados construídos pelo autor e ressignificados pelo leitor, que as interpreta.

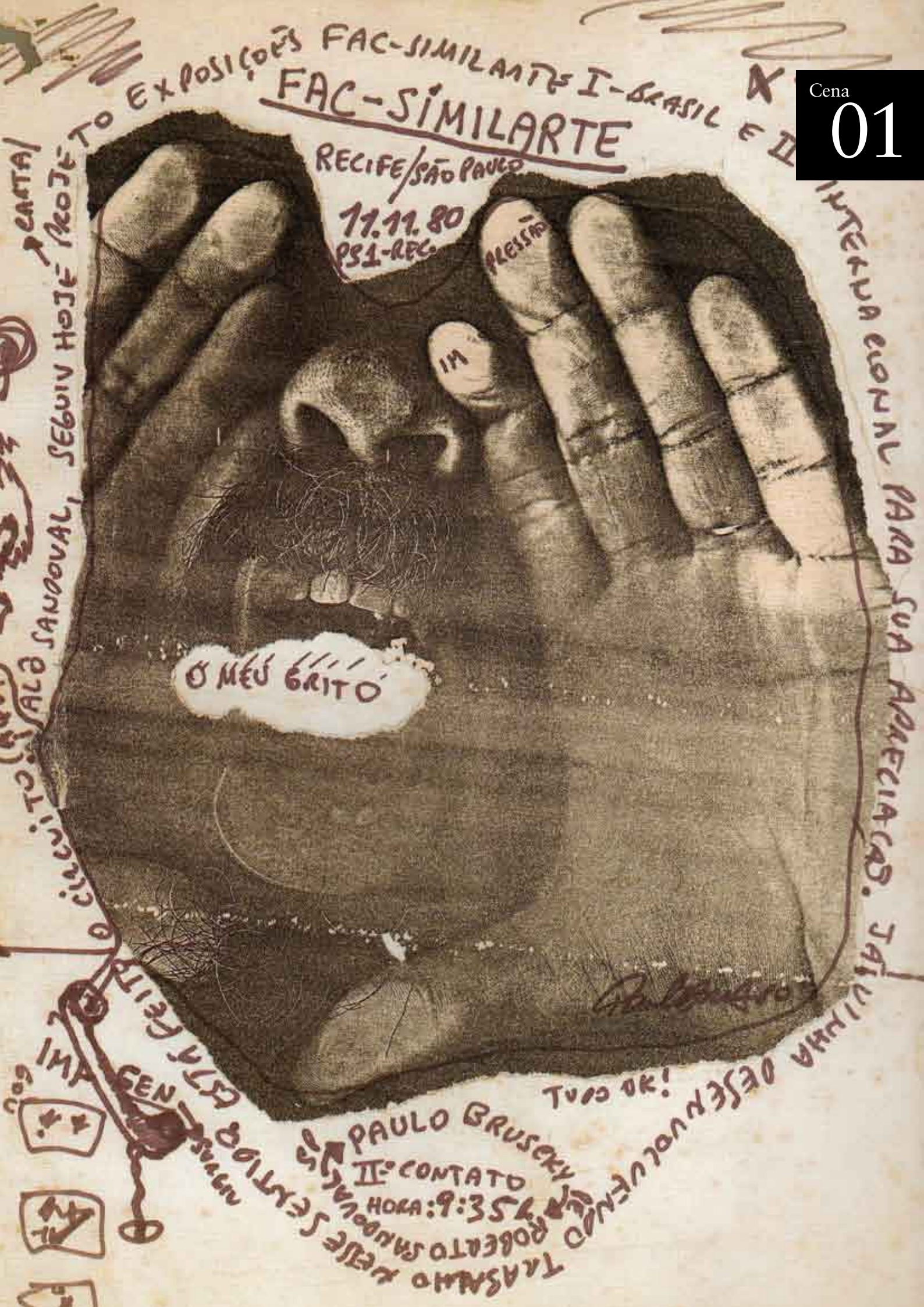
Teço aí uma narrativa com base na leitura das obras pictóricas desses grupos e artistas colocando-as em diálogo com parte da pintura realizada no final dos anos 1970 e na década de 1980 por artistas que formavam a cena do Recife. Uma outra cartografia é desenhada, agora tendo como balizas as vertentes artísticas do Recife que foram produzidas pelos relatos de memória do entrevistados. Procuro perceber aí *permanências e deslocamentos*, sobretudo dos mais jovens, que circulavam entre as balizas da “cartografia artística”, para usar as palavras de Eduardo Melo, do Carasparanambuco.

Integram ainda o corpo desta tese três anexos que revelam alguns percursos da pesquisa, resultados das diferentes narrativas que apresento aqui.

O Anexo I é o roteiro de uma das entrevistas com um artista. O Anexo II, uma cronologia da década de 1980 que construí, dividida em duas partes: *Política, sociedade linguagens e Artes plásticas*. Certamente, é sabido que selecionar e organizar cronologicamente

determinados acontecimentos não dá conta de todos os fatos ocorridos, contudo, as escolhas revelam um olhar para essa década e criam uma cartografia de acontecimentos que pulsando e estão, em parte, narrados na tese. Considero que a maior contribuição das muitas cronologias da época que me serviram como material de pesquisa (Canongia, 2011; Moraes, 1991; Ridenti, 2001; Coletânea Suplemento Cultural, 1991) é o fato de incluírem os acontecimentos ligados às artes plásticas em Pernambuco.

Por fim, o Anexo III é uma narrativa fílmica produzida com parte dos relatos de memória colhidos e dos materiais e documentos visitados e analisados ao longo da pesquisa. Nesse sentido, ao inserir como anexo o documentário *Duplo Mortal paraíso* – *Estratégias artísticas anos 80*, acrescento ao ofício do historiador práticas inventivas, ou seja, concebo um historiador inventor de mundos, dotado de criatividade e poder inventivo. Vejo-o – vejo-nos – como um produtor de narrativas cerzidas, costuradas ou alinhavadas por sua artesanaria, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1985, p. 191). Retomo a premissa de um historiador inventor de existências, de linguagens e de astúcias.



EXPOSIÇÕES FAC-SIMILANTE I-BRASIL E II
FAC-SIMILARTE

RECIFE/SÃO PAULO

7.11.80

PS1-REC.

PRESSÃO

IM

O MEU GRITO

PAULO BRUSEKY
II-CONTATO
HORA: 9:35
TATUINA
ROBERTO GABOIA
KELLE JACQUES

TUDO OK!

CENTAL / PROJETO EXPOSIÇÕES FAC-SIMILANTE I-BRASIL E II

INTERNAZIONALE PARA SUA APPRECIACAO. TATUINA

Cena 01

Plano Aberto: Nem só
de pintura vivíamos:

poéticas experimentais e
pictóricas em disputa

Engraçado, você tinha uma geografia da produção. Tinha um grupo que era mais antigo, que eram [João] Câmara, [Francisco] Brennand, aquele povo todo, e a gente visualizava isso e tinha o grupo da gente. Então, a gente visualizava essa relação, sabe? Era um desenho, mesmo, a gente saía. Nós víamos as duas situações bem definidas: Paulo Bruscky mostrando uma coisa e Câmara e Brennand mostrando outra. E eu acho que isso era muito interessante. Hoje, eu não sei se estou desinformado, mas não tem mais essa visão daqui, da gente.

Eduardo Melo

No Rio Ataulfo, 12 jul. de 1979.

Caro Paulo Bruscky,

Tornei a repensar o q fazer e continuo achando mais prático e melhor a tal experiência de construir capas no corpo, cujo sentido e caráter é mesmo o de repetir em lugares diferentes ao correr dos anos a sua realização: o caráter q teve em Londres em 1969 foi bem outro do q o q tomou no Festival de Pamplona em 1972: como nunca estive em Recife e sendo Recife bem outra coisa q Londres ou Pamplona, achei q seria um modo rápido e eficiente de conhecer e melhor penetrar nas coisas daí: o experimento é bem simples.

A cada pessoa, é dado um comprimento de pano medindo 3 metros (a largura é a largura do pano); cada pessoa deverá construir no corpo uma estrutura juntando as bordas e as extremidades com alfinetes de fraldas: a estrutura tem q ser de modo a ser desvestida depois, isto é, algo q não amarre o corpo e q não possa ser tirada; é claro q deverá ser desvestida de modo a não despregar os alfinetes da fralda.

O material a comprar é o seguinte: 3 metros (cortar os pedaços já na medida exata, pois, se comprar ao comprido (tudo somado), vai faltar no último pedaço de pano de cores primarias: azul, amarelo e vermelho. Escolher essas cores em um tom bem forte e luminoso, a critério seu; quanto à quantidade, já se sabe q cada pedaço dá para uma pessoa: depois de feita a estrutura no corpo, a pessoa a retira e passa por outras pessoas, q a vestem (nunca ela é depois vestida do mesmo modo q foi feita): por isso creio q bastam entre 10 e 20 pedaços de cada cor, dependendo do critério de vocês, já q nem todo mundo q vai participar disso vai fazer CAPA no corpo – comprar bastante alfinete de fralda.

É só. Essa *sèance* ou performance (ou é melhor inventar um nome especial?) ou o q for deveria ser num lugar externo, ou onde possa ter a participação de um público heterogêneo, ok?

Espero q sejam feitas muitas fotos: ainda vou decidir se devo fazer uma outra coisa de PARANGOLÉ DE CABEÇA ou não: tenho q definir melhor como seria essa outra!

Ligaram hoje para cá, creio q da Vasp (a empregada q faz faxina uma vez por semana não entendeu direito, mas vou confirmar daqui a pouco): devo ir dia 19 e voltar ou sábado, ou domingo (se é q há voo domingo). Qualquer coisa, telefone!

Abraço, HO

Era julho de 1979. Hélio Oiticica estava no Recife para participar II Festival de Inverno na Universidade Católica de Pernambuco, organizado pela própria Universidade e tendo como coordenador de artes plásticas o artista Paulo Bruscky, de quem partiu o convite a HO para integrar a cena artística local. Segundo Bruscky, Oiticica deu uma palestra ilustrada por *slides* sobre sua obra e trajetória e fez uma performance com dez parangolés

das Capas do Recife¹ em dois espaços da cidade: no pátio da Universidade e no pátio de São Pedro, no bairro de São José, região central, área de comércio popular, com grande movimento de pessoas. Paulo Bruscky dá detalhes da presença de HO:

[...] foram semanas inesquecíveis, durante as quais conversamos sobre arte, sua vida e sua obra. Certa vez, Jomard Muniz de Brito, Almandrade,² J. Medeiros, Oiticica e eu rompemos a manhã trocando ideias num bar no Morro da Conceição [subúrbio da cidade do Recife]. Hélio me disse que uma das inspirações para o projeto Parangolés das Capas se deu quando ele passava de ônibus pelo Jardim Botânico e viu um gari pegar um saco grande de lixo, fazer dois buracos para os braços e um para a cabeça e vesti-lo em seguida, para se proteger da chuva. (Bruscky, 2006).

Esse episódio, que compõe a cena artística no Recife do final dos anos de 1970, aparece em quase todas as narrativas de memória dos relatos orais dos artistas que integravam o campo das artes da cidade, os quais, à época, já eram, digamos assim, artistas conhecidos e legitimados, assim como nas memórias de artistas que hoje têm entre 40 e 50 anos e que, na virada da década de 1970 para a de 80, eram os jovens – os recém-chegados, no sentido que Norbert Elias e John L. Scotson (2000) atribuem aos estabelecidos e aos *outsiders* –, aqueles que procuravam aceitação no campo das artes e aspiravam a ser reconhecidos como artistas.

Curiosamente, observar a relação entre artistas estabelecidos e novos sob as lentes de Elias e Scotson (2000) permite de imediato fazer uma análise das redes de relações grupais e trabalhar com a teoria da figuração estabelecidos-*outsiders*.

O conceito estabelecidos-*outsiders* foi construído em consequência de uma pesquisa empírica de Elias e Scotson (2000) numa pequena cidade inglesa, observando as relações conflituosas entre um grupo de moradores estabelecidos ali e moradores que fixaram residência no entorno: os novos. Dizem-se “novos” os recém-chegados, os que não participaram da história anterior do grupo local, que não têm tradição e, portanto, não pertencem ao lugar. Tudo isso leva a estigmatizações e rótulos que servem para denegrir e criar estereótipos que engendram a superioridade de um grupo sobre o outro.

Andando pelas ruas das duas partes de Winston Parva, o visitante ocasional talvez se surpreendesse ao saber que os habitantes de uma dela julgavam-se imensamente superiores aos da outra. No que concerne aos padrões habitacionais, as diferenças entre as duas áreas não eram particularmente evidentes. Mesmo examinando essa questão mais de perto,

1 “Os 10 parangolés confeccionados no Recife foram exibidos e vestidos em 1981 em Porto Alegre, no Espaço NO, por solicitação de Vera Chaves Barcellos. Em junho de 1986, como coordenador de Cultura da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, inaugurei o Auditório Multimeios Hélio Oiticica, na Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães” (Bruscky, 2003, s/p).

2 Almandrade é o nome artístico de Antônio Luiz M. Andrade, artista plástico, mestre em desenho urbano, poeta e professor de teoria nas oficinas de arte do Museu de Arte Moderna da Bahia.

era surpreendente, a princípio, que os moradores de uma área tivessem a necessidade e a possibilidade de tratar os da outra como inferiores a eles e, até certo ponto, conseguissem fazê-los *sentirem-se* inferiores. Não havia diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, “cor” ou “raça” entre os residentes das duas áreas, e eles tampouco diferiam quanto a seu tipo de ocupação, sua renda e seu nível educacional – em suma, quanto a sua classe social. As duas eram áreas de trabalhadores. A única diferença entre elas era a que já foi mencionada: um grupo compunha-se de antigos residentes, instalados na região havia duas ou três gerações, e o outro era formado por recém-chegados (Elias; Scotson, 2000, p. 21).

Desse excerto, já é possível extrair um primeiro aprendizado para orientar o estudo dos artistas e grupos no Recife dos anos 1980: a organização de indivíduos em grupo e a coesão deste. O sentimento de coesão e pertencimento entre as famílias estabelecidas de Winston Parva produziu um sentimento de identidade que exalava a superioridade da força desse grupo, em contraste com os recém-chegados, que eram estranhos aos antigos moradores e também entre si.

Nesse sentido, a mirada para os grupos de artistas que vão se organizando ao longo dos anos 1980 na cidade do Recife também se apresenta, em relação aos já estabelecidos, como relações de força que se produzem por meio de noções como a da permanência temporal do grupo e de seus membros, por exemplo.

Longevidade e permanência são referenciais que desenham a ideia de coesão, em contraste com o efêmero e com a novidade. Firmar a identidade do grupo, entre outros elementos, por seu tempo de existência em determinado lugar garantia sua superioridade em relação aos mais recentes. Além disso, garantia também sua representatividade diante dos agentes legitimadores.

Essas noções – longevidade, permanência e apego à história local –, que dão identidade e legitimidade aos grupos estabelecidos serão aplicadas ao campo das artes plásticas no Recife. Os históricos agrupamentos que eram tributários das organizações artísticas, que representavam a arte pernambucana e sua tradição, têm um passado comum. Certamente têm características positivas em relação aos grupos mais jovens, considerados sem história e efêmeros. A estes, atribuem-se características que produzem uma visão anômica³ como desqualificados, imaturos e malucos.

3 A *anomia* é um estado de falta de objetivos e perda de identidade, provocado pelas intensas transformações ocorrentes no mundo social moderno. Esse termo foi cunhado por Émile Durkheim em seu livro *O suicídio*, para falar de algo na sociedade que não funciona harmônica, mas *anomicamente*. Nesse estudo sobre o suicídio, Durkheim mostra que os fatores sociais – sobretudo na sociedade moderna – exercem profunda influência sobre a vida dos indivíduos com comportamento suicida. Leitor de Durkheim, Elias se vale dessa noção para dizer que os *outsiders* viviam estigmatizados por atributos associados à anomia, como a delinquência, a violência e a desintegração.

NAME

ADDRESS

TRANSACCÃO
CÁDICA DE
RENTEDUCO

unicap

portrait !

BIRTH date, place

* WORK DESCRIPTION ARTE CORAGIO, LIVRO, OBJETO, PERFORMANCE,
TITULO, COMMENT & SO XEROXARTE, VIDEO ARTE, PARANGOLU,
RADIO ARTE, SLIDS, FILMES, ETC...



II FESTIVAL DE INVERNO (15.07 A 04. 08.79-RECIFE-PE-BRASIL)

* TECHNICAL INFORMATION

X - FILM (8mm/ double - single - super) (16mm)
- VIDEO - trademark of system herz 50-60 1/2 - 3/4 - cassette - reel
- B/W colour sound yes no time length herz minutes

* BRIEF RECORD & COMMENT OF ACTIVITIES

MAGAZINE/CATÁLOGO

INDIVIDUAL

Figura 1.1 Capa do Catálogo Coletivo do II Festival de Inverno da Católica organizado em 1979 pelos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago. O interessante é verificar que o catálogo foi montado pelo próprio Bruscky que interfere na capa transformando o catálogo em um livro arte. As fichas de inscrição dos artistas no FIC compõem o miolo do catálogo e foram preenchidas criativamente pelos participantes da mostra de filmes. Acervo Joana D'Arc.

COORDENADOR: PAULO BRUSCKY
CPBSO-RECIFE-PE

Ainda no estudo de caso de Winston Parva, outras dobras se realçam no que diz respeito à diferença entre os estabelecidos e os recém-chegados. Os grupos são compostos de seres individuais, e a questão fundamental é compreender:

[...] como e por que os indivíduos percebem uns aos outros como pertencentes a um mesmo grupo e se incluem mutuamente dentro das fronteiras grupais que estabelecem ao dizer “nós”, enquanto, ao mesmo tempo, excluem outros seres humanos a quem percebem como pertencentes a outros grupos e a quem se referem coletivamente como “eles” (Elias; Scotson, 2000, p. 38).

Nesses termos, o pronome “nós” é carregado de sentidos que definem os agrupamentos e permitem reunir indivíduos em unidades com determinados atributos comuns – elementos oportunos para legitimá-los em relação a outros agrupamentos –, produzindo diferenças e ocupação de lugares fixos em certas cartografias e situações históricas.

Firmar noções como essa por meio de práticas e discursos verbais e visuais, como fizeram alguns artistas plásticos dos grupos organizados nesse período, é a meu ver, uma forma de configurar estabelecidos e *outsiders* no sentido que lhes dão Elias e Scotson (2000). Por exemplo, o artista Hélio Oiticica ter sido convidado por Paulo Bruscky, recebido pelo agitador cultural Jomard Muniz de Brito e percorrido alguns espaços culturais específicos da cidade quase sem ter sido notado pela imprensa oficial, pelos artistas oficiais, por exemplo, revela parte desse jogo que se jogava na época.

Pela lente de Elias e Scotson (2000), olhei as tensões entre os grupos de artistas plásticos – antigos e novos – cujas relações vão sendo produzidas numa teia de dependências e de desejos de afirmação de grupo (entre o “nós” e o “eles”), para perceber as diferenças, que, em situações de disputa por espaço, foram criando estigmas para empobrecer e desqualificar o outro, constituindo uma relação de dominação.

E esse enfraquecimento se agravava porque não era apenas um discurso de fora – o próprio grupo de *outsiders* o assumia e reproduzia.

Nessa medida, este trabalho dá prioridade às trajetórias individuais cujas trilhas se entrecruzaram com outros eus e construíram as identidades coletivas, às dos grupos que se organizaram nas interdependências, às de intelectuais (artistas e críticos) que na década de 1980 viveram experiências de confronto e constituíram essas configurações etc. O artista Hélio Oiticica, por exemplo, foi considerado um *outsider* do sistema de arte no Brasil. Mesmo no final dos anos 1970, quando esteve no Recife, já com uma carreira de mais de dez anos, continuava sendo um artista que circulava fora das fronteiras do *stablishment*, caminhava pelas bordas do sistema oficial da arte.

Percorrer a trajetória do artista Hélio Oiticica – opção metodológica desta tese – ajuda a entender parte da dinâmica dos grupos estabelecidos e *outsiders* e a retomar a

questão inicial: como aparece na memória dos artistas entrevistados a passagem de HO pelo Recife? Como o presente ressignifica esse acontecimento? O que a memória dos artistas está atualizando dessas experiências do final dos 1970 e início dos 80? Quais são os sentidos produzidos e os ecos dessa memória no presente?

Num primeiro momento, os sinais lançados pelos relatos dos entrevistados sobre os Festivais de Inverno, o contexto da época e a presença de HO produzem signos que indicam que a imagem que hoje se fixa é uma cena de vanguarda contemporânea das artes visuais, afinal, naquela época, havia vanguardas de arte locais.

É oportuno mencionar o efeito temporal que se desencadeia pelas narrativas orais desses artistas. Fixados no presente e carregados dos sintomas do agora, tais sujeitos apreendem e prendem um passado – quando constroem ou testemunham o que passou – no presente futuro. A narrativa de memória anuncia um tempo que acabou de passar, mas que passa ainda e que, nessa simultaneidade dos tempos históricos, produz uma imagem do tempo futuro, quando os entrevistados evocam uma representação de si – do que foram, do que são e do que querem ser (Kosseleck, 2006). As narrativas sobre o que aconteceu⁴ em 1979 e década de 1980 no Recife passam a ser história neste presente que se alonga para o chamado futuro do passado.

1.1 HO: trajetória transitória

Ao longo do século XX, muitos historiadores, sociólogos, antropólogos e psicanalistas, entre outros profissionais das ciências humanas, têm trabalhado com biografias e histórias de vida. O estudo de trajetórias individuais tornou-se também alvo do mercado de produção simbólica, ávido por transformá-las em artigo de consumo.

Na produção acadêmica, nota-se uma vasta produção teórico-metodológica a respeito, evidenciando a reflexão sobre a dimensão subjetiva e a valorização das narrativas em primeira pessoa. Muito se tem escrito também sobre a vida cotidiana, marcada na pele que separa o corpo do mundo, onde se registram dimensões da vida social e dos processos micro e macro em constante dependência e inter-relação (Elias, 1987). Este trabalho se alinha com o “reordenamento ideológico” do campo acadêmico, como preconiza Beatriz Sarlo (2005) quando diz de uma “guinada subjetiva” depois da “guinada linguística”.

Nesta valorização das trajetórias de vida como procedimento metodológico para a análise da configuração de grupos de intelectuais, destaco outro interlocutor importante:

⁴ Vale lembrar o texto de David Lowenthal (1998, p. 63 a 202), quando diz que o passado é irrecuperável como tal, mas que, quando se torna relato, deixa de ser passado, porque se chamam passado acontecimentos e situações que foram vividas. O relato torna-se história. A história é uma narrativa sobre o que aconteceu, portanto, nunca “um retrato do que aconteceu”.

o historiador estadunidense Jerrold Seigel e seu *Paris boêmia* (1992).⁵ Cada fio de existência daqueles boêmios podia narrar e dizer como, onde e o que era a boemia nas épocas visitadas por Seigel. Assim, construir a trajetória de artistas, no caso específico de Hélio Oiticica, permite entender parte das narrativas de memória que discutimos aqui e as transformações ocorridas no ambiente artístico brasileiro.

Se para Seigel a ideia de movimentos e grupos é importante para pensar o campo da cultura e mapear conceitualmente o fenômeno cultural da boemia, há outro percurso, tão interessante quanto esse, que trata da trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart.⁶ Norbert Elias trabalha no entrelaçamento dos dados biográficos do artista com as mudanças sociais na época – na relação entre arte e política.⁷ Dá historicidade à figura do gênio, o jovem Mozart, analisando sua trajetória individual em conexão com seu contexto social.

Menciono, por fim, a obra de Maria Lucia Pallares Burke, *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos* (2005). De outra maneira, a autora aborda a trajetória intelectual do jovem Freyre e, ao refazer o itinerário de seus estudos e viagens aos Estados Unidos e à Europa, investiga em que medida as questões postas em seu *Casa grande & senzala* dialogam com as leituras e conferências frequentadas pelo autor nesse período.

Esse breve inventário explica em parte a opção por este lugar de reflexão – a narração de parte da transitória trajetória do artista Hélio Oiticica, entre outras de que se trata aqui.

5 O autor cartografa a boemia francesa pela narrativa da trajetória de artistas e intelectuais, formação de agrupamentos e leitura de obras de arte e crítica dos respectivos sujeitos. Segundo ele, a boemia foi um campo de experiências ambíguas, se configurava como uma atmosfera que ocupava lugar, produzia territórios e se realizou por meio da emergência burguesa, do romantismo e do modernismo. Para mapeá-la, Seigel não se limitou aos sinais externos – mesmo inscrevendo-os todos –, mas mergulha no interior da experiência e revisita seus integrantes, dos menos lembrados aos mais destacados na literatura como Charles Baudelaire e na literatura e nas artes plásticas como Henri de Toulouse-Lautrec, Maurice Utrilo, George Braque, Pablo Picasso e Juan Gris, entre outros.

6 Tal como o estudo de Elias sobre a obra do pintor Antoine Watteau (*O embarque para a ilha de Citera*, 2005), o estudo da vida de Mozart veio do interesse de Elias na transição entre ordens sociais sob a ótica de “indivíduos que refletissem tanto o passado como a novidade” (KORTE, 2005, p. 10), no momento mesmo da ebulição das mudanças, em que a velha forma ainda não desapareceu completamente e a nova ainda não se estabeleceu definitivamente. No início do século XIX, Mozart ocupava uma posição social semelhante à de Watteau no início do XVIII, que “ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *stablishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto” (Elias, 2005b, p. 16). Mozart não era de família burguesa – seu pai já era músico da corte –, mas queria viver como músico autônomo, compondo e vendendo suas obras, tal como Beethoven, ou seja, tinha o desejo moldado por uma forma de vida artística que emergia na sociedade burguesa e, para os músicos, ainda estava em gestação, diferentemente do que já havia ocorrido nas artes plásticas – daí Watteau ter vivido esse dilema praticamente um século antes.

7 Além dessa relação entre arte e política – até então ditada pelo gosto da aristocracia, que tinha o poder de consagrar um artista ou de bloquear sua carreira –, Elias trabalha também sobre “o curso e a estrutura do longo conflito de classes entre a nobreza e a burguesia nas sociedades europeias [...] nos aspectos individuais das tensões sociais que aqui nos interessam” (1995, p. 17).

Essa escolha teórico-metodológica permite entender a inscrição de HO no campo das artes – *habitus*, formação intelectual, cultural e artística – e então anunciar as ressonâncias de sua visita ao Recife, em 1979, além de rastrear pistas das “razões” pelas quais essa visita permanece na memória dos artistas entrevistados, mesmo daqueles que nem sequer a viveram na época. Nesse sentido, dou prioridade à confluência entre narrativa e história – a produção de sentidos sobre o passado – e às relações entre os grupos de artistas estabelecidos e *outsiders* de então. Ou seja, lembrar-se do acontecimento que não viveu narrando um episódio que não viu torna-o história compartilhada, porque ele “significa [o narrador] no presente”.

1.2 Percurso vivido

Hélio Oiticica nasceu em 26 de julho de 1937, na cidade do Rio de Janeiro. Leonino, neto de um intelectual anarquista, José Oiticica (1882-1957), filho do fotógrafo, pintor, professor e entomologista José Oiticica Filho (1906-1964), irmão do artista César Oiticica e sobrinho da atriz Sonia Oiticica (1921-2007). Não frequentou escola formal até os 10 anos de idade, tendo estudado com a mãe, Ângela Oiticica, pois seu pai era contra o sistema educacional vigente.

José Oiticica Filho foi agraciado com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, e a família se mudou para Washington D.C., onde HO passou a frequentar a Thompson School. Após três anos, em 1950, voltaram a viver no Rio de Janeiro.

Num breve ensaio da pesquisadora Ana Carolina Rubini Trovão (2007), *Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*, é possível articular vida e a obra do artista, percebendo as inter-relações entre:

[...] a forma como Hélio olhava o mundo em que vivia, a forma como ele se relacionava aos acontecimentos de sua época, seu projeto artístico e a forma como pesavam fragmentos da vida de seu pai e de seu avô. Trovão sugere que “sendo neto de um filósofo anarquista e filho de um fotógrafo entomólogo, somada a sua precocidade intelectual, [tal conjectura] tenha servido de influência para a elaboração de uma expressão reflexiva e analítica da realidade que o cercava (2007, s/p).

Soma-se a isso a própria situação política, social e cultural dos anos finais de década de 1950 e da seguinte, que marcam a juventude de HO.

O que me aproxima do trabalho de Trovão (2007) é o feliz procedimento que a pesquisadora revela ao buscar nas relações microrressonâncias na produção do artista e em suas escolhas futuras. Desse microcosmo familiar – o avô, um intelectual anarquista, a convivência com a criatividade e genialidade do pai, a forte disputa entre os irmãos, a tia atriz e a mãe como primeira professora – e do entrelaçamento com experiências sociais

ampliadas – as viagens, o contexto estadunidense no final dos anos 1940, a frequência a uma instituição escolar, a volta ao Brasil e ao Rio de Janeiro e a iniciação às artes –, Trovão faz uma leitura da obra do artista retomando a forte presença do avô e do pai. “A ideia de experiência anuncia repetições e compartimentos” (Rezende, 2010, p. 163).

Segundo alguns estudiosos, HO inicia sua escrita narrativa em 1957, compondo peças para teatro. Essa atividade o acompanharia até sua morte, em março de 1980. Curiosamente, HO não conseguia se distanciar da reflexão crítica sobre seu trabalho e sobre os acontecimentos do ambiente das artes – tecia sua escrita ao mesmo tempo em que fazia suas obras. Com uma criticidade à flor da pele, escrevia e produzia com a mesma voracidade e intensidade.

Seu interesse pela pintura começa ao estudar com o irmão César Oiticica e, pelo desenho, com o artista Ivan Serpa⁸ no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1954. Nesse ano, escreve seu primeiro texto sobre artes plásticas; a partir daí o registro de reflexões sobre arte e sua produção torna-se um hábito, e tais escritos eram dos mais variados gêneros: textos críticos, projetos de trabalho, roteiros e cartas, muitas cartas.⁹ Na correspondência com Lygia Clark, nota-se o fôlego da escrita de Hélio; as longuíssimas cartas refletem a consciência do artista sobre a dimensão política e cultural em que estava imerso no Brasil e sobre o caminho que tomava seu trabalho – por exemplo, no final da década de 1960, a relação entre arte e participação.

[...] O fato é que quando há real inovação, a sabotagem sempre impera: nunca vi tanta gente mesquinha e idiota por aqui – é merda política, humana! Em S. Paulo, há tremenda tensão: estive com Gil e, na casa dele, cada vez que tocam a campainha, tem-se que olhar de uma vigia pela outra porta para ver quem é, pois ele tem recebido telefonemas chatíssimos, e a ameaça paira permanentemente. É um inferno [...] Sua carta, sempre genial, esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois, além da ação, há a consciência do momento de cada ação, mesmo que essa consciência se modifique depois, ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a

8 Embora minha dissertação de mestrado sobre a neovanguarda artística do final dos anos 1960 não tenha se detido especificamente em HO, discuti algumas de suas ações e manifestações públicas: Opinião 65, no MAM/RJ, Apocalipópótese, em 1968, e A Nova Objetividade Brasileira, eventos das artes plásticas, em que sua participação foi extremamente importante para a reinvenção da arte no Brasil. A figura de Ivan Serpa (1923-1973) é fundamental para entender toda essa geração de artistas. Serpa era professor no MAM/RJ, e por seu ateliê passaram muitos dos jovens, e dos mais velhos também, que naquele final de década dessacralizariam a obra de arte, as instituições – como fez HO no MAM em 1965 – e o lugar que ocupavam os artistas até então. É nesse momento que Mário Pedrosa lança o conceito de antiarte e insere o tema da pós-modernidade nos debates das artes plásticas.

9 Vale ressaltar a série de cartas trocadas com a artista Lygia Clark quando ela estava exilada na França. Pode-se dizer que também aí se trata de uma documentação autorreferencial a que se aplicaria um estudo com base nessa abordagem teórica metodológica. Conferir a coletânea editada pela UFRJ em 1998, obra esgotada. Clark, Lygia; Oiticica, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom, pois interioriza a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo por aí, uma estetização da participação (Clark; Oiticica, 1987, p. 15).

Essa carta é de 8 de novembro de 1968, véspera da promulgação do Ato Institucional 5. Nesse fragmento, HO narra os acontecimentos conjunturais do Brasil, comenta aspectos da política na Argentina e na América Latina, além de ironizar a rainha da Inglaterra. E, em meio a isso, discute e revela ter uma grande consciência reflexiva sobre as propostas de trabalho que naquele momento estão em pauta em seu fazer.

Participa do Grupo Frente em 1955 e 1956, liderado por Ivan Serpa, e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto.¹⁰ É interessante constatar que, já nesses últimos anos da década de 1950, o jovem HO se revela um artista extremamente formalista e talentosíssimo. Suas obras desse período são magníficas pinturas no plano bidimensional, com um rigor técnico e formal que assustou os críticos da época, sobretudo pela pouca idade do autor.

HO abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Em 1964, começa a fazer as chamadas *manifestações ambientais*. Na abertura da mostra Opinião 65, no MAM-RJ, protesta quando integrantes da escola de samba Mangueira são impedidos de entrar, e é expulso do Museu. Encabeça, então, uma manifestação coletiva em frente ao Museu, com os amigos sambistas vestidos com *parangolés* – capas-estandartes confeccionadas em tecidos de cores primárias (Lima, 2000).

Participa das mostras Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, apresentando, nesta última, a manifestação ambiental Tropicália.¹¹ Em 1968, no Aterro do Flamengo,

10 Neoconcretismo, em rápidas palavras, foi um movimento iniciado na cidade do Rio de Janeiro, em 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto pelo grupo de mesmo nome, e deve ser compreendido a partir do movimento concreto no país, que remonta ao início da década de 1950 e aos artistas do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e do Grupo Ruptura, em São Paulo. Assinado por Almicar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, o manifesto de 1959 anuncia já nas linhas iniciais que a “tomada de posição neoconcreta” se faz “particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, a volta às intenções expressivas, o resgate da subjetividade e das possibilidades criadoras do artista e a incorporação efetiva do observador – que, ao tocar e manipular as obras, torna-se parte delas.

11 O termo “tropicália” surge como nome dessa experiência de Hélio Oiticica exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM-RJ em abril de 1967. Segundo me disse, o artista Rubens Gercham se declara o criador desse termo para a obra de Oiticica, que pode ser descrita como um ambiente labiríntico composto de dois *Penetráveis*, PN2 (1966) – *Pureza é um mito*, e PN3 (1966-1967) – *Imagético*, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé* e um aparelho de televisão. Segundo relato de Oiticica, o ambiente era evidentemente tropical, “como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Essa sensação sentira eu anteriormente, ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas ‘quebradas’ de

promove a manifestação coletiva Apocalipopótese, da qual fazem parte seus parangolés e os *ovos* de Lygia Pape. Em 1969, na Whitechapel Gallery, em Londres, faz o que chamou de *Whitechapel Experience*, apresentando o projeto Éden. Viveu em Nova York a maior parte da década de 1970, como bolsista da Fundação Guggenheim, e participou da mostra Information, no Museum of Modern Art (MoMA).

Retorna ao Brasil em 1978. Após sua morte precoce, em 1980, criou-se, em 1981, no Rio de Janeiro, o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar, analisar e divulgar sua obra, dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão. Entre 1992 e 1997, o Projeto HO realiza grande mostra retrospectiva, que passa pelas cidades de Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa, Mineápolis e Rio de Janeiro. Em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro funda o Centro de Artes Hélio Oiticica, para abrigar todo o acervo do artista e colocá-lo à disposição do público. Em 2009,¹² um incêndio na residência de César Oiticica destrói parte do acervo de Hélio Oiticica.

Rigorosamente, podemos dizer que HO é hoje um dos mais importantes artistas brasileiros e também dos mais instigantes “propositores da manifestação artística de vanguarda no Brasil”. O comentário do pesquisador em sociologia da arte Paulo Marcondes F. Soares (2006) o confirma:

Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro”. O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não pretendia figurar uma dada realidade nacional – objetivo que mobilizou parte de nossa tradição artística –, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela “devoração” dos símbolos da cultura brasileira. A ideia da “devoração”, nada casual, retoma diretamente a antropofagia e o Modernismo em sua vertente oswaldiana. A Tropicália encontra eco em outras manifestações artísticas do período: no cinema, com Glauber Rocha, no teatro do Grupo Oficina, na nova música popular criada pelo grupo reunido em torno de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, com a participação importantíssima do poeta Torquato Neto. Não por acaso, a obra dá nome ao álbum musical dos baianos de 1968 e, em seguida, a um movimento cultural mais amplo, o tropicalismo. Guardadas as diferenças existentes entre as diversas artes e a variada produção abrigada sob o rótulo, as produções tropicalistas compartilham o experimentalismo característico das vanguardas com o tom de crítica social. Em todas elas, a mesma tentativa de superar as dicotomias arte-vida e arte-antiarte. No Recife, ecos tropicalistas influenciaram manifestações artísticas, que se valeram desse repertório híbrido e resultaram num manifesto tropicalista cuja autoria deve-se ao poeta e artista Jomard Muniz de Brito (Enciclopédia de Artes Visuais, 2011).

12 Segundo um dos sobrinhos do artista, na noite de 16 de outubro desse ano, o acervo que estava na casa foi quase todo destruído pelas chamas, e diz Cesar Oiticica que o prejuízo pode ter chegado a US\$ 200 milhões. “Parangolés, Grande Núcleo, Bólides, Maquetes e muitas outras obras hoje são cinzas, restos queimados. Catástrofe que se abate sobre um projeto que, ao longo de 27 anos, por relações familiares e de amizade, assegurou a presença da obra de Hélio Oiticica no mundo, disponibilizou documentos e outros materiais para pesquisa, revelando-se, contudo, incapaz, em termos privados, de assegurar sua preservação”, escreve a crítica e historiadora de arte Glória Ferreira (2009). A razão pela qual os familiares (representantes diretos de HO) não cederam o acervo ao Centro de Artes Hélio Oiticica, o que teria evitado essa perda, tem relação com os direitos sobre a obra do artista. A família sabia negociar empréstimos e sessão de direitos a somas significativas; portanto, esse acervo tinha se tornado praticamente um negócio de família. Por outro lado, os poucos recursos financeiros do Centro de Artes não o legitimava a abrigar, zelar e proteger o acervo. Além disso, de modo geral, praticamente não existem no Brasil políticas públicas de adoção e proteção de coleções particulares de arte e cultura. Esperamos que esse acontecimento leve à discussão dessas questões e à criação de políticas adequadas.

Em sua trajetória pessoal, Oiticica cria projetos experimentais cujo propósito é o da abertura à participação do público, projetos que mais e mais assumem uma característica de antiarte, que traz em si o princípio de uma relativização daquilo que podem ser considerados fatores estéticos e extraestéticos (p. 1).

Nas artes plásticas,¹³ essa questão aparece sob a insígnia da *participação* e emerge em 1960, quando se questiona o papel do museu e da própria obra de arte. Na exposição Opinião 65, no MAM-RJ, Hélio Oiticica apresentou pela primeira vez, como num desfile, seus Parangolés (capas, estandartes, tendas), vestidos por integrantes de um grupo da Escola de Samba da Mangueira. Definitivamente, foi um acontecimento ímpar na história das artes plásticas; segundo o artista plástico Rubens Gerchman, foi a primeira vez que o povo entrou no MAM:

Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro, com o pessoal da Mangueira, e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: “É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isso é racismo”. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, levando consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (Gerchman apud Moraes, 1985, s/p).

Na época, embora fosse público, o Museu era, na prática, privado da classe média intelectualizada. Não se visitava um museu sem trajar terno e gravata, pois era lugar de distinção e privilégios. Assim, em primeiro lugar, HO dessacralizou o espaço museológico, incluindo em sua estética a representação da entidade “povo”, naquele momento, paradoxalmente indicado pelos intelectuais como o agente da transformação social.

Quanto aos aspectos formais das artes plásticas, HO mudou radicalmente o conceito de obra de arte, propondo o trabalho artístico sobre o pressuposto da participação. Outra novidade foi a inserção de temas particulares da cultura brasileira singularizada na cultura da urbe do Rio de Janeiro; um exemplo foi a favelização, que pôs em cena os componentes negros da escola de Samba da Mangueira, apresentando a sensualidade das manifestações artísticas populares. Segundo o antropólogo Hermano Vianna (2001), podem-se entrever no artista plástico Hélio Oiticica características de mediador cultural, ou um intérprete que transita por diferentes segmentos e domínios sociais (Velho, 2001).

Nos anos seguintes, o tema da participação se torna recorrente em seminários e nas produções artísticas de parte dessa geração. Por exemplo, o Seminário de Propostas 66, que ocorre na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, na cidade de São Paulo,

¹³ Em parte, as questões propostas aqui sobre o tema foram discutidas na minha dissertação de mestrado (2000), que versa sobre a trajetória artística e política de uma geração das artes plásticas que atuou na cidade do Rio de Janeiro entre 1968 e 1972, e no artigo “Instituições culturais: instituições e participação” (2009).

organizado pelo artista Waldemar Cordeiro, é resultado da efervescência cultural por que tinham passados as artes plásticas em 1965.

Esse e outros eventos foram importantes, entre outras coisas, para a realização da mostra Nova Objetividade Brasileira, com a participação de 47 artistas. Segundo o “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de HO (1967, s/p):

“Nova Objetividade” seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) *participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)*; 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para composições coletivas e consequentemente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência essa que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (grifo nosso).

O conceito de antiarte foi criado por Mário Pedrosa, assim como o termo de arte pós-moderna, referindo-se às novas experimentações da arte que rompiam com alguns postulados da modernidade. Pedrosa esboça o conceito de antiarte para analisar a ruptura entre arte e vida que já estava se formulando nas experimentações de Oiticica e Lygia Clark. No *Manifesto da Nova Objetividade Brasileira* (1967, s/p), HO recoloca a antiarte como a necessidade de o artista se comunicar com mais pessoas:

Essa comunicação teria que se dar em grande escala, não em uma elite reduzida a “experts”, mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”, [...] em que o artista assumisse papel de proponentista. Fundado pela criação do Parangolé, “antiarte ambiental de Hélio Oiticica [...] a antiarte transforma a concepção de artista (e do público): não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um motivador para a criação”.

Segundo Celso Favaretto (1992, p. 124), esse deslocamento aponta para uma nova inscrição na arte, a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. A antiarte tem, pois, a participação como princípio.

O evento serviu como referência para outras manifestações das novas vanguardas no Brasil e despertou uma série de novas ações coletivas que envolviam público, artistas, críticos e interessados de forma geral. No Rio de Janeiro, aconteceram a Arte na Rua, proposta por HO, a Arte Pública no Aterro, organizada por Frederico Moraes e HO, e a exposição temática organizada na Escola Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, todas em 1968. A tônica dos eventos era a *participação*, herança do neoconcretismo que buscava a experiência da integração do homem/mundo, estimulando a participação do público na obra de arte (Carneiro; Pradilla, 1997, p. 44).

Em seu doutorado, Paulo Marcondes (2006, p. 1) afirma que HO, “após identificar o problema da crise na pintura [criará] situações de vivências no campo do experimento artístico que se orientam na direção de uma total negação do objeto como elemento de acumulação contemplativa, quer dizer, como fenômeno de aura artística”. Segundo Marcondes (2006), ao tencionar a relação autor-obra-público, HO se torna um artista propositor de experiências sensoriais, mas, diferentemente de outras leituras da obra de Oiticica, o autor centraliza sua tese na identificação de elementos conceituais forjados nos discursos do artista “[...] que apontem coerentemente para o sentido de um impulso emancipatório na arte identificada na concepção benjaminiana da alegoria moderna, também ela produtora do que Benjamin localizou noutro momento como destruição da aura artística” (2006, p. 2).

Tomando Walter Benjamin como interlocutor entre as ações do artista e o sentido da perda da aura da obra de arte (Benjamin, 1985),¹⁴ Paulo Marcondes questiona também o sentido de alegoria que reside na complexa construção da obra de HO.

Assim, no processo de destruição da aura conduzido pela ação de Oiticica, produz-se uma “experiência” que concorre para uma emancipação da arte, no sentido de que ela mesma produz uma crítica acerca de sua sacralidade e de sua existência como obra fetichizada. Nesse sentido, perde-se como senso comum da burguesia a materialidade física fetichizada do objeto de desejo da arte. Vendo por esse prisma a contribuição do artista Hélio Oiticica, Paulo Marcondes também propõe uma reflexão sobre o caráter alegórico da obra de HO, entendendo que “dentre os pontos mais significativos da destruição da aura, está o caráter inorgânico da manifestação artística, fundada no alegórico, portanto, fragmentária, circunstancial, vivenciada como experiência coletiva” (2006, p. 2).

14 Um dos textos mais importantes para o estudo da história da arte moderna e contemporânea é sem dúvida esse artigo de Benjamin (1985), “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, sobre a relação entre obra de arte única e obra reproduzida. Em Benjamin, a aura não diz respeito só à tradição e à autenticidade, mas também ao pertencimento histórico da obra. Ela marca “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ele se encontra” (1985, p. 167). Na década de 1930, quando foi escrito o artigo, “o aqui e o agora” da aura designavam um momento preciso e, no entanto, imprevisível: o do olhar. Essa formulação rompe inúmeros conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo –, que poderiam, segundo o autor, ser utilizados com fins fascistas. Em contrapartida, o conceito de aura deve fazer exigências revolucionárias à política artística. Em suma, a aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de algo distante, por mais perto que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra sobre nós significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (p. 171). Assim, a reprodutibilidade técnica ensejada pela expansão da fotografia e do cinema põe em declínio a aura como existência única e possibilidade de autenticidade da obra de arte. Essa é a leitura mais disseminada em nossos meios, sublinhando um aspecto fundamental para toda produção artística do século XX aos dias atuais. Contudo, em sua sofisticada dialética, Benjamin (1985) aponta o caráter de aparição implicando uma temporalidade própria: a aparição deve suceder um desaparecimento, ou, ainda, talvez haja um desaparecimento anterior à aparição, “e esta seja sempre, mais rigorosamente falando, uma reaparição (apensar de *única*, a cada vez) (Rivera, 2011, p. 19).

Assim, Marcondes (2006) se apropria do conceito de alegoria pensado por Benjamin para dizer que, com as experiências propostas na década de 1960, HO produz diferença, por meio de “manifestações de impulso alegórico, destruidor da aura artística, cuja desfetichização, no caso, passa pela completa transformação autor-obra-público” (p. 3). A essa contribuição do sociólogo, somam-se as recentes publicações analíticas sobre a trajetória artística e de vida de Oiticica, construindo significativamente uma imagem do próprio no universo das artes plásticas.

Essa construção narrativa sobre o percurso de vida do artista, entrelaçada com a dinâmica do campo das artes e da cultura, certamente desvela fios, pistas e trilhas para analisar a existência de uma memória voluntária que diz, conta, produz imagem da visita dessa figura genial que foi Hélio Oiticica ao Recife.

1.3 A memória que produz narrativas de pertencimentos ao campo das artes

Mesmo que nem todos o tenham visto ou estado com ele, artistas dos dois grupos do Recife veem a passagem de Oiticica pela cidade como um fator de sua inserção no rol das metrópoles culturais brasileiras de vanguarda. Simplificadamente e para efeito desta discussão, chamaremos esses grupos de estabelecidos e *outsiders* (Elias; Scotson, 2000), classificação que nos ocorreu a partir dos depoimentos colhidos para a pesquisa. Evidentemente, o principal não é a classificação, mas o desdobramento das camadas do passado, quando tornamos hoje a caminhos já trilhados, na tentativa de apreender situações vividas numa dimensão subjetiva e torná-las experiência e história. Vamos a ela.

Para os estabelecidos, eram fundamentais a presença legítima no campo, certas tradições das artes plásticas e da cultura que os definiam como artistas de Pernambuco e uma dada cumplicidade e unidade estética, que lhes permitiam, por algumas experiências e algum reconhecimento oficial de instituições, ocupar lugares de destaque. Já haviam participado de salões e eventos das artes, tinham afinidades eletivas e afetivas e eram amigos uns dos outros – em uma palavra, estabeleceram entre si compromissos de grupo.

Tudo isso surgiu nas narrativas das memórias e/ou está em documentos e textos a respeito e em muitos trabalhos artísticos. São características mutantes, mutáveis e vividas a cada processo histórico descortinado por seus sujeitos, armadilhas que, pela manipulação humana, se transformam no modelo estético dos *Bichos*,¹⁵ de Lygia Clark,

15 Bichos é o nome de uma série de trabalhos da artista Lygia Clark que consiste em esculturas feitas em alumínio, com dobradiças, que articulam as diferentes partes de seu “corpo”. O espectador, agora transformando em participante, é convidado a descobrir as inúmeras formas possíveis dessa estrutura aberta, manipulando suas peças de metal. Com essa série, Clark se torna uma das pioneiras na arte participativa mundial. Somado à ação do público, agora participante, esse modelo visual põe em xeque o

ou no modelo teórico de invenções e práticas de estratégia e de tática (De Certeau, 2000). Astúcias produzidas para a sobrevivência de cada agrupamento, para a manutenção de seu lugar constituído. Integravam o grupo dos estabelecidos: Abelardo da Hora, Cavani Rosas, Franklin Delano, Gil Vicente, João Câmara, José Carlos Viana, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Montez Magno e Teresa Costa Rego.

Os *outsiders* eram os recém-chegados, que produziam novas estéticas, fundavam outros lugares de exibição e circulação da arte, criticavam de dentro os espaços instituídos, queriam ser reconhecidos como artistas de vanguarda e dialogavam – nem todos – com uma vanguarda que despontava nos anos 1960-70, inseriam em seus trabalhos imagens do cinema e dos quadrinhos, enfim, desequilibravam o jogo do *stablishment* – e ameaçavam os estabelecidos.

Vale salientar que os muitos agrupamentos – de estabelecidos e de *outsiders*¹⁶ – eram bastante dinâmicos: formavam-se e se reformavam conforme a situação, o desejo, o entrelaçamento com outros contextos e os interesses que estavam em jogo. Cada um circulava entre diversos grupos, entrava e saía por diversos motivos. Podemos citar como *outsiders*: Aurélio Velho, Braz Marinho, Christina Machado, Daniel Santiago, Eduardo Melo, Flávio Emanuel, Humberto Araújo, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Luiz Avanzi, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo), Maurício Castro, Paulo Bruscky e Renato Vale.

As lembranças do ocorrido fazem parte daquela memória coletiva “oficializada pelo campo instituído”. Não necessariamente vivemos o ocorrido, mas nos lembramos dele como se o estivéssemos vivido, atribuindo-lhe autoridade para construir as narrativas que queremos enfatizar. De fato, na época, bem poucos dos jovens que nos interessam nesta

objeto artístico estático e sagrado. É uma metáfora da relação entre sujeitos e grupos: a cada movimento de um sobre o outro, ocorre uma mutação, produzindo novas possibilidades de arranjos. Segundo a artista, “o bicho tem um circuito próprio de movimentos que reage aos circuitos do sujeito. Ele não se compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como um jogo. Ao contrário, suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento dessas partes é independente” (Associação [...], s/d).

16 O trânsito dos artistas entre os grupos artísticos era muito comum, mas esses movimentos às vezes reforçavam oposições entre estabelecidos e *outsiders*. Os deslocamentos produziam tensões e sublinhavam as diferenças que era preciso marcar. Internamente, em cada configuração – e sintomaticamente nas *outsiders* –, os movimentos entre os grupos eram intensos, muitas vezes construindo uma estética de bricolagem grupal. Isso também acontecia entre os estabelecidos, mas com uma circulação menor, e o esforço de se manterem fixos parecia típica dessa configuração. Na relação estabelecidos-*outsiders*, essas migrações eram marcadas sobretudo por disputas e tensões, embora alguns eventos promovidos pela via da proposição formativa e algumas exposições públicas lograssem agregar os novos, que então eram acolhidos pelos estabelecidos. Esses deslocamentos e os processos de aceitação e rejeição eram sempre em função de certos interesses, como num jogo cujas regras já estivessem dadas – a um bom jogador, as estratégias garantiam uma boa partida. A maneira como Elias e Scotson (2000) colocam esses conceitos, produzidos por ele num contexto bastante particular, nos leva a refletir sobre essa dinâmica dos artistas no Recife, também eles num contexto singular, construindo, para além do modelo eliasiano, outras formas de relações configuracionais entre estabelecidos e *outsiders*.

pesquisa conviveram, estiveram ou sequer viram Hélio Oiticica, assim como também os mais velhos. A pergunta que fica é: por que tantas referências a sua passagem pelo Recife, se apenas alguns desses artistas viveram a experiência?

Há muitas respostas possíveis, mas, considerando o significado que hoje tem a obra de HO no meio artístico nacional e internacional, “lembrar” essa proximidade – real ou suposta – com ele e/ou com seu trabalho é, de certa forma, redimensionar o lugar que se pode – e quer – ocupar no circuito das artes. Ou seja, essas lembranças pretendem uma aproximação com um artista muito conhecido e respeitado no mundo das artes, forjando afinidades eletivas e identificações entre a produção das artes plásticas no Recife e o cenário nacional e mundial. As lembranças narradas sobre a visita de HO criam a ideia de pertencimento ao lugar ou à coisa narrada como experiência vivida.¹⁷ Esses relatos podem ser entendidos como acontecimentos que inserem uma cidade do Nordeste do país – região considerada periférica, pobre, atrasada, arcaica – no contexto nacional da produção artística.

A forma como as lembranças da passagem de Hélio Oiticica pelo Recife são evocadas chama atenção para os usos possíveis da memória, das biografias e das fontes orais, advertindo-nos sobre as formas de escrita da história quando os tomamos por fonte. Devemos refletir acerca de como a escrita da história, entrelaçada com a experiência do historiador de produzir e significar todo um leque de narrativas de memórias em sua escritura, consegue construir sentidos para as inquietações que aparecem na itinerância¹⁸

17 O pesquisador faz essa análise quando a narrativa de memória é posta em diálogo com os diversos contextos. Muitas vezes, as narrativas de memória contam episódios que parecem ter sido vividos pelo entrevistado, mas que foram apreendidos da narrativa de outros ou de leituras; quando mencionados numa entrevista, esses relatos adquirem veracidade para quem os conta e fazem-no pertencer àquele episódio. Para não se limitar a tratá-los como puro oportunismo do entrevistado ou como fato que cabe julgar verdadeiro ou falso, o pesquisador deve problematizá-los e apreciá-los por meio de relações contextuais. A entrevista de história oral pede do contexto histórico tanto quanto do contexto da situação da entrevista. Segundo Gerardo Nocochea Gracia (2006, p. 38, tradução nossa), “A elaboração do primeiro [contexto histórico] parte da relação entre a recordação e os relatos, provenientes de outras fontes de informação, com referências a fatos e pessoas, com o intuito de ressaltar a relevância da lembrança para compreender um tempo e um espaço determinados. As relações que estabelecemos são produto de uma seleção, e essa por vezes resulta de uma conceitualização teórica informa a história. Contudo, não se trata de entender o contexto como pano de fundo; em todo caso, é a cenografia que contém, condiciona e dá inteligibilidade à ação e simultaneamente adquire sentido e é acomodada por esta última. De outra maneira, a evidência só confirma o que cremos saber, e não gera novo conhecimento que transforme o contexto. Na história oral, também é importante ter atenção ao contexto da produção da memória. A conversação histórica que sustenta entrevistador e entrevistado é um ato comunicativo que gera outra rede de relações, entre esses que conversam, os públicos a que se dirigem e o que dizem. Esse contexto ajuda a entender a seleção da memória, a direção e o sentido que o entrevistado imprime a suas lembranças. Situar a memória significa elucidar ambos os contextos e, assim, analisar o que o entrevistado recorda, para então traçar as relações entre o processos da memória e da história”.

18 De certa forma, a noção de itinerário definida por De Ketele sugere uma trajetória definida e, portanto, vista com base nos resultados, ou seja, de onde se chegou, do que se conquistou, deixando de lado os percalços do caminho. Mas o caminho, a trajetória de vida, é feita de acontecimentos inesperados, de acidentes, de oportunidades que não se aproveitaram, ou, como dizem os franceses, “*par les hasards*”. É

das trilhas que percorre o pesquisador. Retomo a pergunta: por que tantas referências ao acontecimento, se só alguns desses artistas viveram a experiência? Focalizemos as dimensões entre a memória coletiva e a memória individual, conforme a abordagem de Halbwachs (2004).

Segundo o autor, a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Entretanto, na formulação da lembrança individual, o sujeito que lembra evoca, solicita, toma emprestadas lembranças alheias, sentidos e sinais que pertencem a um grupo ou a uma coletividade – vividas por esta ou comungada, no sentido do pertencimento a ela. “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele e que são fixados pela sociedade” (Halbwachs, 2004, p. 58). Para construir sua memória individual e fazer emergirem suas lembranças, o indivíduo se apropria de uma série de repertórios, palavras e conceitos materiais e imateriais. O funcionamento da memória individual “não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio (Halbwachs, 2004, p. 58).

Assim, se o indivíduo constrói sua memória por meio dessas apropriações, podemos afirmar que sua memória individual é construída também por meio das experiências vividas, compartilhadas em um coletivo, com seus pares, na construção de uma trajetória singular, mas em interdependência com outros sujeitos, outras trajetórias, grupos e coletividades. A esse respeito, alerta que “não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo” (Halbwachs, 2004, p. 58).

Nessa perspectiva, podemos dizer que a memória coletiva também tem limites, mas esses limites não são os mesmos da memória individual:

[...] durante o curso da minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos relatos daqueles que participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da Nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente nas memórias dos outros, que não vêm aqui completar ou fortalecer a minha, mas que ocorreram antes e que são a única fonte daquilo que eu quero repetir. Muitas vezes, não os conheço melhor, nem de outro modo do que os acontecimentos antigos que ocorreram antes do meu nascimento. Carrego comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso ampliar pela conversação e pela

leitura. Mas é uma memória emprestada e que não é minha (Halbwachs, 2004, p. 58).

Essas considerações ajudam a responder, em parte, nossa questão. Quando artistas mais jovens narram como parte de sua memória o II Festival de Inverno na Universidade Católica e a apresentação dos parangolés do artista Hélio Oiticica no Recife, ou quando o acontecimento integra lembranças de artistas mais velhos, ou estabelecidos no campo das artes plásticas, local ou nacional, que de fato não viveram a experiência, essa memória faz parte do que Halbwachs chama de memória coletiva. São nossas apropriações voluntárias, involuntárias ou ambas agregadas às nossas lembranças, como se de fato fossem nossas. Quando entrevistados que não o presenciaram narram esses episódios, tem-se a clara impressão de que os viveram efetivamente.

O relato oral é rico em detalhes e, na maioria das vezes, esse momento é apontado como um marco da dinâmica das artes plásticas do Recife. Como se nos legitimasse a hoje constatarmos que a produção das artes plásticas no Recife estava atualizada com o que era produzido em outros centros culturais do Brasil. Vejamos alguns trechos de uma recente entrevista coletiva com os integrantes do grupo Quarta Zona de Arte, que, na época, final dos anos 1970, eram ainda muito jovens e certamente não estavam presentes no episódio narrado. Sabemos que, anos depois, alguns desses artistas frequentaram os festivais da Católica, mas, nos excertos destacados a seguir, nota-se claramente o entrecruzamento entre memória individual e coletiva:¹⁹

Eu me lembrei de um evento que existia em Recife, quando Zé [José Paulo] fala em Paulo Bruscky, onde a gente tinha acesso à obra de Paulo Bruscky, o Festival de Inverno da Católica, que talvez fosse o evento que tivesse tentando dialogar com esse circuito não só das artes visuais, mas também da música, inserindo uma série de linguagens (Humberto Araújo, 2009).

[pergunta: Da poesia, literatura. Você frequentava esses festivais?]

Eu fiz uma oficina lá, naquela época, e era interessante, porque acho que a faculdade tornou-se aí, não mais na Federal [Universidade Federal de

19 Fiz entrevistas no formato de história de vida com artistas dos diversos grupos estudados aqui, como o Carasparanambuco, o Quarta Zona de Arte e o Formiga Sabe que Roça Come – os *outsiders* – e de outros que gravitaram em torno desses ou deles se originaram, como o Carga e Descarga, o Camelo e o Grupo do Cais. As entrevistas foram feitas em duas sessões: a primeira, sem roteiro, e a segunda, com roteiro semiaberto. Agora, revendo os documentos transcritos, o que me interessa é perceber como aparecem os temas narrados, como os entrevistados falam de si e constroem uma autobiografia. Interessa-me também confiar em suas narrativas, mesmo que sejam inventadas ou imaginadas. Essas histórias compõem este texto, ao lado das outras narrativas – documentais e visuais – que apresentarei durante a pesquisa. Sumariamente, poderíamos dizer que se deve dispensar às fontes orais o mesmo rigor crítico utilizado no tratamento de outras fontes, pois elas integram igualmente o sistema moderno de escrita, operando com códigos de referências culturais. O relato oral se estrutura como um texto em que se inscrevem desejos e reproduzem modelos – é um texto passível de ser lido e interpretado, como um texto articulador de discurso (Guimarães, 2000).

Pernambuco], mas na Católica, esse elo do que se estava produzindo fora e de pessoas que vinham de fora para fazer oficinas e tal... (José Paulo, 2009) [...]

São dos parangolés do Hélio Oiticica, por exemplo. O Hélio veio ao Recife e mostrou os Parangolés aqui, lembra? (Humberto Araújo, 2009). [...]

Mas o que me deixou querendo marcar essa história do Festival da Católica é porque talvez aquilo fosse um dos poucos lugares de concentração artística e de coisas que não eram produzidas em Recife só. É muito engraçado, porque isso faz parte também de [acesso a] informação. Que, na época, obviamente, eu não tinha essa noção tão clara da importância desse festival. Mas, hoje, você diz: “Porra, bicho, você ver parangolés em Recife, naquele momento, como artes plásticas? Ver as intervenções de Bruscky, ele trabalhou muito a questão do poema concreto, do poema visual e tal (Márcio Almeida, 2009).

Quer dizer, era um momento interessante que era paralelo a tudo o que a gente estava falando, mas existia em Recife. Meio capenga até, porque era um festival que funcionava meio capenga. As coisas funcionavam por vontade de quem coordenava e fazia. Agora, era um festival grande demais. Ocupava todo aquele prédio G, se não me engano, da Católica. Mas era um dado importante de informação. E aí, eu fui levado ao Festival da Católica por Maurício Silva. Para conhecer o Festival da Católica, foi Maurício Silva; e ele já tinha esse *link* por conta dos irmãos dele, da questão musical dentro da família. Ele fez a oficina de Xerox Arte com Bruscky, entendeu? E essas informações vinham. Eu era muito amigo de Maurício Silva, então, via essas informações; ia ao Festival da Católica para ver isso. Eu me lembro, essa história do parangolé, que isso, para mim, foi uma novidade total. Assim, “Que porra é essa?”. E Daniel Santiago e Paulo Bruscky meio que carregavam essa bandeira (Márcio Almeida, 2009).

Possivelmente, nenhum dos artistas entrevistados aqui esteve presente, em 1979, no II Festival de Inverno da Católica – é possível que em outras edições, dos anos 1980 – nem tampouco participou ou viu a ação performática conduzida por HO. Entretanto, produzem uma memória do ocorrido, reforçam-na, em sua biografia, como experiência vivida – com menos ou mais ênfase. Em certos trechos, comentam que não estavam presentes, mas não é isso que interessa problematizar: a veracidade dos relatos. Para o historiador, talvez seja significativo enfatizar a produção da memória e a construção desses relatos orais de forma. É possível que, se essas entrevistas tivessem sido individuais, as narrativas fossem outras – mas essa especulação deve ser relativizada.

O relato oral produzido na relação entre entrevistado e entrevistador ganha uma dimensão de cumplicidade muito grande e, por meio dessa relação, adquire uma autonomia autorreferencial, que difere do relato produzido em grupo. A presença de integrantes que viveram ou dividiram experiências passadas compartilhadas redimensiona, de certa forma, o trabalho da memória.

Interessa ainda notar que, como outras fontes, os relatos e as narrativas orais são sempre autorreferentes, como uma forma de o entrevistado construir uma imagem ou construir seu passado, embora, evidentemente, situado no presente. E qual é a imagem que queremos construir para significar o mundo atual?

Tratando-se de artistas, hoje todos já estabelecidos no meio, cada qual com sua produção individual, sem os romantismos que marcaram as experiências do passado, produzir uma imagem para seus pares é um esforço de construção. Assim, considera-se o texto narrativo do relato oral um texto autorreferente, mesmo que sejam compostos num regime de produção e de escrita diferentes dos textos autorreferenciais tal como no-los apresenta a historiadora Ângela de Castro Gomes (2004).²⁰

Os relatos orais apresentados aqui foram produzidos num regime de cumplicidades entre sujeitos, numa estrutura mais pública que privada, e com mediações técnicas – gravador e ou filmadora. Essa exposição do entrevistado dimensiona o relato. Mas, mesmo assim, o relato produzido é subjetivo e produtor de uma fala autorreferente. É nesse registro que lemos os relatos dos artistas ao narrarem os acontecimentos do final dos anos 1970 no Recife e a experiência com Hélio Oiticica.

1.4 II Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco: no foco da memória

Retomemos, então, a narrativa sobre o II Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco a partir da visita de HO, em julho de 1979. Convidado pelo próprio Paulo Bruscky, Oiticica estava sendo apresentado praticamente pela primeira vez a um grupo de pessoas ligadas à produção das artes plásticas, do cinema e da literatura. O trecho selecionado da entrevista do poeta Jomard Muniz de Brito narra seu encontro com o artista. Num tom de descompromisso, já bem apressado, depois de ter escapado do formato da entrevista de história de vida, julgando o tom da conversa psicanalítico demais, Jomard, de pé, segurando a porta da sala de seu apartamento, onde nos recebeu, quase nos pondo para fora, deixa escapar:

É uma anedota, uma breve anedota. Quando eu fui apresentado a Hélio Oiticica aqui, foi a primeira vez que eu conheci Hélio Oiticica, se eu não me engano, foi no Teatro do Parque, que a gente ia ver um filme, dentro do Festival de Inverno da Católica, então, pra puxar algum

20 Mesmo que a memória venha pelo relato oral, mesmo que a experiência passada tenha a mediação do próprio relato oral, a escrita de si, nos termos de Ângela de Castro Gomes, tem um regime de produção de verdade, de imagem do passado. Gomes (2004) toma como referencia a teia individual, da qual faz parte o autor; ela é intimista e se expressa numa narrativa produtora sentidos subjetivos. Para a pesquisadora, narrativas como cartas e diários, que são produzidas num regime intimista, reveladoras de subjetividades, são fontes documentais da escrita de si.

assunto com ele, eu disse: “Olhe, eu soube que você fez uma exposição agora do Meridien, lá no Rio de Janeiro, e foi muito comentada”. Ele disse: “Aquela burguesia, eu tenho vontade de atirar; pegar o revólver e matar”. Aí, eu parei. Fui comentar com o Paulo [Bruscky], já assustado, né? Eu digo: “Paulo, é muito violento!” Aí, Paulo disse: “Ah, ele diz essas coisas, mas não é problema nenhum” (Jomard Muniz, 2009).

[pesquisadora: Mas não mata ninguém!]

Pronto, essa é a anedota. Tem outra anedota. Ele [HO], com as coisas dele de sambista do Rio de Janeiro, queria ver os ensaios de samba, que aqui não tem; se tem, é mais uma coisa mais perto do Carnaval. Então, a gente lá foi levar ele pro morro da Conceição – esse papo que o Paulo conta com detalhes. A gente conversou muito – a essa altura, já estava bebendo, né? Eu não me lembro do assunto, mas aí eu já fiquei mais calmo (Jomard Muniz, 2009).



Figura 1.2 Os Festivais se configuraram nos relatos de memória como acontecimentos que criaram espaços de formação e de difusão de um experimentalismo que causava estranhamento no meio artístico local no Recife. Muitos artistas participavam como convidados para realizarem cursos e oficinas, contudo, ainda se fazia presente certos questionamentos sobre esse “tipo de arte” que Paulo Bruscky representava e no Recife produzia aqui. Muitos artistas convidados de outros estados do Brasil e outros países visitaram o Recife a convite de Bruscky, exemplo, Regina Vater, que esteve nesta edição a qual o artigo jornalístico se refere.

Destacamos aí a tentativa de Jomard desqualificar suas memórias ao chamá-las de “anedotas” ou dar-lhe uma interpretação jocosa, sem valor. Embora tenha sido um dos poucos artistas que estiveram com Hélio Oiticica, ele faz uma narrativa fugaz, descompromissada, e transfere para Paulo Bruscky a autoridade de narrar, como se sua experiência e memória não fosse legítima.

Além de Oiticica, foram convidados para esse II Festival de Inverno artistas brasileiros como Júlio Bressane,²¹ Nelson Aguilar, Regina Vater e Ivald Granato, entre outros que participaram da primeira edição.

Em artigo no *Jornal do Commercio* de 22 de julho de 1979, o crítico Celso Marconi (2002, p. 136) comenta a presença de Bressane no II Festival da Unicap. Explica brevemente o que é o cinema chamado “marginal” ou “udigrudi” e destaca a expectativa de 500 pessoas assistirem a dois filmes do diretor, *Matou a família e foi ao cinema* e *A família do barulho*. Depois, fala de sua decepção com o desinteresse do público, mas também com a obra e a atitude de Bressane:

A presença de Bressane no Recife quase não deixou nada, portanto. A não ser um longo papo, para um grupo “seletíssimo”, com disse Jomard Muniz de Britto, durante uma noite, até as cinco da manhã. Na ocasião em que se juntou um público interessado, no auditório da Católica, Bressane fez charme e não quis falar. Ainda segundo Jomard, faltou “energia” (no caso, cerveja). Seu filme *Matou a família e foi ao cinema* é uma realização bonita, que diz bem de uma época brasileira, vivida por todos nós, entre os anos 1969-74. Quanto a *A família do barulho*, simplesmente não existe, é um puro desperdício de material, tempo dos atores e de nós, público.

Em 1978, a primeira edição reuniu artistas de inserção internacional como o postalista mexicano radicado na Holanda Ulisses Carrión, que dirigiu o seminário sobre arte-correio. Houve também uma palestra sobre arte-carimbo, com o artista holandês Aart van Barneveld,²² que em reportagem na imprensa afirma:

[...] a força, a ideia e a expressão de nossa época não estão mais na pintura. Tudo já foi feito nesse campo da arte, inclusive as melhores coisas; insistir nesse ponto é inútil; tem-se que partir para novas coisas, e hoje a arte mesmo é a postal, carimbo, experimental, enfim, a multimídia (Lacerda, 1978, p. E8).

21 A programação do II Festival de Inverno da Católica incluía uma mostra de cinema em 35 mm, organizada por Flávio Rodrigues, coordenador da parte de cinema e fotografia. Segundo Celso Marconi, o crédito de levar o filme de Bressane cabe a Rodrigues.

22 Diretor da Galeria Stempelploaast, em Amsterdã, Barneveld foi o responsável pela Exposição Internacional de Carimbos na Unicap. Segundo a colunista que assina a matéria “Holandês proclama a morte da pintura”, Ângela Lacerda, a mostra, “montada no terceiro andar do Bloco B da Unicap, despertou grande interesse do numeroso público que assistiu à palestra” (Lacerda, 1978, p. E8).

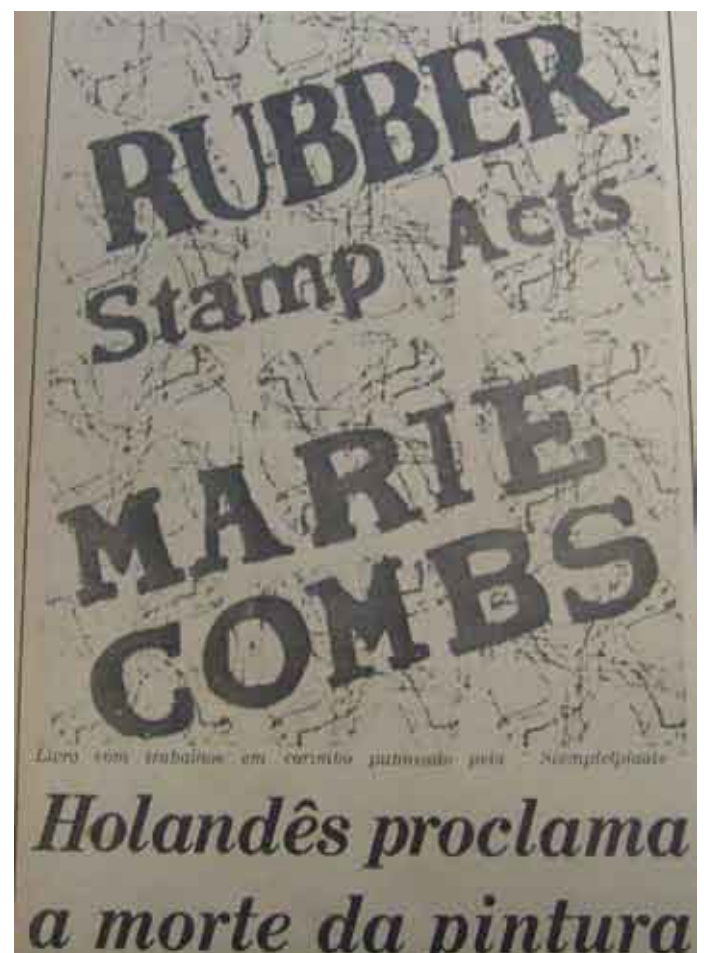


Figura 1.3 e 1.4 Como mencionado no texto, a fala do artista mexicano possivelmente tenha atraindo os leitores, principalmente os artistas a debater o assunto, numa terra de pintores e da pintura de paisagem, tal anúncio, talvez tenha provocado reações de estranheza e até agregado simpatizantes.

Tenho a forte impressão de que esses relatos devem ter provocado certa inquietação e discordância entre os artistas que leram isso na época, porque a gravura e a pintura eram, naquele momento, muito presentes na produção artística em Pernambuco. Talvez pudéssemos dizer que sobretudo a pintura e a gravura eram manifestações artísticas ligadas a uma tradição local, apreendidas nos espaços de exibição e nos de formação das artes plásticas, desde a Escola de Belas Artes aos ateliês, oficinas, grupos e coletivos que se formavam para trocar experiências e reforçar, em dada medida, o fio da tradição pictórica. Esse tipo de legitimidade, construída em processos de sociabilidade ao longo do tempo, era autorizado pelas escritas jornalística e ensaística, porque, segundo nosso levantamento de publicações e periódicos da época, podemos considerar que não havia uma escrita da crítica de arte propriamente dita.

Certamente, esses dois festivais potencializaram temas como internacionalismo, redes, multimeios, arte-correio, arte-carimbo, xerox-arte, performance e vídeo-arte, entre outras novidades que, para o campo artístico local (artistas, jornalistas, ensaístas, galeristas e público), eram lidas nas ações e propostas de um pequeno grupo de artistas como “maluquices” de Paulo Bruscky – mais do que efetivamente como arte. Nesse sentido, os dois Festivais de Inverno da Católica põem em evidência e legitimam as experiências artísticas que Paulo Bruscky já vinha desenvolvendo havia pelo menos duas décadas no Recife. Nessas duas edições, privilegiaram-se cursos, exposições e realizações que pudessem colocar, segundo o próprio Bruscky – em entrevista concedida à autora –, “o Recife na rede internacional”. Para o artista, as trocas e os intercâmbios possíveis eram de dentro para fora e de fora para dentro. E havia ainda as trocas de dentro para dentro, entre os grupos de artistas e aspirantes a artistas, que circulavam em torno das ações e das propostas de Bruscky. Entre os “seguidores” das propostas conceituais,²³ podemos citar Alberto Cunha Melo, Arnaldo Tobias, Delmo Montenegro, Marcelino Freire, Marciano Lyrio, Jobson Figueiredo, Jomard Muniz de Britto, Juarez Correira, Marconi Notaro, Sílvio Roberto de Oliveira, Sílvio Hansen, Ypiranga Filho, Unhandeijara Lisboa e Daniel Santiago, este integrando com Bruscky a então conhecida equipe Bruscky & Santiago, que discutiremos melhor mais adiante.

Esses artistas estavam envolvidos nesses festivais como proponentes de cursos e palestras, como expositores e também como público. Poucos ou talvez nenhum deles conhecesse a fundo os artistas convidados ou suas realizações – o próprio Hélio Oiticica, antes dessa visita ao Recife, era quase desconhecido dos artistas locais. E mesmo o parceiro de Bruscky, Daniel Santiago – um artista de uma genialidade incrível, que desenvolve propostas e ações extremamente inteligentes, reunindo ironia e humor numa poética delicada e muito crítica –, que poderia ser o artista a ter referências sobre a obra e a

²³ Os artistas citados aqui são representantes da poesia visual em Pernambuco.

trajetória de HO, quando perguntado a respeito do impacto de sua visita e da realização do trabalho *Capas do Recife*, diz, de forma muito bem-humorada:

Oiticica, quem contatou foi Paulo Bruscky. Eu não sabia que existia Hélio Oiticica, Regina Vater, Ivald Granato. Não conhecia esse pessoal. Paulo Bruscky conhecia, não sei como; ele sabia o nome de todo mundo. Eu não conhecia ninguém... Foi bom. O Jomard Muniz de Brito era coordenador de cinema, e o Paulo Bruscky me parece que era coordenador geral – ele trabalhou direitinho. Eu conhecia mais o pessoal da Bahia; conhecia o Emmanuel Araújo, conhecia o Hasem Bahia e, por causa dele, eu comecei a fazer gravura. [...] Ele [HO] aqui fez os parangolés dele; ele mandou comprar os panos e fez umas... umas performances aqui, na Universidade Católica, mesmo. Então, as pessoas se embrulhavam e tal... Depois, eu li que ele diz que esse trabalho era como se a pessoa entrasse na pintura. Não tive nenhum estranhamento, não. Eu, quando fazia essas coisas, não sabia o que estava se fazendo no Rio e em São Paulo. A gente, quando fazia essas coisas aqui no Recife, parecia uma telepatia – a gente estava fazendo arte na rua e estava se fazendo arte no mundo todo, arte na rua, parecia uma coisa (Santiago, 2009).

Mesmo tendo sido essas experiências acompanhadas por muitas pessoas – como vimos, lotavam-se os auditórios das palestras, dos cursos etc. –, por incrível que pareça, a imprensa local, representada pelos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*, não divulga nenhuma nota sobre a presença de HO no Recife. Diferentemente do I Festival de Inverno, que foi bastante divulgado pela imprensa em 1978, com notas, artigos maiores, fotografias de trabalhos e dos artistas, a segunda edição foi pouco divulgada, e nada consta sobre a presença do HO. Isso talvez se deva ao fato de HO ser um artista então desconhecido no Recife e, não sendo estrangeiro, pouco interessava cobrir sua ação. Os dois artistas internacionais, sim, receberam cobertura da imprensa, mas era como se não tivesse sentido noticiar a passagem de HO pelo Recife, muito menos a realização de sua proposta de trabalho.

Quanto ao potencial de formação e os impactos desses festivais sobre os artistas locais, Paulo Bruscky considera, embora muitos jovens tenham acompanhado as palestras e os cursos, pouco do que foi proposto reverberou em sua produção – no Recife, a presença marcante continuava sendo a da pintura, da gravura e do desenho. A teia conceitual que é apropriada, ressignificada e consumida por Bruscky e Santiago é construída por poucas mãos, por meio de fios marcantes e significativos, mas poucos – dialoga com poucos jovens artistas ou, melhor, com os jovens que buscaram inserir-se no campo das artes nos anos de 1980. Não chegou a ser uma tendência mais vigorosa, que agregasse muitos artistas e, assim, tivesse uma produção maior, que adquirisse mais visibilidade e contaminasse os mais jovens. O que predominava como potência formativa e se refletia na produção das artes plásticas no Recife era o desenho, a pintura e a gravura, nos espaços de formação que alimentavam os mais jovens e mantinham a tradição da produção local.

Perguntado sobre suas lembranças acerca de quem eram os jovens participantes dos cursos oferecidos e/ou especificamente da performance de HO, diz Daniel Santiago: “Dos artistas mais jovens [...] tem um que frequentou esses festivais, Joelson. Joelson era garçom e fez um curso comigo de desenho artístico. Ele já era artista, não precisava fazer curso comigo para ser artista.” Quando interrogados sobre sua participação em alguma das atividades dos Festivais de Inverno da Católica, nenhum dos outros jovens entrevistados diz que participou dos festivais, a não ser para citar a visita de Oiticica.

1.5 Fio conceitual: Exposição Internacional de Art-door

O que chamamos aqui de fio conceitual – experiências ligadas à nova sensibilidade produzida nos anos 1960-70, construída sobre a esteira do experimentalismo e de poéticas sensoriais, participativas e com “acento” político – ganha dimensão pública e visibilidade nacional nos anos 1980, com a mostra organizada por Bruscky e Santiago de arte em *outdoor* – ou, como a batizaram os idealizadores, Art-door. Segundo a pesquisadora Cristina Freire:

A arte conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artistas, dos modos de produção, recepção e circulação da arte. Isto é, como esgotamento da crítica formalista, a arte conceitual é capaz de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas (2006, p. 74).

Voltaremos a essa dimensão, com mais detalhe, sobre a arte conceitual em relação à produção da nova pintura dos anos 1980, ou da emergência da geração 80 de pintores brasileiros, contudo, é válido enunciar rapidamente como operamos esse conceito. Essa proposição vem problematizar concepções de arte – no senso comum, o entendimento de que arte é pintura, desenho ou escultura; é autêntica e única e, portanto, executada por artistas singulares e geniais –, além de questionar também os sistemas de legitimação. Trabalha não com formas ou objetos, mas, com ideias. Resumidamente, suas estratégias são a preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios, a precariedade dos materiais, a atitude crítica às instituições (notadamente ao museu) e a forma alternativa de circulação dos trabalhos artísticos, sobretudo na década 1970. Proposições conceituais negam a aura da eternidade e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. Nesse momento, as performances, instalações e outras possibilidades de propostas efêmeras tornam-se poéticas significativas.

O período de maior relevância para a arte conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e do leste europeu. A produção brasileira e latino-americana distingue-se da estadunidense e da europeia pelo acento político. Na América Latina, a arte conceitual pode ser entendida como reação contra os modelos artísticos da Europa

e dos EUA, veiculados após a Segunda Guerra como projetos de modernização da região (Freire, 2006). Em 1981, ocorreu a primeira mostra internacional de art-door no Recife, apoiada pela prefeitura. Reuniu artistas de diversas partes do mundo, com trabalhos de colagem, textos, poemas, pinturas e desenhos, entre outras modalidades. Fizeram-se aproximadamente 155, muitos deles no Recife, de modo que, dois meses antes da mostra, a prefeitura franqueou a quadra coberta da Universidade Católica de Pernambuco para a realização dos trabalhos. Nesse evento, houve também um ciclo de debates sobre arte contemporânea, com a participação de críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, além do grupo local.



Figura 1.5 Conquistando espaço nos jornais da época o evento de Artdoor organizado por Bruscky e Santiago agrada a alguns, mas desagrada a muitos dos jornalista da imprensa, que questionaram a política pública de investir em um evento que se “propõe internacional”, considerando que no âmbito do local, e, da cultura popular havia tantas dificuldades e carências.

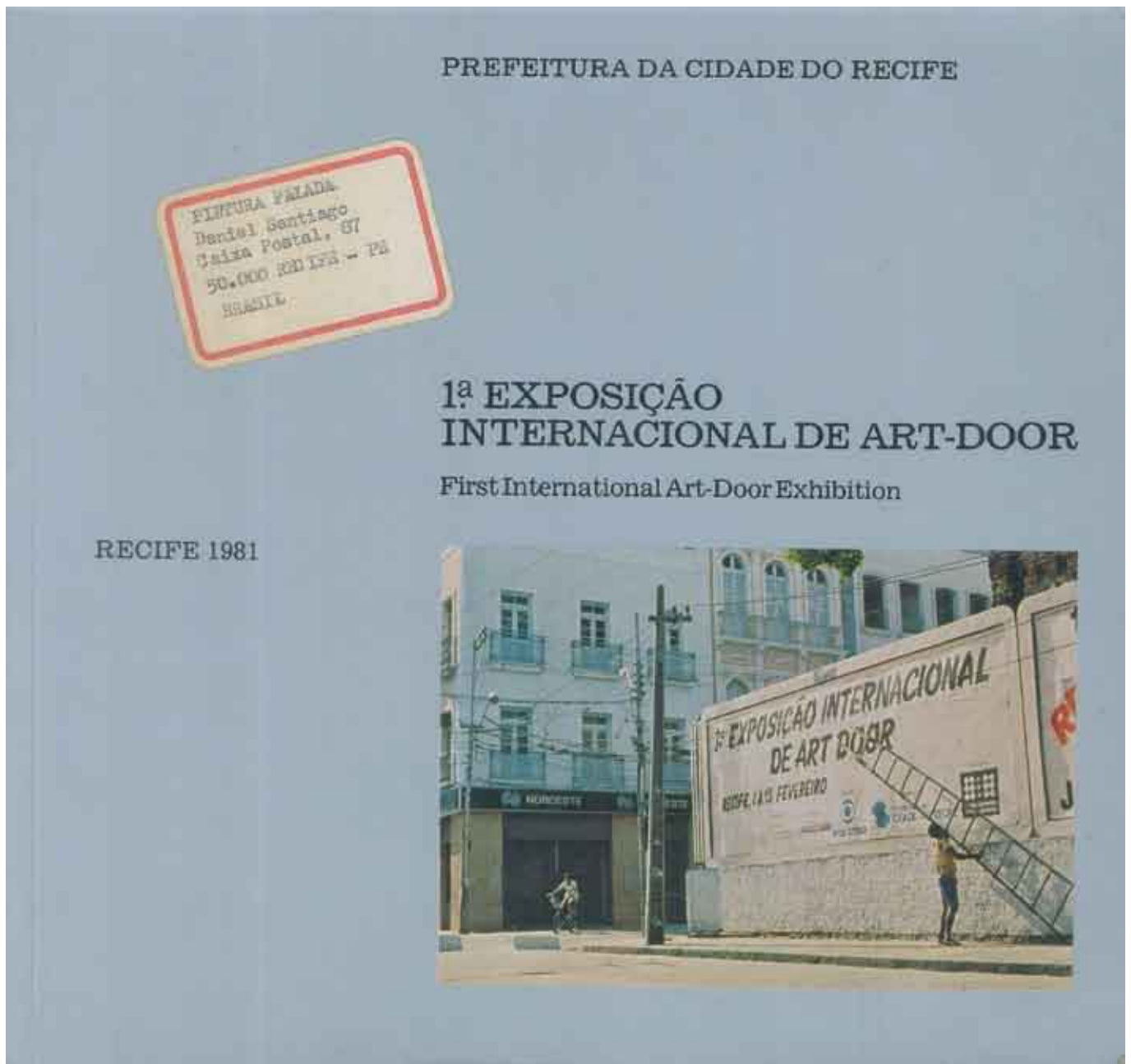


Figura 1.6 Capa do Catálogo da 1ª. Mostra de Art-Door no Recife organizada por Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Uma experiência que possibilitou reunir trabalhos de artistas brasileiros e internacionais provocando debates, experimentalismos e, possivelmente, estranhe mantos do público que pode conviver e praticar uma cidade invadida por poéticas na escala de art door.

Mr Tetsuo YAMAMOTO
MESS C.A.R.A.,
West-2, Ikeda Cho,
Osaka, 083, Japan

TM date, place
size, Japan
Size of June, 1947

WORK DESCRIPTION
comment & so
'WORDS-PICTURE'

Art is not international. One
should be a native speaker of each language in order to admire
my pieces of work.

I am recently started drawing pictures with words on them.
I am interested in the fact that those who know the language on
the picture can imagine the scenery I tried to depict, and
those who don't know the language cannot do so.

TECHNICAL INFORMATION

- FILM : 8mm / double - single - super 16mm
- VIDEO : trademark of system _____ Herz 50-60. 1/2 - 1/4 . cassette - reel
- B/W - colour _____ sound / yes - no _____ time length _____ minutes

BRIEF RECORD & COMMENT OF ACTIVITIES

founded Conceptual Art Research Association in 1969.
Has been sending mail art to its members all over the world.
had several shows in Tokyo.
Took part in several international exhibitions of mail art.

SL

GL

MOUNTAIN

FIELD

FOREST

Figura 1.7 Para formar o catálogo Bruscky reuniu as fichas de inscrições que os artistas haviam preenchido para participarem da mostra. Ao notar a criatividade com que os artistas se apropriam das fichas transformando-as em um suporte que acolhe não apenas informações, mas acolhe uma atitude artística que responde aos processos institucionais do próprio campo, Paulo Bruscky imediatamente reuniu o material e os transformou em trabalhos artísticos produzindo um belíssimo catálogo desta mostra.



Figura 1.8 Ação pública que marca a abertura da mostra de Art Door. A arte na rua aproximava artistas e público numa experiência de fruição e de intervenção plástica.

As obras foram montadas em suportes de *outdoor* e espalhadas pela cidade, transformando-a em espaço aberto expositivo, museu a céu aberto, a ser apreciado e sentido pelos transeuntes de uma forma diferente da cotidiana. Essa ideia da mudança de papéis, de trocas, deslocamentos e participação num horizonte maior começa a se materializar e aglutina muitos dos artistas que se inscrevem na mostra – para participar, preenchia-se uma ficha, e não havia, segundo Santiago, uma comissão de seleção e corte; entrava todo mundo. Isso se confirma pelo número de artistas do Recife que se propõem e realizam trabalhos, dos tradicionais aos de vanguarda, dos consagrados aos mais jovens, em busca de espaço e legitimação. O suporte proposto já colocava para os artistas mais comedidos e de natureza mais tradicional – no uso dos materiais, do suporte, das técnicas etc. – um desafio e um confronto com outra linguagem e outros procedimentos, provocando, nesse sentido, um deslocamento estético dos trabalhos. Somada a isso, havia outra nova atitude do artista diante da experiência criativa.

[illegible]

Figuras 1.9 e 1.10 (página a seguir) Cartaz da II Exposição da Mostra de Art Door do Recife em 1982. Segundo Paulo Bruscky este evento à época foi pioneiro no Brasil. Era a primeira vez que uma cidade brasileira sofria uma intervenção artística dessa dimensão em extensão física. Proposta por Bruscky e Santiago o evento reuniu diversos artistas brasileiros e internacionais, provocando um intercâmbio e criando uma rede de interlocução e de experimentação.



ART ★ DOOR

II EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTE EM OUTDOOR
15 a 30 de MARÇO de 1982 - RECIFE - PE - BRASIL



Figura 1.11 Nada passava sem uma ação criativa. O envelope de Correio que seguia com o chamado para a participação na mostra era rapidamente apropriado pelos artistas “postalistas” como suporte e meio da intervenção da arte postal.

Figura 1.12 Poéticas ousadas invadiam os espaços em branco propostos pelos organizadores e nos envelopes de correspondência. A arte é esse comunicado, dizia Bruscky.

Toda essa mudança redimensiona o artista no campo e lhe propõe um novo enfrentamento com seu trabalho, o que nos parece ser alimento para essa Nova Pintura que surgirá na cidade, sobretudo na segunda metade da década de 1980. Assim, propôs-se o deslocamento das pessoas de seu papel de moradores e passantes para o de expectadoras e participantes mais atentas do espaço público e das obras ali inseridas como dispositivos da propaganda. Isso foi um mote importante para a realização da II Exposição Internacional de Arte em Outdoor, em março de 1982.

No texto de apresentação dessa mostra publicado em cartaz – não se produziu um catálogo para essa edição –, a participação e a democratização das artes plásticas para muitos públicos foram apropriadas pelos realizadores como discurso potencializador da política cultural proposta.

A participação, a democratização e a liberdade de expressão eram caras a inúmeros grupos organizados da sociedade brasileira, que, depois de 18 anos de silêncio, passariam, nesse mesmo ano, viveriam uma eleição para os cargos executivos municipais e estaduais e para o Legislativo. Além disso, o tema virou moeda de troca para os mais diversos políticos, fossem mais conservadores ou mais libertários.

A poética conceitual das artes plásticas no Recife congrega artistas ligados ao campo da literatura. Assim, o grupo que adentra os anos de 1980 com a poética conceitual é herdeiro dos movimentos artísticos dos anos 1970 e sofre influência dos artistas ligados a ações e à produção do poema processo e da narrativa literária de forma geral – nesse período, a principal arena vanguardista, em termos de arte.

Ocorrido entre 1967 e 1972, decorrente do concretismo,²⁴ o movimento do poema processo viaja por territórios múltiplos, constituindo-se não especificamente como movimento no Nordeste, mas orientando tanto artistas plásticos como poetas. Essa mistura entre palavra gráfica/corpo/imagem parece ser uma síntese estética do movimento: “O signo verbal, no poema processo, perde suas particularidades lógico-semânticas e dá lugar à visualidade pura, criando a possibilidade de uma linguagem e comunicação universais” (Ferres, 2006, s/p).

Considerada uma obra aberta, por ensejar uma série de encadeamentos e deslocamentos simultâneos, exige a presença dos participantes (público) para a produção de sentidos da

24 Wladimir Dias-Pino, um dos expoentes do poema processo, participou da Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1957, e no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, ao lado de nomes como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, entre outros. Em 1967, rompeu com o grupo concreto e lançou o poema processo, com Álvaro de Sá e Moacyr Cirne. No primeiro texto-manifesto, publicado na 4ª Exposição Nacional de Poema Processo, em abril de 1968, no Museu de Arte Moderna da Bahia, estão narrados os pressupostos que orientaram as práticas do grupo: “O poema se faz com o processo e não com palavras. Importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada” (Dias-Pino, 1971).

obra. Uma das principais contribuições do poema processo terá sido a preocupação de inaugurar um objeto artístico que visasse a “reconfiguração do indivíduo, obrigando-o também a reconstruir o processo lógico que ordena o universo, aparentemente caótico, dos signos constituintes da linguagem do texto” (Ferres, 2006, s/p).

Assim, lido criticamente – daí a preocupação dos participantes do movimento com a formação crítica do leitor – o texto do poema processo passa a ser uma chave interpretativa do mundo, exercitando a construção da autonomia do ser: “a poesia está intimamente relacionada ao exercício da construção da autonomia do ser, que é rompimento de fronteiras, funde-se à vida e à política, como afirma a poetisa portuguesa Sophia Mello de Breyner Andresen” (Ferres, 2006, s/p).

Em entrevista gravada e não transcrita com Lula Wanderlei – nascido em Olinda e atualmente radicado no Rio de Janeiro –, o artista nos conta que sua entrada no universo artístico nos anos 1970 no Recife se deu pelo teatro, pela música e pela poesia processo. Lembra que uma coisa sustentava a outra, contudo, era a poesia que estruturava as ações de vanguarda mais próximas dos artistas plásticos. Conta que o poeta e empresário Álvaro Dias de Sá²⁵ visitava o Recife, João Pessoa, campina Grande e Natal, cidades onde havia núcleos de artistas que potencializavam seu fazer artístico com base no poema processo. Talvez o intercâmbio promovido pela passagem de Álvaro nessas cidades tenha reverberado na produção visual, gerado interlocução entre as poéticas. Segundo Lula, essas eram as referências de parte da geração de artistas que produziam diferentemente dos pintores, desenhistas e escultores, por exemplo, e isso alimentava os mais jovens, que desejavam produzir fora do estabelecido.

O próprio artista José Cláudio – pintor e na época já estabelecido como tal – de certa maneira produz no final dos 1960 um álbum com base em carimbos, um trabalho singular dentro de sua vasta produção pictórica. Em entrevista, José Cláudio relata essa experiência como fruto do acaso, de um exercício fugaz. Contudo, é uma belíssima obra que certamente tem as reverberações do movimento do poema processo no Brasil. Não valorizar essa experiência talvez indique uma negação que o artista quer marcar no presente de sua aproximação com a arte conceitual.

25 Nascido em 1935 no Rio de Janeiro, Álvaro Dias de Sá era engenheiro químico, poeta e crítico. Em 1965, conheceu Wladimir Dias-Pino, intensificando sua experimentação poética. Participou da fundação do Poema-Processo (1967) e coeditou as revistas Ponto I e II. Manteve diálogo com os poetas Edgardo Antonio Vigo (Argentina) e Clemente Padín (Uruguai). Em 1973, fez poemas-filmes com Neide Dias de Sá. Entre seus poemas processo publicados, se destacam: o livro *Alfaberto* (1966), a performance *Poemas Comestíveis* (1967), o objeto *Chaos* (1969), o 12 X 9 (1967) e a história em quadrinhos *Poemics* (1991). Publicou os livros de crítica *Vanguarda produto de comunicação* (1977) e *Poesia de vanguarda no Brasil* (1983), com Antônio S. L. Mendonça. Continuou produzindo poemas visuais e verbais. Participou da Bienal de São Paulo e de outras exposições e publicou ensaios de crítica semiológica, literária e textual em jornais e revistas especializados. Álvaro de Sá faleceu em outubro de 2001.

Segundo, Lula Wanderlei – que se esforça para lembrar se as experiências de Lygia Clarck e Oiticica haviam ressoado no Recife nesse início da década de 1970 –, foram as artes gráficas, os quadrinhos, o super 8,²⁶ o teatro e a poesia as linguagens artísticas que de fato impulsionavam parte dos artistas jovens como o próprio Lula, Humberto Avellar (Bactéria), Kátia Mesel, Marco Polo, Marconi Notaro, Paulo Caldas, Paulo Cunha, Paulo Marcondes, Rodolfo Mesquita, Sílvio Hansen e Tiago Araripe, entre outros, a se inserir no campo das artes como apreciadores ou produtores.

Contudo, tal inserção não se dava pelos caminhos oficiais ou pelo apoio dos artistas estabelecidos. Wanderley salienta que, naqueles anos, os esforços públicos – investimento, espaços de apresentação e o mercado de arte – estavam voltados para os artistas oficializados: “À margem disso, um bando de jovens talentosos, sem acesso a nada e num difícil dilema entre a arte e a sobrevivência, tinha as ruas de Recife como ponto de encontro das ideias” (Wanderley, 2008, s/p).

Conheci Tiago Araripe na calçada da rua da Aurora, sentado numa mureta ao longo do rio Capibaribe. Aproximei-me dele pelos gibis que tinha em mãos e que me ajudariam a passar o tempo naquele fim de tarde. Logo as identificações que tive com suas ideias sobre arte prolongaram nossa conversa. Nos tornamos amigos, e mostrou-me um pouco de seu trabalho como contista e músico. Tínhamos cabelos grandes, o que era raro em Recife, naquela época. Enquanto conversávamos, ouvi de dois senhores logo atrás de nós:

“– São veados?”

“– Não, podem ser artistas.”

Não sendo veado, foi a primeira vez que me senti um artista reconhecido.

Esse excerto pode dar margem a uma reflexão que me parece interessante na perspectiva da relação estabelecidos-*outsiders*. As duas possibilidades de se identificarem os rapazes

26 Como produção artística na década de 1970, o super 8 foi uma linguagem que conseguiu aglutinar jovens de todo o Nordeste. A partir de então, o barateamento da produção cinematográfica amadora em super 8 favoreceu o surgimento, em 1973, do Ciclo Super-8, restrito à produção de curta-metragens para exibição quase exclusivamente em festivais. De 1973 a 1981, contam-se Amin Stepple, Athos Cardoso, Celso Marconi, Enéas Álvares, Geneton Moraes, Fernando Spencer, Flávio Rodrigues e Jomard Muniz de Brito, entre outros. A discussão, produção e difusão do filme em bitola super 8 alça voos longos, principalmente após a formação do Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco (Grupo8), em 21 de novembro de 1977. O Grupo8 foi responsável por boa parte da formação na linguagem, por meio de cursos, oficinas, palestras, encontros, festivais, mostras e reuniões, entre outras iniciativas. Com sede provisória no Teatro do Parque, o Grupo8 organizou, no ano de sua formação, o II Encontro de Super 8 do Recife e o I Festival Nordestino de Cinema Super 8, que fortaleceriam o movimento, redimensionando a produção no Nordeste e formando plateias e novos realizadores ao longo dos anos 1980. O Super 8 prolifera em mostras e festivais pelo interior de Pernambuco, em Belo Jardim, Garanhuns e Sertânia, e em outros estados do Norte e do Nordeste como Acre, Alagoas, Bahia, Maranhão, Paraíba, Rio Grande do Norte e Sergipe (Marconi, 2002). Sublinhado seu caráter de resistência cultural, o pesquisador Alexandre Figueirôa (1994) comenta que era preciso mostrar que no Recife se produziam ideias.

são preconceituosas e desqualificadoras – na visão daqueles senhores, havia pouca diferença entre ser artista e ser veado. O interessante é que Lula Wanderlei se apropria da identificação e toma para si o rótulo de artista, dando-lhe um sentido positivo e produzindo alteridade. Não é difícil supor que, em outra situação, esse rótulo pudesse produzir um constrangimento e relegasse os sujeitos a uma certa marginalidade.

Segundo Lula, essa experiência da rua e dos espaços extraoficiais das artes plásticas ajuda a produção experimental e conceitual do Recife a caminhar dentro de um regime visual – embora sofra a influência do poema processo – que se diferenciava do que ocorria em outros pontos do Brasil. A negação ideológica do espaço da galeria – muito marcante para a geração de Lula, como revela seu relato –, a falta de apoio financeiro público e a pouca circulação de informações sobre o que ocorria nas artes plásticas, por exemplo, no eixo São Paulo-Rio, fez com que se produzisse no Recife diferentemente dos modelos oficializados. Um outro regime visual e outras regras de difusão e circulação se constituem em torno desses jovens e de seu trabalho.

Wanderley se refere à rua, um espaço público, como lugar de encontros e sociabilidades e também como o lugar de apresentação e exibição das ações artísticas. A escolha pela rua se deveu aos motivos dados por Lula – era o período mais violento da ditadura militar no Brasil. A desarticulação dos movimentos intelectuais – estudantis, culturais e artísticos – pós-AI-5 e a brutal ação da repressão, da tortura, do exílio nos anos 1970 levam ao esvaziamento dos espaços.

Mas também inspiram movimentos contraculturais, uma nova sensibilidade das artes e dos processos artísticos cujo eixo estruturante é o do experimentalismo. Parece-me que o espaço da rua é propício a essas poéticas. Vão se misturando a arte e as práticas cotidianas. Os encontros na rua se diluíam no cotidiano da cidade. Ações performáticas, por exemplo, eram vistas e não vistas, era arte e não arte eram efêmeras como as ações-relâmpago que desencadeavam líderes políticos na clandestinidade. Assim, a rua, a cidade, o espaço público fixa-se como palco – cenário de apresentações, espaço de circulação e difusão – e, em sua fluidez, exige dos trabalhos artísticos também uma linguagem que seja ordinária, visível/invisível, efêmera, impactante e poética, sendo a urbe um fator importante, que teve efeito na produção desses artistas.

Outro espaço importante para essa geração foi a Livro 7, do livreiro e editor Tarcisio Pereira. A Livro 7 surgiu no Recife em 1970; segundo Lula, era lá que se compravam as últimas edições de *O Pasquim*, na época de repressão: “Era um lugar de resistência política e cultural”. Lá se batia papo, era ponto de encontro de artistas, estudantes, intelectuais e de pessoas que gostavam de livros. Tarcisio organizava exposições, lançamentos, palestras e shows. Curiosamente, pesquisando sobre a Livro 7, encontrei

um texto no *blog Síndrome de Estolcomo*. Sua autora confirma a importância da livraria como espaço de sociabilidade para muitas gerações de intelectuais do Recife.

Eu fui “criada” na Livro7. Aos 16 anos, eu ia pra praia de Casa Caiada de manhã, ficava bronzeadíssima, depois colocava meu vestidinho branco, de *laise*, curtíssimo, livros de baixo do braço e ia passear na Livro 7, como quem não quer nada... flutuar entre poetas e artistas que lançavam olhares cobiçosos à Lolita tão compenetrada, na eterna procura de livros. [...] Tarcísio financiava os nosso arroubos intelectuais, sendo a Livro 7 anunciante de todos os jornaizinhos estudantis e literários. No Carnaval, a gente brincava no bloco “Nóis sofre, mas nóis goza” (que acabou virando bordão de Zé Simão) (Arcoverde, 2004).

O relato dessa frequentadora da Livro 7 destaca a importância das trocas, das vivências e das histórias inusitadas que se desencadeavam nesse ambiente de formação e de produção de ações, digamos, contraculturais. Lula Wanderlei participou de exposições na livraria, cujo proprietário, Tarcísio, apostava nas transgressões e numa diversidade cultural e artística que ocorria no Recife para além do estabelecido.

Essas experiências narradas ressoam na produção das artes plásticas gerando um fio condutor que se prolonga e adentra os anos 1980 – o fio conceitual da produção das artes plásticas no Recife. Os integrantes – dos mais velhos aos mais jovens – “mantinham um compromisso entre eles regido por uma constelação de atividades e emoções que os uniu, contagiando até mesmo sua linguagem e seus métodos de discussão” (Ringer, 2000, p. 20), inventando possibilidades de viver a vida de maneira poética. Inventava lugares de exibição de trabalhos artísticos fora dos espaços oficializados. Ocupavam ruas, cemitérios, bares e livrarias, por exemplo, para se expressar como artistas. Essas experiências pouco canônicas no ambiente das artes plásticas do Recife foram julgadas pejorativamente, com rótulos que denegriam e desqualificavam aqueles artistas.

Havia uma disputa permanente entre o fio conceitual na produção artística em Pernambuco e a tradição da pintura. Parece-me que os representantes do fio conceitual não pretendiam uma hegemonia para a produção artística, ao contrário dos estabelecidos no sistema artístico, os pintores, ou a pintura como linguagem – porque aí se trata sobretudo de uma disputa entre linguagens.

Essas experiências reverberam na década de 1980, e o fio conceitual que se prolonga até aí traz essa história e parte das experiências estéticas das posições políticas marcadamente significativas em torno do tema, por exemplo, do circuito e, para alguns, claro, do mercado. Penso que o caso mais emblemático seja o do artista Rodolfo Mesquita, que incorpora os traços contraculturais e marginais dos anos 1970.

Neste primeiro capítulo, a intenção é apresentar aspectos da passagem dos 1970 para os 1980, buscando revelar uma produção e um exercício de artistas ligados à pintura

e à gravura e, ao mesmo tempo, uma dinâmica cultural ligada ao conceitual por meio das ações de Bruscky e Santiago, que adentraram a década de 1980 construindo suas trilhas, contaminando e provocando deslocamentos na produção local. Mesmo sendo pontual e formadora de pequenas plateias e de novos artistas, essa contaminação mudou procedimentos e olhares de artistas mais jovens. Grosso modo, parece-me que o que se convencionou chamar de Geração 80 nas artes plásticas – uma geração de jovens artistas produtora de uma nova pintura, em oposição à arte conceitual dos anos 1970 –, deve ser lido com base em outras experiências e iniciativas e, sobretudo, com um olhar para as inúmeras experiências que resultaram em produções daquela década – tão diversas e plurais em cada canto do país –, para que se possam lançar outras miradas e, assim, produzir novos sentidos e discursos a respeito dessa geração.



Figura 1.13 Trabalho realizado pelos jovens artistas Silvio Hansen e Notaro, poema processo, 1977. Coleção do artista S. Hansen.

Diante de uma visão construída com base na escrita da crítica de arte sobre a década de 1980 – resumidamente, a ideia de uma geração que cristaliza o fenômeno da “volta da pintura” –, esta tese procura desnaturalizar essas versões no contexto da produção da arte brasileira e, por meio das experiências relatadas, de documentos escritos, das produções de artistas que viviam no Recife e da produção e do diálogo com jovens que buscavam inserir-se no meio artístico, narra outras possibilidades para se pensarem essa década e os fazeres das artes, ampliando essas versões que se tornaram hegemônicas e que rotularam produções, experiências e subjetividades.

Hoje, entretanto, a pintura dos anos 1980 deve ser libertada, como objeto de análise, de suas primeiras leituras críticas, já que estas tiveram, como primeiro e principal propósito, a tarefa de legitimá-la e lançá-la no circuito, ressentindo-se agora da falta de um grau maior de precisão e análise. O impacto de sua presença ainda não encontrou um reflexo adequado no campo teórico, sendo urgente trabalhar no sentido de aproximar imagem e palavra, pintura e conceito (Basbaum, 2001, p. 317).

Segundo Aracy Amaral, em seu texto “Uma nova geração”, publicado no catálogo da exposição *Brasil: La nueva generación*, em Caracas, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1991, os trabalhos de pintura dessa nova geração configuram uma atitude pós-liberdades conquistadas a partir das rupturas dos anos 1960, que levaram ao objeto, à performance, ao *happening* etc. Aracy destaca as características dessa produção:

[...] a pintura sem chassi, a lona substituindo o linho, os suportes mais livres possíveis, autonomia para a seleção de formatos, dimensões inusuais em seu gigantismo para jovens que apenas se iniciavam, ainda sem mercado, uma postura profissional marcante e a inspiração no vocabulário europeu deglutido com espírito (2006, p. 205).

Amaral (2006) comenta que esses jovens se reuniam “eventualmente” em pequenos grupos, trabalhando conjuntamente em ateliês, considerando que esse dado não pode ser generalizado, mas diz de uma necessidade de discussão sobre questões da arte e efetivamente sobre seus trabalhos. Destaca a exposição do artista Leonilson,²⁷ realizada

27 José Leonilson Bezerra Dias nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 1957. Em 1961, mudou-se com a família para São Paulo. Entre 1977 e 1980, cursou educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Frequentou a escola de artes Aster de 1978 a 1981. Neste último ano, em Madri, fez sua primeira individual e viajou para outras cidades da Europa. Em Milão, conheceu Antonio Dias (1944), que o apresentou ao crítico de arte ligado à transvanguarda italiana Achille Bonito Oliva. A obra de Leonilson é sem dúvida predominantemente autobiográfica, e poderíamos chamá-la de uma escrita de si. Segundo a pesquisadora e crítica Lisette Lagnado (1995, p. 27-28), “Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um ‘eu’ cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se nesse momento para o questionamento do destino do sujeito”. Quer no desenho, nas esculturas ou na pintura, o refinamento de seu trabalho traduz um inventário composto de partes de sua existência. No final dos

em 1983, simultaneamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, como um acontecimento que trouxe “alardes e alegria à Nova Pintura: Leonilson seria, em toda a década, o artista errante entre São Paulo, Alemanha e França, eterno viajante a estabelecer contatos e a expor em nível de igualdade com os jovens artistas dos países que visitava” (Amaral, 2006, p. 207).

anos 1980, incorpora também a costura, o bordado e a escrita por fios e por meio de fazeres seculares. Ainda nessa década, produz cartazes, figurino, cenografia e objetos para *A farra da Terra*, peça encenada pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone (1982); conhece a artista Leda Catunda (1961), com quem faz várias exposições sobre a Geração 80 (1983); integra o grupo de artistas que participam da mostra Como vai você, Geração 80?, em 1984, no Parque Lage, RJ; em Fortaleza, produz painel de pedras coloridas para a caixa d’água da avenida da Praia de Iracema (1984); em Munique, na Alemanha, realiza, com o artista Albert Hien (1965), a obra *Vulcão de Neve* (1986); é convidado, entre outros artistas, pelo Ministério da Cultura da França, para fazer uma gravura comemorativa dos 200 anos da Revolução Francesa (1989). Em 1991, descobre ser soropositivo e tudo indica que a doença repercute em sua obra. No mesmo ano de sua morte, em 1993, familiares e amigos fundam o Projeto Leonilson, com o objetivo de organizar os arquivos do artista e de pesquisar, catalogar e divulgar sua obra.



Cena 02

Plano Geral: A crítica
produzindo imagens e
práticas artísticas:

isolamentos, distâncias e
hegemonias

Se no nível da crítica internacional encontramos um corpo teórico sistematizando legitimando (institucional e mercadologicamente) a Nova Pintura, no contexto brasileiro o acompanhamento da crítica de arte em relação à nova geração de artistas processa-se de forma diversa: a nova pintura brasileira legitima-se no circuito local desprovida de um discurso crítico que a objetive como produto pictórico portador de uma conceituação específica. Dessa forma, ainda hoje é difícil não falar de Geração 80 como apenas um rótulo, já que inexiste uma reflexão diretamente direcionada a essa produção.

Ricardo Basbaum

O discurso consagrado sobre os anos de 1980 no campo das artes plásticas reza que eles foram marcados por uma revitalização da pintura, trazida por jovens artistas — o traço marcante a diferenciar parte dos artistas da geração conceitual —, e também por certa curtição da superfície que, na segunda metade da década, explode nos objetos, nas esculturas e nas instalações (Amaral, 1991). Esse discurso dá conta de uma dinâmica das experiências no campo das artes plásticas que é apenas um traço, um viés que representa parte da produção, da postura e do comportamento de um grupo de artistas identificado como Geração 80. Fruto de escritos críticos dessa década e do início da seguinte, generalizou e aglutinou sentidos restritos da dinâmica e das potências produzidas então — foi uma crítica unidirecional.

Da análise de parte desses textos que se “oficializaram”, depreende-se que as respostas às mudanças por que passava o campo das artes naqueles anos foram apressadas, assim como a classificação da geração, das práticas, das ações e dos trabalhos, que eram imediatamente considerados *fenômenos emergentes e urgentes de uma época*. Penso ainda que tenha sido a crítica das artes plásticas a tomar a dianteira nesse processo, ultrapassando a crítica da música, do cinema, da literatura e do teatro, para citar apenas as linguagens difundidas pela indústria cultural de massa.

Por Geração 80, ficaram conhecidos artistas jovens que se dedicavam quase exclusivamente a uma poética ligada à chamada Nova Pintura. Todos tinham formação universitária, viviam na cidade de São Paulo ou no Rio de Janeiro, mantinham fortes laços com galerias de arte e com um mercado emergente que se estruturava para dar vazão e difundir toda a sua produção simbólica.¹ Uma situação talvez inédita no Brasil; segundo a crítica e historiadora da arte Aracy Amaral, nunca uma geração tão jovem conquistou tão rapidamente o mercado como essa.

Organizaram-se então uma série de mostras e exposições, e, por meio de uma rápida captura pelos meios de comunicação de massa, esses artistas se tornaram precocemente ícones *pop* de uma geração. Muito comum em outras linguagens — como a música ou o cinema —, esse tipo de apropriação pelos meios de comunicação me parece ter sido novidade nas artes plásticas.

Em 2003, o Museu da Arte Moderna de São Paulo organizou, sob curadoria de Felipe Chaimovich e do Setor Educativo do MAM, a mostra intitulada 2080, que discutia uma revisão da arte brasileira dos anos 1980 em torno da ideia de democracia. No texto de apresentação, define-se Geração 80 como o nome predominante da arte contemporânea

1 De acordo com Clifford Gertz (1978) — cuja posição frente à cultura é francamente semiológica —, concebe a vida social como um discurso que deve ser interpretado. Assim, quaisquer que sejam as bases do “sistema de símbolos” que conforma a cultura de um povo, grupo, sociedade, só observando-o na sua interação social é que podemos apreender sua lógica intrínseca.

daquela década, embora a curadoria esclarecesse que “não há consenso a respeito do sentido exato do termo: a que artistas se estende, se existe além da região Sudeste, ou identifica algum estilo técnico” (Chaimovich, 2003, p.11). O que talvez lhe possa atribuir uma identidade é que essa geração se liga a uma mostra coletiva na Escola de Artes Visuais do Parque Lage,² do Rio de Janeiro, em 1984, chamada Como Vai Você, Geração 80?

Em certo sentido, concordo com Felipe Chaimovich – não há consenso sobre o sentido exato da expressão, mas entendo que, na época, tentou-se produzir uma série de textos e exposições que buscavam dar sentido aos acontecimentos e aos trabalhos realizados.³ Assim, do ponto de vista das narrativas críticas escritas e veiculadas nos meios hegemônicos de produção de ideias, construíram-se sentidos para a chamada Geração 80, e são essas construções que discuto neste capítulo.

Já quanto à segunda consideração de Chaimovich, é ponto pacífico que a mostra Como Vai Você, Geração 80? lançou a expressão Geração 80 e divulgou o movimento de uma jovem geração de artistas plásticos que se diferenciam em “posturas, atitudes e poéticas” da geração anterior e da produção pictórica tradicional. Também divulga a pintura como a tônica do momento e a possibilidade de expressão de liberdade, emoção e subjetividade para as artes plásticas. O corpo aparece como extensão do artista, diferentemente do que foi postulado nas décadas de 1960 e 1970, e o olhar como ferramenta sensória de fruição da obra de arte pelo público.

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage era uma escola livre de arte, ligada ao estado do Rio de Janeiro, então governado por Leonel Brizola (1983-1987) e tendo como vice-governador e secretário de Cultura o antropólogo Darcy Ribeiro. Nesse contexto

2 Durante o governo Ernesto Geisel, foi aberto no Rio de Janeiro um espaço de expressão cultural até então inédito na cidade, a Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, antigo Instituto de Belas Artes do estado do Rio de Janeiro. Criada e dirigida pelo artista Rubens Gerchman, ocupou o palacete que pertenceu à cantora de ópera Gabriella Bensanzoni Lage, no centro de um dos mais belos parques da cidade. Até 1979, a nova EAV abrigou inúmeros cursos que articulavam as artes visuais, o teatro, a literatura, a fotografia e a música. Seu caráter experimental e o lugar de liberdade aglutinaram, nesse período, os principais debates, exposições, leituras de poesia e de teatro, performances, *happenings* e instalações produzidos no Rio de Janeiro. Num rico espaço transdisciplinar, participaram artistas e intelectuais de peso como Alair Gomes, Antônio Dias, Antônio Grosso, Celeida Tostes, Celso Guimarães, Chacal, Cláudio Kuperman, Dionísio Del Santo, Eduardo Sued, Gastão Manoel Henrique, Hélio Eichbauer, Isabel Pons, Lelia Gonzáles, Lina Bo Bardi, Mário Pedrosa, Marcos Flacksman, Newton Cavalcanti, Roberto Magalhães, Roberto Maia, Sérgio Santeiro e Xico Chaves, entre outros. Eis alguns dos eventos culturais sediados pela EVA naquele período: 1ª Exposição Mundial de Fotografia; uma mostra de fotografia inédita de Mário de Andrade; inúmeros shows de música com artistas como Caetano Veloso, Luís Melodia, Macalé e Jorge Mautner. A Escola também dispunha de um espaço destinado ao estudo do cinema, o Cinenave, que tanto produzia quanto exibia filmes e potencializava o diálogo trazendo intelectuais e artistas para o debate (Escola de Artes Visuais, 2009).

3 Ao mesmo tempo em que proliferavam eventos organizados para abrigar artistas jovens e suas obras, estes concorriam para criar o perfil dessa geração e explicar o fenômeno que estava acontecendo no Brasil. Curiosamente, aí se aliou essa produção artística brasileira às tendências da arte internacional.

de abertura política e de redemocratização, Darcy Ribeiro convida para assumir a coordenação de Artes Plásticas da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (Funarj) o artista Adriano Aquino, e, sob sua responsabilidade,⁴ o Parque Lage adotava uma política de integração entre escola, alunos e comunidade:

Por não ser uma escola pública submetida ao rigor curricular, ela poderia ligar-se à vida de seus frequentadores, dos moradores do bairro e da população da cidade [...] Eu me lembro de chegar ao Parque Lage, no dia da inauguração, e encontrar uma fila. Parecia a entrada do Maracanã em dia de clássico, de tanta gente. A exposição promoveu, sobretudo, encontros com a arte, artistas e público, em uma dimensão inédita até então (Aquino, 2004, p. 4).

Na esteira dessa política de ampliação de público pela via da participação, Marcus Lontra é convidado a dirigir o Parque Lage e, com mais dois curadores, organizou a mostra *Como Vai Você, Geração 80?*,⁵ que, segundo inúmeros relatos já tornados oficiais, se revelou um evento “libertário” nas artes plásticas. Caracterizada pelo grande formato, com mais de 120 artistas jovens ocupando todos os espaços do casarão, sem muitos critérios de escolha ou de montagem, a mostra rompeu com os padrões de apresentação da época. Música, performance, objetos, desenho e pintura, entre outras experiências, foram expostas na vernissagem – uma festa:

Nessa festa, havia lugar para todos. Era preciso urgentemente recusar dogmatismos e uma espécie de “herança maldita” que nos comprometia com a “tradição do novo” e com a herança construtiva. Havia, antes de tudo, a imperiosa necessidade de se reintegrar a história cultural brasileira, de perseguir relações artísticas e institucionais que dialogassem com o mundo e que – seguindo a lição dos modernistas iniciais –, tivessem o olhar e o sentimento da nossa terra, da nossa gente. Ao restabelecer a

4 Em seu depoimento para o catálogo *Onde está você, Geração 80?*, da mostra comemorativa de 20 anos da exposição emblemática de 1984, que ocorreu em 2004 no Rio de Janeiro, diz Adriano Aquino que via a EVA como um espaço importante na cidade; segundo se lembra, a escola havia passado por duas direções interessantes, a de Rubens Gerchman e a de Rubem Breitman.

5 Segundo inúmeras falas de Marcus Lontra em palestras, cursos e entrevistas – e também num texto crítico escrito quatro anos depois da mostra (“A festa acabou? A festa continua?”, de 1988, que considero seu primeiro balanço crítico retrospectivo do evento), a ideia da exposição surgiu a partir da organização do Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983. Paulo Roberto Leal e Lontra eram membros do júri de seleção e premiação; viajando por diversas capitais brasileiras, conheceram outras realidades, dinâmicas e produções das artes plásticas, o que os levou à constatação de que “algo de novo estava surgindo no circuito das artes plásticas, e isso se dava com intensidade não só no eixo Rio-São Paulo, como também em outras cidades habitualmente desprezadas pela política das artes” (p. 351). Assim, decidiram fazer uma mostra panorâmica dessas experiências, com aproximadamente 60 artistas “emergentes selecionados por todo o Brasil. No Rio de Janeiro, selecionamos inicialmente artistas oriundos dos ateliês de gravura do Palácio do Ingá, dos ateliês de escultura do MAM e das turmas de pintura do Parque Lage. A esses, foram agregados, por indicação de Manfredo, de Souza-neto, artistas da Escola de Belas Artes da UFRJ. Os artistas de outros estados foram selecionados por participação em salões de arte e exposições coletivas que tínhamos visto; além disso, Paulo Herkenhoff, então Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Dinap) e bastante familiarizado com a produção brasileira, colaborou indicando alguns nomes” (p. 353-354). Depois, Lontra comenta que, por motivos burocráticos e por ele ser diretor do Parque Lage, a instituição sediou a mostra, que, após muitas negociações, tinha 126 artistas e aconteceu no dia 14 de julho de 1984.

tradição figurativa e com a valorização das práticas artesanais no processo artístico, a Geração 80 ousou questionar uma visão restritiva até então legitimadora e que fez da arte o retrato fiel que sonhamos para o mundo e para o Brasil: uma terra onde a diversidade das culturas se encontre e um local onde as diferenças sejam admiradas e compreendidas como beleza intrínseca dos seres, permitindo a sempre desejada integração da arte e da vida (Lontra, 2004, p. 7).

É importante perceber, nesse relato retrospectivo de Marcus Lontra,⁶ que, depois de tanto tempo, surge um desejo de distanciar “sua geração 80” de pelo menos um dos pressupostos do modernismo, a ideia de “tradição do novo”, à qual se refere como “herança maldita”. Além disso, ataca outro elemento fortemente realçado pelos críticos de arte, a herança construtiva da arte brasileira. Eis dois paradigmas modernistas que perseguiram gerações dos artistas brasileiros, segundo Lontra. Ambos os paradigmas, em sua visão, estavam longe de estabelecer “relações artísticas e institucionais que dialogassem com o mundo” e ainda vissem o Brasil com sua diversidade e suas singularidades culturais, seguindo a lição do movimento modernista de 1922. Em síntese, ao citar a necessidade de seguir “a lição dos modernistas iniciais”, Marcus Lontra revela uma vontade antropofágica de estabelecer relações com um Brasil profundo, em diálogo com as demandas de um mundo em processo de interlocução global. Como ele mesmo propõe, “entre o barroco e o pop, entre o drama e a comédia”, sem perseguições ideológicas ou dogmatismos. Um vale-tudo, diria o crítico Frederico Morais.

Construída 20 anos depois da mostra de 1984 da Geração 80, essa visão de Lontra revela algumas expectativas e tensões da época, mas é uma produção conceitual dos anos 2000 – e deixa entrever um deslocamento das intenções e da própria visão sobre essa geração.

6 Como relato retrospectivo, esse texto se configura como construção da memória da mostra *Como Vai Você, Geração 80?*. A exposição comemorativa de seus 20 anos circulou por várias capitais brasileiras e também teve a curadoria de Marcus Lontra. Seu texto (2004) faz um balanço da importância dessa geração para a arte brasileira. No primeiro parágrafo, apresenta o cenário político da década de 1980 como um novo tempo que “despertava da noite do arbítrio e do silêncio” e que era de esperanças e mobilizações de rua; do novo país que surgia, dizia que estava “ávido de imagens e o corpo, em todas as suas acepções, foi o tema de ação dessa jovem geração de artistas que surgia da bruma com muito barulho e estardalhaço, cada qual assumindo o seu espaço, fazendo seu próprio ruído” (p. 7). Conclui que a mostra de 1984 fora o “momento emblemático” catalisador desse espírito de inserção “direta no processo cultural brasileiro” dessa geração. Considera que as artes eram perpassadas por um sentimento de liberdade, “um desejo de ser feliz, de pintar a vida com cores fortes e vibrantes, valorizando o gesto, a ação [...] [e que] o Brasil era a fonte de inspiração e diálogo” (p. 8). Para traduzir esses pressupostos conceituais para a exposição *Onde está Você, Geração 80?*, Lontra a subdividiu em 13 segmentos: *A preparação*, um módulo que apresentou Jorge Guinle e Victor Arruda como artistas que surgiram na década de 1970 e “com seu trabalho e sua personalidade, estabeleceram as bases estéticas da arte da década de 1980” (p. 25); *Em cena a figura*; *Herói romântico*, com foco no artista Leonilson; *À flor da pele*; *Engrenagens e engenhos*; *Registros, vestígios e sinais...*; *Arquiteturas da cor*; *Matriz popular*; *Poética da paisagem*; *Fantasia da forma*; *Aventuras do espaço*; *A oficina do fazer* e *Marca da paixão*.

O importante aqui não é julgar a validade do relato do crítico, mas entender que, assim como o de Adriano Aquino, é o relato de alguém que também participou das duas exposições – em 1984, como gestor público e responsável pelo evento, e, em 2004, como depoente. Assim, trata-se de construções narrativas que trazem a memória da mostra e do que se produziu como Geração 80 no Brasil.

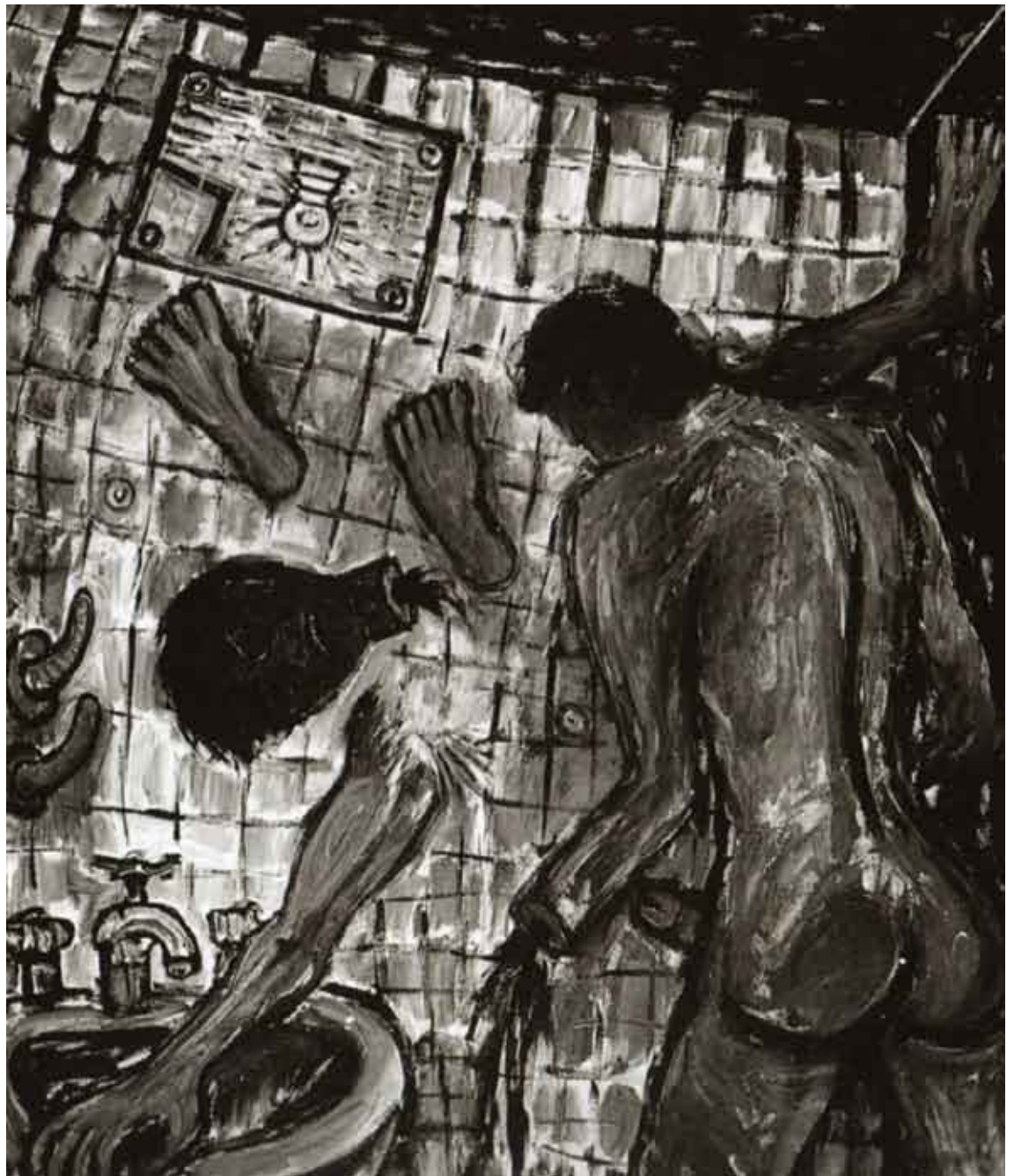


Figura 2.1 “No banheiro do Navio “ de Victor Arruda, 1988. Acrílica sobre tela 160 x 130 cm, Coleção Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro.

Retomando a produção de sentido do que era a Geração 80, pode-se inicialmente apontar que esse rótulo se expande nacionalmente com a mostra realizada por Lontra, ocupando um espaço na mídia escrita e televisiva como práticas de uma geração que transpira liberdade e a inscreve com seus pincéis sobre superfícies quaisquer – num “vale tudo”, como disse Frederico Moraes⁷ num dos seus textos da época. Ou livre do “cerebralismo hermético” reconhecido por interlocutores dos anos 1980 na arte conceitual. Esses artistas celebram o prazer de pintar e associam-no ao trabalho artístico. Querem a liberdade de escolha, de expressão, de ir e vir, alinhando-se ao desejo da nação brasileira. Em suma, essas ideias surgiram nas primeiras décadas de 1980. Vistas, lidas, escritas e debatidas em público e em mostras expositivas, entre outras esferas da cena artística, sobretudo nas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, reverberaram nos espaços de produção de outras cidades, suscitando deslocamentos, estranhamentos e diálogos.

Retomo a afirmação de Felipe Chaimovich em 2003 – “‘Geração 80’ é o nome predominante da arte contemporânea brasileira daquela década. Ma não há consenso a respeito do sentido exato do termo: a que artistas se estende, se existe além da região Sudeste, ou identifica algum estilo técnico” (p. 1) – para indicar que é sobre esse jogo de produção de sentidos e também da memória do termo e das experiências da chamada Geração 80 que interessa refletir aqui. Para isso, segue-se um breve e esclarecedor mapeamento da falas críticas e de sua produção de sentidos sobre o tema.

2.1 A crítica de arte e suas reverberações no meio: Rio de Janeiro, São Paulo e Recife

Os textos críticos da primeira metade da década de 1980 produziram um campo conceitual que dizia de uma geração de artistas cuja principal expressão era a poética

⁷ Frederico Moraes adentra o campo das artes nos anos 1960, na cidade do Rio de Janeiro. Mineiro de Belo Horizonte, vai para o Rio em 1966 e inicia sua carreira como professor, começa a escrever e tem uma prática crítica muito próxima dos artistas. Acompanhou de perto o início da trajetória artística dos jovens Alfredo Fontes, Antônio Manuel, Arthur Barrio, Ascânio M. M. M., Cildo Meireles, Cláudio Paiva, Guilherme Vaz, Humberto Costa Barros, Luiz Alphonsus, Manoel Messias, Míriam Monteiro, Odila Ferraz, Raymundo Colares, Teresa Simões, Vanda Pimentel e Vera Roitman. Moraes figurou na cena cultural da década de 1960, sobretudo na segunda metade, quando se torna crítico de arte, ao lado dos já consagrados Ferreira Gullar, Mário Barata, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Walter Zanine etc. Trabalha em várias frentes da cultura como jornalista, crítico, professor, historiador, agitador cultural e curador independente. Frederico é um autodidata que começou como crítico de cinema e militante do movimento cineclubista de Belo Horizonte no final dos anos 1950. São suas palavras que revelam essa primeira relação, na época, já com o Cinema Novo: “Minha geração era muito ligada em cinema. Em Belo Horizonte, a gente tinha um grupo, um núcleo teórico. Não era Cinema Novo, quer dizer, já era Cinema Novo, em parte. A gente tinha muito contato com a Bahia, com Glauber Rocha [...] eu tinha essa ligação com Glauber. Cheguei a morar na casa dele [na Bahia]. Eu tinha uma ligação muito grande com o pessoal de dança, e a Bahia tinha um núcleo de dança importante. Um dos meus amigos era o Klauss Vianna, que era da nossa geração, minha e da minha mulher, que fez figurinos para muitas coreografias dele. Então, eu dirigi o Cineclub, que era um núcleo teórico, paralelamente à nossa revista [*Complemento*]. Tinha uma revista de cinema, mas, mesmo como crítico de cinema, eu sempre fui muito interessado em coisas de pintura” (Lima, 2000, p. 45). Ver também Seffrin (2004).

pictórica. Essa produção festejada pelos críticos chamada de Nova Pintura não era só uma poética, mas caracterizava um momento das artes plásticas brasileiras que cultivava a liberdade, as sensações, certo descompromisso com a razão em favor da emoção e um despojamento em relação aos materiais e suportes tradicionalmente utilizados na pintura. Assim, esse novo contexto pictórico da produção brasileira é lido, no corpo teórico internacional, por meio de teses sobre a transvanguarda e a Nova Pintura.

Os escritos do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva (1982) divulgam o movimento da Nova Pintura e da transvanguarda italiana no Brasil, e foi esse o corpo teórico que fundamentou a crítica de arte brasileira na produção da identidade da Geração 80. Outras tendências internacionais da Nova Pintura como o Neo-expressionismo, a Figuração Livre e Nova Imagem não tinham ainda um corpo teórico estruturado como o que arquitetava na Itália o crítico Achille Bonito Oliva (Basbaum, 2001) – a chamada Transvanguarda.

O termo “transvanguarda” entra no vocabulário artístico com o livro *A transvanguarda italiana* (Oliva, 1980), para designar uma tendência da arte italiana exemplificada por artistas como Francesco Clemente, Mimmo Palladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia e Nicola de Maria. A nova orientação deve ser lida no interior do chamado Neoexpressionismo internacional dos anos 1970, sobretudo em suas faces alemã e estadunidense. Na Alemanha, destacam-se os trabalhos de Jörg Immendorff, George Baselitz, A. R. Penck e Anselm Kiefer. As memórias da guerra, as marcas deixadas no país pelo nazismo e a tematização de certa identidade nacional problemática são referências para os quatro artistas, ainda que os temas conheçam diferentes inflexões em cada um deles. Nos Estados Unidos, os nomes de Julian Schnabel, Robert Longo e Jonathan Borofsky podem ser considerados representantes de uma leitura particular do Neo-expressionismo.

No levantamento de textos críticos sobre a Geração 80, encontram-se facilmente referências ao corpo teórico construído por Bonito Oliva em artigos dos críticos brasileiros Frederico Moraes (1991, 1984a; 1984b; 1984c; 1983a; 1983b; 1983c; 1982), Aracy Amaral (1992; 1991), Roberto Pontual (1984a; 1984b; 1983) e do artista-teórico Ricardo Basbaum⁸ (2001), que faz uma instigante leitura analítica de parte dos textos críticos sobre a Geração 80 na primeira metade da década, sobretudo sobre artistas do Rio de Janeiro :

No plano internacional, Achille Bonito Oliva destaca-se como um dos principais nomes críticos ligados à Nova Pintura, sendo responsável pela criação e divulgação da tendência italiana Transvanguarda. Sua importância reside na construção de um conjunto de afirmações teóricas que auxiliaram na legitimação da pintura transvanguardista

⁸ Os escritos compilados foram publicados originalmente em diversos jornais, catálogos e revistas acadêmicas nacionais e internacionais.

internacionalmente. Outras tendências internacionais da Nova Pintura (Neo-expressionismo, Figuração Livre, Nova Imagem) não se apresentam organizadas sob um corpo teórico coeso e estruturado tal como foi trabalhado por Oliva no nível da produção italiana. Devido ao amplo e veloz destaque atingido pelas ideias do crítico italiano, muitos dos conceitos por ele gerados, particularmente a partir da produção transvanguardista, costumam ser generalizados e aplicados à nova produção emergente como um todo (Basbaum, 2001, p. 299).

Em 1988, Ricardo Basbaum trabalhou numa pesquisa monográfica intitulada “Considerações críticas sobre a Nova Pintura e alguns aspectos de sua emergência no Brasil”, em que analisou o pensamento estético dos três principais críticos brasileiro construtores do rótulo Geração 80 – Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcus de Lontra Costa, que defendiam o “retorno da pintura” – e em que medida esses autores eram tributários teoricamente de Oliva. Mesmo não sendo uma análise do discurso crítico da década de 1980 no sentido teórico e metodológico, a investigação de Basbaum é uma referência importante, e cabe comentá-la aqui.

Por um caminho analítico estratégico, o autor conclui que a crítica brasileira se apropria dos paradigmas conceituais construídos por Achille Bonito Oliva e os transfere para o contexto nacional sem levar em conta as questões peculiares à poética produzida aqui ou as singularidades das experiências brasileiras. Basbaum (2001) tece seu raciocínio passo a passo, destacando afirmações de Oliva que serviram para legitimar a produção brasileira exatamente porque se estruturam sobre generalizações de outros contextos, como situações da produção pictórica na década de 1980 em outros países da Europa e no Brasil, que foi denominada Nova Pintura.

Dessa forma, devido ao amplo e veloz destaque internacional atingido pelas ideias do crítico italiano, muitos dos conceitos por ele gerados, particularmente a partir da produção transvanguardista, costumam ser generalizados e aplicados à nova produção emergente como um todo. Assim, vamos selecionar aqui, para uma rápida análise, alguns aspectos do pensamento de Oliva que nos parecem mais adequados a uma aplicação global ao contexto da Nova Pintura – pois não interessa determo-nos em particularidades da produção italiana: buscaremos, dentro do corpo teórico da Transvanguarda, conceitos úteis à análise do panorama generalizado da nova prática pictórica surgida nos últimos anos, internacionalmente – sem excluir a produção brasileira. Esses conceitos, porém, longe de ser utilizados de maneira direta a partir dos textos em que se encontram, serão comentados, desenvolvidos e criticados a partir de uma outra série de conceitos, extraídos de movimentos artísticos de outras épocas, notadamente das tendências que trabalharam os limites da ação artística nos anos 1960 (Basbaum, 2001, p. 299).

Segundo a síntese de Basbaum, Bonito Oliva caracteriza:

[...] o novo momento artístico como “mais amarrado às emoções intensas do indivíduo”, privilegiando assim as “vibrações descontínuas

da sensibilidade”, propõe ainda que a presença da subjetividade, nesses artistas, deve ser entendida como “harmonia da arte com motivos individuais”. Como resultado dessas preocupações, “a sensibilidade dos anos 80 [...] tende a trazer o trabalho criativo para a pintura, afastada de qualquer homologação internacional, favorecendo a pesquisa individual sobre a grupal”. A emergência desse movimento se dá dentro de um contexto de “crise cultural do modelo ideológico, que desorienta artistas e intelectuais” – o que determina que a pesquisa anterior da arte, apoiada “na estrita observância das regras experimentais das vanguardas”, seja substituída por uma arte “fixada fora dessas coordenadas”. Bonito Oliva sugere então que esse novo artista segue “uma atitude nômade que vê todas as linguagens do passado como reversíveis”, já que opera em desacordo com a “ideia evolucionista de um darwinismo linguístico, cujos antecedentes fixos são encontrados na vanguarda histórica (2001, p. 300).

Feito isso, Basbaum (2001) passa ao contexto local, com ênfase na dinâmica artística da cidade do Rio de Janeiro, a que atribui a gênese “das primeiras leituras críticas sobre a Nova Pintura brasileira” por artigos e textos da primeira metade dos anos 1980, pontualmente gestados pelos críticos Frederico Moraes, Marcus de Lontra, Roberto Pontual e pelo artista e crítico Jorge Guinle. Para Basbaum (2001), no circuito brasileiro, a crítica não enfrenta a produção e, portanto, não faz um discurso crítico acerca do “produto pictórico”, portador de uma conceituação específica.

Segundo essa tese, a escrita crítica faz uma leitura generalizante do contexto cultural, político e artístico das artes plásticas, postulando a imagem de uma juventude sensível “ao momento histórico em que vive no Brasil”, e talvez por isso essa juventude assuma um determinado comportamento que a define em si mesma:

Num circuito bem menos sofisticado que o circuito internacional da arte, a legitimação crítica acerca da produção brasileira mostra-se bem menos precisa e contundente, *esquivando-se do confronto direto com as obras* para centrar-se em *aspectos comportamentais* de uma geração cuja presença no circuito consagra-se com a exposição Como Vai Você, Geração 80? (Basbaum, 2001, p. 299, grifos nossos).

As considerações do autor iluminam nosso olhar e desencadeiam proposições e questionamentos que podem ser sintetizados assim: é possível que esses primeiros textos tenham sido responsáveis pela performance – estratégia e maneira de se colocar no sistema – de uma parcela de artistas que são absorvidos pelo rótulo Geração 80. É possível ainda inferir que, num primeiro momento, esses textos tenham contribuído para a formação dos artistas jovens, desencadeando seu gosto pela pintura e pelos procedimentos pictóricos adotados. Evidentemente, esses discursos respondem às práticas e também as alimentam, e é nesse sentido que o poder da crítica como instância legitimadora no sistema de arte nesse momento produziu posturas, desejos, visões de

mundo e possivelmente a materialização de parte dos trabalhos que ganham a mídia e o mercado.

Por meio de textos críticos amparados por um arcabouço teórico internacional que produzia rapidamente rótulos e impactos, o sistema de arte tendia a proclamar a emergência de uma nova produção de pintura, atingindo artistas jovens que pautariam muito do seu fazer pela crítica e por uma série de exposições que os acolheram como “emergentes no sistema”, garantindo-lhes rápida visibilidade da produção e do nome. Complementarmente, o mercado capturou avidamente essa produção, dando início à mercantilização desses rótulos.

Se minha hipótese sobre esse fenômeno for correta, também outras posturas errantes e produtoras de sentidos diferenciados se engendraram no âmbito das artes, embora essas talvez tenham sido menos valorizadas ou visitadas à época e posteriormente. Também me parece que os textos que ganharam visibilidade e se oficializaram estão associados aos eventos já clássicos, responsáveis pela divulgação da chamada Geração 80. Assim, alguns textos que destoam do discurso hegemônico que se estruturava na década ficaram restritos a um pequeno grupo de leitores e não tiveram maior divulgação. Não obstante, são reveladores de outras dinâmicas, outras abordagens da produção artística e outros embates que o campo das artes e a própria questão da pintura atravessavam então.

Esses modos de fazer de artistas e críticos que se distinguiram dos consagrados inventaram e ativaram outros espaços, outras práticas e outras narrativas textuais. Como tática, ocorreram dentro dos espaços tradicionais das artes, mas também em novos espaços construídos, produzindo diferentes falas e recepções.

Ao mapear o percurso das práticas de críticos e artistas que se oficializaram sob o rótulo Geração 80, localizamos modos de fazer que buscavam, por meio de táticas improvisadas, formas outras de se apresentar e ocupar um espaço nessa dinâmica.

2.2 Do cenário crítico na cidade do Rio de Janeiro: impactos e reverberações

Nesses primeiros anos da década de 1980, a iminente volta da pintura é alimentada pela produção diária de textos para jornais e/ou para catálogos de mostras coletivas organizadas por Frederico Moraes, Marcus de Lontra e Roberto Pontual, em particular no Rio de Janeiro. Entre elas, destacamos as mostras Entre a Mancha e a Figura (MAM-RJ, set. 1982), À Flor da Pele (Centro Empresarial, RJ, mai. 1983), 3.4 Grandes Formatos (Centro Empresarial, RJ, set. 1983), Brasil Pintura (Palácio das Artes, BH, nov. 1983), Pintura, Pintura (Casa de Rui Barbosa, 1983), a considerada “mostra da década de 80” Como Vai Você, Geração 80? (Parque Lage, RJ), organizada por Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, Geração 80 (Galeria MP2 Arte, RJ, jul. 1984) e Arte

no Espaço (Planetário, RJ, out. 1984), em muitas das quais o crítico Frederico Moraes participa como organizador/curador e também na escrita de textos.

Essas exposições coletivas podem ser agrupadas em dois blocos: Entre a Mancha e a Figura e 3.4 Grandes Formatos reúnem principalmente artistas cujos trabalhos e obras originam-se em contextos anteriores ao contexto internacional da Nova Pintura, compondo-se tanto de artistas que sempre pintaram (Iberê Camargo, por exemplo) como de nomes que “retornaram à pintura” após a haverem abandonado (como Rubens Gerchman e Carlos Vergara). Já Brasil Pintura, Como Vai Você, Geração 80? e Arte no Espaço marcam a entrada em cena de novos artistas, cuja produção se inicia dentro do contexto da Nova Pintura, trabalhando em diálogo com o novo cenário internacional. A exposição À Flor da Pele pode ser colocada no primeiro bloco, pela diversidade da produção apresentada, embora inclua um nome da nova geração [Leonilson] (Basbaum, 2001, p. 308).

Segundo o autor, ao menos para o cenário cultural carioca, Frederico Moraes, Marcus Lontra e Roberto Pontual acompanharam de muito perto a emergência da pintura jovem brasileira dos anos 1980. E não só acompanharam; foram operantes nessa emergência, pois organizaram eventos e produziram narrativas críticas acerca deles e dessa nascente geração de pintores.

A gênese do discurso crítico com o qual foi lançada a nova pintura brasileira passa, então, necessariamente pelas ideias articuladas por esses nomes – que podem ser acessadas consultando os textos e artigos por eles produzidos nesse período (Basbaum, 2001, p. 309).

Ricardo Basbaum fez esse levantamento crítico percorrendo textos dos três autores e também de um artista que teorizou sobre seu trabalho e o de outros colegas – Jorge Guinle Filho. Para o autor, este produziu um discurso mais próximo das obras apresentadas: “Por ser ele próprio um pintor, suas observações críticas diferem daqueles três nomes já citados, uma vez que se guiam principalmente por uma relação direta com as obras apresentadas, e menos por uma preocupação de articular um contexto institucional” (Basbaum, 2001, p. 309).

Por exemplo, no artigo intitulado “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal ‘Geração 80’ ou Como matei uma aula de arte num Shopping Center”, que escreveu para a Revista Módulo (1984) – que colaborou com a exposição Como Vai Você, Geração 80? publicando um número especial para a mostra –, Jorge Guinle diz que a exposição pretende reunir uma “quantidade considerável de jovens artistas (20-37 anos)” e por ter um caráter enciclopédico, pretende “ênfaticamente o ‘clima’ espiritual e artístico da época” (Guinle, 1984, s/p). Pergunta se será possível, diante de produtos tão “jovens”, dizer, de uma época ainda em definição, da qualidade e perpetuação dos artistas no campo. Depois, faz uma análise mais profunda do conjunto de trabalhos expostos e arrisca relacionar certos grupos de artistas e seus trabalhos “a

experiências realizadas em épocas anteriores” (Guinle, 1983, s/p). “Uma das surpresas desta exposição será justamente detectar se já existiam valores (e se é a isso que ele se propõe) capazes de sustentar comparações com o que se fez de melhor na década anterior” (Basbaum, 2001, p. 309).

Num texto bastante especulativo e questionador, o artista plástico suspende certezas sobre o devir desse “movimento” ou desse momento eufórico com a formulação de uma Geração 80. Cauteloso e também revelando suas escolhas artísticas ao comentar determinados trabalhos e grupos artísticos, produz, sem dúvida, uma fala que se distingue da dos demais narradores. Por exemplo, ao associar o trabalho de determinados jovens artistas à vanguarda brasileira, como um legado:

Trata-se de seu aspecto efêmero, condição concreta e “antológica” de seu sentido experimental. Este aspecto se equaciona com os Parangolés de Hélio Oiticica, os Bichos da Lygia Clark, as notas de O Cruzeiro do Cildo Meireles, os objetos pintados do Gerchman, a Bolha gigantesca do Marcelo Nistsche, com seus status de brinquedos já a serem manipulados e manuseados por olhos inocentes e atônitos. O aspecto lúdico de suas operações se transformam em objetos sérios de ARTE, com um A maiúsculo, pelo sólido arcabouço teórico que os aciona. Sim, brinquedos, mas brinquedos cerebrais, calcados em ismos como o construtivismo (no Caso de Lygia Clark e Hélio Oiticica), a Pop Art (no caso de Gerchman), a Arte Conceitual, no caso de Cildo Meireles (Guinle, 1984, s/p).

Figura 2.2 “Copacabana não me engana” de Jorge Guinle, 1983. Óleo sobre tela 190 x 340 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel. Rio de Janeiro.



Essa comparação marca o posicionamento de Guinle frente à produção artística e ao legado que está em jogo, inter-relacionados à produção emergente na década. Aos jovens artistas que “compõem este certame da arte brasileira dos anos 80”, credita a efemeridade dessa nova arte;⁹ quanto ao plano ideológico, segundo ele, é “aí que está situada a sua reversão de valores frente à década anterior” (Guinle, 1983, s/p). Para ele, a chamada indefinição ideológica acaba por se definir metaforicamente “em imagens pintadas sobre tela, pescadas no dia a dia do *mass media* que invade nossa privacidade, imagens da televisão, de histórias em quadrinhos.

Com muita propriedade, Jorge Guinle mapeia o discurso usual da crítica a respeito dessa nova geração de artistas brasileiros e, cotejando-o com parte das obras expostas no Parque Lage, revela o lado experimental desses trabalhos:

[...] esses jovens artistas se perfazem a partir de uma experimentalismo codificado, mas pessoal. É um uso sociologicamente novo da história da arte, pois questionam seu funcionamento dentro de museus e galerias. Essa atitude crítica, aliás, os ligaria ao conceitualismo dos anos 70, em contraposição aos pintores ‘clássicos’ dos anos 80 (Guinle, 1984, s/p).

Nesse aspecto é que Basbaum se rende à abordagem de Guinle, considerando-o “o único teórico da nova pintura brasileira nos anos 80” (Basbaum, 1988, p. 52). Assim, Guinle não estava entre os críticos que o autor reputou “articuladores da emergência da pintura”, porque, diferentemente deles, Guinle procura “articular-se diretamente com as obras”. Aí reside toda a diferença, para Ricardo Basbaum. Não é esse o procedimento analítico dos demais críticos da época, nem mesmo de Frederico Moraes, que escrevia diariamente no jornal *O Globo*, visitava ateliês de artistas e, sobretudo, promoveu muitos dos eventos que deram visibilidade a esses jovens pintores no Brasil, ou a Geração 80 da pintura.

Basbaum (1988) resume o olhar de Frederico Moraes para a geração da Nova Pintura pelo destaque de três excertos do catálogo da mostra “Como Vai Você, Geração 80?”, que, segundo ele, sintetizam a leitura crítica *mais divulgada* acerca da nova produção pictórica e da sensibilidade do novo artista brasileiro dos anos 1980:

- 1) Pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá. [...] A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria [...].
- 2) [...] investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido

9 Diz Guinle que o tema da efemeridade da nova arte não se demonstra por meio, por exemplo, do chassi eliminado da tela. “Essa nova precariedade da tela não se reverteria, portanto, num questionamento filosófico do plano, como na escola francesa Support-Surface. A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico. Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negação imediata de qualquer ‘ismo’, ela proporia uma quebra na história da arte de vanguarda brasileira” (Guinle, 1984, s/p).

com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência.

3) A nova pintura [...] é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970. [...] rigor e objetividade na arte da década de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo [...] um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias [...] que não eram de sua competência (Moraes, 1984, s/p).

Assim Basbaum (1988) procura provar sua tese, sustentada na narrativa crítica de Moraes pela afirmação da volta da pintura como resposta de uma nova geração de artistas ao conceitualismo hermético e racional constituído na década de 1970, na conjuntura política da década de 1980 – processo de abertura e redemocratização, movimento Diretas Já, a retomada dos movimentos sociais etc. –, que despertou o espírito de liberdade dessa geração, provocando uma “ação pictórica livre”, e, por fim, na crença de que a pintura como ato criador é essencialmente prazer e emoção (Basbaum, 1988).

De outro lado, enfatiza que os temas centrais da teoria crítica de Roberto Pontual são, grosso modo, estruturados numa atuação crítica marcada por um olhar para a produção da pintura dessa década que se “esquiva do confronto direto com a nova produção, preferindo localizá-la no contexto local a partir de sua adequação a um modelo, chamado por ele de ‘polaridade essencial do espírito criador brasileiro’” (Basbaum, 1988, p. 50). Esse modelo proposto por Pontual, assim como sua tese em torno da expressão Geração 80, foi trabalhado em seu livro *Explode Geração*, lançado na mostra Como Vai Você, Geração 80?, e celebra de certa maneira um nacionalismo antropofágico originado nos anos heroicos do Modernismo.

Os anos 1980 começam com esse clichê; não é um movimento porque é algo que se impõe aos artistas, é uma forma de reunir os artistas e criar uma leitura daquele grupo que a mídia pode compreender, praticamente um *slogan*. Um fenômeno cultural, mais que um fenômeno artístico, dada a maneira como a imprensa o lançou criou e o próprio Parque Lage criou. Não houve um aprofundamento do que aqueles artistas faziam, ou seja, que tipo de produção estava sendo feito, que tipo de linguagem estava sendo debatida, que tipo de produção era aquela. Associou-se esse processo simplesmente à transvanguarda, de uma maneira mecânica. Esses críticos, com quem eu falo no meu trabalho, não fizeram esforço. Com exceção, talvez, do Jorge Guinle. Mas eles repetem o clichê. Por exemplo, o livro de Roberto Pontual (Basbaum, relato à autora, 2009).

Roberto Pontual propõe que o espírito criador do artista brasileiro se desloca entre dois pontos, num movimento mais ou menos pendular. De um lado, o modelo ardente, antropofágico e, de outro, o ponderado, o modelo construtivo. Ou seja, numa relação de apropriação entre modelos internacionais (Europa/EUA) e nacionais, o que ganha maior autoridade e identidade, segundo Pontual, é a “capacidade maiúscula [dessa geração] de assentar-se fundamentalmente em modelos endógenos. De aceitar beber de preferência

a nossa água” (Basbaum, 2009, p. 50). Revela-se partidário do equilíbrio entre esses dois pontos, que seria o modelo do mestre uruguaio Torre Garcia – nesse sentido, um terceiro modelo, “o acordo perfeito de forma pura com a forma simbólica [...] – paixão e construção conciliadas” (Basbaum, 2009, p. 50).

A ressalva de Basbaum a esse tipo de análise corresponde ao distanciamento efetivo dessa abordagem em relação à estruturação interna da produção da década de 1980, ou seja, da nova pintura brasileira. E ainda considera que esse modelo previsto por Pontual, “polaridade essencial do espírito criador brasileiro”, é generalizante e pode ser aplicado a qualquer época, portanto, não é capaz de “explicar” ou situar as especificidades conceituais da nova pintura:

[...] para Pontual, parece ser mais importante caracterizar essa produção como legitimamente brasileira do que desvendá-la em suas especificidades. Mas como pode ser possível discutir as características culturais particulares de uma produção, se esta não é corretamente analisada em sua estruturação interna própria? (Basbaum, 2009, p. 51).

Quanto aos termos de análise da escrita de Marcus Lontra, Basbaum critica as mesmas generalizações e, em particular, o caráter efusivo das categorias “prazer, desejo e liberdade”, recorrentes no discurso de Lontra, que enfatiza a conquista dessa geração de novos lugares de produção e exibição e mostra o caráter coletivo da arte – todos esses elementos seriam motivadores da emergência dessa nova pintura.

Ao longo do mapeamento da produção crítica dos três interlocutores, Ricardo Basbaum reivindica uma análise mais específica da estrutura da pintura, que abrisse um diálogo com a produção pictórica “emergente” e, com base nessa mirada, tecesse considerações sobre os embates teóricos em termos de suas propriedades de pintura – o que, num primeiro momento, parece não ocorrer.

Não obstante, cabe uma pergunta quanto à posição de Basbaum em sua crítica: o que ele entende por análise crítica da estrutura da pintura e por que se ressentia da falta de crítica às propriedades da pintura? Que parâmetros de análise pictórica ele tem como referência?

Será que o que faz Frederico Morais não é uma leitura da pintura da década de 1980 na relação exterior – contexto da produção nacional e internacional, contexto político-cultural nacional, contexto do artista – e interior da própria construção pictórica?

Não será com base nesses paradigmas de leitura e investigação que Morais situa sua análise da pintura da Geração 80? E o enseja esse procedimento não é o fato de ele poder se inserir no campo de análise proposto pela cultura visual, que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente demarcada? Por último, estaria Frederico Morais

operando com o modelo de análise da história social da arte e, assim, acenando para a análise da pintura a partir de uma experiência geral?

Essas reflexões são fruto de inquietações inspiradas pela posição de Basbaum. Sem desqualificar sua tese, acredito que ele tenha razão, mas, analisando os textos de Moraes à luz de sua trajetória crítica da segunda metade dos anos 1960 e resgatando sua proposição de uma nova prática crítica – cujo sentido, grosso modo, está no deslocamento do crítico de avaliador a propositor de poéticas e sua inserção simultânea em contextos sociais, culturais, artísticos e estéticos –, penso que a mirada de Moraes para a Geração 80 é atravessada por essas questões.

Não é intenção deste trabalho aprofundar a questão da crítica de arte no Brasil, mas, nos anos 1960, a polarização entre “crítica autoritária e opressora” *versus* “crítica criativa e militante” acompanhava os debates no campo das artes plásticas, representando polos de concentração e disputa de poder.

O que se recusa é a crítica autoritária, opressora, que, em nome de uma hierarquia de valores, submete a obra de arte a critérios absolutos [...]. A crítica aberta é, portanto, aquela que não busca na obra apenas um sentido, mas a sua multiplicidade, que não pretenda submeter a obra a um controle rígido e mesquinho (Moraes, 1967, s/p).

Buscava-se uma crítica aberta às várias possibilidades interpretativas da obra de arte, efetivamente mais próximas das experiências criativas dos artistas e engajadas no processo de transformação social, comportamental e político da época. Esse é o sentido do pensamento de Moraes (1967), e seu relato revela que sua atuação como crítico estava intrinsecamente vinculada ao fazer artístico de um grupo. Muitas vezes, o crítico se confundia com o próprio artista e sua obra, resultando esta do diálogo entre crítico, artista e espectador. Ele escrevia, propunha intervenções públicas, reunia-se com os artistas, ensinava e aprendia sobre arte.

A síntese do pensamento crítico de vanguarda era: o crítico teórico e militante é aquele que faz a leitura do trabalho artístico por meio da linguagem escrita e estética, que participa do próprio movimento de arte, catalisando tendências, promovendo eventos, redigindo manifestos e incentivando a criação.

Todas as referências críticas que Moraes cultivava – Mário Barata, Mário Pedrosa,¹⁰ Mário Schenberg, Ferreira Gullar e Pierre Restany – influenciaram sua postura e sua

10 Entre todos os críticos de arte que inspiravam, Frederico Moraes destaca Mário Pedrosa, por quem tinha grande admiração: “Eu li o livro dele, *Arte – necessidade vital*, em Belo Horizonte. Depois, quando vim para o Rio de Janeiro, eu tive mais contato com o Mário Pedrosa do que com o Gullar. Na verdade, quase não tive contato com o Gullar; eu lia muito o Gullar e acho até que ele me influenciou bastante, mas, com o Mário Pedrosa, eu tive um contato maior. Até, num determinado momento, o Mário era presidente da Associação de Críticos, e eu era o secretário, e, quando houve aquele boicote à Bienal de São Paulo, em 1969, o Mário era o presidente, e eu era o secretário. A gente trabalhou muito” (Moraes, 2009).

ousada estratégia de ocupar um espaço de respeito no cenário cultural que se esboçava no final da década de 1960. Todos esses críticos brasileiros militaram significativamente no circuito artístico da neovanguarda brasileira (Lima, 2000, p. 45).

O olhar de Moraes passeia pelo país e ao mesmo tempo localiza as referências internacionais. Aí, sem dúvida, Basbaum tem toda a razão: Moraes é enredado pelo fenômeno Achille Bonito Oliva, conserva muitas de suas teorias e de fato se apropria delas, transferindo-as para um contexto cultural e artístico mais localizado, a cidade do Rio de Janeiro, e para o contexto da história da arte brasileira. Estabelece pontes e não deixa de sublinhar as aproximações e as cisões.

Outra observação relevante para a compreensão da posição crítica de Moraes é com relação a seu estilo emotivo e passional. Parece-me que esse estilo dialoga com a proposta de sua nova postura crítica. Segundo Moraes, o crítico não deve manter distância do trabalho do artista ou de seu ateliê. É na mirada do ateliê e na convivência com o artista que se apreendem os trabalhos, e a narrativa se tece com base nisso. A tessitura do texto revela o envolvimento do crítico com esse universo sensório e afetivo. Muitos trechos evidenciam suas preferências e essa experiência participativa no processo de elaboração da obra. A escrita é leve, às vezes irônica, e se amplia numa linguagem poética.

A atividade crítica de Moraes transformou a crítica em linguagem poética, e essa poética é traduzida por meio de elementos plásticos, criando um texto permeado da linguagem visual. Exemplos de sua atuação são aqueles em que a nova crítica foi aplicada a exposições em que ele se apropria do fazer artístico para comentar determinadas mostras, fazendo “exposição-comentário”, como ele mesmo disse na década de 1970 (Moraes, 1967).

Esse breve passeio pela trajetória e formação crítica de Moraes nos dá pistas para apostar que sua leitura conjuntural da nova pintura nos anos 1980 carrega ecos do passado para aquele presente de escrita – textos suportes de temporalidades simultâneas.

É na leitura da abertura política do Brasil e desse jovem artista imerso nesse universo que Moraes considera de “liberdades e produções de espaços” que, segundo ele, surge a necessidade quase vital da experiência pictórica dos artistas jovens. A narrativa pictórica levada a telas, chapas de aglomerado, papéis, tapetes, enfim, a qualquer suporte, se revela sem preconceitos ou rancores com os “ismos” da historiografia da arte ou com o passado, inclusive o mais recente – a arte conceitual, por exemplo.

Esse ponto curioso da abordagem de Moraes chega a causar estranheza. O crítico foi um dos articuladores e apoiadores do grupo de artistas que, na virada dos 1960 para os 70, produz uma nova sensibilidade e ações artísticas no contexto da produção conceitual cujos conceitos de arte e guerrilha e de contra-arte foram gestados por ele

com base nessas experiências conceituais (Lima, 2000; Ribeiro, 1997). Assim, é estranho seu argumento de que a chamada Geração 80 teria negado a arte conceitual, por seu hermetismo e conceito, em favor de uma arte emocional e subjetiva.

Esse tipo de leitura crítica que organiza as experiências de gerações de artistas e as experimentações estéticas pela negação da geração anterior – o passado imediato – é recorrente na crítica de Moraes, mas deve-se ter em conta que essa análise é filtrada por valores da modernidade e permeou a maior parte da crítica e da história da arte do século XX (Chiarelli, 1987). Quando, em entrevista, Moraes comentou a relação entre o grupo de artistas que estava sob sua órbita e o movimento Tropicalista, resgata-se tal conceituação:

[...] entre a tropicália e 1922, há uma certa aproximação, mas não existe essa aproximação com a geração do Cildo [Meireles]. Eles não têm nada a ver com isso; eles são muito mais radicais. E é muito interessante, porque a geração do Cildo, do [Artur] Barrio etc. nega a geração imediatamente anterior e vai buscar a geração anterior à anterior. Eles vão buscar não o [Antônio] Dias ou o [Rubens] Gerchman, mas vão buscar o Hélio Oiticica, ou vão buscar a Lygia Clark. Geralmente, eles saltam uma geração; para abrir o espaço deles, eles têm que negar a geração anterior. O filho, para se firmar, tem que negar o pai, quando não matar mesmo o pai. Mais tarde é que o diálogo volta a se estabelecer [...] (Frederico Moraes, 2009).

Esse pequeno excerto permite perceber sua posição em relação à “negação” da experiência conceitual gestada no Brasil na década de 1970 pela geração da nova pintura, embora essa experiência esteja ainda em pauta nos anos 1980 como experimentação, exercício criativo e poético, como vimos com as experiências de Paulo Bruscky no Recife ou com as considerações da crítica de arte Aracy Amaral sobre a formação dessa jovem geração de pintores e São Paulo, que aconteceu nas salas da Fundação Álvares Penteado (Faap) e cujos principais mestres vinham da experiência visual e da produção de arte conceitual.

Entendemos, portanto, que a leitura de Basbaum com base nos escritos de Frederico Moraes seja muito pertinente, se circunscrita à década de 1980. A contribuição da pesquisa de Ricardo Basbaum é inestimável, sobretudo porque ainda hoje há poucos estudos sobre o campo das artes e sobre a pintura produzida nessa década. Contudo, acredito que a fala crítica de Frederico e sua análise sobre a nova pintura responda também a sua trajetória crítica, a suas referências teóricas e aos postulados de uma história social da arte com as quais ele dialoga. Parece-me que a metodologia de leitura de Moraes da produção pictórica dos primeiros anos da década de 1980 se estrutura num exercício que não se separa da leitura da sociedade, da vivência do artista, da trajetória pessoal do crítico, da abordagem da história da arte ou da crítica no Brasil.

Outros sim, façamos ainda outra reflexão. A leitura de Ricardo Basbaum sobre, principalmente, as abordagens de Frederico Morais revela tensões, deslocamentos e reposicionamentos no campo artístico nesse período. Assim, é importante olhar a trajetória do crítico já consagrado no meio artístico, e, na mesma medida, há que redesenhar o lugar que Basbaum ocupava então, primeiro, como jovem artista e, depois, como crítico de arte.

Basbaum se transfere da cidade de São Paulo para o Rio de Janeiro no fim de 1977. Cursava faculdade de Biologia, que concluiu 1982, quando retomou o interesse pelo campo das artes. A música era uma linguagem que o mobilizava e por meio dela, conhece o jovem músico Alexandre Dacosta. Basbaum conta que toca violão junto com Dacosta, que tocava cavaquinho. Só depois eles se interessariam pelas artes visuais, e essas duas linguagens foram as principais referências para a formação da Dupla Especializada. Com essa vontade multimídia, a Dupla se aproxima do trabalho de José Roberto Aguilar, da Banda Performática, e depois forma o “grupo” Seis Mãos, com a participação do artista Barrão.

As estratégias de ação foram se firmando no campo das artes plásticas com exposições e ações-cartazes – desenhos, pinturas e performances – que eram chamadas Improviso para Pintura e Música. Faziam uma pintura em lona ou papel, no chão, improvisada com o músico Lulu Pereira, que improvisava também a quatro mãos. Dessa experiência, lançaram o primeiro Pintura Cartaz, em serigrafia, feito para colar nas ruas, porque as galerias estavam fechadas ao artista jovem. Buscavam um lugar de ação e, entre a música e a produção visual, construíam também um para produções híbridas. Foram se especializando nos cartazes, invadindo ruas, bares e pontos estratégicos de divulgação. Invadiam redações de jornal para divulgar o próprio trabalho por meio de um *press release* desses cartazes:

[...] era como uma plataforma de ação, e a frase “se infiltre nas redações dos jornais” é de uma música nossa também, composta em 1984, chamada “Impresso”, que dizia: “contra a morte, se infiltre nas redações dos jornais/ seu nome publicado vale muito mais/ e quanto mais se vende, se publica mais” –, ou seja, uma espécie de mecânica que percebíamos claramente, e isso é interessante. A gente se percebe na construção desses mecanismos, que comentávamos um pouco criticamente, ironicamente (Ricardo Basbaum, 2009).

Como efeito desse trabalho, em 1983, começa também o Seis Mãos, e críticos como Frederico Morais e Walmir Ayala, que escrevia no *Jornal do Commercio*, comentam suas iniciativas, e as primeiras ações ganham ressonância. Em 1984, a Dupla Especializada deu um passo a mais, fazendo o “cartaz conceitual”, ou “filipeta-manifesto”:

[...] porque não era mais um desenho nosso a quatro mãos; o cartaz tinha apenas os nossos nomes: “Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, artistas

plásticos”. Era similar aos cartazes de show, com uma serigrafia em que a tinta se mistura, [feito] por um amigo nosso que morava em Nova Iguaçu, Orlando Rafael. Contratamos uma equipe que fez a colagem dos cartazes em alguns bairros do centro do Rio de Janeiro e da zona sul. E, nesses lugares, onde eram colados, íamos nas esquinas próximas e distribuíamos a filipeta - manifesto, ou seja, íamos panfletar. Nesse texto, fizemos algumas perguntas irônicas sobre o mercado de arte, sobre a relação entre arte e profissão. Uma questão era: “O que é o sucesso? O sucesso é tornar-se um produto na sociedade de consumo?” Esse é o momento, nos anos 1980, em que se estrutura o mercado de arte no Brasil. É também o ano da exposição Geração 80 [1984]. E, se você virasse a filipeta ao contrário, veria três reivindicações, que eram: “Espaço para artistas plásticos na televisão”; “Pela liberação do aborto”; e “Eleições livres e diretas para presidente” – pois estávamos em 1984, o ano das “Diretas Já”. Além disso, veria outras frases e perguntas como o que era o sucesso, aviso de que nós éramos garçons nas horas vagas – porque o Seis Mãos tinha uma performance dos garçons. Essa segunda ação do Seis Mãos, depois dessas pinturas ao vivo e das pinturas a seis mãos, era interessante por ser um produto coletivo, e havia uma perda de identidade: os três assinavam, mas você não sabia mais quem tinha feito o quê. É nesse sentido que digo que vai, um pouco, no oposto do pintor, que assina a obra, que trabalha apenas no seu ateliê. *A fundação do Seis Mãos foi a ação dos garçons: nos vestíamos de garçons, alugávamos, ou comprávamos, blazer branco, gravata borboleta e passávamos gel no cabelo; alugávamos também as bandejas.* E entrávamos nos vernissages levando nas bandejas objetos, às vezes textos ou situações relacionadas à exposição em que estávamos. Entrávamos sem falar com ninguém, nos comportando como garçons, fazendo aquela postura do garçom, como sendo a figura que está ali para servir, que entra em uma estrutura que já está construída e, portanto, seu lugar é o lugar de trânsito, de tráfego... E fizemos algumas entradas muito divertidas, como no MAM, na Galeria Saramenha, na Galeria do Planetário – nesta, houve uma exposição na sequência da Geração 80, a que fui sozinho, como garçom, levando um macarrão de estrela, representando o Planetário. Numa exposição do Luiz Pizarro, eu e o Alexandre Dacosta levamos, também numa bandeja, cotonetes, que oferecíamos às pessoas para limparem os ouvidos e, em outra, colírio, para limparem os olhos. Na primeira vez em que fomos para a exposição no MAM, foram os três garçons – eu, o Alexandre Dacosta e o Barrão –, e levamos papéis com pequenas perguntas na bandeja. Numa outra exposição, também no MAM, nós, os garçons, levamos numa bandeja vinho e comida e andamos pela exposição sem oferecer nada a ninguém. Num certo momento, abrimos uma toalha, sentamos e comemos o que havia nas bandejas. E esse foi um dos últimos momentos dos garçons. Serviram a si próprios, não serviram a ninguém. E os garçons também foram peça-chave na ação da Moreninha, na palestra e na performance do Bonito Oliva, em que também entraram levando coisas (Basbaum, 2009, grifo nosso).

Esse fragmento da entrevista é muito rico porque permite refletir sobre algumas referências na formação dos jovens artistas e suas primeiras ações e entender de que práticas e experiências artísticas eles lançavam mão, assim como o lugar que passam ocupar na dinâmica das artes plásticas da cidade do Rio. O relato localiza e aproxima

suas primeiras práticas artísticas das ações e do repertório da produção da arte conceitual. Assim, podemos entender também a crítica de Basbaum aos textos da primeira metade da década de 1980, que procuram distanciar a sua da geração dos artistas conceituais.

Nessa narrativa de memória, quando Ricardo apresenta algumas das plataformas de ação desencadeadas à época, nota-se, cá e lá, referenciais poéticos pautados nos processos híbridos de linguagens como a apropriação da música, da pintura e do desenho, por exemplo. Ele faz também uma potente crítica ao próprio sistema de arte, numa linguagem irônica e provocativa semelhante a alguns trabalhos performáticos, por exemplo, da equipe Bruscky & Santiago, artistas de uma poética bastante irônica, fluida, às vezes lúdica e sobretudo provocativa, que, num bom leitor das obras, dependendo de suas tendências e posições, causavam irritação e desconforto. Mais uma vez, trata-se do viés conceitual.

Figura 2.3 “Olho Marca” de Ricardo Basbaum, 1984, 2010. Vinil recortado 250 x 540 cm. Cortesia Luciana Brito. Galeria São paulo.



Com essa ironia bem humorada, esse desdém pelas regras impostas pelo mercado e pelo próprio circuito das artes – como na ocupação dos *vernissages* vestidos de garçons –, ou seja, com a apropriação do modelo do sistema, nada, em princípio, causava estranhamento, a não ser o que era oferecido ao público: cotonetes, colírio, frases reflexivas e provocativas etc. Além do mais, garçons que se sentavam diante dos “clientes” e, em vez de servi-los, serviam--se e se tornavam o centro das atenções. Enfim, ações que, embora sejam em princípio engraçadas, tinham sentidos semânticos e sógnicos profundamente provocativos e eram potenciais desencadeadoras de incômodo e mesmo fúria.

Essas ações vão construindo outros espaços de produção das artes visuais na década de 1980 na cidade do Rio de Janeiro, e isso produziu no campo reposicionamentos, fissuras e embates. Ricardo Basbaum parece ter tido consciência desses reordenamentos, na época, tanto que, logo depois da notoriedade que as ações ganharam na imprensa, profissionalizou imediatamente parte das divulgações e optou por ações de enfrentamento pela crítica ao sistema. Ele ocupou as ruas panfletando e aproveitava espaços formais e informais para lançar suas táticas, com muito bom humor.

Volto agora à teoria eliasiana da relação entre estabelecidos e *outsiders*. Nesse caso, Basbaum me parece um *outsider* que não se deixou intimidar pelos estabelecidos. Não se deixou marcar por subgrafias como estigmas, rótulos ou estereótipos com que os estabelecidos procuravam menoscar esses jovens talentosos da década de 1980, os pintores da nova pintura. Ao contrário, Basbaum transita no meio, se apropria dos espaços, dos rituais, dos materiais, dos sons e das vestimentas para produzir crítica e poética. No mesmo diapasão, se apropria da história da arte e da cultura – por vezes o troféu dos estabelecidos – e constrói lastro e laço para fixar-se como artista da década de 1980. O trabalho de arte de Basbaum é uma obra crítica ao sistema das artes daquele período. Daí que a crítica de Frederico Moraes tenha incomodado o artista/crítico que, poucos anos depois, escreveu uma resposta aos narradores e inventores da chamada Geração 80 que excluíram, de certa forma, a parte daquelas experiências artísticas – portanto, sua atuação –, que não correspondia aos pressupostos do rótulo construído.

Seu primeiro exercício na escrita crítica foi em 1988, e ele escolheu como objeto de suas pesquisas a [sua própria] experiência artística da primeira metade da década e a escrita sobre a chamada Geração 80. Ricardo Basbaum publicou esse artigo na revista *Gávea*. Toda sua investigação – os eventos, os textos que deles resultaram e a própria produção pictórica – foi pautada nas realizações da primeira metade da década, ou seja, apenas quatro anos separam o artigo da mostra Como Vai Você, Geração 80? Além disso, o próprio Basbaum havia participado ativamente, como artista, dos eventos ocorridos e também da exposição, o que o torna sujeito atuante dessas experiências.

Intensamente envolvido com os acontecimentos da época – porque tinha um duplo papel, de crítico e de artista –, sua escrita é marcada por essa dinâmica. Como artista, integrou os grupos Dupla Especializada, Seis mãos e A Moreninha, agenciamentos que produziram modos de fazer e táticas desestabilizadoras no circuito das artes. É nessa relação de intensa participação, como sujeito/artista praticante do campo das artes e crítico, que Basbaum formula sua tese. A base de sua narrativa é sua própria atuação e a dos grupos que integrou, e ele considera essa peculiaridade positiva e instrumentalizadora de sua dupla prática. Na entrevista sobre sua participação na chamada Geração 80, Basbaum reflete:

Esses são assuntos que realmente me interessam, porque eu me sinto um ator daquele período, ou melhor, efetivamente fui. [...] contarei essa história com base na minha atuação concreta, pois penso ser esse o modo mais honesto, sem que haja tanta distância crítica do modo do meu fazer, que inclui também uma ação como crítico, mas uma posição de crítico mesclada à de artista. De uma maneira ou de outra, até por um interesse muito específico na relação com o circuito, percebo que eu posso me compreender como artista nessa relação, em que me envolvi em processos coletivos. [...] Nos anos 1980, minha atuação como jovem artista se deu buscando uma maneira de produzir o meu trabalho, o que implicou expor uma forma de pensar, como artista, para os meios de comunicação de massa, pensar a marca, Marca Olho,¹¹ que foi basicamente o meu trabalho nos anos 1980, com o qual eu participei da exposição Como Vai Você, Geração 80?, aberta em 14 de julho de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Isso tudo origina o projeto em que estou envolvido até hoje, o NBP,¹² que surgiu em 1990 ou 1991, e, atualmente, considero que surgiu, porém e obviamente, em reação aos combates e conflitos dos anos 1980 (Basbaum, 2009).

Esse excerto, do início da entrevista, mostra a consciência de Basbaum sobre sua atuação e a plataforma de seu trabalho. Estabelece uma relação entre sua produção artística atual e as experimentações realizadas na década de 1980. Evidentemente, nessa primeira metade da década, ele se coloca e atua como um jovem artista integrado aos agenciamentos já citados, e, de fato, hoje eles se distanciam dos postulados agregadores de sentido do que ficou conhecido como Geração 80.

11 Basbaum desenhou um olho, que adotou como marca, e o aplicou em diferentes objetos e contextos: em cartazes colados na Universidade de Campinas (Unicamp), no meio de seus trabalhos universitários etc. A *Marca Olho* – que provocava também diversas reações no público, pois insinuava constante vigilância – tomou depois uma forma geométrica. Assim, em 1987, o artista cria o Projeto Olho, na Unicamp, no qual o processo comunicativo se faz pela ação repetitiva. É um processo vivo, em adesivos que se infiltram na memória coletiva.

12 NBP – Novas Bases para a Personalidade, é o projeto de Basbaum que integra outros trabalhos e propostas como o projeto Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?, que se desenvolve desde 1994, levado primeiramente à Documenta 12, em Kassel. Aceitando a proposta do artista, a pessoa deve ficar um mês com um objeto criado por Basbaum, usá-lo como quiser, ser responsável por seus atos e documentar esse uso.

Quanto às diferenças, pode-se dizer que são pintores e não pintores, produzem intervenções públicas e performances, atuam em grupo, desejam a visibilidade, mas criticam a própria mídia e o mercado, que “fabricam” artistas, e interferem criticamente no sistema de arte, mas não fora dele. Havia uma espécie de ação que pretendia manipular a imprensa, porque era ela que difundia o bordão Geração 80. Em síntese, para Ricardo Basbaum, a Geração 80 produzida pelos discursos críticos da época, pela mídia e sobretudo pelo mercado deveria se limitar ao que supostamente significava esse rótulo.

É porque, para o mercado, era isso. O mercado queria que fossem todos Menudos.¹³ A Moreninha foi praticamente uma revolta anti-Menudo. E a Dupla Especializada também fez um *jingle* que falava dos Menudos, que dizia assim: “Você que sabe de tudo, engole o Menudo e consegue dormir/ escuta música fácil, escuta no rádio, vê na TV/ queremos você, queremos você”. Ou seja, a ação em Paquetá foi comprada pelos órgãos de imprensa. No dia seguinte, saiu nos dois principais jornais do Rio de Janeiro, *O Globo* e o *Jornal do Brasil*, que deram repercussão a nossa ação (Basbaum, 2009).

Basbaum é extremamente crítico em relação à indústria cultural de massa, que produz seguidos “enlatados” destinados à fruição de espectadores passivos. A prática é largamente utilizada na indústria fonográfica, mas Basbaum estava atento à sua transferência para o universo das artes plásticas, na produção da Geração 80 pelo mercado.

Sua leitura crítica do mercado e da mídia como mediadores e produtores de um rótulo que é evidentemente lançado como produto a ser vendido e deglutido no vale-tudo do sistema é inequívoca em sua tese, como era também em seus trabalhos artísticos. O descontentamento, a recusa e a formulação de outra perspectiva de análise sobre a proposição de Frederico Moraes da negação dos procedimentos da arte conceitual em prol da pintura que era mais subjetiva, emocional e afetiva dessa geração é a fala do artista que viveu os acontecimentos como um artista de referências muito mais conceituais do que efetivamente pictóricas.

Portanto, a escrita de Basbaum é, sem sombra de dúvida, a melhor contribuição sobre esse período já feita até hoje, e deve ser lida sem a cisão entre a trajetória do artista e a formação do crítico – esses papéis se complementam e um responde ao outro.

Finalmente, podemos nos perguntar de que lugar se tece essa fala, quais era as tensões existentes e que opiniões ela deseja (re)afirmar. A ideia de lugar como produtor de sentido para as narrativas é tributária do historiador Michel de Certeau, que aqui me parecem úteis para pensar os lugares de produção das idéias e dos envolvimento, pois seus resultados não podem ser lidos sem ser ponderados e filtrados por esses dados.

13 No período tratado, a indústria cultural de massa lançou uma *bodyband* porto-riquenha formada por cinco adolescentes que eram substituídos à medida que se tornavam adultos.

Assim, é à luz dessas considerações que podemos entender melhor os posicionamentos do artista/crítico Ricardo Basbaum frente à elaboração teórica e crítica sobre a Geração 80, em que ele ocupa um lugar.

Em seu trabalho acadêmico, é perceptível que Basbaum não se detém em análises sobre a nova pintura que se fazia naqueles anos, como também não o faz o crítico Frederico Moraes – e essa é uma das questões-chave do comentário do autor sobre o trabalho de Moraes. Enfim, muitas histórias podem ser reveladas nessas ligações perigosas entre artistas, críticos e artistas/críticos, e é isso que seduz e enseja novas reescritas a respeito.

2.3 Aracy Amaral e eventos em São Paulo: construindo sentidos para a arte brasileira

A historiadora, crítica de arte e curadora Aracy Amaral é uma das interpretes, interlocutora e gestora para e dessa geração, com uma grande experiência na cidade de São Paulo. Nasceu em São Paulo, em 1930, graduou-se em jornalismo na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) em 1952, fez mestrado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências de Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) em 1970 e doutorado pela Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) em 1971. Tornou-se livre-docente em 1983, professora adjunta em 1985 e professora titular de história da arte em 1988, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP). Atualmente aposentada, recebeu bolsa de estudos da Fundação Guggenheim em 1978, foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 1975 a 1979 e do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) entre 1982 e 1986.

Como diretora da Pinacoteca, ampliou o acervo da instituição e criou uma política de formação de público possibilitada pela presença de Paulo Portela no setor educativo. Depois, Aracy Amaral foi convidada a dirigir o MAC-USP, onde se voltou para a difusão e a mostra da arte contemporânea, dando a jovens artistas a oportunidade de mostrarem seu trabalho.

Discutiremos alguns de seus textos escritos entre o final dos anos 1980 e o início dos 90 e republicados no terceiro volume da coletânea *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, sob o título *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, e outros, que foram publicados em catálogos de exposições do MAC-USP e de outros espaços, assim como em alguns de seus livros.

Em 1991, Frederico Moraes organiza um mapeamento da produção pictórica emergente no país nos anos 1980, levando ao público o BR-80 Pintura Brasil Década de 80, talvez o primeiro olhar retrospectivo para a década recém-terminada e possivelmente a primeira narrativa da memória desses anos. Promovido pelo Itaú Cultural, esse evento realizou nove exposições simultâneas nas antigas galerias de Arte do Banco Itaú em São Paulo,

Brasília, Goiânia, Campo Grande, Belo Horizonte e Vitória, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, e no Palácio da Abolição, em Fortaleza.

Segundo o texto de apresentação do catálogo, as mostras foram abrangentes, cobrindo a produção pictórica do sul, do nordeste, do Mato Grosso e da região amazônica, enquanto Brasília e Goiânia foram representadas numa única exposição, que reuniu pintores das duas cidades. Cada exposição teve curadores regionais: Adalice Araújo e Eveling Berg (Porto Alegre), Aline Figueiredo (Mato Grosso), Almerinda da Silva Lopes (Vitória), Aracy Amaral (São Paulo), Cláudio Telles (Brasília), Frederico Moraes (Rio de Janeiro), Márcio Sampaio (Belo Horizonte) e Roberto Galvão (Fortaleza). Com esse conjunto de exposições, Moraes pretendia ampliar as fronteiras regionais e descentralizar os eventos que então se restringiam ao ambiente cultural das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

No texto que escreveu para o catálogo de “A efervescência dos anos 80”, Aracy Amaral afirma que “seria simples aludir, no início da década de 1980, ao delírio da pintura jovem” que desponta em São Paulo por uma “geração de jovens artistas” formada principalmente na Faap. Segundo ela, a única exceção era o artista Paulo Pasta, que vinha da ECA-USP – que “curiosamente, não dá frutos”. Ou seja, num breve tempo, em 1991, Amaral aponta os limites e a simplificação com que se pensava a produção artística de uma década por meio da emergência da pintura.

A autora destaca ainda a forte presença do mercado como agente fomentador dessa geração, opinião que parece unânime entre as narrativas críticas sobre os anos 1980. A historiadora considera que o mercado foi um “fenômeno forte nesta década e por certo foi inovador no século XX, para o Brasil, que uma geração seja festejada, solicitada e adquirida como obra em seu lançamento” (Amaral, 1991, p. 28). E salienta que a demanda por artistas jovens e seus trabalhos vieram de dentro e de fora, sendo também inédita no Brasil uma reverberação destes no exterior: “nunca artistas nossos tão jovens tiveram a oportunidade de se apresentar fora do país” (Amaral, 1991, p. 28). Esse era um dado novo no meio artístico das artes plásticas, que sempre teve dificuldades para organizar o mercado de arte e absorver a produção jovem.

Mas só podemos compreender essa consideração de Aracy Amaral se pensarmos que tais *configurações*, para usar os termos de Norbert Elias (1987), se dispõem numa relação de interdependências, reciprocidades e tensões. Portanto, a década de 1980 antecipa no *métier* o modelo da cultura em que rapidamente tudo se transforma em mercadoria para consumo, modelo praticamente hegemônico hoje. Por outro lado, a figuração das artes visuais segue dependendo das relações comerciais de outras figurações, da ordem econômica, política, social e cultural, se alimentando e retroalimentando desse sistema.



Figura 2.4 Marcos Chaves, sem título (serie homage aux mariage), 1989. Plástico e arame 36 x 85 x 13 cm Coleção Antonio Dias.

Figura 2.5 “O grande livro” de Vic Muniz, 1989. Encicloedia inteira encadernação em couro 86,6 x 27,9 x 21 cm Edição única, Coleção particular.



Figura 2.6 Barão Telefunk, 1989. TV, lentes de óculos e dureox 37 x 51 x 36 cm, Coleção particular.

Figura 2.7 Beatriz Milhazes, Sem título, 1989. Acrílica sobre tela 100 x 80 cm, Coleção particular.



Figura 2.8 “Morro Azul” de Luiz Zerbine, 1990. Acrilica sobre tela 183 x 196 cm Coleção particular

Figura 2.9 Sem Título, Frida Baranek, 1988. Barras de aço, chapas e pedra 120 x 100 x 90 cm. Coleção John Arnstein SP.



Figura 2.10 Sem título, Daniel Senise, 1986. Óleo sobre tela 210 x 190 cm, Coleção Afonso Henrique Costa. Rio de Janeiro.

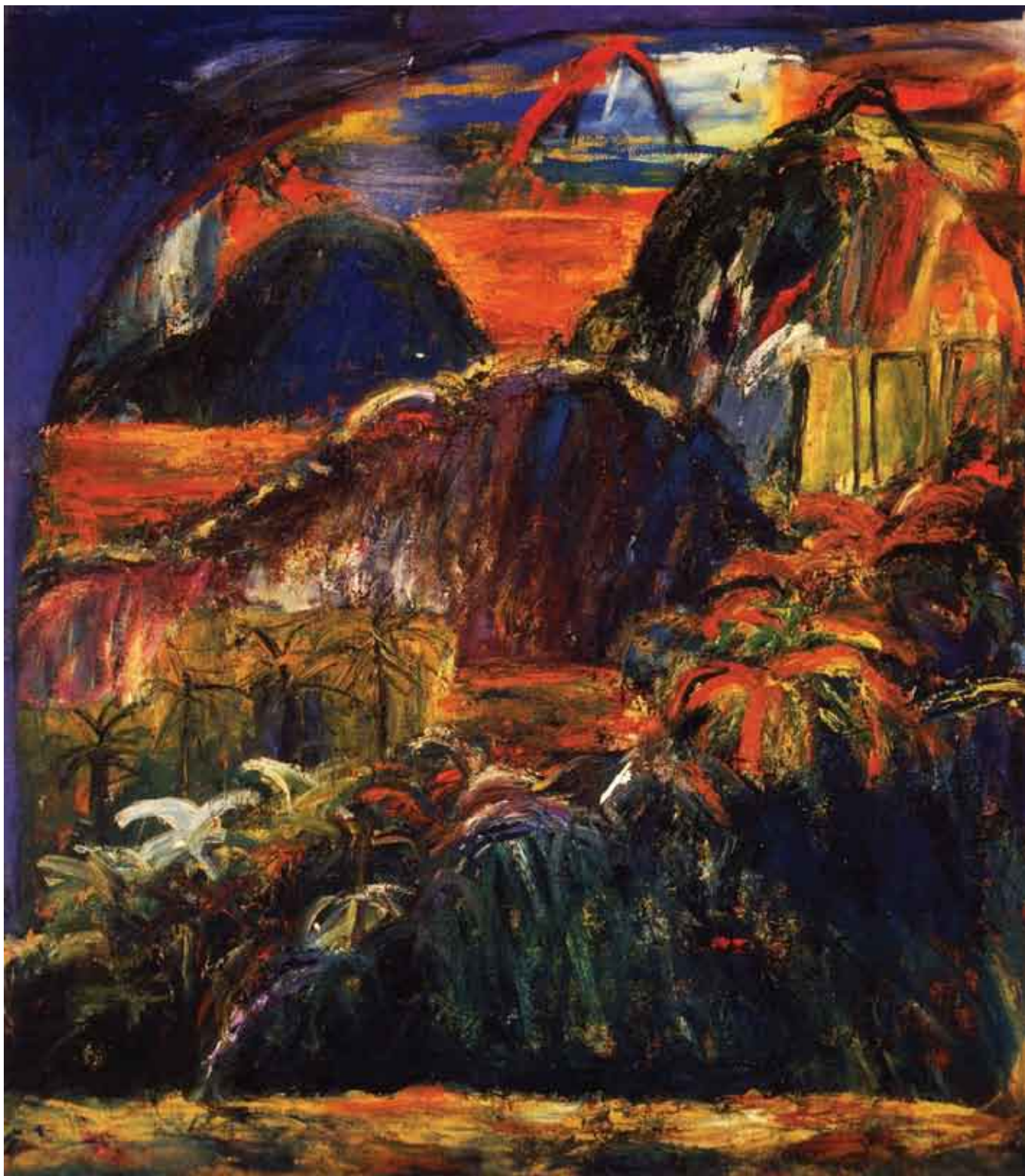


Figura 2.11 “Está tudo cinza sem você” de Cristina Canale, 1987. Técnica mista 180 x 150 cm, Coleção do artista. Rio de Janeiro.

Daí a pertinência da constatação de Aracy Amaral. O fenômeno de artistas jovens fazendo sucesso e movimentando o mercado de arte dentro e fora do país foi marcante para aqueles anos, em que toda a experimentação das duas décadas anteriores foi, num primeiro momento, colocada em oposição à produção da nova pintura – porque parte dessa experimentação fazia críticas ao sistema capitalista e à sua lógica de mercado e mercadorias. Logo depois, já na virada da década de 1980 e na de 90, o mercado se apropria dessas referências experimentais, tornando-as combustível para a sociedade de consumo nos anos que se seguiram – a era do espetáculo. A psicoterapeuta e crítica cultural Suely Rolnik (2007, s/p) tem um relato interessante sobre o fenômeno da nova pintura na década de 1980 e a maneira antropofágica com que o sistema absorveu seus modos de fazer:

Os movimentos dos anos 1960 e 1970 geraram uma crise social, política, cultural, econômica, do desejo etc. de dimensões muito maiores do que o que a gente imaginava. Então, o capitalismo nacional, com essa nova roupagem, que foi o neoliberalismo, ele foi tupinambá, ele foi antropofágico, ele engoliu as invenções dos movimentos dos anos 1960 e 1970, com uma pequena diferença: ao invés daquela flexibilidade subjetiva que a gente conquistou nos anos 1970, a liberdade sexual que a gente conquistou nos anos 70, a experimentação de criação total, a experimentação, a experimentação do cotidiano total, tudo isso, todo esse novo modo de funcionamento passou a ser combustível do mercado. Qual o lugar da arte nisso tudo? A arte tem um lugar central nessa história. A arte é o lugar, por excelência, em que se exerce a força de criação.

Os escritos de Aracy Amaral certamente produziram sentidos para aquela geração e para a produção plástica dos artistas; evidentemente, não todos, mas principalmente aqueles que viviam em São Paulo:

Alguns artistas do *nosso meio* como Leda Catunda, Zerbini, Cozzolino e Guto Lacaz parecem ser singulares ao cultivar um veio neopop, o ambiente meio decadente pós-industrial, com humor e inventividade, os *mass media* e um frescor juvenil a iluminar suas tiradas, como ocorreria também com o carioca Barrão (Amaral, 1991, p. 28).

Nesse pequeno fragmento, parece que Amaral procura dar um sentido aos trabalhos, num inventário do meio à estrutura formal da pintura. Por exemplo, ela sublinha a dificuldade de organizar uma exposição-síntese da geração emergente nos anos 1980 só com pintura, justificando esse recorte com base na seleção de artistas que tiveram um trabalho bidimensional contínuo. Também considera esse levantamento parcial, pelas dificuldades “obvias de não incluir aqui as contribuições de artistas trabalhando na Europa, como Cristina Barroso e Júlio Villani, ativos hoje na Alemanha e em Paris, respectivamente” (Amaral, 1991, p. 28). A autora ainda se pergunta pelas principais características dessa pintura que surge nos anos 1980.

No primeiro semestre de 1983, em São Paulo, 20 artistas de 20 anos recém-cumpridos apresentavam-se candidatos a expor em museus e salões, formados em sua esmagadora maioria pela escola de artes Faap. A novidade era serem pintores, posto que a geração anterior apegara-se ao conceitualismo. Outro ponto marcante era que seu eixo não residia mais nos Estados Unidos, como desde os anos 1960, mas na Europa, em particular, na Alemanha e na Itália: a primeira, pela efervescência da Nova Pintura, a segunda, também pelo mesmo motivo, só que acentuado pela presença teórica de Bonito Oliva, que teve para essa geração a mesma importância de Pierre Restany para os jovens 20 anos antes (Amaral, 2006, p. 205).



Figura 2.12 “Chica a gata, Jonas o gato” de Leda Catunda, 1984. Acrílica sobre pelo artificial e luz 140 cm de diâmetro (cada). Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro.



Figura 2.13 “Babados” de Leda Catunda, 1988. Acrílica sobre tecido e espuma 340 x 360 cm. Coleção Museu de Arte Moderna.

Amaral alinha a produção desses artistas saídos da universidade a uma determinada vertente da produção internacional e ao deslocamento de referência dos Estados Unidos para o continente europeu, destacando a Alemanha e a Itália como os “berços principais” da gestação da chamada Nova Pintura e sublinhando a importância do crítico Bonito Oliva para esses artistas. Parece-me que a apropriação e a recepção da proposição da nova figuração, de Restany, no meio artístico de 20 anos antes foi muito mais intensa e construiu sentidos para os jovens artistas da época, diferentemente do que ocorreu com Bonito Oliva, que, de fato apropriado pelos críticos da época, teve pouco contato direto com os artistas.¹⁴

Amaral prossegue mapeando as principais características que considera comuns às experimentações pictóricas desse grupo: a ausência de chassi, a lona que substitui o linho, a variedade de suportes e os formatos diversos e em grandes dimensões, “ainda sem mercado, uma postura profissional marcante e a inspiração no vocabulário europeu deglutido com espírito” (Amaral, 2006, p. 206). Comenta que o pai da geração 80 no Rio de Janeiro foi Áquila da Rocha Miranda, um pintor dos anos 1970 que nunca abandonou as tintas pelo conceitual. Sendo Miranda professor da escola Parque Laje, Amaral conclui que esse era o locus proliferador de atitudes, ações e experimentações dos jovens artistas, além de ter sediado, como vimos, a própria exposição da dita Geração 80. Já em São Paulo, credita a três artistas que transitaram pela experimentação dos anos 1960 e 1970 a formação de jovens artistas dessa geração: “quase toda a geração que floresce em inícios dos 1980 é devota de três artistas procedentes dos 1960, professores de

14 A comparação de Aracy Amaral não me parece pertinente. Bonito Oliva não teve a mesma recepção que Pierre Restany pelos artistas e mesmo pela crítica brasileira. Numa das suas últimas visitas ao Brasil, especificamente ao Rio de Janeiro, Bonito Oliva foi quase expulso pela classe artística. Nessa ocasião, entre seus compromissos, previa-se uma palestra na galeria Saramenha em 18 de fevereiro de 1987, para a qual o grupo A Moreninha organizou uma ação performática. O crítico não conseguiu fazer sua palestra nem tampouco discutir a ação artística. O resultado foi desastroso: Oliva chegou a ameaçar fisicamente um dos artistas, e isso repercutiu na imprensa e em todo o meio artístico, pois o crítico acabou ofender artistas de outras aéreas. O *Jornal do Brasil*, em artigo publicado em 25 de fevereiro, anunciava: “crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco”. Sublinhava também algumas falas de Bonito Oliva, como que só num país como o Brasil Jorge Amado era um grande escritor, que Vinicius de Moraes era um poeta menor ou que Ney Matogrosso era um artista isolado, mas fazia um trabalho sério. Vários intelectuais e artistas se pronunciaram contra o crítico, em defesa da cultura brasileira: Chico Buarque, Paulinho da Viola, Jorge Amado, membros de escolas de samba do Rio de Janeiro, Pietro Maria Bardi e o reitor da UniRio, Guilherme de Figueiredo, por exemplo. Enfim, Bonito Oliva saiu do país para sempre. Em relato, Ricardo Basbaum comenta a exposição Transvanguardas e as Culturas Nacionais, no MAM-RJ, organizada por Oliva: “[...] foi muito estranha, porque havia todo mundo, parecia que tinha virado transvanguarda: Leonilson, Leda Catunda, César Romagnolo, Tunga, era uma salada. Oliva era um crítico que tinha credibilidade e, ao mesmo tempo, não tinha, porque ele era identificado muito com o mercado, por isso, sobre ele pairava uma certa desconfiança. A própria ideia da transvanguarda trazia essa suspeita. Uma suspeita de um universo conservador. Ainda que, nos textos dele, que eu consultei para o meu trabalho de especialização, houvesse argumentos interessantes” (Basbaum, relato à autora). Inversamente, quando Pierre Restany esteve no Brasil, acompanhado por críticos como Mário Pedrosa, Mário Barata e Frederico Moraes, entre outros, visitou ateliês de artistas, manteve uma interlocução e divulgou o movimento da Nova Figuração. Enfim, a meu ver, não cabe a comparação dessa com a rápida passagem de Bonito Oliva pelo país.

grande parte dessa vaga de jovens: Nelson Leiner, Júlio Plaza e Regina Silveira” (Amaral, 2006, p. 206). Assim, em São Paulo, o lócus de formação seria a FAAP, onde os artistas lecionavam. Portanto, a explosão da geração 80 na exposição do Parque Lage também é de certa forma justificada pela presença do artista Áquila como professor e formador de jovens artistas.

Vale citar um relato do artista e professor da Faap Nelson Leirner sobre a diferença entre essa escola e a do Parque Lage e da Faap, evidentemente do seu ponto de vista:

O Parque Lage era muito mais voltado para a pintura. Em São Paulo (Amaral, 2006, p. 205), abríamos mais o campo para o objeto, para a instalação, para outros meios. E também formamos críticos como a Daniela Bousso, que foi minha aluna nos anos 1980. [...] Nas minhas aulas, eu provocava os alunos. Minha primeira aula de pintura era sem tinta. Dizia: “Peguem um lençol e, sem usar nenhum tipo de tinta, tragam um trabalho de pintura”. Deu no que o Leonilson fez a vida inteira. Mas havia um choque dentro da Faap, porque eu fazia esse tipo de coisa e outros professores insistiam no uso da tinta. Ao mesmo tempo, o Júlio Plaza falava de multimídia, a Regina [Silveira], de xerox. Aquela porcentagem de alunos que estavam realmente interessados começa a pensar em arte. [...] Eu me lembro até hoje, por exemplo, que vários trabalhos de alunos invadiram o saguão principal, onde estavam as estátuas do Aleijadinho. Daquela escadaria, saía um belíssimo trabalho da Laura Vinci. Iram Espírito Santo ocupou a parede, na forma de objetos. Nós conseguimos sair da sala de aula. Havia professores que ainda exigiam técnica, o domínio perfeito da solda em metal, por exemplo. [...] Comigo, se um aluno dobrasse o metal errado ou não soubesse usar a solda, eu pedia que ele chamasse um técnico. Estava mais interessado na ideia, no projeto (Nelson Leirner, depoimento concedido a Daniela Name e Fernanda Lopes).

Essa lembrança de Leirner sobre o processo de formação dos alunos da Faap responde, em certa medida, a alguns dos pontos nevrálgicos do debate sobre a Geração 80 e a questão da emergência da pintura. Um deles é a própria formação em pintura. Nelson Leirner assegura que havia, sim, formação em pintura, mas o entendimento da pintura não passava necessariamente pela artesanaria, pela tinta e pela técnica. A pintura entrava como suporte reflexivo para pensar a própria arte, num exercício reflexivo que desaguava na soltura da pintura dos moldes mais tradicionais: ia para o objeto, para a instalação, para a experimentação, como o exemplo da pintura de Leonilson e de Leda Catunda, que é objetual e “sai do plano direto”, complementa o artista. Além disso, havia a ênfase de um grupo de professores citados na pesquisa dos chamados novos meios e novas mídias, que reorientava os alunos. Outra questão recorrente é a falsa dicotomia entre o pensar e o fazer; Leirner assume que seu principal interesse era na ideia, pois o fazer poderia ser realizado por um técnico.

Esse tema aparece no relato do artista Luiz Áquila, professor no Parque Lage e considerado por Aracy Amaral o pai da geração 80. Na entrevista concedida em 2004

– da qual um fragmento foi publicado no catálogo da mostra Onde Está Você, Geração 80? –, lembra a integração entre suas aulas e o ateliê, as aulas de mais dois professores marcantes no período, John Nicholson e Charles Watson, e da presença igualmente marcante da artista Celeida Tostes na formação dos jovens artistas.

Acho que, na verdade, a gente procurou não criar uma dicotomia entre o pensar e o fazer. [...] O artista é o cara que concebe e executa simultaneamente. O pensar sempre esteve presente, e uma das simplificações que se faz dos anos 80 é dizer que eram um bando de meninos meio alienados e *rock 'n' roll*. [...] A Celeida Tostes, que vinha de uma arte mais conceitual, de *land art*, *body art*, se aproximou muito de nós. [...] Quando um aluno chegava muito duro na minha mão, eu o encaminhava para Celeida – dizia que ele precisava celeidar. Celeida buscava o sensorial e, junto com ele, todos os canais de criatividade se abriam (Luiz Áquila, depoimento concedido a Daniela Name e Fernanda Lopes).

Mesmo admitindo o dilema entre pensar e fazer na pintura, me ocorre que as práticas artísticas e de formação no Parque Lage se pautavam por uma experimentação mais orgânica do que na Faap. E mesmo se opondo à dicotomia, ao citar a participação da artista Celeida Tostes, Luiz Áquila traz à tona possibilidades formativas cujo viés conceitual se apoia numa entrega muito grande do sensorio tanto pelo corpo como no uso de materiais que pedem uma gestualidade maior, no caso, a pintura e o barro.

O último aspecto a mencionar com relação ao texto crítico de Aracy Amaral é sua referência à organização dos jovens artistas em grupos, o que, no Recife, é um dado importante para o tipo de organização e agenciamentos que se gerou no sistema da arte que se configurou na cidade. Segundo a autora, os artistas jovens – a Geração 80 – se reuniam em “pequenos grupos, trabalhando eventualmente em pequenos ateliês”, o que indicaria a necessidade de esses artistas estarem em grupo discutir arte e seus trabalhos.

No Recife, parece-me que aconteceu mais que isso. A organização em grupos e coletivos, mesmo temporários ou relâmpago ou ainda só para uma exposição, além dos ateliês coletivos e das equipes fixas (por exemplo, Bruscky & Santiago), é uma das permanências históricas típicas do campo das artes no Recife e potencializa as produções e os fazeres. Nos anos 1980, proliferaram agenciamentos de artistas que redimensionaram a cena artística da década.

Mesmo sendo a pintura um trabalho silencioso e solitário, uma experiência artística que sugere a introspecção do artista e seu refúgio no ateliê, foi por meio dela que emergiu uma geração de jovens artistas que se organizaram em grupos e coletivos e fizeram da pintura em Pernambuco um campo de experimentação, rompendo com um viés da pintura mais próxima do que faziam, por exemplo, João Câmara e os artistas ligados a ele, bem como com a produção pictórica dos paisagistas de Olinda. Com a pintura,

adentraram um campo de experimentação que potencializou, entre outras dinâmicas, novas atitudes, introdução de outros materiais, narrativas cinematográficas e suportes plurais. Pode-se dizer que essa geração de jovens artistas fez emergir outra maneira de pintar em Pernambuco nos anos 1980.¹⁵

Em julho de 1983, em São Paulo, Aracy Amaral destacou a exposição *A Pintura como Meio*, realizada no MAC-USP, responsável pelo lançamento coletivo de artistas que seguiam as novas tendências na pintura. Eram eles Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sérgio Niculitcheff e Sérgio Romagnolo. Ressalte-se que foi exatamente entre 1982 e 1986 que a crítica dirigiu essa instituição, sendo, portanto, gestora, legitimadora e incentivadora de mostras que reuniam artistas jovens em começo de carreira.

No texto de abertura do pequeno catálogo de *A Pintura como Meio*, Amaral anuncia:

Com o frescor de um tempo novo no marasmo dos *eventos artísticos nacionais*, começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo, de que esta exposição acredita poder dar uma visão através de cinco moços – Ciro Cozzolino, Sérgio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Sérgio Niculitcheff (Amaral, 1983, s/p, grifo nosso).

Também alerta os leitores de que não se tratava de um grupo ou de um movimento e o justifica: “[...] cada qual mantém sua personalidade artística como explorador da pintura, tendo em comum pertencerem à mesma geração (dos 23 aos 26 anos)”. Tampouco, prossegue, se tratava de uma “retomada” da pintura nos moldes dos artistas jovens da década de 1960, que “substituíram pincel e tela pelos materiais novos procedentes de uma tecnologia atraente à época, realizando objetos, ‘happenings’ [...] vídeo, super 8”, e ainda afirma que esses artistas não alinhavam ao abstracionismo gestual ou informal atual [da época]. Então, vaticina que esses jovens se iniciam na pintura – como linguagem e como meio – com atitudes que têm “certos caracteres que os distinguem”, como a preferência pelo suporte tecido, a pintura integrada ao ambiente, os referenciais da pintura apoiados na imagística dos meios de comunicação de massa e uma dose de bom humor, projetando-lhes um futuro profissional promissor.

Outro dado comum entre esses jovens reside, sem dúvida [...] na sequência justaposta de imagens que se relaciona tanto com os “strips” (Ciro Cozzolino) de jornais quanto com os “comics”, quanto com a fotografia de cinema ou com a sequência movimentada da imagem televisiva reticulada, ou ainda os registros gráficos que podem conferir um caráter cinético a suas imagens (Sérgio Romagnolo), das quais não está ausente

15 É importante salientar que, ao afirmar que esses artistas empreenderam “uma outra maneira de pintar”, refiro-me a uma série de práticas – a escolha do material pictórico e dos suportes, a figuração aliada a uma narrativa mais fílmica e a própria atitude frente à pintura – que eles experimentavam naquele momento. Não eram apenas o ato de pintar ou a busca de um repertório e conteúdo específicos da época, mas uma diversidade de elementos que estavam sendo postos à prova em conjunto, e disso resultava a produção pictórica.

o elemento dinâmico, claramente representado. Por outro lado, também um leve senso de humor parece-me implícito em sutil insinuação nas pinturas expressivas de Romagnolo, Leda, Ciro e Ana M. Tavares [...] o humor conhecido amplamente na pintura americana contemporânea, ou também como característica definidora do Grupo 'Site', há já dez anos com realizações arquitetônicas marcantes em várias latitudes dos Estados Unidos. O humor aparece como elemento de perplexidade, ligeiro sorriso no observador desavisado, incorporação das contradições dos meios de comunicação de massa – inclusive o desenho animado e os malabarismos cenográficos da mais alta tecnologia – às artes chamadas tradicionais (Amaral, 1983, s/p).

Com um visível otimismo, a crítica e diretora do MAC-USP aposta nesses cinco artistas como os “precursores” de uma nova pintura em São Paulo. Seu texto prevê que a promessa exitosa dos cinco jovens no campo das artes seria duradoura – como foi.

Figura 2.14 “Almofadas I I” de Ana Maria Tavares, 1984. Poliprene preto sobre tela e espuma 300 x 260 x 50 cm. Coleção da artista.





Figura 2.15 “O beijo” de Ana Maria Tavares, 1989. Aço carbona pintado em poliuretano preto fosco, alumínio anodizado verde e rodízios. 120 x 60 x 200 cm. Coleção Museu de Arte de Brasília.

Figura 2.16 “Rosto na caravela” de Sergio Romagnolo, 1984. Acrílico sobre tela 126 x 166 cm. Coleção particular.

Sem dúvida, o mérito do sucesso dos jovens e sua rápida inserção no ambiente paulistano das artes se devem a seu excelente trabalho individual, contudo, naquele momento, a fala crítica era revestida de autoridade e, a meu ver, desenha um novo perfil do artista dessa geração, que, ao mesmo tempo, não traz heranças do passado pictórico das décadas anteriores e ou do recorte rígido “como janela da pintura à maneira renascentista”, que alimentaria o rótulo da chamada geração 80.

[...] É importante ainda uma referência ao profissionalismo que sentimos permear o fazer artístico nesses cinco pintores. Dado que nos faz crer, com otimismo, que não nos encontramos diante de meras promessas ou cometas que cruzarão o céu de nosso ambiente artístico desaparecendo em pouco tempo, porém diante de jovens pintores que lucidamente se iniciam numa carreira com seriedade e garra, enfrentando todos os riscos implícitos na difícil trajetória do artista plástico em nossa sociedade. Começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo (Amaral, 1983, s/p).

No segundo semestre de 1983, duas artistas jovens organizaram em São Paulo, também com a chancela do MAC-USP, um evento público de art-door chamado Arte na Rua: “Uma geração nova surgia com ímpeto, ao lado de artistas reconhecidos. Lá estavam cartazes/obras de Nina Moraes, Leda Catunda, Jac Leirner, o Grupo Seis Mãos, Ana Horta, Guto Lacaz, Eduardo Duar, Leonilson” (Amaral, 2006, p. 207). Esse evento foi reproduzido em 1984, simultaneamente em São Paulo, em Brasília e no Rio de Janeiro, com muitos artistas novos, demonstrando, segundo Amaral, uma articulação inédita até então.

A expressão “articulação inédita até então” está num artigo de Aracy Amaral chamado “Uma nova geração”, de 1991, quando ela agenciava esse grupo respaldado pelo MAC-USP. Mas o que poderia significar? Ela se referia talvez à conjunção entre artistas e museu para organizar em São Paulo um evento interestadual de artes plásticas? É pouco provável, porque no Recife houvera uma mostra que reuniu trabalhos em grandes formatos e em *outdoor* de que Amaral certamente tinha conhecimento, pois, num texto de 1983, ela comenta ações públicas em grandes formatos realizada em outras capitais do Brasil e cita a do Recife. Assim, o adjetivo “inédito” possivelmente tenha sido uma forma de destacar o evento orquestrado em São Paulo sob sua batuta.

O ineditismo seria, então, a atuação de Amaral no MAC-USP e seu interesse pela jovem geração de artistas que ela acolhia e tornava visível no cenário não mais paulista, mas nacional. Não obstante, também era indiscutível a gestão democrática e inovadora da instituição, envolvendo os mais jovens numa ação de grande porte, como no caso dessa mostra, e criando no MAM um espaço que promovia o debate sobre novas linguagens, pesquisas e retóricas das artes plásticas.



Figura 2.17 “Os cem (The one hundreds Cedula de cruzeiro)” de Jac Leiner. Entretela (tecido) 28 x 59 cm. Coleção da artista.

Figura 2.18 “Grande Laranja” de Hilton Berredo, 1988. Acrílica sobre EVA. Coleção Marcantonio Vilaça, São Paulo.



Figura 2.19 “São tantas palavras” de Leonilson, 1988. Acrílica e pedras sobre lona 213 x 106 cm. Coleção Elizabeth Ryland Esteve.

Segundo relato da artista Mônica Nador, o evento foi acolhido por Amaral dentro de um projeto maior que o Museu promoveria e que se propunha a divulgar o debate dos novos meios e as pesquisas que desenvolviam então os artistas plásticos. Esse interesse institucional confluía com os desejos do grupo de artistas – além de Mônica Nador, Júlio Plaza e Ana Maria Tavares – que lançou a proposta de realizar um festival de arte na rua.

Fizemos nossos primeiros *outdoors* no ano passado, por ocasião do 1º Festival das Mulheres nas Artes, promovido por Ruth Escobar. Foram nove trabalhos (Ana Maria Tavares, Ana Caretta, Cid Galvão, Jac Leiner, Leda Catunda, Mary Dritschel, Regina Silveira e eu) e a mostra foi interessante porque, salvo uma ou duas exceções, todos os trabalhos ali expostos haviam sido pensados para aquele meio e perderiam o sentido se realizados noutro suporte. Particularmente, eu já havia feito um *outdoor* em julho (o “Vazio-Cheio”) e, pouco depois do festival das mulheres, Júlio Plaza fez o seu “Luz Azul”. Foi quando nos propôs, a mim e a Ana Maria Tavares, realizarmos um acontecimento maior. Essa ideia não era inédita. No Recife, em Pernambuco, Paulo Bruscky realiza há alguns anos o “Art-Door”, mostra da mesma natureza. Imediatamente aceitamos. [...]. A ideia inicial era a de se convidarem de 30 a 40 artistas de São Paulo que já tivessem um trabalho voltado para a utilização de meios não tradicionais nas artes plásticas. Foram selecionadas por volta de 40 placas nas avenidas Henrique Schaumann, Sumaré e Heitor Penteado, e o vento marcado para maio de 1983. As coisas, porém, caminharam de modo diferente. O MAC-USP pretendia realizar, no segundo semestre uma exposição multimídia, justamente com a preocupação de se mostrarem os meios que os artistas plásticos andam investigando, projeto em que entrariam holografias, heliografias, xerox, vt, vtx, painel eletrônico e outros. Fomos incluídos nessa mostra, sendo vantajoso o endosso de uma instituição oficial, o que teoricamente deveria nos dar maior credibilidade. Essa exposição não chegou a se realizar, mas nosso projeto permaneceu de pé, recebendo todo o apoio do MAC, [...] isso porque, concebido independentemente, já estava encaminhado (Nador, 1983, p. 93).

O relato de Mônica Nador é bastante elucidativo em muitos aspectos. Primeiro, permite entender que o projeto foi absorvido por Aracy Amaral, que viu na experiência já realizada uma possibilidade de abrir um diálogo maior sobre a apropriação dos novos meios que os artistas estavam trabalhando naquele momento. Depois, está claro que aqueles artistas e a própria Amaral conheciam – embora nem eles houvessem integrado as mostras e nem a crítica se referido a eles em outra ocasião – os eventos pioneiros de art-door realizados no Recife, o que explica a afirmação de um “ineditismo”. O art-door, promovido por Paulo Bruscky, tivera alguma ressonância em outras dinâmicas das artes brasileiras. No texto de abertura do mesmo catálogo, Amaral comenta rapidamente: “São Paulo não foi, em absoluto, a primeira cidade do Brasil a promover arte na rua. Goiânia já o fizera, assim como Natal, no Rio Grande do Norte, além das repetidas iniciativas ocorridas em Recife a partir de Paulo Bruscky” (Amaral, 1983, p. 5).

Arte na Rua provocou incômodos e acendeu polêmicas históricas da própria historiografia da arte e do meio artístico: o que é arte? Arte para quem? E qual o lugar de exibição da arte? A polêmica levantada naquela década se apresentou, segundo Mônica Nador, em três dimensões analíticas:

A participação insólita de Luís Paulo Baravelli desencadeou um processo de clarificação e cristalização que vale a pena relatar. Seu projeto era uma pergunta que ele mesmo respondia: “ARTE? AQUI”, e uma seta indicava um quadrinho pendurado embaixo, à direita da placa, onde um observador o examinava bem de perto. Junto, enviou uma carta onde pedia um debate e/ou texto em que nos posicionássemos com relação ao festival e suas (nossas) intenções. Para ele, já muito clara, a partir do nome – Arte na Rua –, que denunciava um tom demagógico e paternalista. Pouco depois, nos mandou uma outra carta, em que retirava seu primeiro projeto e nos fazia a seguinte proposta: se a placa destinada ao seu trabalho estivesse exibindo uma propaganda x antes do festival, durante a quinzena do mesmo, essa propaganda deveria continuar sendo veiculada, isto é, Baravelli participava negando sua participação e o próprio evento. Dizia não concordar com a necessidade de o artista pensar um projeto destinado a um público de milhões de pessoas e que arte é mesmo coisa para uma minoria restrita (“não confundir minoria com elite”, frisou). Aracy Amaral, diretora do MAC, tinha opinião bem diferente. Com a chegada dos projetos, verificou (com razão) que a maioria dos artistas apenas transpunha seu trabalho do ateliê para a rua, sendo que muitos se tornaram completamente herméticos e/ou não funcionavam como *outdoor*. Segundo ela, era de muita responsabilidade a participação num evento como esse, e ao artista caberia saber aproveitar a oportunidade de se comunicar com uma grande massa da população. A nossa posição (minha e de Ana Maria [Tavares]), diferente das duas, pensa que o interessante é a conversa com o próprio meio, é a busca do seu próprio significado, descobrir as possibilidades que ele oferece e verificar os seus limites. Pensamos também que o interesse das artes plásticas em apropriar-se desses veículos de comunicação se dá principalmente por permitirem eles novas possibilidades para a visualidade, antes mesmo da sua capacidade de se comunicar com um grande público. É lógico, ainda, que apenas um número muito restrito de pessoas vai entender o que se passa nesses *outdoors* tão “herméticos”, mas também achamos que: (1) existem vários níveis de leitura de um trabalho, nós (a “elite”) podemos estar certos de que o grande público também faz as suas, por mais distantes das intenções do artista que sejam; (2) quanto mais afastado o público estiver desse tipo de informação, mais pobre será seu repertório estético, tanto menos elaborado será seu nível de leitura e menores serão sua predisposição para receber essa informação e seu respeito pela mesma (Nador, 1983, p. 95).

Essa narrativa traz à baila a discussão sobre a presença da produção artística na rua – ou fora dos museus e dos espaços que a sacralizam –, tema recorrente na história e na historiografia da arte dos séculos XX e XIX. Além disso, aborda a reprodutibilidade, o meio e a recepção. Note-se que Mônica apresenta três posições críticas diferentes.

Primeiro, as considerações do artista Baravelli, instigador da polêmica, para quem a arte é o que está “enquadrado” e, de certa maneira, inserido num museu ou num espaço de distinção da obra de arte. Em suas palavras, há um espaço específico para a arte, pois seu público, seletivo e pequeno, o frequenta e dá sacralidade ao objeto feito. Ele também questiona o meio em si e sua efemeridade, recolocando no debate questões do início do século XX, com o movimento Dada e efetivamente com o gesto de Marcel Duchamp, e da retomada dessa quebra de valores dos anos 1960, como os *happenings* e eventos na rua, entre outras ações.

Aracy Amaral respondeu a essa provocação num texto para a edição de 1984 do *Arte na Rua 2*:

A realização do evento “Arte na Rua-2”, novamente, como no ano passado, trouxe à baila polêmicas sobre a presença nas ruas – espaço dessacralizado – da produção do artista, poeta ou pintor, gravador, artista gráfico ou cartunista convidados, produção essa usualmente exibida em galerias e/ou museus, ou em livros e revistas. Mas por certo uma reflexão se impõe, na avaliação do evento. Tomando emprestada uma expressão instigante utilizada pela jornalista Marion Strecker Gomes, da *Folha de S. Paulo*, que intitulou o texto sobre o evento de “Na rua, uma arte fora de lugar”, a indagação que nos ocorre é: afinal, qual é o lugar da arte? O que é arte hoje? [...] Todavia, parece mesmo que é o próprio artista que, em sua maior parte, deseja manter essa aura do objeto por ele produzido, tendo em vista a necessidade de sua afirmação, mesmo perante o mercado. Isto é, o artista deseja a manutenção de sua “imunidade” diante da sociedade como um ser especial, a se garantir uma deferência pelo próprio caráter de “transgressão” de seu fazer artístico artesanal, lúdico e expressivo, frente a uma sociedade industrialista, utilitária e mecanicista como esta em que nos movemos. Só assim podemos explicar, por parte de alguns convidados, a preocupação com a condição de precariedade que o próprio *Arte na Rua* encerra em sua concepção, em sua transitoriedade residindo o maior encanto desse, a nosso ver (Amaral, 1984, p. 4).

Depois, a posição das artistas organizadoras do *Arte na Rua 2*, Nador e Luciana Brito. Diferentemente de Baravelli¹⁶ – que nasceu na década de 1940, se impôs no início dos 1970 e, portanto, pertence a uma geração intermediária entre as de 1960 e 80) –, Nador é da geração 80, inscrita na crítica, por exemplo, por Aracy Amaral, entre outros críticos. Seu posicionamento referenda uma preocupação ligada ao debate do artista com o próprio meio, ou seja, ela enfatiza a interação do artista com a linguagem e o meio em que ele escolhe trabalhar e se comunicar, ou, no caso, com o meio com o qual ele

16 Em seu texto “Arte no Brasil hoje”, de 1985, Amaral descreve o artista da seguinte forma: “[...] exemplo típico do artista urbano, sofisticado por formação e aspiração cosmopolita, se impôs, em início de 1970, por seus trabalhos, densos de certa nostalgia *art déco*, em madeiras recortadas, polidas, envernizadas. de rara qualidade artesanal, resultado de um bom gosto refinado, a nos remeter à arte elaborada do arquiteto, dominando as relações espaciais com uma habilidade preocupante. Mas Baravelli se afirmaria, através do senso de humor, com elementos que sempre conferiram uma comunicabilidade imediata a seu trabalho” (Amaral, 1985, p. 245).

foi convidado a dialogar. Nesse sentido, o meio opera como coautor do significado da obra.

Segundo as organizadoras, a proposta do evento levava isso em conta, inclusive para o convite aos demais participantes: apropriar-se desse “veículo de comunicação” antes pelas novas possibilidades para a visualidade que por sua capacidade de comunicação com um grande público. Não era o mais importante, por fim, a compreensão do público do que se mostrava no Arte na Rua, mas como os artistas dialogavam no seu processo criativo com o suporte e o meio da produção:

Não tem o menor sentido desviar os caminhos do seu próprio processo criativo em nome de uma mais fácil decodificação de seu trabalho para um público mal informado. Não cabe à arte instruir, divertir ou educar o público. Cabe, isto sim, às instituições competentes e mesmo aos artistas conquistar novos espaços para que a arte seja veiculada (Nador, 1983, p. 95).

Finalmente, a opinião da crítica Aracy Amaral, que salientou a responsabilidade de os artistas participantes do evento aproveitarem a oportunidade de se comunicar com o grande público. Ela argumentava que, mesmo os artistas promovendo o sistema de *outdoors*, ou seja, o sistema da publicidade, o importante para ela era a ampliação da imagem em grande dimensão, “impactante por sua escala, quando criativamente concebida, com o dom de provocar estranhamento ao se deparar um passante com uma bela imagem, humorosa [*sic*], ou formalmente bem resolvida, sem qualquer apelo aquisitivo ou institucional” (1984, p. 4).

Essas três posições me levaram a mapear alguns temas-chave que nortearam o debate na época: a preocupação com o lugar da arte, onde expô-la, para quem, quantas pessoas estariam aptas a lê-la e entendê-la e quem seriam essas pessoas, o compromisso do artista com o público, com seu processo e com a obra, o meio e a produção do artista, a reprodução *versus* a obra única e a permanência da obra *versus* seu caráter efêmero como comunicação, por exemplo.

Sabemos que esses temas não são exclusivos da década de 1980; ao contrário, perpassaram, uns mais que outros, todo o século XX, sempre reescrevendo os sentidos do que é arte. Os acontecimentos que ensejaram os maiores deslocamentos desses sentidos, provocando esgarçamentos e fissuras, foram a exibição da antiobra de Duchamp (*La Fontana*) e, em âmbito teórico, o texto de Walter Benjamin *A obra de arte e a era da reprodutibilidade técnica*. Ambos se tornaram balizas para, cá e lá, artistas, críticos e o próprio objeto da arte ousar recolocar as perguntas: o que é arte? Arte para quê? Para quem? E onde a arte se encontra?

Essas questões dão conta do que se discutia em São Paulo naquele momento, mas que também ressoava – com diferentes sotaques – em outras capitais, no campo das artes plásticas, na década de 1980. Embora não sejam exclusivas dessa década, pois são constantes históricas, é nesse cenário de formulação de uma “nova geração de artistas” que tais questões podem ajudar a compor o repertório da crítica, dos artistas e de sua produção. No entanto, o que ganha visibilidade e se oficializa como a *grande questão* nesse período é o debate do retorno da pintura pelas pinceladas de um emergente e promissor grupo de jovens que deram face a uma geração de artistas.

Não obstante a ocorrência de eventos e de textos, de reflexões críticas publicadas em periódicos que se dedicavam às artes plásticas, o rótulo Geração 80 foi pequeno para agregar a rica e multifacetada experiência das artes plásticas na década. E parece ter ocultado a produção textual, os gestos, as ações, os trabalhos e os comportamentos que não confirmavam o próprio rótulo, consagrando um único e esmaecendo outros olhares para a década e sua produção.

Exemplo disso são as questões propostas pelo pesquisador Ivair Reinaldim, que analisou a prática de artistas num evento chamado Moto Contínuo,¹⁷ realizado em Curitiba, em 1983, articulando-o com o discurso crítico historiográfico referente à Geração 80, que enfatizou a ideia do retorno à pintura e se propôs pensar onde se enquadravam as experiências que não se reduziam a esse “retorno” – outras maneiras de fazer justapostas às maneiras “oficializadas” pela dinâmica do início dessa década, como táticas surgidas pelas ocasiões mais inusitadas e pelas ocasiões produzidas pelos então produtores/consumidores das artes. Essa experiência se configura como estilos de ação que “intervêm num campo, que [num primeiro] nível os regula, mas tira partido deles”:

Realmente, houve um grande debate em relação a essa linguagem [pintura], mas, a nosso ver, caracterizando-se não pelo “retorno”, mas sim pela “revitalização” da pintura e das demais linguagens tradicionais, outrora rechaçadas como produtos burgueses por excelência. Mas seria pouco provável que a arte dos anos 1980 se resumisse à produção pictórica. Como considerar, então, aquelas propostas que não se enquadravam nesse discurso referente à Geração 80? E como compreender o fato de que um número expressivo de trabalhos e de estratégias permaneceu à margem tanto do discurso crítico da época quanto do discurso historiográfico

17 Entre 15 de setembro e 9 de outubro de 1983, seis jovens artistas – Denise Bandeira, Eliane Prolík, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Raul Cruz e Rosana Guimarães – idealizaram um evento que abrangia não só uma exposição, no sentido tradicional do termo, mas também uma série de desdobramentos, com intervenções urbanas e apropriação do circuito midiático de circulação de informações. [...] Uma das estratégias da proposta foi a dos cartazes-únicos. Com o objetivo de criar peças que divulgassem o evento, os artistas resolveram inverter a lógica da reprodutibilidade técnica: assim, no Moto Contínuo, cada cartaz passou a ser uma imagem única, produzida pelos artistas e distribuída pela cidade. Esses cartazes eram meios de expressão artística, mas também de comunicação de informações e de ideias – este último, a nosso ver, o ponto essencial da proposta, uma vez que eles eram efêmeros, submetidos que estavam à depredação, às intempéries, à sobreposição de informações e ao desgaste do suporte, da imagem e da mensagem.

que se manteve atrelado a esses textos? Acreditamos, enfim, que o evento Moto Contínuo e uma de suas propostas, em particular, constituíram-se num exemplo adequado para nossa investigação (Reinaldim, 2003, s/p).

De fato, o Moto Contínuo nos parece um exemplo importante, porque dá a ver experiências e táticas artísticas de intervenção na década de 1980 que, além da pintura, se valem de intervenções no tecido social urbano, da apropriação de estratégias de outras linguagens e de meios e campos de conhecimentos variados, de hibridismos de linguagens e ousadas e inusitadas ações – por vezes, partindo da pintura. E, assim como o Moto Contínuo, outros grupos, nos anos 1980, transpuseram o prazer de pintar e produziram trabalhos com esses referenciais. Como mapeia Ivair Reinaldim: o coletivo 3Nós3, em São Paulo, o Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., em Porto Alegre, o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba (NAC), em João Pessoa, o Grupo Oxente de Intervenção Ambiental, em Natal, o Seis Mãos, o Dupla Especializada e o A Moreninha, no Rio de Janeiro.

Seguindo o tipo de argumentação e estratégia que esses coletivos construíram, ressignificando o empobrecimento da crítica nessa década, podemos citar, no Recife, os grupos Carasparanambuco, Quarta Zona de Arte e Formiga Sabe que Roça Come. Cada qual numa dinâmica própria, desencadeiam pela pintura fissuras e deslocamentos em relação ao tipo de manifestação produzida até então, assumem exposições independentes, espaços coletivos e toda a produção e organização de cursos e oficinas, imprimindo à forma de mostrar seus trabalhos um hibridismo de linguagens e estratégias de ocupação do espaço urbano. É isso, a nosso ver, que configura uma nova pintura no Recife.

De certa forma, olhando retrospectivamente, percebemos uma simplificação da discussão crítica – como apontam o artista e crítico Ricardo Basbaum e o pesquisador Ivair Reinaldim¹⁸ –, o que reforça a conclusão de que o período teria sido marcado pelo “retorno da pintura”, em oposição à arte da década anterior: “Criticando esse tipo de reducionismo historicista, objetivamos oferecer parâmetros para se discutirem algumas estratégias pelas quais a historiografia da arte brasileira se constrói, que lançam luz para pensarmos nesse panorama da crítica no Brasil na década de 1980” (Reinaldim, 2007, s/p).

A questão seguinte é pensar se e como esses postulados críticos reverberaram em outros cantos do Brasil – por exemplo, no Recife. Que eco tiveram na produção pictórica dos jovens iniciantes dali e quais eram as especificidades dessa Nova Pintura na cidade naquela década?

18 *Moto Contínuo: uma visão expandida da arte brasileira na década de 1980* é um ensaio que apresenta algumas reflexões desenvolvidas na dissertação de mestrado de Reinaldim (2007).

2.4 Desdobramentos e trilhas institucionais: distâncias e proximidades

Com base nas dinâmicas artísticas das artes plásticas no Recife – e na leitura de parte da produção crítica e de estudos –, penso que a construção da narrativa crítica e de uma certa historiografia da arte deu prioridade à análise da produção pictórica e da dinâmica cultural essencialmente desenvolvidas no eixo São Paulo-Rio.¹⁹ Apesar do esforço do crítico Frederico Moraes, que, por meio de ações, visitas e eventual participação em comissões de seleção, buscou ampliar as fronteiras territoriais da arte brasileira, o lugar privilegiado para se pensar, dizer e narrar a produção artística nacional – embora acreditemos que hoje não mais – era o Sudeste, de onde se lançava cá e lá um olhar mais atento a outras dinâmicas e experiências culturais, sem contudo deslocar o referencial da escrita e da narrativa crítica.

Esse é um primeiro aspecto da questão. Considerando que se criou um rótulo para a Geração 80, isso certamente se deveu muito mais a uma mirada na dinâmica dos jovens artistas do “nosso meio” – como disse Aracy Amaral – e nas experiências desencadeadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, que davam elementos para que a crítica escrita aí elegesse como Geração 80 os artistas que aí produziam. Essas práticas de poder repetem, em parte, o que aconteceu antes no Brasil, durante a construção de um projeto de modernidade no campo cultural e nas artes plásticas interligado a uma política de circulação de capital e produção de hegemonias pelas elites dominantes. E talvez pudéssemos conjecturar que as disputas por legitimidades produzidas entre Rio de Janeiro e São Paulo no cenário cultural se legitimassem nessa “invenção” da Geração 80.

Mesmo levando em conta a ainda pouca densidade do repertório crítico e historiográfico da arte brasileira dos últimos 100 anos, nota-se – na quase totalidade dos elementos que o compõem – uma espécie de concordância tácita: numa suposta linhagem sem rupturas abruptas, sem dissonâncias muito estridentes, do Modernismo ao Concretismo, do Neoconcretismo à arte dos anos 1970, 1980, 1990: a produção “que conta” seria aquela – ou parte daquela – que foi ou vem sendo produzida no Sudeste do país (Chiarelli, 2003, p. XIV).

Dizer da arte brasileira – ou, restringindo o universo, da pintura brasileira dos últimos 100 anos – era dizer do que produziam os artistas que estavam em São Paulo ou no Rio de Janeiro, “a maioria dos documentos (verbais, textuais etc.) sobre a questão refere-se à produção levada a cabo em São Paulo e no Rio de Janeiro” (Chiarelli, 2003, p. XIV).

Isso não invalida as iniciativas de críticos e instituições que tentaram se aproximar e conhecer a produção das artes de outros lugares – por exemplo, experiências como as

19 Como vimos no mapeamento dos pintores brasileiros na exposição do MAM-SP em 1983. Embora se declarasse o propósito de agregar as demais regiões brasileiras, como plataforma política de expansão das fronteiras da produção artística nacional, os números da participação de artistas por região nessa mostra reiteram a hegemonia de umas poucas.

de Frederico Moraes ou mesmo de Aracy Amaral. Preocupados em se manter conectados com outras regiões do Brasil, com seus artistas e sua produção plástica, eles procuravam estreitar relações e efetivamente diminuir as distâncias que se faziam sentir de todos os lados e, conseqüentemente, o desconhecimento de boa parte do que acontecia no cenário brasileiro das artes plásticas.

Aracy Amaral parece ter consciência disso, pois, no texto “Uma geração emergente”, de 1994, mesmo com o pequeno intervalo entre a experiência ocorrida e a escrita analítica, ela traça as diferenças e semelhanças entre a geração de artistas que surgiu no início dos anos 1980 e a de fim dos 80 e início dos 90. Para a primeira, reafirma o sentido da volta à pintura e, para a segunda, o da volta ao objeto e à instalação. O que interessa ressaltar aqui é o reconhecimento da autora da dificuldade de falar numa única arte brasileira nesse momento, ou melhor, num único código capaz de produzir identidade e singularidade dessa arte:

Nunca as diferenciações de motivação e tendências entre artistas de diversas regiões do Brasil se fizeram tão claras, embora aparentemente aqueles de grandes centros do Sudeste e Sul (Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul) estivessem tão atentos ao que se passava na Europa e nos Estados Unidos. Assim, surge todo um grupo de artistas preocupados com seu contexto local no Amazonas – em Belém, a personalidade de Emmanuel Nassar quase expira na visualidade suburbana da cidade, em suas pinturas dos anos 1980. Claro que Pernambuco permanece um universo à parte, com a rara exceção de Paulo Bruscky, aberto às informações internacionais. Na Bahia, um Mário Cravo Neto, fotógrafo, é a grande luz de um deserto de criatividade na área de artes visuais, em meio à projeção de seus artistas na área da música popular, grande celeiro do Brasil. Por isso, me parece cada vez mais difícil falar da produção artística no Brasil, nação constituída por vários países, de cultura tão diversa e difícil de focalizar como um todo (Amaral, 2006, p. 250).

No finalzinho de 1983, o MAM-SP organizou o Panorama da Pintura Brasileira,²⁰ que expunha artistas veteranos que voltaram à pintura, e houve, igualmente, o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

20 Essa mostra reinaugurou o Museu, reformulado pelo projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e sua equipe. Segundo o texto de abertura do catálogo, escrito pelo então presidente Aparício Basílio da Silva, o novo MAM se desenhava como espaço cultural arrojado, não mais como um museu com atividades voltadas para conservação e preservação, e sim como um equipamento cultural de pesquisa, exibição das artes plásticas, música, teatro, dança, cinema, palestras etc. Havia a promessa de edição e publicação de livros, catálogos e boletins mensais, além de iniciativas que aproximassem a população do museu: “Queremos atrair um público mais amplo e diversificado, teremos uma divisão bem planejada e eficiente. O MAM será um centro cultural atraente para o próprio público do Parque do Ibirapuera, através de várias atividades a que tenha acesso. Já realizamos uma experiência nesse sentido: oferecemos o tapume da obra, durante a reforma do Museu, para ser pintado pelas crianças, aos domingos de manhã. O resultado foi excelente e, baseados nisso, organizamos outras atividades desse gênero (Museu de Arte Moderna, 1983, s/p). Esse desejo responde ao momento em que começa a se delinear em muitas metrópoles uma política cultural voltada para o mercado, grandes públicos e grandes exposições, além da inauguração

O Panorama foi de fato um vasto painel sobre a pintura brasileira. Consultaram-se 37 críticos brasileiros de várias regiões, dos quais 27 responderam ao chamado e indicaram os artistas participantes e suas respectivas obras. Segundo o texto que integra o catálogo:²¹

[...] essa consulta democrática à crítica foi o primeiro passo para a composição de uma nova filosofia para o MAM e para o próprio Panorama. Assim, as tendências das mais diferentes linguagens plásticas e visuais estarão presentes nesse panorama da pintura nacional, levando-se em conta os últimos três anos (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, s/p).

Assim, a instituição se alinhava com a busca de alternativas antiditatoriais e antiautoritárias, então a tônica de muitos setores da sociedade brasileira. Sem dúvida, era oportuno estabelecer esse diálogo institucional entre os campos da arte e da política, abrindo uma gama de possibilidades para a construção de uma nova política cultural para as artes.

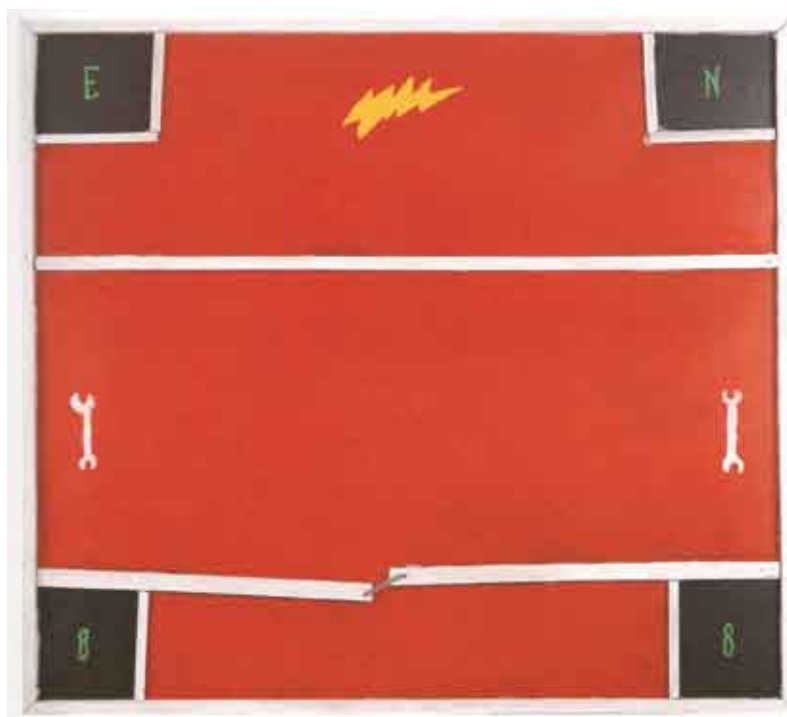


Figura 2.20 “Gambiarra” de Emmanuel Nassar, 1988. Acrílica sobre tela. 122 x 135 cm. Coleção Galeria Luisa Strina. São Paulo.

de complexos culturais com missões interdisciplinares e interrelacionando linguagens. É o caso do Centre Georges Pompidou, em Paris, criado no final dos anos 1970. Há então uma enorme transformação em curso no campo das artes, para a qual concorre a emergência desses centros culturais.

21 O texto “O novo MAM” foi assinado pela comissão de arte, formada pelos críticos e artistas Alberto Beutenmuller, Aldemir Martins, Aurélio Martines Flores, Glauco Pinto de Moraes, Ilsa Leal Ferreira, José Zaragoza, Marcello Grassmann e Sema Petragani.

Uma das estratégias nesse sentido foi a tentativa de ampliar as fronteiras regionais, por meio da própria proposta da mostra, que era a inserção de artistas de todo o território nacional, pelas vozes polissêmicas de inúmeros críticos convidados. Segundo a comissão de arte, buscava-se o reconhecimento da produção pictórica realizada fora do eixo hegemônico nacional, para valorizar tendências e linguagens diversas e alargar as fronteiras regionais:

[...] E quanto às linguagens, temos figurativos e abstratos, geométricos e informais, naturalistas e construtivistas, paisagistas e até os novos cultores da Transvanguarda italiana, rótulo do crítico Achille Bonito Oliva, espécie de “pacote” cultural/artístico que a Itália vem propondo ao chamado mundo civilizado (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, s/p.)

Outro ponto interessante são os resultados de “*le mélange propose*” no trecho citado. Segundo o catálogo, foram indicados 72 artistas, participando cada um com três a cinco trabalhos, o que resultou em aproximadamente 300 obras – sem dúvida, um grande painel, em que havia de tudo um pouco.

Diante desses 300 trabalhos, surgem duas perguntas: quantos deles representavam a região Nordeste, por exemplo? Terão sido atingidos os propósitos de ampliar as fronteiras territoriais da arte no Brasil e de uma nova filosofia para o próprio Panorama? Respondê-las poderia levar a outro trabalho de pesquisa, mas basta registrar aqui que a participação de artistas pernambucanos, por exemplo, foi bem pequena e não lograva revelar ao público a diversidade ou as singularidades da produção do estado.

Num levantamento da participação de artistas pernambucanos no catálogo na mostra, encontrei o nome de Aprígio, Frederico e Roberto Lúcio, que podem ser considerados integrantes de uma geração de pintores do final dos anos 1970, e também de José Cláudio e Raul Córdula, ambos já consagrados no campo artístico. Vale salientar que Raul Córdula e Roberto Lúcio, nascidos na Paraíba e radicados em Olinda (PE), possivelmente foram indicados para representar seu estado natal. O estado mais representado foi São Paulo, com 30 artistas, seguido do Rio de Janeiro, com 11. Quanto aos demais, figuram Minas Gerais com cinco, Santa Catarina com dois, Paraná com três, Pernambuco com cinco, Ceará com um, Amazonas com um, Mato Grosso com dois, Goiás com três, Rio Grande do Sul com quatro, Bahia com três, Mato Grosso do Sul com um e Piauí com um.

Esses números impõem a conclusão de que a inserção de estados do eixo Rio-São Paulo e o anunciado alargamento das fronteiras regionais da arte no Brasil ainda se pautavam pela voz das tendências hegemônicas do campo das artes, bem como que esse alargamento carecia de um espaço maior.

Como desfecho desta reflexão, observo que, dos artistas de Pernambuco e da Paraíba que participaram do Panorama, os que alcançaram visibilidade em outros eventos das artes plásticas em âmbito nacional foram José Cláudio, já reconhecido por parte da crítica como um bom pintor, e Raul Córdula, também excelente artista e um militante das artes plásticas. Àquela altura, ele já havia implantado uma política para as artes plásticas na Paraíba, morado no Rio de Janeiro no final dos anos 1960, sido professor na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), criado espaços de produção e difusão das artes plásticas etc. Em suma, a passagem dos artistas jovens nesse evento foi breve e pouco – muito pouco – reverberou em sua trajetória.

Institucionalmente, os salões de arte tiveram um papel importante nesse período, porque eram dispositivos de mostras, de circulação, de formação e recepção do que se produzia no Brasil e a que não se tinha acesso fácil localmente. Mesmo assim, muito recortados e mediados pelas escolhas das comissões de seleção, os salões eram como vitrines do panorama das artes plásticas brasileiras. Cito os exemplos do Salão Nacional, que acontecia anualmente no Rio de Janeiro, e do Salão de Arte de Pernambuco, que era uma grande mostra no âmbito regional, em que expunham jovens artistas de outras regiões, mas poucos; muito poucos.

Outra iniciativa institucional importante foram ações da Funarte, que abriu espaço para a produção da arte contemporânea e, por meio de políticas públicas, procurava encurtar distâncias e promover intercâmbios, cursos de formação, debates e publicações que circulavam pelo Brasil. Nesse contexto, cabe destacar o projeto ABC,²² coordenado pelo crítico Paulo Sérgio Duarte, que já vinha de uma experiência importante no Nordeste, com a fundação do NAC, na Paraíba, também com apoio financeiro da Funarte, em parceria com os artistas Antônio Dias, Dyógenes Chaves Gomes, Francisco Pereira Jr., Raul Córdula e o sociólogo Silvino Spindola. Em entrevista, Duarte dá sua visão sobre o Espaço ABC:

Projetei o Espaço ABC no final de 1979, com o objetivo explícito de abrir a discussão das artes visuais para públicos de outras áreas. Assim, no seu primeiro ano de atividades, 1980, além das exposições (Antônio Manuel, Ecila Paraíso, José Resende, Paulo Herkenhoff, Sérgio Camargo, Sônia Andrade, Tunga e Waltércio Caldas), foram realizados diversos ciclos de conferências sobre Arte e Filosofia, Arte e Arquitetura, Arte e Música,

22 Existe a coleção de livros publicada pela Funarte, pela então Divisão de Multimeios, depois Departamento de Editoração, na época chefiada pela escritora Ana Maria Miranda. A coleção Arte Brasileira Contemporânea era confundida com o programa Espaço ABC – Espaço Arte Brasileira Contemporânea, da mesma Funarte, que criado por Paulo Sérgio Duarte. O Espaço ABC, segundo Duarte, trabalhava lado a lado com a coleção ABC, apesar de ter suas próprias publicações. Começou em maio de 1980, com a palestra de Carlos Nélon dos Santos, “Razões das transformações do espaço urbano”, e a exposição de Sônia Andrade. O programa malogrou quando se transformou o Inap num programa exclusivo das questões de ponta da arte contemporânea reservado a um seleto grupo de artistas, sugere Paulo Sérgio (Fórum Permanente, 2007, s/p).

além de mostras de cinema brasileiro divergente do Cinema Novo. Foi lançada uma programação de música instrumental, aos domingos, nos jardins do parque, que durou anos. [...] O Espaço ABC foi uma estratégia consequente de inserção do debate sobre a arte contemporânea no âmbito de uma instituição pública de caráter nacional. É lógico que em momento algum achei que essas questões deviam dominar e monopolizar a instituição. Pelo seu próprio caráter público e nacional, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap) não deveria se transformar no Espaço ABC ou vice-versa. Mantive, ao lado da programação do ABC, uma programação diversificada que atendia a interesses culturais muito diferenciados. Havia a participação, paralelamente ao trabalho curatorial especializado do ABC, outros trabalhos com a participação da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Artistas Plásticos, que legitimavam o caráter público da instituição (Fórum Permanente, 2007, s/p).

Evidentemente, o Espaço ABC e o NAC na Paraíba tiveram papéis diferentes, pelas propostas e pela abrangência geográfica, mas, cada um a seu modo e guardadas as suas particularidades e singularidades, concorreram para provocar deslocamentos no campo das artes, promoveram ações e atividades que potencializaram as propostas interdisciplinares e o estreitamento entre as linguagens artísticas e dinamizaram o circuito local das artes plásticas. Segundo texto de Roberto Pontual para o *Jornal do Brasil*, em 1979, o NAC objetivava trazer “para a Paraíba, em primeiro lugar, e para o Nordeste, em segunda instância, um foco de ativação cultural e artística que aliasse intensamente atualidade internacional e peculiaridade regional, evitando tanto o puro e simples vanguardismo quanto o cômodo folclorismo” (Gomes, 2004, p. 38).

Sem dúvida, aos poucos, reverberavam ecos do circuito nacional e internacional das artes plásticas em outras regiões do país. Alguns deslocamentos eram efetivamente potencializados pela circulação de publicações que acabavam atualizando os artistas e formando novos públicos para as artes contemporâneas. Sentia-se a contaminação pela realização de exposições e mostras que punham em diálogo as poéticas de artistas de todo o Brasil com outras mais locais.

As Bienais Internacionais de Arte de São Paulo,²³ por exemplo, legitimavam a arte nacional e seus artistas – como diz nesse prosaico excerto a escritora Lygia Fagundes Telles (2004, p. 37): “Pois agora chegou a vez da arte. Basta de sermos considerados apenas macumbeiros ou espertos jogadores de futebol. Agora, seremos apresentados como artistas” –, formavam artistas e público, aproximavam a produção contemporânea internacional dos artistas brasileiros e abriam debates acerca da história da arte por meio

23 Recuperando a trajetória da mais importante mostra de artes plásticas do Brasil, Francisco Alambert e Polyana Canhête contam e analisam o papel da Bienal na cultura e na integração do Brasil ao circuito internacional de artes, de suas origens, na Semana de Arte de 1922 e no casal Yolanda Penteado e Ciccillo Mattarazo, até a atual era dos curadores, do patrocínio cultural e da arte globalizada, além das relações da mostra com a cidade, o público e o poder econômico.

dos núcleos históricos (Alambert; Canhête, 2004; Amaral, 2004; Chiarelli, 1998; Farias, 2001; Leirner, 1991; Reinaldim, 2007).

De todo modo, a distância era sentida, e se reforçava o isolamento, pela dificuldade de acesso ao longínquo sul do país. Todos os artistas entrevistados nesta pesquisa mencionam as Bienais como um espaço tensionado por tantas vocações, mas poucos saíram do Recife para visitá-las. Elas são acompanhadas a distância, pelo olhar do artista curioso que passeava por revistas e periódicos e, às vezes, reportagens televisivas.

Cabe citar um evento visitado pelos entrevistados que é lembrado como um espaço importante para a formação, a sociabilidade e a troca de experiências: trata-se do Festival de Inverno realizado em Minas Gerais, em que jovens artistas participavam de oficinas, exposições, palestras etc. Mas a produção internacional ainda está muito longe do horizonte, pois “a Bienal de São Paulo talvez seja nosso único vínculo regular com o exterior na área de artes visuais, daí sua importância” (Amaral, 2006, p. 252).

As memórias do artista Marcelo Silveira imputam muitos significados a esses eventos, que ele revive com entusiasmo e aos quais credita um sentido formativo, de trocas e de sociabilidade. Marcelo Luiz Silveira de Melo nasceu em 1962 em Gravatá, cidade serrana de Pernambuco, a oitenta quilômetros de Recife, situada no limite da Zona da Mata e no início da região agreste. Passou a infância no engenho de cana-de-açúcar dos pais. Terceiro de seis irmãos e considerado um curioso, desde cedo aprendeu a reinventar coisas e dar soluções aos desafios de sua infância. Ganhou do pai brinquedos inusitados, pequenos achados que guardou na lembrança e que foram referências para compor todo um universo lúdico apresentado em muitos dos seus trabalhos. Em 1978, juntamente com um de seus irmãos, transferiu-se para o Recife. Foi sobretudo pelo desenho e pela pintura que inicia sua experiência artística.

Eu fui a quatro festivais; todo ano, eu ia aos festivais de inverno de Minas Gerais. Passava o ano, cursava educação artística na Universidade Federal daqui e, em julho, Festival de Inverno. Eu costumo dizer que os quatro meses de festivais foram equivalentes aos quatro anos de faculdade, porque era um meio de aprendizagem com grupos pequenos... Depois, eu arrastei Rinaldo [...] para fazer os festivais. Eu sempre tive uma coisa que era encontrar uma forma, eu queria descobrir uma forma, e nunca pedi dinheiro de pai, de mãe; me virava, arranjava e ainda arranjava um jeitinho de sustentar os outros [risos]. Assim, minha formação foi dentro desses festivais – conhecia outros artistas, outras formas de pensar a arte e de discutir. Era muito bom. Eu fiz os festivais, eu fiz arte-educação nesse período inicial e, na época do curso e inspirado pelos festivais, comecei um ateliê em Gravatá.²⁴ Ele ficava inserido em uma comunidade e, como

24 Simultaneamente, Silveira instala um ateliê de trabalho em Gravatá. Um espaço de criação e que pouco a pouco começava a assumir características de um espaço cultural aberto às mais variadas manifestações culturais e artísticas. O Arte e Cia., como assim ficou denominado, tinha – além da preocupação de preservar os referências culturais locais – um trabalho voltado para vivências artísticas com crianças da região.

a casa ficava grande demais em relação às casas locais, chamava atenção e todos ficavam curiosos. Simultaneamente a toda a formação nos festivais, eu comecei a descobrir a grandiosidade que era ensinar (Silveira, 2009).

A participação em quatro Festivais de Inverno de Minas Gerais (1985, 1987, 1988 e 1989) – realizados inicialmente só em Ouro Preto e depois em várias cidades históricas e mesmo em Belo Horizonte – foi particularmente marcante na formação de Silveira, assim como na de boa parte dos novos artistas da Geração 80. O ambiente dos festivais ajudou, por um lado, a diminuir o isolamento cultural de certas regiões brasileiras e, por outro, em certa medida, a divulgar e legitimar a geração emergente dessa década. O contato com outros artistas brasileiros, com críticos de arte e professores ampliou seu repertório em história da arte, e o campo das artes plásticas que se redesenhava. As vivências nas oficinas e nos ateliês enriqueceram a investigação artística de novos materiais e, a partir disso, deslocaram procedimentos de uma pintura mais “tradicional”, próxima à escola pernambucana, para uma pesquisa com diversos materiais e um exercício mais livre com a superfície, em que se experimentavam diversas texturas, sinal de inquietação quanto aos limites do bidimensional e início de experiências com objetos tridimensionais. Esses procedimentos são notados na produção da segunda metade da década:

[...] assim, ao lado do conceitual, em artistas que trabalham no tridimensional, surge na pintura a curtição da superfície, a experimentação de materiais os mais diversos adensando a matéria (como cera, pigmento puro, entretela, objetos os mais diversos, fragmentos do universo industrializado etc.) (Amaral, 1991, p. 29).

Nessa década, era mais difícil viajar para lugares mais distantes, e raros artistas visitavam exposições ou mantinham diálogo com críticos fora de seu estado. Luciano Pinheiro, por exemplo, um artista já maduro nesse período e reconhecido no Recife, tendo integrado algumas mostras coletivas nacionais, foi selecionado em editais públicos, ou seja, circulou esporadicamente com seu trabalho por outras cidades do país: “Nós estávamos distantes do centro cultural central; nós pagávamos uma passagem cara para viajar de avião e deslocar nossos trabalhos. Era difícil. Fazíamos quando tínhamos ajuda; às vezes, do nosso próprio bolso; mas era complicado” (Pinheiro, 2008).

Esse aspecto é relevante, sobretudo nesse caso, em que é despido do sentimento de inferioridade com que se estereotiparam o Norte e o Nordeste (Albuquerque Jr., 2001). A sensação de isolamento é comum a vários artistas, de muitas partes do Brasil, inclusive entre os já consagrados pelas instâncias legitimadoras em âmbito nacional e também

Embora sem financiamento, essas vivências em arte-educação duraram cinco anos e se revelaram muito significativas para sua formação como artista e como arte-educador. Essa experiência foi documentada no vídeo *Brincadeira é coisa séria*, produzido pelo grupo Auçuba (1990), e resultou também numa exposição com o mesmo nome no Espaço Cultural da Biblioteca Central Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) de 1993.

entre os jovens artistas do Recife. O relato de Adriana Mattos Dória, à época uma jovem jornalista iniciante na escrita sobre cultura e artes plásticas no *Diário de Pernambuco* e hoje editora do periódico cultural *Revista Continente*, nos parece interessante para se pensarem essas questões. Para ela, a ideia do isolamento existe tanto internamente quanto fora das fronteiras geográficas do território:

[...] existia um isolamento geográfico [nosso], como existia um isolamento geográfico de Rio, São Paulo, Paraná. Havia uma visibilidade maior para Rio e São Paulo, pela questão hegemônica, econômica e tal, mas eles também estavam isolados, porque eles estão muito por fora do que está acontecendo [em outros lugares]. Então, não era um isolamento só nosso, era de todo mundo. Quando você junta, meio que as pessoas se aproximam e as identidades aí se ampliam, podendo se relacionar melhor (Dória, 2008).

Adriana se refere ao isolamento físico e também às diferenças entre ideias e fazeres dos diversos grupos então existentes no Recife, com uma dinâmica própria da cidade – novos grupos se formando e produzindo sua identidade e, portanto, criando se distanciando de outros grupos e outras linguagens – e realça o isolamento sobretudo em relação às cidades do Rio e de São Paulo, que eram os centros hegemônicos no campo das artes plásticas. O mais interessante é entender que esses isolamentos eram múltiplos e diversos – como no Recife, outros lugares se isolavam e eram isolados.



ARTISTAS DE PERNAMBUCO

Cena 03

Plano Geral em
Contraplongè: A crítica
no Recife dos anos 1980:

ressonâncias do nacional no
local

Eu creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética, não aquela fria e algébrica, que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamentos; mas, sim - como um belo quadro é a natureza refletida por um artista -, a que será este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. (...) Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto é, pra ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcialapixonada, política, isto é, feita a prtir de umponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes.

Charles Baudelaire

O que parece acontecer no Recife é um descompasso entre, por um lado, a vasta e prolífera produção dos artistas, a emergência de coletivos/grupos e a busca da profissionalização e de legitimidade institucional e, por outro, a expressão de uma narrativa crítica das artes plásticas, muito localizada, difusa e pouco contaminada pelas escritas que produziram o rótulo da Geração 80, por exemplo. Se em âmbito nacional a escrita crítica nessa década primou pela diversidade e pluralidade na difusão em meios especializados que foram criados no período, além de nos periódicos ordinários que mantinham colunas editoriais de cultura, no âmbito local, se descortinaram outras práticas e outro registro narrativo e editorial. Discorrendo, no exame de qualificação para o doutorado, sobre questões da crítica na década, diz o pesquisador Ivair Reinaldim:

[...] constituição de importante debate entre os críticos acerca da arte contemporânea e de seus circuitos de atuação (nacionais e internacionais). Mais do que uma discussão homogênea em torno da pintura ou de qualquer outro aspecto em particular, a crítica de arte do período foi marcada pela diversidade de discursos, em decorrência: (1) da pluralidade e especificidade cultural do momento histórico; (2) do grande número de periódicos que abriram espaço para a produção de crítica, inclusive com o surgimento e circulação de publicações especializadas; (3) da diversificação da atuação profissional, sobretudo, pelo aparecimento/ fortalecimento do papel do curador (Reinaldim, 2009, s/p).

Concordo com as considerações de Reinaldim, sobretudo quando se refere ao fato de a produção da escrita da crítica de arte ser marcada por uma pluralidade de discursos, principalmente porque essa pluralidade encontrava espaço privilegiado de difusão nos periódicos que foram surgindo, por meio de programas e da iniciativa de professores vinculados aos departamentos de artes de universidades brasileiras. Essa é uma condição muito peculiar na década de 1980 – a produção não estava isolada da discussão. Assim, algumas universidades passaram a olhar com mais cuidado para a formação dos artistas, e, nesse sentido, organizaram programas de pós-graduação em história e crítica de arte, redimensionando a especificidade da escrita crítica. Desses programas, resultaram revistas especializadas em diversas áreas, para difundir as pesquisas de professores e alunos, ampliando o *corpus* documental que pensava a produção, a circulação e a própria escrita da crítica brasileira.¹ Além disso, também surgiram periódicos por iniciativa de artistas

1 “Em paralelo à constituição de um sistema de arte que dava nova visibilidade à arte contemporânea (e à produção nacional, no caso do Brasil), os próprios domínios da crítica passaram a ser colocados em xeque no período, devido a certas transformações no modo como ela era compreendida e praticada. Podemos enumerar os seguintes fatores: (1) questionamento do antigo monopólio da prática dessa função, quando, além do crítico, o artista-teórico também passa a escrever, seja em relação a sua própria obra, seja em relação à de outros artistas próximos a ele (o que já ocorria nas décadas anteriores); (2) alteração do processo de formação teórico-estética, quando, junto aos críticos de arte com formação em outras áreas (jornalismo, filosofia, história, ciências sociais, literatura), surgidos no confronto direto com os trabalhos, entram em cena os críticos com formação acadêmica específica, devido à constituição dos primeiros cursos de pós-graduação em história e crítica de arte no Brasil; (3) diversificação dos espaços e dos sistemas de circulação, quando a crítica de jornal passa a dividir seu lugar histórico com revistas especializadas e

e pela organização de agentes do campo das artes plásticas, que desejavam difundir suas ideias e seus projetos, além de abrir interlocução e formar novos públicos para as artes plásticas.

Num breve levantamento dos novos meios de divulgar a crítica de arte produzida na década, encontrei três iniciativas editoriais. A primeira é a revista *Arte em São Paulo*, um periódico que respondia às demandas de um grupo de artistas radicados em São Paulo. O editor responsável era Luiz Paulo Baravelli, e o projeto gráfico do periódico visava abrigar questões e poéticas de artistas e discussões teóricas sobre cultura. O formato era em A4 impresso na horizontal, espiralado, como um caderno de textos escritos e visuais, e, a cada número, um artista era convidado a realizar uma obra gráfica para a capa.²

Diferentemente da *Arte em São Paulo*, produzida por artistas e críticos mais jovens, outro periódico especializado nas artes plásticas criado nos anos 1980 era ligado à PUC-RJ: a *Revista Gávea*, do curso de especialização em história da arte e arquitetura no Brasil. Com publicação semestral, seu primeiro número saiu no segundo semestre de 1984, e o editor responsável era o artista e professor Carlos Zílio. A revista respondia em parte às demandas de pesquisadores, alunos e professores da instituição, e trazia entrevistas, artigos e resenhas de livros de intelectuais e artistas externos à academia. Circulava no universo acadêmico, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.

A terceira é a *Revista Arte*, de estudos de arte e educação, sob a responsabilidade editorial dos professores Ana Mae Barbosa, José Teixeira Coelho e Luís Augusto Milanesi, todos ligados à ECA-USP. Grosso modo, a revista foi criada em 1982, como um instrumento político em defesa de uma educação artística contemporânea, que discutia novos parâmetros de formação das artes plásticas nas escolas e nos museus. A publicação foi organizada pela Comissão Pró-núcleo de Arte-educação de São Paulo e tinha circulação restrita ao meio educacional e dos museus de São Paulo, fortalecendo o movimento de arte-

catálogos de exposições, mudando sua relação com a produção de arte – não mais uma crítica judicativa, mas colaborativa; (4) especialização do público leitor, quando a tiragem e a ampla circulação do jornal gradualmente são substituídas pela produção em menor escala dos catálogos de exposição e revistas acadêmicas; (5) expansão de seu campo de atuação, quando a crítica escrita passa a conviver com a crítica não verbal, uma vez que o crítico assume também a função de curador, papel de destaque no contexto da arte contemporânea. Todos esses aspectos marcam a crise da crítica de arte na contemporaneidade, já perceptível na década de 1980, fazendo com que essa prática assuma novas feições, ainda não totalmente definidas” (Reinaldim, 2009, p. 11).

2 Soube da existência da revista *Arte São Paulo* em entrevista com o artista Guto Lacaz. Segundo seu relato, as capas eram verdadeiras obras de arte, encomendadas aos artistas mais jovens na década de 1980. Fiz um levantamento do primeiro número, lançado em 1981, ao número 32, em 1985; nesse período, a tiragem da revista variou entre 500 e 5.000 exemplares. Também a periodicidade era bastante variada: houve fases em que ela era mensal, em outras em que era trimestral e outras ainda em que saía com intervalos maiores, levando a crer que sua publicação dependia dos recursos arrecadados. Passaram por suas páginas nomes importantes da arte e da escrita da crítica brasileira: Anateresa Fabris, Carlos Fajardo, Dudi Rosa Maia, Fayga Ostrosser, Frederico Nasser, Guto Lacaz, Ivo Mesquita, Jeanete Mussati, José Resende, Lisette Lagnado, Maria Alice Milliet, Miguel Chaia e Wesley Duke Lee, entre outros.

-educadores da época, que pouco a pouco seria acolhido em outras capitais brasileiras, como aconteceu no Recife.³

Havia também as coleções de textos *Arte Brasileira Contemporânea*, criadas pela Funarte, especificamente pela divisão de multimeios, depois nomeada Departamento de Editoração. A Funarte distribuía essas coleções para alguns centros de estudos e espaços de formação das artes plásticas no Brasil. O NAC da Paraíba acolhia as políticas de formação, difusão e os programas da Funarte, portanto, certamente recebia essa publicação. E o Recife? Seus artistas e demais agentes acolhiam esse material? Como seria recebido e que ressonâncias teria na escrita da crítica local? Os artistas e críticos radicados na cidade tinham acesso aos debates que ele promovia? Os jornalistas que escreviam na imprensa ou os artistas que escreviam sobre arte e sobre a obra de outros artistas liam essas revistas?

Com essas questões em mente e à medida que deparava uma diversidade de revistas produzidas na década, retomei os relatos de artistas e jornalistas que escreviam na imprensa local ou em catálogos.⁴ Houve apenas duas menções a publicações contemporâneas, dos artistas Marcelo Coutinho e Joelson Gomes. O primeiro falou na importância da biblioteca do Centro de Artes em sua formação e, quando lhe perguntei especificamente por algum periódico no âmbito da universidade, ele pensou um pouco e acabou citando a *ArtForum Magazine* e outros internacionais. Joelson lembrava-se de uma havia em bancas de jornal, a revista *Galeria de Arte*, considerada mais “oficial”⁵ do meio artístico,

3 Sobre o assunto, ver principalmente Barbosa (1996), que analisa a situação política e conceitual do ensino da arte no Brasil na década de 1980, entrecruzando essas mudanças metodológicas com as ocorridas nos Estados Unidos no mesmo período. Esse debate acionou outras capitais do Brasil e mobilizou professores e gestores públicos em torno de novos paradigmas para se pensar a educação artística nas escolas públicas. Reverberando no Recife, esses debates foram acolhidos pela Diretoria de Serviços Educacionais – Departamento de Cultura, órgão ligado à Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Em 1988, o então diretor do Departamento de Cultura, Paulo Marcondes Soares, organizou e publicou um livro que reunia textos de diversos especialistas da área, objetivando, segundo diz na apresentação, atender à necessidade dos professores de educação artística de acesso a fontes básicas de estudo na área (p. 11). Há ainda um estudo da especialista em arte-educação Simone Luizines (2009), sobre a recepção das propostas da professora Ana Mae Barbosa no Recife na década de 1980.

4 Nessa retomada, constatei que os artistas entrevistados disseram sobretudo que dificilmente chegavam livros, revistas ou catálogos atuais ao Recife, e poucos lugares podiam acolher essas publicações. A justificativa recorrente era que a procura também devia ser baixa – mesmo considerando “o número expressivo de artistas por metro quadrado” (Pinheiro, relato à autora, 2009). Era ponto pacífico na década de 1980 que as informações demoravam mais para chegar à cidade (“não é como hoje”). Muitos disseram também que a maior parte dos catálogos que eles tinham e liam eram levados por amigos artistas que viajavam: “quando alguém trazia alguma coisa, era uma loucura, corríamos todos para ver e saber o que estava acontecendo, o que se fazia fora daqui” (Maurício Castro, relato à autora, 2008). Essa troca de material de leitura – literatura, quadrinhos ou livros de arte – era feita muitas vezes nos ateliês coletivos e no espaço dos grupos. Segundo José Paulo, “nossa geração tinha acesso aos artistas modernistas, catálogos dos grandes mestres” (relato à autora, 2009), sendo ele próprio um dos artistas jovens que viajava e voltava com publicações mais atuais, sobretudo quadrinhos, seu gênero preferido. Em suma, de modo geral, falou-se mais sobre a proverbial dificuldade de acesso do que propriamente sobre o que se lia.

5 Era uma revista de maior circulação, com anúncios de galerias e empresas cujos produtos eram ligados

e dos livros de arte publicados pela Taschen Books; segundo ele, esses eram os textos a que “[sua] geração tinha acesso, as coisas eram mais difíceis de chegar aqui” (Joelson Gomes, relato à autora, 2004).

É possível que, mesmo sendo uma construção desse passado no presente, esse relato recupere aspectos da circulação de informação no meio artístico do Recife. Se for assim, pode-se inferir que essas novas publicações tiveram pouco impacto, pois não são mencionados pelos artistas e críticos que entrevistamos. Isso se confirma também pela verificação de duas bibliotecas especializadas⁶ cujo acervo poderia incluir as revistas citadas e os cadernos de textos ABC, mas só na Fundaj localizei a Coleção ABC. Conclui-se, portanto, que a distribuição e a circulação desses periódicos se restringia a seu centro de produção, e que artistas e críticos do Recife não tinham acesso à maioria deles. Assim, a ressonância dessas escritas veiculadas pelos novos meios, ligados sobretudo à universidade, quase não se fez sentir no meio artístico e tampouco na escrita da crítica de arte local.

Embora toda a intensa produção e mobilização do campo das artes no Recife nos anos 1980 tenha sido registrada de muitos modos, o levantamento nos diários locais da década revelou uma escrita crítica das artes plásticas rarefeita e difusa, assim como escassos livros especializados ou catálogos de exposições. Assim, cogito que tenha se investido pouco na elaboração de revistas e jornais especializados, exceto pelas raras iniciativas independentes de alguns artistas. Praticamente nos dois principais jornais do Recife, o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal do Commercio*, os textos sobre as artes plásticas e a produção dos artistas são de caráter mais informativo que crítico – compilações de informações sobre os eventos que ocorreriam na cidade, como uma espécie de agenda cultural comentada. Vez por outra, um jornalista se aprofundava nas especificidades do campo e analisava trajetórias e produções.

Os textos jornalísticos não estavam comprometidos com uma reflexão mais densa ou consistente sobre a arte e seus domínios. Considerando que o “o papel da crítica não é criar polêmica, mas procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentidos para as obras de arte” (Osório, 2005, p. 9), o que havia no Recife era uma escrita crítica que se reportava à produção artística e à obra de arte apenas descritivamente, sem tocar em qualquer tensão que engendrasses o confronto de ideias ou a ampliação dos sentidos dos trabalhos tratados.

às artes, e era como uma difusora das artes plásticas. A meu ver, era reprodutora do *establishment* das artes plásticas.

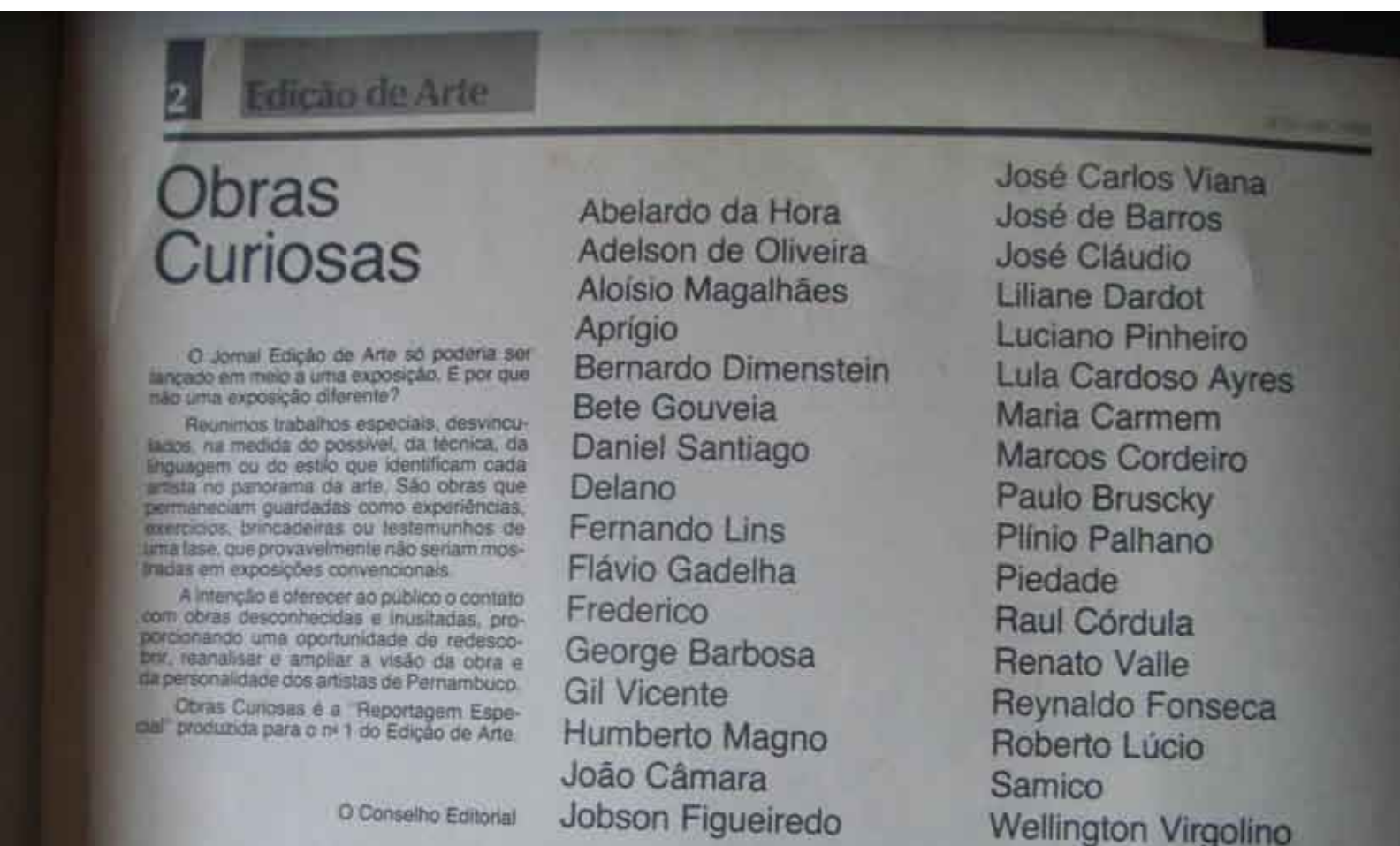
6 Refiro-me à Biblioteca do Centro de Artes da UFPE e à da Fundação Joaquim Nabuco, ambas muito ativas na época e de alguma maneira lembradas pelos artistas como lugares de referência.

Perguntados sobre a escrita crítica da década, todos os artistas entrevistados afirmaram, primeiramente, que não havia então uma crítica de arte mais articulada; depois, num esforço de fazer emergir uma lembrança sobre o tema ou alguma experiência com críticos de arte, por exemplo, citaram nomes de jornalistas como Celso Marconi – e logo emendavam que ele fazia mais crítica de cinema – e de Paulo Chaves, um jovem articulista que de fato foi um dos interlocutores dessa jovem geração – um crítico mais envolvido com o campo das artes plásticas e um difusor dos trabalhos dos jovens.

Esse fato é intrigante e vale uma investigação, pois faz parte da tradição recifense a passagem de intelectuais pela imprensa local opinando sobre a produção das artes – literatura, teatro, cinema e artes plásticas. Por que, então, nos anos 1980, a escrita específica sobre as artes plásticas é tão rarefeita?

Considero que o que mais se aproximava de uma escrita crítica que buscava dialogar com os processos de criação talvez tenham sido as narrativas do artista José Cláudio, na imprensa oficial do estado, no Caderno de Cultura, em publicações que compilavam em parte a história da arte e dos artistas em Pernambuco e em artigos de um jornal que era iniciativa de artistas, o *Edição de Arte*.

Figura 3.1 Jornal Edição de Arte nº1, contra capa. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.



Obras Curiosas

O Jornal Edição de Arte só poderia ser lançado em meio a uma exposição. E por que não uma exposição diferente?

Reunimos trabalhos especiais, desvinculados, na medida do possível, da técnica, da linguagem ou do estilo que identificam cada artista no panorama da arte. São obras que permaneciam guardadas como experiências, exercícios, brincadeiras ou testemunhos de uma fase, que provavelmente não seriam mostradas em exposições convencionais.

A intenção é oferecer ao público o contato com obras desconhecidas e inusitadas, proporcionando uma oportunidade de redescobrir, reanalisar e ampliar a visão da obra e da personalidade dos artistas de Pernambuco.

Obras Curiosas é a "Reportagem Especial" produzida para o nº 1 do Edição de Arte.

O Conselho Editorial

Abelardo da Hora
Adelson de Oliveira
Aloísio Magalhães
Aprígio
Bernardo Dimenstein
Bete Gouveia
Daniel Santiago
Delano
Fernando Lins
Flávio Gadelha
Frederico
George Barbosa
Gil Vicente
Humberto Magno
João Câmara
Jobson Figueiredo

José Carlos Viana
José de Barros
José Cláudio
Liliane Dardot
Luciano Pinheiro
Lula Cardoso Ayres
Maria Carmem
Marcos Cordeiro
Paulo Bruscky
Plínio Palhano
Piedade
Raul Córdula
Renato Valle
Reynaldo Fonseca
Roberto Lúcio
Samico
Wellington Virgolino

Edição de Arte

TENDÊNCIAS EM ARTES PLÁSTICAS

CAIXA DE ARTES
1970-1971

01



Primeiro Plano

Exposições na Arteópia e no Centro Cultural
Adriana Faria marca o início de Luciano Pinheiro
depois de quase três anos longe das galerias e do País

Colecionador

Sensibilizado e talentoso, mas com uma
sensação de falta de direção, Gerardo
Majeta prova e aplica o conceito

Circuito

Galerias, museus, feiras, exposições
A agenda do Edição de Arte abre as portas
Todo mês

Pintando o "set"

Cenários, vídeos, fotografias
personagens da história
Bernardo Guimarães e o vídeo
em mostra na Oficina

Técnica/Aquarela

A técnica é simples e ampla
Não por isso fica de fora
Guto Oster mostra o caminho

Guto Oster - aquarela
Luciano Pinheiro

Figura 3.2 Jornal Edição de Arte nº1, capa. Essa 1ª edição teve duas capas diferentes. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.



Obras Curiosas

Exposição de lançamento do Jornal Edição de Arte, reunindo trabalhos singulares de diversos artistas de Pernambuco.

Galeria Messangana
Av. 17 de Agosto, 2187 Casa Forte

Período: 8 a 30 de setembro
Horário: 3ª a 6ª 11 às 17h
sábado e domingo 13 às 17h
Abertura 8 de setembro 20 h

Agência
Fundação Joaquim Nabuco
Instituto de Documentação
Museu do Homem do Nordeste

Perfil de uma geração não-figurativa

11

[illegible]

Δ

[illegible]

Билет № 10

[illegible]

Good oral hygiene, including brushing and flossing, can help to reduce the risk of oral cancer. It is important to see a dentist regularly for checkups and cleanings. If you have any concerns about your oral health, please contact your dentist.

Per questo, per prima cosa, è necessario che il governo italiano si assuma la responsabilità di una politica di sviluppo economico e sociale che sia in grado di attrarre investimenti e di creare posti di lavoro. In secondo luogo, è necessario che il governo italiano si assuma la responsabilità di una politica di sviluppo culturale e scientifico che sia in grado di attrarre investimenti e di creare posti di lavoro. In terzo luogo, è necessario che il governo italiano si assuma la responsabilità di una politica di sviluppo ambientale che sia in grado di attrarre investimenti e di creare posti di lavoro.

Em 1990, quando o governo de Washington, apoiado por México, não teve sucesso em estabelecer o controle do tráfico de drogas no México, o país passou a ser considerado uma das principais rotas de tráfico de drogas do mundo. Desde então, o México tornou-se um dos principais países produtores e consumidores de drogas no mundo.

Comments

[illegible][illegible][illegible]

Also, you can enjoy a wide range of outdoor sports and activities. For example, you can go fishing, hunting, or hiking. You can also enjoy the view of the mountains and the lake. The weather is usually very nice, and the scenery is beautiful. You can also enjoy the view of the mountains and the lake. The weather is usually very nice, and the scenery is beautiful.

¹See, e.g., *Boyd v. United States*, 334 U.S. 83, 68 S.Ct. 122, 92 L.Ed. 107 (1948).

100

[illegible][illegible]

210. *Journal of the American Medical Association*, 1990; 263: 2500-2501. *Editorial*. The American Medical Association's (AMA) position on the use of the term "physician" in the context of the medical profession is a subject of ongoing debate. The AMA has long maintained that the term "physician" is the most appropriate and respectful title for those who are licensed to practice medicine. However, in recent years, there has been a growing trend to use the term "doctor" as a more accessible and less formal title. This editorial discusses the implications of this trend and the AMA's stance on the matter.

Ristorante Piano
Aberto almoço e
Musica ao vivo
Reservas Fone:

SAPOL DEPT

Figura 3.3 Jornal Edição de Arte, nº 1, capa. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

Figura 3.4 Jornal Edição de Arte. Entre a figuração e a abstração, o debate de gerações. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.



Figura 3.5 Desenho que integrou 1ª edição do Jornal Edição de Arte. Coleção Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.



Figura 3.6 Jornal Edição de Arte, nº 3, Capa. Coleção do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

Figura 3.7 Jornal Edição de Arte, nº 4. Anuncia o debate sobre abstração. Coleção Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.



Detenhamo-nos um pouco no tabloide *Edição de Arte*, criado por um grupo de jovens artistas, Flávio Gadelha, Gil Vicente e Renato Valle, a socióloga Laura Buarque e a jornalista Andrea Moreira. No editorial do primeiro número, com uma tiragem de cinco mil exemplares, os editores expõem os objetivos do jornal: “Quando se pensou o *Edição de Arte*, não se imaginou o final feliz de uma criação editorial coletiva. O projeto era informar, divulgar e discutir o circuito local – fonte, porém, inexplicavelmente pobre de referências nesse sentido”. (*Edição de Arte*, 1988, p. 2). A iniciativa vinha responder à necessidade de sistematizar a crítica de arte, a começar por informar as relações existentes, as produções e as dinâmicas desenvolvidas no Recife. Na época, muitas galerias anunciaram do jornal exposições, acervos e serviços; outros setores da iniciativa privada participaram com propaganda e divulgação de produtos. Escreviam textos analíticos, críticas e resenhas e pontuavam uma agenda cultural das artes visuais, nomes como José Cláudio, o próprio Gil Vicente, Celso Marcondes, Paulo Chaves, Laura Buarque, Ivana Diniz, Adriana Dória Matos e Montes Magno, entre outros convidados que frequentaram as páginas do jornal em suas 10 edições entre 1988 e 1989.

O *Edição de Arte* foi lançado juntamente com uma exposição de arte que reuniu 33 artistas das mais variadas tendências e estilos, chamada “exposição diferente”, por reunir um conjunto de obras desconhecidas do público: havia exercícios, experimentos, brincadeiras ou “exercícios de uma fase” de diversos artistas pernambucanos. No entanto, é curioso que, dos artistas mais jovens, aqueles que na segunda metade da década, por exemplo, formavam o grupo Carasparanambuco, para não citar outros, nenhum tenha integrado a exposição. Os nomes que participaram da Exposição Diferente compunham, de certa maneira, um grupo de amigos mais próximos, artistas consagrados no circuito e por aqueles que não eram exatamente consagrados mas eram muito atuantes. A mostra foi como um grande panorama da produção das artes plásticas de Pernambuco, de sorte que nomes como os de Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Reynaldo Fonseca, Samico e João Câmara não poderiam ter faltado, porquanto figurassem como ícones da arte pernambucana.

Em suma, pode-se dizer que o estilo editorial do periódico se revelou tradicional, correspondente aos modelos da imprensa oficial, poucos ousadas, salvo as produções de capa, que a cada edição traziam um trabalho de um artista. Não obstante, o *Edição de Arte* consolida uma iniciativa de artistas no campo da produção editorial inédita no Recife daquela década, revelando uma insatisfação por parte dos artistas com os meios de divulgação e reflexão nas artes plásticas. Assim, seu maior mérito foi ser um canal informativo e aglutinador de notícias e reflexões do *métier*. O *Edição de Arte* teve vida curta, encerrando-se sua impressão em 1989. Segundo Gil Vicente e Renato Valle, um dos motivos que levaram ao fim do jornal foi a dificuldade de mantê-lo só com os anúncios vendidos e a disponibilidade de o grupo se dedicar à sua produção.

Outra experiência editorial no âmbito das artes plásticas nos anos 1980 foi a publicação de uma análise e compilação da história da arte local, num estilo próximo à crônica, intitulada *Artistas de Pernambuco* (1982),⁷ de José Cláudio. O livro narra uma história da arte pernambucana associada à produção pictórica do século XVII, com base na presença holandesa e na cultura material produzida no período, destacando a obra paisagística do artista viajante Frans Post. Daí concluímos que a pintura e especialmente a pintura de paisagem sejam, de acordo com José Cláudio, as matrizes oficiais da produção artística da região. Essa ideia alimentava o imaginário dos artistas e seus trabalhos, e podemos inferir que, até a década de 1980, essa visão foi pouco questionada, fosse pelos ditos tratados críticos, fosse por ensaios jornalísticos.

Em formato ofício, a capa do álbum *Artistas de Pernambuco* trazia o óleo *Moça lendo*, de Augusto Reynaldo. Embora possa causar espécie o fato de não se tratar de uma paisagem, a escolha do organizador sugere a recolocação das leitoras de obras modernas brasileiras, e há certa ousadia na composição, revelando os procedimentos do moderno, com os quais José Cláudio dialogava então.

Há, inicialmente, um texto de apresentação do próprio José Cláudio, depois, das páginas 22 a 219, imagens e suas principais referências, ultimado por um posfácio também de autoria do pintor. A primeira imagem é de uma obra de Frans Post, *Paisagem de Pernambuco*, um óleo sobre madeira de 23 x 32 cm, da coleção do Museu do Estado de Pernambuco, seguida de outras do mesmo pintor e – não surpreendentemente – de quatro pinturas do artista paisagista Telles Jr.: *Entrada da Barra do Recife*, 1905; *Dendzeiro*, *Cheia dos Remédios*, *Cobra coral ou cobra e borboleta*, do fim do século XIX e início do XX. Depois, num corte cronológico, imprimem-se imagens de Aloísio Magalhães – desenhos, marcas e aquarelas. Daí até o final do álbum, sucedem-se imagens de dezenas de pintores, cartunistas e gravuristas ligados à produção local. Assim, *Artistas de Pernambuco* é como guia de apresentação de artistas pernambucanos do século XVII aos anos 1980, sem análises críticas.

Em 1984, José Cláudio publica *Tratos da arte de Pernambuco*, editado pela mesma Secretaria e com a participação da Funarte. Sem imagens e num estilo de crônica, o livro faz uma importante análise histórica crítica da produção da arte pernambucana, apoiada em textos e crônicas raras do início do século XX sobre o tema. Logo nos primeiros

⁷ Edição do governo de Pernambuco, sendo governador José Muniz Ramos, secretário de Turismo, Cultura e Esportes, Francisco A. Bandeira de Mello e secretária de Educação a professora Maria Creuza Gomes Aragão. Consta na folha de rosto a publicação foi lançada em setembro de 1982. Destaca-se também que a edição do livro só foi possível graças a um convênio assinado em 1981, ainda na gestão de Marco Maciel. Segundo minha interpretação, ela procurava marcar os episódios oficiais da história do estado sob uma ótica que os congelava e fortalecia a ideia dos “heróis” pernambucanos e produzir novos “heróis”, agora na área da cultura, entre os quais Marco Maciel, Roberto Magalhães e o cronista pintor de paisagens José Cláudio.

parágrafos, o autor propõe ao leitor uma visita aos anos 1920 guiada por *A década de 20 em Pernambuco (uma interpretação)*, uma publicação da década de 1970 de Souza Barros prefaciada pelo poeta Joaquim Cardozo.

No prefácio, José Cláudio enfatiza a força da imprensa na década de 1920, com a presença de intelectuais que produziam textos e imagens (gráficas, caricaturas, gravuras, desenhos, fotografia) e, citando passagens de Souza Barros e Joaquim Cardozo, deplora a situação de sua própria época, com reduzida participação da imprensa e a falta de uma “escrita da crítica de arte” nos jornais do Recife, denunciando aí a ausência dos jornalistas/intelectuais. A seus olhos, esse era um dos problemas que atingia a chamada “precariedade da crítica”:

A imprensa era a principal vitrine da época, o meio a que a mensagem se devia prestar. Revistas, panfletos, jornais – havia-os em grande número. Hoje, ficamos praticamente reduzidos a dois: o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco* –, onde atuava um tipo de jornalista hoje extinto: o intelectual [...]. Souza Barros lista “os mais credenciados jornais da era dos 20: *Diário de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal do Recife*, *A Noite*, *A Rua*, *A Notícia*, *Jornal Pequeno*, *Diário do Estado*, *O Intransigente*, *Jornal do Commercio*, *Diário da Manhã*, *Diário da Tarde* e *A Tribuna*.” E é daí, de dentro desses jornais, desse meio de jornalistas-intelectuais que tinham voz de mando dentro do jornal como Gilberto Freyre, diretor do *A Província*, que vai sair a safra de artistas de Pernambuco da década de 1980?, não sendo, pois, de estranhar – e os artistas desse período deixaram marca na produção artística pernambucana até hoje – a predominância dos desenhistas, dos caricaturistas, dos ilustradores e até, não menor, do tipógrafo, ou tipógrafo-literato-artista plástico, avultando nesse particular o nome de José Maria de Albuquerque e Mello e sua *Revista do Norte* (Silva, 1984, p. 5, grifo nosso).

Como afirma o autor, de fato, a imprensa pernambucana acabou ficando restrita a dois periódicos, diminuindo drasticamente a presença de textos críticos e, para agravar a situação, somava-se a isso a ausência de jornalistas-intelectuais na elaboração de uma crítica das artes plásticas com fundamento teórico, artístico e intelectual, como era comum no Recife desde há cerca de 50 anos⁸ até os primeiros anos da década de 1960,

8 A escrita crítica sobre as artes em geral no Recife se revelou, grosso modo, nas primeiras décadas do século XX, por intelectuais oriundos da Faculdade de Direito, com destaque, desde a década de 1940, do sociólogo Gilberto Freyre e seu desafeto e opositor Joaquim Inojosa, no *Jornal do Commercio*. O período de redemocratização deu ânimo a uma cidade que, com uma tradição secular, era palco de polêmicas importantes sobre os rumos do país e a participação efetiva de Pernambuco nas decisões nacionais, além do debate sobre o regionalismo e o Modernismo. Com expressão nacional, o autor de *Casa-grande & Senzala* era conhecido pela defesa do regionalismo e assumiu o debate sobre a produção das artes. A imprensa seguia refletindo as tendências do debate cultural, como do político. Além dos mais antigos narradores e críticos das artes em geral, principalmente de teatro e cinema, na década de 1950, surgiram novos jornalistas como Jomard Muniz de Britto, José de Souza Alencar, Paulo Fernando Craveiro, Alexandrino Rocha, Renata Cardoso e Jorge Abrantes, enamorados da cinematográfica, “cada vez mais presente, devido à influência crescente do cinema no cotidiano da população, muitos deles com uma atuação intelectual que

antes do golpe militar. Poetas, historiadores, dramaturgos, literatos, advogados e alguns artistas plásticos que em outras décadas perambulavam pelo campo das artes plásticas, informando e formando artistas e público, não o faziam mais, queixa-se José Cláudio. Já na década de 1980, esses intelectuais não eram mais tão frequentes no meio das artes plásticas, ou melhor, não se atreviam à escrita crítica, a fazer comentários inquietantes sobre a produção então contemporânea dos artistas consagrados, e muito menos dos jovens que arrojavam no *métier*.

Analisei a escrita crítica de José Cláudio a fim de perceber se, em meio a suas longas citações e muitas informações sobre a história da arte pernambucana, havia referências à produção artística da década de 1980, e de saber o que ele pensava a seu respeito. Teria acompanhado a dinâmica da produção dos artistas e da crítica nacionalmente? Como pintor, qual era sua opinião sobre a chamada “emergência da pintura”?

Concluí que *Tratos da arte de Pernambuco* dá poucas pistas, mas certos sinais e as próprias lacunas produzem sentidos e podem ajudar a responder a algumas dessas indagações. É notório seu mapeamento da documentação e bibliografia da “história da pintura realizada aqui”, que estrutura e o ajuda a compor esse livro. Esse procedimento de escrita e apropriação dessas fontes permite considerá-lo um pesquisador do campo das artes plásticas, alguém que faz um papel de cuja falta ele mesmo reclama – o de jornalista-intelectual. Nesse sentido, o lugar em que ele aloca suas narrativas é Pernambuco, sua terra. Não procura se intitular crítico, intelectual ou historiador, mas enfatiza sua condição de artista, mesmo quando escreve um livro como esse. Seu descompromisso com esses outros lugares de produção do saber é perfeitamente notável em seus textos, e cá e lá faz uma menção irônica e reafirma o lugar que deseja ocupar. Parece não querer se envolver em polêmicas do presente, portanto, sente-se mais confortável para falar sobre o repertório do passado.

Há, nas entrelinhas, considerações sobre a produção da década de 1980. Pinçamos alguma coisa sobre o “expressionismo na arte atual”, que José Cláudio associa ao debate do regionalismo,⁹ e referências aos escritos do crítico Frederico Moraes, demonstrando que tinha informações sobre as questões que se discutiam no dia no país e no mundo, mesmo sem – nesse livro – fazer uma análise mais profunda dessas ideias ou da produção local.

se estende por décadas” (Rezende, 1997, p. 169). Nas décadas de 1960 e 1970, registre-se a presença forte na imprensa da escrita narrativa da artista Ladjane Bandeira, seguida pela de José Cláudio, além da dos que eram funcionários do jornal, como Celso Marconi, por exemplo.

⁹ Essa é uma das questões mais recorrentes nesse texto. Ao afirmar uma arte pernambucana empreender a busca de um “início” ou uma “origem”, José Cláudio entrecruza referências de escritos jornalísticos sobre arte como dos textos de Freyre, do *Livro do Nordeste*. Por exemplo, o artigo “Cincoenta anos de pintura em Pernambuco”, escrito por Lucilo Varejão a pedido de Souza Barros, para a revista *Arquivos*, que o publicou em novembro de 1942, recupera essa ideia.

josé cláudio

**TRATOS
DA ARTE
DE
PERNAMBUCO**

RECIFE 1984

Figura 3.8 Capa do livro *Tratos da Arte de Pernambuco: Recife, 1984*. Um dos textos analíticos que marcaram a década de 1980, e que se inscreve como uma das obras da historiografia das artes plásticas de Pernambuco. De autoria de José Cláudio como resultado de pesquisa financiada pela Funarte.

Vejamos o comentário de José Cláudio ao prefácio de Joaquim Cardozo, onde o primeiro faz menção ao debate das artes nos anos 1980. Por questão de clareza, transcrevemos primeiramente o texto de Cardozo citado por José Cláudio:

Gilberto Freyre, que colaborou na *Revista do Norte*,¹⁰ contribuiu para o renascimento do regionalismo dando-lhe caráter não apenas poético ou literário, mas também vivencial e científico. O regionalismo era uma ordem de coisas sempre sujeita a renovação, desde Natividade Saldanha, desde Juvenal Galeno. Ao regionalismo, eu compararia o que foi e ainda é, para os alemães, o Expressionismo, que, como diz Herbert Read: “O Expressionismo não é, como o Impressionismo ou o Pós-impressionismo, um estilo específico da arte moderna. Ele é antes um estilo que tende a reaparecer no norte (da Europa) onde diminui o vigor das influências externas”¹¹ (Cardozo, 1939, s/p).

Agora, que se começa a dar maior atenção a esses grupos – de minha parte, escrevi, no que se refere a Pernambuco, *Memória do atelier coletivo*: Recife, 1952-57, em 1978, modestinho, mas que me tem dado grandes alegrias, sendo a mais recente a de o ver citando no ótimo “Núcleo Bernardelli/Arte brasileira nos anos 30 e 40”, de Frederico Moraes –, cresce cada vez mais a importância dessa visão menos estrelista do artista brasileiro, mais esclarecedora do seu surgimento, do ambiente que o gerou. Outro ponto a considerar é a ideia desse regionalismo cíclico, na comparação que Joaquim Cardozo faz com o Expressionismo alemão; coincidentemente, estamos assistindo agora, na recém-inaugurada década de oitenta, a mais um surto de Expressionismo, com a diferença de que, em vez do norte da Europa, agora é em escala mundial e com vários nomes: Transvanguarda (Itália), Novos *Fauves* ou pintura veemente (Alemanha), Nova Imagem (Estados Unidos) ou ainda Neo-expressionismo ou pintura energética, como explica Frederico Moraes em *O Globo*, em 16 de setembro de 1982 (Silva, 1984, p. 5).

O debate central aí recai sobre o tema da “adequação”, e não “tensão”, entre o Modernismo pernambucano e a tradição/regionalismo presente na produção de artistas plásticos, escritores, intelectuais, poetas e paisagistas, entre muitos outros inventores da arte moderna em Pernambuco, cuja crítica – levíssima – se dirige aos que insistem em focalizar o em São Paulo o surgimento da arte moderna brasileira:

Geralmente, as histórias são contadas depois de acontecidas, mas nem sempre quer dizer que terminaram: podem ter terminado para uns e não para outros, e, para alguns, nem existiram. Estava para intitular este capítulo belamente de “Alborecer da Arte Moderna em Pernambuco”, mas ainda isso poderá ser reflexo do fato de esse alborecer ser tido como ocorrido em São Paulo, ou pelo menos é o que tem sido implantado. A TV Globo vem comemorando neste ano de 82, com anúncio em que

10 Segundo Cardozo, a *Revista do Norte* teria sido uma escola de produção de pensamento e arte; uma escola regionalista à qual “Gilberto Freyre deu ênfase, com o seu Manifesto” (1984, p. 5).

11 “Expressinism is not like impressionismo or post-impressionism a specifically modern style in arte. It is rather a style that tends to reappear in North whenever the strength of external influences diminishes” (Read apud Cardozo apud Silva, 1984, p. 6).

aparecem atores recitando trechos de Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Anita Malfatti, os 50 anos de Arte Moderna. Se pegarmos a história por outra perna, a partir de uma visão local, começando por aqui, em Pernambuco, em vez de começarmos por São Paulo, talvez essa década de vinte, esse começo dos anos vinte, pudesse ser visto a conviver tranquila e domesticamente com a arte nova, como é visão de Luís Jardim, sem precisar de interferências paulistas [cita-se em seguida trecho de Luís Jardim] (Silva, 1984, p. 12).

Da leitura desses dois comentários de José Cláudio na década de 1980 – e sem me deter em *Memória do atelier coletivo* (1978) –, noto pouquíssima influência do debate internacional focado nas teses de Bonito Oliva. Exclua-se desde já a hipótese de desinformação ou ignorância do autor – que, reitero, é um importante pesquisador no campo das artes, de reconhecida erudição na pintura, na leitura e na escrita e possuidor de uma grande biblioteca de arte colhida em suas viagens. José Cláudio morou em Salvador, viajou pela Europa, viveu na Itália e em São Paulo e participou de duas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, entre os anos 1950 e 1960, para depois optar por radicar-se em Olinda. Sua trajetória responde em parte por sua escrita, seu mergulho na história da arte e sua narrativa pictórica.

Nascido em Ipojuca, na zona da Mata Sul de Pernambuco, em 27 de agosto de 1932, José Cláudio da Silva foi o único filho homem do comerciante Amaro Silva e de Maria Ramos da Silva e, segundo conta em entrevista, o primeiro de toda a família que teve o privilégio de pôr os pés num colégio. O próprio artista descreve sua trajetória:

Eu vim para o Recife, para um internato no Colégio Marista, para fazer ginásio, que em Ipojuca não tinha. Fiz exame de admissão, depois fiz ginásio, colegial, passei para o Colégio Oswaldo Cruz, para fazer o clássico, estudar Direito. Entrei para a Faculdade, e foi quando eu vi que não era a minha praia. E conheci Abelardo da Hora e outros amigos; aliás, eu conheci primeiro um ex-aluno do Marista, Ivan Carneiro, que perguntou se eu ainda gostava de desenho, e eu disse que sim. Então, ele disse “vamos abrir um ateliê”; aí, eu fiz parte desse ateliê, e eu fui um dos fundadores, fui da primeira leva desse Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, que, muitos anos depois, [Giuseppe] Baccaro quis reviver e fundou outro ateliê coletivo, com alguns que eram do primeiro ateliê coletivo, esse de 1952, como [Givan] Samico e Guita Charifker, que entrou um pouco depois. [...] Abelardo da Hora era como um “mister”, e ele pregava uma arte para o povo, dirigida ao povo, em que o povo fosse protagonista. Daí, a gente pintava trabalhador, visita às feiras, Xangô, e sonhava coisas populares, e as sonhava como aprendidas pela massa, pela população. [...] Depois, eu fui para São Paulo, me desviando desse rumo. Depois de um tempo, começou a prevalecer [a relação com a cultura popular], e hoje eu levei mais a sério, mas por outras circunstâncias. Morei na Bahia. E trabalhava para Carybé, que tinha muitos murais e precisava de muita gente para preparar a parede. [Eu] Era um trabalho braçal. Carybé sabia que meu interesse era pintura, e trabalhamos com vários pintores, naquela época. Com Cravo, com Carybé, com Augusto e pintores que não eram conhecidos e ajudavam os

que eram conhecidos. Geraldo Trindade Leal, que nunca mais ouvi falar dele, era do Rio Grande do Sul, Inis Covadine, que mora em Jundiaí até hoje, Rubem Valentim, que estava começando, na época; eu era ajudante desses pintores. Bem, na casa de Carybé, eu conheci Arnaldo Pedroso D'Orta, e ele disse que, quando eu quisesse, eu poderia ir a São Paulo; eu fui, e nos tornamos muito amigos. Foi a época das grandes Bienais, a Bienal do IV Centenário. E foi aí que eu conheci a pintura do mundo todo. Aqui [no Recife], a gente não tinha nem reprodução para ver, e lá eu vi os originais desse pessoal todo; teve uma grande retrospectiva do Cubismo, e tudo que eu aprendi foi praticamente nessa época. aí, eu ganhei uma bolsa, passei um ano na Itália [...] (José Cláudio, relato à autora, 2009).

José Cláudio voltou ao Recife em 1954, participou da I Exposição do Atelier Coletivo e obteve Menção Honrosa no Salão do Museu do Estado de Pernambuco. No ano seguinte, retornou à Bahia, onde passou a dedicar-se mais ao desenho e, posteriormente, viajou para São Paulo, onde trabalhou com artistas do Modernismo brasileiro como Di Cavalcanti (1897-1976), e estudou gravura com Lívio Abramo (1903-1992), na escola de artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nessa cidade realizou, em 1956, sua primeira exposição individual, *Desenhos*, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Obteve o segundo lugar para desenhos do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, participou da IV Bienal de São Paulo (1957), onde lhe foi conferido o prêmio de aquisição, e recebeu a bolsa de estudos da Fundação Rotelini, o que lhe possibilitou permanecer um ano em Roma, na Academia de Belas Artes, estudando História da Arte e Modelo Vivo. De volta ao Brasil em 1959, passou a residir em Olinda, no ateliê de Montez Magno, Adão Pinheiro e Anchises Azevedo, e realizou sua segunda individual, agora no Recife. Na década de 1960, realizou muitas exposições individuais, participou das Bienais de São Paulo em 1961 e 1963 e obteve do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para desenho (1962). O artista escreveu artigos sobre artes plásticas e literatura para o *Diário da Noite* (1961) e para o *Jornal do Commercio* (1965), lançou os livros *Viagem de um jovem à Bahia* (1965), *Ipojuca de Santo Cristo* e *Bem dentro* (ambos em 1968), além dos álbuns *Os bichos da roda* (1966) e *Catende-xilos* (1971).

A década de 1970 é marcada pelos 100 óleos que documentaram aspectos da Amazônia (1975), tema inspirado por sua participação numa expedição à Amazônia – em que estiveram também cientistas e o zoólogo e compositor músico Paulo Vanzolini, que costumava levar um artista nas excursões, como se fazia no século XIX. Os quadros, adquiridos pelo governador de São Paulo, estão hoje no Palácio dos Bandeirantes, e um dos desenhos da série foi levado pelo zoólogo estadunidense Ronald Hayer para o Museum of Natural History, da Smithsonian Institution, Washington.

Fortemente inspirada na cultura popular e no cotidiano de Olinda, Recife e outras cidades brasileiras, sua obra já percorreu museus e galerias de todo o país e explora

especialmente brincadeiras infantis, tipos populares, festas do interior nordestino e mulheres sedutoras de todos os mundos. Hoje, José Cláudio vive em Olinda onde tem seu ateliê, pinta por encomenda e escreve periodicamente para a revista *Continente*, dedicada à arte e à cultura.

Inquieta com as questões apreendidas em seus textos comentados, decidi entrevistar o artista e filmar o encontro.¹² A meu convite, estava presente o artista plástico Roberto van der Ploeg, que mediu o agendamento. Conversamos um pouco e visitamos a rica biblioteca de José Cláudio, mas, sempre que se mencionava o “objetivo” da entrevista – as lembranças do artista da década de 1980 –, seu entusiasmo arrefecia, e ele repetia que não tinha nada a ver com essa época e que nesse período nada tinha acontecido.

Diante das evasivas, cogitei que talvez nesse período o artista tenha cedido lugar, publicamente, ao pesquisador e ao crítico, e que José Cláudio não quisesse deixar emergir esse duplo de suas lembranças. Seu desejo era contar dos anos que chamo de “romantismo revolucionário” do ateliê coletivo, da viagem à Amazônia, de sua volta a Pernambuco e de suas pinturas de feiras e mulheres fogosas. Às vezes, fazia um comentário bem-humorado sobre seu cotidiano atual, a venda de um quadro encomendado que não fora concluída.

Em face do constrangimento que resultou da menção à década de 1980, eu me perguntava onde teria estado José Cláudio nessa época: isolado em sua casa em Olinda, pintando paisagens, moleques nos canaviais e o Carnaval? Mesmo quando perguntado sobre suas primeiras iniciativas na escrita crítica, ele se esquivou:

Quando voltei aqui pro Recife, já na época de casado, eu tinha que arranjar um emprego e me lembrei da experiência que eu tinha de diagramação no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nunca cheguei a diagramar propriamente, mas eu conhecia, sabia do que se tratava. Como estavam precisando de um diagramador aqui no *Jornal do Commercio* – quem me arranjou esse emprego foi o irmão de Wellington [Virgolino], Milton de Souza, que é pintor até hoje. Eu fui trabalhar no *Jornal do Commercio*

12 Em sua casa-ateliê, fomos recebidos no portão por Roberto Ploeg, e, já dentro da casa, encontramos José Cláudio. Enquanto Maurício Castro e Francisco Bacaro montavam luz, câmeras, microfone etc., eu procurei conversar com o artista. Ele estava falando e aproveitou para conversar sobre sua experiência na Itália com Bacaro, que havia pouco retornara ao Recife, depois de dez anos morando em Milão. Quando falamos sobre o propósito do encontro, José Cláudio me disse que, se era para falar sobre os anos 1980, eu teria que lembrá-lo, porque deu a entender que desse período nada sabia. Rimos todos, e segui com a entrevista. Como o roteiro percorria sua infância, juventude e idade adulta, pensei em partir de sua formação para chegarmos à década de 1980. Comecei perguntando sobre o ofício de seu pai e as lembranças do tempo de Catende, mas senti pouca mobilização da memória, pois raras lembranças afloravam. Sua fala era mais uma narrativa de “causos” sobre os quais ele já escrevera em suas crônicas aos jornais. Quando eu tentava introduzir alguma questão mais específica dos anos 1980, ele se evadia, parecendo recusar-se a falar a respeito. A entrevista durou cerca de uma hora e meia, e tive a impressão de que o próprio José Cláudio se sentiu desconfortável com a situação. Transcrita a entrevista e passado esse impacto inicial, percebi que ele trouxe questões importantes para pensar a construção da fonte oral, da memória e das artes plásticas no Recife.

e lá escrevia sobre arte. A artista Ladjane Bandeira desenhava e escrevia e tinha uma página no *Diário da Noite*. Às vezes, ela não conseguia produzir todas as matérias que fossem suficientes para encher a página, daí eu dizia: “Ladjane, está faltando isso, precisa de uma lauda”. Ela dizia: “Ah! Faça você mesmo”. E eu comecei a escrever e a publicar sem passar pela mão de ninguém. Fiquei escrevendo com ela acho até que um bom tempo, porque eu fazia o trabalho dela: era ela quem devia escrever, e eu, diagramar sozinho. [...] Tinha dia que eu fazia a página sozinho. Aí, eu comecei a escrever e fiquei conhecido como o cara que escrevia sobre cultura e tal. [...] sempre, tudo foi assim, as coisas aconteciam acidentalmente, sabe?, e eventualmente eu fui levando [...] (José Cláudio, relato à autora, 2009).

Casualmente ou não, o fato é que o artista construía essa imagem de crítico das artes plásticas, com uma escrita no estilo de crônica jornalística, por vezes irônica, bem fundamentada em documentos e fontes e reflexo de toda a sua rica experiência. Embora eu pense que sim, não sei se lhe agrada ou não este duplo; ele gostava do ofício da escrita, mas preferia ser conhecido como pintor. Sua experiência na imprensa paulista, somada à vivência no *Jornal do Commercio*, no Recife, ao lado da artista e crítica Ladjane Bandeira¹³, acabou por iniciar José Cláudio no jornalismo.

Mesmo em suas principais publicações da década, *Artistas de Pernambuco* (1982) e *Tratos da arte de Pernambuco* (1984), ambas claramente memorialísticas, pouco se fala nos anos 1980, e o fato de hoje José Cláudio ter poucas lembranças dos enfrentamentos havidos então pode ser uma estratégia de autopreservação.

Seu silêncio e as ausências parecem fazer parte de um esquecimento necessário que o ajuda a se proteger simultaneamente do passado e do presente. De um lado, isentam-no de comprometimento ou responsabilidade pela construção da memória daquela década e a nova dinâmica que se redesenhava no circuito artístico, mas, de outro, sua tentativa de se colocar como quase ausente da cena artística se desmente quando encontramos seu nome integrando os Salões de Arte locais, como artista ou na comissão julgadora, ou como artista convidado para expor em mostras na cidade do Rio de Janeiro, ou escrevendo e lançando livros editados pelo poder público, ou se dedicando à pintura de

13 Ladjane Bandeira foi uma pioneira no jornalismo pernambucano. Nasceu em 5 de junho de 1927 e faleceu em 24 de março de 1999. Nas décadas de 1950 e 1960, foi ilustradora do Suplemento Literário e, como jornalista do setor de artes, publicou entrevistas com diversos escritores, pintores e pessoas ligadas ao teatro. Muito atuante no meio cultural do Recife, fez crítica de arte no *Jornal do Commercio* durante mais de dez anos. Participou da IX Bienal de São Paulo e expôs na Galerie Internationale, em Nova Iorque. Foi diretora do Suplemento Literário do *Jornal do Commercio*, tendo colaborado com vários outros suplementos (*Jornal das Letras*, *Folha de S. Paulo*, *Tribuna de Petrópolis* e *Diário de Pernambuco*). Pertenceu à Associação Internacional de Artistas Plásticos, à Sociedade de Arte Moderna do Recife, à Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco, à Associação Brasileira de Críticos de Arte, à Associação Internacional de Arte, à Academia de Ciências de Pernambuco, à Academia de Letras e Artes do Nordeste Brasileiro, ao Gabinete Português de Leitura, à Fundação Joaquim Nabuco e ao Pen Club do Brasil (<http://www.ladjanebandeira.org/v8/biografia.html>).

encomenda, que parece ter sido a tônica dos últimos anos. Por fim, o que importa aqui é realçar o papel de José Cláudio como crítico das artes plásticas, contribuindo para uma escrita crítica diferenciada no Recife.

Por último, mas não menos importante, além de José Cláudio, nota-se que o que se escrevia nos periódicos diários eram, a rigor, textos jornalísticos informativos. Como presença recorrente na imprensa, destacamos o jornalista Celso Marconi, formado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da UFPE na década de 1950. Segundo seu relato, ele se considera o primeiro jornalista a atuar profissionalmente na imprensa pernambucana. Embora preferisse o cinema, falou também sobre as artes plásticas, no *Jornal do Commercio* e em outros periódicos. Foi editor do Caderno Literário¹⁴ e do Suplemento Cultural do *Diário Oficial*.

Crítico—apenas um espectador atento

Celso Marconi

O único artista, no Brasil, que vejo fazendo uma crítica à crítica, com desenvoltura, é Caetano Veloso. Ele é gênio. Fica muito engraçada a sua raiva contra os críticos. Sempre me divirto muito com os seus pronunciamentos.

Agora, no campo das Artes Plásticas, não vejo ninguém capaz de tão engraçado deboche. Os criadores, no campo das artes plásticas, são mais sérios. Talvez um Wellington Virgolino tenha a verve necessária para boas críticas à crítica.

O que vemos, em geral, no Brasil, são críticos — individualmente — que brigam com determinados artistas — individualmente. Essa coisa de briga pessoal acontece em qualquer campo profissional, todos sabem.

De modo geral o que há, como classe, é um apoio mútuo. E as colunas especializadas sempre trabalham como pontos de divulgação da Arte.

Aliás, é preciso saber ler/entender a Crítica. Porque esta faz parte intrínseca do próprio ato de criação. O melhor crítico de uma determinada obra é o seu autor. Se ele é um artista autêntico saberá, logo, no resultado, o que fez. E saberá distinguir, inclusive, os seus bons dos seus trabalhos fracassados.

A crítica não está no texto escrito, apenas. Até mesmo quando você dá uma coluna inteira ou uma notícia. E o diagramador (se você

não tiver cuidado) pode modificar seu pensamento, dando mais destaque a uma foto do que você pediu. São filigranas que o bom leitor entende.

— Quanto à crítica de arte no Recife, acho que está no nível da imprensa brasileira. É claro que não temos a cobertura que existe na "Folha de São Paulo", por exemplo, mas lá, só de cinema existem 135 críticos (como diz Paulo Francis). Então um escreve sobre o assunto que lhe diz mais de perto e por isso mesmo pode escrever bem melhor, com mais conhecimento, com mais argúcia, do que aquele que tem uma coluna e escreve sobre tudo.

Eu, pessoalmente, tenho a consciência de que faço um trabalho positivo na minha coluna do *Jornal do Commercio*. Análise exposições, sempre que há condições; publico notícias, resenhas. E também, de certa forma, reportagens sobre exposições que vão acontecer. É uma política que é seguida, também, pelo Paulo Azevedo Chaves, em sua coluna no *Diário de Pernambuco*.

Se não sou amigo de todos os artistas de Pernambuco (todos os meses aparecem dezenas...), pelo menos não tenho nenhum inimigo. E por isso mesmo posso ter bastante isenção no noticiário, na minha coluna. Como tivemos

quando, na qualidade de crítico, fizemos um livro, eu e o Paulo Azevedo Chaves, junto com o artista plástico Montez Magno, sobre os artistas pernambucanos (e quem não estava nele fez um movimento de pressão, impedindo a sua editoração, que pena...).

Crítico não é só aquele que tem uma coluna em jornal. E em Pernambuco existem muitas pessoas que são bons críticos de arte. Inclusive alguns artistas, como o próprio Montez Magno, João Câmara, José Cláudio, Francisco Brennand, para citar os mais conhecidos. Era bom se eles, vez ou outra, publicassem artigos, mesmo pequenos ensaios. Na Universidade também existe muita gente capaz, somente que escreve com muito pouca frequência.

Fosse uma Imprensa mais dinâmica, a de Pernambuco, colocaria toda essa gente para trabalhar. Haveria mais estímulo, tanto para a atividade artística, especificamente, quanto para a crítica.

Enfim, desde os seus primórdios Arte só vive entre três pólos: artista criador, crítica e público. O crítico não é mais do que um espectador atento; e por isso mesmo fica na vanguarda do público. Por isso é ele, sempre, quem leva as pancadas quando a recepção não está de acordo com o que espera o artista. Se é assim, sempre foi, o jeito é mesmo simplesmente continuar o jogo.

Figura 3.9 Página do Suplemento Cultural Coletânea. Recife 1989. p. 7 a 5.

14 Além do Caderno de Cultura (atual Caderno 2), o *Jornal do Commercio*, editava aos domingos o Caderno Literário, ilustrado por Ladjane Bandeira, que também escrevia artigos.

Outra presença marcante foi Leda Rivas, jornalista e escritora, que em 1982 ganhou o prêmio José Ermírio de Moraes, da Associação de Imprensa de Pernambuco, com o livro *Valdemar de Oliveira: o homem e o sonho*. Ingressou como repórter no *Diário de Pernambuco* em 1974 e, no ano seguinte, passou a dirigir o Departamento de Pesquisa do jornal, onde também foi editora do Caderno de Cultura durante 20 anos. Destaca-se ainda Paulo Azevedo Chaves, cujo pai era advogado e diretor do *Diário de Pernambuco*. Jornalista e artista plástico, Chaves contribuiu com textos nos periódicos locais e uma ou outra apresentação de exposição. E, na segunda metade da década, a jovem jornalista estreante Adriana Dória Matos, filha do romancista Dória Matos, aluna de Celso Marconi no curso de jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, revelava-se por uma escrita contundente e uma forte participação na cena cultural dos anos 1980, destacando-se no *Diário de Pernambuco* pela cobertura das artes em geral e da crítica de artes plásticas no final daquela e durante toda a década seguinte.



Figura 3.10 Página do Suplemento Cultural Coletânea. Recife 1989. p. 7 a 5.

Mas por que os entrevistados aqui consideram nula a produção crítica do Recife nessa década? Em 1988, o Suplemento Cultural reuniu os artistas Paulo Bruscky, Gil Vicente, Sílvio Hansen e Wellington Virgolino para conversarem sobre o mercado de arte e a crítica, salões regionais e o salão nacional entre outros temas correlatos. À pergunta sobre como analisavam o que vinha ocorrendo em termos de crítica de arte em Pernambuco, Paulo Bruscky, apoiado pelos colegas presentes, foi taxativo: “Pernambuco não tem crítico de arte. Considero um crítico uma pessoa que tem formação muito grande em artes. Esse é o caso de um Beutenmuller, um Olívio Tavares, um Frederico Moraes. São pessoas que passaram a vida estudando e ainda continuam. Aqui, você tem uma pessoa como o Celso Marconi...” (2006, p. 7). Ele é interrompido por outro interlocutor e não retoma o assunto, mas sabemos que, para Bruscky, o que Marconi fazia era um jornalismo informativo. Embora fosse próximo das artes plásticas, não era um “legítimo” crítico de arte, no sentido de que fala Paulo Bruscky, que considerava inclusive necessário ter formação em artes plásticas, que Marconi não tinha. Assim, mesmo com as reticências, não é difícil inferir que, de acordo com os critérios de Bruscky, Celso Marconi não era crítico de arte.

Virgolino faz uma ressalva citando o nome de Paulo Chaves como uma voz crítica local, mas, sem eco, sua fala se perde em meio às demais considerações, que concordavam com Bruscky. A opinião desses artistas provocou resposta do jornalista Celso Marconi, no texto “*Crítico – apenas um espectador atento*”:

Quanto à crítica de arte no Recife, acho que está no nível da imprensa brasileira. É claro que não temos a cobertura que existe na *Folha de S.Paulo*, por exemplo, mais lá, só de cinema, existem 135 críticos (como diz Paulo Francis). Então, um escreve sobre o assunto que lhe diz mais de perto e por isso mesmo pode escrever bem melhor, com mais conhecimento, com mais argúcia, do que aquele que tem uma coluna e escreve sobre tudo. [...] Eu, pessoalmente, tenho a consciência de que faço um trabalho positivo na minha coluna no *Jornal do Commercio*. Analiso exposições sempre que há condições; publico notícias, resenhas. E também, de certa forma, reportagens sobre exposições que vão acontecer. É uma política que é seguida também pelo Paulo Azevedo Chaves, em sua coluna no *Diário de Pernambuco*. [...] Crítico não é só aquele que tem uma coluna em jornal. E em Pernambuco existem muitas pessoas que são bons críticos de arte, inclusive alguns artistas como o próprio Montez Magno, João Câmara, José Cláudio, Francisco Brennand, para citar os mais conhecidos. [...] Fosse uma imprensa mais dinâmica, a de Pernambuco, colocaria toda essa gente para trabalhar. Haveria um estímulo tanto para atividade artística quanto para a crítica. [...] Enfim, desde os seus primórdios, a arte só vive entre três polos: artista criador, crítica e público. O crítico não é mais que um espectador atento; e por isso mesmo fica na vanguarda do público, por isso é ele sempre quem leva as pancadas, quando a recepção não está de acordo com o que espera o artista. Se é assim, sempre foi, o jeito é mesmo simplesmente continuar o jogo (Marconi, 2006, p. 9).

Evidentemente, a resposta de Celso Marconi é em defesa da crítica realizada no Recife, sendo ele próprio um de seus porta-vozes, e ele credita à imprensa pernambucana sua parcela de responsabilidade por essa produção crítica. Afirmou que potencial intelectual não faltava; tanto artistas quanto pessoas ligadas à universidade tinham condições de desenvolver uma crítica de arte de qualidade, mas faltava espaço para essa escrita. Assim, restou uma produção efêmera e difusa realizada por um crítico de artes plásticas que tinha que responder a muitas demandas do mundo da cultura, o que resultou na não profissionalização e na baixa dedicação a determinadas linguagens da arte.

Ao mesmo tempo, havia uma enorme produção de obras de arte e proliferavam grupos, espaços e ateliês coletivos. Não era essa fertilidade de produção, ação e de invenções razão mais que suficiente para a produção crítica florescer?

No Recife, como vimos, a escrita crítica era diferenciada, pois se produzia em outro regime, o que levou os artistas da época a verem-na como acrítica e mesmo inexistente. Esse sentimento emerge da comparação com o que se escrevia nos centros hegemônicos produtores de discursos – as cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nessa chave, o sentimento imediato é o de que não há escrita crítica no Recife ou de que “isso” que se faz aqui não é crítica de arte. Mas essa reflexão revela a permanência do chamado colonialismo regional, e, imersos nele, os olhos não conseguem ver para além desse lugar, impossibilitando uma mirada para as práticas diferenciadas ou as experiências singulares que traçou a escrita crítica de arte daqueles anos na cidade.

Para que entender melhor essa dimensão discutida aqui, cabe ainda uma última reflexão sobre a escrita crítica de arte no Recife dos anos 1980. Como já disse, por exemplo, José Cláudio em *Tratos da arte de Pernambuco*, na década de 1920 havia não só jornalistas-intelectuais escrevendo, mas também os meios onde eles publicassem suas considerações sobre a produção pernambucana de arte. Essa dinâmica editorial permaneceu ativa nas décadas seguintes; com oscilações, mas vigorosa: havia inúmeros periódicos que faziam as vezes de instância legitimadora da produção e dos produtores.

Cena oposta era a que se via nos anos 1980. Parece-me que houve um refluxo no campo editorial. Rigorosamente, havia apenas dois jornais, e nenhuma revista local de arte. Praticamente, as únicas editoras de livros sobre arte e cultura e catálogos de exposição (raríssimos) eram a Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes do governo de Pernambuco e a editora do próprio governo do estado; inusitadamente para a época, a Galeria Artespaço; e a Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Também os pequenos catálogos de exposição como os do Salão do Estado de Pernambuco foram editados pelo poder público estadual.

A iniciativa da Companhia Editora de Pernambuco (Cepe) criou o Suplemento Cultural do Diário Oficial em 1986, pelo então governador Gustavo Krause – sendo secretário de Turismo, Cultura e Esportes Francisco Bandeira de Mello e presidente da Cepe, Mário Gil Rodrigues Neto. Segundo relato de seu editor, o Suplemento Cultural pretendia ser “um precioso depositário de entrevistas, reportagens, artigos e ensaios sobre questões culturais de todo o Brasil e do mundo, e, particularmente do estado” (Maciel, 2006, s/p). Esse é um excerto do texto de apresentação do primeiro volume da *Coletânea comemorativa do Suplemento Cultural*, que reuniu textos selecionados dos 20 anos de edição do periódico.

A análise desses textos e de seu projeto gráfico revela altos e baixos do periódico, decorrentes das mudanças governamentais e das consequentes rotatividade dos editores e mudanças no projeto editorial. Em linhas gerais, o *Suplemento* se caracterizou como um espaço generoso para a publicação de textos sobre cultura e artes, onde José Cláudio escreveu inúmeras crônicas sobre o tema, em seu típico estilo narrativo e mantendo um tom biográfico.

Em certos períodos, o *Suplemento* assumia um perfil algo ufanista, que exaltava a cultura pernambucana mais tradicional, tendo uma recepção positiva de setores da sociedade ligados à “aristocracia do açúcar de Pernambuco”; em outros momentos, se destacava a sacralidade da “tradição pernambucana” e da cultura popular, e houve também tempos mais arrojados, com mudanças no projeto gráfico enfatizando as relações entre forma e conteúdo. Um exemplo disto foi a editoria de Celso Marconi, que mobilizou artistas gráficos e plásticos para, a cada edição, produzirem obras novas para a capa, configurando uma relação mais estreita entre produção e recepção da cultura.

De todo modo, o *Suplemento* era um espaço de produção e difusão não só de textos mais específicos como de debates sobre a elaboração da nova política cultural no governo federal de José Sarney e no estadual de Miguel Arraes, em 1986, trazendo entrevistas com personalidades de projeção nacional. Era também aberto a experimentações – jovens artistas podiam publicar seus textos, relatos, crônicas, desenhos, fotografias, pinturas e caricaturas, contribuindo para o exercício experimental de novos talentos dessas áreas.

Destaca-se a participação do artista Marcelo Coutinho, em 1987 e 1988, como colaborador e ilustrador do *Suplemento*, em particular, com o texto “Indisposição e mau hálito: Pernambuco dorme até tarde” (Coutinho, 2006). O texto já se distinguia pela qualidade da escrita do jovem de 20 anos, estudante de Educação Artística da UFPE – trazia diversas referências importantes da história da arte do século XX, nomes e citações de revistas de arte que circulavam na cidade, para fundamentar sua crítica a uma longa matéria que havia sido veiculada pelo *Jornal do Commercio* sobre a tentativa de reabertura da Escola de Belas Artes e de uma passeata de professores a favor dessa

reabertura. Se não bastassem as motivações, Coutinho ironicamente comenta que existia “outra questão que circulava entre os manifestantes [...] discutida com muito vigor e energia [...] teria a nova escola um direcionamento acadêmico ou moderno?” (Coutinho, 2006, p. 14). A crítica do autor é visceral e extremamente atual, apontando os debates sobre a produção contemporânea e a paralisia de Pernambuco frente à contemporaneidade das artes plásticas. Em síntese, denuncia o anacronismo em que se vivia.

Com exceção desse de Coutinho, dos textos publicados na imprensa, raros tangenciam o debate travado em âmbito nacional, por exemplo, sobre o rótulo Geração 80, sobre a relação entre as teses de Bonito Oliva e a leitura da produção artística local ou sobre a emergência de uma produção contemporânea das artes plásticas.

Enfim, as ideias que foram reforçadas por esta investigação e que parecem se sustentar em parte de textos críticos escritos na época e das narrativas de memória levam a sublinhar: (a) as distâncias e a dificuldade de se manter em conexão com os debates do campo das artes na época e que se tornavam praticamente hegemônicos, (b) que essa dificuldade engendrava um isolamento; (c) que esse isolamento concorria para práticas muito singulares e maneiras de fazer diferentes, produzindo narrativas escritas e visuais das artes plásticas muito peculiares ao local e às experiências vividas; (d) que não houve ressonância direta, no campo das artes no Recife, dos discursos críticos que foram construídos à época sobre a Geração 80 e a emergência de uma nova pintura em São Paulo ou no Rio de Janeiro, assim como no âmbito internacional; e (e) a não associação do rótulo Geração 80 aos artistas jovens do Recife.



ATELIER
OLINDA
252
ENASMO
ARNOLD

do Enm 30

Cena 04

Plano Geral em
Contraplongè:

deslocamentos e táticas
artísticas no Recife na
década de 1980

A sensibilidade desconfia que haja um único sentido. Multiplica, se derama, umedece o homogêneo com as lágrimas do plural. Disciplinar a sensibilidade é um desafio, pois ela escorrega e está acima de qualquer ambivalência. A sensibilidade abre a janela para os sentidos. La puerta nunca. Ela inventa comportamentos e se mete em longas viagens. Agudiza, penetra, retrai-se, tergiversa. Para ela, o que existe é o provisório, mas teima em fazê-lo eterno. Se não existisse a sensibilidade a mudez seria soberana e as palavras simples rabiscos, e eu jamais veria os bancos e os mendigos que estão sempre na praça. (Antonio paulo Resende, Travessia, 2007)



Figura 4.1 Fragmento de pintura mural do painel produzido pela Brigada Henfil no muro da Escola Parque em Setúbal, no Recife. Embora seja uma ação coletiva, herança da Brigada Portinari (1982), é possível identificar o estilo individual de cada artista. A figuração é recorrente na pintura desses artistas e, diferentemente dos painéis da Portinari, a mensagem política é menos evidente aí, prevalecendo, até meados dos anos 1990, o experimentalismo e a ousadia (Castro, 1989).

No ambiente das artes plásticas do Recife, o entrelaçamento entre linguagens, materiais e suportes diversos era tímido – isoladamente, o desenho, a pintura, a gravura e a escultura dão a tônica dos fazeres e dos cursos livres de artes oferecidos em ateliês de artistas e na Oficina Guaianases. Há, sem dúvida, uma proximidade entre essas linguagens – o desenho é a base, seguido de experimentações com pintura, gravura e, às vezes, escultura –, materializando um campo de formação e de produção.

Essa é uma das tradições nas artes plásticas, que, nos anos 1960, é enriquecida pela presença marcante do artista João Câmara e de sua obra pictórica, muito recorrente na memória dos artistas mais jovens, pelo menos até o início da década de 1980.

Além de espaços de produção das artes plásticas, que eram como escolas menos formais que a Escola de Belas Artes do Recife, a repetição da representação da figura, sobretudo a humana, e da paisagem local no desenho, na pintura e na gravura são traços que marcam a identidade da poética das artes plásticas locais. E não podemos deixar de lembrar aqui os temas políticos e sociais, presentes tanto na gravura como na pintura.¹

¹ Outros espaços e grupos foram surgindo nos anos 1960 e 1970. Na primeira metade dos anos 1960, no governo de Miguel Arraes, a Secretaria de Cultura ofereceu alguns cursos, pelo conhecido Movimento de Cultura Popular (MCP), em bibliotecas e casas de cultura situadas nos subúrbios da cidade – um programa de democratização da educação e cultura. O artista Delano cita um deles, ministrado por José Cláudio e

A figuração (tipos humanos ou paisagem) na pintura e na gravura e as narrativas visuais de temas políticos e sociais na pintura, no desenho e na gravura são fios de uma tradição da história da arte tecida em Pernambuco. Nesse sentido, os trabalhos de João Câmara marcam, de um lado, certos distanciamentos de parte dessa tradição, mas, de outro, reafirmam emblematicamente certas permanências. Suas pinceladas imprimiam referências a temas da política brasileira, imagens fortes, fraturadas e estranhas dos tipos humanos ou de figuras de destaque da vida pública nacional, retomando certas tradições do fazer artístico apreendidos em escolas ou espaços informais de formação.

Experiências mais ligadas ao conceitual se verificam principalmente nas ações de Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Aqui e acolá, essas experiências têm ressonâncias das ousadas das vanguardas artísticas do início do século XX, especificamente as dadaístas e as de Marcel Duchamp. A aproximação entre os trabalhos da equipe Bruscky & Santiago e a obra de Duchamp pode ser vista de muitos modos – no fascínio pela linguagem, sobremaneira intelectual, no jogo de palavras que produz significados para depois destruí-los e no viés da crítica e da ironia. “Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedecem à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (Paz, 2008, p. 11).

Outras referências para os trabalhos da equipe Bruscky & Santiago são, por exemplo, a plataforma de ação do grupo Fluxus, toda a experimentação dos artistas Vicente do Rego Monteiro e Flávio de Carvalho, assim como a do grupo O’Gráfico Amador, entre outras experiências em que a linguagem fosse em si motivo de reflexão. Postas em prática por essa equipe, essas experiências conceituais ganharam espaço no território das artes plásticas no Recife, embora fossem também tão efêmeras quanto sua própria existência material, em muitos casos. Assim, lutava-se para que tais ações e práticas artísticas adquirissem visibilidade fossem consideradas arte na dinâmica das artes plásticas da

Wellington Virgolino, como fundamental para sua formação como artista. Segundo Delano, na época com 14 ou 15 anos, o curso era longo (1961 a 1963): “Tinha uma prática que não era acadêmica, com modelo de gesso etc. Ia-se a campo e se desenvolvia o desenho com traço rápido; depois, se aprendia a técnica da pintura, a óleo, têmpera. Eu me lancei com Wellington Virgolino e José Claudio” (Delano, relato à autora). Nessa década, destacam-se o grupo e oficina chamado Gráfico Amador, formado por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, Jorge Martins, José Laurêncio e Sebastião Uchoa Leite, entre outros; a Cooperativa de Artes e Ofícios da Ribeira e a Oficina 154, com Adão Pinheiro, David Dantas, Emanuel Bernardo, Guita Charifker, Humberto Magno, Ipiranga Filho, João Câmara Filho, José Barbosa, José Tavares, Luciano Pinheiro, Manoel Arruda, Marisa Lacerda, Mary Gondim, Norma Santos, Silvia Pontual e Tiago Amorim; o Grupo + 10, com Anchises Azevedo, Delano, João Câmara, Jorge Tavares, Maria Carmem, Montez Magno, Ney Quadros e Vicente do Rego Monteiro; e o Grupo Derby, integrado por Jairo Arcoverde, José de Moura, Luiz Pessoa, Nazareno, Notari e Pacheco. Nos anos 1970, destaca-se a Oficina Guainases de Gravura – de que trataremos mais detidamente a seguir –, formada por Aloísio Magalhães, Alberto Hélio, Delano, Flávio Gedelha, Francisco Neves, Gil Vicente, Gilvan Samico, Guilherme Cunha Lima, Guita Charifker, Humberto Carneiro, Inalda Xavier, João Câmara Filho, José Barbosa, José Carlos Viana, José de Barros, José de Moura, Liliane Dardot, Luciano Pinheiro, Maria Tomaselli, Maurício Arraes, Nilza Torres, Petrônio Cunha e Tereza Carmem, além de colaboradores e associados de outras áreas.

cidade. Havia uma espécie de desaprovação pública dos trabalhos da dupla, mesmo sendo ambos artistas já consagrados em salões, exposições etc. Essa desaprovação era tributária de um entendimento mais conservador do que era arte, que refazia uma tradição das Belas Artes e talvez também uma reversão do Modernismo.

Apesar de nenhum dos dois artistas pretender falar em nome das experimentações conceituais ou criar uma escola ou um grupo, alguns jovens se dedicaram às poéticas conceituais propostas pela dupla Bruscky & Santiago. Isso porque os Festivais de Inverno da Universidade Católica em 1978/9, coordenados por Bruscky, onde já se organizavam propostas e ações de formação de público e artistas (oficinas, *workshops*, cursos e seminários), de certa forma potencializaram a introdução e a difusão dessas poéticas:

Eu me lembrei de um evento que existia em Recife, quando Zé [Paulo] fala em Paulo Bruscky: é que a gente tinha acesso à obra de Paulo Bruscky no Festival de Inverno da Católica, que talvez tenha sido o evento que tivesse tentando dialogar com esse circuito [fora do Recife] não só das artes visuais, mas também da música, inserindo outras linguagens às artes visuais (Humberto Araújo, relato à autora, 2009).

Essa fala de Humberto Araújo, integrante do coletivo Quarta Zona de Arte, surgido em 1987, recoloca um tema recorrente em muitos relatos dos artistas - a sensação de isolamento das experiências do Recife em relação ao circuito nacional. Tal sentimento traduz a ausência de um diálogo suficientemente arrojado entre o circuito das artes do Recife e a produção nacional. Não obstante, Humberto Araújo identifica uma atuação localizada cujas propostas e ações buscavam dialogar com o circuito nacional; segundo ele, os festivais de inverno da Católica tinham essa virtude.

Além disso, esses festivais também logravam formar público para as artes em geral, sobretudo as ligadas às vanguardas. As atividades didáticas oferecidas tinham nitidamente esse caráter. Também em Daniel Santiago se reconhece um forte potencial pedagógico, e talvez ele tenha sido a referência conceitual para os artistas mais jovens da década de 1980.

Em muitos relatos da Geração 80 no Recife, ele é citado como orientador e referência artística muito próxima, assim como um generoso mestre. Essas lembranças são confirmadas pela trajetória profissional de Daniel Santiago, que desde 1969 leciona desenho artístico no Diretório Acadêmico da EBA-UFPE, onde conheceu Paulo Bruscky, formando-se a parceria que durou 15 anos:

Eu conheci Paulo Bruscky na Escola de Belas Artes. Ele queria mandar trabalho pra Universidade de Minas Gerais e não sabia o endereço, queria saber qual era, e eu falei com ele. Ah, eu tinha 10 anos mais do que ele. Tinha uns 28 anos, e ele devia ter uns 20 ou 18 – ele era muito novo. Mas o negócio é o seguinte: as coisas que fiz com Paulo Bruscky eu

queria fazer com o pessoal da Escola de Belas Artes, mas eles não tinham coragem. Quando Paulo Bruscky bateu o pé na Escola de Belas Artes, eu disse “Vamos fazer um trabalho na praia?”. E ele disse “Vamos fazer, sim”. E fizemos o trabalho, entendeu? Começamos a fazer uma equipe, depois registramos a equipe oficialmente, com todo o protocolo pra ser uma entidade jurídica. Depois acabou. A equipe foi se desmanchando suavemente, como a luz das estrelas desaparece à luz da madrugada. Daí pra cá, eu comecei a morar aqui [Piedade, Jaboatão dos Guararapes], e o Paulo Bruscky morava na cidade [Recife] – e a gente deixou de trabalhar junto. E era preciso, mesmo, porque ele precisava trabalhar sem Daniel Santiago. Trabalhar sem Paulo Bruscky é difícil, porque, quando é pra fazer alguma coisa, eu preciso de um cara pra fazer pra mim, entendeu? E o Paulo Bruscky é bom. Eu dizia “Vamos fazer um trabalho?”. No outro dia, estava pronto. Então, todos os trabalhos que eu tenho, a equipe com Paulo Bruscky, fui eu que fiz, e ele entrava como o executivo, entendeu? Ele dava poucas [ideias], mas, quando eu dava o trabalho a ele, ele já dava o convite pronto. Se você pegar as redações dos trabalhos, você notará que a linguagem é uma só [...] a linguagem era minha; era eu que fazia todos os desenvolvimentos do trabalho, ele pegava o trabalho prontinho já (Santiago, relato à autora, 2009).

Em um fôlego só, Daniel Santiago conta seu encontro com o jovem Paulo Bruscky e o fim dessa relação. Segundo ele, o jovem Bruscky procura a Escola de Belas Artes, certamente como muitos outros jovens, desejoso da carreira artística ou com alguma experiência em artes plástica via na EBA, um local de interlocução, mas principalmente para aprender e trocar experiências. Sabia-se que era por meio dessa instituição que se revelavam artistas e seus talentos.

Parece-me que a peculiaridade do que se narra no excerto reside exatamente no encontro entre Paulo Bruscky e Daniel Santiago, ambos criativos, inquietos, ousados, indisciplinados e, como sinaliza Santiago, corajosos. Sendo dez anos mais velho, Santiago, que já tinha um perfil didático, terá visto em Bruscky um forte potencial experimental e ousado, aspectos fundamentais para se arriscar na arte e que possivelmente ele não encontrara entre seus alunos da EBA.

A diferença de idade também terá atribuído a Santiago o papel de mestre, idealizador e propositor das ações. Ele próprio o afirma em seu relato, dizendo-se “escritor” dos projetos de ação artística e, a Bruscky, “executivo”, produtor e articulador. Essa relação potencializou habilidades e trocas entre eles. Não obstante tenha sido uma relação de aprendizados recíprocos, a própria postura corporal de Santiago durante a entrevista fazem crer que o aprendiz era Bruscky. De outra forma, pode-se pensar também que, durante todo o período em que a equipe atuou, Santiago ocupava o papel de criador, idealizando das obras, em detrimento de Bruscky, que se ocupava de executá-las. Segundo esta interpretação, pode-se imaginar que Santiago reivindique agora uma autoria que vem sendo creditada a Bruscky.





Figura 4.2, 4.3 e 4.4 Ação ambiental coletiva realizada na praia de Candeias pelos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Ambos batizaram essa ação com o nome de Exponáutica e Expogente. Entre a performance e a ação da arte participativa os artistas realizaram uma vivência, cuja tônica, se deu com a participação do público. Coleção Daniel Santiago.

Há mais uma eventual explicação para o fato, que é a relação entre a memória e o presente. Daniel Santiago reivindica sua autoria em inúmeros trabalhos realizados pela equipe Bruscky & Santiago que hoje não são reconhecidos como sendo de ambos. Essa ausência de reconhecimento passa pelo anonimato atual do artista em comparação ao assédio vivido por Bruscky nestes últimos doze anos. Do final da década de 1990 até hoje, o binômio circuito-mercado das artes plásticas vem iluminando a trajetória de Bruscky, tornando-o um dos principais – e mais caros – artistas da atualidade.²

² Paulo Bruscky sempre foi muito ativo, sempre produziu muito. Quando a dupla se desfez, ele morou

Como toda aposta, a da dupla Bruscky & Santiago corria o risco do desencontro artístico, mas sabe-se hoje que valeu a pena. Depois do primeiro trabalho que fizeram juntos, a Exponáutica, na praia de Piedade – inventando ações, performances, eventos, vídeo/arte, arte postal, poesia visual/experimental e outras aventuras artísticas que ecoam até hoje –, a dupla enveredou por uma parceria exitosa que teve, como vimos, um epílogo poético.

Em suma, o breve relato de Santiago sobre o encontro e a separação da equipe Bruscky & Santiago vem comprovar que o relato de memória não é o resgate do que aconteceu “de fato”, mas antes uma produção do vivido narrada por quem o viveu e com uma forte marca dos acontecimentos presente. Sua relação com o passado não é de recuperação da intensidade ou da intenção, mas de reconhecimento da experiência vivida, voluntária ou involuntariamente, e pela mediação de um presente que se impõe e procura insistentemente reconfigurar o vivido por seus (do presente) vieses por vezes morais, éticos ou estéticos.

No Recife, embora as singularidades da produção local se tenham interpenetrado com tendências mais gerais da arte internacional, a arte pernambucana nos anos 1980 é fortemente marcada pela tradição da figuração e ainda revela diretamente as preocupações sociais verificadas em outros contextos da produção artística no Brasil.

É importante sublinhar que, a partir de 1979, com o movimento pela anistia e sua posterior concretização, os artistas são chamados novamente, após longo hiato, a participar dos movimentos pela democratização do país (Skidmore, 1988; Ridenti, 2001; Costa, 1999; Silva, 2003). Grande parte dos artistas brasileiros atende ao chamado, e

um ano em Nova York, com uma Bolsa Guggenheim de artes visuais concedida em 1981. Nesse ano, expôs na sala especial de arte postal montada na XVI Bienal Internacional de São Paulo. De volta ao Recife, atuou em muitas frentes das artes plásticas: como gestor de espaços culturais e museus públicos, como editor e presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) Editou livros de artistas e mantém em seu ateliê no Recife uma importante coleção de livros e documentos sobre arte contemporânea, entre eles, sua correspondência com integrantes dos grupos Fluxus e Gutai. No início da década de 2000, sua exposição individual na torre Malakoff, no Recife, marcou o início de um processo que recuperaria a imagem e a obra de Bruscky na cidade. Em 2004, seu ateliê foi integralmente transferido do Recife para São Paulo, sendo remontado em uma das oito salas especiais da XXVI Bienal Internacional. No mesmo ano, Bruscky assume a curadoria do 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Em ritmo frenético, segue participando de muitas exposições no Brasil e no exterior, destacando-se, em 2009, a 10ª Bienal de Havana (cujo recorte curatorial faz uma retrospectiva de seus 40 anos de atividade, reunindo cerca de 150 obras produzidas entre 1969 e 2009 em arte-correio, xerografia, poema-processo, poesia visual/experimental, fax-arte, fotolinguagem, intervenção urbana, livro de artista e videoarte, além de filmes e documentários sobre sua vida e obra) e a 7ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, onde foram montadas duas grandes salas que contextualizam sua trajetória, principalmente na década de 1970. Em ambas as mostras, o período escolhido pela curadoria inclui a atuação da equipe Bruscky & Santiago, mas este não é nem sequer convidado para visitar os eventos, mesmo sendo coautor de parte das obras expostas. Participando ou não do apagamento da importância de Santiago, Bruscky segue, desde então, sendo rapidamente incorporado às estruturas que lhe dão – e a seu trabalho – visibilidade e prestígio. A propósito de sua trajetória, editaram-se recentemente os livros de Freire (2007) e Tejo (2009).

ecoa um certo grito de liberdade, com produtores da cultura, críticos, analistas, artistas e simpatizantes formando grupos e compondo uma malha no tecido social em prol da abertura política.

Schorske (1988) sugere uma possibilidade analítica que se abre para pensar sobre a unidade artística em torno desse chamado específico que fertilizou os elementos culturais, produzindo respostas poéticas à demanda surgida de determinada experiência social. Segundo o autor, um dado contexto pode se configurar como o mote unificador “da transformação simultânea nos diversos ramos da cultura” (p. 15).

Como em outras partes do país, a volta dos exilados e a liberdade para os presos políticos no Recife ensejou um novo momento de articulações políticas, rearranjos, alianças e adaptações.³ O retorno de Bruno Maranhão, Francisco Julião, Gregório Bezerra e Miguel Arraes – entre outras figuras marcantes no cenário político local que sofreram sanções do regime de exceção decretado em abril de 1964 e recrudescido com forte violência e intolerância em dezembro de 1968 – representou a possibilidade de se concretizarem os ideais democráticos e o projeto de sociedade que se esboçara no início dos anos de 1960.

Após a campanha pela anistia e a euforia nacional, transformada em festa de rua no Recife, a ideia era “arrumar a casa” e ver em que partido cada um dos recém-chegados poderia exercer sua liderança. Mas não foi imediata a acomodação dos exilados nas legendas partidárias que se reconstituíam ou formavam. O próprio Francisco Julião demorou algum tempo para amadurecer sua escolha e, amigo de Leonel Brizola, filiou-se ao Partido Democrático Trabalhista (PDT), disputando uma vaga de deputado na Câmara em 1986, sem contudo conseguir se eleger.

No governo de Pernambuco e na prefeitura do Recife, o Partido Democrata Social (PDS) se fazia representar respectivamente por Marco Maciel e por seu indicado Gustavo Krause. Este era um jovem de 35 anos que procurou aproximar sua gestão da produção artística apoiando eventos, mostras e publicação de catálogos. Por exemplo, apoiou a fundação da Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, na rua da Aurora, atual Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, assim como a I e a II Exposição Internacional de *Art-Door*, em 1981 e 1982.

Depois de 18 anos de nomeação exclusiva dos governos militares para cargos executivos, em 1982, convocam-se eleições diretas para governador e, em 1984, para prefeito. Joaquim Falcão (2004) relembra a indicação de Krause:

³ Sobre o tema da abertura política no Brasil, escreveu-se nos mais diversos gêneros, principalmente o jornalístico e o de memória. Nesta tese, para falar especificamente do Recife, demos prioridade a este último.

Depois da candidatura de Marcos Freire (PMDB) ao governo de Pernambuco, nessa semana circulou intensamente, aqui e no Sul, que Gustavo Krause (PDS), 35 anos, prefeito do Recife, seria o candidato de Marco Maciel. Provavelmente não poderá ser. Ainda não é. Maciel, cauteloso, não decidirá antes do pacote eleitoral. O fato, porém, é que Krause está incomodando muita gente. Do governo e da oposição. Por um lado, apesar de indicado prefeito por Maciel, Krause é do grupo de Moura Cavalcanti, de quem é sobrinho. Foi indicado porque, na época, do PDS, o principal concorrente de Maciel era Nilo Coelho. Agora é Moura. Assim, Krause se transformou em um acidente de percurso. Percurso de Maciel. Por outro, Krause tem peculiar receita para administrar. Uma espécie de neopopulismo assistencialista e municipalista que invade os redutos populares da oposição. A receita é a seguinte: enquanto a maioria dos políticos, de governo e oposição, troca fogo em torno de temas políticos constitucionais (pacote eleitoral, fusão de partidos, constituinte etc.), Krause atira para outro lado. Cria cooperativas de doceiras e costureiras. Constitui conselhos de moradores em cada esquina. Pressiona Brasília para ceder terras federais às populações marginalizadas. [...] Nos debates promovidos pelos profissionais de classe média, Krause defende e ataca com discurso de “esquerda”. Paradoxalmente, incorpora à retórica oficial a denúncia da miséria das massas populares. Sinceridade ou não, rouba às oposições uma das melhores armas (Falcão, 2004, p. 185-186).

O excerto é revelador dos bastidores do pleito de 1982, mas principalmente da força do governador Marco Maciel nesse processo de transição. Como aponta Falcão, de fato, o candidato de Maciel não foi o *seu prefeito*, Gustavo Krause, mas Antônio Carlos Magalhães, que mantinha um discurso fiel ao do governador e trabalhar pela candidatura deste, que, como escreveu Falcão (2004, p. 189), era dupla: “concorre[ria] ao Senado pelo PDS [,,] em novembro. Concorre a vice-presidente, quiçá presidente da República, em 1984”. A disputa nas urnas deu a vitória a Magalhães, embora tenha sido um dos momentos mais eufóricos da participação de artistas na campanha eleitoral, ao lado de Marcos Freire, do PMDB, que era apoiado pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), cujo líder local era o empresário Armando Monteiro Filho, ex-ministro parlamentarista de João Goulart e fundador do antigo MDB (Barreto Filho; Montenegro; Scarpa, 2006; Cavalcanti, 1980; Lyra, 2009).⁴ Caminhando com candidatura única, o Partido dos Trabalhadores concorreu com o nome de Manoel da Conceição, e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), com o padre Melo.

A campanha de 1982 foi marcada por inúmeros embates e grandes comícios. À dimensão festiva e aglutinadora de pessoas, cores, arte e diferentes facções políticas se mesclaram também atos de violência e atentados. Por exemplo, o comício de Casa

4 Dos livros selecionados, demos prioridade às narrativas de memória e às entrevistas. Oportunamente, daremos um tratamento mais cuidadoso a essas obras citadas e ampliaremos a análise do campo político focando o pleito eleitoral do ano de 1986, quando mudaram muito a configuração partidária e a relação de força entre os partidos, e também mapearemos a participação dos artistas nessa campanha, real razão de nossa análise.

Amarela, um bairro que reúne memória e história, é lembrado pela dimensão festiva. Foi organizado pelo PMDB, que – ao contrário do PDS, que fragmentou suas forças – uniu simbolicamente seus candidatos numa chapa majoritária, levando ao palanque Marcos Freire, Fernando Coelho, Cid Sampaio, Jarbas Vasconcelos e Miguel Arraes: “diante de mais de trinta mil pessoas, todos pediram votos para todos” (Falcão, 2004, p. 204).

A presença dos artistas plásticos nessa campanha foi significativa e envolvente. Convidados a atuar como narradores visuais, não só produziram grandes painéis, como inauguram uma prática artística e política de dimensão pública⁵ – as chamadas brigadas das artes, uma espécie de ação pictórica pública que difundia mensagens políticas e muitas vezes partidárias. Grosso modo, a inspiração dos artistas eram as históricas brigadas mexicanas e chilenas e o muralismo. As experiências dos murais e cartazes produzidos no Chile⁶ durante a campanha presidencial e o governo da Unidade Popular (UP), liderado por Salvador Allende (1970-1973), eram temporal e geograficamente muito próximas desses artistas, inspirando e fortalecendo a formação das brigadas artísticas do Recife.

Nos partidos políticos, reforçava-se a propaganda eleitoral que servia a todas as legendas, das mais conservadoras às mais democráticas. Segundo as fontes consultadas e os relatos colhidos, essa estratégia teve início nas legendas democráticas, mas foi rapidamente apropriada e consumida também pelas conservadoras. Outrossim, entre as experimentações artísticas no Recife, o entrecruzamento entre arte e política não era novo. Muitos coletivos e grupos em décadas anteriores já se haviam envolvido nesse tipo encontro. Poderíamos entendê-lo como tradição?

4.1 Relações de amizade, política e arte

Nesse momento, a gente era [muito] comunista. A gente era super PRC... Da tendência universitária caminhando. A gente era totalmente engajado no PRC: Partido Revolucionário Comunista. Tínhamos Dezoito para dezenove anos. A conjuntura era ainda de ditadura militar. Quem era o presidente? Figueiredo... Aquilo ali, pra mim, representava uma opção ética e política. Você estava politicamente comprometido com o ambiente de artes, na universidade, movimento estudantil, luta por democracia. E a politização dos artistas naquela geração, em geral, nem sempre era partidária, como a minha foi, mas era, também, de uma luta por democracia, Ninguém gostava de estar em ditadura, não é? Então, por

5 Com a produção de uma arte pública, em espaço público e com a participação do público.

6 Analisando os murais e cartazes produzidos no Chile nesse período, Cariné Dalmás (2006) os considera expressão da luta política encabeçada por partidos de esquerda de diferentes tendências que se uniram em torno do projeto de fazer ali uma transição para o socialismo. Segundo sua hipótese, além de fazer propaganda da UP, essas imagens são “documentos históricos” que registram os valores políticos e ideológicos da coligação e também suas tensões internas.

menos orgânica que fosse a participação política dos artistas, ela sempre esbarrava em luta por democracia, por liberdade de expressão, porque isso é inerente à prática artística. (Maurício Castro, relato à autora).

Considerar o entrelaçamento da arte com a política uma tradição da história da arte de Pernambuco ajuda a pensar tais experiências dentro do campo da história. Chamamos aqui de tradição uma prática de longa duração que é apropriada por novas gerações e, ao ser deslocada, se dá a ver de diferentes maneiras em muitas experiências. São narrativas que, contadas e recontadas, permanecem no fio das histórias, são apreendidas pelos mais jovens na escola e em outras instituições formativas e em situações de partilha de significações comuns (Arendt, 2004). Nesses termos, o mais importante é capturar, pela pesquisa histórica, os movimentos e as permanências que resultam desses deslocamentos, os ecos e o ressoar das mais diversas práticas e experiências no tecido da história em diversos lugares e tempos.

Em particular em 1982, o entrecruzamento do campo político com o artístico resulta na organização das Brigadas Artísticas, outro possível fio da tradição das artes plásticas em Pernambuco.



Figura 4.5 Artigo do Jornal Diário de Pernambuco comentando sobre o papel da Brigada portinari.



Rodrigo Leão (entre Cavani e Pinheiro) e o muro do tio pedessista

FOTOS MANOEL NOVAES



Mural do PMDB no Recife: uma obra coletiva da "Brigada Portinari"

Cidades

A brigada no ataque

Artistas pernambucanos de
oposição entram na guerra eleitoral
armados de tinta e pincéis

A batalha campal entre os partidos políticos pelo espaço nos postes, muros e paredes das cidades brasileiras, a menos de três meses das eleições, parecia ter esgotado seu arsenal de criatividade. Na semana passada, porém, uma nova e eficiente arma fez sua entrada no jogo eleitoral do Recife, empunhada por um bem-humorado pelotão do PMDB: a "Brigada Portinari", responsável pelos chamativos murais que começam a invadir a paisagem da capital pernambucana, acompanhados de mensagens concitando a população a votar no principal partido da oposição.

A idéia nasceu no comitê eleitoral do deputado federal Roberto Freire, do deputado estadual Hugo Martins e do advogado Carlos Eduardo Pereira, candidato a vereador. "Nós sabíamos que durante o governo Salvador Alende, no Chile, e a Revolução dos Cravos, em Portugal, os artistas foram mobilizados pelos dirigentes para pintar murais que estimulassem a participação popular na política", conta o militante peemedebista Francisco Almeida, um dos coordenadores da Brigada. "Estamos tentando re-

produzir a idéia aqui", acrescenta. A escolha do nome também não exigiu grande pesquisa — "queremos homenagear em Cândido Portinari um pintor coerente com suas posições, na vida e na arte", explica Almeida. De fato, Portinari militou no Partido Comunista até poucos anos antes de sua morte, em 1962.

DIRETOS DO DONO — Até o final da semana passada, seis murais já haviam sido pintados, e alguma perplexidade campeava entre as bases governistas. "Não deixa de ser uma contravenção", julgava o presidente da Empresa de Urbanização do Recife, Paulo Roberto de Barros e Silva, engajado na campanha eleitoral do PDS. Incentivado, entre outras táticas, de punir pichadores de muros na capital pernambucana, Barros e Silva ainda não se animara, porém, a fazer funcionar o talão de multas para cima da Brigada Portinari. "É contravenção, mas a cidade fica mais bonita", admite o funcionário pedessista.

Disso ninguém duvida. Os murais acabam sendo um oásis em meio à poluição eleitoral. Além disso, espalha-se

uma palpável simpatia pelos brigadistas. O mais conhecido pintor pernambucano da atualidade, João Câmara, autor de um cartaz destinado a angariar fundos para a campanha do senador Marcos Freire ao governo do Estado, já se declarou disposto a aderir ao movimento, sobretudo se o muro a pintar estiver em Olinda, onde ele mora.

Os brigadistas desembarcaram muitos indícios entre os pichadores. Para começar, o muro só é pintado com o prévio consentimento do proprietário. A este se garante, ainda, o direito de inter-



Brigadistas em ação: "A politização..."

VEJA, 1.º DE SETEMBRO, 1982

Figura 4.6 e 4.7 Reportagem sobre o pleito eleitoral de 1986 publicada na revista Veja, comenta sobre o diferencial das eleições no Recife com a participação dos artistas plásticos.



Figura 4.8 Brigada Portinari, trabalho do artista plástico Cavani Rosas. Subjetividades e miradas para a sociedade de um artista que com rigor afino discute conteúdo e forma.

Figura 4.9 Imagens das intervenções pictóricas nos muros da cidade do Recife feitas pela Brigada Portinari em 1982. Em especial, destaque essas imagens foram realizadas pelo artista Cavani Rosas um dos fundadores da Portinari. Tais imagens revelavam uma figuração muito diferenciada da representação figurativa mais tradicional, que se fazia mais corrente. Cavani investe na síntese por meio de uma pintura que esmaece quase num desenho. Acervo Luciano Pinheiro.



Figura 4.10 e 4.11 Ambas as imagens contam da trajetória da Brigada Portinari. Acima continuamos com o desenho de Cavani e abaixo um panorama da representação pictórica realizada em 1986, cujo candidato ao pleito eleitoral da Portinari foi Miguel Arraes. A festa da pintura mural ganha fôlego com a candidatura de Arraes, que trazia para aquele tempo presente as utopias interrompidas pelo golpe militar de 1964. As memórias dos artistas que participaram contam da dimensão festiva da campanha. No muro, completamente ocupado por poéticas pictóricas. Coleção Luciano Pinheiro

Em vésperas de eleições governamentais, latas de tinta e pincéis em punho, um grupo de artistas plásticos estava pronto para invadir as ruas do Recife e ocupar livremente, com pinturas de grandes dimensões, os muros cedidos por moradores. A ideia nasceu no comitê eleitoral do deputado federal Roberto Freire, do deputado estadual Hugo Martins e do advogado Carlos Eduardo Pereira, candidato a vereador. Em reportagem publicada numa revista de São Paulo, um dos coordenadores da Brigada, Francisco Almeida, explica: “nós sabíamos que, durante o governo de Salvador Allende, no Chile, e na Revolução dos Cravos, em Portugal, os artistas foram mobilizados pelos dirigentes para pintar murais que estimulassem a participação popular na política [...] estamos tentando reproduzir a ideia aqui” (A brigada, 1982, p. 68).

A referência aos dois movimentos revolucionários citados por Almeida coloca o do Recife entre um dos maiores movimentos políticos da segunda metade do século XX, potencializando seu papel revolucionário. Nesse excerto, equiparam-se as mobilizações de Portugal, do Chile e do Recife.

A mesma reportagem ouviu os artistas Cavani Rosas e Luciano Pinheiro, fundadores da Brigada Portinari, que dão ênfase às proposições políticas. Segundo Rosas, “Não levamos nenhum plano pronto. [...] A gente divide o espaço e vai pintando o que vem na cabeça”, e Pinheiro completa: “a politização que o mural provoca é muito mais importante que o resultado estético” (A brigada, 1982, p. 69).

O título da reportagem já tem esse tom – “A Brigada no ataque: artistas pernambucanos de oposição entram na guerra eleitoral armados de tinta e pincéis” –, o texto é publicado na editoria de cidade, e não de cultura, e a foto ilustrativa revela muito pouco da aventura estética empreendida: é um muro pintado com nomes de candidatos e do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), o único partido de oposição que era autorizado a participar do pleito na época, sem nenhum traço da sofisticação da maioria dos muros pintados pela Brigada Portinari naquele ano de 1982.

As cenas contavam da existência e da condição de vida no Brasil pela ótica dos trabalhadores, de moradores da cidade, de acontecimentos conjunturais e de referências muito peculiares à vida cotidiana e cultural no Nordeste. Muitas vezes, misturavam o urbano e o rural, quase que sem distinção ou fronteira. Sendo uma ação coletiva, retratavam os temas sociais de muitas maneiras, conforme a singularidade estética de cada artista. E, em meio à figuração, diziam aos leitores também dos candidatos ao pleito eleitoral.

Os trabalhos do artista Cavani Rosas, por exemplo, eram viscerais e pungentes. O tratamento das questões políticas e sociais não era banalizado pela estereotipia gráfica e pictórica que o mercado de imagens vendia ou por reproduções apelativas que ilustravam

periódicos de algumas alas do partido. Cavani não desmerecia seu público nem tampouco a importância do trabalho. Pela representação monocromática (fundo branco e desenho em preto, com pequenas pinceladas em vermelho), fazia enormes figuras humanas que denunciavam a opressão e a violência sofridas pelo povo brasileiro nos anos de ditadura, assim como corpos retorcidos e fragmentados acusando sua dor.

A imprensa local também noticiou os murais na cidade. No *Diário de Pernambuco*, a jornalista Leda Rivas associa a prática da Brigada a ações de grupos revolucionários:

Na Itália, são as Brigadas Vermelhas. Na Irlanda, o IRA. Na Espanha, a ETA. Na Alemanha, o Baader-Meinhof. No Oriente Médio, ainda a OLP. No Brasil – e mais precisamente em Pernambuco –, é a Brigada Portinari, um grupo revolucionário que, armado apenas de tinta e pincel, resolveu fazer um terrorismo às avessas, colorindo pacificamente os muros do Recife e de Olinda com suas ideias e ideais (Rivas, 1982, p. 1).

Esse tipo de leitura da Brigada Portinari agradava a uns e desagradava a outros, fosse no meio artístico entre os leitores. Mas a ideia – talvez a principal – que nos interessa aqui e que certamente inspirou muitos artistas é o entendimento do poder da arte como arma política, como mensagem, como ato de transformação social. Acredito que o grupo organizador do movimento comungasse dessas ideias.

O núcleo formador inicial da Brigada Portinari eram os artistas Alves Dias, Bárbara Kreuzig, Cavani Rosas, Clériston Andrade, Lourenço Ypiranga, Luciano Pinheiro, Maria Betânia e Sérgio Lemos. Depois, outros e mais outros aderiram ao movimento, cujo mote não era apenas esse ideário. Segundo os participantes, havia tinta “sem pirangagem”, cerveja à vontade, desejo de mudança política e amizade. Quanto aos estilos artísticos, a maioria eram pintores, gravuristas e exímios desenhistas. Uns já estavam legitimados, outros buscavam legitimação e havia ainda os mais jovens. Os documentos escritos a inscrevem como uma organização que fazia propaganda política; as narrativas orais de memória e as imagens dos muros contam mais do que isso: trajetórias artísticas, singularidades de uma época, histórias de vida compartilhadas, amizades e utopias.

A Brigada Portinari foi basicamente a chamada de Roberto Freire (do PCB) e Hugo Martins (do PPS), mas, nessa época, ele representava uma figura importante no cenário; a meu ver, os artistas se envolveram com a campanha dele na época em que era proibida a propaganda eleitoral, [...] e encontraram como saída ir para as ruas pintar os muros, que era permitido pelos donos das casas. Então, primeiro, a gente contatava o dono do muro [...] e os donos permitiam aquela manifestação; então, os artistas foram para a rua. Inicialmente, Clériston, que foi chamado como inicial, fomos eu e Cavani Rosas, formamos um núcleo inicial, e, a partir daí, foram outras pessoas sendo chamadas, e esse trabalho foi feito, improvisado, nos muros da cidade; muros permitidos, como eu acabei de dizer. Agora, banhado com muito sol, muita cerveja, música, enfim. Tem um momento em que era uma verdadeira festa a execução

desses painéis, e não era uma festa sem risco, não, porque nós estávamos saindo, entrando numa campanha política, apoiando um partido ilegal (Luciano Pinheiro, relato à autora, 2009).

O interessante na fala de Luciano Pinheiro é sem dúvida sua clareza sobre o papel da Brigada num contexto ainda de censura, embora estivesse em curso a abertura política, mas o compromisso e a responsabilidade aparecem como mediadores da ação artística. Outro aspecto a sublinhar é que essas ações tivessem sentido de festa, de aproximação e confraternização. O espaço da rua foi concebido como um campo de possibilidades do acaso, da participação e da conversa. A rua foi ocupada numa atitude nômade, e lá se descortinaram novas e inusitadas formas de viver a cidade. A ocupação da rua também simbolizava uma ocupação social e de manifestações públicas. Depois de anos sem poder se manifestar nas ruas, as Brigadas recuperaram, de certa forma, os atos públicos de liberdade e de construção democrática.

Entre as gerações que integraram a Brigada Portinari, muitos artistas tinham sofrido a crueldade do regime militar, na própria pele ou por pessoas próximas. Essa ditadura fez com que muitos saíssem do país com medo, deu como “desaparecidas” muitas de suas vítimas, exilou, prendeu e torturou outros tantos. Era mais que simbólico para esses artistas ocupar os espaços públicos com sua produção.

Por último, o exercício da participação nas Brigadas provocou novas atitudes artísticas frente à pintura: a pintura coletiva, as muitas mãos que, sem disputar os espaços brancos do muro, dialogaram na sobreposição de imagens e retoques, na troca e na participação como dinâmicas instituídas nesse processo. Em outro relato, Luciano Pinheiro lembra que a atitude participativa contagiava os participantes e os espectadores, pois, em dado momento, os transeuntes e os moradores eram convidados a pintar e celebrar.

Ora, uma pintura participativa ou coletiva dilui autorias e tem que ser feita fora do ateliê do artista, que é de âmbito privado. Com o uso coletivo dos materiais, as Brigadas dessacralizaram a pintura de cavalete, no suporte tela e com a tinta a óleo – prática comum de muitos artistas da cidade. (Em muitas escolas, formais e informais, a tela e o óleo são tidos como os materiais nobres da pintura.)

A Brigada Portinari pode ser considerada uma organização composta por artistas que construíram coletivamente uma nova pintura no Recife, num espaço mediado pela política e que possibilita a experimentação da pintura sem cavaletes, sem regras, sem dimensões, sem os procedimentos rigorosos que normalmente esses artistas tinham em seu ateliê.

Figura 4.12 *Pintura Mural* Brigada Portinari, 1982. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982.

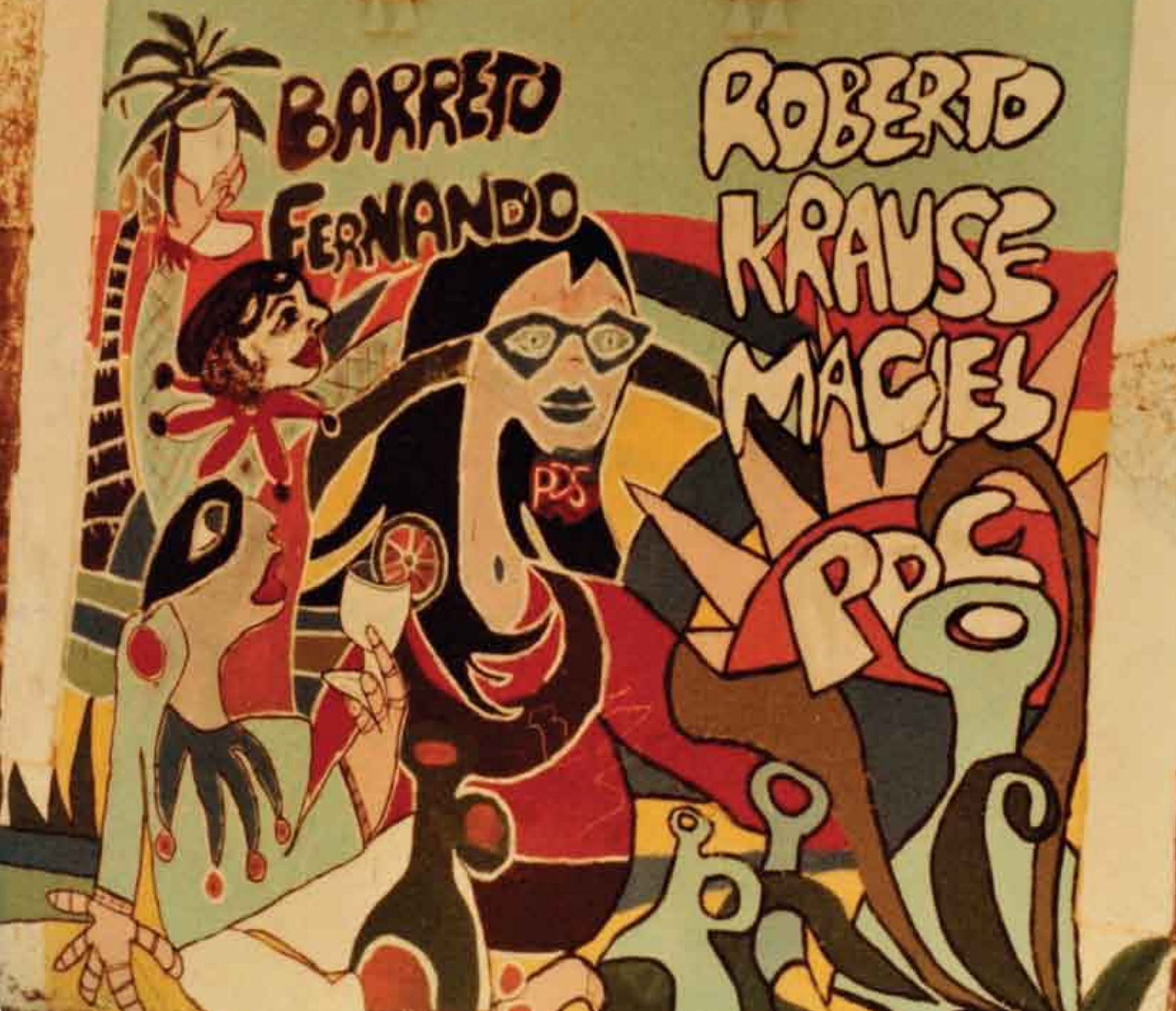


Figura 4.13 *Pintura Mural Brigada Portinari, 1982. Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982.*

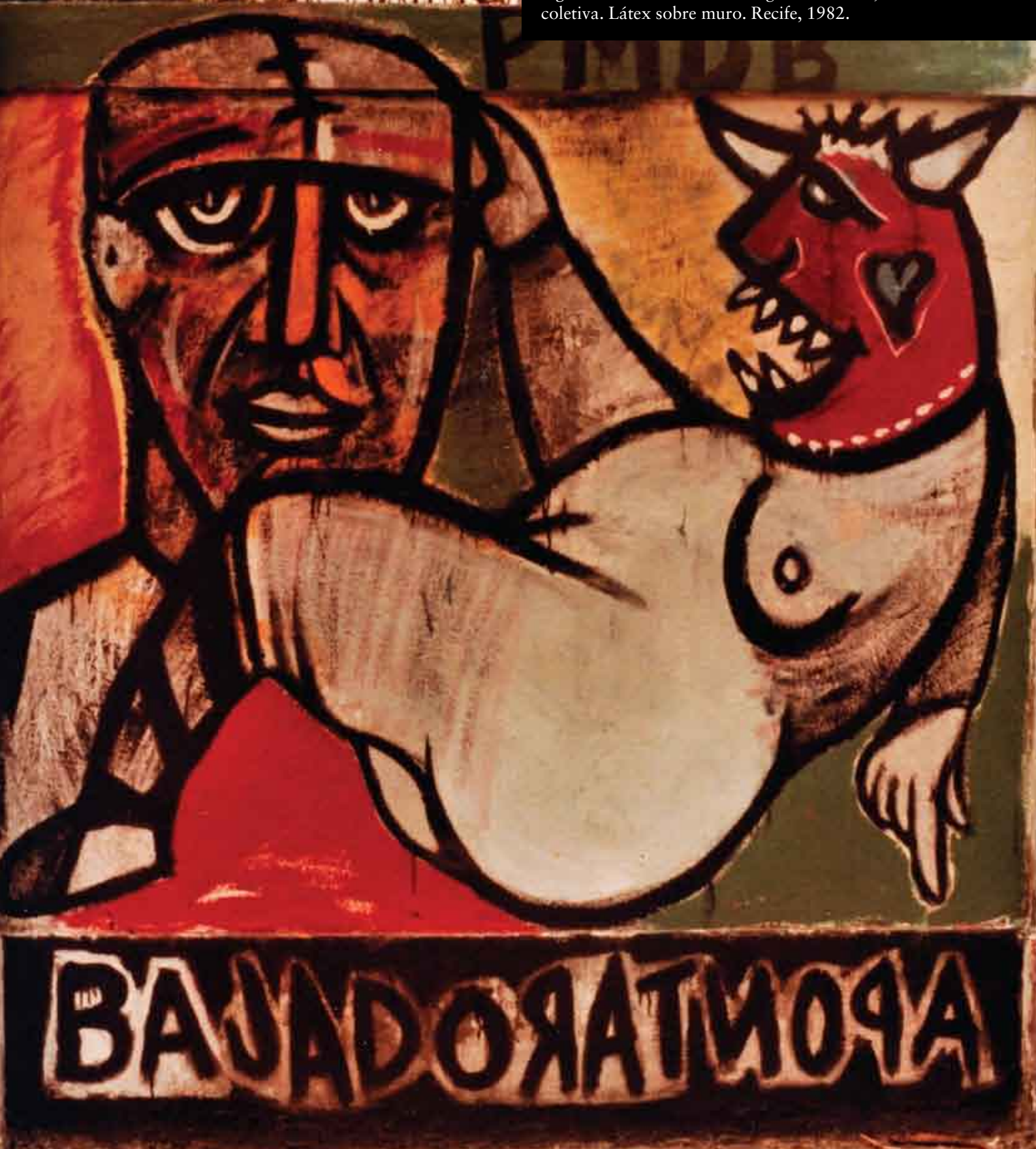




Figura 4.14 e 4.15 Pintura Mural Brigada Portinari, 1982.
Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1982.



Figura 4.16 e 4.17 Pintura Mural Brigada Portinari, 1986.
Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1986.



Figura 4.18 e 4.19 Pintura Mural Brigada Portinari, 1986.
Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1986.



Figura 4.20 e 4.21 Pintura Mural Brigada Portinari, 1986.
Pintura coletiva. Látex sobre muro. Recife, 1986.

Outros integrantes da Brigada também se lembram da liberdade de expressão de que gozavam nesses exercícios de pintura. Por exemplo, Cavani Rosas⁷ fala sobre sua volta ao Recife, no início dos anos 1980, e sobre essas novas possibilidades de pintura e de ocupação dos espaços públicos:

A Brigada Portinari, eu creio que quem criou mesmo, quem organizou tudo foi Roberto Freire, que juntou em Olinda vários artistas e propôs pintar muros que fossem cedidos pela comunidade para pintar sobre temas políticos, anotando o nome dos candidatos. Aí, fizemos muita coisa. Quem gravou, quem guardou alguma documentação real mesmo, ou seja, não fotos, mas os painéis, foi José Cláudio; ele cobria com goma os painéis, botava um tecido de algodão, depois tirava tudo, depois passava para a tela, para a estrutura de madeira; então, ele tem alguns.⁸ [...] Eram muitos artistas. Era incrível, porque a gente encostava um carro cheio de cerveja, uísque, e a gente ficava só viajando nas paredes. E eram coisas grandes, eram muralismos, sabe? E eu teria muito prazer em estudar afrescos para fazer coisas grandes, murais; eu tenho essa possibilidade, essa dádiva de um desenho que eu fizer com 3 centímetros, 1 centímetro, eu consigo desenhá-lo com 30 metros, 60 metros, do mesmo jeito (Cavani Rosas, relato à autora, 2009).

Esse instigante excerto permite refletir tanto sobre os novos procedimentos operacionais da pintura da Brigada como sobre a possibilidade de a memória produzir deslocamentos temporais, inclusive no presente. Começando pelas reminiscências e seus possíveis desdobramentos, Cavani narra fragmentariamente acontecimentos recorrentes em toda a existência da Brigada Portinari; mas, nas pausas em que fazia gestos alongados, como se com seus compridos braços pintasse um grande mural à minha frente, perdia-se em suas lembranças e chegava a esboçar um sorriso pensar no carro cheio de artistas. Estacionado e com os materiais ao alcance dos colegas, carregado de cerveja e outras bebidas que embalavam as viagens projetadas nos muros. Sem citar nomes, Cavani se lembra de que eram muito, e rostos, figuras e gestos concorrem para compor sua narrativa.

Logo depois de se reconhecer sujeito dessa história (“fizemos muita coisa”), Rosas se fixa na figura de José Cláudio, que “*guardou* alguns painéis”. Talvez não por acaso, antes ele disse “gravou”, o que remete à ideia de gravar na memória, ter o que contar. Quanto a “guardar”, guardam-se painéis, mas também lembranças. “Gravar” e “guardar” são algo semelhantes, e pode ser que Cavani Rosas tenha procurado escapar dos dois, na entrevista, pois, como num corte seco para outra cena, salta imediatamente para um suposto futuro

7 Artista pernambucano que, no final dos anos 1970, morava em São Paulo e trabalhava como ilustrador na *Folha de S.Paulo*. Seu desenho era fortemente marcado por temas existenciais e, com a ditadura, foi recolocado em contextos opressivos. Rosas também trabalhou no jornal *Versus* e na editora Brasiliense, que editava o jornal *Leia Livros*, que ele também ilustrava. Seu envolvimento com uma geração de jornalistas atentos a temas políticos ecoava em seu trabalho.

8 Na entrevista, eu pedi a José Cláudio para ver um desses painéis, mas ele chegou a negar que eles existissem.

do pretérito: gostaria de estudar (ter estudado?) afrescos para então fazer (ter feito?) trabalhos grandes como aqueles que de fato fizera no passado, com a Brigada.

Em outro ponto de seu relato, Rosas fala sobre os procedimentos pictóricos dos brigadistas da Portinari, descrevendo a técnica com que José Cláudio transpunha as pinturas dos muros para dentro do seu ateliê – lembrança que ficou na memória de muitos dos artistas entrevistados.

Talvez apegado ao trabalho produzido, José Cláudio desejasse prolongar a experiência vivida. Essa é uma hipótese. Outras são o apreço pela pintura realizada e a vontade de fazer o registro histórico de uma época que considerou importante e quis dar a conhecer ao “futuro”. Mas isso é pouco provável, pois, em sua entrevista, o artista não só não comentou as brigadas como desconversou quando perguntado especificamente sobre os anos 1980. No entanto, na época, ele ficou conhecido por essa técnica, que chegou aos ouvidos do crítico Frederico Moraes e foi também noticiada em *O Globo*.

Nesta tese, o principal é entender que a Brigada Portinari inaugurou coletivamente um jogo de liberdades e liberação do fazer da pintura, mesmo que, no caso citado, o artista José Cláudio tenha devolvido a pintura em grandes formatos ao ateliê, recolocando-a em molde mais tradicional. De todo modo, o fato de ser original da rua, mural, política e coletiva, já imprime outros signos à sua volta ao ateliê. Certamente o movimento da Brigada Portinari gerou um laboratório ampliado de experimentações pictóricas para os artistas da geração 1980, jovens ou não.

Para a artista Teresa Costa Rego, que deixara o Recife para assumir uma militância política nos quadros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), o retorno do exílio e o encontro com a experiência da pintura mural significou, mais do que um exercício militante, uma nova atitude diante da pintura, que lhe possibilitava experimentar em grandes dimensões a supressão dos cuidados com os “alisamentos” aprendidos na academia, a soltura da mão, a liberdade propiciada pela ausência de moldura.

Teresa estudava uma pintura marcadamente formal na Escola de Belas Artes, com os artistas Mário Nunes, Murilo La Grecca, Vicente do Rego Monteiro e Lula Cardoso Ayres, mas teve que fugir do Recife. Sob o pseudônimo de Joanna, na clandestinidade, em São Paulo inicia formação em História, na USP, e, em 1974, já exilada, faz Pós-graduação na mesma área na Sorbonne. Tudo indica que, não entendendo muito bem o fato de ela ser artista, o partido lhe aconselhara outra formação.

Na entrevista, Teresa fala de si, de seu aprendizado e da liberação que experimentou desde que começou a participar da Brigada. Tanto para ela, recém-chegada, quanto para os mais jovens, que viam ali uma “curtição”, com muita tinta e liberdade para ousar, essa experiência ficou na lembrança como uma verdadeira escola de pintura, um lugar

de trocas e convívio com os mais velhos. Quando fala nesse ponto de sua trajetória, ela traz esses aspectos importantes para a produção da pintura no Recife nessa década, que possibilitavam o convívio entre artistas de diferentes gerações e exercícios de liberdade que rompiam com uma pintura mais formal feita pelos mais velhos, além do entrecruzamento entre arte e política, que me parece ser outra vertente da tradição do campo artístico local.

Para mim, foi muito importante essa experiência, a Brigada Portinari. Éramos eu, Luciano, muita gente – pessoal muito legal. A gente saía em bandos, com baldes de tinta, e soltava [a mão]. Eu tenho algumas fotos disso. Foi muito importante para eu soltar a mão, porque, como eu sou da Escola de Belas Artes, eu sei desenho. Aí, é uma merda, porque você quer se soltar e faz a mão toda certinha, você faz proporcional; então, para se soltar, fazer uma coisa mais sua, é complicado. Aí, a coisa de você soltar um pincel dessa largura, assim, foi muito importante para mim. Hoje, eu faço quadros... [...] foi um período muito bonito, de efervescência política, em que a gente acreditava nas coisas, a gente ia para a rua, voltava todo sujo de tinta, era uma coisa muito legal. Bebia-se cerveja no chão, era muito engraçado, além de ser uma coisa que era uma unidade, uma coisa simpática. Tinha um conteúdo político de que a geração de hoje está muito longe, depois dos caras pintadas... (Rego, relato à autora, 2009).

Hoje com 82 anos de idade, a artista já concedeu inúmeras entrevistas sobre sua trajetória, principalmente por ser uma mulher que, nos anos 1960, filha de uma família da elite rural pernambucana, deixou o marido e duas filhas – pois o pai não permitiu que as levasse – para acompanhar um dos principais militantes e dirigentes do PC do B na clandestinidade. Assim, quando a entrevistei, notei que suas lembranças já estavam formatadas num certo discurso – aquele que se espera ouvir. De tanto contar, acabava-se contando sempre a mesma coisa. Parece que é o que faz Teresa, uma narradora das mesmas histórias, insistindo em retomar sua história com Diógenes Arruda Câmara, seu grande amor, repetia. Nesse incessante repetir, os lapsos de esquecimento são vitais, pois é aí que se pode voltar a lembrar. O relato de Teresa é como um jogo entre esquecer e lembrar, e aí reside seu grande artifício: contar as mesmas histórias para não esquecê-las.

De acordo com Walter Benjamin (1985, p. 213), “Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia”. Mas quem se dispõe a ouvir essas histórias? Estará a arte da escuta no ocaso, como a arte de narrar? Está em extinção a sujeito que se dispõe a ouvir uma narrativa? Fruto da troca entre o narrador e o ouvinte, essa experiência compartilhada vem sofrendo um certo empobrecimento. Mas a possibilidade de narrar e ouvir histórias é tecida por lembranças e esquecimentos, processo ambíguo em que o esquecimento “permite narrar uma mesma história, sempre a mesma e sempre outra, pelas lacunas abertas por nossa própria indeterminação,

indeterminação pela qual se exerce a ação de tempos heterogêneos e que configuram nossa identidade” (Matos, 2001, p. 18).

O exercício do narrador está intrinsecamente ligado ao exercício da escuta, e, nessa cumplicidade, aflora o processo formativo de novos narradores e novos ouvintes – exercício da tradição. Segundo Antônio Paulo Rezende (2007, p. 113):

A narrativa segue, independente de qualquer linearidade, como uma estrela fantasiada de luz, para não esconder seu abandono prematuro e misterioso [...] Se tudo existe desde sempre como uma derivação do Eterno Retorno nietzschiano, meu encontro com o passado sobrevive e seduz, quando me sinto como o mesmo, quando me reconheço e registro os traços da diferença com os artifícios de um exílio, que não pedi, mas intui a vida.



Figura 4.22 Cena de rua no centro da cidade do Recife. Ações da Brigada Henfil. O grupo de artistas invade não apenas os muros, mas elaboram faixas que eram colocadas nos lugares onde ocorriam os comícios da Frente Popular, 1989. Quanto a pintura, notamos que há uma palheta mais suja e uma linguagem pictórica que se assemelha a linguagem da história em quadrinhos e da caricatura. Liberdade no gesto e na retórica narrativa. As sequências entre uma composição e outra são descontínuas e como no cinema, os cortes são secos. No centro da cidade as intervenções de pintura saem do muro e passam ao tecido em formato de faixas. Acervo Maurício Castro.

O procedimento da repetição assegura não só a formação, mas também a insistência de narrativas permanentes, causos, aprendizados, histórias compartilhadas e herdadas que nos ligam a tempos remotos e provocam no presente novos deslocamentos.

A herança não é uma aquisição, um bem que se acumula e se petrifica; é antes um conjunto de falhas, de camadas heterogêneas que a tornam instável. A pesquisa de procedência (*herkunft*) agita o que parecia idêntico e imóvel, fragmenta o que parecia unido. Mostra a heterogeneidade do que parecia e se imaginava em conformidade consigo mesmo (Rezende, 2007, p. 17-18).

A Brigada Portinari inspirou outras brigadas e ações artísticas como Amar Olinda, Gregório Bezerra, Miguel Arraes, Cristina Tavares, Lula Cardoso Ayres, Egídio Ferreira Lima, Arthur Lima Cavalcanti, Compressora, Ecológica e Henfil (1988), esta mais próxima dos candidatos do Partido dos Trabalhadores (PT):

[...] foram fundadas, por decorrência da Portinari, diversas brigadas de vários partidos, de várias colorações, das de esquerda às de direita, da Brigada Gregório Bezerra a... sem querer caracterizar Lula Cardoso Ayres de direita, mas foi o nome da brigada que os candidatos de direita usaram (Pinheiro, relato à autora, 2004).

Nascido no Recife, Luciano Pinheiro, um dos artistas da geração dos anos 1960, muito cedo opta pela atuação profissional no campo artístico. Envolvido no clima revolucionário da década, se aproxima do Partido Comunista, e seus primeiros trabalhos têm temáticas sociais, em que aparecem muito claramente os embates políticos, e até o uso da gravura ou da xilogravura eram uma tentativa de facultar o acesso a suas mensagens a muitas pessoas. Parece-me que sua hesitação quando se refere ao artista Lula Cardoso Ayres aponta duas questões. A primeira é que, de fato, na década de 1980, se acirra o embate político entre direita e esquerda, e, no Recife, essa arena representa em certa medida o que ecoou em todo o país. De outra parte, associar o artista a grupos de direita soa como uma denúncia necessária, afinal, Lula Cardoso Ayres é um dos mais renomados artistas oficializado pelo Estado pernambucano, e Pinheiro insinua que isso ninguém comenta.⁹

Ainda em 1982, Luciano Pinheiro escreve uma comunicação para o II Simpósio Nacional de Artes Plásticas, promovido pelo Inap, e realizado entre 13 e 15 de dezembro, no Centro de Convenções, em Olinda. Sob o título “Brigada Portinari – uma experiência coletiva de arte e política”, o texto fala sobre a experiência da Brigada e constrói uma

9 “Em função de ser a única válvula permitida na época em que estava sendo proibida a propaganda eleitoral, pela proximidade das eleições, muitos grupos se formaram; brigadas se formaram inspiradas pela Brigada Portinari. E eu me lembro muito bem de uma que era a brigada opositora, chamada Brigada Lula Cardoso Aires e depois teve Gregório Bezerra, e por aí vai, isso nos anos 1980. A Lula Cardoso Ayres era de direita, mas esse pequeno detalhe parece que não foi comentado, nem problematizado, esqueceram...” (Luciano Pinheiro, relato à autora, 2004).

relação entre arte e política, recuperando as recorrentes práticas de os artistas em Pernambuco se organizarem em grupos e promoverem ações coletivas:

Em agosto de 1982, surge o primeiro painel da Brigada Portinari, num muro da rua da União, na cidade do Recife. Era noite e, nas proximidades, uma banda de música tocava marchas para um evento cívico. Sentia-se no ar um pouco de emoção e nervosismo, talvez medo. No branco, arriscam-se os primeiros desenhos, manchas, letras, números. Pessoas se aproximam sem entender o que acontecia, afinal, a pichação de muros estava proibida. E aquilo era tudo aberto, quase uma festa! Dois dias depois, o painel estava vandalizado. Havia recebido interferências que transformavam o conteúdo da mensagem política. É então que vem a consciência de ampliação do trabalho, ou seja, não só executar novos painéis, mas também restaurar os que fossem danificados. E isso foi feito, muro a muro (Pinheiro, 1982, s/p).

Talvez depois dessa narrativa quase literária, com poder de suscitar no leitor imagens dessa cena quase cinematográfica, os espectadores tenham formado boa impressão do movimento do Recife, além de perceber as questões políticas. Segundo matéria no *Jornal do Commercio* escrita por Celso Marcondes (1982, p. 8), essa foi a comunicação que mais tocou os participantes do Simpósio. O jornalista enfatiza o desempenho de José Cláudio, que, complementando o trabalho de Luciano Pinheiro, mostrou um “transplante” da pintura dos murais e explicou a técnica pela qual retirou a pintura do muro. Segundo a matéria, o crítico Frederico Moraes chegou a convidar Pinheiro para ir ao Rio de Janeiro, apresentar sua comunicação no Museu de Arte Moderna, e mencionou um revigoramento da pintura mural em todo o mundo, onde se enquadraria o movimento pernambucano.

De fato, parece que tanto as ações das brigadas quanto os procedimentos criados por José Cláudio impressionaram Frederico Moraes, que era então colunista da seção de artes plásticas do *Jornal do Brasil*. O texto de abril de 1983, intitulado “Pintura eleitoral e um museu do carnaval”, é ilustrado por uma foto de José Cláudio segurando uma das pinturas que tinha sido transposta do muro para um novo suporte. Com o subtítulo, “Um museu eleitoral”, Frederico começa revelando uma proposta de José Cláudio em conversa com ele: a criação de um museu eleitoral, que documentasse tudo o que se produzia pelas campanhas políticas – filmes, cartazes, *jingles*, documentação fotográfica dos comícios e até obras de arte”.

Dois dias depois da publicação do artigo de Moraes na coluna Artes e Artistas, do *Diário de Pernambuco* (Chaves, 1982, s/p), Paulo Azevedo Chaves comenta a Brigada Portinari, realça sua importância e a necessidade de se reunirem os registros e se escrever um livro sobre suas ações e finaliza com a transcrição de uma carta que recebera de Teresa Costa Rego em que ela fala sobre sua experiência e a transposição pictórica também mencionada no *Jornal do Brasil*:

Para mim, foi um fato que, penso, vai marcar minha pintura com um salto para a frente. Senti-me mais solta, mais aberta a temas populares e políticos, tendo também sido vital o fato novo de enfrentar grandes espaços. Estive com Zé Cláudio, que me disse ter gostado muito do meu trabalho, convidando-me para, juntamente com ele, tentar recuperar um de meus painéis. Em seu método, ele usa um tecido com cola, que é pressionado contra o muro, possibilitando passar para grandes folhas de eucatex a própria pintura original. Fiquei fascinada assistindo seu trabalho num pequeno mural no bar No Meio do Mundo. O painel foi reconstituído em blocos, como detalhes de 3 m x 2 m. Ele estava animado e sugeriu me acompanhar para recuperar o painel que pintei na perimetral nova (Casa Forte-Torre), de 12 m de extensão. Aí, aconteceu o pior: quando cheguei lá para avisar ao dono do muro que iria no outro dia fazer o trabalho de recuperação, encontrei apenas uma imensa parede branca na minha frente. Confesso que sentei no chão e comecei a chorar. Acho que aquela foi a melhor obra que fiz em toda a minha vida (Rego, apud Chaves, 1982, s/p).

Dos textos pesquisados na imprensa, nenhum faz uma leitura mais atenta dos trabalhos dos artistas, embora os episódios brigadistas tenham deslocado procedimentos pictóricos, ocupando muros do Recife e de Olinda, nem tampouco da recepção do público, do espectador, do morador, enfim, do “passante estrangeiro” das duas cidades, cujo cenário também deve ter mudado. As pinturas murais possivelmente alteraram a maneira de ver a cidade, provocado uma experiência no olhar, e, de maneira sutil, reorientado o olhar dos artistas mais jovens para o plano em branco, o pincel e todo o material pictórico.

Se as brigadas lograram liberar o gesto de Teresa Costa Rego, o mesmo pode ter acontecido com outros artistas, novos ou mais experientes. Outra contribuição importante da Portinari foi a politização do campo artístico e a organização de novos agenciamentos e novas atitudes dos artistas do Recife e de Olinda na imprensa nacional, o aquecimento e o acirramento dos debates sobre as mudanças políticas que estavam em curso ali e em todo o Brasil, envolvendo artistas, políticos e setores da sociedade civil.

À esquerda ou à direita, todos buscavam inovar, mudar a linguagem da propaganda eleitoral¹⁰ e aproximar política e arte (Pinheiro, 1982). Segundo Maurício Castro, um dos artistas fundadores do espaço coletivo Quarta Zona de Arte, para os artistas mais jovens, a atitude brigadista “parecia uma coisa fantástica, aprender a pintar e exercitar essa liberdade de expressão” (Castro, relato à autora, 2004). Dessa admiração se constitui, em 1988, a Brigada Henfil, que surgiu pintando murais de rua para o candidato Humberto Costa, do PT, transformando a cidade num grande laboratório experimental de pintura.

10 Vigorava então a chamada Lei Falcão, instituída pela ditadura militar, que proibia a propaganda eleitoral livre, permitindo apenas os programas que passassem pela censura. O principal propósito da lei era limitar a propaganda do partido de oposição ao governo, o MDB. Nas cidades de Olinda e Recife, artistas criaram as “brigadas muralistas” e se mobilizaram em favor de uma arte democrática e de táticas de propaganda política que funcionassem como alternativas às leis vigentes.



Figura 4.23 O entrecruzamento entre arte e política possibilitou no Recife uma narrativa pictórica. Essas retóricas vão se impondo por meio de um neo-expressionismo com características de um realismo social. Acervo Mauricio Castro e José Paulo.

Figura 4.24 O exercício da pintura revelava-se como um aprendizado para os jovens artistas que, além de tinta e vontade, soltavam a mão e ocupavam espaços em dimensões não habituais. Sair da tela e de suportes clássicos ajudou esta geração a experimentar novas superfícies e outros materiais. Acervo Mauricio Castro e José Paulo.

A diferença entre os painéis da Portinari e da Henfil era muito nítida, possivelmente pela fatura da pintura e também pelo repertório de uma e de outra. Impõe-se uma outra visualidade pelas mãos dos jovens artistas da Brigada Henfil, e talvez se possa inferir que, afinal, foram esses jovens da Geração 80 que instalaram uma nova pintura no Recife. Discutiremos essa hipótese na Cena 6.

Embora permanecesse a ideia do fazer coletivo, esses murais deixam entrever a identidade individual de cada artista da Henfil, formada por jovens. O momento pedia que se revelassem as alteridades estéticas e se reconhecessem as singularidades, porque esses artistas jovens já vinham conquistando alguma visibilidade, pela presença de seus trabalhos nos salões anuais e em exposições organizadas pelos coletivos que fundavam; a imprensa local começava a dar destaque a suas ações. Então, agindo conjuntamente em ações públicas referentes ao pleito eleitoral, discutindo política e apostando em novas legendas partidárias para o enfrentamento das velhas oligarquias locais, os brigadistas da Henfil faziam um exercício pictórico em que afirmava suas identidades – coletiva e individual.

A Brigada Henfil promoveu a interação pública entre arte e espectador e teve um forte impacto na campanha política desse ano, ocupando espaços de *outdoor* vagos e pintando faixas, cartazes e muros. Diferentemente da Brigada Portinari, em que se reuniam diversas vertentes políticas – em 1982, o PMDB abrigava muitos comunistas oriundos das diversas facções surgidas com a fragmentação do PCB, militantes e simpatizantes do PCdoB, enfim, um grupo eclético e, portanto, capaz de traduzir suas diferenças ideológicas em seus painéis –, a Henfil tinha basicamente simpatizantes e militantes de facções internas do PT. A questão foge ao escopo desta pesquisa, mas cumpre registrar que essa análise por meio da leitura das imagens pode resultar num trabalho tão interessante quanto o mestrado sobre os painéis e cartazes dos muralistas chilenos (Dálmas, 2006).

Passo agora a observar a produção pictórica da Brigada Henfil e de outras sub-brigadas, como a Jarbas Barbosa, de que parte dos artistas integrantes formou depois a Henfil. Entre narrativas sociais e poéticas, mais e menos explícitas, o entendimento da pintura parece ir atravessando a década de 1980 numa metamorfose semelhante à retórica sugerida aqui: a pintura se modifica para esses artistas, se mistura a outras linguagens e outros materiais são agregados ao *métier*. A pintura era o mote para estimular a participação do espectador, que interagiu com os artistas em debates definidores das imagens que se produziam.

Segundo conta o artista Braz Marinho, da Brigada Jarbas Barbosa, havia toda uma metodologia para a Brigada se inserir no bairro. Num primeiro momento, eles conversavam com os moradores para saber quais eram seus problemas mais urgentes e o que desejavam. Depois, com a autorização de cada morador, saíam para, por meio da

pintura mural, dizer das demandas e anunciar os candidatos que, segundo os artistas, poderiam trabalhar em favor do povo e da comunidade.

Nesse sentido, as narrativas pictóricas eram mais explícitas e refletiam desejos e falas dos moradores. Era uma pintura figurativa claramente social e de comunicação direta, assim como a ação política. O engajamento dos artistas nesse momento era intenso, e era grande a vontade de produzir uma arte social e política que atingisse aos menos favorecidos da sociedade. Em entrevista coletiva com os integrantes das Brigadas Gregório Bezerra, Jarbas Barbosa e Henfil, diz o artista Maurício Castro: “nós éramos marxistas, éramos filiados ao PRC, no Recife”. Embora não se refira a todos, esse relato fala do engajamento de muitos brigadistas, inclusive para além do período eleitoral, e revela também o compromisso com uma das organizações políticas que integrava o Partido dos Trabalhadores. Penso que, ao firmar essa posição no presente, o artista deseja marcar posição e distinguir os integrantes que estavam ali para curtir a festa e dos que estavam comprometidos com a luta do povo e com uma plataforma partidária, considerando importante para o atual momento político das artes e da política.



Figura 4.25 Força e contundência na pintura do artista Maurício Castro. Como uma narrativa fílmica, o artista ocupa todo o plano com suas imagens viscerais, cujo representação do corpo humano é revelado de maneira esfacelada.. A linguagem de quadrinhos impera na narrativa e como se fragmentasse o suporte da pintura divide as cenas narradas. Coleção Maurício Castro.



Figura 4.26 e 4.27 Pinturas realizadas pela Brigada Jarbas Barbosa, as demandas do bairro estampadas nos muros cedidos pelos moradores. Os debates sobre os problemas que a comunidade passava eram discutidos e a produção pictórica revelava parte desta demanda e parte das “ideologias” em disputas da época. Os artistas Braz Marinho e José Paulo posam para a fotografia com os moradores. Acervo José Paulo e Maurício Castro.

A ação da Henfil marca o epílogo das ações brigadistas nascidas na década de 1980. Era 1989, e a possibilidade do voto direto e universal para presidente da República no Brasil era de fato real. Depois de 25 anos sem votar no cargo máximo federal, gerações que viveram efetivamente o golpe e as demais que nasceram e cresceram na ditadura militar viam aí o ensejo da participação que nutriram em sonhos. As eleições foram marcadas pela união das organizações de direita em torno do nome de Fernando Collor de Melo e por uma união significativa das esquerdas, chamada Aliança Popular, em torno do ex-sindicalista Luís Inácio Lula da Silva. Se, por um lado, boa parte dos brigadistas da Portinari assistira ao golpe militar em 1964 e seus desdobramentos em 1968, por outro, pode-se dizer que os artistas que fundaram a Brigada Henfil eram os “filhos” dessa ditadura. Nascidos nos anos 1960, eram, nos 1980, os jovens que queriam mudar o Brasil e reinventá-lo nas urnas, com seus pincéis em punho, assumindo uma arte política e, mais tarde, uma política das artes na esfera pública do estado de Pernambuco.



Figura 4.28 Brigada Henfil - Um coletivo de artistas e porque não militantes dispostos a usar como ferramenta discursiva a pintura. Uma narrativa que escolhe a cidade como produtora de sentidos e constrói uma nova cartografia política e poética sobre o tecido social da urbe. Por meio da escrita pictórica que se assemelhava ao grafite artistas inserem textos visuais com propósito de formar opiniões. Acervo Mauricio Castro e José Paulo.

Diferentemente de outros trabalhos feitos na cidade pela própria Henfil ou pela Jarbas Barbosa, o fragmento do mural pintado nos muros da Escola Parque se distingue pela forte figuração social e escancara conteúdo e mensagem política, mas não de maneira direta e com referências imagéticas tão cruas como se via em outros painéis.

Mesmo comparado com o dos murais da Portinari, o estilo da Henfil tem diferenças, sobretudo pictóricas. O estilo da maioria dos artistas que participaram da Portinari era marcado pelos fios da tradição da pintura no Recife. Quanto à Henfil, embora tenha se caracterizado como uma escola para os mais jovens, seus representantes já consagrados faziam seu estilo ecoar pelas outras correntes pictóricas locais.

Outra particularidade da Henfil era a forma de narrar as questões políticas. Sem ser explicitada, a mensagem política não era lida facilmente. Seu painel no muro da Escola Parque era uma imensa plataforma de pintura em grandes dimensões, uma galeria a céu aberto, uma poética pictórica bastante singular e sofisticada, marcando diferenças que se punham na pauta da pintura feita no Recife.

A produção da Henfil nesse momento revela uma autonomia do gesto e da identidade artística dos participantes. O espaço em branco era desafiador também no sentido de imprimir uma poética de autoria artística. O branco do muro se mostrava como um espaço a ser ocupado pelas diferentes identidades da produção da pintura, e menos por uma identidade coletiva. O muro pintado dizia não só de uma política vista e vivida de maneira diferente daquela feita no início da década de 1980, mas também da própria pintura produzida, de seus elementos narrativos, das gestualidades impressas, dos cromatismos vibrantes e do expressionismo decalcado de um imaginário constituído por jovens mais maduros como artistas.



Figura 4.29 Fragmento de pintura no muro da Escola Parque em Setúbal, Recife, 1989, feito pelos artistas da Brigada Henfil. Acervo Maurício Castro e José Paulo.

Nesse momento, já era possível perceber a identidade artística de cada integrante da Brigada. Esse painel marca uma fase do trabalho coletivo em que essas singularidades começam a ter vida própria no coletivo. O repertório entre a arte e a política é narrado mais por uma pintura expressiva, visceral e impactante e menos, digamos, panfletária.







Figuras 4.30 a 4.37 Última ação da Brigada Henfil. Todo o muro da Escola Parque foi ocupado pelos artistas, a farra foi geral, os alunos da escola se encantaram, imagens lúdicas, irônicas, viscerais compunham o painel. Outras imagens representavam situações sociais mais óbvias, desesperadoras, enfim, uma ação que possibilitou aos artistas e públicos experimentarem de outra forma a pintura realizada pelos jovens artistas no final dos anos 1980. Coleção Mauricio castro e José Paulo.

Todavia, alguns aspectos da chamada transição política entre a ditadura e a democracia haviam mudado em “nossos arraiais” e certamente foram elemento experimental para a vida e para a produção da arte desses jovens. Depois da anistia e do retorno ao país de quadros políticos da vida nacional, depois da formação do PT e das eleições de 1982, com a vitória das chamadas “esquerdas unidas”, depois do movimento pelas Diretas Já, com massivas manifestações públicas, inclusive de caráter performático, sobreveio a derrota: o mandato de cinco anos para José Sarney,¹¹ inesquecível para essa geração. No fim desse período, havia a esperança de dias melhores, com a candidatura de Luís Inácio, sob o *slogan* “sem medo de ser feliz”, mas, internacionalmente, a queda do muro de Berlim abalou as utopias socialistas que moviam parte dos brigadistas da Henfil: “assistimos perplexos ao fato”, disse Maurício Castro, diante das cenas da queda do muro transmitidas pela televisão.

O início da retração dos movimentos operários e sociais no Brasil também concorreu para o desaparecimento da figura de trabalhadores urbanos das cenas pictóricas de Maurício Castro e de outros artistas do coletivo. A derrota de Lula, candidato da Aliança Popular, para Fernando Collor de Melo eleições de 1989 foi muito frustrante para esses

11 Em 1985, um colégio eleitoral elegeu o presidente Tancredo Neves, do PSDB, e o vice-presidente, José Sarney, do Partido da Frente Liberal (PFL), constituído especialmente para compor essa chapa. Sarney se tornou presidente porque Tancredo Neves morreu na mesa de operação antes mesmo de ser empossado. Essa foi a última eleição indireta para a presidência da República no Brasil.

artistas – como para muitos outros brasileiros também – que, com seus pincéis em punho, haviam trabalhado nas trincheiras abertas por outras brigadas, estreitando a relação entre política e arte. A virada para os anos 1990 encerra o capítulo da organização das brigadas artísticas do Recife, e a própria nomenclatura caiu por terra. Logo ficou “fora da moda”, “passada e ultrapassada”, como tantos outros movimentos políticos em que se engajavam artistas na luta pela construção de uma democracia no Brasil (Ridenti, 2004).



Figura 4.38 Fragmento de uma pintura da Brigada Jarbas Barbosa em um muro do subúrbio da cidade do Recife. Figuração expressiva, que dialoga rápido com o público. Insere-se na fase pictórica mais engajada da pintura dos muralistas. Coleção Mauricio Castro.

4.2 Novos deslocamentos: a formação em pauta

Essas ações de grupos aglutinaram artistas mais experientes e os mais jovens, que se contagiaram pelo clima de liberdade de manifestação política e criativa e se encantaram com a possibilidade de pintar grandes superfícies, expressar e comunicar idéias, formas e gestos e produzir espessuras e volumes por meio da tinta. Outros lugares, eventos e grupos aquecem o debate e o circuito artístico da década, por exemplo: Oficina Guaianases (1974, 1979-1995), Núcleo de Iputinga (1980), Exposição Internacional de Arte em Outdoor/Art-door (1981/82), Movimento de Arte Tátil (1982), Movimento de Arte e Cultura do Nordeste (1983), Grupo Aloísio Magalhães de Arte e Ofícios (s/d), Grupo Astrobelo (1982), Ateliê do Poço da Panela (Cavani), Ateliê Aurora (Luciano Pinheiro e Cavani, 1987), Carasparanambuco (1986), Formiga Sabe que Roça Come (1989), Ateliê Coletivo de Olinda (1989) e Quarta Zona de Arte (1987/1990), entre outros agenciamentos propositivos e ativos.

A geração mais jovem circulava em alguns centros de formação não oficializados pelo poder público como a Oficina de Gravura Guaianases, inclusive com a presença de artistas de fora do estado como Liliane Dardot e Maria Tomaseli, figuras marcantes na trajetória de alguns artistas da nova geração. José Carlos Viana, um dos fundadores da Guaianases, conta como ela funcionava e como eram recebidos os mais jovens:

Era muito simples, ali. É impressionante como no pouco espaço de tempo que a gente tinha para se organizar – a gente só se reunia no sábado, entre dez e meio-dia, então, tudo era resolvido nesse horário, embora os artistas ficassem desenhando e imprimindo com os impressores a semana toda. [...] As pessoas faziam seus desenhos nas pedras, entravam na fila de impressão, quando chegava o sábado, o departamento técnico, que foi inicialmente João Câmara, analisava as gravuras para liberar ou condenar, entendeu? E a gente fazia reunião da diretoria, via quanto precisava de dinheiro, essa coisa toda; resolvia sempre de uma forma tranquila, fazia uma gravura a mais, fazia umas tiragens especiais para vender na parte de cima. Sempre manteve a Guaianases, sempre uma coisa tranquila, e caminhou, enquanto eu estive lá, mesmo depois de ter sido presidente, sempre foi tranquilo. A gravura geralmente não tem grande mistério para fazer. A pessoa chegava – passaram perto de 300 artistas pela Oficina Guaianases –, quando chegavam, arranjavam um padrinho, qualquer que fosse, entendeu? Emprestavam um pouco do material que tinha, que eram os lápis, eram os papéis, se ensinavam uma ou duas técnicas – como se fazia uma guarda, como se polia uma pedra. Eram umas aulas básicas. Com duas, três vezes, a pessoa já estava fazendo as gravuras (Viana, relato à autora, 2010).

A ideia da organização da oficina surgiu em 1974, no bairro de Campo Grande, entre Recife e Olinda – daí o nome Guaianases, o da rua que sediava a oficina –, e é creditada a João Câmara, que foi convidando outros artistas para a empreitada. Depois de aproximadamente dois anos, foi transferida para a Ribeira, em Olinda. O enredo dessa história dura 21 anos. Após sucessivas crises administrativas e dificuldades financeiras,¹² em 1995, em assembleia geral convocada por edital e realizada com todos os membros, dissolvia-se a Guaianases, cuja gerência passava para o Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco (Pedrosa, 2008, p. 63).

12 O auge da Oficina Guaianases foi entre o final dos anos 1970 e a primeira metade dos 1980, período que a que se refere o artista. Já na década de 1990, o sistema de arte começa a não absorver mais a gravura como linguagem contemporânea, substituindo-a pela instalação, pelo vídeo e pela fotografia, entre outras. Assim, a procura dos mais jovens pelo espaço da Guaianases foi diminuindo, e as crises financeiras começaram a ser mais constantes, o que levou os sócios à decisão de fechá-lo.

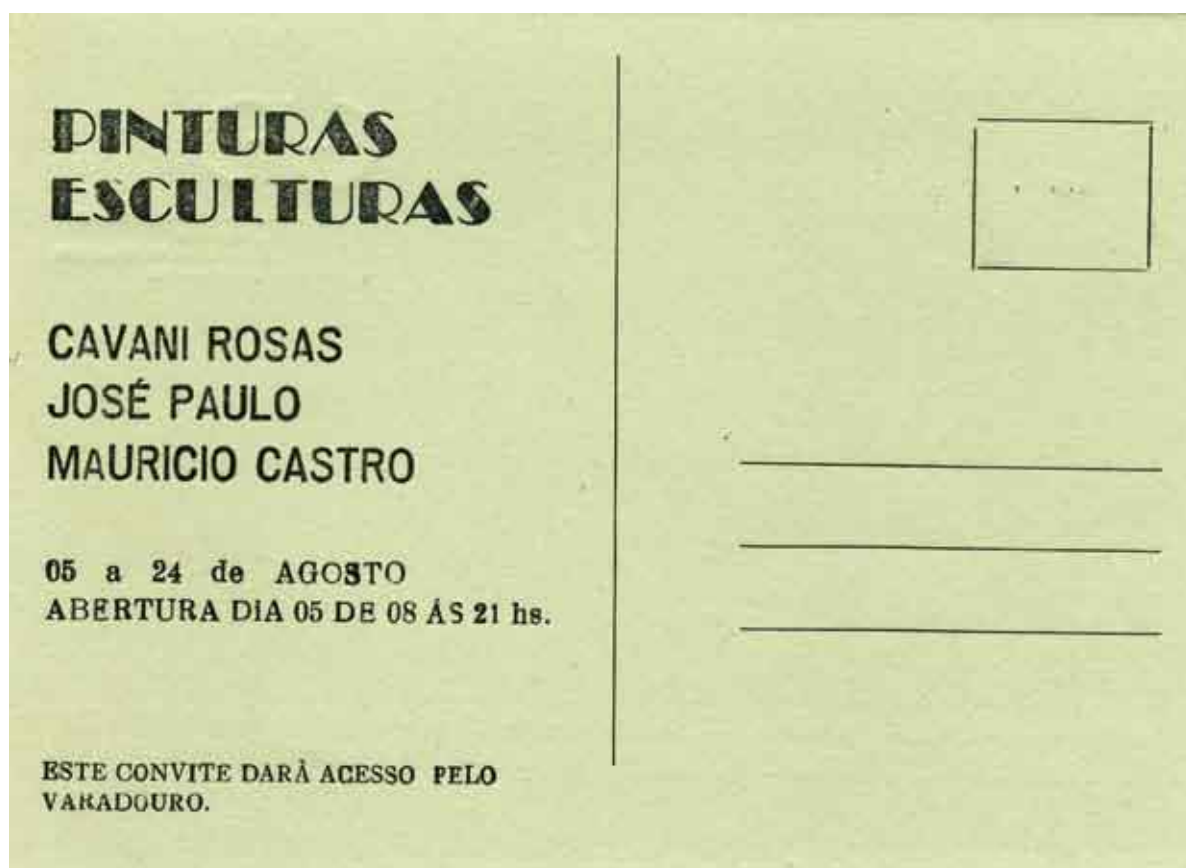
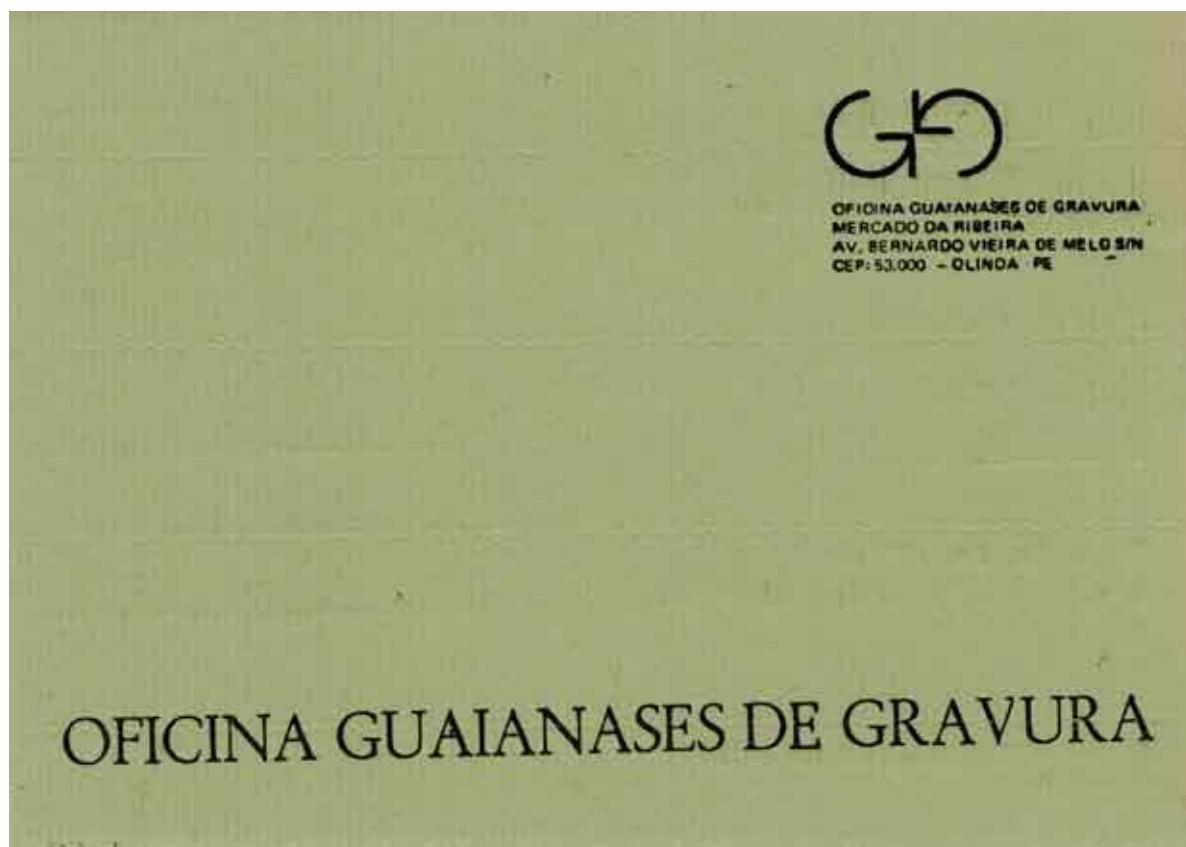


Figura 4.39 e 4.40 Convite de exposição coletiva dos artistas Cavani Rosas, José Paulo e Maurício Castro na Oficina de Gravura Guaianases. Acervo José Paulo.

A Oficina de Gravuras Guaianases foi um empreendimento “orgânico” que reuniu aproximadamente 265 artistas¹³ de diversas origens geográficas e singularidades estéticas. Muitos jovens produziram na oficina, além dos visitantes, amigos e interessados que passavam por lá. Seu funcionamento era bastante simples e aberto; embora tivesse uma diretoria eleita pelos sócios em assembleia, estava aberta aos curiosos e aos interessados em aprender a técnica. Como disse José Carlos Viana, os artistas já estabelecidos acolhiam os novatos – bastava querer:

É. A gente até dizia que era uma espécie de droga, no bom sentido. Que a gente dava a primeira, e depois cada um ficava viciado por conta própria. Porque a primeira gravura era grátis, a pessoa não pagava, entendeu? Todo mundo ajudava. Quando a pessoa estava entusiasmada, aí, tinha que pagar para fazer. E muitos se viciaram mesmo, chegando a produzir grandes obras nesse período (Viana, relato à autora, 2010).

A Guaianases realizou exposições em vários estados do Brasil, produziu alguns álbuns especiais, constituiu um acervo de prensas, fez uma coleção de gravuras de diversas temáticas e muitas matrizes, potencializou o trabalho individual de muitos artistas e aproximou jovens desse fazer e dessa prática, além de inserir os mais jovens no circuito das artes plásticas da época:

Era uma grande escola, [promovia] uma grande troca de informações. Daí surgiram exposições, pinturas de algumas pessoas que se juntaram para fazer, porque todo mundo se encontrava todo final de semana lá. Era um grande ponto de encontro, entendeu? Produziam álbuns; eu mesmo produzi diversos álbuns. [...] Fora a turma que frequentava. Quando a gente saía [todos os sábados], tinha um barzinho chamado Tasca, aí, tinha mais mulher do que homem. Defronte à Guaianases. Ah, era um grande encontro de amigos, de boemia, depois tinha futebol. O pessoal é muito maldoso, sempre acha que tinha... Acontecia esporadicamente um namoro, mas não tinha tanto. Depois é que veio uma geração nova, já na época do Maurício Castro (Viana, relato à autora, 2010).

São muito recorrentes na memória dos integrantes, sobretudo os fundadores, essas referências ao ambiente de sociabilidade, de trocas e de fervor na produção. Outra imagem forte é a da Guaianases como uma “grande escola”; essa ênfase no caráter formativo está também na lembrança dos artistas mais jovens, que entravam no campo das artes no final dos 1970 e início dos 1980, como Gil Vicente, Joelson Gomes, José Patrício, Marcelo Silveira, Maurício Silva, Rinaldo Silva e Renato Vale, entre outros.

13 Esse número é dado no *Catálogo Artes Visuais e Design: Pedra Papel*, da Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife, 2009. Segundo o texto do catálogo, as prensas e o acervo de pedras litográficas foram integrados aos ateliês do Centro de Artes e Comunicação-UFPE: “Muitas dessas gravuras se encontram em estado precário de conservação. Só mais recentemente, a Profª Mercedes Otero, do Departamento de Ciências da Computação, elaborou o projeto Arte e Tecnologia: Cuidando da Memória, com o objetivo de recuperar todas as obras, reconstituir parte da história cultural de Pernambuco e assegurar a preservação e divulgação das litogravuras criadas por 265 artistas plásticos que passaram pela Oficina Guaianases” (Pedrosa, 2008, p. 263).

A Guaianases se consagrou como uma “oficina aberta”: chegava quem queria conhecer, e, logo na primeira vez, já se lhe propunha fazer um trabalho, que necessariamente demandava o equipamento da oficina, com a prensa para impressão, por exemplo. Praticamente nenhum outro espaço de formação ou ateliê de artista ou de grupos disponibilizava equipamentos tão sofisticados. Além disso, muitos relatos falam num ambiente que ensejava muitas trocas, conversas, olhares de pessoas mais experientes e ainda encontros afetivos e festivos.



Figura 4.41 (esquerda) José Paulo um dos artistas fundadores do Quarta Zona de Arte teve breve passagem pela Guaianases.

Figura 4.42 Sobretudo revela figuras anônimas que surgem entre claros e escuros como se formassem aos poucos uma série de cenas independente umas das outras.



Figura 4.43, 4.44 e 4.45 Liliane Dardot morou em Olinda durante alguns anos e nesse período frequentou a Oficina Guaianases revelando-se uma das artistas que muito influenciou os jovens artistas.



Figura 4.46 Gil Vicente era um jovem artista que já havia freqüentado a Escolinha de Arte do Recife, virtuoso no desenho e na pintura, freqüenta a Oficina Guaianases e com essa experiência elabora muitas gravuras. Mantém, à época interlocução constante com o artista José Cláudio.

Figura 4.47 Jeanine Uchoa Sem Título, Oficina Guaianases, s/dimensão.

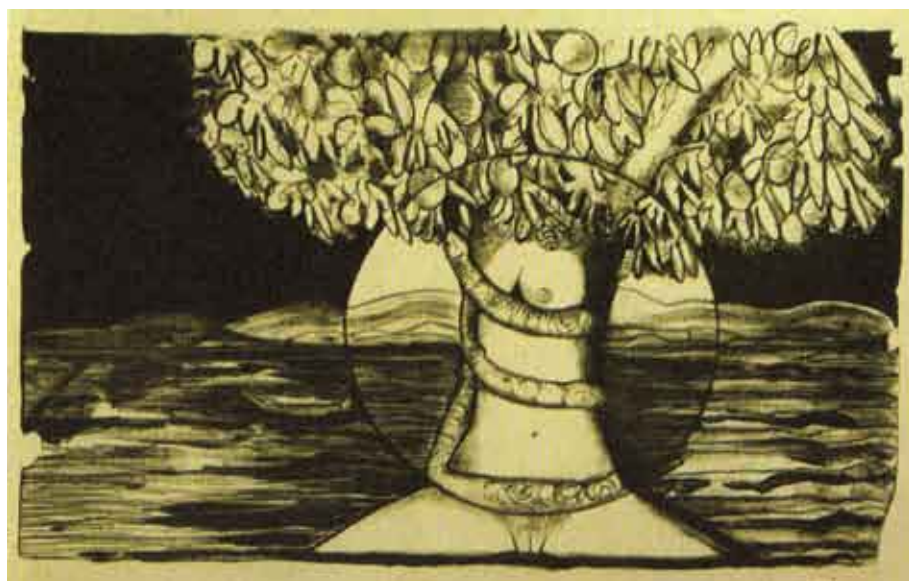


Figura 4.48 “Tempo de Outono” de José Carlos Viana, s/ dimensão.

Figura 4.49 Pouco se falou nas mulheres artistas, contudo na Oficina Guaianases de Gravura a freqüência delas era constante, havia uma convivência estabelecida pelos laços de afetividade e como Guita, Teresa Costa Rego, Lorane, Mariza Varela, entre outras artistas experimentaram a arte de fazer gravura.

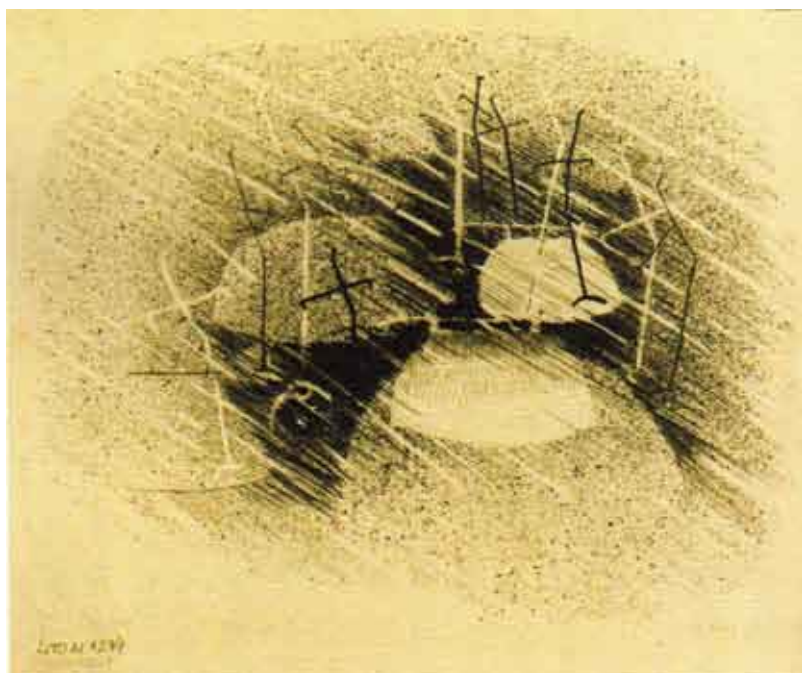


Figura 4.50 e 4.51 “O Milagre das Chaves” e “O Morenâ” de Maria Tomaselli, s/dimensão.



Figura 4.53 “Olinda Bomba” de Maurício Silva, s/ dimensão.

Figura 4.54 “Guaianases em Olinda” de Luciano Pinheiro, s/ dimensão.



Figura 4.55 e 4.56 “teu abraço meu sonho” e “reunião de sonhadores” de Rinaldo, s/ dimensão.

Outros espaços também potencializavam diferentes experiências e formavam em moldes diferentes na Guaianases. Inúmeros entrevistados mencionam o ateliê de Cavani Rosas e Luciano Pinheiro também como uma escola aberta, mas, nessa configuração, se destacava pela amizade que se constituía entre os “mestres” e os aprendizes, rede de admiração e dedicação por parte dos professores ao trabalho minucioso dos alunos. O exercício desencadeava trocas afetivas e a formação de jovens no desenho e na pintura.

Na virada da década, para os mais jovens, essas aulas de desenho com Cavani Rosas e de pintura com Luciano Pinheiro no Ateliê Aurora, integrado ainda pelos artistas Petrônio Cunha e Amaral, se revelaram nos relatos como um dos momentos mais importantes de sua formação. As lembranças do ateliê Aurora, com frente para o rio Capibaribe, são os ensinamentos dos dois artistas – os gestos da mão de Luciano, que cobria o papel com suas marcas fluídas; a mão enorme de Cavani, ao mesmo tempo firme e leve, desenhando depressa, pequeno, grande, expressivo, lânguido –, que revelam uma admiração que ainda reverbera no presente. As narrativas de memória sobre o ateliê Aurora não falam muito no conteúdo formal das aulas, mas antes dos gestos, das faturas impressas, do sorriso sempre atencioso de Luciano Pinheiro e da maestria do desenho de Cavani.

Os mais jovens conviviam igualmente com artistas como Rodolfo Mesquita, um “marginal” das instituições, que, assim, mais inspirava admiração do que participava de trocas e aprendizados, e o professor José de Barros,¹⁴ que se destacava no corpo docente

14 A UFPE oferecia o curso de Licenciatura Curta em Educação Artística, formando professores polivalentes

do Departamento de Educação Artística por sua irreverência estética e experimental, proporcionando um espaço de liberdade criativa que se opunha à tradição acadêmica ainda muito presente na época. Segundo conta o professor adjunto Sebastião Pedrosa, então recém-chegado à UFPE:

[...] na universidade, eu o sentia um tanto marginalizado. Havia um Queralt [também professor do programa], que vinha de uma pintura muito séria, de cavalete construído, medido, pensado, corrigido, e mais outros professores: Milton Santos, Aurora, Arlinda também, enfim, estava todo esse pessoal da Escola de Belas Artes. Portanto, Zé de Barros era aquele que era mais marginal. Ele rompia com as coisas. Sua atitude no trabalho era de uma certa irreverência; por exemplo, pintar a tela no chão, despejar a tinta, mexer, fazer quase um corpo ritualista – ele tinha esse tipo, que era muito intuitivo [...]. Então, eu sentia que as pessoas viam aquilo como uma marginalização: “Ele está inventando, é um experimentalista, e só”. Eu sentia isso nas entrelinhas (Pedrosa, relato à autora, 2004).

Esse relato mostra as relações sociais dentro da Faculdade de Educação Artística na perspectiva estabelecidos-*outsiders*. Aqueles veem José de Barros como um marginal (“experimentalista, e só”). Mas e o artista? Nessa perspectiva, adjetivos como “inventor” e “experimentalista” passam a sugerir uma negatividade em relação ao trabalho e à postura do artista no âmbito da instituição. Ao mesmo tempo, Sebastião Pedrosa dá sua visão do artista (“Ele rompia com as coisas. Sua atitude no trabalho era de uma certa irreverência [...] era muito intuitivo”), rejeitando a pecha que incidia contra o colega. Assim, ele também é visto pelo grupo de estabelecidos como um estrangeiro que não compartilha as histórias já construídas e, portanto, não pertence ao lugar. A meu ver, Sebastião Pedrosa negocia os espaços dentro dessa configuração: não trabalhar com irreverência, mas tampouco assume o olhar e as práticas dos estabelecidos. Com o tempo e com a chegada de outros novos professores e alunos, constituirá relações fora desse modelo.

Para a geração de jovens artistas, José de Barros foi uma referência importante e citado nas entrevistas como o “artista-professor”, que se arrojava em experiências inusitadas com materiais diversos, nada usuais na época, sobretudo num espaço acadêmico rígido como era então aquele.

O diferencial estava em que José de Barros oferecia um curso de extensão aberto a todos os interessados, inclusive os que não eram do meio acadêmico, o que possibilitou

para o ensino de artes nas escolas (teatro, música, dança e plásticas), ainda com uma estrutura curricular muito conservadora e com um corpo docente formado majoritariamente por professores oriundos da Escola de Belas Artes, criada em 1932. José de Barros teve essa formação e foi muito próximo de Luciano Pinheiro, Guita e Maria Carmem, entre outros. Morreu no Recife, em 1995, ano em que foi homenageado com a mostra de litografias Impressões Amazônicas, na Galeria Vicente do Rego Monteiro.

a muitos jovens artistas frequentarem suas aulas sem ser alunos da instituição. Entre eles, seguramente estiveram Alexandre Nóbrega, Aurélio Velho, Dantas Suassuna, Flávio Emanuel, Joelson, José Patrício, José Paulo, Marcelo Silveira, Maurício Castro, Maurício Silva, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pérside Omena, Rinaldo Silva, Renato Vale e Gil Vicente – os dois últimos no início dos anos 1990 –, entre outros. Essa experiência fratura – sem romper – o modelo estabelecidos-*outsiders*, que, entretanto, já revelava suas fragilidades. Paralelamente, chegavam muito jovens e entravam novos professores, com novas ideias, que, ao lado dos “forasteiros” – sem vínculo institucional –, ocupavam as beiradas da instituição.

Perguntado sobre esses encontros, o artista Joelson Gomes, notoriamente avesso a instituições, recorda, com admiração:

Eu, particularmente, desenvolvi uma amizade paralela com Zé de Barros; eu achava ele tão legal. Era uma dessas pessoas com quem você dava boas risadas [...] Na verdade, o que Zé de Barros apresentou foi um encontro de alguns artistas que estavam querendo se afirmar e encontraram um lugar onde eles podiam trabalhar e expor suas ideias. [...] Era um centro de malucos, mas malucos bacanas (Joelson Gomes, relato à autora, 2004).

Tal como o *narrador* de Walter Benjamim (1988), Joelson Gomes constrói suas memórias por descrições cheias de imagens, invenções trazidas ao presente com enredos musicais, odores do mangue e da manga, imagens de árvores frondosas e fuscas azuis, entre outros elementos que compõem a obra de Zé de Barros. Foi principalmente pela narrativa fantástica de Joelson que pude perceber a dimensão da influência de José de Barros sobre os jovens no curso da UFPE.

Com referência no sistema corporativo medieval, Benjamim (1988) classifica os narradores em dois tipos fundamentais:

[...] os agricultores sedentários e os marinheiros comerciantes [...] o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo, associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (p. 199).

Joelson é esse duplo – nômade e sedentário. Carrega essa ambiguidade do artista que veio de um município de Vitória de Santo Antão, criado no meio do mato, como ele diz, e muito jovem se fixa no Recife, levando uma vida nômade entre muitos ateliês e universos de cultura popular. Eis o que faz dele esse narrador postulado por Benjamim (1988).

A mistura de linguagens e fazeres disponibilizada no ateliê de José de Barros criava um ambiente de muitas trocas e muita liberdade criativa. Ouvir música experimental e MPB, pintar, fazer gravura, falar de arte e concretizar proposições plásticas extrapolando as superfícies e os limites preestabelecidos faziam parte da vivência que ele propunha a seus alunos – um laboratório de experimentações que muitas vezes se estendia ao ateliê do artista:

[...] ele criava situações, ele pegava estopas e fazia moldagens e, de repente, ele tinha aquela ousadia de pegar aquilo e sair para o público de aula e romper. Então, o espaço do CAC ficava cheio de coisas, umas figuras estranhas, aquilo era interessante; ele quebrava, vamos dizer, a coisa tão intimista... Isso contaminava os aprendizes. Era muito positivo para o curso na graduação e para o curso de extensão dele. Todos se referem com muita... saudade (Pedrosa, relato à autora, 2004).

Sebastião Pedrosa retoma as táticas de ocupação do espaço e mostra como se descortinavam novas práticas na formação dos aprendizes de José de Barros. Nesse excerto, sente-se a variação temporal na narrativa. Falando nos espaços ocupados, imediatamente se remete à instituição onde trabalha ainda, diz que “todos se referem com muita...” e se cala. “Todos” quem? Os professores então “estabelecidos”? Possivelmente não. A resposta pode estar na palavra “saudade”. Saudade sentem ele, Maurício Castro, Joelson, Gil Vicente, Renato Vale, José Paulo, José Patrício, Marcelo Silveira e praticamente todos os que, por meio desse fazer arte e universidade de muitas maneiras, veem ressoar em sua trajetória os gestos do mestre José de Barros.

4.3 Os salões: vitrine, formação e inserção de artistas jovens na cena das artes plásticas

Entre as instituições e ações que revelavam e formavam uma nova geração de artistas, citamos as exposições de arte do Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), sob a direção e coordenação de Teresa Costa Rego, as mostras e oficinas do MAC-Olinda, sobretudo sob a direção de José Carlos Viana – das quais se destacam os salões dos novos –, a Galeria Aloísio Magalhães – hoje Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (Mamam) –, sob a coordenação de Paulo Bruscky e do professor da UFPE e, naquele momento, gestor irreverente, Jomard Muniz de Brito, os Salões de Artes de Pernambuco, a Galeria Artespaço, o Gabinete de Arte Brasileira, o Centro Cultural Adalgisa Falcão e a Pasárgada (Marcantônio Vilaça).

Em 1986, Miguel Arraes foi eleito governador de Pernambuco pelo PMDB, derrotando o candidato do PFL e José Múcio Monteiro, e Jomard Muniz era presidente da Fundação de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife. Nessa época, encerrava-se a gestão de Joaquim Francisco, indicado ao cargo de prefeito (1983-1985); após o fim

do bipartidarismo, filiou-se ao PDS e herdou do regime militar a gestão executiva do Recife.

No fim de 1985, foi eleito, por voto direto, Jarbas Vasconcelos, da coligação Frente Popular do Recife,¹⁵ assumindo a prefeitura com o apoio de muitos artistas, inclusive de Jomard Muniz de Brito, numa entusiástica campanha eleitoral animada pelo *slogan* “Ajarbas”,¹⁶ segundo relato de Paulo Marcondes.

Jomard Muniz cai logo depois da posse de Miguel Arraes tomar posse, em virtude de todo um envolvimento com um grupo de intelectuais do qual faziam parte de Mário Hélio, Leda Alvez e Marcelo Mário Melo, que de certa maneira hostilizam a postura vanguardista de Jomard. Curiosamente, após assumir a prefeitura, Jarbas Vasconcelos não manteve Jomard à frente da Fundação de Cultura, embora sua passagem ali tenha sido memorável.

A tônica de sua gestão na Fundação foi a irreverência. Entre outras atitudes públicas como gestor, Jomard assumiu a panfletagem poética/informativa/cultural, por exemplo. Para esta pesquisa, o que interessa destacar na administração de Jomard foi a organização de um programa de exposições, performances e ações realizadas na Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães, inicialmente chamado Tempos e Espaços de Arraes – referência à volta de Arraes ao governo do estado (1986-1990) – a, para cuja abertura Jomard convidou estudantes de artes cênicas da UFPE para apresentar uma performance.

No ano seguinte, ele cria Tempos e Espaços de Abismos, exposições/ações que reuniam artistas plásticos, do teatro, da música e da literatura, numa grande vivência performática em que se mesclavam essas linguagens e envolviam diversos artistas, sobretudo das artes cênicas. Por sua ousadia e irreverência, essas ações atraíam os jovens artistas que tinham ali a possibilidade de fazer trabalhos experimentais:

Então, começou essa história por conta do Arraes, recém-chegado na cidade. Essa exposição de Jomard com os curadores – o pessoal lá da Fundação de Cultura de artes plásticas e fotografia – consegue levantar um bom material sobre a vida de Arraes aqui em Pernambuco antes do golpe de 1964, quando ele era governador, e as coisas que ele já tinha feito – registros fotográficos de tudo, pôsteres, algumas coisas dele no exílio, e montou-se essa exposição. No dia da abertura, Jomard me convidou e a meus colegas de classe [...]. A gente tinha feito um experimento lá no

15 Derrotado na convenção do PMDB pelo então deputado federal Sérgio Murilo, Jarbas se filiou ao PSB e formou a Frente Popular do Recife, uma estratégia política baseada tanto em sua própria figura pública quanto no apoio da maior parte do PMDB e de legendas como o PT e o PC do B. Vitorioso nas urnas, retornou ao PMDB o mais rápido possível e ocupou a presidência nacional da legenda quando das eleições presidenciais de 1989, logo depois de seu mandato de prefeito.

16 Por analogia aos movimentos “Aja teatro” e “Aja música”, que também envolveram artistas de diversas linguagens em torno de questões políticas diretamente ligadas ao processo de redemocratização do Brasil.

CAC para a oficina de expressão corporal, Jomard gostou e chamou a gente para apresentar isso na abertura da exposição Tempos e Espaços de Arraes. Nós fizemos isso nesse dia, e acabei por conhecer outras pessoas como Guilherme Coelho, que já conhecia de nome, mas não conhecia de “oi, tudo bom?”, o Flávio Rodrigues, que ainda era casado com Helena Pedra, que era minha professora lá na universidade – Flávio é da área de cinema. Aí, são essas pessoas que vão me puxando para o lado das artes visuais. Então, no ano seguinte, Jomard resolve fazer o Tempo e Espaço dos Abismos. Ele já me chama para fazer algumas coisas performáticas e expor alguns experimentos visuais, e então eu faço, num primeiro momento, um experimento com fotografias: eu fotografo partes do meu corpo e elementos da natureza, depois recorto essas fotos e crio uma grande colagem, além das performances que ele me encomendou. A partir da segunda [edição], eu começo a criar os cartazes, a identidade visual [do evento] em função do tema que Jomard pretende abordar [a partir] do que os curadores que estão selecionando: quadros e outras coisas [que] estão fazendo. Aí, me dedico a fazer apenas o visual dos banheiros, porque a exposição acontecia no térreo do Mamam, que naquela época se chamava Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, e aí os banheiros também entravam no Tempo e Espaço dos Abismos – ele oferecia desde a frente da galeria. Eu me lembro claramente que, já no primeiro ano, tinha instalação que deixou o povo enlouquecido, que era um carro de bombeiro na frente da galeria tocando a sirene sem parar e dois bombeiros com mangueira ininterruptamente jogando água em direção ao rio [Capibaribe]. Para entrar na galeria, as pessoas tinham que passar por essa interferência urbana. A exposição – tanto de quadros, pinturas, esculturas e performance – acontecia no térreo, desde a entrada até o fim, aquela saída lá da rua da União – a gente ocupava tudo, e os banheiros também (Aderbal, relato à autora, 2009).

Daí se depreende a natureza vanguardista do evento proposto por Jomard Muniz de Brito. Estranhamentos e provocados mostravam quão efêmeras eram as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. No excerto, Aderbal Paulino (ou Vavá Paulino) descreve o dia da abertura do evento: na rua da Aurora, num casarão do início do século XX, o rio Capibaribe se insinuando todo o tempo para os convidados que adentram a porta central do Museu, cartão postal da cidade. Inesperadamente, sirenes ligadas, um carro de bombeiros paralisa a frente do Museu. Dois bombeiros saem apressadamente do veículo, ligam a mangueira d’água e apontam-na para o rio – uma cena completamente *non-sens* para o cotidiano da cidade. Ações como essa e outras que ainda povoam a memória de muitos artistas talvez tenham sido as primeiras desse tipo dentro de um espaço formal de exposição.

Pode-se imaginar seu impacto no público e na crítica local. Como as ações de Paulo Bruscky e Daniel Santiago já desde os anos 1970, essas possibilidades experimentais criadas por Jomard Muniz misturavam teatro, literatura, artes plásticas e performances num mesmo ambiente, e o espectador era convidado a vivenciar tudo aquilo, sem aviso e sem pausa entre uma ação e outra. A próxima narrativa de Aderbal dá a impressão de que o que se fazia era um convite ao experimental e ao vivencial, fosse como artista ou

como espectador. Embora a forma escatológica invoque temas e sensações que, a meu ver, provocavam repulsa, repúdio, incômodo e deslocamentos, alguns jovens artistas iniciantes interiorizaram essas impressões em respostas poéticas, em atitudes mais experimentais e em ações artísticas que potencializavam outras linguagens.

Por exemplo, teve um dos “abismos” – eu não sei lhe dizer ao certo agora se foi o dois ou se foi o três –, mas eu e o Aurino Xavier, quando as pessoas entravam, nós estávamos duas *drags*, nós recebíamos as pessoas dizendo que éramos secretárias de João Alberto e de Alex, que eram os grandes colonistas sociais da cidade na época; a gente fazia isso e, para as pessoas, era uma loucura – e nós estávamos lá, impecáveis: salto 15, longo preto para noite, de alta costura, peruca, maquiagem, impecáveis! E muito perfume francês. Isso era o mínimo que a gente fazia. Nudez foi coisa que a gente usou muito. Tinha grandes ousadias, para a época. Uma das performances, também – que eu até revi esse final de semana –, de João Denis, texto de Jomard, chamava-se Inferno Lento e aconteceu fora do espaço expositivo, na galeria que se chamava Auditório Hélio Oiticica – sugerido por Paulo Bruscky, que, depois, sabe Deus por quê, acabaram com o auditório Hélio Oiticica, porque era voltado para esse tipo de experimentação. Era eu e a Carla Cascão, dentro de dois tonéis de lixo imundos, com a maquiagem feita por João Denis, e, ao lado da gente, um músico muito bem vestido: paletó, gravata, chapéu panamá, com um sax. João Denis, de maestro, com uma partitura e uma batuta na mão, a reger. De dentro desse tonel de lixo – Carla, não, porque tinha medo –, eu tirava rato morto empalhado, enquanto falava os textos, tudo com propriedade, tudo *linkado*, dirigido; jogava para a plateia e, por último, a gente tirava um saco imundo de dentro, que continha uma gororoba feita com macarrão, arroz, *ketchup* e mostarda. A gente comia já no final, enquanto rodava os textos, e aí terminava vomitando. Eu me lembro que, na época, isso era uma coisa que incomodou muito; muita gente falou mal, disse que aquilo era desnecessário (Aderbal, relato à autora, 2009).

As edições foram feitas simultaneamente no Recife e em João Pessoa e merecem um estudo mais detalhado e profundo, que ultrapassa o limite desta tese. Alguns artistas entrevistados consideram esses acontecimentos importantes em sua formação e inserção no campo das artes. Por exemplo, mesmo sendo paraibano, o artista José Rufino revela que foi no Recife, convivendo com Jomard Muniz nesses Tempos e Espaços de Abismos, que ele foi redesenhando suas opções artísticas e dimensionando sua noção sobre a dinâmica, os impulsos e as possibilidades da produção artística naquele momento.

Simultaneamente, havia outras ocorrências artísticas, mais institucionais: os Salões de Arte de Pernambuco. Era uma instância evidentemente legitimadora, principalmente pelo papel que ocupava dentro dos cânones das artes plásticas e, no Recife, uma das mais antigas, por onde passou a maioria dos artistas representantes da chamada “arte da gente”.

Diferentemente do papel que têm hoje, os Salões da década de 1980 eram extremamente motivadores para a produção de artistas de todas as gerações, como atestam muitos relatos. Mencionam-se a pressão positiva e a cobrança dos colegas – era preciso apresentar todos os anos boas pesquisas e trabalhos novos e instigantes – e fala-se também no caráter propositivo: o Salão era “uma grande vitrine da produção da época, uma espécie de Bienal, para nós” (Valle, relato à autora, 2009). Todos esperavam o Salão para saber o que determinado artista estava fazendo. Era inclusive um processo de atualização da produção de muitos, para ser visto e lido, comentado e julgado por muitos. Os Salões eram muito bem visitados.

O MAC, nos anos 1970 e nos anos 1980, tinha uma atividade muito intensa. Para você ter uma ideia, nos anos 1970, havia quatro salões: o Salão dos Nobres, o Salão das Madonas, o Salão Natalinas e o Salão dos Nus. E todos os artistas de Olinda e Recife se preparavam para esperar as inscrições para cada um desses salões. E tinha uma seleção, era exposto o resultado dos artistas selecionados. Então, você imaginar que o MAC fazia quatro salões por ano, é uma coisa... [inusitada, em comparação com a atual imobilidade do Museu, que já dura quase uma década] (José Patrício, relato à autora, 2009).

Era o período em que havia visita de críticos de outros estados, o que potencializava os diálogos e as trocas com o que acontecia nacional e internacionalmente. Era o momento propício para ser convidado para exposições em outros estados como Minas Gerais, São Paulo ou Rio de Janeiro. Nos catálogos dos Salões de Artes Plásticas entre 1980 e 1989, constam os nomes dos seguintes críticos de fora de Pernambuco que integraram as comissões de julgamento: Alberto Beutenmuller, Ferreira Gullar, Franklin Jorge, Frederico Moraes, Jacob Klintowitz, Olívio Tavares de Araújo, Paulo Sérgio Duarte, Radha Abramo, Walmir Ayala e Walter Zanine. Além disso, dialogavam com artistas e críticos de arte do Recife Abelardo da Hora, Caio Souza Leão, Celso Marconi, César Leal, Daniel Santiago, Guita Charifker, João Batista Queiroz (que substitui o artista José Cláudio), José Barbosa (artista plástico pernambucano escolhido pelos inscritos no Salão), José Cláudio, Ladjane Bandeira, Luiz Antônio Marcushi, Montez Magno, Paulo Azevedo Chaves, Paulo Bruscky, Paulo Fernando Craveiros, Sílvio Hansen, Wellington Virgolino e Wilton de Souza.

Muitas vezes, os artistas inscritos nos salões nem esperavam a premiação, pois ser selecionado era o primeiro passo para o reconhecimento e possivelmente ser selecionado novamente no ano seguinte. Assim, ser premiado em uma das edições era de fato consagrador para a escalada e talvez a consolidação de uma carreira como artista plástico profissional.

Em 1980, no XXXIII Salão, entre os artistas mais jovens que atuaram na década, segundo o recorte feito aqui, destacamos Bete Gouveia, Lourenço Ypiranga Neto, Maurício Silva,

Renato Vale, Ricardo Aprígio e Frederico, este último premiado. No XXXIV, em 1981, Gil Vicente, que recebeu um prêmio aquisitivo da Funarte, com os trabalhos “Animal” e “Homem”, Lorane Silva Barreto, Aprígio Fonseca, Frederico Fonseca e Pérside Omena, uma jovem então no começo da pesquisa e recém-entrada no campo artístico.

Nessa edição, Gil Vicente foi a revelação jovem, e havia muitas expectativas em torno de seu nome. Aluno da Escolinha de Arte do Recife, logo começou a transitar no meio e a ser notado pela qualidade de seu trabalho. Aproximando-se da Oficina de Gravura Guaianases, tinha boas relações com os artistas mais antigos de Olinda, principalmente José Cláudio. Lorane Barreto também havia integrado a Guaianases, e Pérside Omena acabou se dedicando ao restauro e abandonando a profissão de artista plástica.

Em 1982, no XXXV Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, entre os selecionados, figuram os artistas jovens Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Eudes Mota e José Patrício, e, em 1983, no XXXVI, estrearam artistas como Janine Toledo, Maurício Castro, Maurício Silva e Renato Vale, além dos já citados nas edições anteriores. De modo geral, depois de ser selecionado uma primeira vez, era comum participar nos anos seguintes.

A pesquisa nos catálogos revela que era esperado, no XXXVII Salão, o destaque de Rinaldo Silva, ganhou um prêmio aquisitivo do Banco do Nordeste, com a obra “Sertanejo”, além do prêmio especial de patrocínio de exposição individual no Rio de Janeiro. O artista pernambucano imediatamente se torna o mais promissor dos jovens dessa geração e foi lembrado como o “papa prêmio” por muitos colegas entrevistados. Nessa edição, Bete Gouveia foi premiada pela empresa Alumínio do Nordeste (Alcoa), com a pintura “Folha de bananeira 1”.

Em 1985, no XXXVIII Salão, entre os premiados, destacam-se Eudes Mota, Frederico Fonseca, Maurício Silva, Rinaldo Silva e Sílvio Hansen, e José Patrício figura entre os laureados com o prêmio Aquisição Fundarpe e o especial de patrocínio de exposição individual no Rio de Janeiro. Em 1986, foram selecionados pela primeira vez Joelson Gomes, Marcelo Samico e Romero de Andrade e Lima, destacando-se entre premiados Alice Vinagre, Bete Gouveia e Eudes Mota. O prêmio especial de patrocínio de exposição no Rio foi cedido à pernambucana Lilian de Oliveira Lima, que, curiosamente, não participa de outras edições dos Salões nem nos espaços e exposições focalizados aqui.

O de 1987 foi um dos maiores Salões, com 828 inscritos e 2.376 obras, de que se selecionaram 295 artistas, que expuseram 642 trabalhos. Figuram pela primeira vez Aurélio Velho, Félix Farfan, Fernando Duarte da Fonseca, Flávio Emanuel, Flávio Gadelha, Jarbas Araújo Jr., Jobson Figueiredo, Luiz Inocêncio Inó, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira e Maria do Carmo Nino, artistas que se mantiveram ativos nesse final de década e construíram importantes trajetórias artísticas para a atual arte contemporânea

pernambucana. Foram premiados nessa edição Alexandre Nóbrega e Jarbas A. Jr., que atualmente trabalha com fotografia, José Patrício, Rinaldo Silva e Félix Farfan, que recebeu uma menção honrosa.

Os Salões eram também a oportunidade de os artistas se conhecerem e criarem laços de amizade: “Eu conheci Alexandre Nóbrega no Museu do Estado, no Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Conheci Maurício Silva também nesse contexto. Conheci Marcelo [Silveira] em seguida, e a gente, depois se encontrava na Oficina Guaianases” (José Patrício, relato à autora, 2009).

Eram ainda um ambiente propício para o confronto entre linguagens e a avaliação da performance de determinados grupos, entre o possivelmente novo, inédito ou inovador e o conservador e tradicional. Entre a figuração e a abstração. Entre objetos e pintura e também entre a arte retiniana e a sensória.

Os Salões eram panorâmicos – não tinha ainda esse conceito dos recortes. Não tinha, assim, o recorte que trouxe a figura do curador. Isso vai aparecer muito depois. Os Salões eram panorâmicas que davam acesso a todos os que vinham se inscrever, selecionado ou não para participar, e era onde todo mundo se conhecia. Cumpria a função de fazer com que todo mundo conhecesse o que o outro estava fazendo. Então, participava todo mundo. Todas essas tendências, do conceitual ao mais engajado, ao formalista, ao abstracionista – estão todos inseridos no Salão. Então, você realmente tinha uma mostra que era muito significativa sobre o que se estava produzindo naquele momento. E, quando a gente ia... Na verdade, eu conheci Zé Paulo na universidade, e a gente “pô, tá rolando o Salão, vamos lá ver” (Castro, relato à autora, 2009).

Na memória de Maurício Castro, os Salões eram de uma espécie de arena aberta aos artistas e ao debate “sem preconceitos”, às muitas tendências da produção artística desenvolvida no Recife e às mais diversas discussões do período. Uma questão muito recorrente nos relatos que colhemos era: arte figurativa ou abstrata? Na verdade, ao dizer que os Salões eram panorâmicos, Maurício Castro desaprova a atual dinâmica do campo das artes, por acreditar que os recortes produzidos pela figura do curador estreitaram as perspectivas. Nesse sentido, o relato de Castro é antes uma crítica ao presente, que ele apoia nas experiências do passado que cultivava na lembrança. É com os olhos no presente que ele se volta para o passado. Parece-me que essa lembrança é análoga à metáfora de Benjamim (1989) do anjo de Klee, com as asas abertas e os olhos arregalados, fixos no passado.

Finalmente, no Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco,¹⁷ de 1989, coordenado por Teresa Costa Rego, foram premiados outros nomes da geração dos anos 1980: Félix

17 Criado no governo de Miguel Arraes e, segundo o texto de apresentação oficial, no catálogo de 1989, do Secretário de Turismo Cultura e Esportes Bruno Paiva, o Salão foi pensado no início desse governo,

Farfan, Flávio Emanuel, Jeanine Toledo, Joelson Gomes, José Paulo, Luiz Avanzi, Maurício Castro, Rinaldo Silva, Romero de Andrade e Lima, o grupo Félix Farfan, Ismael Portela, Marcelo Silveira e Rinaldo Silva e o grupo Flávio Emanuel, Joelson Gomes e Maurício Silva. Como era comum então nos Salões locais e nacionais, esse homenageou a artista Maria Carmem. Mas, diferentemente das dos anos anteriores, a ata da comissão desse ano registra um minucioso relato dos bastidores do evento: inscreveram-se 581 artistas e 1.665 obras, sendo 348 em pintura, das quais 258 eram de Pernambuco, 18 de Minas Gerais, 11 do Rio de Janeiro, 11 de São Paulo, 9 da Paraíba, 8 do Rio Grande do Sul, 6 do Pará, 5 do Distrito Federal, 5 do Paraná, 4 do Rio Grande do Norte, 4 de Sergipe, 4 da Bahia, 2 do Ceará, 1 do Espírito Santo, 1 de Santa Catarina e 1 do Piauí. Os demais inscritos se distribuíam entre as categorias de desenho (70), escultura (42), gravura (34), técnica de objeto (12), técnica de colagem (11), fotografia (11), escultura de exterior (6), proposta (6), instalação (4), performance (2), vídeo (2), cerâmica (1) e xerox-arte (1), além das duas novas nessa edição, arte mural (8) e mural coletiva (26).

As modalidades e as categorias de linguagens mudavam e aumentavam conforme as práticas e tendências no campo e no contexto nacional, mas a pintura sempre acabava congregando o maior número de inscritos.

Por exemplo, no XXXIV Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, havia 64 inscritos em pintura, 31 em desenho, 16 em gravura, 3 em escultura, 2 em xerox-arte, 2 em fotografia, 1 objeto, 1 proposta e 1 em audiovisual. Nessa edição, o maior prêmio, o aquisição, foi oferecido pela Funarte e concedido ao artista pernambucano Gil Vicente.

No texto de apresentação do catálogo desse Salão, José Cláudio (1981) compara a produção pictórica da mostra às tendências nacionais e internacionais, especialmente à pintura em grandes dimensões, comentada e festejada, como disse Aracy Amaral quando se referiu aos jovens “promissores” da nova pintura brasileira, e narrada pela crítica internacional. Disse o autor: “o que chamo de *grande tela* ainda não alcançou entre nós as dimensões da tela gigante com que os estadunidenses transferiram de Paris para Nova York as atenções do mundo” (s/p).

Citando o texto “A grande tela”, de E. Goossen, na obra *A arte nova*, de Gregory Battcock, José Cláudio mostra que estava atualizado e bem informado acerca da discussão nacional e internacional da crítica de arte daqueles anos.

[...] quanto ao lado, digamos, artístico, a pintura pintada nos quadros, numa competição como essa, que envolve tantos concorrentes – cerca de 500 artistas, o que dá perto de 1.500 obras –, tudo tem que ser feito para causar

por Maximiano Campo e Bruno Paiva e pelos artistas João Câmara, José Carlos Viana, Reginaldo Esteves, Jaci Bezerra, Antenor Vieira e Leda Alves, com a imprescindível participação da Associação dos Artistas Plásticos Profissionais de PE (AAPP-PE).

efeito imediato e de longe. A influência do *outdoor*, da *pop art*, do *hiper-realismo*, de todas as tendências que elegeram o *pôster*, a arte publicitária, o efeito do *liso* de capa de revista, de diagramação, percorre todo o elenco de obras, não importa de onde tenham vindo (Silva, 1981, s/p).

Suas observações finais são sobre seu incomodo pela ausência de paisagens na representação pictórica, ou a ausência absoluta de relação direta com o mundo real:

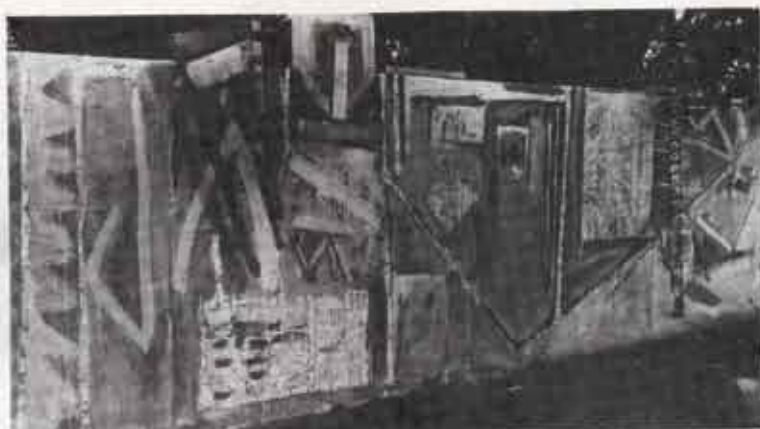
A julgar pelos trabalhos enviados para o Salão, os brasileiros de norte a sul vivem em *bunkers*, assaltados por estranhos pavores, evocando às vezes, mas sem nunca se arriscarem a vir à superfície do seu ensolarado mundo tropical. Figuras ou paisagens, quando aparecem, são sempre abordadas por uma ótica indireta, seja a da pintura dita primitiva ou um hiper-realismo tardio e desinteressado do assunto – talvez um *post-hiper-realismo* –, havendo também uma fuga do mundo objetivo através da ironia ou da charge, ou sendo a figura pretexto para a prática de algum maneirismo (Silva, 1981, s/p).



Figura 4.56 Catálogo do Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco. Produção, difusão e formação de publico, timidamente começam a ser esboçado no Recife. Coleção José Paulo



Figura 4.57 Capa do Catálogo do Salão de Arte Contemporânea em 1989. Acervo José Paulo.



24 – Grupo Rinaldo José/Félix Farfan/Marcelo Silveira/Ismael
2º PRÊMIO CLÁUDIO ABRAMO
Pintura latex, óleo e colagem

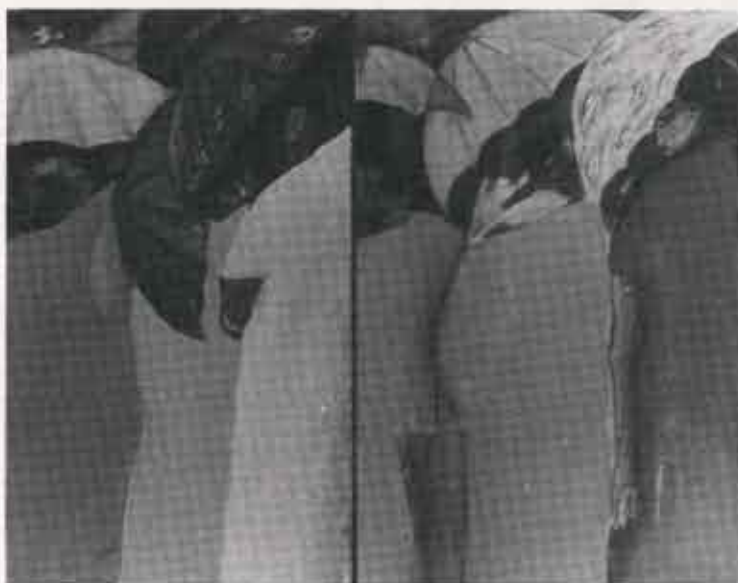


25
Grupo Fernando Lúcio/Marcos Aiteu/Josué de Paz/Eugênio Pacelli/Cristina Sales
3º PRÊMIO MURAL COLETIVA
Pintura latex e óleo



26 – Grupo Joelson Gomes/Flávio Emanuel/Maurício Silva
4º PRÊMIO MURAL COLETIVA
Pintura latex e óleo

Figura 4.58 Miolo do catálogo que apresenta os artistas premiados. Salão de 1989, a geração de artistas dos 80 ocupa os espaços e são reconhecidos nas instancias oficiais. Uma nova visualidade parece ser estampada nas paredes dos Salões de Arte de Pernambuco. Acervo José Paulo.



2 – Joelson Gomes – PE
"UM QUADRADO NA CHUVA I" –
Acrílico s/tela, 1,35 x 1,60 cm.
**PRÊMIO SECRETARIA DE TURIS-
MO, CULTURA E ESPORTES**



3 – Flávio Emanuel J. Ayres – PE
"PENSADOR PRIMITIVO POR SE
DIZER LIVRE" – Acrílico s/tela, 1,35
x 1,35 cm.
PRÊMIO FUNDARPE

Figura 4.59 Salão de Arte Contemporânea de 1989. Os artistas, Joelson Gomes e Flávio Emanuel, inquietos e ousados, buscam por meio do Salão espaço para expor e legitimar sua produção no ambiente das artes plásticas.

Cena

05

QUARTA
ZONA
DE ARTE

Cena 05

Primeiríssimo Plano em
Close: Carasparanambuco,
Formiga Sabe que Roça
Come e Quarta Zona de
Arte:

desejo de mercado,
profissionalização e táticas
mais autônomas e nômade

Eu acho que ninguém sabia se estava criando um grupo de artes plásticas ou de música. Parecia uma banda de música, sei lá. A estrutura era a vontade de juntar para ganhar força. Eu acho que era muito por isso – para abrir espaço.

Eduardo Melo, relato à autora.



Figura 5.1 Integrantes do coletivo Quarta Zona de Arte, Carasparanambuco e Carga e Descarga, no Bairro do Recife, na década de 1980. Acervo José Paulo.

Alimentados pelos encontros em ações, salões, exposições, cursos de formação e oficinas em ateliês, os jovens artistas, na segunda metade da década de 1980, passam a assumir e criar certas dinâmicas e estratégias artísticas autônomas e independentes que possibilitam sua inserção no campo das artes plásticas e, ao mesmo tempo, inovam atitudes e práticas da pintura. Estudaremos aqui os grupos Carasparanambuco, Formiga Sabe Que Roça Come e o Coletivo Quarta Zona de Arte, cuja produção individual ou em grupo, sobretudo a pintura, era a linguagem por excelência de todos os trabalhos.

Primeiramente, essa pintura difere do que faziam, por exemplo, artistas próximos à escola constituída desde a presença de João Câmara, no final da década de 1960, quando o circuito nacional de arte teve que acolher a estranheza de sua pintura (Chiarelli, 2003), e a crítica de arte, construir conceitos para dizer daquela estranha produção de um representante da arte pernambucana (Silva, 2006). Segundo Chiarelli, isso alargou os limites que definiam o que naquele momento era considerado arte brasileira. Introduzir a pintura de João Câmara no circuito das artes – sendo validada por parte do discurso crítico da época – assegurou a entrada do pintor na Bienal de Córdoba (1966), no Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília (1967) e no Salão Nacional de Arte

Moderna (1972), projetando para o futuro não apenas seu nome e seu trabalho, mas também uma poética pictórica que ampliava a noção de arte brasileira.

A obra de João Câmara e seu impacto, principalmente na década de 1970, na fatura da série *Cenas da vida brasileira*, fez a crítica de arte, instância legitimadora do sistema das artes plásticas, acolher e consolidar essa obra na produção nacional da época. O mercado, as instituições e a crítica concorrem para a consolidação da inserção desse artista, que representava a arte regional e a própria arte pernambucana. Sem dúvida, essa inserção se deveu a estratégias que mobilizaram debates acalorados na imprensa nacional; em função do jogo de poder que se estabeleceu, as instâncias mais conservadoras tiveram que ceder à pintura figurativa que brotava das telas de Câmara (Lopes, 1995; Silva, 2006). Cederam também à presença de um artista nordestino e, no caso de Câmara, sem “representar” a cultura popular nordestina pelas conhecidas imagens estereotipadas.

Essa poética marcava-se por temáticas sociais, políticas e eróticas e por uma narrativa que abordava acontecimentos históricos e se esboçava por meio da figuração, que se destacava da tela por linhas que produzem contornos precisos e fortes, criando a impressão de que figura e fundo se separavam sempre. Cortes, fragmentos, rachaduras e cisões se somam a justaposições, colagens e junções para produzir imagens híbridas – numa mesma narrativa, perfilam-se partes de mulheres e homens e objetos do cotidiano e do mundo político e social. Eis os traços gerais da poética da produção de João Câmara e de artistas dessa escola.

Distinguindo-se do grupo de João Câmara, os jovens artistas da segunda metade da década se afastam também da produção do grupo do Ateliê Coletivo de Olinda – reorganizado nos anos 1980 –, que se dedicava ao exercício romântico de pintar a paisagem, e também dos artistas que têm uma poética pictórica mais tradicional e formalista, de um realismo acadêmico ainda presente, recolocando a tradição da Escola de Belas Artes.

Além disso, esses jovens revelam singularidades, proximidades e distâncias em relação à chamada Nova Pintura, tão festejada no Brasil naqueles anos. O que acontecia no Recife era uma dinâmica em que jovens artistas se dedicavam a um experimentalismo e a uma atitude artística muito diversa, aberta e sem preconceitos contra qualquer tendência das artes. Essa postura pode ser aproximada ao movimento conceitual introduzido por Bruscky & Santiago, como diz o fundador do coletivo Quarta Zona de Arte:

[...] não vou dizer da nossa geração, mas, pelo menos, das pessoas de quem a gente se aproximou – de quem você [se referindo ao artista Maurício Castro] se aproximou, de quem eu me aproximei, de quem Maurício [Silva] e outros artistas da época [se aproximaram] – eu acho que a maioria tinha o discurso da diversidade da produção. Não que eu tivesse, na minha produção, uma característica contemporânea naquela

época, mas, no meu pensamento, eu tinha. [...] Então, o que a gente mostrava, no momento, era o que [aquilo a que] a gente tinha acesso [em termos] de produção. Mas, se tivesse outras formas de expressão sendo aproximadas – colocadas próximas da gente –, nós [nos] apropriávamos [também delas]. O que a gente tinha na produção talvez não fosse o mais contemporâneo, mas o discurso, a postura e a atitude, eu acho que foram bastante contemporâneas, para aquele momento. E eu acho que isso é um grande diferencial (José Paulo, relato à autora, 2009).

Interessa-me aqui localizar, na experiência concreta de grupos formados por jovens artistas, essas práticas – posturas e atitudes contemporâneas nas artes plásticas – e mapear as táticas artísticas dos grupos Carasparanambuco, Formiga Sabe que Roça Come e Quarta Zona de Arte, três agenciamentos cujo modelo organizativo construiu práticas artísticas que foram se legitimando de forma independente, com diferentes modos de atuação, e que ousaram experimentar procedimentos artísticos tendo a pintura como linguagem principal e variando suportes, repertório, gestos, atitudes e ações que engendraram deslocamentos na maneira de fazer e apresentar a produção pictórica no Recife.

Eram todos bem jovens – alguns, estudantes universitários –, e a maioria havia percorrido centros de formação alternativos: o já mencionado curso de extensão na universidade, com José de Barros, a Oficina de Gravura Guaianases, o Ateliê Aurora e o do Poço da Panela. Queriam expor seus trabalhos, em que a principal representação era a figuração, com tendências à diluição e à deformação da figura. Normalmente, assumiam integralmente a produção e a divulgação de suas mostras e tinham, no limiar dos temas dos trabalhos, a visualidade local da cultura popular; para alguns, a cena urbana do Recife era a referência central, repertórios da vida política e social eram escancarados em poéticas impactantes, e todos tinham doses de erotismo e sensualidade e o entrecruzamento entre arte e política.

Um dado comum a todos esses agrupamentos foi a amizade, que suscitou a junção, o entrosamento e as cumplicidades. Sobretudo para os jovens aspirantes a artistas, a amizade permitia e garantia aproximações, uniões e a formação de unidades para a “invenção de espaços e realização de outras formas para apresentar e produzir seus trabalhos” (Paim, 2004). Se, para os artistas já legitimados, as relações de amizade resultam na formação de coletivos, por meio do afeto, de interesses comuns e de a “identificação no outro [ser] a possibilidade de ele ser um agente não individualista” (Paim, 2004, p. 1), para os mais jovens, que tinham praticamente os mesmos sonhos, essas relações são a perspectiva de produção de teias que suportavam grandes intensidades afetivas, digamos assim: “Falar de amizade é falar de pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização” (Ortega, 2000, p. 89).

Um exemplo frisante era saída da casa dos pais para o hábitat coletivo, mesmo que fosse preciso morar num ateliê ou numa oficina de trabalho. A organização do primeiro ateliê dos jovens estudantes de arquitetura Maurício Castro, José Paulo, Humberto Araújo e Ronaldo Câmara e dos estudantes de psicologia e medicina, respectivamente Artur Perruci e Gustavo Couto,¹ na primeira metade da década de 1980, é emblemática da criação de um coletivo de artistas. Mesmo sem ser ainda reconhecidos como artistas, suas relações de amizade potencializaram a invenção de um lugar de experimentação que era, ao mesmo tempo, moradia e, aos poucos, ia se firmando como uma ponte entre a vida na casa dos pais e num coletivo entremeado pelas relações de amizade.

A gente fazia o curso de arquitetura, e havia aquela questão de fazer trabalho em grupo, e naturalmente a gente foi se conhecendo, eu e Maurício. A gente havia entrado em arquitetura, mas pensando em artes plásticas, e o que ambos gostávamos de fazer era pintura, gravura, as coisas com que a gente estava mais relacionado na época. Isso gerou uma conversa e, com o passar do tempo, a gente decidiu fazer um ateliê para direcionar o tempo mais para as artes. A gente já estava começando a se afastar de arquitetura e, quando a gente criou o ateliê – em cima do escritório do pai de Maurício, uma sala grande que havia numa casa antiga, na Capunga –, fazíamos os trabalhos de arquitetura, mas o grande interesse era ficar pintando. Aí, eu levei os meus livros, o Maurício levou os livros dele, e outros amigos também começaram a frequentar (José Paulo, relato à autora, 2009).

Gustavo Couto e Artur Perruci frequentavam muito lá. Porém, esse núcleo inicial era de arquitetura: éramos eu, Zé Paulo, Ronaldo Câmara e Humberto, que eram da nossa classe (Maurício Castro, relato à autora, 2009).

As contribuições do pesquisador Francisco Ortega² (1999; 2000) podem iluminar a formação dos coletivos artísticos no Recife. O autor concebe a amizade como um quadro relacional, e não como “igualdade e concordância”. Ao contrário do senso comum, vê a amizade como uma relação que incita, “um desafio para nos transformarmos”. A relação com o outro deve ser construída sem anular as diferenças, numa posição agonista em que se extraia das tensões antes a possibilidade de riqueza e de ampliação de sentidos do que o fortalecimento da identidade (Ortega, 2000, p. 79-82).

Apoiado em autores como Hannah Arendt (1993), Michel Foucault (1984) e Jacques Derrida (1994a; 1994b), Ortega (2000, p. 23-24) concebe a amizade como uma forma de inserção no mundo muito diferente do parentesco. Neste, a diversidade é reduzida

1 Esse depoimento reforça essa dimensão da amizade que mobiliza interesses comuns num âmbito coletivo. Do grupo inicial de amigos que fundaram o Ateliê da Capunga – referência a uma fundição próxima ao casarão onde era o ateliê, no bairro da Torre, no Recife.

2 Francisco Ortega toma a amizade como tema de investigação para a filosofia e a política. Fez uma genealogia da amizade pela qual examina suas diferentes formas ao longo da história. Sugere que se pense a amizade como uma prática social e também política, na sociedade contemporânea.

à homogeneidade: o outro é transformado “no mesmo” pelos laços familiares, e a pluralidade é apagada pela semelhança. O espaço entre os homens é o mundo – é nesse interespaço que ocorrem os assuntos humanos. Recuperar esse espaço é ação política, e a amizade é potencializadora dessa conquista de espaço pela ação política. Nessa perspectiva, podemos ver as ações coletivas dos artistas – desencadeadas por seus laços de amizade – não como frutos de interesses privados, porque a prática da amizade, ao contrário, é uma ação pública e política.³

Sua estruturação como grupo foi mediada por algumas instituições e processos de sociabilidade – a participação em salões, brigadas e reuniões da categoria, entre outros –, mas se construíram e mantiveram como um grupo de amigos. Articularam amizade, trabalho intelectual e criativo, relações amorosas, uma consciência do processo de abertura política e democratização do Brasil e desejos, muitos desejos. Um desses desejos se fez notar facilmente: ocupar no Recife espaço no campo das artes plásticas. Não apenas ocupar espaços, mas fundar lugares de produção e formação, para alguns. Produzir ações efêmeras, feito explosão de bombas de artifício, que só deixam a lembrança do som e das luzes no céu. Outros ainda se uniam para impor uma postura profissional como artistas.

Mas o que os unia não era a situação política em si nem só as relações de amizade, afetivas ou amorosas, nem os desejos e as projeções para o futuro profissional, e sim o entrecruzamento dessas relações sociais e afetivas com a condição de trabalho artístico e intelectual de cada um. Todos estavam em início de carreira, buscando inserção no campo das artes plásticas pela via das instituições artísticas ou por meio de estratégias artísticas alternativas e independentes. Essas itinerâncias possibilitaram aos três agenciamentos mudar de lugar no campo das artes, além de contar com uma conjuntura político-social especialmente favorável à emergência de debates coletivos e ações em grupo.

Esse contexto dado pela amizade, pela situação política e pelos acontecimentos que se desdobram a partir daí requer tratamento cuidadoso, pois retoma o debate sobre as formas de organização dos grupos artísticos no Recife, que desencadeavam diferentes composições, também. Há incontáveis experiências de grupos de artistas na história das artes, mas pode-se dizer que, desde o início do século XX, eles fugiram ao modelo

3 Cláudia Paim (2004) adota a dimensão conceitual da amizade relacional baseada nas teses de Francisco Ortega, entendendo que, “Num contexto de ‘des-politização’, esvaziamento e privatização do espaço público (onde somos ‘representados’, não temos muitos espaços onde se deem intercâmbios que favoreçam o desenvolvimento da crítica e fomentem o desejo de autonomia, que são pensamentos que brotam apenas no espaço da discussão pública)”. Para ela, a relação de amizade se configura como uma ação política, ou como uma amizade política, em que a forma de se relacionarem uns com outros fortalece não os laços individuais, mas as relações públicas: “A amizade está além de um quadro relacional limitado por prescrições e relações institucionalizadas. É uma prática móvel, em que as estratégias de poder, pela mobilidade da relação amistosa, têm dificuldade para se estabelecer como estados de dominação” (p. 2).

tradicional, do ateliê onde havia uma figura predominante – o mestre – e os discípulos, e passam a ter estruturas horizontalizadas. Alguns deles chegaram a constituir movimentos internacionais.⁴

No Brasil, vários grupos de artistas que se organizaram ao longo do século XX, por afinidade das linguagens plásticas, por uma identidade construída que pôs certa formação frente a um contexto próprio do sistema das artes, por determinada conjuntura política, enfim, por diversos fatores que levaram artistas, a se aproximar, permanecer como grupo e produzir uma cultural material e um discurso coletivo que o justificasse.⁵ Assim, cada experiência é única e, potencialmente, engendra um estudo metódico.

Nesta pesquisa, a reflexão partiu das razões que mobilizaram jovens artistas a se organizar em determinado grupo, e procuramos identificar e compreender as condições internas e externas que resultaram em deslocamentos na produção pictórica e na exibição dos trabalhos na década de 1980.⁶

4 Vejamos alguns exemplos que podem elucidar a ideia da permanência. (1) O grupo dadaísta se espalhou em cidades como Colônia, Berlim e Zurique – onde foi criado o Cabaré Voltaire, marco inicial do movimento, em 1916, por Hans Arp e pelos escritores Hugo Ball e Richard Huelsenbeck. Suas manifestações artísticas passavam por entre as artes plásticas, o teatro, a música, a dança e a poesia, mas os *dadá* também divulgavam seus trabalhos e suas ideias em revistas e manifestos, fazendo repercutir seu humor, sua iconoclastia e seu experimentalismo. (2) Idealizado por George Maciunas, em 1962, na Alemanha, o grupo Fluxus inspirou uma ação internacional de artistas criticando a tradição da arte erudita, o mercado e o sistema das artes. Adota a antiarte dos dadaístas e faz uso do humor. Pela sua diversidade, provoca discussões sobre sua identidade como grupo, movimento ou atitude, apropriando-se de uma gama de manifestações e mídias como performances, música, dança, teatro, *happenings*, poesia, vídeo, fotografia e objetos. Participaram desse movimento artistas como Ben Vautier, Christo, Claes Oldenburg, Dick Higgins, George Brecht, John Lennon, Joseph Beuys, Nam June Paik, Per Kirkeby, Robert Filio, Robert Watts, Shigeo Kubota, Takato Saito, Wolf Vostell e Yoko Ono. (3) O Art & Language surgiu em 1968, com artistas radicados na Inglaterra e nos EUA, não separavam o artista do crítico: “Sustentavam que a prática artística deveria estar identificada com o terreno da linguagem, com a leitura e a escrita e realizaram trabalhos de viés conceitual. Editaram a revista *Art-Language*, e o núcleo de Nova York publicou ainda a *The Fox*. Participantes: Terry Atkinsons, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Com o lançamento da *Art-Language* em 1969, atraíram outros artistas nos EUA tais como Ramsden, Ian Burn e Joseph Kosuth, que estavam trabalhando em Nova York, e na Inglaterra, como Philip Pilkington, David Rushton e Charles Harrison. Chegaram a contar, até 1976, com trinta participantes entre os dois países. Atualmente, o grupo está reduzido à participação de Baldwin e Ramsden e de Harrison como escritor” (Paim, 2009, p. 14). (4) Finalmente, o grupo de mulheres intitulado Guerilla Girls, formado em 1985, radicado em Nova York e atua ainda hoje: “Grupo combate a discriminação contra o sexo feminino e os privilégios masculinos no campo das artes. Busca também fazer revisões na história da arte, com o resgate de artistas mulheres, bem como compreender as influências do discurso masculino nessa história. As artistas não divulgam sua identidade e, quando fazem manifestações públicas, usam máscaras de gorila” (Paim, 2009, p. 14).

5 A título de exemplo, podemos citar, entre muitos, Santa Helena, Guanabara, Guignard, Concreto, Neo Concreto, Portinari, Frente, Rex, Ruptura, Dupla Especializada, Seis Mãos, Moto Continuo, A Moreninha, dos três de que se trata neste capítulo.

6 O livro do pesquisador Flávio Weinstein (2007) orientou esta reflexão sobre grupos de intelectuais que produziram redes de sociabilidades no Recife, aliando amizade e produção cultural e intelectual. O autor se ocupa especialmente de duas “formações” (Willians, 1982) ocorridas no Recife entre 1946-1964: o Teatro de Estudante (TEP) e do Gráfico Amador. Segundo ele, ambos os grupos – um derivado do outro – criaram espaços e redes de sociabilidade e de trocas intelectuais “que viriam a desempenhar um papel decisivo na produção cultural da cidade – para muito além do ponto de vista exclusivamente teatral –, na

O modelo de análise de Heloísa Pontes (1998)⁷ da trajetória dos integrantes do grupo Clima, em São Paulo, pautou a discussão sobre grupos estudados aqui. Por sua vez, Pontes (1998) se baseia no trabalho de Raymond Williams (1982) sobre o Bloomsbury Group,⁸ formado por intelectuais ingleses, que se notabilizou pela importância dos trabalhos de vários de seus integrantes nas áreas de artes, literatura, psicanálise, economia e política.

Para Williams (1982), para além da autodefinição de seus membros, o ponto central é o significado do Bloomsbury Group e de todo agrupamento desse tipo – por extensão, os grupos estudados aqui. No nosso caso, se os artistas formam “um grupo de amigos”, esses grupos são, a um só tempo, culturais e sociais (Pontes, 1998, p. 15).

Segundo Pontes (1998), Williams (1982) mostra que, num registro sociológico, a análise do Bloomsbury Group deve ser capaz de responder a duas questões fundamentais: (1) “quais são as ideias, as atividades e os valores partilhados que asseguram essa amizade proclamada” e, ao mesmo tempo, contribuíram para a formação do grupo e o distinguiram de outros grupos culturais, e (2) “no que essa amizade é indicativa ou reveladora de fatores sociais e culturais mais amplos”. Para tanto, há que considerar não só as atividades, os princípios e os valores manifestos de seus membros, mas também sua posição social e suas ideias implícitas.

O registro de Pontes (1998) norteou as investigações e o entendimento das práticas dos agrupamentos estudados nesta tese, mas, no que tange à segunda questão, admito meu distanciamento da perspectiva da história da cultura proposta por Williams (1982).

medida em que introduziram uma cunha modernizante, por assim dizer” (Weinstein, 2007, p. 20).

7 Heloísa Pontes (1998) analisa o círculo dos jovens autores integrantes do grupo Clima (1940-1968) recuperando a experiência cultural, social, intelectual, política e institucional de seus principais membros: Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes e Ruy Galvão de Andrada Coelho. Mais do que um grupo de amigos, eles integravam redes de sociabilidade e, em última análise, formavam uma parcela da classe média alta intelectualizada da cidade de São Paulo. Constituiu-se no início de 1939, por universitários unidos por fortes laços de amizade e por uma grande sociabilidade comum. Juntos, lançaram-se no sistema cultural paulista por meio de uma modalidade específica de trabalho intelectual: a crítica aplicada ao teatro, ao cinema, à literatura e às artes plásticas.

8 Participaram do Bloomsbury Group intelectuais e artistas como Clive Bell, Demond MacCarthy, Leonard Woolf, Maynard Keynes, Morgan Forster, Roger Fry, Vanessa Bell e Virgínia Woolf, entre outros. O viés analítico de Raymond Williams está ancorado na história da cultura, num registro sociológico, o que indica certo rigor na sua abordagem, por exemplo, dos produtos culturais do grupo e de sua relação com o contexto social que, de certa forma, os determina. Segundo Pontes (1998) – com quem concordo –, o que importa para Williams (1982) “são as relações concretas do grupo com a totalidade do sistema social, e não apenas suas ideias abstratas” (Pontes, 1998, p. 15). Em suma, as ideias formuladas pelo grupo, o que dizem de si e o que produzem está intrinsecamente ligado à origem social de seus integrantes. Nesta investigação sobre a organização dos artistas do Recife, compartilho o partido teórico de ambos os autores, mas insisto numa perspectiva teórico-metodológica ligada à história cultural, cujos referenciais de análise são tomados num conjunto mais amplo, em que as obras e a produção cultural são registros marcados pelas dimensões sociais, embora também devam ser lidos em sua dimensão estética (como linguagem) da arte e da cultura.

Certamente, a amizade é indicativa de valores compartilhados, ideias e ações geradas coletivamente como resposta a dimensões sociais vivenciadas pelos sujeitos envolvidos. Para além do afeto, as amizades estão ancoradas em ideias e ideais compartilhados, assim como suas obras. Não obstante, analisando ideias e produtos que evoca o Bloomsbury Group, Raymond Williams (1982) os atribui a um sentimento, em última instância, de classe social. No fundo, embora estejam juntos por afinidades de ideias, desejos, afetividades, identidades culturais compartilhadas, suas reivindicações como grupo recaem sobre a inserção social de seus integrantes.⁹

Nesse sentido, a posição de Williams (1982), referendada por Pontes (1998) não serve totalmente como paradigma analítico para este estudo. Não é o caso, aqui, de pensar na origem dos integrantes ou na composição social dos grupos para então estendê-la ao que pensavam e faziam como grupo no âmbito das artes plásticas – embora os grupos do Recife certamente tenham sido compostos por artistas de diferentes segmentos sociais.

Assim, esses autores ajudam, sim, na reflexão sobre a sociabilidade e na abordagem chamada “estrutura de sentimento”, mas prefiro, para além da origem social, articular as formas de sociabilidade, as ideias e os produtos culturais de cada grupo como práticas e maneiras de fazer em função dos diversos contextos em que esses artistas se inseriam. Trabalhar com trajetórias individuais e de grupo responde, ao menos em parte, que razões terão levado indivíduos a proferirem suas ideias e conduzirem ações em grupo? As ideias, as ações e os artefatos visuais produzidos terão sido antes respostas coletivas de pessoas tocadas e mobilizadas por muitos aspectos da vida social que se entrecruzaram num determinado tempo e espaço do que determinação da origem social de cada indivíduo.

Muito embora o livro *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*, do historiador Flávio Weinstein (2007), apresente um recorte teórico com bases nessa mesma postura teórica – que Heloísa Pontes chama de “externalista”,¹⁰ procurou ultrapassar o campo político e social e contemplar

9 Para chegar a isso, Williams (1982) compara o Bloomsbury Group com o círculo do escritor Godwin, que se constituiu na Inglaterra em 1780: “Integrado por profissionais relativamente pobres (entre eles, a feminista Mary Wollstonecraft), formava uma ‘intelligentsia’ de extração pequeno-burguesa, voltada para a defesa da racionalidade, da tolerância, da liberdade e da igualdade, inclusive no plano das relações entre os sexos” (Pontes, 2007, p. 2). Esses grupos têm afinidades quanto à construção de ideias, valores, representações e autodefinições e também quanto à forma de sociabilidade, mas “o significado que ambos os grupos atribuíam à questão da ‘consciência social’ também era distinto. A procura sistemática por reformas no nível das classes dirigentes, aliada ao trabalho de educação e conscientização que os membros do Bloomsbury Group fizeram nos primeiros decênios deste século [século XX] junto aos setores desprivilegiados da sociedade inglesa não foram suficientes, como mostra Williams, para romper com o sentimento de classe do grupo. Um persistente e nítido senso de fronteira entre as classes convivia com um sentimento muito forte de simpatia pelas classes baixas, vistas antes de tudo como vítimas do sistema” (p. 2).

10 Em seu artigo “Círculos de intelectuais e experiência” (2007), Heloísa Pontes discute alguns problemas e a perspectiva da história intelectual e cultural e aponta duas vertentes de análise. A primeira, chamada

também do ponto de vista cultural as transformações operadas no Recife no período estudado, igualmente significativas e marcantes. Interessado em qualificar as mudanças e as inovações introduzidas então no campo cultural, Weinstein (2007) encaminhou sua investigação a partir de alguns grupos protagonistas e deteve sua mirada de historiador no TEP (1945-1952) e no Gráfico Amador (1954-1961), por apresentar três características distintivas, quando tomados em conjunto (Weinstein, 2007).¹¹

Tomando como exemplo direto esse trabalho, assim como os integrantes do TEP e do Gráfico Amador, os artistas focalizados aqui estavam todos no Recife, eram todos relativamente jovens, e queriam ocupar espaços como intelectuais e artistas e firmar suas ideias e convicções, num momento em que ressoavam notícias de movimentações modernizantes no cotidiano da cidade e nas produções e manifestações artísticas. Os integrantes do Carasparanambuco, do Formiga Sabe que Roça Come e do Quarta Zona de Arte se assemelham aos tratados por Flávio Weinstein (2007). Em particular, o Gráfico Amador era um reduto de debates sobre arte, educação, estudo da arte, imagem etc. Vários relatos tomados aqui¹² mostram que o Gráfico Amador está na memória dos artistas jovens da década de 1980 como um espaço produtor de artes gráficas e plásticas, e seus integrantes, cultivados como referenciais de uma vanguarda artística da cidade.

“internalista”, preocupa-se com o exame da produção intelectual e cultural em sentido estrito: “Isso porque a ambiguidade e a multiplicidade de sentidos são também a chave de todo o problema da leitura das obras. Aliada a essa pressuposição, a ideia de que as obras, os textos e os sistemas intelectuais – assim como os mitos e os quadros – também estabelecem um ‘diálogo’ entre si. Recuperar esse diálogo por meio de uma análise que busca reconstruir a lógica da composição interna das obras é simultaneamente o grande desafio e a maior contribuição da postura ‘internalista’” (p. 7). Na postura externalista, à qual se filia a autora, destacam-se, por exemplo, Carl Schorske, Clifford Geertz, Fritz Ringer, Norbert Elias, Pierre Bourdieu, Raymond Williams e Wolf Lepenies. Embora em diferentes chaves analíticas, todos explicam as teorias, os debates e as disputas intelectuais “[não] apenas como resultado do diálogo conceitual que autores e obras travam, velada ou abertamente, uns com os outros, [mas] procuram mostrar que a sua compreensão só é plenamente assegurada a partir da recuperação do contexto social mais amplo que os conforma” (idem, p. 14).

11 Os dois grupos eram formados essencialmente pelas mesmas pessoas: dos quatro fundadores do Gráfico Amador – Orlando da Costa Ferreira, Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães e José Laurênio de Melo –, só o primeiro não havia participado do TEP. Juntos, cobrem praticamente todo o período que vai do fim do Estado Novo ao advento do regime militar em 1964. Os propósitos em torno dos quais se constituíram teatro e artes gráficas, pelas próprias diferenças entre si, pareciam ensejar uma apreciação mais abrangente do que acontecia.

12 Para citar uma narrativa de memória sobre o Gráfico Amador, cito o relato da pesquisadora em arte educação Ana Mae Barbosa, “[...] a gente [Ana Mae e João Alexandre Barbosa] morava praticamente duas ruas depois, e a casa para a qual a gente se mudou era perto também, e a gente ia com frequência à casa do Abelardo [Rodrigues]. Era agradabilíssimo. E a outra escola foi o Gráfico Amador. Foi uma escola extraordinária. Uma grande escola. João começa a freqüentar, e eu também. Porque mulher... as mulheres deles não frequentavam. Como eu era ousada. Grávida. Eu me lembro bem que comecei a ir ao Gráfico grávida. Além de mulher, grávida. Aloísio já estava no Rio, mas, quando vinha ao Recife, passava por lá e fazia palestras incríveis. A minha primeira palestra sobre arte educação foi no Gráfico Amador – eu me lembro que foi uma polêmica danada. Era um grande debate. Se não tivesse debate, não tinha graça. Os debates eram calorosos, debatia-se tudo. Eu me lembro bem de um debate que versava sobre o que era melhor, o que era mais erótico, uma mulher nua ou uma mulher de camisola” (Ana Mae Barbosa, relato à autora, 2008).

5.1 Carasparanambuco: entre a tradição e a modernidade

*Não havia nada muito forte que fosse
segurar o grupo. Depois, a gente se
reuniu para fazer exposições, foi uma
coisa de grupo, de amigos.*

José Patrício

Em 1986, formaram o grupo¹³ Carasparanambuco oito jovens artistas: Alexandre Nóbrega, Eduardo Melo, Félix Farfan, José Patrício, João Chagas, Marcelo Silveira, Maurício Silva e Rinaldo Silva.

Em início de carreira, todos buscavam sua inserção no campo das artes plásticas e a criação de espaços e eventos artísticos na cidade, firmando-se como um grupo de artistas que dialogavam com as referências da cultura local em dimensão estética e artística contemporânea. O nome do grupo foi dado por Maurício Silva, contando com o duplo significado de “caras” – forma de tratamento [entre eles] e alusão às diversas caras [da cultura] de Pernambuco. A maioria dos historiadores do século XVII considera que *Paranã-puka* é uma expressão Tupi que significa “mar furado” ou “pedra furada por onde o mar entra”. Embora se refira especificamente a Pernambuco, a expressão também era muito utilizada, na época, como topônimo da capitania de Itamaracá.¹⁴ Assim, Paranambuco seria um aportuguesamento da expressão Tupi com que a historiografia designava a capitania de Pernambuco, mas que na documentação aparece no feminino, Paranambuca. A palavra Carasparanambuco é essa mescla.

A referência diz ainda das produções da época, muito próximas aos signos da cultura popular pernambucana, visitados e ressignificados por artistas que integraram o grupo – pela apropriação de materiais, pela manutenção da artesanaria e dos temas recorrentes –,

13 Em matéria do *Jornal do Commercio* de 29 de junho de 1988, assinada por Inês Cunha, os artistas são apresentados da seguinte forma: “Alexandre Nóbrega, um ex-estudante de história, faz pintura, arte postal e gravura e que já participou de várias coletivas; Eduardo Melo, formado em administração pela Fesf, que divide sua criatividade entre a poesia e a pintura; José Patrício, formado em sociologia, que dedica-se a gravura, papel artesanal e pintura; João Chagas tem curso de programação visual, mas seu forte é a escultura; Marcelo Silveira, estudante de educação artística na UFPE que dedica-se ao desenho e já realizou duas individuais: em 1984, na Academia Pernambucana de Letras, e, em 1987, na Galeria de Arte Metropolitana Aloísio Magalhães; e ainda Maurício Silva, ex-estudante de geografia, se declara autodidata nos aprendizados de pintura e gravura, sua especialidade”.

14 Apesar de definidas geograficamente, essas duas jurisdições eram muito confundidas em escritos e mapas e na própria historiografia. Essa confusão entre Itamaracá e Pernambuco não é levada em consideração pelos historiadores do XVII, tendo em vista que, na própria documentação da época, o nome se refere tanto a Pernambuco quanto a Itamaracá. Possivelmente, isso se deve à proximidade entre as duas capitanias, além de que Itamaracá, assim como a Paraíba e o Rio Grande, eram consideradas capitanias anexas à de Pernambuco.

que não se configurava como resistência ou dogma da tradição ou de uma intencionalidade proclamada, mas antes como paradigma de uma produção nova, feita por jovens artistas cujos valores se pautavam por certos referenciais da cultura local e pela busca de certa ancestralidade somavam à apropriação de ideias, materiais, linguagens e visualidade contemporâneas.

Em épocas diferentes, fiz entrevistas individuais com Marcelo Silveira, Maurício Silva e Rinaldo Silva e combinamos uma coletiva com o grupo, considerando que seu reencontro desencadearia as lembranças de cada um. Rinaldo Silva e Maurício Silva moravam então em outras cidades e não foram. Também não compareceram Alexandre Nóbrega e Félix Farfan, e João Chagas não foi localizado. Assim, na entrevista coletiva, estavam Eduardo Melo, José Patrício e Marcelo Silveira, que nos cedeu o ateliê. Preparei roteiros abertos para todos os encontros e gravamos os relatos em áudio e vídeo.



Figura 5.2 A banda de rock das artes plásticas estava montada. Os caras de Pernambuco estavam prontos para novas exposições, inserções e circuitos de galerias. Cartaz: Acervo José Patrício.

Maurício Silva contou as razões que os levaram a organizar o grupo, o significado do nome Carasparanambuco e parte da dinâmica cotidiana que eles viviam em reuniões, encontros e exposições. Perguntado sobre a origem do Caras, o artista sorri levemente, bate na mesa, põe a mão na cabeça e faz uma narrativa repleta de imagens e de pequenos episódios que revelam os modos como o grupo se firmou e criou uma identidade no ambiente artístico da época. Trazendo ao presente os desejos daquela época, o distanciamento lhe permite fazer um balanço crítico. Inserimos aqui uma fotografia do grupo publicada no *Diário de Pernambuco*, em 14 de maio de 1989, na coluna de Paulo Chaves, por ocasião da exposição que eles fizeram no Centro Cultural Adalgisa Falcão.

O Carasparanambuco foi um grupo que surgiu nos anos 1980, e todas as pessoas que começaram a pensar na história tinham os mesmos questionamentos: por que em Pernambuco, em Recife, a gente estava fazendo arte? Era uma dificuldade tão grande para conseguir um espaço no jornal, para conseguir um lugar legal para expor nossas obras, [para] que [as pessoas] vissem e tudo. Só em equipe a gente conseguiu. Nós não éramos um grupo que se reunia pra fazer filosofia ou falar sobre a história da arte e o que era a influência do trabalho de um sobre o outro, não. Eram pessoas que tinham, cada uma, seu ateliê separado. A gente se reunia no ateliê de um ou de outro, às vezes pra falar sobre como a gente poderia expor num lugar bacana, com catálogo, com tudo que uma boa exposição precisava ter. E a gente fez isso, então: “Vamos criar um grupo, um nome”. E aí foi em comum o acordo, todo mundo disse: “Carasparanambuco”, que era uma coisa que ligava uma gíria, uma forma de dizer que na época era moderna, eu diria. Cara – todo mundo se chamava “cara” – e Paranambuco, a forma mais antiga da grafia de Pernambuco. Foi a ligação dessas duas coisas, moderno e tradicional. Para você ter uma ideia, muito antes do *manguebeat*! Como no grupo da gente tinha um cara chamado Eduardo Melo, que tinha uma ligação com a cultura popular no trabalho dele, ele conhecia as pessoas do terreiro e conhecia muitos maracatus. Ele teve a brilhante ideia de convidar um maracatu, no dia de uma exposição que a gente fez no Centro Cultural Adalgisa Falcão, que era no Poço da Panela, um lugar bem bacana. Uma casa maravilhosa que era uma galeria, da Gislaine, que era a diretora. Nós botamos na entrada, no dia da abertura da exposição Carasparanambuco, um maracatu. Quando chegou a hora que as pessoas foram entrando na mostra, aí aquilo tocou, os caras tocaram, e as pessoas entraram no cortejo. Isso, na época, não me lembro de outra coisa assim, nessa dimensão. Lógico que o pessoal, na época da Ribeira, fazia umas exposições lá no Mercado da Ribeira, onde era a Guaianases. Isso ocorria nos anos 1960, com maracatu, bumba meu boi e tudo, mas era diferente. Nós usamos como cenário, mudando a forma de eles tocarem, botando eles em fila, e, como um cenário, uma entrada triunfal, funcionou. Nós ficamos durante meses como uns *pop stars* das artes plásticas em Pernambuco. Era fantástico (Maurício Silva, relato à autora, 2009).

Essa associação dos artistas plásticos com os *pop stars* das bandas de *rock* não se restringia ao universo local, mas proliferava no ambiente nacional das artes. Com a

ampliação do mercado mais ampliado, um mercado editorial mais ativo e a compreensão de que os trabalhos de artes são, a rigor, produtos da indústria cultural, era preciso vender a imagem dos produtores, e nada mais eficaz que associação aos astros do *rock'n roll*, estilo musical que também viveu um *boom* nessa década, com a formação de muitas bandas e sua absorção pelo mercado fonográfico.

As lembranças do artista sobre a trajetória do grupo confirmam que o nome Carasparanambuco sintetiza referências da cultura popular – muito presentes na produção de alguns de seus integrantes – e da cultura contemporânea, em que, como diz Maurício Silva, todos estavam imersos.

E esse diálogo entre tradição e modernidade não se coloca apenas na escolha do nome, mas também nos modos de fazer, nas táticas com que suas exposições ocupavam espaços convencionais, nos cartazes e convites elaborados para a divulgação dos eventos, na atitude diante da imprensa e principalmente na justaposição entre as artes plásticas e o maracatu.

Os grupos e coletivos que buscaram criar o que chamo aqui de táticas de apropriação tiveram motivações diversas, desde a maneira de fazer até o uso dos materiais e do repertório da história da arte e da cultura, como usar da história da arte para falar de si e imprimir uma alteridade. No caso específico do Carasparanambuco, sublinha-se a maneira de fazer por meio da apropriação para iluminar a construção de uma identidade.

Pensemos, por exemplo, num busto em mármore, objeto das artes plásticas que revela, entre muitos significados, uma face clássica e tradicional das artes plásticas e também remete ao espaço de sua produção, a Academia de Belas Artes, ou o lugar simbólico atribuído ao estilo do trabalho, o classicismo. A tática de o grupo Carasparanambuco decorar o busto com objetos da cultura indígena, peças que falam de outro lugar, outro povo e outra cultura, com referências na cultura popular, parece indicar o desejo de fazer dialogarem o popular e o erudito, de dessacralizar para aproximá-lo da sacralidade do outro, de uni-los num único objeto.

Essa tática revela uma dimensão importante que o grupo parece querer explicitar: a dimensão híbrida da cultura, as próprias referências culturais que os mobilizavam, que os haviam informado, no convívio e experiência de vida.

Ora se evidencia uma dimensão, ora outra. Estabelece-se um jogo simbólico, um modo de fazer que, ao buscar desvelar as dimensões simbólicas que ordinariamente são colocadas em polos opostos por uma parte da historiografia da arte e da cultura, acaba fazendo uma fala simbólica que “diz de si”, ou melhor, produz uma imagem de alteridade do grupo, imprimindo-lhe um sentido no meio artístico local. Voltemos à fala de Maurício Silva:

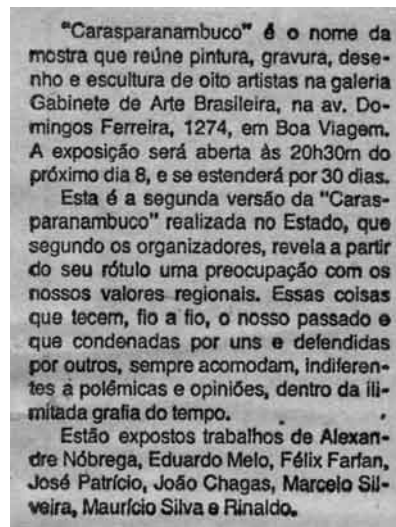


Figura 5.3 Cartaz da Exposição do Grupo Carasparanambuco realizada no Gabinete de Arte Brasileira. Acervo José Patrício.

Figura 5.4 Fragmento de artigo da imprensa que reforçava a preocupação dos valores regionais dos integrantes do grupo.



Figura 5.5 Foto do grupo que foi publicada na reportagem no Jornal Diário de Pernambuco, 29/06/1988. Acervo José Patrício.

[...] num dia de uma exposição que a gente fez no Centro Cultural Adalgisa Falcão [...] nós botamos na entrada, no dia da abertura da exposição Carasparanambuco, um Maracatu. Quando chegou a hora que as pessoas foram entrando na mostra, aí, aquilo tocou, os caras tocaram e as pessoas entraram no cortejo (Maurício Silva, relato à autora, 2009).

O Carasparanambuco não opõe as produções simbólicas, e sim as justapõe. Não reverencia a tradição em detrimento da modernidade ou vice-versa. Elas estão juntas na poética do grupo. O fragmento da entrevista de Maurício Silva corrobora essa ideia.

O mesmo procedimento que incluiu o maracatu na abertura da mostra na galeria foi utilizado na preparação do cartaz. O que os artistas fizeram com o maracatu foi mudar seu formato, colocando seus membros em fila, interferindo em seu cortejo habitual, numa apropriação como a que postula Roger Chartier (1990): reconfiguração dos sentidos, produção de novos sentidos e, então, ressignificação da própria obra. Nessa perspectiva, é necessária uma teoria da leitura que dê conta dos jogos e modos de apropriação, ou seja, como esses artistas leem o maracatu, se apropriam dele e o recontam na abertura.

O fio que prende esses jovens às referências simbólicas da cultura popular é o da tradição, que estabelece diálogos mutantes com o presente. Então, tradição e passado não são a mesma coisa, “como os que acreditam na tradição, de um lado, e os que acreditam no progresso, de outro, nos teriam feito crer – pelo que não faz muita diferença que os primeiros deplorem esse estado de coisas e os últimos estendam-lhe suas congratulações” (Arendt, 2007, p. 130).

A tática de iluminar o fio da tradição parece provocar fagulhas no presente. De um lado, desencadeia incômodos naqueles que se ufanam, do progresso, e, de outro, trazem luz aos que acreditam na perda irreparável da tradição no mundo moderno. Assim, certas táticas fortalecem a “luta” do passado contra o esquecimento provocado pela emergência da modernidade.

As ações do grupo Carasparanambuco são carregadas de um simbolismo que alimentam as questões postas na contemporaneidade. No fundo, essas questões sempre permeiam as discussões do meio cultural, por exemplo, sobre o Movimento Regionalista, o Armorial e o *manguebeat*.

Esses jovens artistas tomaram conhecimento do primeiro movimento por meio, sobretudo, de narrativas orais e de memórias dos artistas da época, principalmente dos embates entre os modernistas e os regionalistas. Quando se desencadeou o segundo – o Armorial (Didier, 2000) – eram crianças e certamente sentiram seus ecos em sua formação cultural, pela música, pela literatura e mesmo na escola, no período em que Ariano Suassuna, fundador do Movimento Armorial, em 1970, esteve na Secretaria de Educação

e Cultura do Recife, entre 1975 e 1978. Depois, foram tocados pela estética armorial nas artes plásticas em centros de formação de que foram alunos ou frequentaram de alguma forma.

Do movimento *manguebeat*, foram precursores (Teles, 2000), evidentemente, guardadas as dimensões e ressonâncias que grupo e movimento produziram e que lhes foram imputadas pela mídia.

A própria visualidade local e a experiência afetiva de alguns com as festas populares, a dinâmica cotidiana no bairro ou no município em que se criaram e ainda o acesso a livros valorizaram a tradição presente em suas táticas de ocupação dos espaços expositivos, em seu trabalho e em sua contribuição para o campo artístico local naquele momento.

Para refletir sobre a questão da tradição¹⁵ – que comporta muitas interpretações e vem suscitando muito debates, sobretudo a partir dos anos 1980 –, valemo-nos do conceito de Hannah Arendt, particularmente adequado aos propósitos deste trabalho:

Assim, a perda inegável da tradição no mundo moderno não acarreta absolutamente uma perda do passado, pois tradição e passado não são a mesma coisa [...]. Com a perda da tradição, perdemos o fio que nos guiou com segurança através dos vastos domínios do passado; esse fio, porém, foi também a cadeia que aprisionou cada sucessiva geração a um aspecto predeterminado do passado. Poderia ocorrer que somente agora o passado se abrisse a nós com inesperada novidade e nos dissesse coisas que ninguém teve ainda ouvidos para ouvir. Mas não se pode negar que, sem uma tradição firmemente ancorada – e a perda dessa firmeza ocorreu muitos séculos atrás – toda a dimensão do passado foi também posta em perigo. Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal de olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação (Arendt, 2007, p. 130/131).

Detemo-nos na trajetória de Maurício Silva por duas razões: seu nome foi muito citado pelos outros integrantes do Carasparanambuco e ele é considerado um artista “ativador”, um dos poucos jovens que transitava entre artistas de diferentes gerações, entre os diversos grupos e tendências da arte na cidade.

Maurício Silva nasceu no Recife, filho de Elaine Silva de Albuquerque e José Rocha de Albuquerque, que tiveram sete filhos. Silva passou a infância entre Recife e Olinda, cidade natal de sua mãe.

15 Essa discussão será melhor focada na Cena 6 quando tratamos da presença da pintura na década de 1980 no Recife como fio da tradição da história da arte de Pernambuco.

Então, imagina, os carnavais que brinquei, as festas de rua, as praias... Foi em Olinda, quando tinha 8 anos, que vi pela primeira vez uma exposição. Era no Mercado da Ribeira, quando ainda era um mercado de vender peixes. Era a turma da Oficina 154, Movimento da Ribeira. Uma exposição que não lembro muito das obras, mas me encantava a ideia de poder representar nossos sentimentos e os expor. Depois, vi muito Bajado,¹⁶ sempre na janela, e gostava muito da Sé, parecia um pouco um ateliê ao ar livre. Escola, pra mim, foi um sacrifício, nunca consegui me adaptar. Fui ficando para trás e terminei na mesma sala que meu irmão mais novo. Era horrível. Nessa época, eu estudei no colégio São Bento, em Olinda; antes, estudei no Nóbrega, no Colégio Padre Abranches, e depois fiz uma turnê dos infernos em tudo que é escola e fui parar no Carneiro Leão. Lá, finalmente fiz o vestibular e passei em geografia. Era na mesma época do Festival de Inverno da Católica, e eu abandonei tudo para me dedicar somente à arte (Maurício Silva, relato à autora, 2009).

Essa narrativa traz muitos elementos visuais que contam da vida cultural da cidade de Olinda: o Mercado da Ribeira, onde ainda se vendia peixe, depois a mostra dos artistas da Oficina 154, o Movimento da Ribeira, a presença emblemática das imagens do artista popular Bajado, que, me parece, tiveram na obra de Maurício Silva um impacto que ressoa até hoje. Nela se vê a poética visual, típica de Bajado, em meio a pequenos textos narrativos sobre histórias do cotidiano e histórias de amor que contavam de relações de amizade e afetividades.

A brevidade da narrativa na menção aos espaços, às pessoas, às feiras, aos movimentos e sentimentos assemelha-se às ruas estreitas e curvas de Olinda – um sobe e desce de lembranças. Silva envereda pela memória como se fizesse um passeio pelos diversos tempos da cidade. Nesse pequeno trecho, cobre um longo período, desde seus oito anos até a entrada na faculdade, usando como marcos as escolas onde estudou.

Indagado sobre as lembranças mais remotas do momento ou da situação mais específica que o teria levado à consciência do desejo de ser artista, Silva se remete a 1975, quando fez um curso de arte contemporânea no Festival de Inverno da Católica: “Eu já desenhava, sempre desenhei; desde pequeno, fazia caricaturas das pessoas. Tinha um livro com tudo isso que infelizmente não sei onde foi parar. Eram desenhos dos anos 1970. Mas foi depois desse curso que resolvi e comecei” (Maurício Silva, relato à autora, 2009).

Perguntado sobre sua formação, Silva se declara autodidata – um leitor livre que, movido por seu interesse em história da arte e que teve a sorte de ter encontrado pessoas que o orientaram e lhe sugeriram boas leituras.

16 O entrevistado refere-se a Euclides Francisco Amâncio, artista plástico, chargista, letreirista, cartazista, pintor de quadros e murais, conhecido mundialmente como Bajado, que em 1912, no município de Maraial, em Pernambuco (Machado, 2009).

Como não se adaptava bem à escola formal, foi construindo seu aprendizado na experiência e na convivência com artistas já legitimados:

Uma coisa que adoro é visitar a vida dos artistas. Me impressiona como a trajetória dos mestres italianos do Renascimento era interligada à sociedade da época, à Igreja, aos mecenas e aos políticos, e tudo isso ainda hoje é igual. Não só os renascentistas, mas depois os realistas, impressionistas, modernistas. Depois me concentrei na arte contemporânea e posso dizer que tudo começou a partir do mestre Ypiranga Filho, que ministrava o curso no Festival de Inverno. Mas também tinha o Paulo Bruscky e o Daniel Santiago, e cheguei a fazer aula com Abelardo da Hora. Desenho rápido. E Adão Pinheiro. Esses foram os artistas com quem, de certa maneira, eu mantive os primeiros contatos, quando estava iniciando meu trabalho. Depois, fui conhecendo outros e frequentando os ateliês e participando de exposições e Salões etc. (Maurício Silva, relato à autora, 2009).

Nesse excerto, Maurício Silva traz um dado importante sobre a formação dos artistas no Recife, particularmente a sua própria. Seu interesse recaía sobre a produção mais “diferente” na época. Ele se lembrou de Ypiranga Filho, um artista experimental, exímio gravurista, de Bruscky e Santiago, do fio conceitual, ao mesmo tempo em que aprimorava tecnicamente seu traço com Abelardo da Hora e Adão Pinheiro – em suma, circulava por todas as poéticas e experiências que o ajudassem a expressar-se. Tal como narra sua vida, apressadamente, passando de um tempo a outro, de um grupo a outro, de Olinda a Recife e vice-versa, dá também notícias de sua trajetória artística, de muita circulação e dinâmicas variadas.



Figura 5.6 Matéria assinada por Paulo Chavez no jornal Diário de Pernambuco. Praticamente foi a primeira reportagem analítica que comentava a poética de cada um dos jovens artistas. Coleção José Patrício. Ficha: Uma coletiva no MAC: Carasparanambuco. Paulo Chavez, Diário de Pernambuco, 13/12/1987.

Maurício Silva é visto pelos demais integrantes como o articulador do Carasparanambuco. Artista muito criativo, era o mais experiente entre eles – iniciara-se nas artes já em meados dos anos 1970 –, e suas referências culturais vinham das camadas populares da cidade. Tinha passado pelos Festivais de Inverno da Católica, pela Oficina de Gravura Guaianases e pelo curso de extensão de José de Barros na universidade. Enfim, era o artista que mais circulava entre as gerações e as cartografias estéticas da época, sem preconceitos. Fundou e integrou, depois e simultaneamente ao Carasparanambuco, outros grupos como o Carga e Descarga, com os artistas Márcio Almeida, Dantas Suassuna e Flávio Emanuel, e participou de ações com vários coletivos. José Patrício corrobora a potencialidade inventiva e experimental do artista:

Eu acompanhei muito o trabalho de Maurício Silva. Quando morei em Olinda, Maurício também tinha uma tia que morava lá e vivia na cidade, por conta da Guaianases. Acho que ele realmente teve um trabalho superimportante naquela época. Eu admirava muito o trabalho de Maurício, porque ele era um artista que experimentava muito. Maurício estava sempre inventando coisa, e ele se exercitava em diversas técnicas. Então, ele fazia pintura, fazia desenho, fazia gravura, escrevia. Era um artista muito profuso. E inventava muita coisa. A Xilos, Xoles, Lixos era uma exposição de xilogravuras em que as matrizes eram feitas com coisas que ele achava no lixo – era pedaço de madeira que ele encontrava no lixo (José Patrício, relato à autora, 2009).

A imprensa local saúda positivamente as exposições coletivas do Carasparanambuco. A acolhida dos jovens artistas no circuito das artes foi muito simpática, e os comentários reforçavam a ideia de independência de estilos que seus integrantes queriam dar, mesmo operando em grupo. Os textos da imprensa concorreram para a construção da imagem do grupo, incorporando a fala dos próprios artistas ao texto ou citando-a literalmente.

No fim de novembro de 1987, o Carasparanambuco expôs no MAC-PE, em Olinda, e, João Chagas, responsável pela coluna de artes plásticas do *Diário de Pernambuco*, se reporta a essa coletiva em dois tempos. Em 20 de novembro, com um breve texto indicando o evento e citando membros do grupo: “[...] sobre os trabalhos – a respeito dos quais escreverei uma matéria tão logo tenha visitado a exposição –, dizem os expositores: ‘Não pertencentes a nenhuma escola em comum, cada artista desenvolve sua própria linguagem e formas variadas de expressão, da vanguarda ao moderno’” (Chaves, 1987, s/p).

Essa tática de o grupo se mostrar pela identidade poética independente de cada um também reforça a ideia de eles estarem “da vanguarda ao moderno”, segundo suas próprias palavras. Arrisco-me a interpretar esse *slogan* como a possibilidade de se identificarem os artistas do Carasparanambuco como contemporâneos, mesmo que não o sejam. Nesse pequenos excerto, as noções da cultura popular, das tradições e das referências locais estão esmaecidas. Penso que, naquele momento, o grupo não quisesse

iluminar esses traços, mas seu perfil identitário de diferentes poéticas e linguagens e sua contemporaneidade.

Em 13 de dezembro, Chagas escreve a prometida matéria, com breves comentários – leituras dos trabalhos expostos, às vezes associando-os à biografia ou à formação do autor – sobre cada artista e seus trabalhos. Embora reforçasse, portanto, a tática do grupo, procurou, sutilmente, construir uma unidade estética e temática entre alguns deles:

Na mostra coletiva em curso no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC), até o próximo dia 20, estão em exibição pinturas, gravuras, desenhos e esculturas de oito artistas pernambucanos, todos nascidos na década de 1960. Uma exposição de interesse e que, em sua diversidade de estilos e preocupações de cada um – com exceção de João Chagas, escultor, José Patrício e Alexandre Nóbrega, pintores –, tem em comum a linha neoexpressionista dos trabalhos dos expositores (Chagas, 1987, s/p).

A imprensa reforça a ideia do novo que está chegando, por exemplo, com títulos como “Carasparanambuco investe outra vez” (Marconi, 1988, s/p), “Carasparanambuco: artistas unem-se para mostrar uma cooperativa de ideias” (Gouveia, 1988, s/p), “Novas Caras que preparam o futuro” (Marconi, 1988, s/p) e “Uma nova fase de arte no estado parte para sua terceira mostra” (D’Oliveira, 1989, s/p). De certa forma, esse tratamento da imprensa local também constrói e legitima esses jovens artistas como “a nova cara das artes plásticas de Pernambuco”.

Assim alimentado, o Carasparanambuco concorreu para a mudança do circuito local das artes plásticas e ampliou as fronteiras do campo para atitudes novas e ousadas, forçando a transformação da representação figurativa na pintura e fortalecendo a emergência dos novos agrupamentos surgidos na década. Para além da amizade e do desejo, a formação Carasparanambuco estava ligada à vontade de esses artistas mostrarem seu trabalho em galerias mais profissionalizadas e entrarem no mercado. Mais uma vez, tratava-se de ocupar os espaços expositivos rumo a uma profissionalização e ao mercado:

A gente tinha se juntado havia pouco tempo [1986]. A gente não sabia que ia fazer uma exposição. E aí, “vamos fazer outra exposição?”, “Onde?”. Crisaldo Moraes tinha aberto uma galeria ali onde hoje é o *shopping* da decoração, ali no começo da Domingos Ferreira, que era chamado Gabinete de Arte Brasileira. Crisaldo Moraes é um artista, digamos, Naïf primitivo e que tinha uma coleção importantíssima de arte Naïf. Ele veio para o Recife, porque ele é daqui, mas morou por muito tempo no Rio de Janeiro e no exterior também. Viajou muito e resolveu voltar para o Recife. Quando voltou para cá, ele abriu essa galeria. Então, na galeria, ele fazia exposições temporárias, mas mostrava sobretudo seu acervo de arte Naïf. A gente tinha mais contato com ele, e ele nos propôs fazermos uma exposição. [...] Não lembro mais como foi, mas a gente fez na galeria, que era, na verdade, bastante diferente das galerias que a gente tinha aqui. Era uma galeria com uma visão mais profissional da

CARASPARABUGS

PINTURA DESENHO
GRAVURA ESCULTURA

RINALDO
MAURICIO SILVA
MARCELO SILVEIRA
MARCELO CHAGAS
JOÃO PATRÍCIO
JOSE PATRÍCIO
FELIX FAREAN
EDUARDO MELLO
ALEXANDRE NOBREGA
EXPOSIÇÃO
16 MAIO 2000
CENTRO

Figura 5.7 Cartaz da última exposição do grupo. Recorrências nas imagens na produção de sentidos que fez do grupo compartilhar uma unidade de referências. Acervo José Patrício.

PERNAMBUCO
GOVERNO DO ESTADO

coisa, que valorizava os artistas, que tinha a preocupação de fazer uma exposição com um bom convite, divulgação etc. Ele era muito cuidadoso com tudo (José Patrício, relato à autora, 2009).

Antes de se organizar num grupo, os integrantes do Carasparanambuco eram amigos, e alguns haviam participado de duas exposições – Marcelo Silveira conta que Alexandre Nóbrega, Rinaldo Silva, João Chaves, José Patrício e Maurício Silva expuseram no Centro de Convenções –, e José Patrício comenta a mostra no MAC de Olinda:

Antes até disso, a gente já tinha feito uma exposição no MAC: eu, Alexandre, Maurício e Antoninho Cabral, que é um artista de Olinda – não se fala muito nele, hoje em dia, mas, enfim. Os quatro fizemos uma exposição lá – uns quatro ou cinco. Mas eu acho realmente que a gente se reunia, se encontrava, éramos amigos – uns mais que outros –, e, aos poucos, a gente foi se conhecendo, se encontrando e, a partir do surgimento da ideia, a gente começou a se reunir para organizar as propostas. Inclusive, a gente fazia as reuniões na casa do Marcelo [Silveira], ali na Visconde de Suassuna. E a primeira exposição que a gente fez foi no MAC. Talvez isso seja um fator importante, que explique bem, porque foi numa instituição que talvez fosse considerada, naquela época, a mais importante daqui, e a gente conseguiu expor no MAC (José Patrício, relato à autora, 2009).

Na segunda metade da década de 1980, apesar das dificuldades – “acontece que, aqui [no Recife], nós estávamos muito mal informados. E era natural que fosse assim, porque não chegavam exposições, não chegavam revistas, livros. A gente ia na Livro 7¹⁷, e a oferta de livros [de arte] era limitada” (José Patrício, relato à autora, 2009)–, os artistas desse grupo procuravam estar nas principais galerias de arte e já planejavam expor fora da cidade.

Mesmo com a efervescência local, eram escassas as exposições de artistas de fora, a não ser nos Salões de Arte, que eram vividos como um acontecimento – embora a presença de artistas pernambucanos fosse tímida. Em meio a essas e outras carências mencionadas pelos artistas do grupo – também como fatores que os levaram a se organizar num coletivo –, a principal motivação parece ter sido a vontade de se profissionalizar e inserir no mercado, leitura compartilhada por Aracy Amaral.

Se, em São Paulo, isso era sentido já na primeira metade dos anos 1980, com o surgimento de novas galerias e espaços mercadológicos para potencializar a produção da nova pintura, e tendo, de outra parte, a escrita da crítica de arte, que mobilizava e inventava essa geração, produzindo sentidos, comportamentos e práticas artísticas generalizadoras, no Recife, essas dinâmicas começam a aparecer na segunda metade da

17 A livraria Livro 7 funcionava como espaço de reunião, debates e acontecimentos literários e das artes plásticas – a mais importante nos anos 1970 e 80 no Recife, de propriedade do artista, livreiro e editor Tarcísio Pereira. Os artistas de vanguarda que articulavam artes visuais, literatura, poesia visual ou concreta, *performance* etc. tinham na Livro 7 espaço e apoio para suas realizações.

década, como demanda dos artistas mais jovens. Em seu texto “Uma nova geração”, Aracy Amaral fez um levantamento das exposições que catalisaram a produção dos jovens artistas e identifica as demandas colocadas então – uma delas, o mercado:

As solicitações vêm de inúmeros lados, porque, nessa década, um fato novo ocorre na arte brasileira: em São Paulo, em 1985, abre-se uma galeria especializada em artistas jovens (Subdistrito), pouco depois, seguida de outra (Casa Triângulo, em 1988). A partir de meados da década, inúmeros colecionadores, assim como jovens empresários, têm obras desses artistas novos (Amaral, 1991, p. 208).



Figura 5.8 e 5.9 Salas internas do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, espaço de acolhimento da jovem geração de artistas. Coleção particular.



Figura 5.10 e 5.11 Institucionalização da Arte Mural. Salão de Arte de Pernambuco no Museu do Estado, Arte mural coletiva. Imagem Coleção particular.



Figura 5.12 Institucionalização da Arte Mural. Salão de Arte de Pernambuco no Museu do Estado, Arte mural coletiva. Imagem Coleção particular.

Sobre o mercado como motivação, Felipe Chaimovich comenta a reordenação de galerias privadas e instituições públicas, que rapidamente alinharam uma produção brasileira altamente heterogênea ao gosto da agenda internacional. Os exemplos são a Bienal da Grande Tela,¹⁸ com curadoria da artista Sheila Leiner, e a formação de um mercado local para os artistas experimentais, “ao mesmo tempo que os expunha à competição global com preços internacionais” (Chaimovich, 2007, p. 243). No Rio de Janeiro, cita galerias como a de Thomas Cohn e a de Anna Maria Niemeyer, e em São Paulo, além das já citadas por Aracy Amaral, Felipe lembra a galeria de Raquel Arnaud e a de Luísa Strina. Essa nova configuração do mercado é difundida em vários periódicos e logo aciona os artistas do Recife como possibilidade agora real de inserção. Cabe a pergunta: inserção onde? No circuito nacional, internacional, global?

A partir do mergulho em documentação variada e nos relatos dos entrevistados, cogito que a inserção que desejavam esses artistas fosse no mundo das artes local, nacional e também global. As táticas de ocupação de espaços expositivos, que visavam a profissionalização dos artistas e a difusão de seus trabalhos, as falas sobre si e a produção de identidade do grupo – nesse final da década, já muito mais próximo de uma síntese “da vanguarda ao modernismo” que da cultura popular – indicam um modo de praticar o campo das artes nos moldes contemporâneos que, na década de 1990, o processo de mundialização da cultura faria imperar.

No Recife, esse desejo¹⁹ é construído como possibilidade de estar no cenário das artes plásticas, e esses artistas assumem isso. O conceito de desejo adotado aqui é o de Gilles

¹⁸ XVIII Bienal Internacional de São Paulo – “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades” e “A Grande Tela”.

¹⁹ Gilles Deleuze, “o filósofo do desejo”, nos textos escritos em parceria com Felix Guatari a partir de 1968, mostra a importância do desejo e seu aspecto revolucionário frente a toda instituição, inclusive a psicanalítica, conduzindo esse debate na obra *O anti-Édipo*, de 1972. Deleuze e Guatari formaram um agenciamento, pois, segundo Deleuze, era preciso um agenciamento em que a diferença estivesse

Deleuze, que, com Felix Guatarri, afirma que jamais se deseja uma coisa ou uma pessoa – o desejo é um conjunto, um agenciamento: “Você deseja um conjunto. Marcel Proust já dizia: ‘Não desejo apenas uma mulher, mas também desejo a paisagem que envolve essa mulher’”. O desejo é operado em relação ao trabalho, às pessoas à nossa volta, à profissão etc. Nunca se deseja algo isolado.

O desejo mobilizador do grupo Carasparanambuco – mais para uns que para outros – era a possibilidade de se juntarem para ficar mais fortes e, assim, inserir-se no mercado local e nacional, buscar novas inserções, novos diálogos e, sem dúvida, profissionalizar-se no circuito das artes. Ao mesmo tempo, havia então no Recife mais galerias do que hoje, e algumas eram visadas pela nova geração – ou pelo menos por esses artistas; estar na galeria garantia visibilidade, legitimidade e venda. Por exemplo, expor na Galeria Artespaço era uma etapa importante para a profissionalização e garantia um destaque no meio artístico local.

O nosso desejo era a Artespaço. Então, eu lembro que fui para a exposição de Roberto Lúcio [esse artista é talvez da geração anterior à de Marcelo Silveira]: “Você ’tá trabalhando, expondo aqui, na Arte Espaço?” Quer dizer, era uma referência. Tinha a Leautremon, a Crisal. Tinha muitas galerias. Tinha aquela outra, a Estúdio A, que era de Gilberto Dimenstein. Foi uma época de muitas galerias (Silveira, relato à autora, 2009).

A dinâmica local era animadora para os mais jovens – muitas galerias e, consequentemente, compradores para os trabalhos, e a possibilidade de viver de sua arte. Naquele momento, não havia um modelo único de política cultural institucionalizado, mas vários. Os modos de fazer praticados pelos grupos, que, como vimos, potencializava agenciamentos e táticas autônomas, “Era um se juntar para ficar mais forte. Ao mesmo tempo, a gente tinha aqui um universo de galerias que por si só já dava uma dinâmica. Tinha a Artespaço, que era o objetivo – todos sonhavam... (Eduardo Melo, relato à autora, 2009).

Assim, o Carasparanambuco fez três exposições que lhe deram grande visibilidade na imprensa, difusão dos trabalhos em grupo de uma emergente geração de jovens artistas –

presente: filosofia e psicanálise. Diz ele que os psicanalistas “falam do desejo como um grande lamento da castração”, como uma maledicência. Em *O anti-Édipo*, há três pontos que se opõem diretamente à psicanálise. O primeiro é entender o inconsciente não como um teatro (representação da falta), mas como uma usina de produção. O delírio, que é muito ligado ao desejo – desejar é delirar –, de certa forma, não é como a psicanálise o concebe. Na psicanálise, delira-se sobre a mãe e o pai, e aí reside a diferença. Para Deleuze, delira-se também pela história, pela geografia, pelas tribos, pelos desertos, pelos povos, pelo clima, pela raça, pela arte. “O delírio é geográfico-político, e a psicanálise reduz isso a determinações familiares”. O desejo se constrói *sempre* em agenciamentos – ele se estabelece em agenciamentos, em que o campo de possibilidades é maior. Não se reduz, como aponta a psicanálise, ora ao pai, ora à mãe. A psicanálise [freudiana] ignora o múltiplo, a multiplicidade, o construtivismo, portanto, os agenciamentos. Construtivismo, coletivo, agenciamento e multiplicidade (O abecedário, 1994-5).

o que confirmava a ideia da força coletiva – e, mesmo sobre o grupo, o olhar atento dos galeristas, dos críticos e do público para a singularidade das poéticas individuais:

A terceira e última exposição aconteceu no Adalgisa Falcão, que era o Centro Cultural Adalgisa Falcão, no Poço da Panela, em 1989. Depois dessa exposição, não aconteceu mais nada. Mas uma coisa importante foi que o Marcantônio Vilaça visitou a exposição, e foi talvez o primeiro contato dele mais direto com a arte pernambucana dos jovens. E, nessa exposição, ele estava já com planos de abrir a galeria lá no Pina [início de Boa Viagem], a Pasárgada Arte Contemporânea. Ele viu o trabalho dos artistas e, quando abriu a galeria, resolveu convidar dois artistas para expor lá. Fomos eu e Alexandre Nóbrega. E, na verdade, eu e Alexandre fomos os únicos artistas de Pernambuco a expor na galeria Pasárgada enquanto funcionou, durante uns dois anos. [...] Na Pasárgada, eram artistas do Rio e de São Paulo, sobretudo. Os artistas que estavam aparecendo naquele momento, a Geração 80: Leda Catunda, Daniel Senise, Sérgio Romagnolo. Um monte de exposições – Cristina Canari... (José Patrício, relato à autora, 2009).

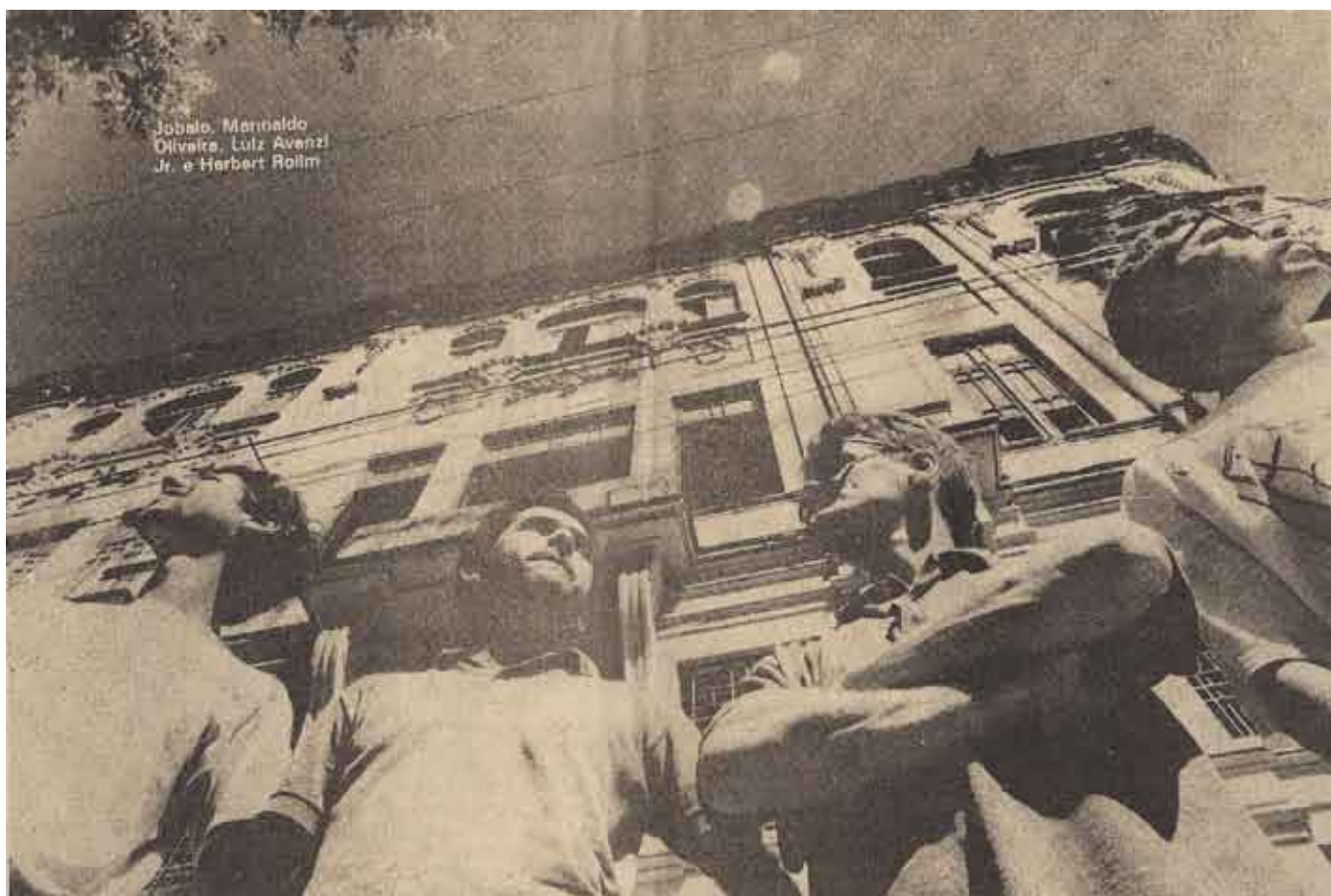


Figura 5.13 Nem Mocinhos, nem Bandidos: o grupo se organiza em ações efêmeras. Fotografia PB com os integrantes do grupo Formiga Sabe que Roça Come: Acervo Marinaldo Oliveira.

Em termos da inserção do grupo no cenário local, as três exposições foram extremamente felizes, e José Patrício foi um dos artistas a ser capturado para expor na nova galeria, que tinha um perfil nacional, distinguindo-se no contexto local e dando os primeiros passos para a nova dinâmica que viria a se tornar modelo nacional na década seguinte.

Segundo Marcelo Silveira, a discussão em torno do figurativo e do abstrato era recorrente nas conversas e na produção desses artistas. A representação por meio da figuração era muito presente, mas o que eles faziam era diferente da geração anterior, da chamada escola pernambucana de pintura ou da escola pictórica formada em torno do artista João Câmara. O grupo experimenta essa figuração de forma mais livre e mais ousada. Os volumes e as texturas vão sendo experimentados com mais liberdade. Maurício Silva é o integrante do grupo que mais experimenta sem medo, tanto novos materiais quanto um repertório de imagens que traz referências locais e das dinâmicas da cultura popular já ressignificadas em sua *mais pura mistura*. Pouco preocupado com rótulos ou classificações, ele vai da performance à pintura, de objetos à gravura, da escrita ao desenho:

Eu, nessa época, já trabalhava com papel artesanal, e Maurício conhecia e já sabia como é que se fazia, por exemplo. Maurício chegou com uma coisa totalmente diferente com o papel artesanal – ele fazia um papel dessa grossura, montava uns blocos como tijolos e botava dentro de uma caixa, como uma moldura, e pintava por cima com tinta acrílica (José Patrício, relato à autora, 2009).

Nesse convívio e nessas trocas, as possibilidades de invenção e de renovação da produção das artes plásticas no Recife foram ganhando corpo e espaço e inaugurando novos fazeres com a pintura. O Carasparanambuco produziu esse deslocamento, conquistou essa legitimidade e, de certa forma, abriu caminho para novos agenciamentos de artistas. Nessa esteira, o efêmero e ousado Formiga Sabe que Roça Come causaria outros deslocamentos nômades e hibridismos nas ações.

5.2 Formiga Sabe que Roça Come é troça de Carnaval

É como eu digo a gente não se caracterizava como um grupo, mas assim foi, uma união pra fazer um evento, um trabalho que a gente achou interessante e acho que foi interessante e bem marcante. Aparentemente não tinha um norte estético. A gente não norteava nenhuma estética, a gente fazia dentro da intuição daquele momento que a gente estava vivendo. E, a afinidade e admiração de um pelo trabalho do outro. A gente acreditava muito no trabalho de cada um e isso nos motivou a nos apresentarmos em grupo. (Marinaldo de Oliveira, relato à autora, 2009).

Chamar de grupo o Formiga Sabe que Roça come já é imprimir-lhe uma identidade que lhe negam seus próprios integrantes,²⁰ dos quais entrevistei Herbert Rolim, Luiz Avanzi Jr. e Marinaldo Oliveira. Quando perguntados sobre a formação do Formiga Sabe, dizem que não era um grupo, mas uma ação, um evento resultante de uma mostra coletiva organizada no Museu de Arte Contemporânea de Olinda:

Eu acho que o Naldo concorda comigo, o Formiga Sabe não era bem um grupo – ele foi um evento, uma exposição que não era uma exposição: era um evento com algumas exposições. Ele tinha um caráter itinerante e, para a época, também teve um diferencial, que foi isso. A gente [por meio da itinerância] tinha a tentativa de aproximação das pessoas com a arte (Avanzi, relato à autora, 2009).

Luiz Avanzi faz duas colocações importantes para a problematização da formação do Formiga Sabe. A primeira é que ele não concebe esse agenciamento como um grupo, mas como um evento que integrava algumas exposições e se distinguia do que acontecia na cena artística. Depois, destaca o caráter itinerante dessas ações e vê nelas a possibilidade de a arte chegar às pessoas, daí a opção por locais não convencionais de exposição – esse terá sido o diferencial das ações do Formiga, segundo ele.

Enquanto o Carasparanambuco reafirma sua identidade de grupo – que os tornava mais fortes – e busca sua oficialização por meio de exposições em lugares que dessem uma visibilidade mais profissionalizante, objetivando o mercado, os integrantes do Formiga recusam a ideia de grupo, preferem espaços não institucionalizados de arte e buscam ocupar novos espaços, acreditando que a arte deve se aproximar de novos públicos, não habituados a visitar museus.

Tentei marcar uma entrevista coletiva com todos os integrantes do Formiga, mas não encontrei João Baptista Lopes Cabral, conhecido por Jobalo, e, de Herbert Rolim, só consegui um depoimento pela internet. Como, os demais não moram mais no Recife, a conversa conjunta foi apenas os artistas Luiz Avanzi e Marinaldo de Oliveira (Naldo), que havia tempo não se encontravam.

Inicialmente, falou-se sobre o trabalho de cada um na atualidade, o tempo que transcorreria entre os últimos eventos que realizaram juntos, as notícias que um e outro tinham dos demais, as distâncias, os afastamentos, os raros reencontros, as decepções com a vida de artista e os novos reenaminhamentos profissionais. Finalmente, sobre o que haviam feito juntos na década de 1980. A primeira parte da entrevista não foi gravada; apenas anotei falas gestos, olhares e formas de ocupar o espaço onde estávamos.

20 Quando os artistas Herbert Rolim, Luiz Avanzi, Jobalo e Marinaldo Silva formaram o Formiga Sabe que Roça Come, os três últimos trabalhavam na área de publicidade, que ainda era muito artesanal, e de TV, onde se conheceram. Na publicidade, o profissional precisava saber desenhar e conhecer técnicas artísticas e materiais, de modo que esse mercado era ocupado por artistas. Já Herbert Rolim era autodidata; nascido em Fortaleza, tinha morado em São Paulo e, nesse período, estava morando no Recife.

A conversa sobre o a organização do Formiga começo ao clicar do gravador e da filmadora. Falante, Avanzi começa e procura se apoiar nas confirmações de Naldo. As lembranças de ambos foram ficando mais fluentes à medida que pareciam esquecer-se da presença do outro...

Esquecer, processo fundante da memória. Esquecer-se da presença física do companheiro favoreceu as reminiscências. E voltamos a refletir sobre a memória e o relato oral como processos plurais e sutis a ponto de o esquecimento às vezes concorrer para a emergência das lembranças. O relato de Avanzi vai produzindo sentidos à medida que ele age e escreve noções e conceitos; não há passividade. O que há, sempre, é a construção de verdades temporárias que irrompem mediante as demandas do presente.

Assim, quando Avanzi diz que eles não eram um grupo, mas um evento passageiro, fluido, é porque são essas as noções que o relato de memória deseja firmar. O evento era finito, tinha começo e fim, e acabou. Isso justificaria as distâncias mantidas, os isolamentos, as frustrações implicadas nessa inscrição. Esse fragmento da entrevista parece querer afastar do presente a noção de permanência para afirmar essa realidade do efêmero, do fragmentado.

Segundo seus integrantes, a formação do Formiga foi antecedida por uma mostra coletiva chamada Mocinhos & Bandidos, no MAC de Olinda, em 10 de junho de 1988, que reuniu inúmeros jovens artistas. Essa exposição causou polêmica pela disposição das obras, na sua maioria pinturas. Não havia conceito museográfico ou curatorial; aliás, no Recife, a curadoria não existia como prática e tampouco como semântica. Assim, as pinturas foram sendo postas aleatoriamente e compondo narrativas ao acaso. Sem etiquetas que indicassem o nome do artista ou sua técnica, os trabalhos iam simplesmente ocupando o museu à medida que chegavam:

A gente se conhecia de uma exposição anterior, Mocinhos & Bandidos. Aliás, eu e o Naldo trabalhamos juntos numa agência de propaganda, na Ampla, e lá a gente se conheceu. Naquela época, publicidade era menos digital do que hoje, e você tinha contato direto com tinta, com papel, obrigatoriamente, durante o trabalho. Então, a gente viu que tinha essas afinidades, digamos assim, e fez essa exposição, que foi com bastante gente: Juliana Carapeba, Marco Hanois, Daniel, Gustavo Fonseca, Herbert Rolim, Naldo, eu, Lourenço [Ypiranga Neto]. [...] A gente trabalhava na mesma agência – Marco Hanois, Naldo e eu. [...] O Marco Hanois era uma pessoa extremamente agitada e dinâmica, estava sempre fazendo alguma coisa, e aí a gente começou a bolar, a ter ideias, e começou a juntar mais gente e mais gente. Inclusive, eu me lembro que a gente fez um VT para divulgar essa exposição – a gente tinha um comercial de TV. Quem fez o texto do folder foi a Adriana Falcão, e o galã do comercial foi Marco Hanois – foi muito engraçado. Era ele deitado como um mocinho de filme de faroeste, usando uma coisa que se faz muito hoje, que era mexendo a boca num sincronismo totalmente

diferente do som e falando da exposição. Foi muito engraçado (Avanzi, relato à autora, 2009).

E a gente conversava muito sobre arte. A gente usou um comercial de TV e usamos horário nobre para divulgar. Nós tínhamos acesso: tinha os recursos da agência de publicidade, tinha todo um apoio de patrocinador. Foi uma exposição bem polêmica. Na época, a gente fez uma coletiva, uma coletiva de verdade, no MAC. A gente jogou os quadros dentro do museu, assim, sem separar por autor, por assunto, a gente misturou tudo lá; uma besteira dessas deu uma polêmica, na época, muito grande, mas, depois disso, a gente saiu amadurecendo o conhecimento. Depois de um tempo, a gente conheceu Jobalo. Eu já estava trabalhando em outro lugar, na TV Pernambuco, e Jobalo trabalhava lá como cenógrafo, e aí a gente começou... A gente trabalhava muito dentro da TV, eu e Jobalo, pintando lá – a gente pintava bastante (Marinaldo de Oliveira, relato à autora, 2009).



Figura 5.14 Intervenção do grupo Formiga nos muros da cidade anunciando o que viria pela frente. Cartaz Exposição no Museu de Arte Contemporânea de Olinda/PE em 1989. Acervo particular Herbert Rolim.

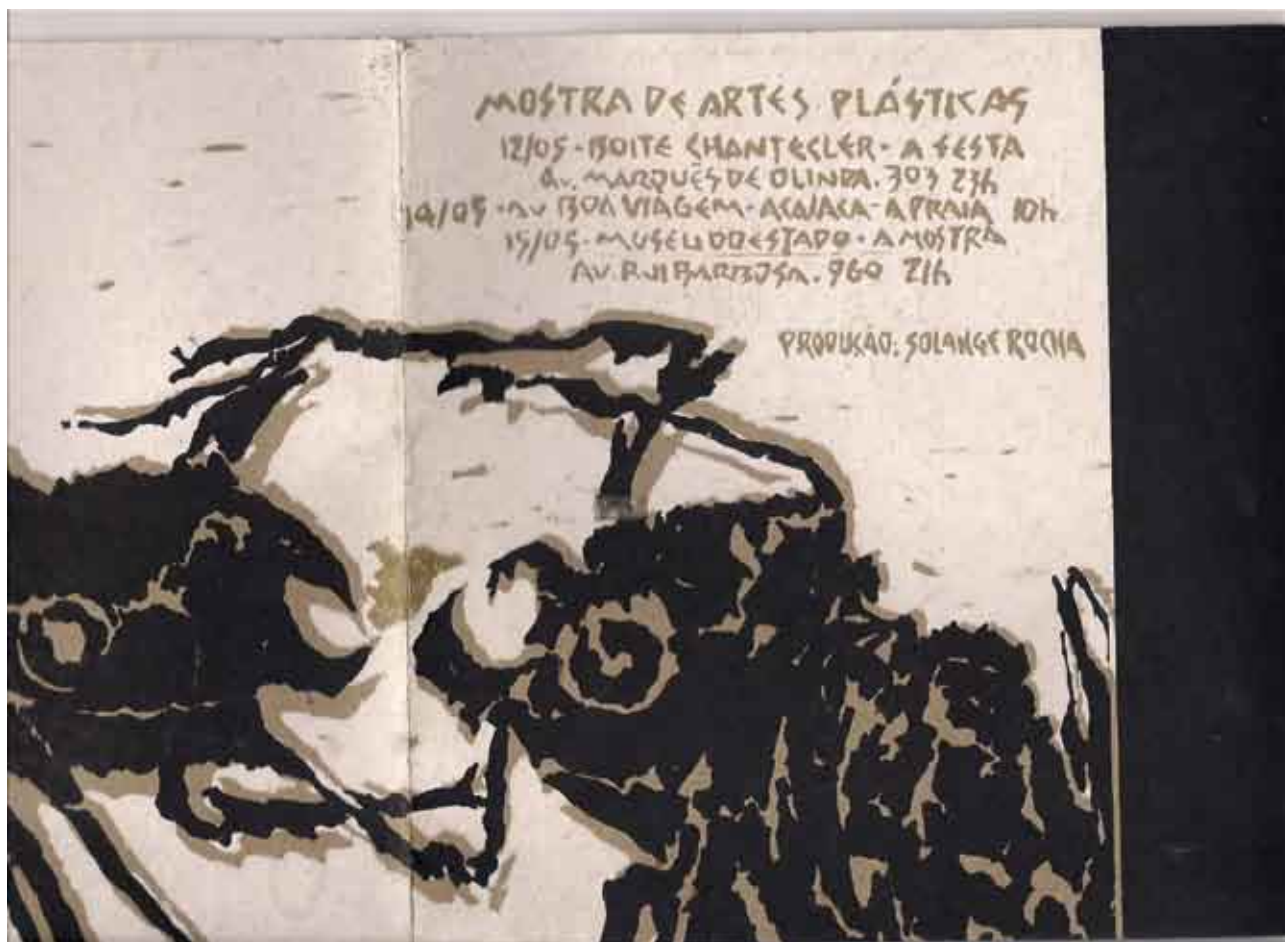


Figura 5.15 Detalhe do cartaz/convite da exposição do Formiga Sabe que Rocha Come no edifício Chantecler no Bairro do Recife. O cartaz ainda informa o leitor da exposição com show de Fred Zero 4, um jovem em início de carreira e para finalizar a maratona expositiva no Museu do estado de Pernambuco. Acervo Herbet Rolim.

Assim primeiramente colegas de trabalho, foram trocando experiências ousadas no ambiente da TV e da agência de publicidade, até que se uniram para levar outras experiências a outros espaços. Da amizade, nasceram as ações em grupo. Empreenderam táticas de ocupação de um espaço expositivo convencional, mas sem as regras convencionais, e essa mostra foi marcada pela apropriação pessoal dos artistas das maneiras de fazer que praticavam profissionalmente da TV e na agência.

Quando conta da disposição aleatória das obras no museu, Marinaldo parece considerá-la “coisa de meninos”, pois em seguida afirma que eles teriam amadurecido depois dessa exposição. Seja como for, na época, muitos artistas viram aí uma forma de dar destaque aos trabalhos, e não a autorias, portanto, a subversão de um sistema de legitimidades pelo *glamour* dos produtores. É esse o sentido que o relato de Naldo produz no presente.

Essa mostra incomodou os espectadores e muitos artistas, mas também captou apoios públicos entre artistas legitimados e importantes:

Com os quadros espalhados sem uma sequência lógica pelas paredes do MAC, a Mocinhos & Bandidos parece ter provocado arrepios na ortodoxa mente local. A exposição é avaliada pelo artista plástico José Carlos Vianna, diretor do MAC, como de bom nível artístico, além de ter exercido uma total democracia de estilos e exibição. Segundo Vianna, a modernidade da proposta dos jovens artistas é que abalou a cabeça de pessoas menores, que ainda vivem sob o clima do passado e se espantam com atitudes democráticas. Para João Câmara, os grupos de artistas plásticos que decidem expor sob o mesmo nome, a exemplo de Mocinhos & Bandidos, não são obrigados a trabalhar em uníssono, e nem sequer em políssono. “Importa a cada membro a linguagem própria, a emergência trabalhada do talento individual, a liberdade de realizar-se de modo solidário”. “Assim”, continua Câmara, “esses grupos não são blocos compactos de um ideário estético, decididos a impor uma verdade. Expondo ao público suas diferenças próprias e suas necessidades comuns, dão uma melhor lição” (Gusmão, 1988, s/p).

A gente, na realidade, ali [Bandidos & Mocinhos], se colocou mais como bandidos do que como mocinhos, porque a arte era bem bandida, e, assim, até o jeito de expor, que foi bem propositalmente feito para criar confusão. Você entrava numa coletiva [que] geralmente é setorizada por artista. Lá, era tudo misturado, tudo junto, jogado (Avanzi, relato à autora, 2009).

Diferentemente de Naldo, Avanzi dá um sentido positivo ao “jeito de expor” e afirma que ele visava causar desconforto no visitante e enfrentar o sistema de arte, que preconizava para uma coletiva a setorização por artista. Ressignificando o ocorrido, Avanzi o traz para o presente ampliado: não foi um ato irrefletido de meninos imaturos, mas uma tática para mudar o que acontecia no sistema de arte do Recife, mas não necessariamente a proposição de uma nova forma de expor. Ao mesmo tempo, o próprio Avanzi diz que “era tudo misturado, tudo jogado”, atenuando o propósito crítico que pouco antes imputara à ação.

No verso da moeda, a polêmica inspirou três dos Mocinhos & Bandidos e mais o jovem artista Jobalo a idealizarem outras exposições, que deram origem ao Formiga Sabe que Roça Come. O agenciamento nasce já com o espírito de criar incômodos ou estranhamentos. É o que indica – ou fica implícito – na fala de um de seus integrantes:

Desses artistas [Mocinhos & Bandidos], eu, Avanzi e Marinaldo Silva continuamos nos encontrando e discutindo algumas questões de arte, juntando-se a nós o artista Jobalo. Não havia um grupo formal, oficializado como tal, mas, em sua curta duração, fizemos duas exposições que acabaram marcando de alguma forma esse período, com as quais as pessoas acabaram nos identificando como grupo (Herbert Rolim, relato à autora, 2009).



Figura 5.16 e 5.17 Formiga Sabe que Roça Come na Praia de Boa Viagem, após festa exposição no Edifício Chantecler no Bairro do Recife. Acervo Herbet Rolin.

Retoma-se aí a questão da formação do Formiga e de como o artista o concebe, vê e narra. É grupo ou não é? É evento, manifestação e exposição? O fato de não se assumir como grupo formal parece ser uma estratégia de Avanzi para atenuar o sentido das relações constituídas no passado, e talvez isso justifique as grandes distâncias mantidas entre os integrantes do Formiga. Contudo, há na continuidade da narrativa uma contradição: ao considerar que eles foram reconhecidos como um grupo por meio das exposições é preservar o sentido de grupo, mesmo não se assumindo como tal.

E segue o relato sobre como se organizaram, o que fizeram e como foram recebidos:

A primeira delas foi Formiga Sabe que Roça Come, cujo título tomou como base o nome de uma troça carnavalesca e contou com a produção de Solange Rocha. A proposta era fazer uma exposição itinerante que

se deslocasse e ocupasse três lugares distintos e fosse acompanhada de músicas: primeiro dia, num espaço de caráter marginal, fora do circuito oficial [Boate Chantecler, conhecida casa de prostituição na zona portuária], onde se pudesse ver a exposição e dançar – uma festa. Em outro dia, a exposição se deslocaria para o espaço a céu aberto da praia de Boa Viagem, acompanhada pela banda Mundo Livre S/A, com Fred Zero 4, então iniciando [prenúncio do movimento *manguebeat*]. E por fim, a exposição seguiria para o espaço do Museu do Estado, como território oficial da arte, voltado para um público mais especializado. Antecedendo a exposição, cada artista criou um trabalho de grafite e, uma semana antes, foram espalhados pela cidade. Outro detalhe é que alguns cartazes/convites foram feitos em serigrafia sobre papel e também sobre tela. A exposição itinerante não teve público, mas, pelo fato de a polícia ter invadido a boate e ter acabado com a festa [resquícios da ditadura], acabou sendo manchete dos jornais e assunto no meio artístico, recebendo apoio de grandes nomes como João Câmara e Raul Córdula. A manchete era: “Deu tamanduá na festa das formigas”. Além do diálogo com a música, também contamos com a participação de Cláudio Assis, em início de carreira, que filmou a exposição no Chantecler, inclusive o momento da abordagem dos policiais, armados com fuzis (Herbert Rolim, relato à autora, 2009).

No prédio do Chantecler, no Bairro do Recife, que, como aponta Herbert, não era visitado abertamente por frequentadores de museus ou artistas, misturaram-se artes plásticas, música, o registro em vídeo e pessoas das mais diversas – artistas plásticos, jornalistas, profissionais da publicidade e da TV, músicos, *habitués* da noite do Bairro e trabalhadoras e trabalhadores da noite e do sexo, entre outros. A exposição e a festa à noite e, depois, sua transferência para a praia de Boa Viagem, acompanhada por um show musical, também foi algo inusitado para a época. Além disso, o grafite com molde vazado, imprimindo pelas ruas da cidade, dias antes da mostra, a imagem de uma formiga – estratégia da publicidade –, apropriada como tática para gerar curiosidade e mobilizar as pessoas também deslocou sentidos para diversos públicos e até hoje é lembrado por muitos:

Como não poderia deixar de ser, depois de toda a analogia, a exposição foi sugestivamente batizada de Formiga Sabe que Roça Come. Com esse dito popular, os quatro quiseram reafirmar sua opção pela cultura regional, que alimenta seus trabalhos sem contudo, abdicar das formas contemporâneas de linguagem – expressa na própria maneira de veicular suas telas, misto de *happening* e tradicionalismo, uma ideia da produtora Solange Costa (Formiga Sabe [...], 1989, p. 1).

Esse breve fragmento ajuda a pensar, primeiramente, sobre a atuação de uma produtora de evento artístico, algo ainda bem pouco usual no campo das artes plásticas no Recife. Geralmente, o próprio artista agenciava seu trabalho, desde a produção até a divulgação nas galerias locais, passando por pleitear exposições. Isso era comum e fazia parte das funções de um artista plástico, sobretudo dos jovens em início de carreira.

Do convite e do cartaz ao patrocínio da vernissagem, da montagem à escolha das obras, da preparação da pauta para a imprensa ao contato com ela e à mediação da obra com o público, tudo era feito e acompanhado pelo artista. Não havia produtor, curador, montador ou mediador, nem formalmente, nem na prática – falamos de um período anterior a qualquer lei de incentivo à cultura, no Recife. Assim, tudo indica que a presença da produtora nesse contexto singular de certa forma prenuncia uma prática que se disseminaria na década seguinte, mas era então completamente inédita.

Outro aspecto relevante nesse fragmento diz respeito à relação construída pela produtora entre o título da mostra – uma “troça carnavalesca” – e os trabalhos expostos. De acordo com o texto, essa relação reafirma o potencial da cultura regional, que alimenta o trabalho dos artistas. Além disso, também se relacionam a cultura regional e as linguagens contemporâneas – não antagônica mas complementarmente. Essa parece ser a forma com que a produtora destaca o diferencial desses trabalhos e dessa mostra, justificando o nome da mostra, os espaços expositivos escolhidos, a presença da música – a ideia do *happening* – e, por fim, os próprios trabalhos.

A recorrência das referências ao binômio sagrado/profano, a presença de cenas do Recife como o mercado público, o centro da cidade, o caos urbano, a representação entre o moderno e o obsoleto, a tradição e o contemporâneo – tudo isso, em dada medida, está esboçado nos 28 trabalhos expostos pelos quatro jovens artistas; uns mais, outros menos, trabalhos pouco amadurecidos e ainda em processo de experimentação e definição, muitos sugeriam uma plasticidade bastante orgânica e em mutação.

Acho que uma coisa que na época a gente nem percebia, ou percebia intuitivamente, [era] o que era que a gente estava fazendo. A gente tinha um olhar muito sobre o... Para mim, particularmente – porque sou cearense –, eu tinha muito uma visão de Pernambuco – da geografia física, da cultura, do lugar... A gente tentava fazer uma coisa muito da cidade; tanto que a base do olhar da gente se localizava muito naquela região do mercado de São José, muita informação dos trabalhos e até mesmo os objetos de trabalho foram oriundos daquela região do mercado. Herbert também. Herbert, na época, estava muito ligado à umbanda, a signos de candomblé, essa coisa com ícones do urbano, também – ele pegava muita coisa do urbano, da cidade, pontos estratégicos da cidade: a gente também tinha esse olhar. E a gente tinha noção do que estava fazendo, mas não percebia que era uma nova linguagem que a gente estava tentando, se apropriando de informações da própria urbanidade, da cidade, de Recife. Até a divulgação que a gente fez foi extremamente típica disso – foi grafite na cidade. Até esse mapeamento de passar pelos setores da cidade, do Bairro do Recife, da praia, e fechar com o espaço oficial também era uma ideia que a gente... Foi muito bacana ter tido esse conceito de tentar os públicos, de sair do oficial e a gente também se mostrar (Marinaldo de Oliveira, relato à autora, 2009).

Dizendo de si e do grupo, Marinaldo de Oliveira usa de cuidado e sutileza para não fazer generalizações, o que se vê pelas pausas em sua fala. Quando assumiu em sua narrativa o coletivo, passando a dizer “nós”, “a gente”, trocava olhares com Avanzi como quem pedia apoio, mas logo censurou-se e voltou à primeira pessoa, “eu”, e enveredou por uma análise da visualidade dos trabalhos realizados pelo grupo. Ao comentar certos legados – repertório, temas, elementos visuais e simbólicos que marcaram a produção do Formiga Sabe que Roça Come –, fala de sua experiência e de sua história de vida, justificando as escolhas pelos temas e pelas imagens da região, da cidade e do entrono.

Marinaldo vê os artistas do Formiga fazendo trabalhos com temas da própria região, e tendo nascido e vivido parte da juventude no Ceará tornava-o um *voyer* da paisagem e da cultura pernambucana. Para ele, como para os demais integrantes do Formiga, Recife era o espaço de apropriação do fazer artístico. A ocupação da ilha de São José, região central da cidade – com sua diversidade cultural e de produtos comerciais e religiosos, sobretudo de matiz afro-brasileira – foi ressignificada pelo grupo como a inspiração que essa urbe recifense dava ao conteúdo dos trabalhos e como matéria visual.

Essa espécie de diagnóstico o artista que faz dos trabalhos, de suas principais referências e do tipo de ocupação da cidade faz pensar, por um lado, na recorrência da chamada pintura regionalista produzida no Recife como uma forte tradição e, por outro, no anúncio de uma tática artística do grupo: ocupar os espaços da cidade de formas diferentes das usuais.

A apropriação do Formiga dos espaços da urbe produz outra cartografia e se revela como um desejo de abrir ali novas trilhas. Mesmo sem ter consciência do que faziam, esses artistas oscilaram entre o fio da tradição e a proposição do novo. A meu ver, essa tensão instituída nos modos de fazer desse coletivo se revela tanto em alguns trabalhos quanto nas ações, mas principalmente nas lembranças que emergem no relato de Marinaldo.

Bem jovens ainda e envolvidos em outros afazeres profissionais, os quatro artistas começaram a se distanciar. Pela incipiência do campo artístico naquele momento para absorver as novidades, as misturas já anunciavam atitudes e trabalhos híbridos – e mais polêmicos. E, particular, no caso do Formiga, havia ainda essa insistência em eles não eram um grupo, essa independência, esse modo de apropriação de espaços, coisas, elementos e informações que cada um dos artistas fazia a sua maneira.

O Formiga encerra sua breve existência expondo no Museu do Estado de Pernambuco, com fundo musical adequado ao espaço, o Quinteto de Sopro da Orquestra de Câmara do Recife – também tática –, e seus integrantes voltaram aos espaços consagrados das artes plásticas. Por fim, ainda fizeram, em março de 1990, uma exposição chamada Cem Depois: “A última exposição foi em Fortaleza, comemorativa dos 100 anos do pintor

Raimundo Cella, no Museu da Universidade Federal. Ao contrário de Recife, foi uma exposição bastante prestigiada pelo público e por artistas” (Herbert Rolim, relato à autora, 2009).

Depois, seguiram carreiras individuais. Jobalo e Herbert continuam como artistas plásticos, e Avanzi e Naldo continuam como profissionais do *design* e da publicidade, sendo recorrentemente lembrados pelas exposições polêmicas e por seus ecos no meio artístico local, como um grupo relâmpago ou uma praga, que logo passa, mas deixa seus rastros.



Figura 5.18 e 5.19 Cenas da praia de Boa Viagem na cidade do Recife que congelaram a montagem da exposição do Formiga. Sob o sol de maio os artistas organizam uma mostra e um show para divertir quem chegasse próximo.. Acervo Herbert Rolim.

5.3 Quarta Zona de Arte: nomadismos e estratégias artísticas experimentais

Não vou dizer que isso ocorreu na nossa geração, mas, pelo menos, as pessoas de quem a gente se aproximou – de quem você [Márcio Almeida] se aproximou, de quem eu me aproximei, o Maurício [Castro] e outros artistas da época – a maioria fazia o discurso da diversidade da produção. E isso foi muito importante. Não que eu tivesse, na minha produção, uma característica contemporânea àquela época, mas o meu pensamento era contemporâneo. [...] Então, o que a gente mostrava, no momento, era o que a gente tinha de acesso à produção naquele momento. Mas se houvesse outras formas de expressão se aproximando, que fossem colocadas próximas da gente, a gente teria essa aproximação. Talvez nossa produção não fosse a mais contemporânea, mas o discurso, a postura e a atitude, foram bastante contemporâneas para aquele momento. E isso foi um grande diferencial. (José Paulo, relato à autora, 2009).

O Quarta Zona de Arte era um espaço cultural de produção, formação, exposição e difusão da arte contemporânea. As experiências comuns desenvolvidas ali mudaram o lugar que ocupavam seus protagonistas na cidade e no campo das artes. Ficava no Bairro do Recife, num casarão de três pavimentos da rua Marquês de Olinda. No primeiro andar, funcionava um armazém e, no segundo e no terceiro, um bordel – resquícios dos anos de glória do bairro comercial que, à noite, tornava-se o centro do comércio sexual (Montenegro, 2004, p. 77).

Mais que um círculo de amigos, esses artistas se autodefinem e veem como representantes de uma dada configuração grupal do campo das artes plásticas no Recife. Enquanto alguns afirmam que na época tinham múltiplas filiações ou influências, procurando mostrar que ocupavam um lugar menos tensionado pelas disputas típicas do meio, outros ressaltam as disputas e o compromisso com uma ou outra escola artística. No tecido aparentemente liso da amizade, surgem fissuras e deslocamentos.

Na concepção de Norbert Elias (2005), o espaço social é constituído por relações de cooperação, concorrência, troca, resistência e mudança, em que os indivíduos se transformam pelas opções e alianças que fazem. Assim, é o lugar dos conflitos e das tensões do indivíduo, em que seus possíveis cursos de ação se entrelaçam com a estrutura de sua esfera de atividade e pelas tramas que se formam. Para o indivíduo, o espaço social será sempre um campo de possibilidades – finitas, sim, mas incertas, abertas, sem um fim predeterminado.

Para entender como se configura o espaço social das artes plásticas no Recife na década de 1980, há que conhecer as tramas das relações de interdependência entre os artistas emergentes, os consagrados, as instituições de formação e os espaços de afirmação ou denegação do que era ou não *arte contemporânea*.

Nesse sentido, as ideias, o comportamento e os modos de fazer do grupo Quarta Zona de Arte – como experimentações ousadas, contestatórias ou libertárias e sua produção no campo da nova pintura – são vistos como ações individuais de cada sujeito do coletivo e também como respostas/propostas ao processo histórico da época. Elias (2005) pensa que a liberdade de cada indivíduo se inscreve na teia dos fios de interdependências que o une aos outros e que limita ou amplia o que é dado a cada um decidir, fazer e experimentar: “Elias coloca como centrais as redes de dependências recíprocas que fazem com que cada ação individual dependa de toda uma série de outras, porém modificando, por sua vez, a própria imagem do jogo social” (Chartier, 2001, p. 13). Assim, para Elias, o que está em jogo são os fios diversos e as muitas possibilidades criadas em cada uma das cadeias de interdependência – que podem ser mais ou menos longas, complexas e coercitivas – que vão tecendo o suporte que define a especificidade de cada formação ou figuração social” (Chartier, 2001, p. 13).



Figura 5.20 Fachada do edifício situado no Bairro do Recife, Ilha de Antonio Vaz, que abrigou o grupo Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo.



Figura 5.21 e 5.22 Neste contra luz no ateliê Quarta Zona de Arte a bidimensionalidade dos trabalhos começam sair da tela se materializando em objetos, sobretudo na inquietude dos trabalhos do quartazonista José Paulo. Acervo Mauricio Castro e José Paulo.

Os fundadores, José Paulo e Maurício Castro,²¹ ocupam o prédio em 1988 e, aos poucos, convidam outros jovens para compor o coletivo: Fernando Augusto e Humberto Araújo, e depois Aurélio Velho, Flávio Emanuel e Márcio Almeida, entre tantos nomes de artistas aspirantes ou consagrados que passaram pela galeria de arte ou por seus cursos e oficinas, em debates acalorados sobre a situação política do país, em festas e feijoadas memoráveis.

A gente tinha um ateliê que era na rua 12 de Outubro – era o primeiro andar de uma casa que a gente dividia, eu, Maurício, Ronaldo Câmara e Gustavo Couto. Cada um tinha um quarto, um espaço de trabalho, e cada um lá estudava; a gente estava, de certa forma, terminando a universidade. Maurício já tinha abandonado o curso, já não fazia mais, mas eu, Ronaldo e Gustavo fazíamos. E foi uma época em que surgiu a possibilidade de ocupar um prédio que era da minha família, que era lá no Bairro do Recife, e a gente foi visitar. Como era um bairro que a gente não frequentava, fomos à noite, curiosos, ver como era (José Paulo, relato à autora, 2007).

Fiz entrevistas individuais com José Paulo e uma coletiva com o grupo, em que estiveram presentes o próprio José Paulo, Maurício Castro, Humberto Araújo, Márcio Almeida, Fernando Augusto e Aurélio Velho. Organizamos também um encontro com alguns artistas, galeristas, jornalistas e pessoas próximas ao meio, que gerou um relato bastante interessante. Encontro após outro, José Paulo foi se revelando um excelente narrador. Abriu seu acervo pessoal e disponibilizou fotos, documentos, pinturas e trabalhos da época. Num dos encontros, às vezes ele saía da sala e voltava com uma imagem, um recorte de jornal, enfim, o que lhe ocorria no desencadear do trabalho da memória. Suas lembranças emergiam à medida que a narrativa tangenciava o tempo presente – uma mirada crítica às reminiscências do passado invadia o texto oral.

No excerto acima, José Paulo conta o processo de formação do ateliê Quarta Zona de Arte, mas o grupo não nasce de uma primeira experiência coletiva, e sim de outras experiências anteriores de José Paulo e Maurício Castro. A escolha da sede também não foi planejada, mas o grupo deu sentido ao espaço naquele bairro, aglutinando ali valor e significado. O nome do ateliê é reflexo disso.

21 José Paulo e Maurício Castro nasceram no Recife, em Pernambuco, respectivamente em 1962 e 1963. José Paulo é arquiteto pela UFPE, formado em 1988. Dentre as linguagens que utiliza, contam-se a pintura, o desenho, objetos e esculturas. Dos materiais, destaca-se o barro, não obstante o ferro, o bronze e a madeira também sejam recorrentes em sua produção nos últimos anos. Maurício Castro cursou arquitetura na mesma escola, mas não chegou a se formar. Pintor, gravador, inventor de “coisas inúteis” — a inutilidade parece ser a estratégia do artista para ironizar a indústria de bens culturais, que produz em série supostamente para satisfazer necessidades geradas pela estrutura de trabalho, estabelecendo um grande sistema em que as pessoas são constantemente enganadas sobre aquilo de que precisam. Construtor de “engenhocas” a partir de diversos materiais, dentre eles o “descartável” (a sucata da sucata), tudo cabe e tudo vale. Dessa experiência, resultaram obras emblemáticas, que fazem uma crítica bem-humorada aos avanços tecnológicos. Recentemente, Castro vem desenvolvendo pesquisa que resulta num conjunto de trabalhos feitos essencialmente a partir do ferro.

Quanto às questões teóricas sobre a formação de grupo e suas interfaces com o indivíduo (Pontes, 1992; Williams, 1982; Velho, 1981), recorreremos à abordagem de Norbert Elias (1995), especialmente em seu livro *Mozart: sociologia de um gênio*.²² Procurando entender como o destino individual do compositor se entrelaça com seu contexto social – a dependência dos músicos da época em relação à aristocracia da corte –, afirma que, ao lado das questões que emergem dessa relação, um destino também é construído por escolhas, muitas delas movidas pelo que ele chama de “razões do humano”.

Em Norbert Elias (1995), essas razões do humano se ligam a ideias que permeiam praticamente todo o livro; por exemplo, o controle das emoções, que estrutura o trabalho investigativo sobre Mozart e erige a sociologia das emoções em um campo de estudo.

O autor mostra como, a partir de sua experiência individual, Mozart muda as regras do campo artístico na sociedade da corte. A lógica da produção artística estava ligada à submissão de determinados artistas a múltiplas cortes e era feita por encomenda do rei ou de algum nobre mecenas. A aura de sacralidade que envolve a obra de arte no contexto moderno não existia então. O músico ou o pintor nada mais eram do que pessoas a serviço da nobreza, para seus momentos de descanso ou fruição. Por meio de sua experiência pessoal, Mozart tenta reagir às estruturas que funcionavam sob essa lógica e exige maior autonomia, mas não tem o êxito esperado. As condições históricas para o desenvolvimento do artista autônomo ainda não estavam plenamente consolidadas, o que só aconteceu na geração seguinte, com Ludwig Van Beethoven. Assim, mesmo com toda a sua genialidade, considerada inata, Mozart terminou a vida desprezado e fracassado social, financeira e afetivamente. A importância do estudo de Elias (1995) está sobretudo na forma com que relaciona a experiência subjetiva com o contexto funcional da sociedade.

Nesse sentido, podem-se pôr em diálogo a construção teórica eliasiana e a já amplamente explorada teoria de campo de Pierre Bourdieu.²³ Segundo Bourdieu (2010; 1989; 1983; 1979), o campo artístico é como um “espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objetivo” (Bourdieu, 1983, p. 55). Um *campo* abriga um conjunto de indivíduos e instituições em disputa entre si. Em cada campo, se trava uma luta entre o novo — que força sua entrada e, para

22 “A sociologia normalmente é tida como uma disciplina destrutiva e redutora. Não partilho dessa visão. Para mim, a sociologia é uma ciência que deveria ajudar a entender melhor e explicar o que é incompreensível em nossa vida social. Por isso, escolhi o subtítulo aparentemente paradoxal *A sociologia de um gênio*. Não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender e talvez ajudar, de maneira modesta, a responder à pergunta do que se deveria ter feito para evitar que acontecesse um destino como o de Mozart. Ao apresentar sua tragédia como tento fazer – e é apenas um exemplo de um problema mais geral –, pode ser que as pessoas se tornem mais conscientes da necessidade de se comportar com maior respeito em relação aos inovadores” (Elias, 1995, p. 19).

23 Cf., por exemplo, Marchi Jr. (2007), Landini e Passiani (2007) e Starepravo e Mezadri (2007).

tal, provoca mudanças tanto na distribuição de posições quanto nas próprias regras de sua atribuição — e aqueles que são mais antigos no sistema estabelecido e, por serem dominantes, tentam defender suas posições e seu monopólio, dificultando a entrada do novo e, portanto, a concorrência.

Nesse jogo, os dominantes criam estratégias de conservação para permanecer no poder, e aqueles que, pretendendo entrar no campo, lutam pela mudança das regras a seu favor, estratégias de subversão. Essa tensão é o princípio básico da existência do próprio campo, e, no caso do campo artístico, a luta de trava pelo poder simbólico de legitimar algo/alguém e também de ser legitimado, e o que alimenta as estratégias e as tomadas de posição são os diversos tipos de capital que trazem as disposições dos indivíduos.

No que tange à produção cultural, Bourdieu se reporta ao *campo de produção erudita*, ou *campo artístico*, para descobrir e evidenciar as estruturas invisíveis responsáveis por seu funcionamento e sua própria existência. O campo tem uma estrutura que pode ser analisada independentemente das características dos indivíduos que o compõem e que chega a influenciá-los – daí a primazia do estudo do campo sobre o dos indivíduos: “Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições cujas propriedades dependem das posições nesses espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes ‘em partes determinados por elas’” (Bourdieu, 1983, p. 55).

Em Elias (1995), o estudo da sociedade passa pela análise das relações entre pessoas e grupos, sejam diretas ou indiretas, em cooperação ou em conflito. Em sua sociologia configuracional, o autor mostra como e por que as relações entre indivíduos interdependentes geram uma rede, assumindo uma configuração que passa a contaminar o processo de reprodução social numa perspectiva de longa duração,²⁴ modificando estruturas pelas quais são afetados, mas que também afetam.

Vale ressaltar também o sentido que o autor dá ao jogo:²⁵ “os modelos de jogos ajudam a mostrar como os problemas sociológicos se tornam mais claros e como é mais fácil lidar com eles se os reorganizarmos em termos de equilíbrio” (Elias, 2005, p. 81).

24 Para os historiadores, o conceito de longa duração está ligado à noção de enunciados (acontecimentos) que se inscrevem num *continuum* histórico, que, segundo Otavio Paes, contam de nós e se inserem numa permanência histórica: “Elias defende o argumento de que as transformações sociais, ou melhor, o processo civilizacional efetua-se com o desenvolvimento de várias gerações, por isso a incorporação do conceito de longa duração na sua teoria não como um conceito cronológico, mas sim como um conceito que avalia e é avaliado pela natureza dos processos” (Marchi Jr., 2007, p. 3-4).

25 “Toda a sociologia dos dois sociólogos judeus alemães nada mais faz do que isso. Elias – e Simmel – vai tornando as relações mais complexas, mais diferenciadas, com mais jogadores, regras mais sofisticadas, criando interdependências cada vez mais densas, até o limite do jogo da sociedade: um jogo de inúmeras pessoas em inúmeros planos. Aliás, é disso que Simmel extrai a ideia de que ‘a existência do mundo é um jogo infinito’ (Simmel, Georg. [1910] *Hauptprobleme der philosophie*. 8. Aufl., Berlim, W de Gryter,; Elias, Norbert. [1970] *Was is sociology*, 7. Aufl, Weinheim/Munike, Juventa, 1993).

Se Bourdieu apaga os rastros individuais na análise do campo artístico,²⁶ como se a estrutura do campo determinasse as formas das relações sociais válidas, Elias segue as pistas deixadas pelos indivíduos numa dada configuração social, para revelar como ela foi sendo construída:

Daí a possibilidade de transcender a oposição entre o homem considerado como indivíduo livre e sujeito singular e o homem considerado como ser em sociedade, integrado nas solidariedades e comunidades múltiplas. Daí também uma maneira de pensar as relações intersubjetivas não através de categorias psicológicas, que as supõem invariáveis e consubstanciais à natureza humana, mas em suas modalidades historicamente variáveis, diretamente dependentes das exigências próprias de cada figuração social (Chartier, 2001, p. 14).

É essa a vantagem da sociologia configuracional para o caso em foco: analisar como se move e se articula, do ponto de vista cultural, o grupo de artistas que atua no Recife no final dos 1980 e início dos 1990. Como nos pressupostos teóricos eliasianos brevemente esboçados aqui, realçamos ainda uma ideia que nos moveu a fazer esta análise:

[...] a palavra “todo” evoca-nos a ideia de alguma coisa completa em si, de uma formação de contornos nítidos, de uma forma perceptível e uma estrutura discernível e mais ou menos visível. As sociedades, porém, não têm essa forma perceptível. Não têm estruturas passíveis de ser vistas, ouvidas ou diretamente tocadas no espaço. Consideradas como totalidades, são sempre mais ou menos incompletas (Elias, 1994, p. 20).

O olhar se volta para o social, para a história, mas não como um todo, e sim como fragmentos articulados, experiências localizadas que contam de si e do outro também, sempre em relação, em interdependência, como no filme *Pret-à-porter* (1994), de Robert Altman, em que interagem personagens de diversas classes, profissões e *status*, em situações plurais: de trabalho, de amizade, de amantes, de conflito etc., que se entre-ligam numa narrativa cambiante entre *flash*, *close-up*, médio alcance e objetiva (Miceli, 2001).

Voltando ao sobrado no Bairro do Recife, na tentativa de ampliar o coletivo e talvez de dividir as despesas, são convidados Fernando Augusto e Humberto Araújo:

A gente imaginava que não queria fazer um trabalho só para a gente; tinha um espaço bacana – nessa época, ocupávamos dois andares. A gente quis fazer uma coisa que não ficasse limitada só ao nosso trabalho. A iniciativa de fazer os cursos já abria, mas a gente quis abrir o espaço

26 Para Elias, de mesma forma, os homens são dependentes entre si e só existem em figurações; afinal, uma outra categoria como a de campo (Bourdieu, 1996), por vezes utilizada para empreendimentos desse tipo, não atende à realidade do período analisado e à mobilidade do objeto, por ter um caráter mais rígido e macro: “Además, por su focalización en las estructuras jerárquicas, esta sociología de la dominación no facilita de ningún modo la descripción concreta de las interacciones efectivas, mucho más complejas de lo que sugiere su reducción a una relación de fuerzas entre dominantes y dominados” (Heinich, 2002, p. 82).

de exposição para outros artistas. Daí, ocorreram várias exposições (Fernando Augusto, relato à autora, 2004).

Assim, o intuito não era manter um ateliê de artistas para si, construir um espaço privativo para o grupo, mas ampliar o coletivo. Possivelmente essa vontade tenha surgido depois das experiências vividas pela maioria dos integrantes quarta-zonistas com as brigadas, que reacenderam a vertente arte e social, fio da tradição da arte pernambucana e, evidentemente, do percurso e na experiência de cada artista.

Nessa perspectiva abrir o espaço a outros interessados, muito se conversou, e, segundo alguns depoimentos, decidiu-se organizar cursos, oficinas e encontros que dessem condições para se ampliar o público. Assim surgiu a tática de oferecer cursos de arte. Quanto à didática, valha a narrativa do artista Maurício Castro:

Acho que nós empregávamos a pedagogia zedebarriana [sic]. Era muito parecida a forma de liberdade: a falta de rigor técnico era um exercício de liberdade. Nós gostávamos daquela liberdade que foi colocada por Zé de Barros e repetíamos como a fórmula do sucesso. E todo mundo gostava muito. Quem passou pelas oficinas foram Márcio Almeida, Jacaré, Betânia Luna, Flávia Brunetti. Inclusive, Flávia Brunetti ficou um tempo lá com a gente, ela entrou e foi uma das integrantes (Maurício Castro, relato à autora, 2004).

A partir do convívio nos cursos, diversos artistas iam ficando no grupo. Entre os que chegaram a se integrar ao coletivo e ao ritmo das ações organizadas, estão Flávio Emanuel, Aurélio Velho, Márcio Almeida, Betânia Correia e Flávia Brunetti, entre muitos outros jovens que eram convidados a expor nas mostras. Nesses encontros, surgiam novas afinidades, e, com a divisão dos gastos, novas ações se sucediam. De maneira algo camaleônica, os modos de fazer do coletivo se configuravam entre os extremos do visitante eventual ao futuro integrante. Havia uma base sólida e fixa, que eram os fundadores e os agregados mais próximos, mas os artistas que iam se afinando com o espaço, tanto do ateliê como do bairro, eram considerados integrantes também.

Quando fala em “pedagogia zedebarriana”, o quarta-zonista Maurício Castro reafirma a ascendência de José de Barros sobre o grupo e confirma o caráter experimental e a liberdade que vigorava nas oficinas. Talvez ele queira que o Quarta Zona de Arte reverbere na memória dos mais jovens com esse sentido de arte como experimentação e liberdade.

Nesses termos, trata-se agora de entender que o que está em jogo é a construção da memória do Quarta Zona de Arte, e me parece que Maurício Castro tem consciência disso. Sua narrativa lhe atribui o significado de um espaço agregador de pessoas, por sua maneira de fazer e propor a produção artística com liberdade e aberta ao experimentalismo.



Figura 5.23 Significativa esta fotografia. Em seu silêncio ela revela o encontro entre estas duas pinturas, uma com representação de uma cena urbana de um centro operário - entrecruzamento entre arte e política - e a outra uma paisagem feita pelo artista José de Barros. Acervo José Paulo.



Figura 5.24 Saudades do artista José de Barros. Fotografia de José de Barros trabalhando em ateliê. Fotografia PB. Acervo José Paulo. Detalhe de pintura do artista José de Barros.

Valendo-se das aulas e proposições de José de Barros, os frequentadores do Quarta Zona agiam de forma libertária. Tomá-lo como referência para as oficinas e as práticas artísticas era ampliar ações formativas e de produção que permitiam a quem desejasse enveredar por trilhas ainda não percorridas pelas experiências anteriores em Pernambuco. Ao mesmo tempo, havia todo um trabalho pedagógico em relação à apresentação dos trabalhos, pois nascia uma preocupação com as possíveis maneiras de fazer circular a produção.

Com os objetivos ampliados e no ensejo de suprir várias lacunas que os artistas sentiam no Recife, o Quarta Zona também se propôs suprir a lacuna do mercado:

Uma delas [lacunas] foi a de espaço comercial; então, a gente fez várias mostras e também recebia pessoas lá, durante o período em que existiu o Quarta Zona, para poder vender. A gente fez mostras que tinham o intuito não só de divulgar, mas de vender. Agora, eu acho que, em Recife – e naquela época mais ainda, talvez –, o comércio era dos ateliês; tinha uma ou duas galerias bacanas, que eram a Pasárgada, que era dessa época, e, pouco depois, a de Crisaldo, que foi uma galeria muito interessante para a época – pegou o Carasparanambuco, fez exposição com Rinaldo, fez exposição com outros artistas da época. Mas o comércio... A gente se virava, também, dando aula. O Quarta Zona também era um espaço de ensino, fazia cenografia, fazia camisa, serigrafia, comunicação visual, tudo (José Paulo, relato à autora, 2009).

O relato de José Paulo fala de uma demanda e da preocupação do grupo com o mercado e a venda dos trabalhos. Essa necessidade não era só deles, mas de toda aquela jovem geração de artistas, cuja inserção no mundo das artes plásticas lhes garantiria viverem de seu trabalho, serem artistas profissionais. A meu ver, essa demanda fazia parte da construção do ofício do artista, e, na memória de José Paulo, o Quarta Zona de Arte ocupou um papel central na formação desses jovens como artistas produtores de seu sustento e provocadores da cena artística da época, numa dimensão comercial, de produção, difusão e de formação das artes plásticas.

Seu relato também permite imaginar a cena comercial das artes plásticas naqueles anos. O esboço que vai se fixando menciona poucas galerias “bacanas”, que dialogavam com a produção dos mais jovens, e a parte comercial cabia praticamente aos próprios artistas, que, além de produzir, recebiam clientes e vendiam suas obras. Essa dinâmica não era nova – assim faziam os artistas já estabelecidos, que vendiam seus trabalhos no próprio ateliê e em galerias mais tradicionais. Contudo, nesse final de década, essa dinâmica parece esboçar novos contornos e práticas diferentes das adotadas até então. As duas galerias citadas por José Paulo, Pasárgada e a do Crisaldo, se organizaram num contexto de transição, quando esses espaços passam a servir como mediadores entre a obra do artista e o cliente. Eram espaços comerciais setorizados, dedicados à produção

dos artistas mais jovens, num modelo de agenciamento comercial que ganharia muitos adeptos nos anos 1990.

O documento abaixo (ver Figura 5.26 e 5.27) apresenta uma dimensão curiosa, que merece atenção. Primeiramente, o esforço do grupo para lidar com a produção dos eventos que se propõe realizar, preparando um *release* de apresentação do espaço cultural, tentando envolver parceiros para a viabilização do projeto do Quarta Zona de Arte e buscando patrocínio para a empreitada. Esse pequeno rascunho feito a muitas mãos procurava atrair o potencial financiador pela explicação mais clara possível do que estava por acontecer no Quarta Zona e nas artes plásticas e testemunha como os jovens artistas desejavam praticar o campo das artes, forma que tem pontos comuns com o movimento estudantil e suas experiências de organização de diretórios acadêmicos, diretórios centrais de estudantes etc. Revela também alguma apropriação de práticas ordinárias do mundo das artes plásticas e da cultura de forma geral, com a diferença de que os que se inscrevem aí são jovens artistas em começo de carreira que inventam maneiras próprias de fazê-lo.



Figura 5.25 Flagrante do cotidiano do Quarta Zona com oficinas de produção de gravura. Nesta foto o artista José Paulo, um dos fundadores do QZA e artista Betânia Correia e moça desconhecida. Muitas oficinas foram realizadas, formando novos artistas, envolvendo artistas já consagrados como professores dos cursos e abrindo um espaço de discussão sobre arte. Acervo José Paulo.

Outro dado que se infere desse fragmento é a construção da identidade desse jovens. Como se reconhecem? Como se apresentam ao público? Como querem ser vistos? Além de seus objetivos imediatos, eles falam do lugar de artistas plásticos – pretendem organizar um evento de artes plásticas na cidade, declaram-se artistas plásticos e desejam pertencer a esse *métier*. Sua narrativa textual não se separa de sua prática – produzem ações e modos de fazer, ou seja, praticam o espaço em que se inserem. Tornam-se prática e, no discurso, artistas plásticos.

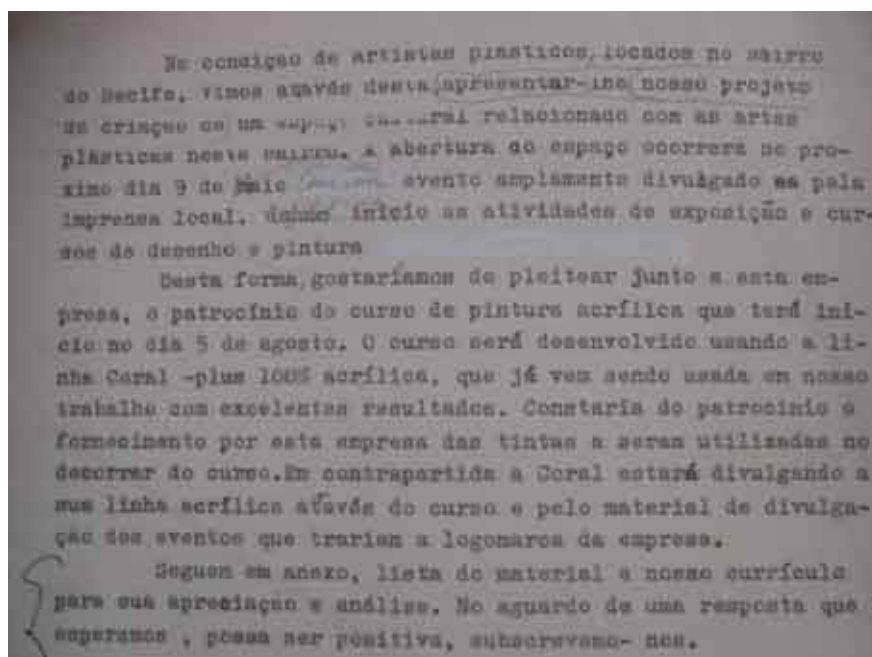


Figura 5.26 e 5.27 Imagens da capa e texto interno do documento oficial do Quarta Zona de Arte.

A maioria dos jovens fundadores e agregados ao espaço Quarta Zona de Arte eram pintores, e quase todos sabiam gravura e artes gráficas. Alguns se conheceram no Centro das Artes da UFPE, cursando principalmente arquitetura, desenho industrial, comunicação visual ou educação artística. O ambiente universitário garantia a proximidade com professores de outras áreas, debates, acesso à biblioteca de artes e uma sociabilidade que potencializava encontros e agrupamentos por afinidade:

Maurício [Castro] e Zé Paulo já estavam juntos no ateliê, depois Fernando também entrou. A gente já tinha uma ligação na faculdade. Acho que, de certa forma, a formação da gente em arquitetura foi uma base muito interessante para nós três, e Fernando chegou, e nós fizemos uma primeira exposição e partimos para uma vida mais de ateliê. E, a partir disso, veio o Márcio [Almeida], veio o Flávio [Emanuel], e se criou um polo muito interessante não só em relação ao Quarta Zona, mas aos outros espaços que tinha no bairro, que era muito marginal. A gente, de certa forma, trouxe essa possibilidade de se produzir arte lá. Foi um momento muito interessante (Araújo, relato à autora, 2009).

Conhecedor das artes gráficas e integrante do Quarta Zona de Arte, Humberto Araújo acabou se dedicando ao desenho e ao cartum. Na época, chegou a introduzir a fotografia no Quarta Zona e, aos poucos, foi de apartando do grupo e do ambiente das artes plásticas.

Na entrevista, Humberto se emocionou ao falar sobre as experiências do Quarta Zona de Arte. Dando a formação em arquitetura como um elo importante entre ele, José Paulo e Maurício Castro, fala desse vínculo afetivo e se considera um dos idealizadores do Quarta Zona não só como espaço de mostras expositivas, mas como ateliê aberto que acabaria sendo frequentado cotidianamente pelo grupo e público em geral. O compromisso que proclama em seu relato de memória lhe dá um lugar especial na história do grupo, e talvez lhe permita justificar a distância a que hoje se vê do mundo das artes e dos demais fundadores e integrantes do grupo.

Conforme Humberto vai narrando sua história no coletivo, sublinha que a opção de abrir as portas ao público e criar uma rotina de trabalho cotidiana potencializou o Bairro do Recife como um polo produtor de arte e criou espaço para os demais ateliês que depois ocupariam outros edifícios dali. Definitivamente, o formato do Quarta Zona de Arte acabou inaugurando uma nova maneira de ocupar o Bairro do Recife, antes temido pela classe média recifense, que, contudo, o frequentava à noite, quando ele era dominado pela marginalidade e pela prostituição.

Essa memória sobre as práticas do Quarta Zona de Arte é muito recorrente em diversos relatos de artistas que o freqüentaram e de muitos participantes das oficinas, além dos que não registrei mas de que me lembro de ter ouvido em conversas, por exemplo, com as

artistas Betânia Correia, Rosinha, Lorane e Flávia Brunetti. Todas contam histórias sobre o Quarta Zona e sublinham sua frequência ao Bairro por conta dele.

Ouvi também o relato de duas ex-trabalhadoras da noite que acabaram se envolvendo nas atividades do ateliê. Sendo frequentadoras das exposições, foram contratadas como modelos vivos para algumas oficinas e passaram depois a ajudantes da limpeza após as festas e exposições, o que resultou num vínculo de trabalho semanal. Elas não autorizaram a gravação de seu relato, mas confirmaram que, durante o dia, a frequência do Bairro era “normal”, mas, à noite, era diferente. Disseram que era perigoso andar por ali, sobretudo para as mulheres, e mencionaram a intensa movimentação noturna, só para homens – as ruas eram escuras, havia muitos becos estreitos, edifícios em ruínas, enfim, mesmo elas tinham medo.

Em franca sintonia, se entreolhavam e iam se lembrando de fatos sobre o “ateliê dos meninos”. Ao longo da conversa, seu olhar foi mudando e, entre sorrisos e toques com a mão no corpo da outra, contavam um e outro episódio, sempre arrematado com “lembra?”, “lembra aquela festa?”, “lembra o Fulano?” Em suma, disseram que, com a chegada do Quarta Zona de Arte, tudo mudou: havia muita festa com exposição, muita gente bacana e elas fizeram amizade com muitos artistas: “tudo gente boa”. “Até trabalhamos no ateliê...”, disseram, e caíram na risada.

Essa conversa, as entrevistas gravadas com artistas e frequentadores e as notícias difundidas pelos jornais da época confirmam essa memória construída de que o Quarta Zona de arte inventou modos de ocupar o Bairro do Recife inéditos até então. Seriam táticas de resistência (Certeau, 2000). “Astúcias sutis” foram se produzindo entre antigos e novos frequentadores e os fundadores do ateliê, reconfigurando o cotidiano desse pedaço da cidade do Recife. Podemos considerar que:

A razão técnica acredita que sabe como organizar do melhor modo possível pessoas e coisas, a cada um atribuindo um lugar, um papel e produtos a consumir. Mas o homem ordinário escapa silenciosamente a essa conformação. Ele *inventa o cotidiano*, graças às *artes do fazer*, astúcias sutis, táticas de resistência pelas quais ele altera os objetos e os códigos, se re-apropria do espaço e do uso a seu jeito. Voltas e atalhos, maneiras de dar golpes, astúcias de caçadores, mobilidades, histórias e jogos de palavras, mil práticas inventivas provam, a quem tem olhos para ver, que a multidão sem qualidades não é obediente e passiva, mas abre o próprio caminho, no uso dos produtos impostos, numa ampla liberdade, em que cada um procura viver do melhor modo possível a ordem social e a violência das coisas (Certeau, 2000, p. X).

Em outro momento, o relato de José Paulo aponta outras práticas, outras estripulias e outros modos de fazer arte e política. Segundo ele, o aprendizado do Movimento Estudantil (ME) inspirou a organização do movimento das artes plásticas e o Quarta

Zona de Arte. Formar o grupo, preparar a pauta das reuniões, controlar as finanças e organizar as ações eram práticas cotidianas de um coletivo que visava, de certa forma, ter vida longa e inventar-se com astúcia no ambiente das artes plásticas (Certeau, 2000). José Paulo considera sua experiência no ME uma escola de formação política, de aprendizado do que mais tarde faria no âmbito das artes plásticas, entrecruzando-as com a política.

Eu venho uma experiência de movimento estudantil, participei de Diretórios Acadêmicos (DAs), de Diretórios Centrais dos Estudantes (DCEs), depois realizamos as brigadas. A Brigada Henfil já foi formada aliando-se à campanha do Partido dos Trabalhadores, enfim, penso que a nossa geração, ou pelo menos nosso grupo tinha uma atitude política frente ao real. A gente lutava no movimento estudantil, tínhamos uma participação na política relacionada à política cultural e das artes (José Paulo, relato à autora, 2009).

Entre os fazeres da arte e os da política – harmônicos, na maior parte das vezes –, em 1988, José Paulo, Maurício Castro e outros artistas transformam o espaço do Quarta Zona de Arte num laboratório de pintura coletiva da Brigada Henfil. A experiência resultou na produção de pinturas de grandes dimensões, painéis coletivos expostos numa mostra no MAC de setembro de 1988 a maio de 1989. O exercício da rua se deslocava para o ateliê e daí para as paredes do museu, numa atividade fortemente arraigada numa tradição de pintura e de arte crente na sua capacidade de ser um canal para a manifestação de perplexidades e/ ou protestos frente ao real (Chiarelli, 2003):

A Brigada tem lutado para tornar-se um grupo de arte mural. Nesse sentido, criamos um laboratório de pintura coletiva com o objetivo de proporcionar uma troca de experiências estéticas entre os participantes, como também estudar de forma aprofundada técnicas de pintura, dinâmicas de criação e execução de grupo, possibilitando, inclusive, uma prática artística para aqueles que estão se iniciando no muralismo. A exposição apresentada é o resultado dessa experiência [...]. Um trabalho artístico que é um ponto de partida para futuras intervenções nas ruas, bem como uma contribuição que se some às outras que existem no movimento muralista pernambucano (Brigada Henfil, 1988).

Além dos objetivos citados do convite da mostra expositiva, esse deslocamento da rua para o ateliê dizia de uma vontade de pintar “sem pirangagem”²⁷ (Castro, relato à autora, 1988). Nas eleições presidenciais de 1989, o primeiro pleito direto desde o golpe militar de 1964, a Brigada Henfil voltou às ruas apoiando o candidato do PT Luís Inácio Lula da Silva – hoje ex-presidente de dois mandatos 2002-2010 –, numa ação que, segundo os participantes, foi marcante para todos, espectadores e artistas, que pintavam painéis nos muros da Escola Parque, em Setúbal, no Recife.

²⁷ A expressão significa “sem economia”, “à vontade”.

Maurício Castro fragmenta em cenas a violência que ora se sobrepõe, ora se junta, ora se separa. A bidimensionalidade parece querer escapar do plano e adquirir vida própria. Lembra uma sequência cinematográfica ou também a operação linguística dos quadrinhos. Aparentemente, a tensão é o motor da produção pictórica de Castro. Essa tática que transfere os acontecimentos das ruas para o museu institucionaliza o fazer e a própria experiência da Brigada Henfil, mas também os trabalhos que ocupavam as paredes do museu continham muito da experiência externa a ele; nesse sentido, o museu era invadido pela rua, pela política, pela própria vida.

A pintura de Maurício Castro é completamente preenchida por cenas figurativas confusas, absurdas, viscerais: corpos humanos nus sendo mirados por rostos soterrados e um corpo masculino sem defesa, desconfigurado, inquieto e impaciente sob tanto olhares; um gigante nu, desvalido, apesar de seu corpo exageradamente maior que o dos demais que o olham. Muitos olhares, escutas e tramas.

Essa pintura que revela cenários de uma sociabilidade urbana caótica – com sujeitos agressivos, alheios, cerceados, num contexto sem harmonia – tem muitos elementos, repertórios e questões da tradição pictórica do Recife, mas, ao mesmo tempo parece distinguir-se dela e se realizar como uma nova pintura, ou como um outro jeito de se praticar a pintura. Essa tensão também está colocada para essa geração, e se manifesta particularmente nas práticas artísticas do coletivo Quarta Zona de Arte.

Na primeira página de seu caderno de cultura, o *Diário de Pernambuco* celebra um ano fértil para as artes plásticas cobrindo a mostra realizada no Quarta Zona de Arte nos últimos dias de dezembro de 1988, que festeja como um novo espaço. Os mencionados novos valores são os artistas do Carasparanambuco e os quarta-zonistas do Bairro do Recife. Esse tipo de destaque favorecia os planos táticos de ambos os grupos, valorizava o Bairro do Recife e provocava um deslocamento do público para novos espaços de formação e fruição das artes plásticas. Também ajudou a mobilizar outros agrupamentos de artistas, que passaram a ocupar novos casarões e a montar seu ateliê no bairro, transformando-o num espaço de sociabilidade das artes plásticas naquele final de década.

Durante a atuação do Quarta Zona de Arte, cumpre destacar a obra do artista José Paulo, sobretudo sua exposição individual na galeria. Da pintura bidimensional para os objetos em papel que causaram estranheza no público, o estudante de arquitetura da UFPE se revelou um discípulo exemplar de José de Barros, que desafiava os alunos a saírem da tela para o espaço produzindo com papelão.

Muito jovem, em 1988, organiza um ateliê com Maurício Castro e Gustavo Couto, ambos colegas da universidade – arquitetura e medicina, respectivamente. No final da

década, agregam-se também José Paulo e Maurício Castro. Conta Maurício Castro que eles tinham certo engajamento político no Partido Revolucionário Comunista (PRC) do Recife, e esse dado, mais a participação no ME, pode explicar o tipo de retórica narrativa que empreendem nesse início de carreira. No Quarta Zona de Arte, com mais experiência no ambiente das artes plásticas, buscando a profissionalização, inventando modos de fazer, táticas de atuação que os faziam gestores de espaços culturais, produtores das artes plásticas e por fim artistas, aliaram a política das artes e a própria política para sustentar suas ações. Comparando seus primeiros trabalhos, na Brigada Henfil, e o que passam a fazer no Quarta Zona de Arte, me parece que Castro e José Paulo sofreram deslocamentos significativos.²⁸



Figura 5.28 Mauricio Castro, obra emblemática com uma narrativa que apresenta diversos universos do mundo burocrático, da vida cotidiana, das cenas de Tv. Acervo Mauricio Castro.

28 Passaram de uma pintura ligada a um repertório bastante social e político, em grandes dimensões, para experiências que pediam uma pesquisa maior de materiais. Assim, a confecção de objetos e o repertório, mesmo que ainda versassem muito sobre temas políticos, não tinham mais o mesmo caráter das pinturas murais, cujo cunho pedagógico pretendia informar o “povo” de uma mudança eleitoral.

Chegamos a 1991, e a primeira página do Caderno de Cultura do *Jornal do Commercio* de 6 de junho estampa a foto de quatro jovens artistas – Fernando Augusto, Humberto Araújo, José Paulo e Maurício Castro – que, nessa noite, abriam ao público o espaço Quarta Zona de Arte e sua galeria, com uma “exposição coletiva composta de quatro individuais”. O texto caracteriza a exposição como eclética, por apresentar muitos trabalhos em diversas linguagens – pinturas, esculturas, fotografias, fotomontagens e projetos gráficos. “Isto é o espaço Quarta Zona: a ‘filosofia’ estará nas paredes para quem quiser conferir” (Marconi, 1991, p. 6), dizia o subtítulo da matéria.



Figura 5.29 Reportagem do Jornal Diário de Pernambuco que comenta a exposição dos artistas muralistas da Brigada Henfil que levaram seus painéis para dentro do Museu. Institucionalizando a arte pública brigadista.

Aconteceu em 88



Reynaldo Fonseca voltou a expor no Recife 25 anos depois de sua última mostra



De Paulo Cunha Barreto, uma tela que o público só viu um ano após a morte do pintor



Abelardo da Hora

Um ano proveitoso para as artes plásticas: surgem novos espaços e valores

Graça Gouveia

Foram mais de 40 exposições; surgiram duas novas galerias; o Salão de Arte Contemporânea (que incluiu o Salão dos Novos) contou com um excelente nível de trabalhos concorrentes; muitos artistas retornaram ao "front" depois de alguns anos de hibernação. Com este saldo, o setor de artes plásticas fecha o balanço de 1988 em alta, com bons motivos para comemorar e esperar de 1989 a continuidade de tanta efervescência que se evidenciou, principalmente, neste segundo semestre quando ocorreram nada menos que 70 por cento dos eventos e exposições.

Tanta gente pintando, desenhando, esculpindo e expondo não significou, entretanto, vendas líquidas e certas. Para uns as mostras foram um sucesso de bilheteria; outros



José Cláudio realizou uma boa final do ano

alemão/ pernambucano Leonardo Duch achou um jeito de revisitar os amantes de sua arte com uma exposição-relâmpago que deixou acudados

Novos mas muito bem aceitos na cidade se apresentaram: a arquiteta Gleide Beirão (com Conas da Noite), o brasi-



"A Ver TV I", acrílico sobre eu premiada no Salão de Arte Contemporneo/88

Figura 5.30 Reportagem do Jornal Diário de Pernambuco, que eleva o Quarta Zona de Arte como um dos acontecimentos importantes e de destaque no final da década de 1980. Acervo José Paulo.

Que critérios de seleção decidiam o que expor na galeria? Nenhum dos textos encontrados na documentação do Quarta Zona de Arte menciona. Também isso era diferente do que se fazia nas instituições formais. Mesmo que se apropriassem de alguns modos de fazer dessas instituições, no Quarta Zona, a seleção dependia da percepção da “diretoria”: importava a atitude do artista frente ao campo de produção, se os trabalhos tinham afinidades com as linguagens artísticas contemporâneas e se havia ousadia experimental. O próprio texto de apresentação do Quarta Zona nos dá elementos para refletir sobre esses aspectos:

O Quarta Zona de Arte é um espaço que reúne artistas dedicados à arte contemporânea em Pernambuco. Sua existência é possível a partir do envolvimento de artistas plásticos interessados na sua proposta de articulação e desenvolvimento das artes no estado. Nos três andares de um edifício neoclássico no Recife, o espaço tem uma galeria para mostras coletivas e exposições de arte, um ambiente para cursos, a oficina de gravura e o ateliê coletivo. O Quarta Zona de Arte existe desde 1988. Sua proposta é autônoma e independente. *Propõe reunir os artistas e discutir a cultura*. O Quarta Zona faz a arte do seu tempo e abre seu espaço para ela (Espaço Quarta Zona de Arte, 1992, grifo nosso).

Assim o grupo se apresentava ao público e a seus futuros patrocinadores. Diferentemente do Carasparanambuco e do Formiga Sabe que Roça Come, o Quarta Zona escreve um texto que diz de si, formaliza sua existência em texto, em sua sede e em suas ações mais perenes e regulares. Como um manifesto, a atitude está tomada, e aberto o diálogo com os jovens artistas da época: quase todos passaram por exposições na galeria do Quarta Zona e por seus eventos. Para parcelas do meio artístico, o Quarta Zona é ressignificado nos relatos orais como espaço de convivência, liberdade de expressão, liberdade política, ampliação de conhecimento e articulação de eventos desvinculados das instituições oficiais. Lugar de encontros, festas, reuniões, de trabalho e de experimentações.

Ainda em 1992, fazem a exposição coletiva 13 Artistas em Tempos de Cólera, com a participação de Alexandre Nóbrega, Ana Lua, Dantas Suassuna, Fernando Augusto, Flávio Emanuel, Joelson, José de Mandacaru, José Patrício, José Paulo, Márcio Almeida, Maurício Castro, Maurício Silva²⁹ e Rinaldo Silva. O título é um trocadilho com o conhecido romance de Gabriel García Marquez, *O amor nos tempos do cólera* (1985), e a epidemia de cólera em Pernambuco. O cartaz foi feito por Maurício Silva.

29 Em 1982, Maurício Silva fundou o grupo Astrobelo; depois, integrou o Carasparanambuco, fez diversos cursos no Quarta Zona de Arte e integrou o Ateliê do Cais, com Flávio Emanuel e Márcio Almeida; em seguida, fundou o grupo Carga e Descarga, com estes dois últimos artistas e mais Dantas Suassuna, entre outras iniciativas. Sua produção em artes visuais é muito impressionante e importante, além de ele ter publicado diversos livros de poemas e escritos contemporâneos. Atualmente, vive em Paris, mas o fato de ter transitado por muitos coletivos fê-lo uma referência para sua geração, e sua forte presença no ambiente das artes plásticas foi muito lembrada pelos artistas entrevistados.

guara tem
pecial na TV

Página 7

JORNAL DO COMMERCIO

Caderno C

Quarta-feira, 29 de janeiro de 1992

João Pessoa e
pólo cultural

Página 6

Novos fazem coletiva em tempo de cólera

JOSÉ MANOEL JR.

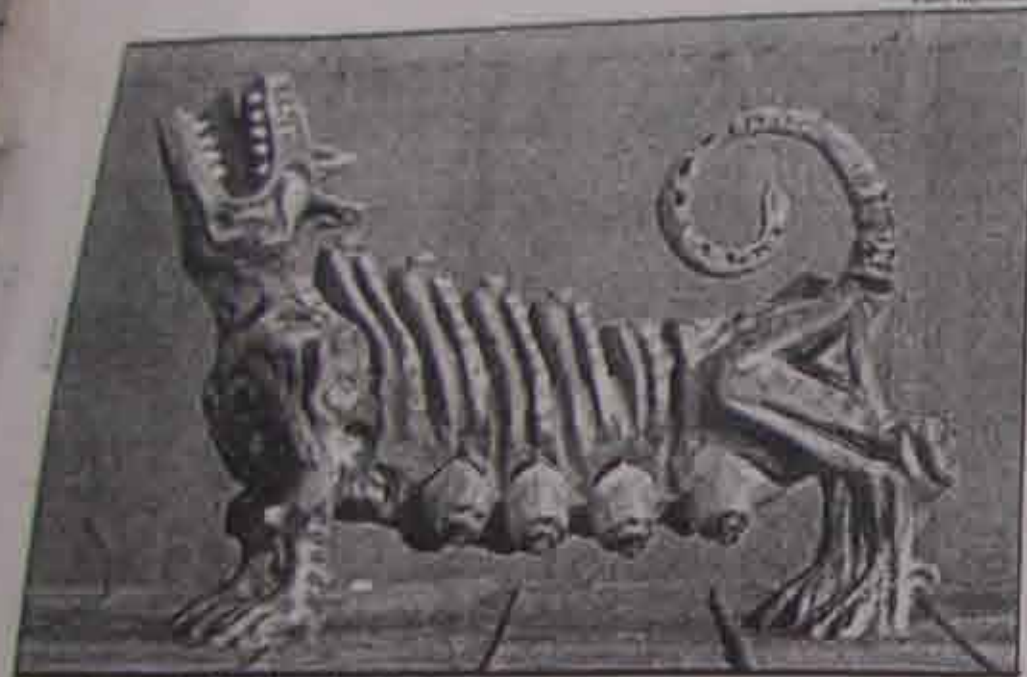
Para enfrentar a baixa temporada do mercado artístico, o espaço Quarta Zona de Arte — Av. Marquês de Olinda, 159, Bairro do Recife — inaugura, nesta quinta-feira, às 20 horas, a coletiva 13 Artistas em Tempos de Cólera. Independente do bom humor do título, a mostra reúne praticamente toda a última geração de artistas locais que conseguiram ocupar espaço no mercado.

"Muito mais do que conseguir vender, essa coletiva é uma forma do grupo fazer um contato direto com o público", afirma José Paulo, um dos participantes. Segundo ele, "essa mostra dará um panorama da mais recente produção artística local". No total, serão expostas mais de 50 obras, entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas. As vendas serão facilitadas em até quatro vezes e os preços variam de Cr\$ 50 mil a Cr\$ 800 mil. "É uma forma de sobrevivência", brinca o pintor Flávio Emanuel.

Além de Flávio e José Paulo, outros 11 artistas, da mesma geração — mas com tendências e estilos completamente distintos — participam do evento. São eles: Alexandre Nóbrega, Ana Lúcia, Dentas Guassuna, Fernando Augusto, Joelison, José do Macaúbar, José Patrício, Márcio Almeida, Maurício Castro, Maurício Silva e Rinaldo. Apenas pelos nomes dá para perceber que a Quadra Arquitetônica, responsável pelas vendas, terá bastante variedade para apresentar.

por José Paulo. Ele participou de cinco peças, entre as quais, destacam-se as esculturas em fibra de vidro, técnica que vem utilizando

Para facilitar ainda mais as vendas, o abstrato Alexandre Nóbrega irá apresentar minipinturas. Dentas Guassuna também



A cachorra, de Paulo, esbanja agressividade de formas e cores

Breno Lapointe



Ana expõe aquarelas ingênuas e coloridas

Breno Lapointe



Rinaldo mantém-se fiel ao estilo e trabalho característicos

Breno Lapointe



Fernando: nova fase

ra a mostra. Ele reproduz em várias telas imagens de cartões de casa mortas e, numa delas, acaba por colocar o animal sobre parte da bandeira nacional. Fernando Augusto apresenta quatro trabalhos em aquarela sobre tela com uma pintura completamente diferente da que foi vista em sua última exposição.

Sem dúvida que a mostra poderia ficar por conta de Márcio Silva. Autor do conceito da mostra, que traz uma imagem criada em computador, ele irá apresentar uma série de gravuras eletrônicas, além das tradicionais litografias e quadros em aquarela sobre tela. Márcio e José Patrício, por seus lados, irão mostrar trabalhos bem característicos de suas

Figura 5.31 Capa Caderno de Cultura do Jornal Diário de Pernambuco anunciando exposição coletiva dos artistas no Quarta Zona de Arte.

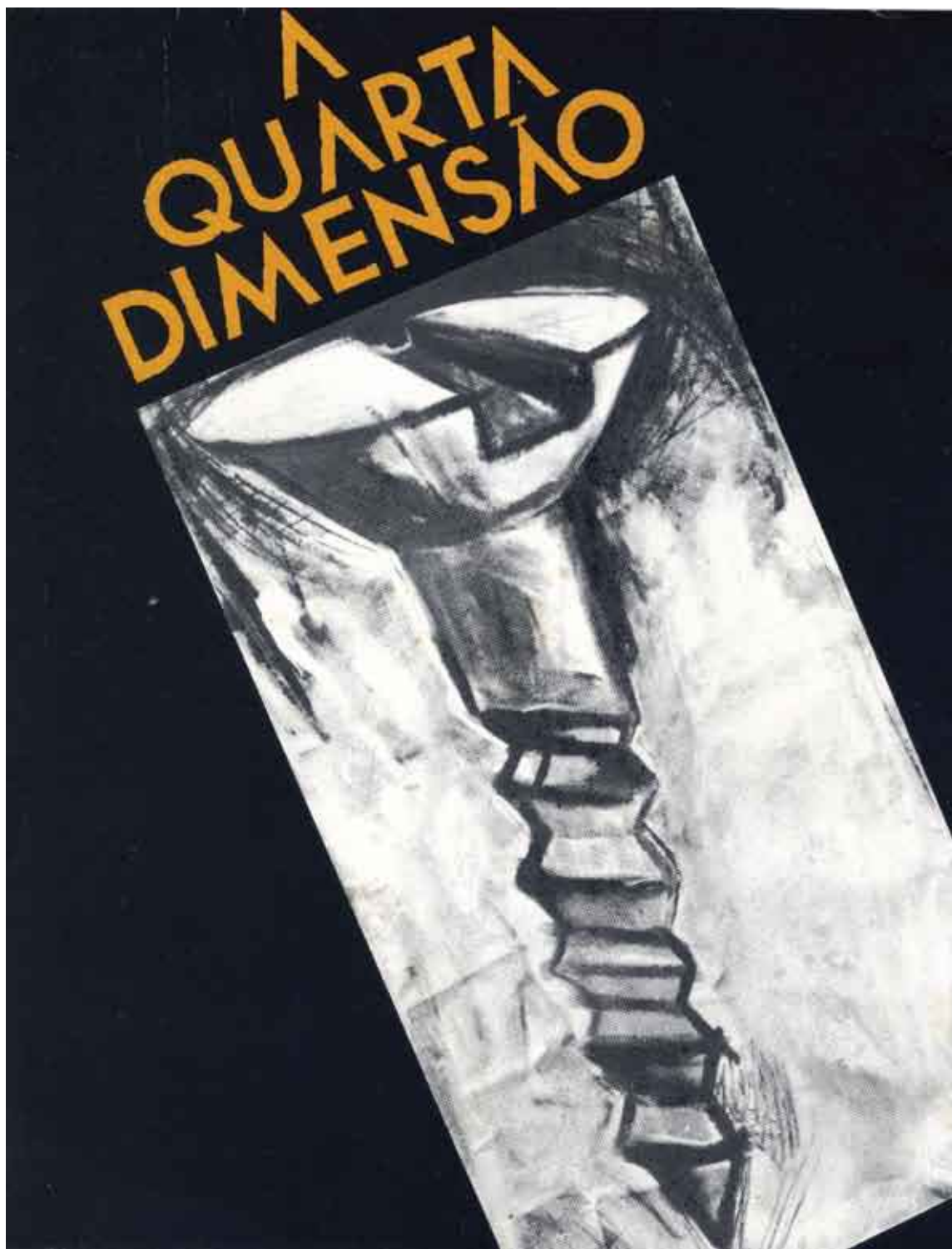


Figura 5.32 Cartaz da exposição Quarta Dimensão, realizada no ateliê Quarta Zona de Arte. Imagem Coleção do artista.

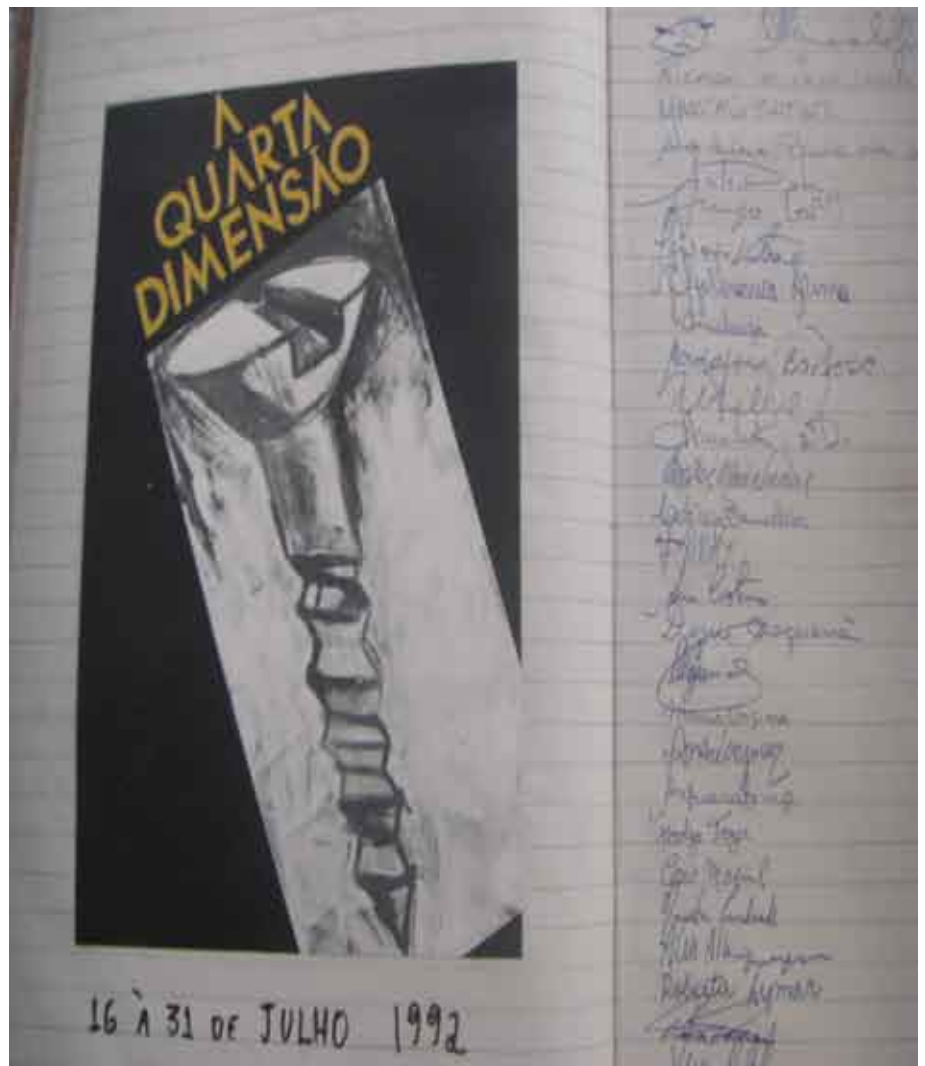


Figura 5.33 Imagem do convite da mostra A Quarta Dimensão colado ao livro de assinaturas da exposição. Modos de fazer que dialogavam entre a tradição e o novo.

E vieram outras mostras. No mesmo ano, Impressões, com Alexandre Nóbrega, Aurélio Velho, Dantas Suassuna, Fernando Augusto, Flávio Emanuel, Humberto Araújo, Joelson, José de Mandacaru, José Paulo, Marcelo Silveira, Maurício Castro, Maurício Silva e Rinaldo, e ainda outra, Quarta Dimensão. Além do grupo habitual que vinha ocupando as paredes da galeria, para esta foram convidados os veteranos Luciano Pinheiro e José de Barros:

Os artistas José Paulo e Maurício Castro estavam no movimento, circulando entre as pessoas, e, de repente, fundam uma espécie de organização-manifesto, que juntou só gente da pesada e depois gerou o Quarta Zona, em que eu, embora não fizesse parte do grupo, sempre fui muito bem recebido por eles; uma simpatia mútua: sempre me convidavam para as exposições, e eu achava ótimo, porque, afinal de contas, estava interagindo (Luciano Pinheiro, relato à autora, 2004).

VIVER

As artes apostam no número 13

Treze jovens artistas mostram seus trabalhos, em estilos e temática variados, na Quarta Zona

Kathely Goss

O público das artes plásticas pernambucanas pode se preparar para uma avalanche de obras, estilos, artistas, motivos e inspirações. Na próxima quinta-feira (16), o dia 31 de janeiro, a Quarta Zona de Arte, espaço cultural inaugurado ano passado no Bairro do Recife, vai apresentar **13 Artistas** *Tempos de Cores*, uma mostra de artistas contemporâneos. Anualmente, a parte, os artistas não encontram que estão preocupados com a falta de vendas das obras produzidas e acreditam que começar o ano juntos, em 13, é um bom passo.

uma iniciativa de, no lado. O ano, nos tempos a aquisição dos público interessados e não pro do artista com de trazer novas", explica José

ona foi
a para
como
taller
vezes,
e arte

dos artistas in-
rogos é provei,
considerável em
e escultura co-
coção de um
xpos, juntos e es-
cladas e os traços
13 Artistas em
foram seleciona-
bilhos, reunindo
s, esculturas em
apel artesanal e
e suportes varia-
dos variados pos-



Pintura acrílica de José Paulo, um dos treze expostos na Quarta Zona de Arte

Níveis e em relação a estilos, do fi-
gativo mais definido ao abstrato
característico do diálogo secreto
entre o pintor e a tela.

A ideia de promover uma mo-
stra coletiva, logo no início do ano,
partiu dos artistas que dão cursos
teóricos, desenhos com modelo vivo
e aulas de pintura. A Quarta Zona
de Arte, QZ, local inclusivo, foi reabi-
lizado para funcionar como escola e
ateliê livre, mas na dificuldade de
encontrar ou alugar outros espaços,
recebe um tratamento melhorado e
vira galeria para abrigar exposi-
ções.

"Não sabemos que 1992 seja
um ano difícil para os artistas", se-
naram, os donos da galeria. O
que sobra pra gente é fazer as
produções e apresentar propostas
muito interessantes. Isso como di-
reto com o artista é uma boa opção
além de termos também a oportuni-
dade de mostrar, mesmo através da
crítica, galeristas, e assim não vai
surjar outras chances para exposi-
ções coletivas ou individuais", diz o
gravador Flávio Emanuel, chefe de
expectativa.

Nova Geração — Essa suena no-
va, de cara fresca e muito boa ex-
pressão, mas nos traços um forte in-
stinto de liberdade e na cuba, di-
posição e criatividade suficientes
para dar uma sacudida no mercado
das artes plásticas. O que eles que-
rem é a chance de mostrar o que
podem e sabem fazer. E começam
o ano convidando a todos para dar
uma olhada em seus trabalhos,
na Galeria Galeria que fica à rua
Marquês de Olinda, 199, no Bairro
do Recife, com anexo pela rua Vi-
cente Tenório.

Com o artista, o público terá
oportunidade de conversar, ques-
tionar os temas e discutir o valor da
obra, mas na hora das vendas,
quem negociará será a *marquês de*
e *Madalene Albuquerque*.

José Paulo e Flávio Emanuel
não concordam com a ideia de que
Pernambuco tem artistas de ma-
lha dizem até que o número pode-
ria ser maior. No entan-
to, admitem que não há
tanto espaço aberto para
que os artistas contem-
porâneos possam se ex-
pressar. Como saída,
apontam um estímulo
maior das galerias em
promover exposições e assim o
mercado tornaria novo ânimo, ac-
reditam.

Montar a nova mostra, defini-
tivamente, não foi fácil, revela José
Paulo: "Já tinhamos o espaço na
Quarta Zona de Arte, mas não ti-
nhamos sequer um parceiro para
reunir um bom grupo. Mas de-
dez pessoas, as despesas e as tar-
fas poderiam ser divididas e nós fi-



Flávio Emanuel participa com gravuras em monotipia

Essa turma nova,
de cara fresca e
muito boa vontade,
tem nos traços um
forte instinto
de liberdade

mas levantar verbas para patrocí-
o evento e estamos propondo
público um panorama do que po-
vi a acontecer este ano, para va-
artista. Sem pressões, ofere-
mos arte contemporânea em um
paço alternado.

A exposição
para aberta de
gunda a sábado,
15 às 20 horas,
Quarta Zona de
te. O endereço
é marcado para
da 23 às 20 hor

Dentre os artistas que
apresentar pintura estão Alexan-
Nóbrega, Ana Lúcia, Damião Su-
na, Fernando Augusto, Joelma,
se de Mamacari, Marcio Alme-
Maurício Castro e Ronaldo. Ma-
am da sala mostra gravuras e
turas, José Paulo, esculturas em
ma de ouro e prisma em ouro
ma José Parreira, trabalhos
apel artesanal e Flávio Emu-



Pintura a óleo de Mauricio Silva

Figura 5.34 Quarta Zona de Arte revela Exposição emblemática na cidade. Acervo José Paulo.

Fernanda d'Oliveira

ção de cursos. Esse próximo Laboratório de Criatividade e Pintura Acrílica, terá duração de quatro meses e será ministrado por mim, Maurício Casimiro e Flávio Emmanuel¹⁰.

Quarta Zona

Exposição eclética na cidade

JOSÉ MANOEL JR.

A partir das 20h, desta quinta-feira, o bairro mesetérico da cidade terá um entretenimento diferente. Nesta noite, a cultura dos poucos bairros que ainda existem na área será substituída por uma outra cultura de zona. No fundo do número 189 da Marquês de Olinda, os quatro artistas do espaço **Quarta Zona de Arte** — Fernando Augusto, Humberto Araújo, José Paulo e Maurício Castro — farão mais uma prova de que, além de "ser" arte, o bairro do Recife também "produz" arte.

Será uma mostra eclética. A começar pela proposta: "Uma coletiva composta de quatro indivíduos". A terminar pelo que será visto. Entre um e outro, pinturas, esculturas, fotografias, fotomontagens, projetos gráficos, e um espaço inteiro. Mas grande mesmo. Algo com três andares, cerca de 500 metros quadrados e pé direito — termo usado na arquitetura para definir a distância entre o piso e o teto — com nada no cinco metros de altura. Isso é o "espaço" **Quarta Zona**; e "Blossom" estará nas paredes para quem quiser conferir.

Em 1988, foi organizado um concurso de pintores e escultores José Paulo era dono do prédio Alagaba para um armazém (o primeiro andar) e para um bordê (o segundo e o terceiro). Ambos entregaram as chaves e surgiu esse espaço cultural que passou mais de três anos sem nome.

Quem primeiro ocupou a área foi o próprio José Paulo, seguido do pintor Maurício Castro. O primeiro ano foi de produção individual. Em 89, entretanto, o futuro **Quarta Zona** serviu de base para a realização de projetos coletivos da Brigada Reiff. Otto artistas se reuniram espontaneamente, trabalhavam em conjunto e o resultado: uma mostra de 10 grandes pinturas coletivas no Museu de Arte Contemporânea (MAC) em Olinda.

Foi uma espécie de oficina que tinha como objetivo mostrar que as Brigadas não eram apenas um fenômeno de rua", lembra José Paulo. Ainda em 89, o espaço também abrigou a produção de objetos, esculturas e pinturas de material alternativo para uma exposição de José Paulo, Maurício Castro, Flávio Emanuel e Ana Lúcia, que circulou entre o MAC e o Hall do Centro de Artes da UFPE.

O carismático, fotógrafo e designer Humberto Araújo incorporou-se ao grupo no ano passado. O pintor Fernando Augusto foi o último a chegar, em janeiro deste ano. Hoje, os quatro mantêm ateliês permanentes no espaço. "O nome **Quarta Zona** surgiu

porque não havia ninguém no espaço Cultural".

Humberto é um caso à parte. Primeiro não expõe pinturas, mas sim 10 fotos em P&B, quatro fotomontagens coloridas e cerca de 20 de seus projetos gráficos mais recentes. Depois, sua mostra tem uma só unidade, com todos os trabalhos vinculados temático, esteticamente e, no caso das fotos em P&B, mesmo na técnica empregada.

As fotomontagens não são inéditas. Elas fazem parte de uma série que Humberto expõe no pequeno Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco, em 1988. São as que exploram o mundo do tanto nas pedras da montanha quanto nas montagens — junção ordenada de várias reproduções da mesma foto — propriamente ditas, que cria formas intrigantes.

As fotos em P&B podem ser consideradas como um resultado direto da **Quarta Zona**. Depois que Humberto se instalou no espaço cultural deu início a uma espécie de registro "sentimental", ou no ele define, do Bairro do Recife. É quase fotorealismo, com imagens da arquitetura, das paisagens e principalmente, das pessoas do lugar. Todas as fotos receberam um tratamento especial: cada uma tem pequenos detalhes pintados à mão (com lápis de cor), o que produz novas formas, modifica os cenários e, em alguns casos, até mesmo a mensagem visual. Ele explica argumentando: "temporárias em certas referências do quadrilátero".

Essa aparência despersonalizada, anônima, é compensada pelo que se vê. As duas últimas fotos de Maurício são os atuais. Numa delas ele expõe o todo urbano, a solidão em cores, densas, pesadas. Outra, encabeça o simbolismo da Quarta Zona, a colcha que devora o próprio rabo e representa o movimento.

A inquietação vista em Maurício se repete em José Paulo e também em Fernando. No primeiro, duas faces completamente diferentes estão frente a frente. De um lado o preto, quase azul e muito cinza do outro, o multicolorido. José Paulo coloca em questão o que fez em 1980 e o que está fazendo mais um. Dois extremos.

José Paulo também está extraindo esculturas. São trabalhos em madeira e fibra de vidro, segundo ele, "as esculturas são a materialização dos quadros, que sugerem tridimensionalidade". São cabeças grotescas acentuadas por uma técnica de pinocelagem soltas, muita textura e cor.

O uso das pinoceladas, notas, muita textura, poluição de traços, manchas e cores é também o mais curioso no trabalho de Fernando Augusto, que irá ocupar o terceiro andar. Serão 21 pinturas em acrílico sobre tela, produzidas em um pouco, apenas na montagem, pela predominância de temas



José Paulo, Fernando, Humberto, Maurício e a **Quarta Zona**



Fernando Augusto com pinoceladas soltas e muita textura



Maurício Castro com várias de suas peças na exposição



José Paulo tridimensionalizado



Humberto Araújo com o **Bairro do Recife** colorido à mão

Figura 5.36 Nos jornais locais os jovens ocupam as primeiras páginas do Caderno de Cultura, por meio de uma exposição eclética na cidade. Coleção José Paulo.

BREVE HISTÓRICO

Essa primeira mostra conjunta dos criadores do **Quarta Zona** será surpresa. E não poderia ser diferente. São três artistas em ges-

tais próximas umas das outras — do artista.

Como Fernando e José Claudio, a pintura do Maurício é basicamente figurativa. Quem entra na sala sem ser avisado pode ad-

segundo o grupo, é que o espaço seja prioritariamente voltado para a produção artística e não para a tornar uma galeria de arte". Bem contrário, muito trabalho e poucas exposições.



Figura 5.37 Exposição no CAC UFPE. os trabalhos que estão em primeiro plano, revelam o experimentalismo desses jovens artistas com o uso do material e a ocupação do espaço. Imagem coleção do artista.

Figura 5.38 Obra do artista José Paulo. Objeto, Papelão. Exposição Quarta Zona de Arte. Imagem Coleção do artista.



Figura 5.39 A fotografia abaixo mostra a abertura da exposição individual no Quarta Zona de Arte do artista José Paulo. Nas paredes estão pinturas do artista e no meio da galeria objetos. Acervo José Paulo.

Figura 5.40 Detalhe de um objeto em papelão feito pelo artista J. Paulo para a mostra individual na Galeria do Espaço Quarta Zona de Arte. Nesse detalhe nota-se o que depois vai se tornar permanência em sua produção, a expansão da figura do plano para o espaço. A produção de objetos e o jogo de ocupação de espaços. Acervo José Paulo.

13 ARTISTAS em tempos de Cólera

23 A 31 DE JANEIRO DE 1992
ABERTURA DIA 23 DE JANEIRO, QUINTA-FEIRA ÀS 20:00 h.
segunda a sábado, das 14 às 20h.

QUARTA ZONA DE ARTE

Av. Marquês de Olinda, 199
Bairro do Recife. CEP - 50030
Telefone - (081) 224 - 9770
(Acesso pela Rua Vigário Tenório)

ASSESSORIA: QUADRA ARQUITETOS - MADALENA ALBUQUERQUE.

apoio cultural:

GOLOMBINA COQUELARIA E COMEDORA

HOSPITAL DAS CLÍNICAS DO CARPINA

ESTAMPARTE

HOTEL Pousada DUNAS DE GENIPABU

AD MODUM

BELFRAN ENGENHARIA E PROMOÇÕES 465.2971

JANGA TURISMO 222.1079

Figura 5.41 Cartaz convite da mostra que foi intitulada: 13 Artistas em Tempos de Cólera. Realização Quarta Zona de Arte. Acervo José Paulo.

Segundo Fernando Augusto, poucos artistas de outras gerações estabeleciam uma interlocução com a mais nova:

[...] quase não havia diálogo com artistas das outras gerações. Estavam próximos de nós Teresa Costa Rego – na época, ela dirigia o Museu do Estado, que tinha uma excelente galeria e era um lugar muito bacana; todos nós já havíamos exposto lá. Com Teresa, eu acho que rolava um diálogo mais institucional. Depois, era com Luciano Pinheiro, que sempre aparecia, e José de Barros (Fernando Augusto, relato à autora, 2004).

O relato de Fernando Augusto retoma o tema do diálogo entre diversas gerações de artistas, além de, uma vez mais, se referir a José de Barros, possivelmente um ícone para esses jovens. Um detalhe curioso é que ele é praticamente o único artista que se refere a Teresa como uma interlocutora institucional, que, à frente da gestão de um museu público, abria-o aos mais jovens. Desse relato, depreende-se que Fernando Augusto não conversava com Teresa sobre os trabalhos, a produção artística ou o campo das artes, assim como, segundo suas lembranças, com nenhum outro artista mais velho, salvo José de Barros.

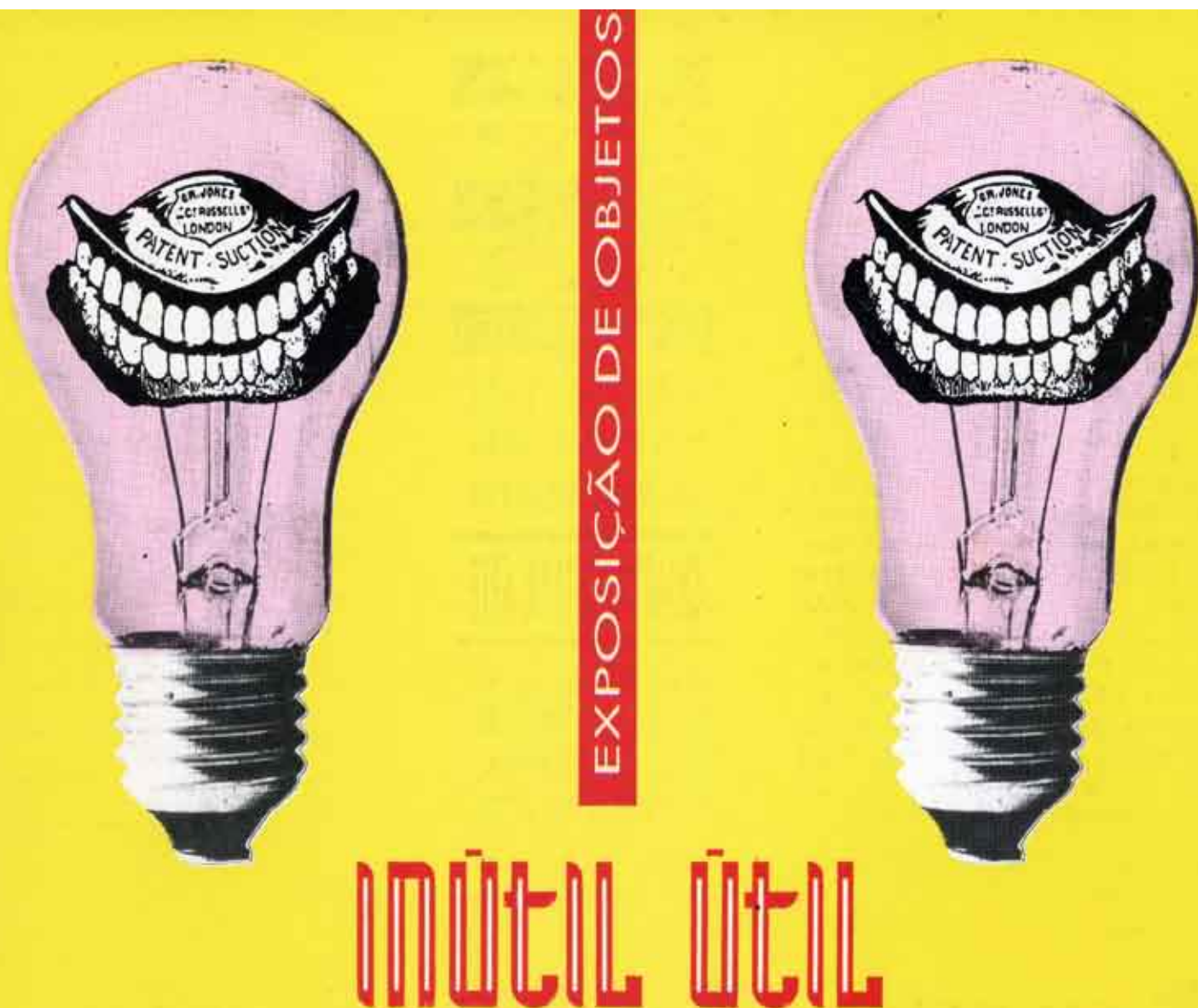
Mas o ponto alto do Quarta Zona, segundo Castro, foi a mostra Inútil Útil, de 1993. Para ele, foi aí que se produziu um deslocamento mais radical no modo de usar o suporte e com a presença de muitos objetos, rompendo com o bidimensional, com a pintura, a gravura e o desenho como formas de representação isolada e como procedimentos presos à tradição na representação da arte pernambucana:

Convidamos 43 artistas. Foi a máxima socialização da nossa galeria. Acho que aí houve uma certa ruptura de linguagem, de mais objetos – que, antes, era tudo muito dentro de pintura –, que propiciou uma certa diversidade e mudança de estilo, que algumas pessoas fizeram coisas utilitárias, outras fizeram escultura, mesmo a pintura, mas tudo mesmo dentro dessa ideia de questionar a utilidade e a inutilidade. Para mim, essa exposição foi importantíssima na minha própria trajetória. Acho que foi a primeira vez que eu comecei a pensar nessas coisas, nos objetos... (Maurício Castro, relato à autora, 2004).

No campo das artes, a irreverência provocativa e questionadora das proposições – quando perpassada de bom humor, como foi o caso da mostra Inútil Útil – tende a modificar, ainda que momentaneamente, os fazeres individuais e coletivos, a inspirar no artista uma liberdade para ousar em sua criação, produzindo, geralmente, deslocamentos maiores em relação ao que se fazia até então. Aproxima e também afasta, muitas vezes, artistas e grupos que estão juntos por afinidades de linguagem, afetivas ou de ideais. Nesse sentido, essa mostra me parece ter sido exemplar, e esse movimento gerou deslocamentos maiores e anunciou novos arranjos no campo das artes e em sua cartografia de linguagens e geográfica.

Àquela altura, o Bairro do Recife já se consagrara como o “lugar pensante” das artes plásticas, pois, com a migração de artistas que estruturam seu ateliê nos velhos sobrados e a frequência de intelectuais, havia mais “cabeças pensantes”. Do próprio grupo que integrava o Quarta Zona e de seus assíduos frequentadores, saíram Márcio Almeida, Flávio Emanuel, Eduardo Melo e Maurício Silva, que fundaram o Ateliê do Cais. Oriana Duarte e Paulo Meira foram morar e trabalhar no Bairro do Recife. Alexandre Nóbrega, Marcelo Silveira, Dantas Suassuna e Betânia Correia também organizaram seu espaço de trabalho num sobrado próximo. O centro passou a ser um espaço cultural, e começou a se esboçar ali uma outra cartografia. Outros frequentadores mais jovens circulavam agora por suas ruas, e o medo deu lugar a outras significações e construções de identidades no bairro, que começou a ser chamado de Recife Antigo.

Figura 5.42 Convite da mostra Inútil Útil Ateliê Quarta Zona de Arte. Recife, 1994. Acervo José Paulo.



Nesse contexto prolífero, aconteceu a última grande exposição organizada conjuntamente pelo Quarta Zona e pelo Ateliê do Cais, e o cartaz-convite foi produzido por Aurélio Velho e José Paulo:

Eram o Cais e o Quarta Zona. Tinha uma bandinha tocando [...] de um ateliê para o outro – um bonde sonoro. As pessoas seguiam aquela bandinha porque sabiam que era de ponto a ponto: “Do Cais à Zona, da Zona ao Cais”. O cartaz, inclusive, podia ser virado de ponta-cabeça (Aurélio Velho, relato à autora, 2009).

Aurélio Velho narra a cena como se revivesse o percurso dos transeuntes entre um ateliê e outro, entre uma exposição e outra. Nesse momento, conteúdo e estética estavam muito próximos, quase sem hiato, como sugere a fala de Aurélio sobre o circuito ter mão dupla, de um ponto a outro, como o convite, como a identidade visual que haviam criado.

Segundo Adriana Dória, então jornalista do *Jornal do Commercio*, o título – Da Zona ao Cais. Do Cais à Zona – foi inspirado no refrão da música do *mangueboy* Chico Science “Da lama ao caos, do caos à lama”. Era uma exposição coletiva simultânea que criava um circuito expositivo entre o Quarta Zona e o recém-criado Ateliê do Cais:

Fizemos umas gambiarras entre os dois ateliês e criamos um circuito para que as pessoas fossem às duas exposições. Aí também já era show na rua. Megaevento, mesmo. Era tipo exposição, e lá embaixo tinha um palco que a gente havia conseguido na prefeitura e tinha um show público, na rua. Normalmente, passavam por essas exposições de 200 a 300 pessoas – me refiro ao momento da abertura (Castro, relato à autora, 2004).

Nesse momento, uma das inquietações correntes era com temas como a *contaminação*, entendida aqui como a influência recíproca nos trabalhos de todos, causada pelos modos de fazer socializados e pela convivência nos coletivos, principalmente nas práticas e táticas do Quarta Zona de Arte. Daí resultaram novos rearranjos de grupos e a formação de novos ateliês e bricolagens como os já citados Ateliê do Cais e Carga e Descarga, o Camelo, o Molusco Lama¹ (Pinheiro, 1999).

Outros motivos como a necessidade de isolamento, casamento e mudança de casa foram decisivos para a dissolução do Quarta Zona de Arte. Dos primeiros fundadores, Maurício Castro parte para morar em Barcelona, e José Paulo, juntamente com Rinaldo Silva e Maurício Silva, inicia sua pesquisa em cerâmica com a artista Christina Machado, que havia participado da mostra Inútil Útil e era considerada “a grande articuladora da 1 Os coletivos Ateliê do Cais e Carga e Descarga (1996) nasceram dessa efervescia que ocorreu no Bairro do Recife desde a instalação do Quarta Zona de Arte. O grupo Camelo (1996) era composto pelos artistas Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira e Ismael Portela. Em 1995, também nessa dinâmica, surgiu o grupo Subgraf. O Molusco Lama (1994), um ajuntamento de muitos artistas com fazeres bem experimentais, com o uso de filme, *performance* e ações que marcaram suas interações e conversas com o meio artístico, se desdobrou no grupo Telephone Colorido, que trabalhou sobretudo com filmes (Pinheiro, 1999).

nova cerâmica, que rompe com o [Francisco] Brennand, porque até então a influência dele era esmagadora sobre os ceramistas, e Christina inicia toda uma pesquisa. A ruptura com Brennand vem desse grupo” (Castro, relato à autora, 2004).



Figura 5.43 Convite da exposição Do Zona ao Cais Do Cais a Zona. Proposta que promovia um “cortejo” artístico entre os dois ateliês que naquele momento situavam no Bairro. Nesse momento misturavam as linguagens e as proposta saíam dos ateliês e ocupavam a rua. Acervo José Paulo.

O percurso do Quarta Zona de Arte coincide com as transformações no campo das artes plásticas na década de 1990: institucionalização da cultura via leis de incentivo; surgimento de instituições culturais vinculadas ao poder econômico privado, sobretudo ligadas a grandes bancos; e sacralização da figura do curador, nova “autoridade” que atesta processos de legitimação das “novas” tendências da produção artística, da pauta das exposições e dos próprios artistas, entre outros aspectos do meio artístico do Recife e que respondiam às demandas que foram se tornando hegemônicas.

Não obstante esse quadro que aos poucos vai se consolidando como único e soberano, a experiência que o Quarta Zona de Arte inaugurou na cidade – de autonomia, socialização de espaços coletivos, ocupação do Bairro do Recife e participação na mudança de seu perfil social e cultural, experimentação de linguagens e, sem sombra de dúvida, retóricas temáticas de crítica social – possibilitou pensar, à luz das questões de Michel de Certeau (2000),² que, diante de forças que se agigantam na urbe, imperiosas, proliferam muitas maneiras de fazer, minúsculas ações, imprevistas táticas de produzir e fruir o espaço são inventadas cotidianamente. Assim como o Carasparanambuco e o Formiga Sabe que Roça Come, o Quarta Zona de Arte produziu táticas, se inventou como agenciamento, atuando de maneiras inesperadas, deixando gestos e rastros, caminhantes, lampejos imperceptíveis mas latentes, que possibilitaram esta escrita.

Imagino que muitas atitudes e iniciativas de artistas acontecessem ao mesmo tempo e não estejam registradas aqui, mas certamente estarão inscritas na experiência histórica e na memória de muitos pernambucanos.

2 Caminhadas pela cidade. Assim Certeau intitula um dos seus artigos, que compõem o livro *A invenção do cotidiano* (2000), em que descreve maneiras de praticar o espaço da urbe ocupando-o de inúmeras e inusitadas formas, surpreendendo os estrategistas urbanos com bailados não previstos nas cartografias oficiais – uma dança, uma arte de caminhar e de existir. Vale a pena ler um breve – e belo – fragmento: “Do 110º andar do World Trade Center, ver Manhattan. Sob a bruma varrida pelo vento, a ilha urbana, mar no meio do mar, acorda os aranhas-céus de Wall Street, abaixa-se em Greenwich, levanta de novo as cristas de Midtown, aquietam-se no Central Park e se encapela enfim para lá do Harlem. Ondas verticais. A gigantesca massa se imobiliza sob o olhar. Ela se modifica em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço. Diferente nesse ponto de Roma, Nova York nunca soube a arte de envelhecer curtindo todos os passados. Seu presente se inventa, de hora em hora, no ato de lançar o que adquiriu e de desafiar o futuro. Cidade feita de lugares paroxísticos em relevos monumentais. [...] Mas “embaixo” [*down*], a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legitimidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra” (p. 169/171)



Cena 06

Plano de Conjunto em
Plongée: Narrativas
pictóricas:

a arte de narrar com tintas e
gestos

A arte da pintura, que em realidade deveria ser chamada de arte da semelhança, nos permite descrever um pensamento que tem a possibilidade de tornar-se visível. Este pensamento inclui somente as imagens que oferecem o mundo: gente, cortinas, armas, estrelas, corpos sólidos, inscrições, etc. A semelhança une espontaneamente estas figuras numa ordem que de imediato evoca o mistério. (René Magritte, 1960)

[...] No final da década de 1970, se nós formos pensar inclusive no Brasil, mas não apenas no Brasil, uma das questões dos artistas foi a *defesa de um espaço para a arte contemporânea*, de um espaço positivo, ou que seja, no caso nacional, pela própria fragilidade desse meio de arte, e em outros países, na *busca de outras formas de apresentação da arte*, que foi a ida para a paisagem, a ida para o deserto, a tentativa de incrementar toda uma arte de caráter mais urbano, público, chamada pública naquele momento – a intervenção. Assim, uma série de questões estavam ali latentes e que, não seria um abuso dizer, *o próprio meio de arte absorveu nas suas condições*. Contudo, absorveu claramente, por exemplo, *o aspecto interdisciplinar*, em termos culturais, o que aponta um outro dado daquela época, *relacionado ao surgimento da pintura*, uma pintura com que, de fato, se pode dizer que houve uma “ressurreição”. Mas foi uma pintura que, ao mesmo tempo, já havia perdido seu estatuto anterior, de uma pintura que subsumia tudo o que era arte. Algo que vem desde o Renascimento, que vem de todas as discussões dos Panoramas das artes e que vai se reafirmar, mesmo no período do século XVIII para o XIX, não só com a questão do Romantismo, mas também com a constituição de um campo próprio das artes, com o início da crítica e a estética da História da Arte. Então, é isso que estava em jogo, *essa pintura não subsumia mais “tudo”*. No entanto, ela não deixou de ser um dos meios de trabalho – talvez fosse essa a diferença. E talvez possamos dizer que *essa pintura incorporou elementos conceituais*. E, de certa maneira, também não se baseou mais naquilo que seria próprio da pintura, no sentido de uma criação do mundo, daquele mundo interno, ali e inteiro; ela continuou com essas questões, porém, já com um *viés conceitual da utilização das imagens, da utilização de outros materiais, de uma expansão em relação a tela, entre outros* (Glória Ferreira, relato à autora, 2009, grifos nossos).

O relato da historiadora e crítica de arte Glória Ferreira¹ – editora de importantes livros sobre o pensamento crítico nacional e internacional – elucida alguns dos modos de fazer e apresentar a pintura nos anos 1980. No excerto acima e em vários trechos de sua entrevista, ela faz um inventário da produção e da representação da pintura na história da arte. Sua narrativa enveredou pelos caminhos analíticos da pintura e, especificamente, da chamada nova pintura da década de 1980. Percorreu as trilhas da subjetividade, entrelaçando relatos de memória e sua história de vida, e teceu comentários significativos, principalmente sobre os aspectos da produção e da dinâmica atual das artes no Brasil.

O fragmento destacado corresponde ao início da entrevista; portanto, é também resultado de uma conversa que começou no escritório da crítica, quando falamos, por exemplo, sobre os objetivos do trabalho, as especificidades do tema e os entrevistados até então.

1 Merece destaque a publicação dos principais textos do crítico estadunidense Clement Greenberg, um dos mais importantes do século XX, juntamente com o debate crítico gerado por suas ideias, por meio de textos de outros teóricos, compilados na segunda parte do compêndio (Ferreira; Cotrim, 2001). Glória Ferreira também foi editora da revista *Arte & Ensaios*, do PPGAV/EBA/UFRJ, e atualmente coordena a coleção Arte+, da editora Jorge Zahar, com publicações referentes à pesquisa de arte no Brasil, de modo amplo.

A conversa foi fluindo com intimidade e se tornando rica em informações e análises; diante disso, propus a Glória Ferreira iniciarmos a entrevista. Quando a gravação começou, ela se colocou no papel de crítica de arte, e sua narrativa trafegou mais por esse caminho que por uma história contada por quem a viveu. Posto que, quando pedi autorização para gravar, sua narrativa já ia longe, percebi que a perspectiva escolhida fora a da crítica de arte. Esse posicionamento parece ser peculiar entre pessoas cuja experiência de trabalho é no âmbito intelectual. Dispor-se a contar a própria história de vida ou fragmentos dela a um pesquisador que a registra é colocar-se num lugar de grande vulnerabilidade e exposição para qualquer pessoa, letrada ou não. Entretanto, depois da entrevista com Glória Ferreira e Aracy Amaral,² me ocorreu que deve ser difícil falar de si, sobretudo para intelectuais que já têm uma obra pública. Geralmente, o discurso guarda uma distância das experiências vividas.

Em suma, o excerto que abre este capítulo traz pontos relevantes para o questionamento de elementos que potencializaram a chamada emergência de uma nova pintura na década de 1980. Em sua análise, Glória Ferreira comentou que a pintura realizada nessa década foi marcada pela preocupação dos artistas com o modo de apresentação da obra. Considerou também que havia um contexto todo especial que favoreceu essa produção pictórica: resumidamente, a absorção pelo meio artístico do aspecto interdisciplinar da cultura, a emergência de modos de vida numa sociedade que valoriza a imagem,³ o surgimento de centros culturais⁴ que acolheram a produção das artes plásticas, pondo

2 A historiadora e crítica Aracy Amaral não permitiu a gravação da entrevista, alegando que já havia escrito a respeito dos anos 1980 e me perguntando se eu conhecia seus textos. Diante de minha afirmativa e da explicação de que me interessava conversar sobre sua história de vida, principalmente sobre suas lembranças da década de 1980, ela disse que não entendia meu interesse, pois, afinal, eu estava estudando o Recife.

3 Sobre a emergência da imagem na década de 1980, diz Nelson Brissac Peixoto (1992, p. 362): “Tradicionalmente, o pensamento ocidental fundou-se no princípio da representação: as imagens e os concertos serviam para representar algo que lhes era exterior. Com a generalização da imagem, porém, o próprio princípio de representação deixa de funcionar. As imagens passaram a constituir elas próprias a realidade. Não se pode mais trabalhar com o conceito tradicional de representação, quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la. Neste universo feito de imagens, o real não tem mais origem nem realidade. Com essa proliferação das imagens, entramos na era da produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar é agora o seu resultado. Não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre histórias e história. Nossa identidade e lugar são constituídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados pela indústria cultural. Esse *mediascape* é a realidade onde indivíduos hoje vivem. É a questão que atravessa, nos últimos anos, o pensamento e a arte contemporâneos: a perda do sentido das imagens que constituíam nossa identidade e lugar. Daí o recurso ao olhar do estrangeiro, tão recorrente nas narrativas e filmes americanos recentes: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes”.

4 Em outro trecho do relato, Glória Ferreira chama atenção para a criação do Centro Cultural George Pompidou, fato que considera um marco significativo na emergência de um campo cultural que impacta o meio artístico e altera os modos de apresentação e concepção das obras na virada dos 1970 para os

essa produção em diálogo com as diversas linguagens da cultura, e uma outra maneira de rediscutir a história e a historiografia da arte pelo meio artístico. Essa maneira propõe a discussão de uma mirada da história sobre a arte e sua historicidade, sem necessariamente seguir uma linearidade temporal. Esse contexto novo de que fala a entrevistada começa a ser desenhado no final da década de 1970 a início dos anos 1980 e concorreu para a produção da nova pintura. Em outras palavras, essa produção pictórica germinou num ambiente de emergência de novos parâmetros para se pensar o Modernismo – a chamada pós-modernidade.⁵

O fortalecimento da dimensão imagética na sociedade, simultaneamente aos acirrados processos de fragmentação, deslocamento e consolidação de uma sociedade de consumo, produz, de certa forma, uma nova condição cultural, novas sensibilidades e outras maneiras de ver, praticar e significar o mundo.⁶

Essa relação entre fornecedores e usuários do conhecimento e o próprio conhecimento tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e os consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor. O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu “valor de uso” (Lyotard, 2000, p. 55).

Há que distinguir pelo menos dois aspectos da pós-modernidade: de um lado, o compêndio de narrativas acerca de sua emergência na cultura mundial e, de outro, a emergência de novos arranjos sociais, políticos e econômicos. David Harvey (1989), autor da obra crítica *A condição pós-moderna*, trata das mudanças ocorridas desde o início da década de 1970. A dita condição pós-moderna constitui, na verdade, uma configuração que leva a experiência da modernidade ao paroxismo (Harvey, 1989). A partir daí, a crítica do autor identifica a pós-modernidade como uma tendência que radicaliza a dimensão efêmera da modernidade, no apego ao mundo das mercadorias de

1980.

5 Para Jean-François Lyotard (2000, p. 38), “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos.” A condição pós-moderna caracteriza-se pela falência das grandes narrativas definidoras da natureza histórica do homem ocidental, interpretações teóricas de larga escala de aplicação pretensamente universal e que têm sua base no Iluminismo. A emergência das sociedades pós-industriais, desde o segundo pós-guerra, baseadas na produção, análise e transferência de conhecimento pelas redes de informática e comunicação, contribuiu para gerar mudanças no estatuto do saber, provocando a crise nos dispositivos de legitimação.

6 Outra possibilidade crítica para pensar a pós-modernidade são as análises de David Harvey na obra *Condição pós-moderna* (1989), em que o autor dedica atenção às mudanças ocorridas desde o início da década de 1970. A tão proclamada condição pós-moderna constitui, na verdade, uma configuração que leva a experiência da modernidade ao paroxismo. A partir daí, a crítica de Harvey identifica a pós-modernidade como uma tendência que radicaliza a dimensão efêmera da modernidade, no apego ao mundo das mercadorias de circulação rápida segundo os ritmos da moda, em detrimento da dimensão imutável, ou seja, da continuidade dos princípios básicos dos modos de produção capitalista.

circulação rápida segundo os ritmos da moda, em detrimento da dimensão imutável, ou seja, ela seria a continuidade dos princípios básicos dos modos de produção capitalista. Nesse livro, Harvey procura determinar o significado de “pós-moderno” em diferentes contextos e com alguma precisão, como descrição da experiência contemporânea, inserida na história social e semântica – do Iluminismo até nossos dias. Discute o Modernismo e sua expressão em movimentos políticos, artísticos e sociais, bem como nas várias linguagens e expressões artísticas, inclusive na arquitetura, no espaço sendo construído e desconstruído. Propõe pensar a pós-modernidade como uma “condição”, como múltiplas ações, reações, intervenções, negações, afirmações de questões já inseridas no processo histórico desde o Iluminismo; portanto, desde a Modernidade e do processo de modernização.

Muitos autores orientaram e continuam a orientar a discussão da pós-modernidade social, econômica e política: Jean-François Lyotard (2000), Frederic Jameson (1985) e Jean Baudrillard (1981).⁷

O pesquisador Ivair Reinaldim (2009) tem uma instigante investigação sobre os discursos da crítica de arte da década de 1980, cuja pesquisa parte de duas questões principais: o confronto entre crítica e história da arte nessa década e a relação de ambas com o aparecimento da noção de pós-modernismo no contexto mais amplo da cultura. Segundo o autor, o pós-modernismo no campo das artes “seria a base filosófica, mas também cultural, na qual dois autores, [Arthur] Danto e [Hans] Belting,⁸ construíram suas teorias, desconstruindo noções como “arte” e “história da arte” – até então tidas como universais –, para reconfigurá-las a partir de novas relações” (Reinaldim, 2009, p. 26). Salienta ainda que “esse não seria o único aspecto do pós-modernismo que embasaria a produção historiográfica e, sobretudo, da crítica de arte na década de 1980” (idem) e que as heranças modernistas apresentam-se como “um passado a ser enfrentado” (idem).

7 Inúmeras versões da pós-modernidade foram esboçadas desde a década de 1980, mas foge aos limites deste trabalho apresentá-las sistematicamente. Para aprofundamento do conceito, sugerimos *Cultura Pós-moderna: introdução à teoria do contemporâneo* (Connor, 1989). Numa vertente crítica à teoria pós-moderna num viés da escola marxista, podem-se consultar, de Terry Eagleton (1995), o artigo Capitalismo, modernismo e pós-modernismo ou o livro *Depois da teoria* (2005).

8 Arthur C. Danto é um dos principais teóricos no campo da crítica, mas também da história e da filosofia da arte na contemporaneidade. Juntamente com Hans Belting, Danto foi um dos defensores, na década de 1980, da ideia de que a arte havia chegado ao fim de um ciclo. Em 1984, publicou o ensaio “The end of art” no livro *The death of art* e, nos anos seguintes, ministrou palestras intituladas *Approaching the end of art* (1985), no Whitney Museum of American Art, e *Narratives of the End of Art* (1989), no ciclo Lionel Trilling Lecture, dando continuidade a tais indagações. Contudo, é no livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (1996), também resultado de uma série de conferências, que essas ideias são desenvolvidas mais profundamente, adquirindo caráter historiográfico. Os posicionamentos afins de Danto e Belting não são fruto do acaso, mas de uma mudança cultural (Cf. Reinaldim, 2009; Lang, 1984; 1987; 1990).

É importante deixar claro que, para Arthur Danto, a ideia de “fim da arte” tem a ver com o “fim das grandes narrativas mestras” da arte⁹ (idem).

[...] uma tese [...] relacionada ao fim da arte – um meio algo dramático de declarar que as narrativas mestras que primeiro definiram a arte tradicional, após a arte modernista não só chegaram ao fim, mas que a arte contemporânea não mais se permite representar por narrativas mestras de modo algum. Aquelas narrativas mestras inevitavelmente excluía certas tradições e práticas artísticas como “além dos limites da história” – uma frase de Hegel à qual recorri mais de uma vez. É uma das muitas coisas que caracterizam o momento contemporâneo da arte – ou o que denomino “momento pós-histórico” –, em que não há mais limites da história (Danto, 2006, p. xvi).

Quando se refere a esse “passado modernista”, Reinaldim (2009), certamente apoiado nas referências teóricas de Danto (2006) e Belin (2006), aponta um arcabouço que se pretendia universal e totalizante – as narrativas da história da arte escritas por Giorgio Vasari e Clement Greenberg, que eram lidos como modelos definidores do que era [boa] arte. Esse seria o passado modernista que, como um fantasma a assombrar o presente, era algo a ser enfrentado. Só decretando sua morte – o que fazem Danto e Belting –, pelo inquietante decreto do “fim da história da arte” (Belin, 2006), foi possível denunciar a existência de modelos que se apresentavam como narrativas mestras construtoras de um estilo e/ou paradigma do que era ou não arte.

O depoimento de Glória Ferreira sobre a chamada nova pintura e a dinâmica das artes da década de 1980 à contemporaneidade faz importantes reflexões críticas a respeito dessas dimensões discutidas até aqui. Ela fala nas mudanças no campo da cultura, nos reordenamentos dos debates teóricos, nas discussões sobre a chamada pós-modernidade cultural, que são dimensões que atravessam a produção dos artistas. Reconhece também as mutações que o campo artístico começa a sofrer com a emergência das questões culturais, da imagem, da fragmentação dos discursos e da dimensão crítica dos debates sobre a pós-modernidade. Os anos 1980 induzem uma grande discussão entre os teóricos da arte que colocam em suspensão ou não as narrativas mestras que orientavam artistas, críticos e historiadores da arte, impetrando uma noção de epílogo:

Seria quase impossível, de fato, voltar a uma ideia de autonomia. *Essa contaminação com o mundo*, essa grande interrogação que os anos 1960/1970 lançaram, *o que foi esse “real”?* Porque, no fundo, talvez possamos dizer que há um deslocamento da questão clássica da

9 Segundo Ivair Reinaldin (2009, p. 21), antes, as narrativas de “Giorgio Vasari (da pintura representativa tradicional, do Renascimento ao Impressionismo) e de Clement Greenberg [do Modernismo da década de 1880 à abstração estadunidense do pós-guerra] regulavam as práticas artísticas, tornando-se modelos teóricos que definiam o que era considerado qualidade em arte. Na contemporaneidade, não há narrativas legitimadoras, não há discursos predominantes – apesar de que a própria tese de Danto pode ser vista como um discurso com pretensão de substituir os anteriores”.

vanguarda, que era a ideia da “arte e vida”. Para um questionamento da inserção dessa arte neste mundo, esse papel do artista, da sua função [...] São questões que estão na própria inserção dessa arte no mundo de que esses artistas não estavam separados. Eles tiveram que, mesmo com o mercado favorecendo, mesmo com essa expansão do meio de arte, se definir. Talvez não com a visada crítica dos anos 1970, a política, mas é verdade também que eles enfrentaram não só novas condições de produção no mundo, do ponto de vista capitalista, de acumulação do capital etc., como uma nova situação da arte em relação a isso. *Também não é à toa que nós entraríamos no que foi chamado de “pós-modernismo”*. E a respeito do pós-modernismo, mesmo que tratado com cuidado e sem entrar nesse debate, Lyotard tinha toda razão, ou seja: há um questionamento das grandes narrativas asseguradoras (Glória Ferreira, relato à autora, 2009, grifos nossos).

Segundo o fragmento do relato de Glória Ferreira que abre este capítulo, o final da década de 1970 é marcado pela fragilidade do meio artístico. Grosso modo, buscavam-se outras formas de apresentação da arte, daí os deslocamentos para a paisagem e para a arte urbana e pública. Essas experiências trouxeram para o meio artístico uma preocupação com os procedimentos de exibição da obra, e isso foi absorvido. Nesse sentido, a nova pintura produzida nos anos 1980 incorpora aspectos e elementos do conceitual, “da utilização de imagens, de outros materiais, de uma expansão em relação à tela” (Glória Ferreira, relato à autora, 2009), diferentemente do que pregavam algumas das teses de críticos à época, já discutidas no início desta tese, que consideravam que essa nova pintura era em parte uma negação, ou melhor, a outra face da moeda do que acontecera com a arte sob a experiência do conceitual.

O relato de Glória Ferreira faz uma análise bem densa das inter-relações, sempre em interdependências, entre os contextos, ou as figurações – do cultural, do meio artístico local/global, da produção historiográfica e da crítica, dos modos de fazer e de apresentação da obra – que contribuíram para essa produção da nova pintura. Mesmo que ela não tenha citado o sociólogo, seu percurso analítico é tributário da teoria analítica configuracional proposta por Norbert Elias (1987; 2005).

Um dos aspectos fortemente sublinhados por Glória diz respeito ao tema da imagem, trazido por essa nova pintura, ou, segundo suas palavras, “reinício de uma pintura”, que carrega em si – e esse foi o desafio que o meio artístico absorveu na época – a questão da imagem e da história da arte que efetivamente provocaram uma mudança nos modos de produzir e apresentar essas produções. Para ela, o desafio é tentar entender que mutação, que questões entraram no final dos anos 1970 e no início da pintura – de uma pintura que veio com muitas outras questões, como a da imagem, por exemplo.

Proliferavam imagens rebatidas, sobrepostas, fragmentadas e multiplicadas como recursos de comunicação de uma sociedade capitalista em mudança, que desejava

entreter os diversos públicos e unificá-los como consumidores. Os meios eram diversos: já não bastavam o cinema e a fotografia; agora, usavam-se também a televisão, o *outdoor*, os *shopping centers*, as revistas, os quadrinhos, as mais diversas embalagens... Uma infinidade de suportes e objetos sustentam imagens sedutoras. Essa é uma das dimensões culturais reconhecidas e presentes na pintura de parte dos artistas do Recife na década de 1980.

A imagem como simulacro do real é incorporada pelo meio artístico e transforma os modos de esses artistas fazerem pintura, em grupo ou individualmente. A paisagem natural, suas exuberâncias bucólicas, os tipos humanos presentes ali, as cenas de Olinda com seus coqueiros e cabrochas ou o Recife visto pelos paisagistas de Olinda são dimensões de uma figuração pictórica que já não seduzem os jovens artistas. Assim, seguindo as pistas dadas por Glória Ferreira, o desafio que enfrentamos aqui é identificar as questões introduzidas no final dos anos 1970 e que atravessaram os 80 produzindo mudanças na pintura e, mais especificamente, refletir sobre os possíveis deslocamentos provocados por essa nova pintura no meio artístico.

Interessa-me a pintura porque, repito, é um dos fazeres tradicionais mais recorrentes na produção dos artistas no Recife, ao lado da gravura e do desenho. A escolha pela pintura também se deve ao debate travado pela crítica da época sobre o chamado “retorno à pintura” em substituição à arte conceitual e sobretudo à permanência e à tradição desse fazer que contorna a história das artes plásticas em Pernambuco.

Além disso, neste capítulo, procuro analisar a pintura feita na década de 1980 pelos jovens artistas que de então, principalmente os integrantes do Carasparanambuco, do Formiga Sabe que Roça Come e do Quarta Zona de Arte, para trazer à tona o debate entre figuração e abstração, realçado nas memórias dos artistas entrevistados.

Também pretendo refletir sobre a pintura dos artistas de Recife entendendo-a como um registro da *cultura visual* da época, como artefato estético e artístico que carrega materialidade, repertórios temáticos, gestualidade e aspectos de um tempo histórico. Todas essas contingências de uma sociedade em processo de transformação certamente podem ser lidos na produção desses artistas.

Refletir sobre a produção pictórica é num procedimento teórico-metodológico de leitura dessa produção. Entendo a pintura como um texto que pode ser lido, decifrado e habitado pelo leitor; de cujas narrativas emanam significações construídas pelo autor e ressignificadas pelo leitor que as interpreta.¹⁰ Nesse sentido, pensar nessa dimensão

10 Segundo Michel de Certeau (2000), a atividade leitora segue os passos de uma produção silenciosa: “flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. Mas incapaz de fazer um estoque (salvo se escreve ou “registra”), o leitor não se garante contra o gosto do tempo (ele

implica considerar a obra e suas dimensões formais e estéticas, o sujeito que a produz e sua trajetória, a configuração que acolhe ou não essa obra, suas interdependências com outras configurações e, por fim, sua recepção pelos agentes e demais públicos que se apropriam dela. O texto visual será ocupado, usado como uma habitação cuja mobília será modificada “com gestos e recordações [...]”. A leitura introduz, portanto uma ‘arte’ que não é passividade. Assemelha-se muito ao que foi feito com a teoria pelos poetas romancesos medievais: uma inovação infiltrada no texto e nos termos de uma tradição” (Certeau, 2000, p. 49).

Assim, teço uma narrativa com base na leitura das obras pictóricas desses grupos e artistas colocando-as em diálogo com parte da pintura realizada no final dos anos 1970 e na década de 1980 por grupos de artistas que formavam a cena artística no Recife. Procuro perceber nas narrativas pictóricas permanências e deslocamentos, sobretudo dos mais jovens, que circulavam entre as balizas da “cartografia artística”, para usar as palavras de Eduardo Melo, do Carasparanambuco.



Figura 6.1 “Casamento numa terra estranha” de Eduardo Melo, acrílico sem tela 100x80cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.

se esquece lendo e esquece o que já leu), a não ser pela compra do objeto [...] de instantes “perdidos” na leitura. Ele insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcias, metáfora, combinatória, essa produção é igualmente uma “invenção” de memória. Faz das palavras as soluções de histórias mudas. O legível se transforma em memorável: Barthes lê Proust no texto de Stendhal; o espectador lê a paisagem de sua infância na reportagem de atualidades. A fina película do escritor se torna um removedor de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. Essa mutação torna o texto habitável, à maneira de uma apartamentos alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante” (p. 49).



Figura 6.2 (esquerda) “Zé Pilintra baixou...” de Maurício Silva de Albuquerque. Óleo s/ tela, 120x160 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.

Figura 6.3 “Triunfo da perna cabeluda” de Maurício Castro. Acrílico s/ tela, 71x795 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.



Figura 6.4 “O templo da deusa” de Fernando Augusto. Acrílico s/ tela, 130x68 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.



Figura 6.5 (esquerda) “ A mulher do 423” de Márcio Almeida. Acrílico s/ tela, 150x50 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.

Figura 6.6 “Objeto de Diálogo Pacifista” de José Paulo. Acrílico e óleo sobre madeira, 45 x 160 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.

Figura 6.7 Paulo Meira, sem título. Técnica mista s/ tela 140x100 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.

Figura 6.8 “Entradas e Bandeiras” de Flávio Emanuel. Acrílico pigmento natural e cerâmica, s/ tela, 200x150 cm. Mostra coletiva que reuniu jovens artistas.

6.1 Ver imagens: desafio para o historiador

Todas las obras de arte pertenecen a un suelo y a un momento, pero todas ellas tienden a transcender a ese suelo y a ese momento: son de aquí y son de allá. De ahí que sea muy difícil señalar con claridad las fronteras entre lo nacional y lo universal: no son categorías separadas sino, felizmente, en perpetua relación.

Octavio Paz

Evoco as palavras de Octavio Paz porque assumo aqui sua ideia de que a obra de arte pertence a todos os lugares e a todos os tempos. A arte nos dá a possibilidade de criar mundos e experimentar situações estéticas por meio da sensorialidade; embora não seja o único, é, por excelência, o lugar em que se exerce a criação.

Deleuze discorre sobre as relações entre as artes, a ciência e a filosofia considerando que todas elas são campos de ações criativas. Nessas relações, nenhum campo tem privilégio em relação ao outro; cada um é criador a seu modo. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o da arte, criar agregados sensíveis e o da filosofia, criar conceitos. Então, se funções, agregados e conceitos são grandes *rubricas*, ou postulados, podemos formular a questão dos ecos e das ressonâncias entre elas. Como é possível, sobre linhas completamente diferentes e com ritmos e movimentos de produção também inteiramente diferentes, um conceito, um agregado e uma função se encontrarem? Segundo o autor, as possibilidades de encontro se dão a exemplo do espaço riemanniano. Matematicamente muito bem definido com relação a funções, esse tipo de espaço implica a constituição de pequenos pedaços vizinhos cuja ligação pode ser feita de infinitas maneiras, o que ensejou, por exemplo, a teoria da relatividade. Depois, Deleuze menciona o cinema, sobretudo o do pós-guerra, para mostrar que esses *espacios desconexos* podem agora ser articulados de diversas maneiras, uma infinidade de maneiras, que não são predeterminadas. Mais precisamente, cita o cinema de Bresson: “claro, Bresson não é Riemann, mas ele faz no cinema a mesma coisa que [Riemann] produziu na matemática, há um eco” (Deleuze, 1991, p. 155).

Com essa epígrafe, quero pensar na arte como esse universo movediço, pouco palpável e refratário a definições; como algo que tem as feições de seu tempo, mas também as de todos os tempos. Partir com base nessa crença, cujas certezas são desestabilizadas por situações e sujeitos fincados em tempos e lugares históricos próprios, permite adotar e

criar múltiplas definições de arte e de obra de arte, mesmo díspares. Assim, a proposição de Octavio Paz será a bússola desta reflexão sobre a pintura realizada no Recife na década de 1980.

Assim, parto com essa bússola na bagagem, para a aventura de interpretar um conjunto de pinturas de artistas do Recife filiados a grupos e a movimentos artísticos de variadas tendências. Olharei para esses registros da cultura visual entendendo-os como textos narrativos, que contam aspectos específicos de maneiras de fazer a pintura naqueles anos, desvelando práticas culturais de grupos de artistas inseridos ou tentando se inserir no meio artístico da cidade.

Uma cartografia das artes plásticas vai sendo composta pelas maneiras de fazer, que são plurais e podem ser agrupadas em determinadas chaves explicativas – os figurativos e os abstratos, ou ainda os paisagistas e os retratistas, e os conceituais. Mas, com base nesse mapa que se estrutura em classificações que foram narradas por artistas e críticos da época, olhar para essas manufaturas crendo-as vinculadas a essa ou aquela classificação permite ao historiador buscar outras referências desse texto visual, em termos de tema e/ou conteúdo visual. Apurar o olhar, ser atencioso e curioso sobre o texto visual que se nos chega aos olhos é uma das dimensões deste método de investigação.

É claro que, para escrever uma narrativa histórica apropriando-se de imagens da arte, é preciso ver para além do repertório temático narrado – procedimento usual nas pesquisas acadêmicas, mas, a meu ver, de escasso para a pesquisa histórica em relação ao uso de imagens. É preciso recorrer também à observação e à análise dos aspectos formais da imagem, do uso dos materiais, da paleta de cores, dos suportes e da composição, entre outros.

Diferentemente do que fazem alguns historiadores da arte e estetas – que analisam a obra de arte por meio de uma estratégia puramente formal, dirigindo o olhar unicamente aos aspectos estéticos da linguagem –, o historiador de fontes visuais se ocupa também dos elementos da objetividade da obra, aspectos formais que constituem o documento visual, procedimento que pode revelar as diversas maneiras pelas quais que o texto foi elaborado, iluminando dinâmicas da vida cultural de uma coletividade e modos de fazer de uma dada cultura material.

A análise formal da pintura pode esclarecer certas experiências visuais que produziram fissuras, ressonâncias e deslocamentos nas maneiras de fazer, apreciar e conceber o que é e o que não é arte. Essa dimensão analítica não se separa das demais que estruturam a própria obra de arte, sejam dados aspectos biográficos do artista ou redes de relações que obra e autor estabelecem com seu campo de produção/consumo simbólico.

No âmbito da história e das ciências humanas em geral, a palavra escrita tem predominado como instrumento fundamental na construção da verdade científica, e essa recorrência acabou desqualificando outras fontes que davam a ver o real por meio de um processo interpretativo. “O início da História é um enigma”, afirma o historiador Antônio Paulo Rezende (2011, s/p), segundo quem existia antes um lugar especial para a invenção de escrita.

Bastam umas perguntas para causar desconfianças. Quem não conhece a escrita estaria ausente da História? As sociedades humanas dependem de alfabetos para consolidar sua cultura? Ninguém nega o valor da invenção da escrita. É importante ampliar os registros e difundir as narrativas. Mas as outras aventuras e ousadias ficam marginalizadas? A História não foi marcada por significados que acompanham a imaginação das relações sociais? Não nos limitemos aos traços e rascunhos. Os desenhos, os objetos, os rituais, os gestos formam as culturas e os seus significados (idem).

Assim se reitera uma crítica feita a certas visões da história e da historiografia e aponta também novas possibilidades de ampliação do campo de pesquisa do historiador, ao propor que ele não se limite aos escritos formais, pois outras formas de expressão do homem em sociedade são – e sempre foram – produtoras de sentidos e significados. Contudo, o uso de fontes visuais exige aprofundamento teórico e sistematização metodológica. A cada pergunta colocada ao texto visual, a cada olhar – às vezes desprezioso – lançado sobre ele, camadas e mais camadas vão surgindo a dizer do mundo. A experiência do olhar é histórica,¹¹ circunstancial e produzida no jogo e nas disputas, que são constantes. As imagens produzem e provocam um desassossego nas aparentes águas mansas das escritas bem postas em documentos calculáveis. “O sossego é uma utopia. Estamos no território

11 Para o campo da história que estuda o olhar nessa relação histórica e contextual, é fundamental o trabalho de Michael Baxandall (1991), *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Segundo o texto, a experiência do olhar é social, assim como os estilos e a maneira de fazer e representar o mundo por meio da pintura. Hábitos visuais cotidianos são apreendidos pela experiência do olhar do pintor, e são esses hábitos que dialogam com o olhar do receptor. Em seu *As regras da arte* (2010), Pierre Bourdieu discute a gênese social do olho e conta que o livro de Baxandall foi para ele como uma realização exemplar do que “deve ser uma sociologia da percepção artística e também como uma oportunidade fazer desaparecer os vestígios de intelectualismo que podiam restar na exposição que eu fizera, alguns anos antes, dos princípios fundamentais de uma ciência da percepção artística” (p. 348). Segundo Bourdieu, foi a partir da leitura do livro de Baxandall que ele introduziu em sua análise da percepção da obra de arte uma teoria da percepção primeira como prática: “Olho moral ‘e espiritual’ modelado pela religião, a educação, os negócios, o ‘olho do quattrocento’ não é mais que o sistema dos esquemas de percepção e de apreciação, de julgamento e de fruição que, adquiridos nas práticas da vida cotidiana, na escola, na igreja, no mercado, escutando cursos, discursos ou sermões, medindo montes de trigo ou ecas de lã ou resolvendo problemas de juros compostos ou de seguros marítimos, são empregados em toda a existência ordinária e também na produção e na percepção das obras de arte. Contra o erro intelectualista que espreita sempre o analista, Baxandall visa reconstituir uma ‘experiência social’ do mundo, entendida como a experiência prática que se adquire na frequentação de um universo social particular, isto é, no caso considerado, um *habitus* de comerciante ou, como ele próprio o diz em um resumo intencionalmente esquemático de suas análises, de ‘homem de negócios que frequenta a igreja e tem gosto pela dança’” (Bourdieu, 2010, p. 353).

das instabilidades. [...] O futuro não dispensa enigmas e o passado não está sepultado” (Rezende, 2011, s/p).

Na obra já citada em nota, Baxandall (1991) constrói a noção de *period eye*, ou “olhar de época”, que reconhece hábitos visuais e modos cognitivos de percepção. A questão central no livro de Baxandall é relacionar a produção de quadros (pintura e pintura de interior) e a recepção dessas obras a uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente demarcada e, portanto, socialmente construída. Seguindo as pistas do autor, pode-se dizer que a experiência visual é culturalmente construída, isto é, marcada por recorrências socioculturais que atribuem sentidos ao que é olhado pelos espectadores e produzido pelos artistas. O espectador se vale de uma competência visual que é socialmente estabelecida, do mesmo modo que o pintor depende da resposta de seu público. Assim, as configurações sociais influenciam a experiência visual. “Fundamentalmente, Michael Baxandall aponta o fato de que o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado” (Knauss, 2008, p. 159).

Nesse sentido, o valor da obra de arte – no caso específico, da pintura – depende do valor que lhe atribuem os olhares dos agentes que integram a estrutura da instituição – produtores, espectadores, especialistas, mediadores –, ou, nas palavras de Bourdieu (2010), toda a composição da estrutura do campo artístico. Daí decorre o esmaecimento de um pressuposto caro às artes em geral: o de que o valor estético não é imanente ou dado *a priori*, pois sua promoção é social. O paradigma¹² que atribui à obra essa imanência estética foi fundamentalmente construído dentro do campo da história da arte com pressupostos de valorização da estética. Se a ampliação dos sentidos para o objeto da arte foi possível, também o foi a ampliação do campo para os objetos artísticos do *design*, da fotografia, do cinema, da iconografia etc. Nesse sentido, Paulo Knauss afirma que a aproximação da história da arte da história da imagem promoveu um alargamento e a inclusão de diversas produções, resultando no chamado campo da cultura visual.¹³

A ousadia e a coragem de alguns historiadores ao escolherem estudar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levaram-nos a ampliar seu universo de fontes.

12 O historiador Paulo Knauss (2008, p. 160) considera que é a “ausência dessa teoria de base epistemológica universal tradicional da história da arte que torna possível o campo da cultura visual [...] [a história da arte é vista pelo estudo e pelo reconhecimento da] heterogeneidade do mundo das imagens, [d]as diferentes circunstâncias de produção e [d]a variedade de funções culturais e sociais que são atribuídas às imagens. Nesse caso, afirma-se uma história da arte entendida como história da imagem”.

13 Knauss chama atenção para as abordagens de Malcolm Barnard (2001) sobre a relação entre história da arte e história da imagem e acrescenta um comentário de James Elkins (2003, p. 60): “isso se relaciona [ao] fato de que os estudos visuais apresentam uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas predefinidas da história, escapar da história dos estilos e abrir o estudo do visual a um conjunto mais abrangente de tema”.

Dentre os temas que passaram a integrar o rol de objetos de interesse do historiador, destacamos a produção da arte, da imagem fotográfica, do cinema e de toda criação imagética do mundo contemporâneo: propaganda, telenovela, fotonovela, quadrinhos, *design*...

Tornava-se imprescindível que as antigas fronteiras e os limites tradicionais fossem superados. Exigiu-se do historiador que ele fosse também antropólogo, sociólogo, semiólogo e um excelente detetive, para aprender a relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão do conjunto (Mauad, 1996, p. 78).

Enriquecendo as reflexões sobre o uso de fontes visuais, principalmente coleções fotográficas, a historiadora Ana Maria Mauad desenvolve pesquisas cujo recorte analítico contempla tanto a formação da coleção quanto a análise histórico-semiótica da produção e interpretação das fotografias. Entre seus objetivos, geralmente há o interesse pela experiência fotográfica como prática de produção de sentido social. Relacionar a prática fotográfica a sua historicidade foi o caminho escolhido pela autora para analisar a presença da fotografia na experiência histórica dos séculos XIX e XX: as fotografias e suas histórias (2008, p. 13).

De todo modo, seja na fotografia ou na pintura, a diversidade converge para a interpretação. Que unidades comporiam a grade de interpretação das imagens do passado? Como interpretar as imagens produzidas no passado? Qual a natureza dessa produção imagética? Essa produção é invariável ou tem condicionantes históricos? Será a imagem das pinturas, dos desenhos, da estatuária sagrada e dos vitrais das capelas medievais da mesma natureza que as imagens técnicas como as do cinema ou da fotografia? Questões e mais questões complexificam e enriquecem o trabalho do historiador dedicado à análise de fontes não verbais. Nesse sentido, as relações entre história e imagem são como um fórum em que se pode debater a história cultural e social.

O tema “imagens de arte” vem sendo discutido em eventos científicos, simpósios e congressos que reúnem historiadores e pesquisadores de áreas afins. Daí decorre a constituição de grupos de pesquisa que vêm se dedicando ao estudo dessas relações,¹⁴ com uma ampla produção historiográfica. As aproximações e relações disciplinares entre

14 O Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi), da Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ), é um dos centros de referência que congregam linhas de pesquisa sobre História, Imagem e História da Imagem. Reúne coleções de imagens virtuais que acabam sendo disponibilizadas num sítio eletrônico compondo um banco de imagens e também tem promovido a produção de vídeos experimentais. No campo da organização está construída entre imagens técnicas e imagens artísticas. Em sua divisão de imagens técnicas, destaca-se o estudo da história da fotografia, do cinema, do vídeo e da cartografia, conduzindo à interrogação acerca do lugar da técnica na construção do olhar. Na divisão de imagens artísticas, discutem-se as relações entre arte e sociedade, caracterizando o estatuto artístico como produção social ligada à definição de padrões da cultura visual.

arte, imagem e história e seus limites têm sido discutidos por alguns intelectuais do campo (Knauss, 1990; 1997; 2006; 2008), que veio se definindo ao lado de reflexões sobre a história da imagem, ou história visual (Meneses, 2003; 2002).

Entre esses intelectuais, destaco o pesquisador Paulo Knauss,¹⁵ cujas pesquisas põem em questão essas disciplinas e inferem intersecções entre elas. Partilho de sua ideia de que a “História como disciplina tem um encontro marcado com as fontes visuais” (2006, p. 98), afirmativa que conduz à proposição de que “há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir historicamente o conceito de arte” (2008, p. 153).

A consolidação dos estudos culturais e suas aproximações com a história da imagem – estreitadas pela organização do campo da cultura visual –, tiveram impacto nos paradigmas conceituais e estruturados da história da arte, instituída por volta do século XVIII e caracterizada como campo legitimador de preferências e gostos e produtor de distinções entre sujeitos na sociedade e de “obras de arte” únicas, dotadas da aura da originalidade. Quanto a esse sentido primeiro, ligado à noção de “belas artes”, é imperativo reconhecer que o século XX lhe acarretou impactos significativos, de que dá provas, por exemplo, o mapeamento de Paulo Knauss (2008) da constituição da cultura visual e de suas tendências.

Ainda assim, vale destacar o deslocamento produzido na história da arte na segunda metade do século XX – a chamada história social da arte –, que lança à arte uma mirada

15 Segundo o pesquisador, duas abordagens concentram esse debate. Primeiramente, a que afirma a imagem como objeto de um campo disciplinar particular, numa abordagem teórica anglo-saxã, precisamente nos EUA e na Inglaterra, depois, a que aponta a formação de um novo campo de estudos, interdisciplinar, cujo objeto de investigação é a cultura visual – os chamados *estudos culturais*. Certamente, o conceito de *cultura visual* adquiriu sentidos diferentes em cada centro de pesquisa em que foi se desenvolvendo, mas, segundo Knauss (2008, p. 154/155/156), há “dois universos gerais que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo restrito. Inicialmente, pode-se caracterizar uma definição abrangente que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade. [...] Nessa perspectiva abrangente da cultura visual, importa sobretudo não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. [...] Em contraposição, é possível reconhecer um outro ponto de vista que define cultura visual de modo restrito, como o de Chris Jenks, que serve para abordar especificamente a cultura ocidental, definida pela centralidade do olhar. Esse ocular-centrismo, segundo o argumento do autor, estabelece a primazia do olhar como recurso para relacionar uma natureza exterior com uma mente interior, que traduz a metodologia da observação e o princípio epistemológico do empirismo como base do pensamento científico ocidental. O autor conclui que a teorização do olhar como prática social implica investigar os fundamentos do pensamento na cultura ocidental, identificando cultura visual como cultura ocidental (Jenks, 1995). [...] Ainda que de outro modo, esse ponto de vista restrito da definição de cultura visual é representado também por Nicholas Mirzoeff. Este autor defende a necessidade de o estudo da cultura visual se posicionar como o estudo crítico da cultura global da visualidade, sob domínio da mediação tecnológica baseada na imagem digital ou virtua”.

analítica que privilegia suas condições sociais de produção e recepção. Inclusive, a meu ver, pondo em xeque a própria categoria *arte*.¹⁶

Acompanhando Margaret Dikovstskaya (2005), podemos dizer que, ao abarcar a diversidade do mundo das imagens e confundir história da arte e história da imagem, os estudos visuais até podem explorar axiomas e pressupostos da metodologia da história da arte, problematizando-os sem necessariamente querer substituí-los. Por outro lado, os *estudos visuais constituem um campo mais estreito que a história da arte*, na medida em que restringem o marco crítico na abordagem dos objetos a partir de uma perspectiva teórica. O que se verifica, resumidamente, é que a *categoria de cultura visual* permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria (Knauss, 2008, p. 161).

Parece-me importante, no mapeamento dessa produção – que no Brasil vai se conformando sob a denominação de História e Imagem, ou, mais especificamente, História e Arte, e ainda como História e Cultura Visual –, observar o uso da fotografia como fonte de estudos históricos¹⁷ não como novidade, mas como uma permanência no ofício. Segundo o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (2002, p. 148), trabalhar historicamente com imagens impõe “percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação [...] [contra os estudos que dão prioridade à] análise da imagem em si, distinta de sua biografia, sua carreira, sua trajetória”.

Ao assumir esse caminho teórico metodológico, Ulpiano Bezerra de Meneses se afasta dos autores que analisam imagens artísticas restringindo-se à interpretação da imagem

16 Essa é uma riquíssima discussão, ligada ao próprio domínio da produção artística e de seus produtores – os primeiros a desestabilizar a categoria arte. Vale citar o trabalho *Fonte*, com que Marcel Duchamp, em 1917, reordenou concepções, maneiras de ver e de fazer arte até a atualidade.

17 É obrigatório citar aqui trabalhos que desafiaram as fronteiras dessa relação e produziram deslocamentos significativos na produção historiográfica no Brasil: as pesquisas do professor Ulpiano Bezerra de Meneses foram determinantes para o debate não só sobre a fotografia, mas sobre o que veio a ser a cultura visual. Seu texto “A fotografia como documento – Robert Capa, e o miliciano abatido na Espanha: sugestão para um estudo histórico” (2002), se tornou referência fundamental para os estudos da História e fotografia. No artigo, o autor discute a relação entre documento (imagem) e o problema da autenticidade, em um primeiro momento, depois, a produção da imagem, que segundo ele esse tema tem mobilizado a produção bibliográfica e, portanto anunciava textualmente ser necessário trabalhar separadamente essa questão. O forte do artigo foi o estremecimento que causou nas discussões sobre o uso das imagens no campo da história, afinal Ulpiano Bezerra trazia ao debate a premissa que toda imagem é construída e merece ser cotejada com outros documentos e registros, e descortinava o tema sobre a iconização da imagem, ou seja, sua recepção e as diferentes apropriações e circulações feitas ao longo do tempo. No processo de iconização da imagem que a transformará numa imagem emblemática, sugere ainda o autor que façamos uma biografia da imagem, como em outros momentos Ulpiano traçará a proposta de realizar a biografia dos objetos. Para ambos os procedimentos, “por força exigiria o exame de outras fontes, que não a imagem ela própria”.

em si. E, para escapar a essa e a outras armadilhas que resumem uma obra a seus elementos sígnicos ou a uma abordagem puramente semiótica, afirma o historiador que é imperativo passar:

[das] camadas rarefeitas e genéricas para os patamares específicos e diferenciados da História [...] materializar o documento, considerá-lo *também* um objeto material, e não só um abstrato emissor semiótico. A autenticidade, como as intenções ou motivações, são importantes para a definição de estados de coisas, de situações, de operações ideológicas, políticas, econômicas etc., assim como fundamentais na proposição de estratégias de indagações – jamais, contudo, para explicações, relações causais, interpretações processuais etc. Dito de outra forma, uma imagem como a nossa ganharia muito em ser trabalhada com a mesma objetividade dos fatos sociais na visão de Durkheim – visão que hoje, sem dúvida, não é do agrado geral, mas, a meu ver, constitui excesso salutar para libertar a história dos descaminhos e dos labirintos semióticos. Nessa direção, questões como as intenções e as motivações do autor perdem relevância, assim como as fronteiras impostas pelos contextos de origem – como se a historicidade se esgotasse nas origens (Meneses, 2002, p. 149).

Tomo nesta tese o sentido proposto por Meneses, da imagem como artefato no formato bidimensional. Ela não é mero suporte semiótico, mas tem biografia e vida social, de modo que é preciso recompor sua trajetória para escrever seus sentidos e usos diversos. Assim se produz um “circuito de ações” e, nesse circuito, se estabelecem as muitas significações de uma imagem.

Ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve, quase sempre, apenas a imagem – transformada em fonte de informação. Conviria lançar, no entanto, indagações sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem para compreender como ela tem sido explorada não só pela História, mas pelas demais ciências sociais. Nessa trilha, o sociólogo Norbert Elias escreveu o ensaio *A peregrinação de Watteau à ilha do amor* (2005), uma bela e importante leitura de uma tela do artista francês Antoine Watteau, uma narrativa poética e uma experiência metodológica sobre a leitura de imagem.

Pouco antes de morrer, com apenas vinte por cento da capacidade vidente, Elias produz o texto numa circunstância muito peculiar: numa aula informal, como explica Hermann Korte, então diretor da Fundação Norbert Elias, na apresentação à edição brasileira.

Era maio de 1983. Elias estava em Bielefeld – onde morava havia algum tempo, trabalhando como professor no Centro de Pesquisa Interdisciplinar – e foi a Berlim para participar de um colóquio sobre o tema “O espaço privado”, organizado por Philippe Ariès.

No segundo dia do colóquio, à mesa do reitor, Peter Wapnewski, Korte comentava o debate público que se travava então em Berlim: deveria o Estado se dar ao luxo de comprar o quadro do artista Antoine Watteau, *O Embarque para a ilha de Citera*, de seu então

proprietário, o príncipe Luiz Ferdinando, da Prússia? Segundo Korte, Norbert Elias reagiu espontaneamente, dizendo que o quadro deveria impreterivelmente permanecer acessível ao público, pois era uma joia do acervo nacional. Diante disso, o reitor perguntou: “O senhor estaria disposto a declarar isso publicamente, ou até mesmo diante do quadro, para a mídia?”. Prontamente, Elias se colocou à disposição de seu anfitrião e, já no dia seguinte, o grupo se dirigiu ao castelo Charlottenburg. Diante do quadro, Elias fez um pequeno discurso, uma bela leitura da pintura de Watteau, e, de volta a Bielefeld, escreveu o ensaio.

Assim como em outros trabalhos, Norbert Elias mobiliza muitas cadeias de interdependências e, em poucas páginas, faz da tela de Antoine Watteau o dado empírico que lhe dá acesso ao campo de produção/consumo simbólico da tela, ilustrando-o com um exemplo pictórico que o faz percorrer três séculos.

A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor (2005) tem três partes. Na primeira, Elias faz uma leitura de *Peregrinação para Citera*, de Watteau,¹⁸ em que inclui a descrição da tela – os personagens, a história de cada um e seu lugar na fila para o embarque – em sequência: primeiro, segundo e terceiro plano. Atém-se com mais propriedade a gestos e expressões de uma ou outra figura, até descrever a cena que antecede a representação dos funcionários da embarcação:¹⁹ “O barqueiro, de pé na embarcação, inclina-se para fora.

18 O livro foi escrito em 1983, como resultado de uma fala de Elias sobre o quadro diante de um público constituído por Phillipe Ariès e Roger Chartier, entre outros. Na verdade, Elias participava de um colóquio em Berlim e não estava ali para falar sobre o quadro, mas aceitou pronunciar-se publicamente defendendo que a obra deveria ser acessível ao público, em virtude do debate que ocorria na ocasião sobre se o Estado alemão deveria “se dar ao luxo” de comprar essa obra de um colecionador particular. A curiosidade é que, na época, Elias tinha apenas 25% da visão, de modo que a “aula” foi baseada em sua lembrança da tela.

19 Continua narrando a atmosfera do quadro, analisa com propriedade a composição das cores, o jogo de luz e sombra, a disposição dos objetos, a expressão das faces, os gestos e os movimentos dos personagens: “Em seu quadro, vê-se o cortejo dos casais de amantes que, naquele exato momento, começam a se preparar para percorrer o caminho até a praia. Lá os espera o barco paramentado que logo os levará à ilha de Citera; a atmosfera do quadro pode parecer, à primeira vista, alegre e festiva. As pessoas estão dispostas em pequenas figuras, numa paisagem de um grande e antigo jardim, como num palco em altas cortinas. Toda teatralidade, porém, está ausente. As figuras graciosas se movimentam à vontade. Em primeiro plano, os últimos casais do cortejo, os mais próximos do espectador, preparam-se para sair. Bem à frente, vemos erguer-se uma jovem mulher cujo companheiro está ao lado. Mas ela ainda está sentada e olha, assim parece, algo sonhadora para a frente, como uma jovem mulher antes da primeira noite de amor. [...] Um pequeno cupido trajado como peregrino puxa o vestido dela, como se quisesse lembrar à sonhadora que já é hora da partida. Atrás, vemos um segundo casal, também em vias de se levantar. Nesse momento, um terceiro casal, o seguinte da fila, faz menção de se mover, mas a bela mulher, particularmente desenhada com nitidez, volta-se, aparentemente, mais uma vez, na direção da jovem sentada. Seu namorado já está todo voltado para o barco e parece puxá-la suavemente para adiante. Um pouco mais em segundo plano, observamos o início do cortejo e uma fila de casais, que apenas aguardam para entrar no barco. [...] Na própria paisagem ajardinada, a clara luz do acaso é quebrada reiteradamente pelas altas árvores com suas copas verde-escuras. Ela brinca sob um pedestal de pedra com um busto de figura feminina, adornada com aljava e arco, talvez com a intenção de lembrar que o destino da viagem é a ilha da deusa do amor, da risonha Afrodite. Incide também sobre a bela mulher que se inclina para trás. Em forte contraste com o jogo de luz e sombra claro-escuro enevoadado que domina todo o quadro, está a luminosidade do sol poente, a radiante claridade à direita, no fundo. Isso confere um caráter de inquietude à composição. E,

Um cupido acende um archote, talvez como ajuda para a viagem noturna e, ao mesmo tempo, como um sinal para o espectador de que a luz clara, ao fundo, é o derradeiro brilho do sol poente” (p. 21).

Na segunda parte do livro, Elias passa às considerações sobre a *trajetória do artista*, de origem burguesa, que compôs a obra como requisito para o ingresso na Academia Real de Pintura e Escultura, dominada pela aristocracia. Nesse momento, Elias singulariza o contexto de Watteau e suas relações com o mundo da arte da época. Assim, interpretar a obra é, a um só tempo, descrevê-la e descortinar a trajetória do autor, facultando ao leitor uma melhor compreensão do trabalho.



Figura 6.9 Antoine Watteau. **Embarque para a ilha de Citera.** 1717. Óleo sobre tela, 129 cm x 194 cm. Museu do Louvre, Paris.

em contraste com a tranquilidade do antigo jardim com as copas verde-escuras das árvores e sua doce serenidade, a surda movimentação do cortejo dos amantes torna-se ainda mais intensa à medida que aqui, nessa claridade, os contornos de algo desconhecido, que não se deixa conhecer, perfis de construções que, precisamente por reluzirem como sombras através da névoa clara e radiosa, provocam um ligeiro arrepio, como sinal de perigo” (2005, p. 21). Esse trecho é revelador da forma como Elias lê a pintura, lançando mão da descrição da narrativa pictórica. Eventualmente por causa da cegueira, esse procedimento nos indica, aos historiadores, um caminho metodológico importante para a leitura de imagens. Ao mesmo tempo em que descreve, Elias analisa e imprime a essa narrativa valores, impressões e sínteses de seu tempo e da forma com que olha o mundo presente.

Por último, Elias dá prioridade à *recepção* da pintura de Watteau e suas apropriações e ressignificações em três momentos: no início do século XVIII, quando de seu ingresso na Academia Real de Pintura (1712), com a tela *A Ilha de Citera* (1709), no período revolucionário da França, pós-1789, e no século XIX, com os artistas românticos:

[...] de “pintura de festa”, como foi classificada pela Academia quando recebeu a tela, foi depois considerada uma expressão da futilidade da aristocracia, no período da Revolução Francesa, sendo depois resgatada como símbolo da vida de amor e prazer pelos jovens artistas que buscavam a beleza perdida na Paris da revolução industrial. Nesse sentido, percebiam também a Citera de Watteau como representação de uma festa do prazer. Mais uma vez, uma máscara aparecia diante da obra; mais uma vez, via-se o quadro seletivamente, de maneira a relacioná-lo a ideais particulares, como representação pictórica de uma utopia coletiva (Elias, 2005, p. 43).

Em outras palavras, Elias dá conta da mudança da mentalidade europeia desde o período aristocrático até o final do século XIX, quando as utopias idealistas começaram a se transformar em medo e angústia.

A atmosfera crepuscular pode ser associada aos últimos anos de Luís XIV na França, e as sombras das velhas árvores, ao poder do rei, enquanto a aristocracia ficava acomodada sob proteção real. Esse era o sentido que se ia construindo após a Revolução Francesa, quando se dá ao quadro uma interpretação política que não havia no Estado absolutista. Quase em meados do século XIX, quem determinava o gosto eram os próprios artistas e literatos em ascensão, jovens que se reuniam em grupos que “para compensar a rotina cinzenta e sombria da sociedade burguesa [...] sonhava[m] com a alegria, com a beleza dos trajes que as pessoas então vestiam, com a graça e a elegância de suas festas (Elias, 2005b, p. 42). Foi nessa altura que Watteau e sua Citera foram redescobertos e reinterpretados à luz das “necessidades emocionais e ideais” dessa geração; primeiro, como ideal da vida bela. Até que um desses jovens poetas viaja para Citera, então sob domínio inglês, e conhece uma ilha devastada, feia, onde condenados são enforcados em praça pública. E reinterpreta-se a obra (Tavares, 2009).

Refazendo o percurso das interpretações da obra ao longo da história, Elias mostra como se lhe atribuem diferentes sentidos, seja por suas próprias peculiaridades – “cuja atmosfera é polissêmica e crepuscular [...] comedido na expressão de sentimentos, e talvez por isso mesmo não preenche de sentidos” (2005b, p. 28) –, seja devido à situação dos grupos sociais que a interpretam a cada tempo. Se a peregrinação representada na obra é uma alegoria do prazer, na partida rumo à utopia da Ilha do Amor, ou, pelo contrário, se é uma alegoria da dor de deixar uma vida de prazer para ser sacrificado no altar da deusa Afrodite, depende das circunstâncias de cada época. Para Elias, “pertencem às características particulares do quadro suas diferentes interpretações ao longo do tempo

e, em sentido mais amplo, também a transformação das atmosferas que se ligam ao que está representado” (Elias, 2005b, p. 23).

A empreitada de Norbert Elias bem pode orientar o percurso da leitura de uma obra. Tomo aqui as duas primeiras etapas, que considero extremante pertinentes para historiadores que trabalham com imagens de arte. Não obstante, procedimento semelhante ao proposto por Elias é adotado por autores ligados ao campo da arte educação. No Brasil, a professora Ana Mae Barbosa foi a principal responsável pela recepção das teorias sobre leitura de imagem,²⁰ criando uma abordagem chamada *abordagem triangular*, apoiada em três pilares principais: a) o contexto da obra, do produtor e do meio de produção inter-relacionados com outras dimensões da vida social; b) o processo de leitura e descrição da obra; c) a experimentação do fazer artístico. Segundo Ana Mae, essas três dimensões são fundamentais para a potencialização de uma experiência de leitura de imagem e a formação de públicos leitores de obras de arte e da imagem de modo geral.

A experiência do olhar é histórica²¹ e circunstancial e se forma no jogo e nas disputas permanentes. As imagens produzem e provocam um desassossego nas águas aparentemente calmas das escritas bem-postas em documentos calculáveis: “O sossego é uma utopia. Estamos no território das instabilidades. [...] O futuro não dispensa enigmas, e o passado não está sepultado. Os tempos conversam” (Rezende, 2011, s/p).

Na obra citada, Baxandall (1991) postula a noção de *period eye*, ou “olhar de época”, que reconhece “hábitos visuais e modos cognitivos de percepção” (Knauss, 2008, p. 158). A questão central no livro de Baxandall (1991) é relacionar a produção de quadros (pintura e pintura de interior) e sua recepção a uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens

20 No campo da arte-educação no Brasil, o tema da leitura de imagem foi incorporado ao ensino de arte, em escolas e museus, como possibilidade de apreciação e fruição de trabalhos artísticos. Mais precisamente, na década de 1980, com uma consciência museológica ampliada e questionando as propostas educacionais em arte centradas apenas no fazer, o MAC-USP, durante a gestão da professora Ana Mae Barbosa, sistematizou *metodologia triangular*, depois chamada *proposta triangular*. Sem negar a produção e as manifestações artísticas das diversas linguagens, os educadores deram início a um processo de discussão e pesquisa que conduziu o ensino da arte para o conhecimento da arte e sua interpretação. *Abordagem triangular* é a proposta pedagógica brasileira que defende que a construção do conhecimento em arte precisa do cruzamento entre experimentação, decodificação e informação, rompendo com a ideia da arte ligada apenas ao fazer artístico. Em 1988, o estadunidense Robert William Ott, então professor do Departamento de Arte-Educação da Penn State University, na Pensilvânia, veio ao Brasil para ministrar o curso Ensinando Arte através da Crítica de Arte, no MAC-USP, acontecimento marcante nesse processo de reflexão e intensificação da prática da leitura das produções artísticas em salas de aulas e exposições. Na ocasião, Ott apresentou seu sistema de crítica artística *Image Watching*, inspirado em autores como John Dewey, Thomas Munro e Edmund Feldman

21 O texto fundamental para o campo da história que faz um estudo do olhar nessa relação histórica e contextual é *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, de Michael Baxandall (1991). Afirmam o autor que a experiência do olhar é social, assim como os estilos, a maneira de fazer e representar o mundo por meio da pintura. Os hábitos visuais cotidianos são apreendidos pela experiência do olhar do pintor e são eles que dialogam com o olhar da recepção.

como uma habilidade historicamente demarcada. Seguindo as pistas de Baxandall, pode-se dizer que a experiência visual é culturalmente construída, ou seja, marcada por recorrências socioculturais, e atribui sentidos ao que os espectadores veem e os artistas produzem. O espectador se vale de uma competência visual que é socialmente estabelecida, do mesmo modo que o pintor depende da resposta de seu público: “Fundamentalmente, Michael Baxandall aponta o fato de que o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado” (Knauss, 2008, p. 159). Nesse sentido, o valor da obra de arte depende do valor que lhe atribuem os olhares que recaem sobre ela – de agentes do sistema cultural, especialistas, produtores e espectadores. Assim, as abordagens que depositam o valor da obra nos elementos estéticos ou lhe atribuem imanência estética²² – fundamentalmente construída no âmbito da história da arte – são limitadoras. O valor estético não é imanente à obra, pois sua promoção é social.



Figura 6.10 Antoine Watteau. *Pilgrimage to Cythera*. Óleo sobre tela, 129 cm x 194 cm. Castelo Charlottenburg, Berlim.

²² Paulo Knauss (2008, p. 160) faz uma consideração louvável sobre a questão: “[é a] ausência dessa teoria de base epistemológica universal tradicional da história da arte que torna possível o campo da cultura visual”. A história da arte é vista pelo estudo e pelo reconhecimento da “heterogeneidade do mundo das imagens, as diferentes circunstâncias de produção e a variedade de funções culturais e sociais que são atribuídas às imagens. Nesse caso, afirma-se uma história da arte entendida como história da imagem”.

Em função de tudo isso, passaram a integrar o ofício do historiador questões colocadas pelas dimensões estéticas, da linguagem, do suporte e das narrativas das fontes escritas e, na mesma medida, das visuais.²³ Por exemplo, alguns cuidados do tratamento interpretativo da fonte impressa (escrita) parecem ter semelhanças procedimentais e metodológicas com o da fonte visual (Lucca, 2005).²⁴

O rigor da análise interpretativa do documento impresso deve recair sobre o conteúdo, mas igualmente sobre o suporte do texto, o espaço que a narrativa ocupa na página, a moldura que cerca e impõe limites a essa narrativa, o tipo e a qualidade do papel utilizado, as cores e a tipologia da fonte, os dados biográficos do autor, o lugar da publicação na imprensa, os editoriais e editores, o modo como as imagens foram inseridas na página, quem seriam os potenciais leitores e quais teriam sido as intenções desse uso, entre outros vestígios que orientam o historiador.

A essa mirada meticulosa, se soma a importância de investigar os contextos do campo produtor; no caso do trabalho de Tânia de Lucca (2005), a história da imprensa, a história gráfica e do *designer* e os dados biográficos dos envolvidos na trama. Com o mesmo rigor deve-se analisar a fonte visual; todos os sinais e pistas têm significados e falam para além do conteúdo explícito na imagem e em sua suposta narrativa.

Transpondo essas orientações para a análise da fonte imagética no trabalho do historiador, principalmente a pintura, devem-se levar em consideração todas as dimensões propostas por Tânia de Lucca (2005) e ainda outras referências que, por um lado, pertencem a um contexto histórico específico e, por outro, podem agir no tecido social e resignificar-se.

23 O uso da expressão “ofício do historiador” quase impõe a referência a Michel De Certeau (1982) e a seu já clássico *A escrita da História*, que discute as três dimensões do fazer do historiador: a da prática de análise, a do lugar social e a da escrita. Para Certeau, a história é a arte da encenação que compreende a relação entre o lugar do discurso, os procedimentos de análise e a construção de um texto. Portanto, a “combinação de um lugar social, de práticas científicas e de uma escrita” (p. XX). Desenvolvido na terceira geração dos *Annales*, esse texto é central para se pensar o problema da historiografia fora do debate dual entre materialismo e idealismo.

24 Menciono Tânia de Lucca (2005) para justificar minhas considerações neste capítulo. Sua proposta é muito importante para o historiador, seja na pesquisa de fontes impressas (escritas) ou de produções da cultura visual. Lembro ainda do impacto que sofri quando inter-relacionei as dimensões procedimentais metodológicas das fontes impressa e visual, na aula de abertura do programa de Pós-graduação em História da UFPE, em 2008: Tânia de Lucca falava no rigor com que se deve analisar uma fonte impressa, sem contudo deixar de analisar o conjunto de implicações de tal obra com o meio de produção, os agentes, a recepção, a linguagem etc. Essas orientações são essenciais ao ofício do historiador, em particular neste caso, em procuro refletir sobre a pintura dos artistas do Recife.

6.2 Cartografia das artes plásticas: ressonâncias e deslocamentos

Imaginemos um mapa do Recife cujas balizas fossem os registros visuais da produção artística que compunha a representação das artes plásticas na década de 1980. Essa cartografia poderia ser desenhada entre Recife e Olinda, duas cidades muito próximas, ocupadas por seus artistas, que as narraram em cores e tintas. Havia diferenças entre essas representações, mas não eram apenas pela forma de ocupar e de habitar essa ou aquela cidade. Eram pelas muitas maneiras de fazer e representar a pintura ou o objeto artístico.

Essa cartografia pode ser sinalizada pela presença dos artistas que se filiavam às representações artísticas existentes no Recife dos anos 1980. A tradição figurativa é uma delas. A figuração como possibilidade poética de representar o mundo era uma permanência, uma continuidade da produção das artes plásticas em Pernambuco, e se fazia de muitas maneiras, numa espécie de mosaico cujas partes compunham um tecido híbrido, diverso, com muitas cores, texturas e formas.

Dos artistas filiados ao figurativismo, um grupo foi transportado ao presente nos relatos de memória, muitas vezes e por muitas vozes. Eis nosso primeiro marco: o grupo que aparece nas memórias identificado com o artista João Câmara. Os relatos dizem de um grupo de artistas que mantinham diálogo com Câmara – figurativos, no modo de representar figuras humanas e cenas do cotidiano, muito próximos aos trabalhos do artista, razão por que foram chamados “o grupo de Câmara”. Nas entrelinhas, entendi que esse grupo orbitava em torno de João Câmara, o que observei no registro das entrevistas, nas pausas mais longas dos entrevistados e na troca sutil de olhares entre os artistas, quando havia mais de um.

Nessa década, João Câmara mantinha boas relações com aos órgãos públicos de cultura e seus representantes. Foi nesse período que a prefeitura do Recife adquiriu a série *Cenas da Vida Brasileira 1930-54*,²⁵ realizada entre 1974 e 1980, na gestão de Gustavo Krause, que aponta a forte influência do então secretário de Planejamento Luiz Otávio Cavalcanti. De acordo com as negociações, a coleção foi doada para a Fundação de Cultura Cidade do Recife, que depois a doou à Galeria Metropolitana de Arte,²⁶

25 Em 1974, João Câmara começou os trabalhos litográficos de *Cenas da Vida Brasileira*. Juntamente com o amigo Franklin Delano, instalou prensas e equipamentos no ateliê de Campo Grande (Recife), onde, reunindo-se outros artistas interessados em litografia, fundou-se a Oficina Guaianases de Gravura, depois transferida para Olinda. Nesse espaço, João Câmara enveredou pela pesquisa da série, cujo conjunto de 10 painéis de pintura a óleo sobre tela e 100 litografias foi apresentada, em 1976, no MAM-RJ e no Masp. A série representa cenas da vida brasileira de 1930 a 1954, período que corresponde quase totalmente à presença de Getúlio Vargas na presidência do Brasil e que, segundo Câmara, foi também a grande influência política de sua geração.

26 A Galeria foi criada para acolher parte de uma coleção de obras de arte, entre elas, uma coleção do artista Vicente do Rego Monteiro que pertencia à prefeitura do Recife, mas cujas peças estavam espalhadas

criada em 1981 e, desde 1997, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Segundo Paulo Bruscky, não havia, para o acervo dos museus, “política [pública] de aquisição de obras de arte; o que ocorria eram maneiras particulares e específicas de aquisição, muito pela doação dos artistas plásticos, que chegavam e doavam trabalhos para a Galeria Metropolitana, por exemplo” (relato ao Educativo do Mamam, 2010).

O artista discute essa falta no período e entende que ela persiste até os dias atuais, mas talvez ela já exista em alguns estados do Brasil, por edital ou por um plano de aquisição de obras de artistas brasileiros para os acervos de museus públicos. Sobre a compra da obra de João Câmara, afirma que “não houve uma política de aquisição, foi exclusivo para João Câmara e a Guaianases. Não houve [...] um estudo ou uma política de aquisição, foi uma coisa assim, entre Gustavo Krause e João Câmara” (Paulo Bruscky, relato ao Educativo do Mamam, 2010).

Uma forma de significar a fala de Paulo Bruscky é destacando que, entre os grupos que compunham a cartografia das artes, havia diferenças não só quanto às maneiras de produzir e representar as obras, mas também disputas de poder dentro do meio. A meu ver, sua queixa da falta de uma política de aquisição integra esse jogo de poder. Certamente, a década de 1980 foi aquela em que João Câmara consolidou seu trabalho e adquiriu prestígio nacional e internacional. Nesse sentido, suas relações com o poder público no Recife foram fortalecidos, pois ele representou o estado de Pernambuco em diversos eventos das artes plásticas.

Voltando ao relato de Bruscky, o que pode significar sua afirmação de que não havia uma política de aquisição de obras? Penso que, no presente, o artista desconsidera as práticas da época, que levaram à constituição de acervos públicos de arte, mas vejo sua negativa nesse fragmento como bastante reveladora. Primeiramente, de uma dimensão da configuração das artes plásticas que lhe é inerente: uma dinâmica que a constitui e que a faz se deslocar constantemente. Destaco a dinâmica das disputas internas entre os diversos agentes da configuração das artes e entre estes e os agentes do poder público local, muito intensas na década de 1980. Essas disputas tinham diversos motes: a ocupação pelos melhores lugares na configuração, espaços de exposição, visibilidade e legitimação como artista. Em segundo lugar, o relato de Bruscky acaba por confirmar uma política pública de aquisição de obras que se fazia legítima à época: era o modelo das relações de influências, das relações pessoais e de amizade, das relações de afinidades eletivas e de afetivas proclamadas.

Era essa a “política de aquisição de obras” até então. Nesse sentido, ao negar a existência de uma política, Paulo Bruscky traz como referência uma prática idealizada

pelo atual circuito de artes, e sua negação termina por revelar a prática que e fato havia nos anos 1980, mas também sua posição em relação à aquisição da obra de Câmara pelo poder público – a de um provável incômodo.

Sem dúvida, para além das disputas internas, essa aquisição foi importante para a formação do olhar pictórico dos artistas brasileiros e, em particular, pernambucanos. A condição para a aquisição era que toda a série ficasse permanentemente exposta ao público. Isso não se concretizou então porque a Galeria Metropolitana de Arte não a comportava inteira em exibição,²⁷ mas sim em 1981, em sua inauguração, marcando fortemente a lembrança de alguns artistas.

Segundo o artista Frederico Fonseca, quando deparou a série, ficou em choque. Ela lhe suscitou reflexões sobre seu percurso poético e deslocamentos em seu trabalho e no de parte de outros artistas de sua geração:

Não sei se para a geração mais nova, mas para a nossa geração aquilo foi um soco no estômago, fabuloso! Quantas vezes meu irmão e eu vínhamos aqui no [Museu] para olhar. [...] Um ateliê aberto, uma aula de pintura aberta ao público, para a minha geração, eu, Aprígio Fonseca, Rodolfo Mesquita, porque era e é um dos alicerces nossos, de formação. Ele, João Câmara, Anchises de Azevedo, Ismael Caldas e Montez Magno (Frederico Fonseca, relato ao educativo do Mamam, 2010).

O relato de Wilton de Souza, de uma geração anterior à de João Câmara, corrobora a provocação e as reflexões desencadeadas pela obra de Câmara entre os artistas. Considera que principalmente essa série modificou o fazer da gravura de muitos artistas no Recife: “a gravura dele exerceu uma influência muito forte numa série de gravadores, pintores e desenhistas também da geração dele, mas dos jovens que viam aquele trabalho pela primeira vez” (Wilton de Souza, relato ao Educativo do Mamam, 2010).

O episódio da aquisição dessa série também gerou desconforto em parte dos artistas pernambucanos, pelo fato de a obra ficar exposta permanentemente na Galeria Metropolitana de Arte, por exigência do artista. Wilton de Souza menciona esse sentimento quando fala da importância da obra; ao lado do impacto e das mudanças que ela ensejou, não só entre os mais novos mas também entre alguns consagrados, artistas e gestores da Galeria foram ficando perturbados com a impossibilidade de expor outros trabalhos do acervo, e isso persistiu mais de oito anos:

27 Sobre o assunto, Wilton de Souza conta que, por não comportar toda a obra de Câmara, “ficou acertado que as peças e os painéis a óleo figurassem em uma sala de maior evidência, onde era o antigo dancing do Clube Internacional do Recife, e a outra sala sucessiva, que dava para a parte externa do museu, pertencessem, ficassem, permanentemente expostas as obras de João Câmara, quer dizer, foi uma exigência dele e foi acatada pela administração da prefeitura” (relato ao Educativo do Mamam, 2010).

Nós achávamos de grande importância expor as obras de Câmara, inclusive porque, no acervo, nós tínhamos trabalhos paralelos de grande importância também, que eram trabalhos de Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, de Fédora [do Rego Monteiro], de Mário Túlio, de Baltazar da Câmara, de outros grandes mestres da pintura pernambucana que eram expostos justamente no térreo e no segundo andar, onde existia o mezanino. Mas a permanência do João Câmara às vezes [me] incomodava, como incomodou muitos artistas. Mas, quando se pensou em transformar a Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães em Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, com a presença do próprio João Câmara, numa reunião aqui, neste prédio, levantamos o problema da permanência da sala dele, e ele concordou que os quadros fossem guardados e mostrados dentro da curadoria (Wilton de Souza, relato ao educativo do Mamam, 2010).

Todos esses acontecimentos trazidos ao presente pelos relatos dos artistas dizem sobretudo da importância da série para as artes plásticas no Brasil, pois seu impacto reverberou do Recife para outros centros das artes plásticas.²⁸ Localmente, as Cenas da Vida Brasileira geraram mudanças na poética de uns, assombramentos e estranhamentos em outros, influência direta na produção de muitos da geração que convivia diretamente com Câmara e de alguns artistas mais jovens, como disse Frederico Fonseca.

Os relatos também dão notícia do prestígio que o artista João Câmara foi acumulando durante a primeira exibição da série até pelo menos sua aquisição pela prefeitura. Penso que o momento que revelou esse empoderamento foi exatamente o da compra das obras, quando ele exigiu – e foi acatado – sua exposição permanente.

Parece-me que esse processo de empoderamento, que teria continuidade nas duas décadas seguintes, concorreu para o que os entrevistados chamaram de relações de força, dentro da configuração das artes plásticas, do grupo de artistas ligados a João Câmara – capturados pela admiração, depois da extraordinária recepção da série, pela força da figuração nas pinturas a óleo e nas gravuras, que ecoou no trabalho de muitos, pela acolhida e pela amizade que João construía, abrindo portas nas instituições públicas para muitos de seus amigos. Esse grupo que orbitava em torno dele se tornou visível pelas recorrências na forma de figurar as imagens na pintura, no gestual e na fragmentação da imagem “ao modo Câmara” – mas também, na memória de muitos, por ser hegemônico nessa cartografia.

Outro grupo presentificado pelos entrevistados – também ligado ao figurativismo, que representava fortemente a tradicional pictórica pernambucana – foram os chamados

28 Além de ter ido, em 1976, ao MAM-RJ e ao Masp, Cenas da Vida Brasileira 1930-54 foi apresentada na Arte Feira, em Bolonha, na Itália, num audiovisual (composto de 161 diapositivos) realizado pelo crítico Frederico Fonseca Moraes, e depois, em 1978, na Galeria Juan Martin, no México. Também foi cedida para o autor expor no exterior, na Alemanha, na Dinamarca, na Suécia e na Noruega e, depois, na Bienal do Mercosul. Em 1980, é editado o livro *Cenas da Vida Brasileira*.

“paisagistas de Olinda”, que representavam a paisagem de forma bucólica. Havia certamente uma pitada de romantismo nessa atitude artística, que potencializava os encontros e a maneira de pintar. Reuniam-se em Olinda e iam pintar ao ar livre, dali até o Recife, num exercício tipicamente modernista.



Figura 6.11 João Câmara, da Série Cenas Da Vida Brasileira 1930-54 - 1954 II

Sua maneira de olhar a natureza e de captar a luz valorizava um gênero da história da arte muito presente na produção pernambucana. Parece-me que a repetição do ato pictórico de sair do ateliê para o espaço público pretendia também se diferenciar dos demais – por exemplo, do grupo de João Câmara. Diferentemente do que apontaram alguns artistas e críticos de outras vertentes, não vejo essa retomada da tradição das artes plásticas como conservadora; pelo contrário, vejo-a como uma tentativa de granjear um espaço de produção singular e enraizado nas tradições do fazer artístico em Pernambuco.

Segundo Luciano Pinheiro, que se agregou ao grupo no final da década de 1980, essa filiação causou estranhamentos, pois, em função da expectativa da crítica em relação a sua trajetória e a seus trabalhos, ela foi considerada conservadora. Essa expectativa se devia a duas premiações nacionais que ele obtivera, em 1982 e 1986, incluindo uma viagem à França. Quando voltou, malgrado o vaticínio geral, optou por ficar no Recife e envereda pela experiência da pintura de paisagem:

[...] nesse momento, eu tinha ganho um prêmio no exterior, com um trabalho que era considerado de vanguarda, na época, mas eu resolvi me juntar a algumas pessoas por aqui para fazer paisagem, em vez de me inserir no contexto do sul do país, onde certamente eu teria uma abertura de braço maior. Então, isso eu sei que foi contestado porque, de

repente, eu estava fazendo algumas paisagens com um grupo com que eu me reuni depois, que era Samico, Zé Cláudio, Guita e Zé de Barros. Enfim, eu não sei o que isso significou na minha trajetória como artista local, mas acho que tem um significado. E houve um estranhamento de alguns críticos, que apostaram nesse caminho e, de repente, eu fui para outro. Fui em busca de aprender novas coisas, uma coisa mais minha do que orientada pelo mercado ou pelo circuito e seu modismo (Luciano Pinheiro, relato à autora, 2009).

Na cartografia das artes plásticas da década de 1980, havia ainda a presença de artistas consagrados que eram figurativos e tinham no repertório a figuração humana com cenas do cotidiano, da cidade, de festas e da cultura popular nordestina. Desse grupo, destacou-se José Cláudio, que fazia também muita paisagem e, principalmente, depois da década de 1980, trabalhos por encomenda. Entre os artistas figurativos, os entrevistados lembraram também de Gilvan Samico, cuja gravura funde elementos da cultura popular com elementos simbólicos universais. Seu trabalho é de uma singularidade evidente, e o aproxima de uma estética armorial:

Talvez o artista armorial mais conhecido seja Samico, o homem capaz de dar formas fantásticas a uma imensidade de histórias que vagavam soltas no nordeste brasileiro. Monstros, narrativas bíblicas recontadas em cordéis, autos populares e mitologias indígenas vieram se encontrar na cultura popular nordestina e serviram de base ao pensamento pictórico de Gilvan Samico (Diana Moura Barbosa, 2010, p. 34).

Em suma, a tradição pictórica do Recife é fundada na figuração. É uma pintura figurativa que às vezes narra e explora as referências da paisagem local – engenhos de açúcar, canaviais, marinhas ou cenas da paisagem urbana –, outras, representa tipos humanos entre aspectos da cultura popular e suas manifestações profanas e sacras – o frevo, o maracatu, o carnaval e o cavalo marinho, entre outras festas e manifestações culturais, realçando os tópicos regionais. Essas características integram as formas do fazer pictórico de Pernambuco e se inventam como uma tradição alimentada pela produção historiográfica e crítica, que em escritas narrativas enalteceram as paisagens pintadas por Frans Post – as primeiras pinturas de paisagem que representavam as Américas, produzidas no século XVII. Depois, as paisagens de Teles Junior, marinhas românticas, revelando o litoral sul de Pernambuco, no final do XIX.

Outras passagens e nomes são celebrados pela historiografia da arte escrita por intelectuais pernambucanos, formados principalmente na Faculdade de Direito de Pernambuco (Silva, J., 1981), e, como exceção à regra, o sociólogo Gilberto Freyre²⁹

29 Entre tantos escritos sobre a cultura, Gilberto Freyre tem diversos artigos sobre a arte pernambucana, em cujas características buscava reconhecer seus traços regionais. Em “Algumas notas sobre a pintura nordeste do Brasil”, enaltece o bom pintor, aquele que tem a virtude e a acuidade de registrar fielmente a paisagem do Nordeste. Essa virtude era o termômetro de uma leitura estética da boa ou da má pintura: “Não haverá talvez paisagem tropical como a do Nordeste brasileiro, tão rica de sugestões para o pintor;

e o dramaturgo, romancista e poeta Ariano Suassuna.³⁰ Dentre os nomes que dizem como é feita e o que é a arte pernambucana e suas maneiras de representar questões da sociedade, do Nordeste, da cultura e da arte, destacam-se os artistas Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres – predileto de Freyre –, Augusto Rodrigues, Reynaldo Fonseca, Baltazar da Câmara, Augusto Reinaldo, Mário Nunes, Elezier Xavier, os irmãos Wellington, Virgolino e Wilton de Souza, Gilvan Samico e Francisco Brennand, entre muitos outros.

Diferentemente da figuração que se fixa como referência da tradição artística brasileira e pernambucana, a abstração levou mais tempo para se consolidar no Brasil. Foi na década de 1950, quando as bienais³¹ de “São Paulo trouxeram as propostas da abstração informal ou, como ficou conhecido, do expressionismo abstrato, sugerido pelas telas de Jackson Pollock vistas ‘ao vivo’ em São Paulo em 1957”, que o debate e precisamente a

nem animada de tantos verdes, tantos vermelhos, tantos roxos, tantos amarelos. [...] É como se a paisagem tivesse ao mesmo tempo alguma coisa de histórico, de eclesiástico e de cívico; e participasse das tradições da região, associando-se pelas suas formas vegetais aos feitos humanos: aos sacrifícios e aos heroísmos dos homens que a tornaram essencialmente brasileira e católica. Entretanto, da paisagem do Nordeste, só a ‘mata’ achou, até hoje, quem a fixasse com gosto, ainda que com insuficiência; e esse raro pintor brasileiro com o senso regional intensamente especializado foi Jerônimo José Teles Jr. De Teles Júnior, escreveu uma vez Oliveira Lima que não era um artista vagamente brasileiro, mas ‘um artista essencialmente pernambucano’. [...] Surpreende como uma técnica de produção que era toda um encanto para os olhos – a de fazer açúcar nos banguês ou nos engenhos de almanjarra, contemporâneos da meninice de Pedro Américo e de Teles Júnior – tenha sempre escapado ao interesse dos nossos pintores. Só os hospedes da terra procuraram fixar a beleza ingênua da provinciana indústria animadora da nossa paisagem. Fran Post, principalmente” (Diniz; Heitor, 2010, p. 57-58).

30 Ariano Suassuna considerava que cabia ao artista encontrar na natureza fonte permanente para o trabalho artístico) os repertórios “de cor, de linhas, de concepções sempre novas” para a construção da matéria pictórica e artística. Segundo o autor, a “arte deve manter uma comunicação de natureza profunda com o real, que ela se banha em sua luz, havendo como que um comércio entre uma e outra, o real fornecendo seus inesgotáveis aspectos ao artista e recebendo dele novos seres com que se enriquecem” (apud Teixeira, 2007, p. 275).

31 A primeira Bienal, em 1951, trouxe ao público Picasso e Magritte, “que não encontrou eco (e serviu para consolidar Lasar Segall, Brecheret e Goeldi). Mas, trouxe sobretudo Max Bill e os construtivos, que, se estavam feitos lá fora naquele mesmo instante, não deixavam de ser uma ressonância da arte de matriz geométrica que vinha desde o final dos anos 20 na Europa” (Coelho, 2006, p. 209). Segundo comentário entusiasmado do crítico Mário Pedrosa, “essa Bienal tocou o público paulista”, pois trazia muitas delegações estrangeiras e nacionais de ótimo nível, porque “todas as modalidades da arte moderna estarão representadas nos salões do Trianon reformado, na avenida Paulista” (Pedrosa apud Alambert; Canhête, 2004, p. 11). A primeira Bienal do MAM expôs cerca de 1.800 obras de 20 países, predominando as tendências abstratas. A unanimidade na premiação foi o artista suíço Max Bill, com a escultura *Unidade tripartida*. Num artigo de Pedrosa, há uma consideração importante sobre essa presença da abstração no Brasil: “Duas tendências fundamentais polarizaram a grande exibição internacional. De um lado, a arte realmente moderna. Constituída pelos não figurativos de todas as nuances. Do outro, as diversas variantes objetivistas ou figurativistas. Há também os bastardos de Picasso, Matisse ou Braque: são os [Renata] Pignons, [Edouard] Birollis e outros Caipallés” (idem, p. 42). Compre notar que havia diferentes posições em relação à arte abstrata, que, talvez guardadas suas dimensões e alcances, ecoassem ainda nas rodas de conversas de artistas no Recife da década de 1980. Pedrosa divide a Bienal em duas partes: os artistas realmente modernos, que representam sua obra na vertente abstracionista, e a tendência figurativa, em suas palavras, uma arte não moderna.

representação pictórica abstrata se instala no país. Duas vertentes³² concentram a ampla gama da arte abstrata. A primeira, dirigida ao percurso da emoção, ao ritmo da cor e à expressão de impulsos individuais, encontra suas matrizes no expressionismo e no fauvismo. Já a segunda, descrita como abstração geométrica, afina-se com os fundamentos racionalistas surgidos com as composições cubistas, o rigor matemático e a depuração da forma.

O evento da Bienal acendeu um longo e acirrado debate “que cortou a arte brasileira e a história da Bienal em seus primeiros anos de maneira contundente e em diferentes dimensões (dimensões estéticas e políticas): o debate sobre abstração e o lugar da arte na consciência e na política do mundo moderno” (Alambert; Canhête, 2004, p. 44). Constituiu-se uma verdadeira arena política em torno dos agentes que eram pró ou contra a abstração, deflagrando-se muita polêmica no meio jornalístico, resultando em manifestos, ações e eventos públicos.

Os embates tomaram corpo ao se assumirem publicamente em manifestos assinados por artistas. Em 1951, jovens artistas de esquerda lançaram o *Manifesto Consequência*, cujo conteúdo se pautava, entre outras críticas e acusações, na concepção da Bienal como a principal divulgadora de uma arte desligada da vida e das tradições.³³ Em oposição a essa crítica e mais próximos das posições de Mário Pedrosa, jovens artistas “militantes da abstração” lançaram em 1952 o *Manifesto Ruptura*, que firmou no Brasil o movimento

32 As vanguardas russas exemplificam as duas vertentes: Wassili Kandinsky, representante da primeira, é considerado pioneiro da pintura não figurativa com *Primeira aquarela abstrata* (1910) e a série *Improvisações*. Seu movimento em direção à abstração inspira-se na música e na defesa de uma orientação espiritual da arte, apoiada na teosofia. Em torno de Kandinsky e de Franz Mac, organiza-se, na Alemanha, o *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], 1911, grupo do qual participam August Macke e Paul Klee, e se aproximam as pesquisas abstratas de Robert Delaunay e o simbolismo místico do tcheco radicado em Paris Frantisek Kupka (1871-1957). Kasimir Malevich é um dos maiores expoentes da arte abstrata geométrica. No bojo do suprematismo, em 1915, defende uma arte comprometida com a pesquisa metódica da estrutura da imagem. A geometria suprematista se apresenta nos célebres *Quadrado preto suprematista* e *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918). A obra de Malevitch tem impacto sobre o construtivismo de Alexander Rodchenko (*Negro sobre negro*, 1918) e o realismo dos irmãos A. Pevsner e N. Gabo. O neoplaticismo de Piet Mondrian e Theo van Doesburg indica outra tendência da abstração geométrica. O movimento se organiza em torno da revista *De Stijl* [O Estilo], em 1917, e tem o propósito de encontrar nova forma de expressão plástica, liberta de sugestões representativas. As composições se articulam com base em elementos mínimos: a linha reta, o retângulo e as cores primárias – azul, vermelho e amarelo –, além do preto, do branco e do cinza. As ideias estéticas defendidas em *De Stijl* reverberam nos grupos Cercle et Carré (1930) e Abstraction-Création (1913), na França, e no Circle (1937), na Inglaterra (Argan, 1992; Chalvers, 2001; Gooding, 2002).

33 Entre outras críticas pesadas à I Bienal, destaca-se a do arquiteto Vilanova Artigas, que considerava o evento “expressão da decadência burguesa”, financiada pelo capital dos “tubarões” da indústria paulista, e ainda innferia um forte influência dos Estados Unidos aqui, por meio da presença do Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma) (Alambert; Canhête, 2004, p. 45). Mário Pedrosa contra-ataca o manifesto dos jovens artistas e escreve um artigo no jornal *Tribuna da Imprensa* intitulado “A Bienal de São Paulo e os comunistas”. Sua argumentação baseia-se em que o “abstracionismo era herdeiro do movimento modernista no que este teve de mais revolucionário, no sentido de crítica social da racionalidade burguesa e alienada” (idem, p. 46).

abstrato. Em 1953, pouco antes da II Bienal do MAM-SP, foi inaugurada a I Exposição Internacional de Arte Abstrata, acolhida no Hotel Quitandinha, na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Alambert e Canhête (2004), foi o debate que opôs os “defensores das formas figurativas (muitos deles vindos da tradição modernista) àqueles que declaravam o fim dessas formas para investir no surgimento e na radicalização das formas e da pesquisa ‘abstrata’” (p. 45). A polêmica ultrapassou o terreno da estética e incorporou o debate entre esquerda e direita e os interesses estadunidenses na divulgação da arte moderna.

Seguindo a trilha dos autores, “no campo do debate entre esquerda e direita, havia uma subdivisão que opunha os defensores do abstracionismo construtivo, ou geométrico, e os pintores e críticos ligados ao abstracionismo informal, ou tachismo (como preferia Mário Pedrosa)” (ibidem). E essas diferenças transbordavam das dimensões estéticas e se encaminhavam para o debate sobre o controle ideológico da Guerra Fria.

O que se vivia no Brasil como propaganda e crença por parte dos seus dirigentes e, por tabela, de parcelas da população, era a elaboração de uma política pública baseada na formulação de um moderno. Mas que ideia de moderno se ventilava e buscava construir ali?

Certamente, o tema do desenvolvimentismo, os ambiciosos projetos de industrialização sob forte aliança com dos EUA e, além disso, o vertiginoso processo de urbanização – da proclamada era Juscelino Kubitschek – foram considerados responsáveis pelos encantos e desencantos pelo moderno, “ao qual viriam atreladas as virtudes próprias de uma sociedade moderna não somente em suas estruturas, mas também nos estilos de vida presumidamente acessíveis a porções ampliadas da população” (Teixeira, 2007, p. 14).

As mudanças no modo de vida e nos processos de sociabilidade de parcelas da população brasileira, decorrentes do modelo urbano industrial que se implantava, sobretudo nas principais capitais do país, produziram entusiasmo e euforia, diante da prometida grandeza a que alegadamente se destinava o país, e alimentavam a produção cultural e de bens simbólicos (Melo, 1998).

Nesse contexto, especialmente na configuração das artes plásticas e, em particular, no que tange aos debates sobre as formas de representação da pintura, assumiram-se alguns posicionamentos. Havia uma tendência que se vinculava a uma representação do modernismo do retorno à ordem, que estabelecia relações com o *stablishment*. O retorno à ordem marcou parte da uma produção das artes plásticas do período entre guerras. Segundo o historiador da arte Tadeu Chiarelli,³⁴ foi o desejo de criação de uma

34 O livro de Tadeu Chiarelli *Arte internacional brasileira* (1999) é uma das mais interessantes contribuições

arte nacional que aproximou os modernistas brasileiros das tendências internacionais do retorno à ordem, mas distanciou-os das tendências mais radicais, surgidas entre as duas guerras mundiais: “Como se sabe, no contexto do retorno à ordem, estavam previstas, além da supressão das indagações estéticas e artísticas mais radicais das vanguardas, a necessidade de retorno ao realismo (mesmo que sintético) e a valorização do nacional” (1999, p. 28).

Outra tendência revelava uma produção artística afeita ao apego formal. Os movimentos artísticos que se organizaram ao sabor dessas alterações ocorridas na década de 1950 atenuavam as premissas de uma arte que precisava dizer algo por seu caráter representacional – representa sua composição (figuração aos moldes do retorno à ordem) – e envereda por pesquisas poéticas cuja elaboração formal passa a ter importância às vezes maior que o repertório a ser narrado. Esse “novo” momento tem “na(s) linguagem(ns) artística(s) seu foco primordial de atenção. Em cada ramo das atividades artísticas, o que importa é a busca de uma forma mais pura, elaborada e intrinsecamente sua de construir um artefato artístico-cultural” (Teixeira, 2007, p. 15).

Principalmente os artistas plásticos deslocaram-se por um programa estético internacional e, no âmbito local, enveredaram por um amplo debate sobre as dimensões estéticas das vertentes da arte abstrata e da figuração, embates que alcançaram a crítica, num momento histórico que se desenrolava no ritmo da Guerra Fria. Não só no Brasil, mas também na Argentina, na Venezuela, no Uruguai e na Colômbia, artistas e críticos se posicionavam frente ao modelo estético instituído pela Bienal. Por exemplo, o construtivismo geométrico tomou força nesses países latino-americanos “pautado na ideia de que os pressupostos construtivos seriam adequados e necessários às sociedades em desenvolvimento. Por outro lado, o abstracionismo informal, cujo carro-chefe era a pintura gestual de Pollock [...] foi apresentado como a mais legítima expressão de liberdade individual” (ibidem). Aos olhos de parte da esquerda, essa pintura era alienada e alienante.

Por fim, uma última preocupação surgia nesse momento da história da arte brasileira, forjado por essa atmosfera moderna que pairava na década de 1950: as indagações acerca da compreensão do público diante dessa nova produção. Os espectadores da

para a historiografia da arte brasileira. O trabalho é composto de alguns estudos e artigos produzidos pelo autor ao longo de aproximadamente 20 anos como professor de história da arte no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. A coletânea está classificada pela trajetória individual de artistas brasileiros da primeira e da segunda metade do século XX. quanto à produção brasileira modernista do retorno à ordem, o autor considera que a arte brasileira mais valorizada até o fim da II Guerra mundial foi aquela que se preocupou em caracterizar as peculiaridades locais. Como exemplo, cita Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti, “artistas com produções estruturalmente calcadas nos valores naturalistas/realistas, apesar do tratamento formal superficialmente adaptado aos procedimentos estilísticos e/ou ao cubismo histórico” (p. 28-29).

arte brasileira seriam capazes de ler obras pictóricas abstratas?³⁵ “Do caráter um tanto abrupto dessa conversão, é testemunho o reduzido grupo que parecia compreender qual, afinal de contas, era o significado daqueles traços e cores [...] alteia-se sobremaneira se consideramos o público consumidor” (Teixeira, 2007, p. 17). Isso significa que, mesmo entre os conhecedores de arte, houve dificuldade de apreciar e discriminar essa produção, e o tema adquire relevância quando atentamos para o público que esperava a abertura da Bienal:

O público brasileiro tem, assim, pela primeira vez, contato com o que convencionou chamar de arte moderna. O impacto foi terrível e direto. Em muitos, esse impacto produziu indignação; em outros, perplexidade. Mas ninguém saiu ou sairá daqui indiferente. Até guardas civis que mantêm a ordem do Trianon têm perdido a imperturbabilidade funcional para explodir em inventivas imprecações irônicas ou furiosas diante das manifestações mais vanguardistas ou audaciosas ali expostas. [...] Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou sugestivo ou de um nexo externo que lhe permita penetrar aquela meada de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles não sabem o que ver. Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis (Pedrosa, 1999 apud Souza, 1999 apud Teixeira, 2007, p. 58).³⁶

O fato é que esses acalorados embates entrecruzavam projetos políticos e estéticos e transformavam o ambiente das artes plásticas numa arena política e parecem tocar, de outra maneira, o ambiente das artes do Recife na década de 1980, onde os desafios instaurados em torno do dilema figuração *versus* abstração fazem parte do projeto dos anos 1950 frente à arte moderna. Os ecos dos deslocamentos produzidos no Recife por esse dilema são perceptíveis pela presença de determinadas expressões, opiniões e valores então veiculados na imprensa no relato dos artistas e críticos ouvidos nesta pesquisa.

Os artistas que circulavam entre a abstração e a figuração e eram às vezes muito próximos do abstracionismo³⁷ ou da vertente construtiva eram minoria nos anos 1980,

35 Essa questão desencadeia uma preocupação – arrisco dizer inédita no Brasil – com o público leitor das obras de arte. Estaria a plateia das Bienais Internacionais de Arte preparada para apreciar a produção da arte construtiva que chegava ao país pela Bienal? Uma nova sensibilidade deveria ser desenvolvida para que as pinturas abstratas pudessem ser compreendidas em âmbito local, considerando que o modernismo brasileiro forjara um tipo de produção pictórica figurativa de fácil compreensão, sustentada por retóricas e signos representativos de uma dada brasilidade e nacionalidade (Chiarelli, 1998).

36 Souza, Eneida Maria de. Nacional ou abstração. In: Miranda, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 135.

37 Numa abordagem ampla, o abstracionismo refere-se às formas de arte não regidas pela figuração ou pela imitação do mundo, por uma representação das coisas do mundo (gente, paisagem e objetos) com a preocupação de criar uma forma próxima do que se vê. Especificamente, o termo liga-se às vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920, que recusam a representação ilusionista da natureza. A decomposição da figura, a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de

diante da forte tradição figurativa. Esses abstracionistas inventavam-se artistas na vertente do abstracionismo geométrico, sensível, firmando-se como seus interlocutores nessa cartografia. Os artistas próximos à vertente geométrica esforçavam-se para ser reconhecidos assim. Organizavam-se em grupos, produziam exposições e articulavam a venda dos trabalhos, como faziam os figurativos das mais diversas tendências. Na década de 1980, reivindicavam-se, tímida ou arrojadamente, o rótulo de abstratos os artistas Alex Mont’Elberto, Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Anchises de Azevedo, Bete Gouveia, Braz Marinho, Eudes Mota, João Chagas, Lígia Celeste, Luciano Pinheiro, Luiz Guilherme, Montez Magno, Raul Córdula, Roberto Lúcio e a os irmãos Frederico e Aprígio Fonseca, entre outros.

O trânsito entre a representação figurativa e os ensaios e as experimentações abstratas não era privilégio dos anos 1980, mas aconteceu em outros momentos históricos; por exemplo, nas experiências artísticas empreendidas por Vicente do Rego Monteiro em seus caligramas,³⁸ apropriações das manufaturas marajoaras. Revendo com cuidado o contexto dos anos 1980, observei tensões maiores entre as duas representações, e penso que a filiação à vertente construtiva tenha sido uma maneira de provocar deslocamentos na tradição pictórica figurativa da arte pernambucana. Uma espécie de tática, ao modo

modelagem e a rejeição dos jogos convencionais de sombra e luz são traços recorrentes das diferentes orientações abrigadas sob esse rótulo. Inúmeros movimentos e artistas aderem à abstração, que se torna, a partir da década de 1930, um dos eixos centrais da produção artística no século XX, e a pesquisa abstrata tem seus desdobramentos depois da II Guerra Mundial, na Europa e nos EUA, com experiências pictóricas muito vigorosas que alcançaram outros territórios, a exemplo da I Bienal de Arte Internacional de São Paulo, organizada por Mário Pedrosa. O tachismo europeu, também associado à abstração lírica, foi uma tentativa de superação da forma pela ultrapassagem dos conteúdos realistas e dos formalismos geométricos. Os trabalhos de Hans Hartung e Pierre Soulages apoiam-se sobretudo no gesto, enquanto, nas obras de Jean Fautrier e Jean Dubuffet – e também de Alberto Burri e Antoni Tàpies – a pesquisa incide preferencialmente sobre a matéria. Nos EUA, a abstração ganha força com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock e Willem de Kooning – que descarta tanto a noção de composição, cara à abstração geométrica, quanto a abstração lírica –, as grandes extensões de cor não modulada de Barnett Newman e Mark Rothko e a pintura com cores planas e contornos marcados de Ellsworth Kelly e Kenneth Noland. O minimalismo de Donald Judd, Ronald Bladen e Tony Smith – tributário de uma vertente da arte abstrata estadunidense que remonta a Ad Reinhardt, Jasper Johns e Frank Stella – retoma as pesquisas geométricas na contramão da exuberância romântica do expressionismo abstrato. No Brasil, as obras de Manabu Mabe e Tomie Ohtake aproximam-se do abstracionismo lírico, que tem a adesão de Cícero Dias e Antônio Bandeira. Nos anos 1980, observa-se uma apropriação tardia da obra de Kooning na produção de Jorge Guinle. O pós-minimalismo, por sua vez, ressoa em obras de Carlos Fajardo, José Resende e Ana Maria Tavares. Em termos de abstração geométrica, são mencionados os artistas reunidos no movimento concreto do Grupo Ruptura, de São Paulo, e do Grupo Frente, do Rio de Janeiro, e no neoconcretismo (Gooding, 2002; Argan, 1992).

38 A palavra vem do francês, *calligramme*, de um livro do poeta Apollinaire, e designa a representação figurativa do conteúdo de um texto (quase sempre um poema) mediante o arranjo dos próprios caracteres tipográficos com que é composto. Segundo Michel Foucault, em sua tradição milenar, o caligrama tem um triplice papel: “compensar o alfabeto; repetir sem o recurso e prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro, o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa” (Foucault, 2007, p. 22).

de Certeau, de artistas que se diferenciavam, na configuração das artes plásticas, não repetindo o fazer figurativo, mas criando, por meio da abstração, modos de produzir e pertencer ao meio artístico.

Não obstante, como anunciado no início desta tese, nem só de pintura vivia o Recife. Havia também artistas próximos às ações experimentais ligados ao viés conceitual, à poética visual e sonora, aos experimentalismos da arte-correio e das novas mídias – xerox-arte e fax-arte. Podemos dizer, sinteticamente, que integram esses grupos os artistas que estavam mais perto de Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch, Marcos Hanois, Paulo Bruscky, Sílvio Hansen e Ypiranga Filho, entre outros. De caráter efêmero, esses grupos se dissolviam nas próprias ações realizadas em espaços públicos da cidade: bares, livrarias, cemitérios e lugares dos mais inusitados.

Individualmente, esses artistas não se consideram um grupo, mas aproveitam situações e inventam ações e proposições conjuntas, e são lembrados no relato dos artistas, jovens ou mais velhos, como integrantes de um agrupamento ou como representantes de um grupo conceitual, de um movimento de artistas, mais precisamente próximos à equipe Bruscky & Santiago. Esta é trazida citada como mais uma das balizas que formavam a cartografia das artes plásticas.

As discussões sobre a arte, o artista e a produção pernambucana passavam pela questão das identidades artísticas ligadas a essa cartografia, composta pelos grupos dos figurativos e seus desdobramentos, abstratos e conceituais. Isso não significa que todos os artistas fossem necessariamente filiados a uma ou outra maneira de produzir arte. Alguns eram, sim. Os figurativos eram, em sua grande maioria, pintores, desenhistas e gravuristas e respondiam bem a essa forma de pintar e produzir narrativas pictóricas. Mas havia outros casos; por exemplo, Luciano Pinheiro fazia abstração, mas insinuava a figuração, como confirma o comentário crítico de Eduardo Bezerra Cavalcanti, com o qual concordo:

É da vida que falam as pinturas de Luciano, agora, com toda a força de que dispõe para exprimir emoção... No entanto, apesar de uma tendência crescente à abstração, Luciano permanece um pintor necessariamente figurativo. Mostra-se sensível a configurar liricamente formas-símbolos na estruturação de suas paisagens: formas embrionárias, seres em redomas, túneis, símbolos do aprisionamento, da viagem interior, da penetração, do *insight*, morros, seios, o primeiro contato com o mundo, a fecundação, paisagem fetal, precipitações, saltos de ou para um mundo além, pirâmides, cruzeiros, símbolos religiosos, ambíguos, conflitantes, exorcismos, o milagre, a eternidade, formas, movimentos, ritmos, ideias, a terra, o ar, água, pedra, vácuo (Catálogo, Pernambucanos em Brasília: 1986, s/p).

Parece-me que os artistas transitavam por essas balizas firmadas na cartografia descrita aqui. Os inúmeros artistas figurativos conversavam entre si, em grupos ou individualmente, uns com mais elementos e retóricas regionalistas, outros com uma figuração mais expressionista, mas sem perder aquele tempero que os fazia radicarem-se na produção pernambucana. Esse tempero foi resumido por Frederico Moraes:

[...] é possível identificar algumas constantes na pintura dos artistas da região, como o caráter ostensivamente figurativo de sua produção, uma figuração frequentemente crítica, mas que se deixa envolver por diversas camadas do imaginário individual e social. Há nessa pintura toda uma diversidade de propostas. Ela é simultaneamente política, intimista, exuberante, realista, surrealista, sensual, barroca, maneirista, armorial, tem cheiro de terra e de alcova, é do Sertão e da Zona da Mata, abre-se para os espaços banhados de sol e luz ou se fecha em ambientes opressivos. Raramente é abstrata, geométrica, delicada ou ascética (1986, p. 1).

Esse fragmento foi escrito para a coletiva que reuniu cinco artistas pernambucanos – Delano, Gil Vicente, João Câmara, José de Moura e Roberto Lúcio – na galeria Ibeu, no Rio de Janeiro. Apesar das diferenças no resultado final, via-se na pintura de todos algumas constantes que os uniam sob o rótulo de figurativos e, nesse sentido, podiam identificar a arte pernambucana.

Os artistas que se filiavam ao fio mais tênue das poéticas construtivas buscavam espaço por meio de uma linguagem abstracionista. Sua produção era diferenciada, talvez menos prestigiada e muitas vezes considerada, por isso, menos arte pernambucana. Quanto aos ditos conceituais, parece-me que eram mais livres, dentro dos procedimentos experimentais, e, assim, passavam mais ao largo do debate sobre uma arte pernambucana.

Em sua entrevista, o artista e crítico Marcelo Coutinho³⁹ dá notícias a respeito da cartografia das artes plásticas, à época. Menciona a Galeria Pasárgada – criada por Marcantônio Vilaça, Cláudio Cisneiros Cavalcanti e Taciana Vilaça Bezerra –, que considera o único lugar no Recife que organizava exposições de artistas da chamada Geração 80 como, por exemplo, Leda Catunda, Daniel Senise e Marcos Gianoti. Para ele, a galeria Pasárgada era praticamente o único “lugar na cidade onde entrava algo que não

39 Marcelo Coutinho nasceu em 1968, em Capina Grande, na Paraíba, passou a infância e parte da adolescência em São Carlos, no interior de São Paulo, e, de volta ao Nordeste, foi morar em João Pessoa. Depois, em 1986, foi cursar Educação Artística na UFPE. Em sua entrevista, revelou-se um excelente narrador, contando que, ainda muito novo, já escrevia e desenhava histórias em quadrinhos, por meio dos quais se envolveu com a arte, e também de um jornal recifense onde trabalhou: “Aqui em Recife, na época, circulavam pequenos jornais tabloides que não existem mais. Havia um jornal maravilhoso chamado *O Rei da Notícia*; era como se fosse uma rebarba do *Pasquim* dos anos 1960 e 1970. O pessoal que o editava mantinha a periodicidade, tinha dinheiro e pagava pelo trabalho, uma estrutura que talvez houvesse em poucas cidades do Brasil. Então, com 17 anos, eu ganhava o meu dinheirinho fazendo desenhos e histórias em quadrinhos” (Marcelo Coutinho, relato à autora, 2009). Entre as lembranças de sua passagem pela universidade, lembra que frequentava a biblioteca do Centro de Artes e atribui a isso o contanto com livros e periódicos de arte que ajudaram em sua formação.

estava sob o *fórum de um regionalismo qualquer*” (Marcelo Coutinho, relato à autora, 2009, grifos nossos).

Nesse sentido, Coutinho critica não apenas os espaços institucionais que valorizavam uma produção com recortes temáticos regionalistas, mas principalmente aos artistas que se enquadravam na figuração que valorizava os signos de um regionalismo pernambucano – *nossa terra, nossa gente, nossas festividades, nossa paisagem etc.*, entre outros recursos temáticos e imagéticos que, por ser valorizados pela crítica de arte, também o eram por uma parcela dos artistas:

Claro que, aqui dentro [no Recife], havia uma produção que certamente saía desse prumo [do regionalismo] e era uma boa produção. Mas a grande parte desses espaços, ou todos, pelo que me recordo, nesse período de meados dos anos 1980 até o final e início dos 1990, estavam sob a égide de uma política cultural que supervalorizava as questões ligadas a uma imagem pernambucana – e quem não estivesse dentro disso, estava meio de fora. Foi nesse momento que fiz o meu primeiro grande amigo nessa área, aqui no Recife, o Eudes Mota, por quem eu tenho um grande carinho. Quando nos conhecemos, eu tinha aproximadamente 18 anos, e ele devia ter mais de 30; acho que era dez ou 15 anos mais velho que eu. Eu, naquele momento, estava numa situação complicada, porque ele vinha de uma vereda construtiva, o trabalho dele tinha ligação com as vanguardas construtivas, que não tinha um espaço muito favorável no Recife. E, engraçado, que essa vereda construtiva dele veio de uma coisa muito digna, *através da tradição pernambucana via Vicente do Rego Monteiro*. Ele foi amigo de Vicente do Rego Monteiro, e a produção dele caminhou por aí. A produção dele contém uma linhagem brasileira, claramente brasileira. E eu a considero de uma dignidade imensa, porque, além de ser uma produção brasileira, ele teve inteligência e sensibilidade suficientes para reparar que na sua própria cidade existiam essas referências; e, quando falo isso, parece que eu estou fazendo uma defesa do local, do regional, mas não é isso. Na verdade, é uma defesa de uma imagem do Brasil que é muito mais complexa do a que se tem. O modernismo que nós vivemos em Pernambuco foi de uma potência assustadora e, curiosamente, se tornou periférico na historiografia oficial brasileira, que elegeu para si um modernismo paulista como referência. Com isso, o Eudes [Mota] foi uma figura importante no sentido afetivo, não no sentido da produção, porque a minha produção ia por um outro lado, mas no sentido de uma relação afetiva que se travava num meio que, para mim, era difícil e que, até hoje, é algo complicado, pois significa travar relações fortes e verdadeiras dentro de um meio profissional que é muito competitivo, supercompetitivo (Marcelo Coutinho, relato à autora, 2009).

À menção uma tendência que supervalorizava “questões ligadas a uma imagem pernambucana”, subjaz que ela é predominante nas artes plásticas – “quem não estivesse dentro disso, estava meio de fora”. Fora do mercado de galerias, das instituições formais e das páginas dos jornais:

Quando eu cheguei aqui, não era só Eudes Mota. Paulo Bruscky estava totalmente, inteiramente, jogado às traças. Era uma coisa inacreditável. Daniel Santiago também estava totalmente esquecido. Essas pessoas não circulavam. É incrível. Eles circulavam numa outra vereda, que era a da gerência pública. Então, por exemplo, quando Jomard Muniz de Brito foi secretário de Cultura, Paulo Bruscky pegou a área de Artes Plásticas da Secretaria, área de artes plásticas. Contudo, muito rapidamente, Jomard foi colocado para fora por Jarbas Vasconcelos, e se retomou uma política cultural mais retilínea (Marcelo Coutinho, relato à autora, 2009).

Não surpreende que os artistas citados aí tenham sido Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Eudes Mota. Os primeiros eram inquivocamente filiados à vertente conceitual da arte brasileira e, à época, no Recife, eram considerados “os malucos das artes plásticas”, e as galerias de arte não absorviam seus trabalhos porque tampouco havia compradores para eles. Eram pouco comprometidos com a arte bidimensional, figurativa, constituída por elementos pictóricos e temáticos que remetessem a uma arte pernambucana nos moldes a que se refere Coutinho.

Quanto a Eudes Mota,⁴⁰ que Coutinho reputa tão esquecido quanto Bruscky e Santiago e pela mesma razão – sua distância do que então se considerava arte pernambucana –, o curioso é que tal referência abstrata tenha sido absorvida da obra de Vicente do Rego Monteiro, o que revela uma ambiguidade.

Nos anos 1980, mesmo tendo o trabalho de Rego Monteiro como referência principal, Eudes, por fazer uma arte ligada à vertente construtiva, tinha dificuldade de se relacionar com o mercado e o circuito das artes e, então, ficava à margem.⁴¹ No fim da década, se reuniu com três artistas, mais próximos da linguagem abstrata geométrica, e formou o Atelier Coletivo,⁴² para manter uma interlocução sobre as maneiras de produzir a abstração

40 Eudes Mota começou sua carreira no início dos anos 1970 e, muito jovem, fez sua primeira mostra individual no Teatro do Parque, em Recife (Eudes [...], 1970). Segundo seu relato, sua aproximação das artes deveu-se ao primo, o poeta Mauro Mota, e a uma vontade de se expressar por meio de imagens. Frequentou a Escolinha de Arte do Recife desde 1965, mas sua formação é fruto sobretudo de suas próprias iniciativas e pesquisas e de viagens que fez ao Rio de Janeiro e a São Paulo, onde morou alguns anos. Citou muitas vezes Vicente do Rego Monteiro, de quem reconhece ter sofrido influência: “Eu visitava exposições de Vicente na Galeria Ranulpho e ficava maravilhado. Depois, a vontade que tinha era de copiar os trabalhos” (Eudes Mota, relato à autora, 2011). Essa relação entre os trabalhos realizados por Eudes nos anos 1980 e a aproximação com a obra de Rego Monteiro era muito difundida nos periódicos da época. Aproximar Eudes do modernista, ousado e inventivo Vicente do Rego Monteiro valorizava e distinguia seu trabalho, e essa constante associação se fez sobretudo na série de Rego Monteiro em que havia elementos da cultura indígena marajoara.

41 Esse debate ocupava as páginas dos jornais, alimentava a formação de coletivos de artistas, que se reuniam pela identificação com a produção figurativa ou não figurativa, aquecia o meio artístico e deslocava as ideias correntes sobre o que era arte pernambucana. Mas, embora seja ponto pacífico que a produção figurativa fazia parte da maneira hegemônica, ou da tradição dessa arte, também é verdade que, no século XX, essa tradição passou por experimentalismos que a deslocaram, modificaram os modos de fazer a pintura e de se pensar a arte. A obra de Vicente do Rego Monteiro é exemplo disso.

42 Composto por Bete Gouveia, Maria Luiza e Fernando Lins, o Atelier ficou conhecido como o grupo de abstratos de Olinda.

e expor e vender suas obras. Essa experiência acaba tendo visibilidade na imprensa e alimenta o debate sobre a linguagem abstrata, a ponto de Montez Magno⁴³ dizer: “Todos eles [os artistas do grupo] demonstram, em conjunto, que a arte pernambucana não está acomodada. Pelo contrário, vive um momento de ricas contribuições” (Magno apud Chaves, 1989, p. B6).

Esse debate ganha fôlego na segunda metade da década de 1980, e a disputa entre figuração e abstração adquire sentidos variados. Um deles é recorrente: “fazer arte abstrata no Recife é uma imitação, importação do sul do país” (Graciliano, 1989, p. 1). Tratava-se de comunicar aos leitores uma exposição na galeria Murillo La Greca que reuniu 20 artistas “da terra”, todos com trabalhos de “várias tendências do geometrismo”. A mesma matéria noticia uma disputa acirrada entre figurativos e abstratos, “que não é novidade, e ao que tudo indica, ainda não foi erradicada”, e dá a exposição como um suposto exemplo desse acirramento. Explora a polarização entre a tradição figurativa da arte pernambucana e a abstração, que considera uma imitação da expressão estrangeira no lugar, e traz um depoimento de Ypiranga Filho refutando essa ideia: “Pelo contrário, nós é que vivemos num estado onde a tradição figurativa é muito forte, onde as pessoas acostumaram-se a entender quadros apenas com figuras, algo diferente do sul, dos grandes centros urbanos, onde o abstrato tem boa aceitação” (idem).



Figura 6.12 Eudes Mota, Sem título, 1988



Figura 6.13 Eudes Mota Bandeira n 1 (detalhe, técnica mista, 230 x 134).

⁴³ Montez Magno já era um artista legitimado na década de 1980, participava de comissões de seleção e premiação nos Salões de Arte, era representante regional na Funarte e, juntamente com João Câmara e José Cláudio, escrevia sobre arte na imprensa, folders e catálogos para artista que o convidasse.

Essa exposição reuniu artistas jovens como Alexandre Nóbrega e João Chagas,⁴⁴ que naquele momento estavam se distanciando do grupo Carasparanambuco e se dedicando a experimentações geométricas, e também artistas consagrados da geração 1960: por exemplo, Ypiranga Filho, que fazia de tudo um pouco, da figuração pictórica à gravura, das experimentações abstratas às práticas conceituais, e Paulo Bruscky.



Figura 6.14 Alexandre Nóbrega, acrílica sobre tela 150 x 200 cm.

Figura 6.15 Abstração e figuração debate que potenciava as tentativas de definir a arte pernambucana Imagem coleção do artista.

44 João Chagas afirma que uma das razões de sua saída do grupo Carasparanambuco foi “porque achamos que uma exposição coletiva por ano é muito pouco, diante daquilo que poderíamos realizar se o grupo tivesse mais unidade e seus integrantes, maior disponibilidade para um trabalho conjunto” (Chaves, 1989, p. B7). Após sua saída, Chagas passou a integrar o grupo de abstracionistas de Olinda.

Construída pelo relato de memória de artistas plásticos já consagrados e sobretudo de artistas jovens ligados aos grupos Carasparanambuco, Quarta Zona de Arte e Formiga Sabe que Roça Come, essa cartografia das artes plásticas da década de 1980 revelou-se um campo de muitas tensões. Os jornais da época confirmam a cartografia e a tensão. Num editorial (1988), o jornal *Edição de Arte* afirmava que a arte pernambucana é de “tradição essencialmente figurativa”, mas podia se orgulhar de “ter fortes representantes abstratos. Eles são minoria no cenário e parecem dobrar o cuidado com suas pesquisas” (p. 2). Nessa mesma edição, apresentou ao público leitor três artistas abstratos da nova geração: José Patrício, João Chagas e Alexandre Nóbrega. Mostrar experiências contemporâneas da abstração certamente concorria para consolidar a ideia que, mesmo sendo minoria, a vertente abstracionista produzia seus frutos na jovem geração de artistas. Se a ênfase inicial recaía sobre a presença abstracionista na produção da época, também anunciava seu vigor no trabalho de Eudes Mota, que já estava no meio e expunha desde a década de 1970. Apontando também a permanência da tradição da arte pernambucana na abstração, hipótese laçada pelos editores do jornal, que retomava a análise dos murais artísticos que Cícero Dias fizera em 1948.⁴⁵

Esse esforço de o periódico reivindicar alguma tradição para a linguagem abstracionista não me parece uma ação isolada. Poucos meses depois, o jornalista Paulo Chaves (1989, p. B7) escreve uma resposta ao artigo de *O Globo* (1988, p. 7) de autoria da jovem crítica Lígia Canongia, que havia passado pelo Recife e afirmou que a arte pernambucana:

[...] segue repetindo o que já foi feito, como se tratasse de um ritual
[...] a produção local é uma produção sem contrastes, reflete por inteiro
certas direções do pensamento já previamente informadas, quase sem
indagações [...] mesmice do regionalismo pernambucano (1988, p. B7,
grifos do original).

Paulo Chaves comenta que, embora tenha ido ao Recife a convite da CTCE para ver o Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco, a “colunista turista” mal se dera ao trabalho de visitar ateliês de artistas e exposições, de modo que seu olhar era raso e o rótulo que ela atribuía era genérico. Entre outros pontos respectivos à produção individual e/ou dos grupo de artistas pernambucanos de que se valeu para desautorizar a visão de Canongia, Chaves denunciou o fato de a crítica desconhecer a vertente da abstração que era tradição da arte de Pernambuco: “E os artistas que se exprimem numa linguagem abstrata? D. Lígia os visitou? Ao menos os conhece? [...] Esteve com [...] os veteranos Montez Magno, Anchises de Azevedo, Raul Córdula, entre muitos outros?” (1989, p. B7).

⁴⁵ Esses murais se encontram hoje no prédio da Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco.

Ambos os exemplos procuram aproximar as experiências pictóricas ligadas ao abstracionismo da tradição da arte pernambucana. Longe de aprofundar o hiato entre as linguagens – figurativo e abstrato –, o que se quer é ampliar a tradição da arte local, pela apropriação de referências da linguagem geométrica de Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias, às vezes recuperando práticas do Gráfico Amador e desdobramentos das experiências estéticas de Aloísio Magalhães,⁴⁶ que na década de 1950 adere ao abstracionismo informal (Teixeira, 2007, p. 274) – todos artistas citados por Paulo Chaves em sua resposta a Lígia Canongia.

Já os relatos de alguns integrantes do Carasparanambuco, do Quarta Zona de Arte e do Formiga Sabe que Roça Come sobre a questão arte figurativa *versus* abstração apontam-na como mobilizadora de conversas entre eles. Essas conversas anunciavam fissuras já existentes no tecido aparentemente intocado da tradição pictórica, provocando deslocamentos nas maneiras de fazer pintura e fazer arte no Recife.

Os mais jovens, por exemplo, buscavam se diferenciar da figuração produzida pelo grupo de João Câmara, e essa tentativa já ensejava a busca de outras formas de expressão e de apresentação dos trabalhos pictóricos. Também criticavam o tradicionalismo dos paisagistas de Olinda – esse tipo de representação do real não era inspiração para esses jovens, que se mostravam mais próximos de linguagens narrativas inspiradas no cinema e nos quadrinhos.

Como vimos, alguns jovens artistas se encaminhavam para a produção abstracionista e poucos recorriam às experiências conceituais de Bruscky. Mas, de modo geral, todos queriam e sentiam necessidade de se definir sobre formas de produzir arte que os distinguisse dentro dessa cartografia desenhada até aqui. Que deslocamentos essa jovem geração de artistas gerou na produção da pintura, a ponto de se arriscar dizer que essas diferenças foram um novo marco na cartografia das artes plásticas?

6.3 Uma nova pintura praticada no Recife dos anos 1980: entre a tradição e o novo

Olhemos com cuidado para os trabalhos de alguns artistas que integravam os marcos fundadores dessa cartografia, procurando perceber se a produção pictórica dos mais

46 A repercussão da obra de Aloísio Magalhães em território nacional deveu-se a sua entrada no *design*, revelando ali grande criatividade e pioneirismo. Parte de sua obra nesse universo é a criação de “símbolos” ou marcas de identidade para empresas públicas como o Banco do Brasil e a Petrobras. Nas artes plásticas, Aloísio trabalhou menos, mas com um enorme potencial inventivo. É dele a criação dos cartemas, cuja melhor definição é de Antonio Houaiss: “No todo, o cartema é uma abstração porque é construído mediante ritmo e harmonia. Seu princípio é o cartão postal, sua matéria é o múltiplo do cartão postal, o processo de fazer é o de simples colagem e o seu método de organização é o de descobrir e juntar os cartões ligando valores visuais correspondentes, como se faz com as pedras do dominó” (Houaiss, 2003 apud Teixeira, 2007, p. 277).

jovens logrou gerar deslocamentos na tradição do Recife e fazer ressoar uma outra maneira de se produzir pintura que pudesse ser rotulada, como fez a crítica de arte nacional, “nova pintura” ou justificasse a emergência de uma geração de pintores.

Os trabalhos de João Câmara me parecem ideais para abrir esta análise. O teor evidentemente político do conjunto de pinturas e de litografias *Cenas da Vida Brasileira 1930-54* certamente teve um grande impacto nos expectadores e profissionais das artes plásticas, pois não era difícil associá-lo à situação política e social do Brasil na década de 1970, quando a série foi criada.

Contudo, depois disso, o artista abandonou a narrativa da vida política brasileira, ou a apropriação de fatos políticos da história nacional, e enveredou pela reapresentação de outra dimensão da realidade, do âmbito privado e da intimidade, com a realização da série *Dez Casos de Amor e uma Pintura de Câmara*.⁴⁷ O esmaecer de uma narrativa histórica, que representava personagens caros à memória nacional em suas reconhecidas funções públicas, e a emergência de narrativas compostas por personagens anônimos em suas práticas cotidianas e íntimas promovem um deslocamento do enunciado construído em relação ao artista João Câmara.

Essa dimensão política da arte não era nova e nem exclusiva de João Câmara, mas esteve sempre presente na produção pernambucana das artes plásticas e certamente é um dos fios da tradição. Mesmo abandonando o tema histórico, por assim dizer, o artista permaneceu fiel a uma maneira muito singular de fazer pintura: uma espécie de colagem de corpos humanos e objetos inusitados ou ordinários produzindo cenas absurdas e ao mesmo tempo muito decifráveis. Essa formas de figurar e ocupar o plano bidimensional, normalmente em grandes dimensões, acabou se tornando uma assinatura de sua obra e um estilo.

Câmara reapresenta o real pela justaposição de elementos fragmentados, cortados como peças de um quebra-cabeça, cindidos por linhas vigorosas. Na tela *Simples Assim*, de 1980, é assim que ele pinta os corpos femininos, encaixados um no outro e com os membros deslocados. É notável também a pouca distância entre figura e fundo, num espaço pictórico quase sem perspectiva. Curiosamente, há no segundo plano a sombra de um corpo feminino que parece colada a uma base branca – insinuando a superfície de uma outra tela branca. Pintada em azul celeste, essa sombra pode ser da figura retorcida

47 Precisamente em 1977, Câmara começa o caderno-fonte de litografias para essa série, que conclui em 1983. Segunda a pesquisadora da obra do artista, Almerinda da Silva Lopes (1995), a origem dessa série é a litografia “As tardes de quinta-feira”, de *Cenas da Vida Brasileira*. *Dez Casos de Amor e uma Pintura de Câmara* é composta por 86 peças: caderno preliminar com dez litografias, de 1977, 22 montagens (painéis) formados por uma espécie de “*assemblage* de materiais variados” (p. 49), três objetos escultóricos e 40 litografias. A série foi exposta no MAM-RJ e no MAC-USP, sendo depois adquirida pela Fundação Roberto Marinho.

do primeiro plano – mas pode não ser. Segundo Frederico Fonseca Moraes, há exemplos anteriores de sombras nos quadros de João Câmara:

No quadro que reúne apenas os objetos das *Cenas*, vemos no centro direito superior a sombra projetada de uma chave-inglesa, a mesma que é carregada por um *Operário Padrão*, tela de 1974. Em *Carismal/Quaresma*, a sombra do pássaro que D. Hélder Câmara tem na mão é projetada sobre a figura do homem coxo, à direita do painel (2003, p. 50).

As sombras adquirem sentidos variados em suas obras, mas são permanências que enfatizam a maneira de pintar e rerepresentar os temas, sejam políticos ou eróticos. Ao mesmo tempo em que insinua a presença de coisas, pessoas e gestos, revela a ausência do elemento que poderia figurar, mas não figura. Pode ser o duplo presente, o outro da cena narrada, que aparece apenas como vestígio, como rastro. Essa recorrência pode ser vista ainda como a lembrança de algo que passou mas não quer passar, insiste em manter-se projetado na superfície da narrativa, mas apenas sua silhueta é visível. As sombras seriam indícios, sinais da passagem das coisas e das pessoas pelo mundo.

Na série *Dez Casos de Amor* e uma *Pintura de Câmara*, emerge o tema da vida privada, da intimidade e das relações afetivas. O corpo, feminino ou masculino – este, a figura do próprio artista –, é sempre representado no plano bidimensional e de modo a produzir cenas eróticas, sensuais e por vezes dramáticas. Normalmente, ele trabalha com uma paleta de cores predominantemente terrosas – ocres, telha e vermelhos –, as mesmas que vemos em *Cenas da Vida Brasileira 1930-54*, sendo mais uma permanência no modo de fazer da artista.



Figura 6.16 João Câmara. *Simple Assim*, 1980. Óleo s/ Madeira, 79,7 cm x 110 cm. Acervo Mam/RJ



Figura 6.17 João Câmara, da Série Cenas da Vida Brasileira 1930-54 – 1954 II (detalhe) – Óleo s/ madeira, 180 x 240 cm.

Figura 6.18 João Câmara Baile da Ilha Fiscal, 1979 – Óleo s/ madeira, 220 x 200 cm.



Figura 6.19 João Câmara, *Cena da Vida Brasileira*, 1934 (detalhe), 1976 - óleo s/ madeira, 120 x 240 cm.

Figura 6.20 João Câmara. *Carisma e Quaresma*, 1981. (Díptico). Óleo s/Madeira, 220 x 180 cm.



Figura 6.21 João Câmara, Dez Casos de Amor (tríptico) (Detalhe) – Óleo s/ madeira, 160 x 660 cm

Figura 6.22 João Câmara, Dez Casos de Amor (tríptico) – Óleo s/ madeira, 160 x 660 cm

A obra de João Câmara também se singulariza pelo tamanho de seus painéis, sempre enormes e unidos pelo tríptico para comporem uma cena única. É notável o aproveitamento da junção entre cada pedaço de madeira, produzindo fragmentações com sentido. Personagens de uma parte do tríptico podem se fazer presentes em outra cena, mesmo que apenas como sombra. Esse recurso dá movimento à cena, ao estilo das técnicas do cinema ou das narrativas quadro a quadro, como a história em quadrinho e a fotonovela.

Como salientaram em seu relato Wilton de Souza e Frederico Fonseca, para além do que se deveu ao conteúdo político e histórico das *Cenas da Vida Brasileira*, o impacto da obra de Câmara também é tributário de seus procedimentos plásticos como a fragmentação e a justaposição de elementos, a junção dos suportes e a dimensão de cada quadro.

Não obstante, na série *Dez Casos de Amor e uma Pintura Câmara*, o artista acrescenta às suas práticas pictóricas um procedimento novo, bastante singular: além da tinta, passa a compor suas narrativas também com outros materiais como pedaços de metal, pregos, grampos, couro, areia, pedaços rústicos de madeira etc.

Esses usos produziram outra dimensão do ato pictórico, pois os volumes sobrepostos à superfície bidimensional o dessacralizaram, porquanto carreguem em si mesmos muitos significados. A junção da madeira aos fios de couro ou de plástico que amarram pequenos pedaços de fechaduras deram à obra efeitos cênicos. Certamente, João Câmara não foi nem o primeiro nem o último artista a se valer desses recursos para produzir colagens plásticas e lançar luz para se pensarem novas maneiras de praticar o ato pictórico.

Mas, como vimos, a incorporação de outros materiais à pintura não foi inaugurada por Câmara e nem sua prerrogativa exclusiva. Esse tipo de experimentalismo era recorrente entre os artistas do Recife. Em particular, no final dos anos 1970, a dupla de irmãos Aprígio e Frederico Fonseca⁴⁸ produz o inovador *Das calçadas de Olinda*.⁴⁹

48 Filhos de um telegrafista, Aprígio e Frederico nasceram no Recife, respectivamente em 1954 e em 1956, e viveram em Olinda. Em sua entrevista, contaram que a avó materna e uma tia-avó, chamada Noemia Victor, eram pintoras; segundo Frederico, “recebíamos aulas delas, muito pequenos mesmos; depois, veio a adolescência e a dispersão”. Na primeira metade da década de 1970, participaram do Salão dos Novos, no MAC, e do Salão das Madonas, “onde Gil Vicente também participava, com Mari Gondim, uma grande diretora, que incentivava a importância dos salões, porque ele demarca gerações [...] Hoje, você vê que está disperso, você não enquadra gerações, não existe mais o núcleo Salão” (Frederico Fonseca, relato à autora, 2011). Em 1978, a convite de um de seus sete irmãos, ambos os artistas viveram em São Paulo cerca de três anos. De volta ao Recife, Frederico retomou seu trabalho e, entre 1980 e 1981, ambos frequentaram a Oficina Guaianases de Gravura, onde editaram o pequeno livro *Das calçadas de Olinda*.

49 O trabalho consistia na pesquisa e no mapeamento de inscrições anônimas nas calçadas do sítio histórico e na orla de Olinda. Ainda em São Paulo, os irmãos começaram estudos de memória relacionando estruturas simplificadas e geométricas de algumas imagens das calçadas de Olinda com desenhos geométricos das fachadas coloridas e populares da região nordeste. Dessa primeira iniciativa, resultam as pinturas das séries *Das Calçadas de Olinda* e *Tejupares*, na exposição *Que viva Canudos*, no MASP. O processo de criação da obra (gravura sobre papel, escultura e impressão em bronze, por exemplo) variava muito,

Em fevereiro de 1978, fomos a São Paulo, onde passamos a morar. Caminhando pelo bairro de Pinheiros, mais exatamente pela rua Teodoro Sampaio, percebemos a ausência de inscrições nas calçadas. A partir de então, por onde quer que andássemos, qualquer rabisco nos chamava a atenção, porém não encontramos nada que nos reportasse aos desenhos que nós próprios executávamos, ferindo o cimento fresco com cacos de telha, pedaços de madeira ou qualquer objeto rijo. Com o objetivo de uma maior aproximação em relação à fonte do trabalho, em julho daquele mesmo ano, voltamos a Olinda e fizemos as primeiras experiências com o processo de impressão nas próprias calçadas. Surgiram então as primeiras “monotípias”. Percorremos diversos bairros de Olinda antiga e, além das inscrições em cimento, constatamos uma variedade enorme de figuras talhadas nas cerâmicas que formam os pátios das igrejas, ampliando nosso levantamento. É interessante observar que na cerâmica o processo de execução é lento, contrastando com o das inscrições no cimento fresco, cuja pressa é parte integrante do clima de proibição, de transgressão. Só em janeiro de 1981 é que retomamos sistematicamente o trabalho de coleta das “monotípias”, consistindo na localização, limpeza da calçada e execução da impressão. Utilizamos tinta látex preta, papel canson e realizamos a pressão através de um saco de areia, cuja maleabilidade acompanhava as irregularidades das superfícies. Algumas inscrições, que antes havíamos transferido para o papel, foram destruídas devido a restaurações das calçadas, promovidas por iniciativa particular e de órgãos públicos. Ao longo desses anos, mais de uma centena de imagens foi impressa, compondo um grande painel, que se destaca também pela extrema riqueza de sua pluralidade gráfica (Aprígio e Frederico Fonseca, 2011).

No início a recepção [dos artistas] foi muito fria [...] não vou citar um colega, mas ele disse que nós nos apropriamos de uma arte anônima, quando não foi isso, a arte anônima estava lá, esquecida, nós olhamos aqueles riscos e transformamos em gravura [...] muito tempo depois, quando Montez Magno (1982), Ariano Suassuna (1989) e José Cláudio (1981) escreveram textos, foi que a obra começou a ser respeitada (Frederico Fonseca, relato à autora, 2011).

Frederico Fonseca parece indignado com o fato de o trabalho só ter sido reconhecido a partir do texto dos autores citados, como se fosse preciso haver uma “assinatura para que a obra seja notada e acolhida”, para ser considerada arte de valor. Por outro lado, uma e outra vez, retoma os argumentos de seus legitimadores para reiterar a importância dessa experiência.

chegando à abstração do registro inicial: “[...] predominantemente expressivo é o desenho de Frederico, que, com seu irmão Aprígio, partilha um certo gosto pelo elementar, pelo básico, pela economia de meios e pela valorização da matéria. Só que Frederico é figurativo, vertente minoritária desta exposição. Trabalha a partir de pequenas colagens de rabiscos infantis, sobre os quais tece uma espécie de comentário erudito. Talvez pela contiguidade das imagens feitas por crianças, simplifica também sua linguagem, em busca de uma pureza que conserva a fluência dos desenhos de que se apropriou como ponto de partida. O colorido sóbrio valoriza o gesto, a inscrição, o passeio da mão pela superfície, como em certas obras muito poéticas de Klee” (Tavares, 1982, s/p).



Figura 6.23 Painel João Câmara. Óleo sobre madeira, 220 x 160 cm.



Figura 6.24 Painel (detalhe) João Câmara. Óleo sobre madeira, 220 x 160 cm.

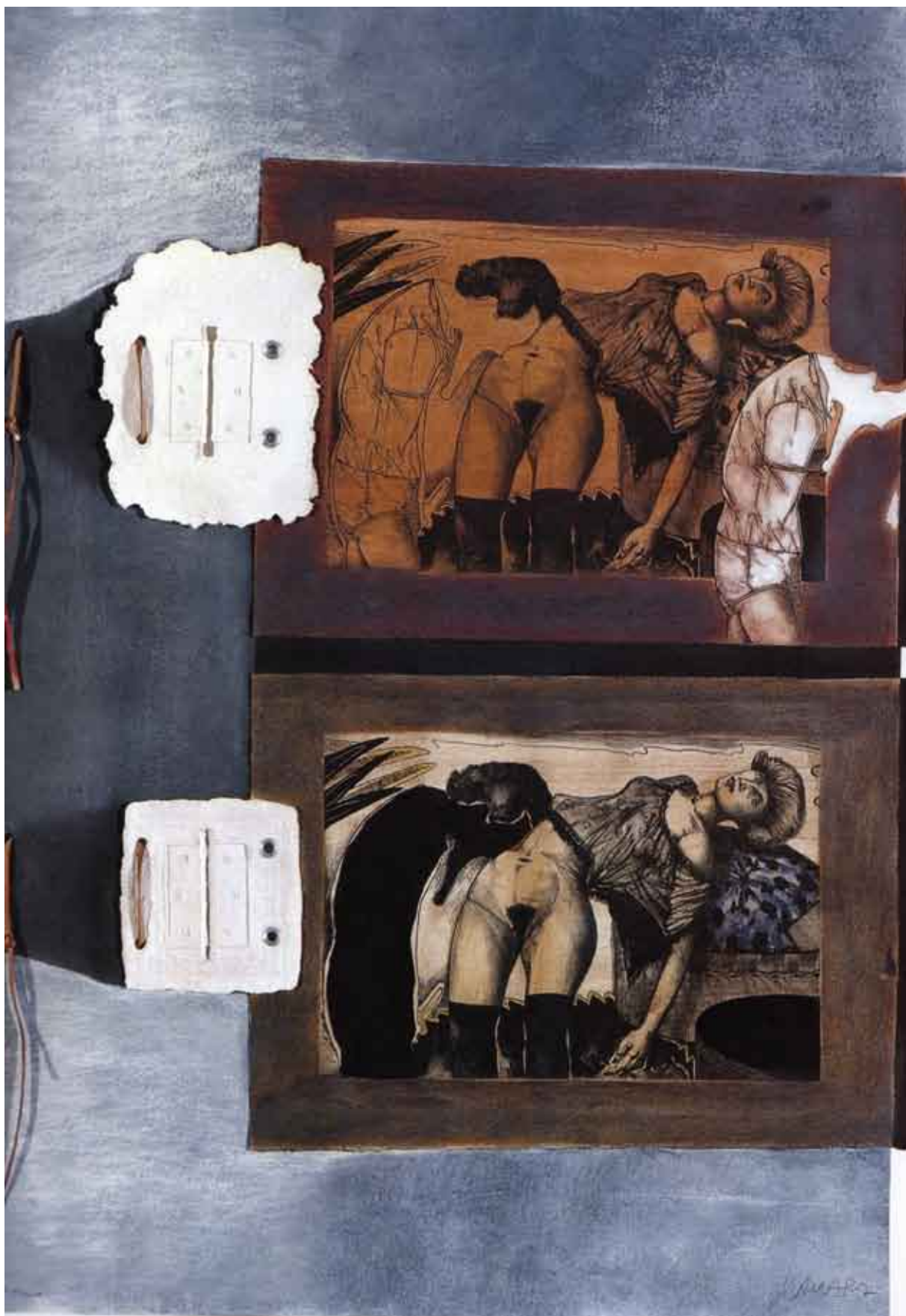


Figura 6.25 Gravação do Camafeu (detalhe) Sob o Vidro Azul. Litografia a cores, 69, 6 x 49, 5 cm.



Figura 6.26 Troféu João Câmara. Montagem, 100 x 70 cm.

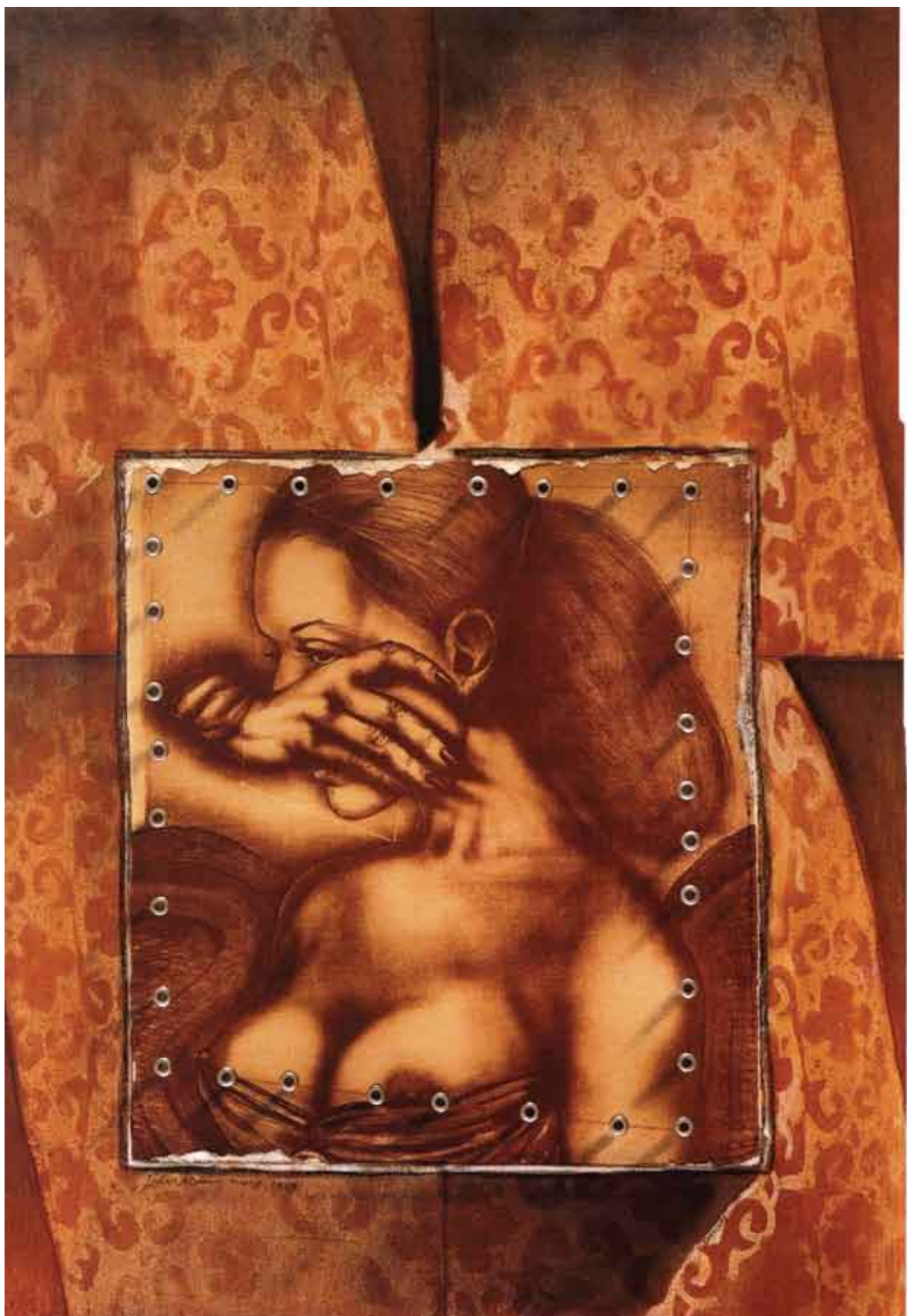


Figura 6.27 Dez casos de amor (detalhe do trítico). Ó Leo sobre madeira. 160 x 660 cm.

Faço essa observação com base na inquietação expressa pelo artista, que revela aspectos dos processos de legitimação correntes na atual dinâmica das artes, ou seja, permanências e recorrências das relações de poder internas à configuração do campo. Ao se reportar a uma experiência passada, o artista a reapresenta com uma atualidade impressionante, o que mais um vez nos remete à constatação de as lembranças trazidas ao presente falam antes do próprio presente e de seus jogos de poder que do passado. O episódio narrado por Frederico – produção do presente do que foi vivido e do que foi lembrado na entrevista – mostra como ele analisa a atual situação dos Salões de Pernambuco e da necessidade de agentes legitimadores.

Para definir o procedimento do trabalho, Frederico prefere “resgate” a “apropriação”, certamente apoiado no discurso de Ariano Suassuna, que fala na recuperação de certos aspectos da cultural que haviam ou estavam se perdendo pela modernidade.

Segundo o próprio Frederico, as principais matrizes de referência de sua formação foram os artistas pernambucanos das vertentes figurativas e os que produziram experimentalismos pictóricos. Acredita que Aprígio e ele “tiveram sorte”, pois conviveram com os artistas que ele chama de geração 1960: Câmara, Delano, José Carlos Viana e muito especialmente Ismael Caldas, cuja obra encantou-o e ao irmão. Depois, em outra vertente, cita os trabalhos de Anchises de Azevedo, abstração, e a descoberta de Montez Magno, aparentemente abstrato mas extremamente experimentalista, e de sua série *Barracas do Nordeste*, trabalho que considera importantíssimo para que eles aprofundassem a pesquisa com as calçadas.

Nos prendemos a uma arte local, claro que atentos a uma arte universal; eu não acredito em arte aprisionada: quando é arte, é como vento, ela se espalha pelo mapa inteiro da Terra, ela não fica só ali. A série *Barracas do Nordeste* foi um momento de muita sorte, de observação, de reflexão, porque nós estávamos em processo ainda... Ismael de um lado, Montez de outro, com a série *Barracas*, eles nos diziam: “Façam aquilo que vocês estão sentindo. Se o mercado absorver, ótimo!” [...] E, assim, continuamos a fazer os nossos experimentos (Frederico Fonseca, relato à autora, 2011).

Esse fragmento indica uma atitude experimental frente às artes plásticas e também atitudes de risco, que ambos os artistas colocaram em prática já no final da década de 1970. As experiências com a pesquisa das inscrições em calçadas de Olinda foram uma permanência em sua trajetória. Usaram muitos modos de impressão e registro dessas narrativas, e, segundo Frederico, esses textos e imagens encerram a riqueza das diversas formas de intervenção na paisagem feitas pelo povo. Considera seu trabalho com esses textos um resgate da cultura local, assim como a série *Falação dos Mudos*, que surgiu em 1983 na periferia da cidade de Olinda, a partir de textos em placas de madeira anunciando os mais diversos serviços e mercadorias – uma maneira inventiva de se comunicar.

O procedimento foi praticamente o mesmo adotado em *Das Calçadas de Olinda*. Os artistas mapearam os textos nas ruas da cidade e, com a mesma caligrafia, o mesmo suporte e as mesmas imagens, criaram anúncios de serviços inexistentes e os afixaram no espaço público, fazendo-os conviver com os demais. Assim, inseriram-se numa rede de comunicação produzida por usuários e consumidores ordinários, que driblam cotidianamente os meios e as regras oficiais instituídas no mundo social. O comentário crítico de Wedson Barros Leal resume essa prática:

[...] o que temos é um trabalho de pesquisa e decodificação do mundo tangível — o chão, o muro, a fachada, os elementos da terra, os fragmentos da História, o alimento — em metáforas concretas, palpáveis, minuciosas, ou, ainda, imagens de uma memória íntima e coletiva que transforma o objeto de arte — o quadro, o desenho, a monotipia — em representação de algo cognoscível, mas único, original, mas reconhecido (Leal, 2004, p.7).



Figura 6.28 Cenas do vídeo *Das Calçadas de Olinda* de Raul Pereira Barreto/Pátio da Igreja de São João, Olinda – PE, 1986.



Figura 6.29 Inscrição anônima e monotipia / Pátio da Igreja da Misericórdia em Olinda/PE, 1978.

Figura 6.30 Inscrição anônima e monotipia / Pátio da Igreja da Misericórdia em Olinda/PE, 1978. (detalhe do processo de impressão).



Figura 6.31 Aprígio e Frederico Fonseca. Das Calçadas de Olinda. Bronze, 40,7 x 43,5 cm.



Figura 6.32 Da série *Barracas do Nordeste*, 1977. Tinta a óleo s/ folha de madeira, 122 x 140 cm. Coleção do artista.

Figura 6.33 Da série *Barracas do Nordeste*, 1973. Tinta a óleo sobre madeira, 160 x 220 cm. Coleção do artista.



Figura 6.34 Da série *Barracas do Nordeste*, 1973. Tinta a óleo s/ tela, 80 x 100 cm. Coleção do artista.

Do ponto de vista estético, o trabalho da dupla possibilitou, na configuração interna das artes plásticas, a emergência de uma diferença na maneira de ver, produzir e praticar o ato pictórico sob outros códigos que não os anunciados pela tradição figurativa. Mesmo considerando as inovações estéticas de João Câmara nas duas séries já comentadas, o artista mantém uma recorrência que parece limitar seus procedimentos experimentais – trata-se da representação realista da figura humana, característica parece fixá-lo como um artista da tradição da arte pernambucana.

Já os irmãos Aprígio e Frederico produzem deslocamentos mais radicais na maneira de fazer e apresentar a pintura: libertam-se da figuração tradicional, investigam outras formas de representar aspectos do mundo pela linguagem geométrica e modificam textos espalhados por muitos universos sociais e políticos para depois reintegrá-los a esses mesmos lugares. Assim, em sua poética de representação, esmaecem a figura humana, a paisagem e as representações canônicas da história da arte e da pintura.

Outra dimensão a realçar é a atitude política dos irmãos Fonseca em seu trabalho, que se verifica na escolha dos universos de pesquisa e no tipo de mapeamento e apropriação que eles elegeram: espaços públicos de centros urbanos, especificamente Olinda e suas margens, e textos visuais e gráficos produzidos por seus moradores. Os artistas parecem querer com isso iluminar esses espaços e essas práticas sociais, levar para a cena das artes plásticas fazeres populares ricos em criação e invenção, dar visibilidade ao que se grava em muros, ruas, calçadas, janelas, carrinhos de ambulantes e placas. Revela-se aí uma atitude política, no remanejamento de objetos e/ou fatos históricos que pertenciam a um dado universo e tempo cronológico para um contexto outro, com outro significado. Um exemplo disso foi a maneira como os artistas representaram Canudos no Masp em 1980, em *Que Viva Canudos*.

As três obras que compõem a série *Falação dos Mudos* reiteram a dimensão política do trabalho dos irmãos, e *Que Viva Canudos* festeja o episódio histórico convertendo uma visão certamente conservadora na restauração da luta do povo brasileiro pela liberdade:

Expusemos em São Paulo [...] *Que Viva Canudos*, sobre a guerra de Canudos, mas uma guerra atual, os personagens eram atuais, na época dos exilados... Havia uns cartazes sobre anistia política, cartazes de Arraes misturavam-se com os de Che Guevara, Fidel Castro... Inclusive foi proibida no Rio de Janeiro, no MAM do Rio, e passamos dois anos ou mais para expor no Masp, porque o secretário de [Pietro Maria] Bardi era um italiano que não nos recebia, mas nós não desistimos. Até um dia em que Bardi ouviu nossas reivindicações: “Você é italiano, mas está em solo brasileiro, e vocês têm que expor arte brasileira!” Aí, educadamente, Bardi, que era um grande homem, falou com a assistente, que disse para nós: “Esperem um pouco”. [...] Bardi nos recebeu, perguntou o que nós queríamos, e apresentamos o trabalho. Ele ficou encantado, comprou

um trabalho de Aprígio, que está no acervo do Masp, em São Paulo, e perguntou quando nós queríamos expor. Ele inverteu jogo, porque era uma pessoa culta, sabia o que era arte brasileira. Ele teve a coragem de expor Che Guevara, Arraes (na época, um exilado)... Na época em que se matavam brasileiros, na época do regime militar... Veja a coragem desse homem (Frederico Fonseca, relato à autora, 2011).

Mas o trabalho dos irmãos Fonseca também incomoda determinados espectadores, afinal, fazia uma crítica contundente ao regime militar ainda vigente no país. Associar o acontecimento histórico de Canudos a uma luta do “povo brasileiro” no tempo presente indica que Canudos – ou a luta do povo – não está no passado, mas no presente e que os personagens citados por Frederico era metaforicamente os antônios conselheiros de então.



Figura 6.35 Aprígio e Frederico Fonseca, Falação dos Mundos/Intervenção urbana, 1982, 150 x 120 cm



Figura 6.36 Aprígio Fonseca – 1982 – Falação dos Mundos
– Hermilo Borba Filho – 1982 – óleo e espelho s/ madeira
– 122 x 100 cm



Figura 6.37 Aprígio e Frederico Fonseca – Falação dos Mundos / Intervenções Urbanas – 1982, Dimensões variadas

Figura 6.38 Aprígio Fonseca – Falação dos Mundos – 1983 – Óleo e mostruário fotográfico s/ madeira, 102 x 123 cm

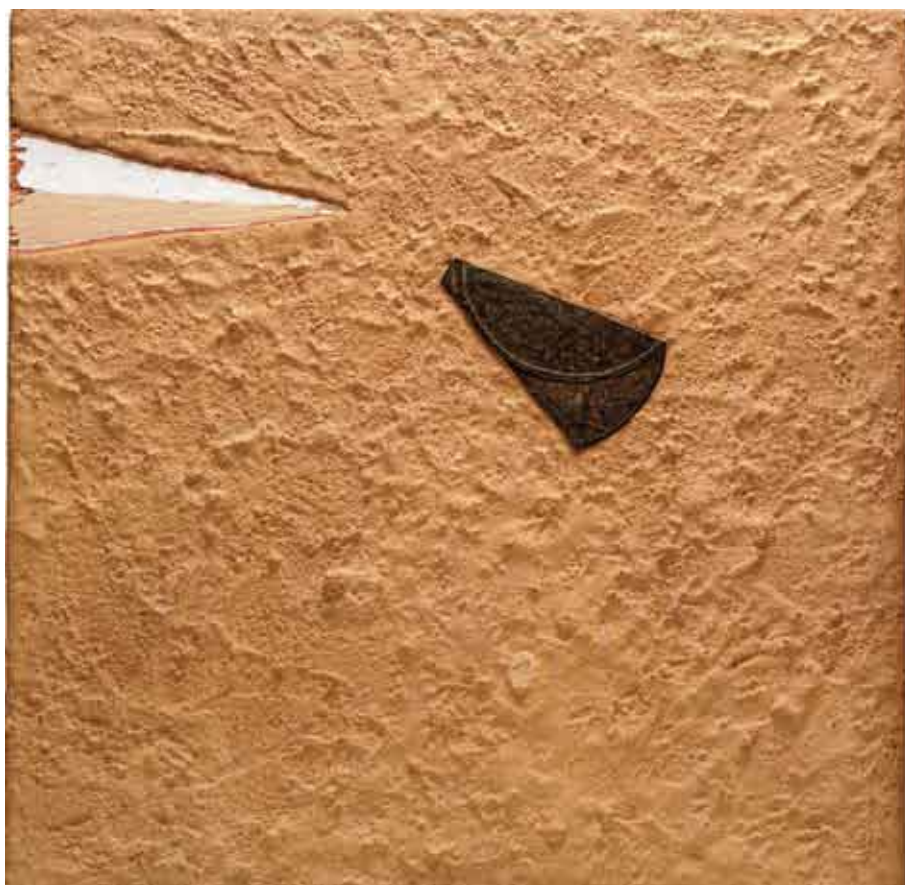


Figura 6.39 Frederico Fonseca – Pátio, 1990 – Barro, pó de mármore, madeira, pigmento e flandre s/ madeira – 39,5 x 39,5 cm

Figura 6.40 Frederico Fonseca – Falação dos mundos – 1985 – Acrílica, jornal, arame, cimento, couro e madeira s/ tela, 90 x 120 cm

Já o painel da série *Falação dos Mudos* consiste numa calça verde-musgo – cor tipicamente militar – amarrada no centro do plano bidimensional, de cuja parte superior saem duas folhas de palha – material orgânico como o tecido –, à maneira de “braços”; num deles, está colado o desenho de uma mão e, no outro, o de um pé – representação de pedaços de corpos. No plano, uma mensagem ambígua, em forma de anúncio, que pode ser lida como uma crítica ao regime militar:

De uma maneira intuitiva, meu irmão e eu sempre fomos ligados ao povo, à arte popular e anônima. Em 1979, Aprígio pegou de uma rua, de uma calçada, a base do caule da palha de coqueiro, parece um rosto. Então, ele tirou da calçada e colocou numa pintura. E inseriu no Salão, aqui do estado, e foi premiada – está no acervo do Salão. Sempre [tivemos] esse interesse intuitivo, sociológico para com a criação anônima e popular. Nessa época, eu também, por questões intuitivas, me inclinei mais para o lado político. Coloquei o título no trabalho “Vivas para os generais”; era a figura de um general, como se fosse um busto, com os órgãos deformados, como se fossem torturados, daí eu coloquei “Vivas para os generais”. Reprimiram o título e colocaram “Viva o Governo Federal”; recortaram num papelzinho, não sei quem, e cobriram o título. Essa obra foi premiada no Salão de 1971. [...] Uma cultura política do início de carreira... Aprígio resgatando a palha do coqueiro – isso é um gesto político tremendo, não é? Como quem diz: “Voltem a olhar a aldeia de Olinda!” A obra é um reflexo do meio. A minha impressão, quando estou diante de uma grande obra, é que ela diz “observe ao redor, se preocupe com a política, reclame, questione, valorize, resgate...” A grande obra diz isso... [...] A nossa preocupação sempre foi resgatar a realidade e ali transformá-la (Frederico Fonseca, relato à autora, 2011).

Embora sejam muito diferentes os modos como Câmara e os dois artistas mais jovens problematizam temas históricos ou políticos, o entrecruzamento entre política e arte no território local confirmava mais uma vez a permanência dessa tradição. A obra dos irmãos Fonseca também tem uma grande força conceitual, revelando-se a ruptura com o plano bidimensional na produção do objeto *Mesa com trouxa de roupa*, feito de tecido e madeira. O viés conceitual de sua manufatura é possivelmente herdado da década de 1970 e de Montez Magno.

Artista camaleônico, como ele mesmo se define, Montez Magno se coloca como vários e, portanto, não gosta de enquadramentos ou classificações.⁵⁰ Entre diversas formas de expressar-se, Montez é poeta, crítico de arte e artista experimental. Inquieto, na entrevista concedida em 2011, mostra-se magoado com o meio artístico local. Sente-se preterido pela crítica e incompreendido por colegas de sua própria geração. A opinião de alguns artistas mais jovens da década de 1980 sobre Montez é que ele se isolou, e talvez por

50 Entrevistei o artista em 2011 e parto de sua narrativa para pensar na relação entre seu trabalho e as produções artísticas dos artistas mais jovens, a chamada Geração 80 (Cf. também Diniz; Herchnhoff; Monteiro, 2011).

isso sejam mais esparsas as ressonâncias de seu trabalho nas obras dessa geração – com exceção de Aprígio e Frederico Fonseca.

Frederico Fonseca fala sobre o artista e sua obra, atestando a importância de Montez nas experimentações da dupla: “A série *Barracas* foi importantíssima para fazermos a ligação com as *Calçadas* (Frederico Fonseca, relato à autora, 2011). O apreço e a admiração de Frederico pela série que Montez Magno elaborou entre meados dos anos 1970 até os 90 revelam sua solidariedade com alguns dos principais referentes que a série recoloca⁵¹ para a arte local e para a própria pesquisa dos irmãos, que adotam esses procedimentos de Magno. A esse respeito, ressaltamos alguns pontos convergentes: uma sensibilidade para ver e tornar visível o que não se via, como diz o próprio Magno numa carta ao crítico Frederico Moraes; a criação de uma poética visual com bases referentes na cultura popular; semelhanças na maneira de representar:

Em 1979, fazendo parte da exposição *Que Viva Canudos*, intitulamos Tejupares a reunião de pinturas baseadas nas fachadas coloridas existentes em muitas cidades nordestinas. Dos registros fotográficos que fizemos na época, o que nos interessou foi considerar a fachada como elemento autônomo, isolando-a da paisagem. Estudamos variações das estruturas compositivas, construindo novos desenhos e combinações cromáticas, evitando o realismo descritivo e ocupando os limites retangulares da tela. A pintura propriamente dita era de fatura fina e plana, à base de óleo. Agora, resolvemos trabalhar o “terceiro desenho”, confrontando nossa visão atual com as matrizes: a experiência com o “primeiro desenho”, fonte inicial de estudo, hoje enriquecida pela abrangente documentação fotográfica publicada por Anna Mariani, e as nossas pinturas de 79, consideradas o “segundo desenho” (Aprígio Fonseca; Frederico Fonseca, 1998, s/p).

Essa vista d’olhos na trajetória e na obra de João Câmara, Aprígio e Frederico Fonseca e Montez Magno permitiu uma errância por algumas das balizas da cartografia das artes plásticas no Recife, mas num de seus vieses.

Contudo, toda tentativa de classificação da poética de um artista ou de sua obra é perigosa e pode levar a seu aprisionamento. Não obstante, o olhar analítico sobre esses artistas nos possibilitou mapear permanências, recorrências, repetições e deslocamentos em formas de fazer, sobretudo a pintura, de poetizar temas de uma situação política e de abordar elementos da cultural visual da época. Então, podemos discutir os descolamentos

51 Além das referências que a série *Barracas do Nordeste* recoloca para a arte local, há todo um levantamento empreendido pelo artista: “Estou fazendo uma pesquisa ou estudo do lado esquecido e omitido da arte popular brasileira: o lado abstracionista. É incrível o que o povo faz em termos de abstração geométrica. Estou documentando com *slides* as diversas modalidades de expressão: barracas de festa e de feira cobertas de retalhos, carroças de sorvete, de pipoca etc., portões de garagem e outras coisas que vão aparecendo. É fantástico, e você encontra às vezes coisas de pop-art, de concretismo e de construtivismo, tudo isso feito na mais santa ignorância e ingenuidade, mas com um agudo e intuitivo senso de cor e de construção. É dessas coisas que atualmente extraio material para o meu trabalho (Magno apud Moraes, 1972, p. 6C).

que esses artistas e seus procedimentos provocaram no trabalho dos jovens artistas do Carasparanambuco, do Formiga Sabe que Roça Come e do Quarta Zona de Arte.

Para tanto, tomo a premissa, autorizada por esta investigação, de que, para bem e para mal, esses jovens tiveram contato, apreciaram em exposições e tomaram como referência na elaboração de seus trabalhos a obra de João Câmara, Aprígio e Frederico Fonseca e Montez Magno. Para inventar-se como artistas, esses jovens partiram de uma dada tradição, de um repertório construído, de seleções e predileções e, nessa tentativa, procuraram diferenciar-se. Aliando-se a situação histórica e às opções feitas naquele momento, acabaram se tornando agrupamentos produtivos e artistas que concorreram também para mudar a forma de fazer e apresentar arte no Recife.



Figura 6.41 Que viva Canudos, Museu de Arte de São Paulo, 1980cm.

Figura 6.42 Frederico Fonseca – Falação dos Mundos, 1985, Acrílico, cimento, tecido, palha, barbante, arame e madeira s/ madeira 90 x 120 cm.



Figura 4.43 Falação dos Mundos, Tecido e madeira, 96 x 47 x 43 cm



Figura 6.44 Aprígio Fonseca Falação dos Mundos, 1982, óleo s/ madeira, barbante e colagem sobre madeira, 112 x 116 cm



Figura 6.45 Tejupares, 1998, Barro, acrílica e areia s/ madeira, 55 x 160 cm / Tejupares, 1998, areia, acrílica, barbante e plástico s/ madeira, 70 x 120 cm

6.4 Narrativas políticas, viscerais: uma nova pintura no Recife?

Volto ao início deste capítulo e retomo o relato da crítica Glória Ferreira, segundo a qual a pintura da década de 1980 trouxe uma “reconversa sobre a própria práxis artística. Inclusive porque era uma pintura que estava se defrontando, o tempo todo, com o seu caráter também experimental” (Glória Ferreira, relato à autora, 2009). Essa pintura não estava dada, não estava ganha, não tinha mais parâmetros fixos, complementa Glória Ferreira. A pintura não operava mais com uma tradição pictórica apenas, mas incorpora claramente elementos conceituais – no sentido da transformação da ideia do que é arte –, narrativas que citam a história da arte, a história e certos acontecimentos políticos e passar a usar recorrentemente a linguagem dos quadrinhos e do cinema para se manifestar e apropriar-se de um arquivo de imagens que a própria história das artes legou a essa nova geração.

Um dos dados interessantes de observar nos anos 1980, na sua relação com a tradição, e que foi, na época, muito criticado como sucateamento da História da Arte, ou seja, a citação aqui e ali. No entanto, houve algo de genuíno nesse processo, de interessante, que foi uma tentativa de se relacionar com a História da Arte muito menos por algo linear e muito mais por afinidades eletivas. Isso é interessante porque a História da Arte, com os seus parâmetros, está em crise. Então, esses artistas contribuíram para uma possibilidade de pensar a História da Arte, provavelmente não de uma forma tão linear. E mais: quando você fala nos eventos, da relação com os eventos, também é verdade, e a forma de apresentação, também é verdade. O que houve de base, naquele momento, na arte conceitual, no sentido mais amplo ao qual eu estou me referindo, foi ver que, de certa maneira, a exposição ganhou um papel em que ela já não era mais um signo segundo, ela não trazia algo que estava pronto para se apresentar. Ela ganhou, na ocasião, o estatuto de uma apresentação. Se nós pensarmos, mesmo os grandes eventos ou a “Geração 80, como vai você?”, por exemplo, é uma apresentação, no sentido mais clássico que incorpora elementos, quer seja das performances, dos *happenings*, ou a própria ideia de uma situação. [...] Agora, se as grandes narrativas entrarem em colapso, necessariamente estaremos de frente de algo que é reinventar este mundo. Reinventar no sentido mais clássico, como diria o Mário Pedrosa, essa arte absorve esses elementos externos que são próprios. Então, nesse sentido, a política está presente, a política nos vários níveis, embora esses artistas não estejam pressionados como os artistas dos anos 1970, de incorporar essa política como um elemento interno ao seu trabalho, de pensar a política nos próprios termos da arte, e não mais no sentido panfletário. Talvez seja essa uma característica da arte, da questão política que esteve presente naquele período: estar pensando onde colocar esse trabalho, como apresentar o trabalho, quais eram as relações que ele estabeleceu, quais eram os elementos que trouxe para a discussão com o mundo, como tratar aquela situação, que foram todos elementos de dimensão política, de qualquer maneira (Glória Ferreira, relato à autora, 2011).



Figura 6.46 e 6.47 Delano Sem título. Óleo sobre tela. 120 x 100 com. | Delano Sem título. Óleo sobre tela 100 x 180 cm.

Essa dimensão política é percebida como um elemento forte na produção da pintura no Recife. É possível dizer que tais recorrências existiram nos anos 1980, por exemplo, nas experiências das brigadas artísticas ocorridas no início da década, como as Brigada Portinari, Jarbas Barbosa e Henfil. Essa saída para o espaço público com vistas à comunicação com o público foi alterando narrativas e gestualidades e inserindo outras temáticas – mesmo com a participação de artistas ligados às narrativas e maneiras de pintar mais tradicionais das belas artes, da tela, do cavalete, da tinta a óleo. A experiência de sair às ruas, de expandir-se da tela para o muro, não se limitou a relatar questões políticas do partido que os artistas apoiavam, mas contou também de um novo olhar, uma nova postura e talvez de uma nova atitude do artista diante do seu material e do próprio suporte da pintura. Essa outra atitude redimensionou ainda a produção dos artistas mais jovens no Recife. A pintura toma uma dimensão de texto que deseja comunicação com o outro e, nesse sentido, os jovens dessa geração passam a desenvolver e valorizar uma figuração deslocada da representação do real.

Tomo como referência de análise os primeiros trabalhos do artista Maurício Castro, fundador do Quarta Zona de Arte. Aos 20 anos, aproximadamente, já militante no ME, esse jovem ingressa na Faculdade de Arquitetura da UFPE e se lança em empreitadas artísticas ao lado dos brigadistas e, reunindo-se com amigos, inaugura ateliês de trabalho coletivo. Seus primeiros desenhos e pinturas são fortemente figurativos, trazendo sempre em primeiro plano a figura humana desvalida, empobrecida e despossuída de bens materiais e perspectivas de vida. Tematiza a existência humana na sociedade capitalista do Nordeste, o mal-estar e a angústia, em que, além da inerente universalidade, se reconhecem elementos que situam suas propostas e deixam entrever as raízes culturais do artista e um claro resíduo modernista.



Figura 6.48 Maurício Castro Sem título. Intervenção em fotografia, Acrílica 60 x 40 cm.

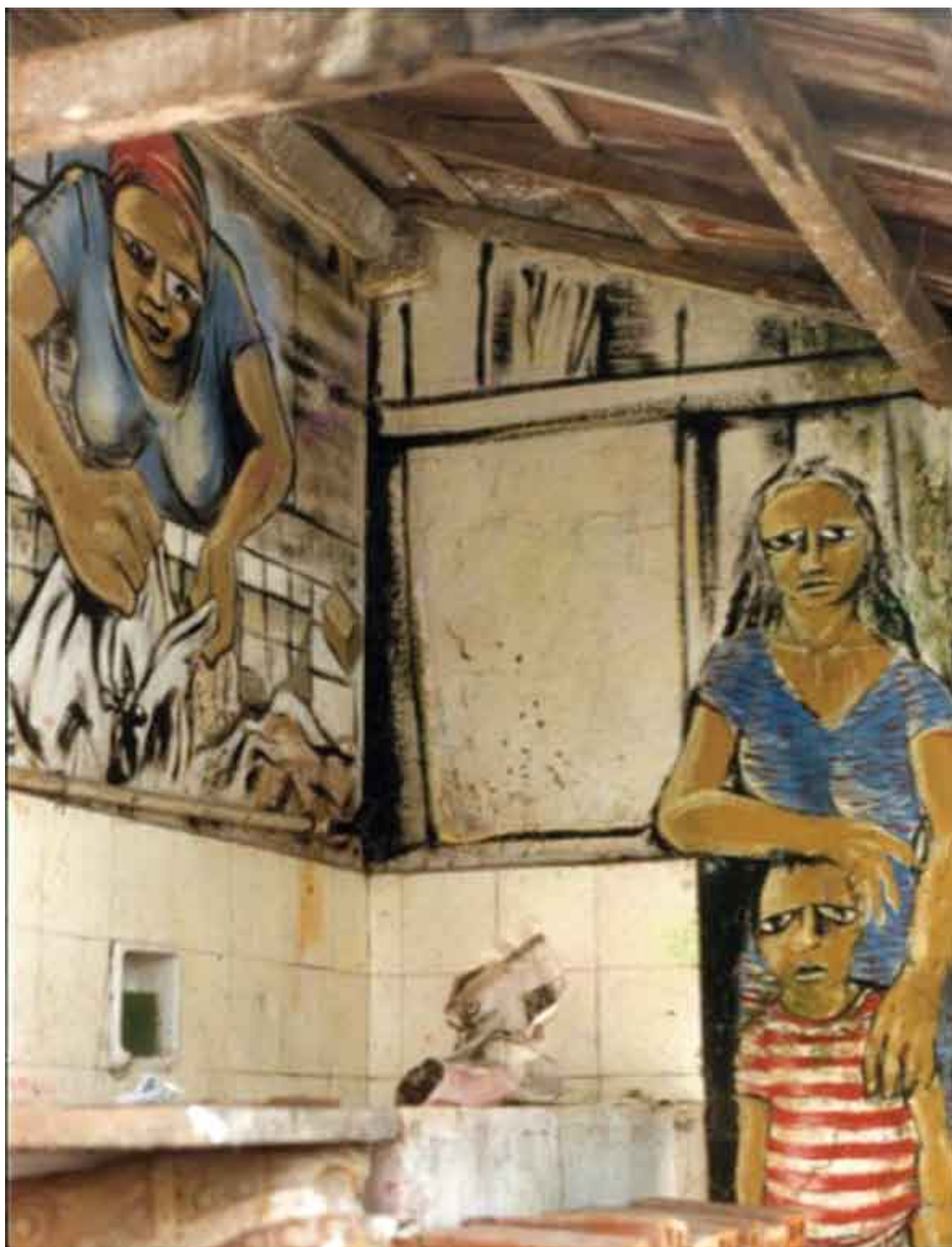


Figura 6.49 Maurício Castro Sem título. Intervenção em fotografia, Acrílica 60 x 40 cm.

Nas imagens das representações pictóricas do artista Maurício Castro, é fácil ver questões modernistas de retorno à ordem. Também salta aos olhos uma crítica social não mais como referência aos retirantes dos sertões, mas na denúncia de que, no presente, tais personagens habitam palafitas, favelas ou barracos à margem dos grandes centros urbanos do país.

Seus personagens são figuras magras, anônimas e sem identidade, desesperadas ou angustiadas. Têm deformações não como em João Câmara, sob torções, posturas desconfortáveis, paradoxos, fragmentações ou amputações, mas na expressão e no exagero de partes do corpo, procedimento tributário das heranças do expressionismo.

Como vimos na Cena 5, por meio de processos de sociabilidade e da construção de espaços de produção das artes plásticas de que Maurício Castro foi um dos protagonistas, somados a uma vontade política de mudar o mundo e o sistema social da época, o artista trabalha com outras complexidades plásticas, abandonando a vertente expressionista nos moldes do primeiro modernismo, mas sem abandonar uma linguagem expressionista. As figuras humanas se decalam de referenciais mais próximos do real e se deslocam para uma expressividade pictórica que busca uma narrativa ficcional.

O recurso do artista é enfatizar contornos e margens que definem as figuras com fortes pinceladas de tinta, transformando as imagens em camadas de matéria impregnada de vermelho e amarelo – cores quentes, vibrantes, que aprofundam o drama dessa ficção. Os ambientes são frios, escuros e sombrios, produzindo no espectador uma sensação de desconforto. Soma-se a isso o uso recorrente da tinta acrílica e do suporte chapa de madeira, que dessacraliza a obra de arte. Essa dessacralização também é operada por muitos dos elementos narrados e pelas ações pictóricas propostas. As imagens são borradas, as expressões são de horror e desespero, o corpo humano é deformado e tem aspectos monstruosos. Em algumas obras, parece imperar a não razão, como se vê nos rostos representados entre a imagem do homem e do bicho. Não há beleza.

Figura 6.50 Maurício Castro Sem título. Retratos. (detalhes de trabalhos pictóricos). Sem dimensão.





Figura 6.51 Ambas imagens Mauricio Castro Sem Título. 80 x 80 cm e a outra 120 x 80. Acrílica sobre tela.



Figura 6.52 e 6.53 Ambas imagens Maurício Castro Sem título. Acrílica sobre tela 150 x 100 cm.



Figura 6.54 Maurício Castro *Suspenso no Ar*. Acrílico sobre tela 150 x 100 cm.

Figura 6.55 Maurício Castro *Kafka*. Acrílico sobre tela 150 x 100 cm.



Figura 6.56 Maurício Castro Cidade. Acrílico sobre tela
150 x 120 cm.

Figura 6.57 Maurício Castro Corrosivo. Acrílico sobre tela
150 x 130 cm.



Figura 6.58 Mauricio Castro Espelho Social. Acrílica sobre tela. 189 x 165 cm.

Figura 6.59 Maurício Castro Cor. Acrílica sobre tela. 1200 x 185 cm.

Nessa fase, seus temas denunciavam uma sociedade que aliena o homem. O trabalho, espaço que poderia ser do prazer, é versado como algo que alucina e leva o ser ao ápice de sua transformação: de alienado e aturdido, se transforma em inseto, metáfora emprestada de Franz Kafka.

Essa crítica narrada na pintura de Castro é à sociedade capitalista em geral, mas parece se dirigir em particular ao cenário político nacional da época. Como milhões de brasileiros, ele também se tinha envolvido no malogrado movimento por eleições presidenciais diretas. Esse fracasso garantiu, em grande medida, a continuidade de toda uma burocracia de Estado construída durante os 20 anos de ditadura militar no país. Na segunda metade da década de 1980, período em que Castro fez essa série de pinturas, mesmo como os movimentos sociais articulados e atentos à elaboração de uma carta Constituinte legítima, que refletisse as principais reivindicações dos grupos organizados da sociedade civil, as travas de uma máquina burocrática inviabilizavam muitas das lutas sociais. Sensível a isso, o artista produz uma fala crítica a esse estado de coisas.

Maurício Castro se destaca dos demais artistas integrantes do Quarta Zona e dos artistas de sua geração por seu interesse em questões de ordem política. Envolveu-se com campanhas eleitorais, fundou a Brigada Henfil e, entre alguns ateliês coletivos, o Quarta Zona de Arte se transformou num espaço desses debates e fazeres da arte. Toda essa trajetória do artista é retratada em sua obra desse período.

Na esteira das experiências de Maurício Castro, outros artistas jovens formulam outras maneiras de produzir o texto visual, provocando deslocamentos no que era estabelecido tanto no meio artístico como nas formas de produzir e significar a pintura, como também fizeram Câmara, Aprígio e Frederico Fonseca e Montez Magno. Na configuração artística da década de 1980, destaca-se o trabalho de Maurício Silva, que, em vez de lançar mão de uma figuração à maneira de Maurício Castro e longe do que propunham Câmara e os outros artistas citados, constrói uma poética próxima do neoexpressionismo da década de 1980.

Nessa época, a pintura de Maurício Silva tem pinceladas soltas e leves e uma camada aguada, quase aquarelada. O preenchimento do espaço plano com diversos elementos produz uma pintura sem perspectiva, e a interpretação desses elementos demanda um olhar cuidadoso. Não há ordem na cena, e o aparente caos que se instaura é à vezes ininteligível. Figuras humanas são apresentadas de diversas maneiras, sobre suportes basicamente de papel ou de madeira. A marca dessas pinturas é o desenho infantil, solto e sem a preocupação com o rigor clássico da representação.

As narrativas temáticas não parecem versar sobre questões sociais, políticas ou históricas. A pintura de Silva é marcada pela narração de paisagens e pequenas cenas do

cotidiano, que são também inventadas pelo artista – parecem cenários de ilustração de contos fantásticos da tradição oral.

Certamente, há razões para que Silva tenha tido esse tipo de produção. Autodidata, partiu para a prática artística em função da intensa leitura, do contanto com muitos artistas, da frequência a exposições e, sobretudo, com o universo da cultura popular de Pernambuco. Portanto, sua linguagem artística deriva dessas visualidades e imersões culturais. O desenho é uma expressão de suas vivências, assim como o são seus poemas e letras de música, quase extensão do ato de comunicar-se. Sintomaticamente, é um artista que se apropriou de muitas linguagens e meios de produzir sua arte, sem preconceitos – trabalhou com barro, gravura e desenho, escreveu, compôs, pintou, produziu vídeos e criou performances.

Para Maurício Silva, pintar era mais uma das inúmeras formas de expressar-se poeticamente. Não me parece que tenha havido alguma hierarquia entre as muitas linguagens que ele usava, e em todas elas se ressignificavam elementos simbólicos da cultura popular, referência muito próxima de seu universo de origem.



Figura 6.60 Maurício Silva Dança Mística. Acrílico sobre tela, sem dimensão, 1988.

Figura 6.61 Maurício Silva Zepel intra 1. Acrílico sobre tela, sem dimensão, 1987.



Figura 6.62 (esquerda) Maurício Silva Zepel intra 2 Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1986.

Figura 6.63 Maurício Silva Aula de dança para Odara. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1983.



Figura 6.64 Maurício Silva Anoitecer. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988.



Figura 6.65 Maurício Silva A rainha. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987.



Figura 6.66 Maurício Silva Por dentro da tua cabeça. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987.



Figura 6.67 Maurício Silva Natividade. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1987.



Figura 6.68 (esquerda) Maurício Silva *Dança Mística no Parágrafo Urbano*. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988.

Figura 6.69 Maurício Silva *A fonte da juventude*. Acrílica sobre tela, sem dimensão, 1988.



Figura 6.70 Rinaldo Silva *Fuga da alma diante da TV*, acrílica sobre tela, 1,50 x 200 m, 1992.

Dos demais artistas desses agrupamentos, José Paulo de Oliveira caminhava por uma pintura figurativa próxima à de Maurício Castro. Logo que se iniciou nas artes plásticas, produzia uma pintura com características figurativas explorando a deformação de tipos humanos como se buscasse sair da imagem real a ponto de criar uma espécie de caricatura. Formou-se em arquitetura e talvez por isso tenha enveredado pelo estudo das formas, gerando, ainda no plano bidimensional, figuras abstratas. Essa experiência o levou a romper com o espaço bidimensional e produzir objetos tridimensionais em material perecível antes de trabalhar com argila



Figura 6.71 José Paulo. Sem Título. Acrílica s/ tela. 80 x 40 cm



Figura 6.72 José Paulo. Sem título. Papelão e acrílica. s/ dimensão.

Essas imagens confirmam parte da trajetória artística de José Paulo à época. Feito em papelão, montado por meio de colagens e pintado, o objeto assemelha-se às figuras estranhas vistas em seus trabalhos bidimensionais e também na série de Maurício Castro, que permaneceram presas ao suporte bidimensional. Seguindo a regra desse grupo de artistas, o suporte por excelência era a chapa de madeira ou o papelão, e usava-se tinta a acrílica – a pintura em tinta a óleo era considerada um procedimento tradicional e conservador.

Diferentemente de João Câmara, que deformava as imagens, e de Maurício Castro, que as ficcionalizava por meio da linguagem de *story board* ou da animação, José Paulo desconstruiu a imagem figurativa apresentando o real pela representação simbólica e abstrata. Construía objetos tridimensionais que antes haviam estado no plano bidimensional numa mistura entre uma figuração bizarra e mitológica e com um evidente apego à forma.

Figura 6.73 Abstração e figuração debates recorrentes na crítica de arte local. Imagem Coleção particular do artista.

Caderno VOCÊ

JORNAL DO COMMERCE

RECIFE – DOMINGO, 3 DE JULHO DE 1988 – 7

ARTE

Expressionismo com força social/José Paulo

Celso Marconi



20/30. Um expressionismo que não se prende a um estilo, nem ao gestualismo nem ao geometrismo, certamente porque José Paulo ainda não se definiu num caminho pessoal. Essa primeira individual mostrará, sem dúvida, a gênese de um pintor, com vários quadros marcando momentos criativos que não tiveram, ainda, continuidade. Por exemplo, um dos trabalhos mostra uma criação em cima da estrutura dos "quadrinhos", que pode permitir o surgimento de uma linha, mas ainda não explorada pelo artista. Causa uma certa surpresa a gestualidade que predomina na maioria dos quadros, quando se sabe que a formação principal de José Paulo é a arquitetura (uma formação que leva, em geral, para uma criação geometrizarante). O que é mais significativo é que José Paulo está bem caracterizado dentro de um projeto que se chama "Arte Nova", não porque seja novo o que ele está mostrando, mas pela potencialidade que deixa entrever.

"Os trabalhos expostos nesta individual, – diz o artista num pequeno depoimento, – possuem, como temática, o ser humano, abordado como totalidade de ser social, inserido numa realidade de contrastes, contradições e problemas sociais determinados – miséria, opressão, alienação, etc.

Uma tal abordagem estética necessita para a sua realização, o abandono de uma concepção de arte que reduza, de forma absoluta, a relação complexa e rica entre o artista e o seu meio, a uma mera produção subjetiva proveniente exclusivamente do íntimo do artista, que o coloca numa relação de isolamento, introspecção e de exterioridade com a realidade em que vive.

Portanto, as pinturas da mostra ressaltam a influência recíproca entre o artista e a sociedade. Os trabalhos aparecem como reflexo de uma visão de mundo, uma mediação entre o artista e seu público, induzindo as pessoas a uma reflexão sobre questões

do-se profissionalmente às artes plásticas (pintura, escultura, gravura) há cerca de dois anos. Sua formação inclui curso de gravura em metal com José de Barros na UFPE, em 82; curso de Desenho e Expressão com Cavani Rosas, Lucínio Pinheiro, Petronio Cunha e Amaral no Atelier Aurora, em 83; curso de litografia na The Byam Shaw School of Arts, em Londres, em 85; curso de aerógrafo no Centre National de L'Aérogaphie, Paris, em 85; curso de pintura com Ana Vaz, em Olinda. É sócio artista da Oficina Gualanases de Gravura e participa do Atelier Coletivo de Escultura do Povo da Panela (Cavani Rosas) e da oficina de Escultura e Gravura do Povo da Panela (Cavani Rosas).

Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco prossegue com seu projeto "Arte Nova" e abrirá na próxima sexta-feira, dia 8 às 21 horas, a primeira individual do artista plástico José Paulo, que irá mostrar vinte e duas pinturas em acrílico sobre tela ou madeira. A mostra ficará até o dia 22 deste mês no horário das 9h às 17h, de terça a sexta, e das 14h às 17h, nos sábados e domingos (horário de funcionamento, para o público, do Museu).

José Paulo Silva Oliveira é um jovem artista (nasceu no Recife, 3.7.62), formado em arquitetura pela UFPE no ano passado, mas dedicou-se

balhos em várias coletivas. Recebeu um prêmio de aquisição no II Salão Municipal de Artes Plásticas de João Pessoa, em 87. E participará, em agosto, de uma coletiva de pinturas e esculturas, com Cavani Rosas e Maurício Castro, na Oficina Gualanases. Tem atelier, junto com Maurício, no bairro do Recife, av. Marquês de Olinda, 199, 12 andar.

Ao contrário das novas correntes cariocas/paulistas que seguem um neo-expressionismo abstratizante, José Paulo vem adotando uma forma expressionista com toda a conotação de denúncia social que essa Escola artísti-

Seu trabalho e suas atitudes foram muito influenciados pela situação política da época, cujos temas aparecem cifrados mas prontos a ser decodificados, nas figuras emblemáticas que se repetem na pinturas e nos objetos. Outrossim, em seu compromisso com a ampliação dos contornos da cartografia das artes plásticas da década de 1980, envolvendo-se na criação de espaços de produção, formação e exibição das artes plásticas, nota-se o entrecruzamento entre arte e política em consonância com a redemocratização do país. Mais uma vez, a chamada aos artistas para atuarem publicamente nesse processo alimentou no Recife uma nova sensibilidade artística. Entre muitos outros jovens artistas da época, dedicaram sua poética ao ideal da liberdade política Alexandre Nóbrega, Aurélio Velho, Braz Marinho, Fernando Augusto, José Patrício, José Paulo, Maurício Castro, Maurício Silva, Marcelo Silveira e Rinaldo Silva.

Este último também se destacou por ter deslocado a maneira de fazer a pintura. Nasceu em São Paulo, mas passou a infância e a juventude na cidade de Toritama, na região do agreste de Pernambuco, e depois, com a família, fixou residência no Recife. Na memória de muitos desses artistas jovens, Rinaldo é lembrado como um dos mais promissores pintores da época – o “papa prêmios”, que ganhava todos. Laureado em diversos salões locais, no Salão da Bahia, de projeção âmbito nacional, e no Salão Nacional do Rio de Janeiro, instância máxima de legitimação e prestígio, era considerado o “artista bem-sucedido”. Mas tais dimensões não podem ser aferidas numa enquete, em que o campo da subjetividade se sobrepõe aos dados estatísticos, e o fato é que, embora tenha conquistado uma notável legitimação nas artes plásticas nos anos 1980 e 90, passou a ser pouco requisitado e acabou saindo de cena:⁵²

Bom, eu lembro que eu desenhava e sempre tive muita vontade de fazer quadros a óleo, fazer pintura. Eu morava perto de Marcos Vilaça,⁵³ ali no Espinheiro, e cheguei uma vez lá com um quadro, aí ele olhou para o quadro e disse: “Você não precisa fazer nada, não. Continue fazendo o que você está fazendo, que você não precisa de aula, não precisa de nada, não”. Aí eu continuei, mas na verdade isso me angustiou bastante, porque me dava vontade de conviver com as pessoas, de falar sobre arte, essas coisas todas, e não foi possível, porque ele disse: “Não, vá em frente”. Aí, eu acredito que uma das coisas que me ajudou muito foram uns cursos que começaram a ser dados por Abelardo da Hora, Adão

52 Rinaldo Silva integrou o Carasparanambuco e, quando o grupo se desfez, seguiu sua trajetória como pintor, desenhista, gravurista e educador. Fiz com ele uma entrevista individual em seu ateliê e, como já havia escutado contar de sucesso precoce nas artes plásticas e também de seu posterior apagamento, procurei verificar quais eram suas lembranças a respeito. Ele se refere ao assunto com mágoa, pois achava que seria bem acolhido no Salão Nacional de Artes Plásticas em 1988, pela crítica e pelos artistas, mas lembra de ter se sentido invisível na abertura do evento, sensação que anunciava o anonimato que sobreviria no final dos anos 1990. Atribui o fato, em parte, ao sistema de arte posterior aos anos 1980, que preteriu a pintura e os pintores para valorizar as instalações e a arte produzida pelos novos meios. Diz ainda que se impôs um sistema autoritário e hegemônico, alijando os artistas que não produziam nessas linguagens.

53 Marcos Vilaça foi um apoiador e crítico da artes plásticas, pai do então futuro colecionador e proprietário, na segunda metade da década de 1980, da Galeria Pasárgada.

Pinheiro, Ipiranga, onde é atualmente o Museu Murillo la Greca. Essa casa, não sei de que forma, passou a ser um espaço aberto de cursos, e eu tive a oportunidade de fazer uma oficina lá. Eu acredito que foi ali que eu tive um encontro, foi lá que eu encontrei Maurício Silva, Alexandre Nóbrega, Ypiranga Neto, o próprio Ypiranga [Filho], encontrei Adão Pinheiro, Abelardo da Hora e outras pessoas mais. A partir dali, eu fui me entrosando, e o pessoal dizia assim: “Olha, rapaz! Vamos fazer gravura lá na Oficina Guaianases!”, e eu fui pra Oficina Guaianases, em Olinda, com um grupo que tinha os jovens – no caso, Maurício Silva, Alexandre Nóbrega, João Chagas. Isso era na década de 1980, e eu participei de algumas exposições – início da década de 1980. Acho que uma das primeiras mostras de que eu participei – eu já pintava, mas a primeira mostra de que eu participei – foi uma mostra na Patrimônio Galeria de Arte (Rinaldo Silva, relato à autora, 2009).

O artista fala de seu anseio por formação e interlocução, mas, embora tenham sido lisonjeiros, os comentários de Marcos Vilaça sobre seu trabalho não o satisfizeram, porque Rinaldo precisava de um diálogo sobre o que estava fazendo; como jovem, desejava construir sua trajetória por meio de olhares críticos a seu trabalho. Contudo, os demais encontros com artistas já consagrados, filiados a um viés tradicional da produção da arte pernambucana, lhe permitiram conhecer a Oficina Guaianases de Gravura e conhecer os jovens com quem formou o Carasparanambuco. Sobre esse momento histórico que, no âmbito das artes plásticas, é lembrado por ter refeito as estratégias dos artistas na organização de grupos, Rinaldo pensa que teve a ver com o processo de eleições e com a tentativa de se democratizar a participação da sociedade na vida política do país. Credita, por exemplo, à volta de Arraes ao pleito eleitoral de 1986 para governador do estado, a oportunidade para a organização dos grupos artísticos.

No Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, eu tive um prêmio que foi de artista mais promissor [...]. Eu acho que é meio dos anos 1980, em 1986, por aí, 1986, 1987. Que coincide também com a volta de Arraes, e eu gostaria de falar sobre isso também. Com a volta de Arraes, houve a questão dos grupos, que já eram uma outra forma de integração entre os artistas, e, no caso aí, os grupos vinculados às questões políticas. Mas aí, justamente como você estava dizendo, teve vários salões de que eu participei, não só aqui, mas em outros estados do Brasil. No decorrer desses anos todos, da década de 1980 e início da década de 1990, eu participei de muitos salões e fui premiado com prêmios legais. Isso foi muito significativo, como profissional. E eu acho que de 1995, na metade da década de 1990, mudou a lógica, e ela mudou em função da institucionalização de empreendimentos particulares; no caso, o que foi mais significativo no início para mim foi [a criação] do Instituto Cultural do Banco Itaú. No decorrer desses anos, outras instituições foram aparecendo, ela foi se encorpando, ela foi se adensando, criando um poder, isso de certo modo esvaziou o que era produzido pelo estado, que era o Salão do Estado; muitas vezes, o município teve o interesse também, tinha o salão municipal, aqui em Recife, que era interessante. Criou essa gangorra, e hoje a gente vive um momento interessante e significativo. É muito bom, porque tem uma diversidade de instituições,

inclusive o próprio Estado, que estimula os artistas, só que mudou a lógica. Aí, tem pessoas que podem se adaptar a isso aí, e outras que não. Pelo menos a análise que eu faço é essa (Rinaldo Silva, relato à autora, 2009).

As lembranças de Rinaldo se misturam entre o passado e o presente. Sua construção do que já passou apresenta indícios do que ele vive recentemente na cena das artes plásticas. Os tempos se confundem, e as histórias narradas são invenções para que continuemos existindo. Em sua narrativa, surge uma lógica bastante analítica sobre acontecimentos recentes no cenário nacional das artes plásticas e, ao mesmo tempo, sobre sua trajetória, cujas trilhas decorrem desses acontecimentos. As histórias se entrecruzam, e parte dos caminhos escolhidos pelo artista se deve a esses encontros.

Convidado a comentar sua rápida projeção no cenário local e o prêmio que conquistou no Salão Nacional no Rio de Janeiro, Rinaldo conta que se sentiu só, naquele ambiente que, pensa, pouco acolheu um artista jovem que não pertencia à nova pintura brasileira, ou seja, os paulistas ou os cariocas. Esse sentimento o intimidou diante da recepção fria, sem as homenagens que ele possivelmente teria recebido se não fosse um artista pernambucano a ser contemplado com o maior prêmio do Salão mais importante do Brasil.

Olhe, eu confesso, Joana, que, lançando esse olhar retrospectivo, eu me senti meio um Dom Quixote. Eu me lembro de um prêmio que eu ganhei no Salão Nacional, que era o maior prêmio lá, e, na hora em que eu fui receber, não tinha ninguém, eu não conhecia ninguém; foi até Ferreira Gullar que chegou pra mim e veio me dar o prêmio, junto com um representante da Unesco. Mas eu acho que eu era muito jovem e despreparado com relação a essa questão profissional. De repente, eu estava ganhando um grande prêmio, mas, hoje em dia, como também na mesma época, eu precisava de certas alianças, eu precisava de certo eco, pra poder enxergar o que é o mercado de arte. Os salões serviam pra isso. Então, na mesma época, era Daniel Senise, pertencente ao grupo Casa Sete, Leda Catunda, [do mesmo grupo], e eu estava junto deles, só que eu não era paulista; sou paulista, mas não morava em São Paulo, eu morava no Nordeste do Brasil, em Pernambuco. Cheguei ali por mérito, mas não ficava ali, não conseguia. Ali, a turma ia pras noitadas, iam se conhecer... Eu fui pegar o metrô sozinho. Eu saí dali e fui pegar o metrô e depois fui pegar o ônibus... Ave Maria! Eu fiquei lá na casa da minha tia, num subúrbio, maravilhoso! [risos] Mas é verdade, eu cheguei lá e fiquei assim: “Porra, eu ganhei o maior prêmio”, como um mané. Mané (Rinaldo Silva, relato à autora, 2009).

Essa narrativa é extremamente significativa e imagética. Procuro me deslocar para a ocasião. Outono de 1988, abertura do Salão Nacional de Artes plásticas do Rio de Janeiro. Encontravam-se provavelmente os artistas que haviam sido selecionados pelo júri composto de críticos e estariam eufóricos pela premiação. Devia haver críticos de arte residentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, familiares dos artistas participantes

e público interessado no tema. Festa de abertura de um evento de prestígio do meio. Havia ainda personalidades ilustres, patrocinadores ou responsáveis pelos prêmios. Uma festa para todos. Estando ali pela primeira vez, Rinaldo Silva possivelmente estava emocionado; naquela noite, receberia o prêmio maior do evento – mas, como um “Jeca na *vernissage*”, não conseguiu participar daquela festa. Segundo conta, não foi visto, não foi agregado às rodas de conversa e nem tampouco convidado para o jantar que haveria após o encerramento dos trabalhos oficiais.

Aquela possibilidade, que poderia lançá-lo no circuito e no mercado nacional, escorreu-lhe pelas mãos e pouco reverberou em sua futura trajetória como pintor fora do Nordeste. Congelado aquele acontecimento, restaram-lhe as lembranças. É possível que parte desse sentimento de exclusão seja uma construção do presente. A memória, como a vemos, é uma seleção do que ocorreu no passado e, mais do que isso, é uma interpretação – nesse sentido, uma produção – do passado para explicar, dar sentido e fazer significarem os interesses do presente.

Tímido (talvez um traço de personalidade), inseguro diante de tantas personalidades (o que seria legítimo), desconhecido de muitas rodas (por ser do Nordeste) – são todos fatores a considerar. Apesar de ter ganhado o maior prêmio, Rinaldo Silva acha que foi um “mané” diante dos presentes, não conseguiu se fazer notar. Contudo, esse prêmio ressignificou sua carreira: deu-lhe um lugar de destaque na imprensa, no mercado, no circuito e no meio artístico local.

A construção desse episódio do passado faz parte das lembranças de alguns artistas da época. Muitos contam da premiação desse Salão e fazem perpetuar-se a interpretação sobre a chamada “exclusão” do artista em âmbito nacional. O que faz com que esse episódio integre a memória coletiva de parte do meio artístico das artes plásticas do Recife e cujo significado aponta processos de exclusão de artistas nordestinos do cenário artístico no Brasil?

Penso que essa memória coletiva se coloca como uma construção legítima que ajuda os artistas, sobretudo os pintores que permaneceram fiéis a sua pintura e a essa linguagem, a darem uma resposta ao processo de exclusão que passaram a sentir dentro do circuito brasileiro das artes plásticas na contemporaneidade. No período que se inaugura nos anos 1990, há uma intensa institucionalização do meio artístico no Brasil, fruto do fim da Guerra Fria, com a queda do muro de Berlim e a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, e seus desdobramentos – a mundialização da cultura e a globalização da economia.

As maneiras de se praticar o meio das artes plásticas rapidamente se institucionalizadas também, com iniciativas culturais oriundas e gestadas pelo capital econômico de

instituições financeiras privadas, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nessa circunstância histórica, exigiram-se dos artistas maneiras de praticar o meio e produzir arte orquestradas por regras e linguagens artísticas específicas, ou seja, que esses artistas ligados às especificidades de um conjunto de regras e registros visuais próprios da década de 1980 precisavam agora aprender ou adaptar-se ao meio para poder entrar ou continuar no jogo. Esse processo foi avassalador para os artistas que não conseguiram se adaptar ou que assumiram uma posição de resistência a esse modelo. Nesse sentido, segundo a então jornalista e crítica de arte Adriana Dória Matos, Rinaldo não se adaptou e trafegou na contramão do que estabelecia:

O [caso] de Rinaldo é um caso típico de alguém que não quis se adaptar. Rinaldo disse “eu não vou me curvar porque vocês querem que eu faça uma instalação; eu vou continuar a fazer minha pintura, porque é aí que eu me encontro”. Pode até ser que ele depois diga “não, Adriana, você está tendo uma imagem errada minha”, mas é o que eu vejo nos trabalhos que faço com ele. Então, uma pessoa como Rinaldo fica prejudicada, porque o que é que acontece hoje? Ele vai ter uma inserção apenas comercial, porque os novos salões, ou as bienais, ou as grandes mostras não estão dialogando com isso. Eventualmente, você pode até trabalhar com a pintura, mas, aí, completamente ressignificada. Então, se você vir, ele continua a fazer o trabalho dele de uma forma muito parecida, e isso não interessa a um curador, ele não quer mais trabalhar com um artista que se nega a se desafiar, a encarar essas novas situações. Você vê outros artistas que não, que buscaram um caminho, como Christina Machado, que começou como ceramista e trabalhou uma cerâmica de uma forma bem diferente, muito interessante, porque ela foi buscando nesse material tão tradicional uma linguagem de inquietação; ela fez vídeo, ela fez performance, ela se desdobrou para trabalhar com uma forma ou com uma matéria tradicional que trouxe para o hoje, para as indagações de hoje. Então, eu acho que uma artista como ela está buscando. Ela pode até não encontrar, eventualmente, digamos assim, a visibilidade, talvez, que o trabalho dela merecesse, mas é uma inquietação que ela tem com aquele material. Ou seja, ela não continua a fazer os potes que fazia nos anos 1980. Se você acompanhar o trabalho de Christina sem valorar, só vendo o que ela tem tentado, ela trabalhou o corpo, ela foi dizendo “o que é que eu posso trabalhar com isso?” Então, eu acho o caso dela muito oposto ao caso de Rinaldo, totalmente oposto: ele se nega, ela se adapta: loucamente (Adriana Dória Matos, relato à autora, 2009).

Entre as novas regras para se praticar o meio artístico depois de 1990, o artista deveria ter habilidade para solicitar fomento para produzir, expor e editar catálogos, portanto, saber criar projetos, dominar os meios tecnológicos de comunicação, fazer um portfólio de apresentação, circular e frequentar as megaexposições que começam existir no circuito nacional, e, sobretudo, produzir dentro do meio uma arte, considerada contemporânea, que se distanciasse da representação pictórica. A chamada nova pintura, tão ovacionada no início dos anos 1980, estava sendo velada ainda em sua mais tenra idade.



Figura 6.74 Rinaldo Silva A perda do lugar na cadeira, acrílica sobre tela, 2,00 x 1,50 m.



Figura 6.75 Rinaldo Silva Dialogo com alguém pairando sobre as cabeças, acrílica sobre tela, 2.00 x 1.50 m.



Figura 6.76 Rinaldo Coisas de minha cabeça. Acrilica s tela
1.50 x 2.00, 1992.

Rinaldo Silva é um pintor por excelência, convicto da artesanania de revelar a si e ao mundo em que está vivendo. É por meio da linguagem pictórica que ele se expressa e produz sua arte, como tantos outros artistas de Pernambuco – traço marcante de uma tradição que o artista insiste em perpetuar. Nesse sentido, Rinaldo não consegue se adaptar às novas exigências do circuito das artes. Mesmo se sentindo excluído do meio artístico local que começa a se mundializar, ele permanece na pintura, na sua maneira de pintar e na sua maneira de praticar o meio artístico. E essa maneira provoca deslocamentos dentro da tradição pictórica local.

Diferentemente dos demais artistas de sua geração, Rinaldo Silva produz uma figuração calcada numa aventura modernista que se assemelha às experiências de Pablo Picasso. Nesse ponto, tem relação com o procedimento que sugere Glória Ferreira sobre as apropriações que os artistas dessa geração fazem da história da arte. Evidentemente, não é mera reprodução, e sim uma apropriação de um registro visual modernista cuja representação da figura humana é realizada por meio de linhas e traços visuais extremamente soltos e livres da mimese do que os olhos vêem. Desenhos que lembram, a um só tempo, narrativas de escritas rupestres e de traços infantis, muito soltos; mas o uso da sobreposição de imagens e de cores fortes, acentuando quebras e fissuras dessas representações, os distancia das narrativas impressas na pedra.

Rinaldo opera com um universo lúdico e afetivo, trazendo situações cotidianas em textos prosaicos, ao mesmo tempo em que insere citações retiradas da história da arte, da mitologia e das narrativas populares. Esses gestos revelam uma forma de usar o acervo de imagens, textos, signos, histórias locais e universais e tradições a que o artista tem acesso cada vez mais imediato, sem no entanto produzir sacralidades.

Por fim, o percurso artístico dos quatro jovens artistas, Maurício Castro, Maurício Silva, José Paulo e Rinaldo Silva, formados e inseridos no meio artístico nos anos 1980, trazem à luz uma produção artística, por meio da pintura, do desenho e da gravura, que se relaciona com uma tradição pictórica local; não obstante, esses registros visuais provocam dissonâncias dentro do território dessa mesma tradição. A despeito de se poderem ler essas dissonâncias sobretudo como tributárias das atitudes dos artistas frente ao meio artístico local, havia determinados procedimentos que fazem com que suas poéticas sejam consideradas diferentes do que se fazia à época. E havia a vontade dos próprios artistas que, para se diferenciar das demais balizas, fixavam portos seguros e reconfiguravam a cartografia das artes plásticas do Recife: os figurativos próximos à poética de João Câmara, os paisagistas de Olinda e Recife, os tradicionalistas que insistiam na escola pernambucana de pintura, a vertente abstracionista e a conceitual, especificamente vinculada ao artista Paulo Bruscky...

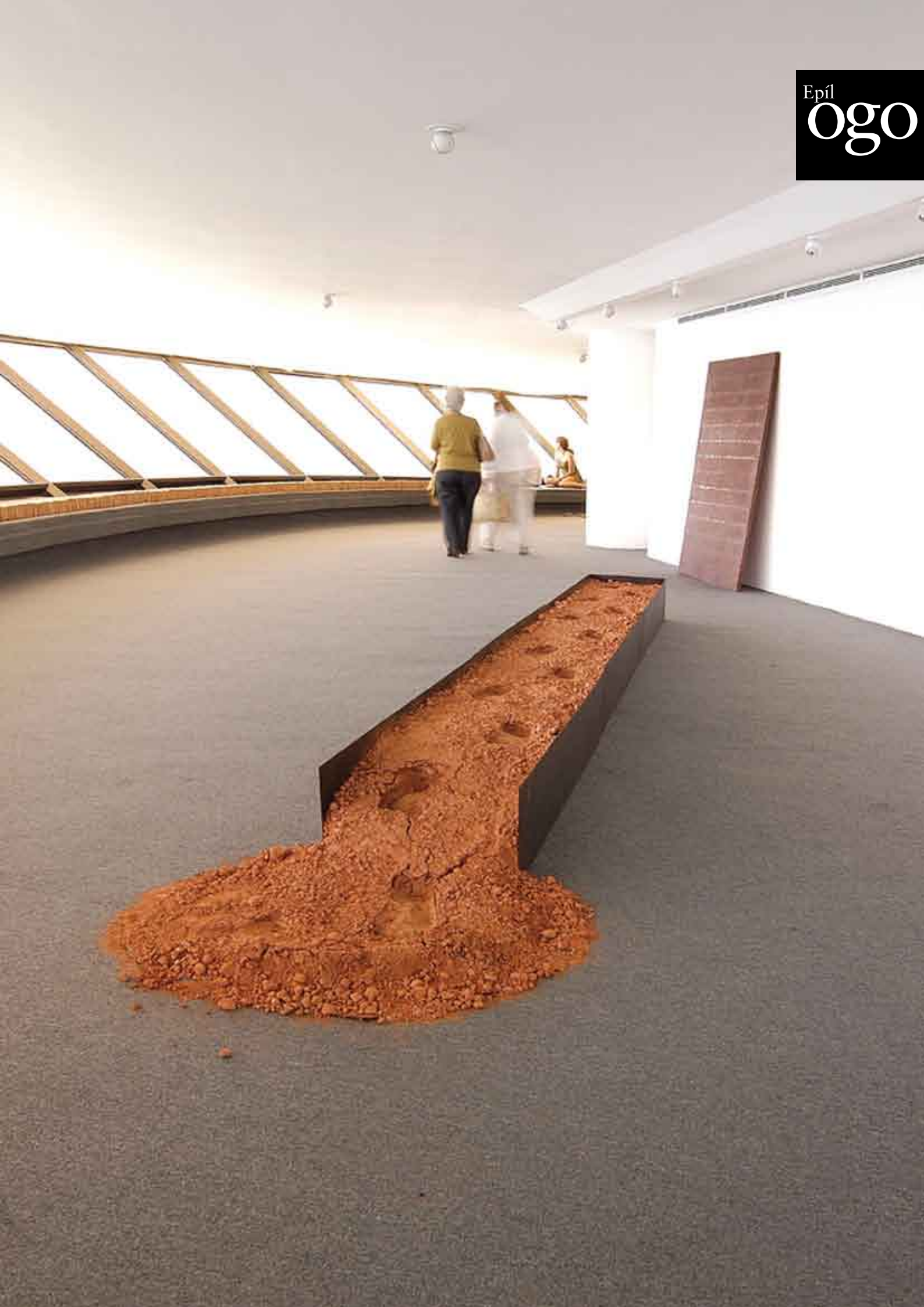


Figura 6.77 Artista integrantes da geração 1980 do Recife, da esquerda para direita: não identificado, Dantas Suassuna, Flávio Emmanuel, Fernando Augusto, Alexandre Nóbrega, José Paulo e Maurício Silva.

Figura 6.78 A partir da direita: Rinaldo, José Paulo, Chris Machado e Joelson Gomes. Artista que integraram o Grupo Corgo nos anos 90.

Essas atitudes refletem posições políticas assumidas no interior da configuração das artes plásticas que se faziam representar nas narrativas pictóricas: na escolha dos temas, no uso de recorrências da história e da história da arte, nas formas da figuração, na apropriação de materiais ordinários para fazer a pintura: papelão, tinta acrílica, chapa de madeira, restos de portas antigas, papel... E a diferença não residia apenas na apropriação desses materiais ou na figuração à maneira dos quadrinhos, de caricaturas ou de *story board*, no manuseio da tinta acrílica ou do *spray* de secagem rápida, mas no conjunto de procedimentos que geravam um registro visual inédito, que os fez serem notados e produzirem mudanças na cartografia das artes plásticas naquele momento.

Certamente, para conhecedores da história da arte e de trajetórias de artistas inquietos que desafiaram as maneiras preestabelecidas de produzir arte fundando novas trilhas, o que fizeram esses artistas do ponto de vista estético não foi original, porque inclusive essa era uma categoria banalizada por eles e pela cultura visual da época. O que fizeram, sim, foi produzir astúcias, artimanhas, estripulias que atraíram os olhares da época para seu trabalho. O conjunto das pinturas estava ancorado em suas atitudes frente ao meio artístico e aos acontecimentos políticos dos anos 1980.



Epílogo

Ao ver Alice, o Gato só sorriu. Parecia amigável, ela pensou; ainda assim, tinha garras muito longas e um número enorme de dentes, de modo que achou que devia tratá-lo com respeito.

“Bichano de Cheshire”, começou, muito tímida, pois não estava nada certa de que esse nome iria agradá-lo; mas ele só abriu um pouco mais o sorriso. “Bom, até agora, ele está satisfeito”, pensou e continuou: “Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?”

“Depende bastante de para onde quer ir”, respondeu o Gato. “Não me importa muito para onde”, disse Alice. “Então não importa que caminho tome”, disse o Gato. “Contanto que eu chegue a algum lugar”, Alice acrescentou, à guisa de explicação.

“Oh, isso você certamente vai conseguir”, afirmou o Gato, “desde que ande o bastante.” Como isso lhe pareceu irrefutável, Alice tentou uma outra pergunta. “Que espécie de gente vive por aqui?”

“Naquela direção”, explicou o Gato, acenando com a pata direita, “vive um Chapeleiro; e naquela direção”, acenando com a outra pata, “vive uma Lebre de Março. Visite qual deles quiser: os dois são loucos.” “Mas não quero me meter com gente louca”. Alice observou. “Oh! É inevitável”, disse o Gato, “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca”. “Como Sabe que sou louca?”, perguntou Alice. “Só pode ser”, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui”.

Que caminho devo tomar? Eis a pergunta que atravessou toda a trajetória da escrita desta narrativa e lança-se novamente neste momento. Como Alice, encontrando-me numa geografia desconhecida, sentindo-me estrangeira em territórios não habitados, frente a inúmeros documentos, colhendo histórias narradas oralmente, diante de imagens a serem lidas como textos poéticos, essa pergunta – que caminho devo tomar? – sempre acompanhava a aventura da pesquisa e desta escrita, como para Alice em suas aventuras no País das Maravilhas (2002).

O desafio desta trajetória era fazer as perguntas certas aos muitos documentos que foram se acumulando ao longo desse tempo de garimpo. Mas como saber qual é a pergunta certa? Talvez só se saiba qual é a melhor pergunta depois de vê-la respondida...

Mesmo diante das inúmeras possibilidades de escrita, das respostas dadas pela documentação e dos encontros teóricos costurados com as fontes, continuava me perguntando que caminho seguir, e isso certamente dependia muito de onde eu queria chegar. O Gato de Alice me acompanhou na construção desta cartografia das artes plásticas na cidade do Recife. Saber para onde se quer ir faz parte de um processo que instaura a criação de itinerários, mas eles não permanecem fixos e imutáveis em sua composição inicial – vão mudando no próprio processo do caminhante. O trajeto a ser trilhado não está dado *a priori*; é construído e modificado pelos acontecimentos e pelos efeitos da experiência desse caminhante.

Esses são questionamentos que atravessam o trabalho de pesquisa e o ofício do historiador. Saber onde se quer chegar é uma certeza que vai se construindo ao longo do trabalho de pesquisa, nas itinerâncias. A errância é a possibilidade de nos perdermos nos muitos caminhos que são abertos pela pesquisa e assim criar novos percursos ou mesmo caminhar por trilhas já percorridas mas de modo diferente. No início, e de acordo com a observação do “Bichano de Cheshire” – que explica a Alice que tanto faz o caminho que ela venha a escolher, se não lhe importa aonde ir –, a certeza que tinha era que queria contar histórias que narrassem as experiências de artistas plásticos jovens na década de 1980, e que, por meio desse inventário de práticas e maneiras de fazer, queria refletir sobre a produção das artes plásticas no Recife daqueles anos.

Na trajetória empreendida, muitas histórias foram iluminadas, lugares e espaços de sociabilidades foram edificados, experiências subjetivas vieram à tona e inúmeros trabalhos artísticos foram selecionados e lidos à luz de referenciais teóricos e estratégias metodológicas híbridas entre as fronteiras da história, da sociologia, da história da arte e da história cultural. Muitas histórias foram narradas por quem as viveu e, evidentemente, foram reinventadas segundo as condições que o tempo presente sugeria ao entrevistado e a situação criada no ato da entrevista.

Construir esta narrativa de tantas histórias e biografias entrecruzadas, que me foram contadas por narrativas orais, artigos jornalísticos, textos críticos, imagens fotográficas e das artes plásticas, me permitiu produzir um mapa da cidade do Recife e edificar balizas, à maneira dos cartógrafos, por onde enveredei como caminhante, entrando e saindo por entre as muitas passagens abertas.¹

1 Referência ao posfácio de Willi Bolle à obra *Passagens*, de Walter Benjamin (2006). Segundo o autor, um dos objetivos desse posfácio era mostrar como a forma de apresentação do saber histórico em passagens se entrelaça com a proposta de um novo método historiográfico e o que este pode significar para os

Estão no enredo (ou nas passagens) desta tese histórias de artistas, de instituições, de grupos e coletivos. Histórias de maneiras de fazer e praticar espaços da arte e da cultura. Histórias que versam sobre experiências comuns, singulares e coletivas de sujeitos que contaram sua (vida) história e por meio dela reinventaram histórias prosaicas das artes plásticas na cidade do Recife e suas tensões internas e externas à própria configuração a que pertenciam ou desejavam pertencer. É na relação que é possível articular, construir e fazer a História.

Assim, esta tese de História fala da década de 1980 no Brasil, um tempo em que se produziram esperanças para homens e mulheres que viveram os primórdios do regime ditatorial decretado em 1964 e, vinte anos depois, voltariam aos espaços públicos das diversas cidades do país a exigir democracia, liberdade e eleições diretas para presidente da República. Entre os movimentos organizados em nome de uma redemocratização no Brasil, o Movimento pelas Diretas Já² se tornou uma forte referência de atuação política para os mais jovens, que exatamente nessa década ocuparam as ruas e votariam pela primeira vez na vida. A década de 1980 foi visitada nesta tese como passagem, em alusão a uma referência temporal, do período ditatorial aos arranjos democráticos. Passagens, no sentido arquitetônico, espaços edificados que ligam um lugar a outro, uma história a outra, um acontecimento a outro. Passagens como labirintos cujos acontecimentos percorrem suas trilhas labirínticas.

historiadores. Entre as ideias que o autor resgata sobre o uso do conceito de *passagens* em Benjamin, contam-se: (1) a referência topográfica, arquitetônica, urbanística e, com isso, a ambição de “representar a imagem do mundo” numa espécie de abreviatura monadológica, (2) a referência temporal como passagem da era das revoluções para a era do capital e dos impérios, ou da iluminação com lamparinas de óleo a bicos de gás e as lâmpadas elétricas e, com isso, a simbolização do “efêmero” dos surrealistas e do próprio fluir ininterceptável da História, (3) a referência ao próprio modo de escrever a história da metrópole de Paris, de representar da forma mais concreta possível o labirinto urbano através de uma sintaxe enciclopédica de milhares de citações ou *passagens* extraídas de centenas de livros (p. 1.144).

2 Em 1983, foi lançada a campanha para a eleição direta para presidente da República, e se multiplicou o movimento em muitas capitais do país. O calendário de comícios dá o ritmo crescente das manifestações: 25/1/1984: primeiro comício gigante (300 mil pessoas), na praça da Sé, em São Paulo. A emissora de televisão Rede Globo não cobre o evento; 24/2/1984: comício pró-diretas, com 250 mil pessoas, em Belo Horizonte; 21/3/1984: passeata com 300 mil pessoas, no Rio de Janeiro; 10/4/1984: comício com 1,2 milhão de pessoas, na Candelária, centro do Rio de Janeiro. Em abril de 1984, destacam-se: em Londrina, PR, 50 mil pessoas; em Recife, PE, 80 mil; em Natal, RN, 50 mil; em Petrolina, PE, 30 mil; 12/4/1984: Goiânia, GO, 250 mil; 16/4/1984: Anhangabaú, São Paulo, SP, 1,7 milhão de pessoas. Foi, em números absolutos, a maior manifestação de massas em cinco séculos de história do Brasil. A certa altura, a imprensa oficial de maneira geral e a mídia televisiva passaram a noticiar as ações do movimento, como estratégia de permanência na disputa pelo poder e pelo controle do desfecho, que acabou por frustrar as expectativas de grande parte da população brasileira de votar para presidente em 1985. O Congresso Nacional rejeitou a emenda que restabeleceria as eleições diretas para presidente, elegendo, em 15 de janeiro de 1985, Tancredo Neves como presidente da nação. Em março do mesmo ano, Tancredo foi internado e submetido a uma operação de urgência, morrendo no dia 21 de abril, sem assumir a presidência. Em 15 de março de 1985, José Sarney, vice-presidente eleito indiretamente, foi empossado no cargo. O desejo de votar para residente foi adiado para 1989 (Mattos; Swensson Jr., 2003; Maud, 2007; Kotscho, 1984).

Animados com o clima de ocupação das ruas, de festa, de liberdade, de criação e de possibilidades de produção, os artistas são chamados a colaborar com os movimentos e a reativar a vida política do país,³ e essa atmosfera de retomada da liberdade de expressão política afetou as maneiras de fazer e exibir a produção das artes plásticas. O rótulo de Geração 80 e o chamado “retorno à pintura” foram enunciados construídos que se sustentavam – entre outros fatores já relatados aqui – nessa situação política e social que o Brasil estava vivendo. Prova disso foi a organização da emblemática mostra *Como vai você, Geração 80?* na cidade do Rio de Janeiro em 1984, que consagrou o rótulo, ajustando-o às referências professadas pelo movimento político.

Além dessa situação política e social que animava os críticos criadores do rótulo Geração 80, outras questões políticas e sociais localizadas e singulares, experiências locais e diferentes práticas foram vivenciadas, de modo que o rótulo acabou não conseguindo abarcar todas as dinâmicas poéticas e políticas instauradas no meio artístico brasileiro pelos jovens artistas. Nesse sentido, esta tese pretende desnaturalizar o rótulo Geração 80, *rachar* essas palavras⁴ trazendo à luz as maneiras de fazer dos artistas do Recife. Rachar as palavras, um procedimento de desconstrução de significações predeterminadas, naturalizadas pelo senso comum ou erigidas dentro de campos de poder/saber no modelo foucaultiano. É nesse sentido que “Deleuze e Veyne reafirmam a proposta de Foucault de rachar as palavras, rachar as coisas; desnaturalizá-las e ir em busca dos fios que as engendram, que as significam” (Montenegro, 2010, p. 31). À força de sua repetição, os enunciados se transformam em monumentos tecidos na teia na história, em práticas cerzidas no cotidiano que, à medida que se repetem, vão se tornando visíveis e solidificando como edificações, monumentos da cultura, ruínas da história. Cabe ao historiador desconstruí-los.

Sabemos que as generalizações são riscos, pois sempre envolvem perigos, como nos ensinou Graciliano Ramos nesse fragmento de seu livro autobiográfico *Infância*:

A primeira coisa que guardei na *memória* foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-

3 Como já o haviam feito nos anos que antecederam o golpe militar de 1964 até 1968 (Cf. Ridenti, 2001).

4 Ver as referências de Deleuze, no texto “Intercessores” (1992), Foucault (1972) e Antônio Montenegro (2010), nos artigos “Rachar as palavras: uma história a contrapelo” e “Labirinto do medo: o comunismo (1950-1964)”, em que o autor discute o modelo de verdade que se desconstrói a partir da teoria da relatividade e depois, com a teoria da física quântica, que introduz a possibilidade do mundo micro, desestruturando a relação entre causa e efeito como a única possível, determinista, inscrita num fio marcado pelos acontecimentos cronologicamente segmentados. Assim, cai por terra a também conhecida ideia pedagógica de que o passado explica o presente. São colocados novos referenciais ou paradigmas como o mundo micro, a probabilidade dos acontecimentos, ressonâncias no conceito de totalidade, o *conhecimento como possibilidade da relação entre os sujeitos e o objeto* e que é, na relação que é possível articular, construir e fazer a história.

-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem brilhante e esguia permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer forma, a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, isto me perturbou (Ramos, 1992, p. 7).

Toda generalização incorre no risco de equiparar as múltiplas experiências que são vividas nas mais diversas situações históricas. Nesse sentido, é imperativo, para desconstruir o rótulo Geração 80, trazer à luz as experiências artísticas dos jovens artistas do Recife na década de 1980. Se, para os críticos de arte que idealizaram o rótulo, a sua Geração 80 estava afinada com o movimento das Diretas Já, para os jovens artistas do Recife, outras referências de acontecimentos políticos daquela mesma década parecem ter tido maior significação e reverberado em suas poéticas e maneiras de fazer a pintura. Em seus relatos de memória, suas ações parecem ter sido mais influenciadas pelas eleições de 1982 para o governo do estado, pela volta de Miguel Arraes⁵ às urnas em 1986, como candidato majoritário ao mesmo governo, e pelos desdobramentos da luta política para as eleições de 1988 e 1989 para presidente da República, no movimento das Diretas Já. Para a maior parte dos entrevistados aqui, foram esses acontecimentos que ensejaram a organização de coletivos, ações artísticas públicas e brigadas artísticas, entre elas a Portinari e a Henfil, e ousadias poéticas e experimentais que foram, pouco a pouco, ao longo da década, construindo uma fisionomia para a Geração 80 de artistas do Recife.

À guisa de uma primeira conclusão, pode-se dizer que não houve uma única Geração 80 de pintores jovens, oriundos de determinadas escolas de arte, produtores de uma poética artística próxima à transvanguarda italiana e ao neoexpressionismo alemão. Houve diversas maneiras de produzir arte no Brasil naqueles anos, e é francamente redutor aduzir uma classificação única e unidirecional para toda essa diversidade de práticas e maneiras de fazer, como fez a crítica de arte brasileira. Desconstruir esse rótulo significou iluminar outras experiências e um conjunto de trabalhos artísticos que estavam na sombra de uma historiografia da arte oficializada e centrada, em parte, nas experiências artísticas praticadas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Acender

⁵ Miguel Arraes voltou do exílio em 1979, retomando sua vida política. Em 1982, não conseguiu se articular e sair como cabeça de chapa e, assim, não se candidatou a governador nas primeiras eleições diretas. O candidato foi Marcus Freire, conhecido “autêntico” do MDB, que agenciou sua candidatura majoritária alegando um passado de luta política contra a ditadura militar e adquirindo o apoio de amplos setores do partido. Sem espaço, Miguel Arraes disputou uma vaga no Congresso, sendo finalmente eleito governador de Pernambuco em 1986: “O movimento que aclamou a chegada de Arraes do exílio, sugerindo o aviso eleitoral Arrastaí, sob a orientação do competente jornalista Eurico Andrade, soara como prenúncio de uma campanha que marcaria época no país. Uma reparação às injustiças que o movimento de 1964 impusera a gerações de velhos e jovens homens e mulheres, sacrificados pela supressão do Estado de Direito, exilados, mortos, presos, demitidos de seus postos de trabalho, entre outras perseguições” (Branco, 2009, p. 137).

outras luzes significa tornar visíveis outros aspectos da experiência histórica da década de 1980 e, nesse sentido, fazer da história um recurso também restaurador.

No Recife dessa década, descortinamos aqui inúmeras singularidades nas maneiras de produzir e praticar a configuração das artes plásticas. As experiências artísticas foram plurais. Diversos grupos foram organizados, sob as mais variadas matrizes estéticas. A chegada dos mais jovens moveu os estabelecidos à formulação de estereotípias, no modelo configuracional estabelecidos-*outsiders*. No Recife, produzir pintura como maneira de fazer das artes plásticas não significou um retorno à pintura como uma negação aos fazeres da arte conceitual, como foi escrito pela crítica de arte da época.

Como uma segunda conclusão desta tese, não houve retorno à pintura e nem mesmo a instauração de uma nova pintura no Recife na década de 1980. A pintura era um dos fios da tradição das artes plásticas em Pernambuco. A vertente figurativa era uma dimensão estética da expressividade das artes plásticas que, ao mesmo tempo, se revelou uma construção retórica visual que permitia produzir enunciados para firmar uma identidade regional. Isso foi verificado na narrativa crítica e na historiografia das artes plásticas tecida por intelectuais e artistas críticos.

A formação do artista no Recife, grosso modo, era pautada no exercício do desenho de observação, da pintura de cavalete na busca de um rigor realista e do fazer manual das técnicas de gravura. O preciosismo da técnica foi reproduzido pela Escola de Belas Artes, passando pela Faculdade de Educação Artística da UFPE.

Quanto à tônica mais experimental, contam-se ateliês e oficinas de cursos não formais dos artistas mais experientes, de que se destacam os fundados pelo artista e professor José de Barros, referência de formação experimental trazida pelas memórias dos artistas mais jovens, e os dois primeiros Festivais de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco, organizados pelos artistas Daniel Santiago e Paulo Bruscky, assim como a Oficina Guaianases, que, mesmo cultivando o exercício da produção da litogravura, foi citado também como um lugar que possibilitava, até mesmo pela própria técnica, um experimentalismo maior, além de ser um espaço de sociabilidade.

Também se aprendiam os fazeres das artes plásticas – pintura, desenho, gravura – olhando os trabalhos uns dos outros nos Salões de Arte e nas exposições coletivas ou individuais realizadas na cidade. Nesse processo de reprodução, a pintura figurativa era uma permanência das tradições das artes plásticas, construída ao longo do século XX.

É por esse fio da tradição pictórica de Pernambuco que os jovens, os recém-chegados, os *outsiders* praticaram o meio das artes plásticas, sobretudo produzindo textos visuais pictóricos figurativos. Foi, portanto, no fazer dessa tradição pictórica que os jovens, muitos deles organizados em grupos, se inventaram como artistas e produziram deslocamentos,

pequenas fissuras e mesmo descontinuidades na representação pictórica da tradição figurativa presente até então.

Assim, tomando como fonte de análise e registro de uma cultura visual a pintura dos jovens artistas da década de 1980, o que parece ter ocorrido não é a criação de uma nova pintura cuja representação formal, o uso de materiais ou o repertório temático representasse uma ruptura em relação à tradição pictórica local. Ao contrário, os traços de permanência e as referências às tradições eram visíveis. Não obstante, surgiram diferenças, percebidas já então, que produziram deslocamentos dentro desse campo das tradições pictóricas, tornando-as e a seus autores referências dentro do mapa cartográfico das artes plásticas da época.

Ao me debruçar sobre todas as narrativas pictóricas dos artistas jovens e fazer uma leitura comparativa com obras de pintores já estabelecidos ou mesmo em processo de inserção na configuração das artes plásticas, pude perceber que, mesmo dialogando com as tradições pictóricas vigentes até então, aqueles jovens produziram uma pintura com certo grau de diferenciações. Os trabalhos tinham uma representação dos elementos figurativos muito próxima da que faz a linguagem dos quadrinhos. Esses elementos eram chapados, colados à cena, quase sem separação entre os planos da narrativa. A força dessa representação se calcava no desenho – arrisco chamá-los de pintura-desenho. As figuras humanas escancaravam visceralmente suas dores, seus males, sua angústia e seu desespero. Uma miríade de problemas sociais, políticos e éticos irrompia em meio às cenas narradas por alguns jovens artistas, que também ousaram usar materiais plásticos – menos “nobres” – na composição de sua obra. Soma-se a esses trabalhos uma irreverência frente à pintura e à própria configuração das artes plásticas, que não se separava da fatura artística.

Nesse sentido, a leitura da crítica Glória Ferreira – principalmente quando fala de uma expansão em relação à tela, de uma pintura que não se separa das questões de exibição e recepção, de uma pintura que incorporou elementos conceituais utilizando imagens e outros materiais, de uma pintura que discutiu as questões políticas de uma maneira não panfletária, de uma pintura como meio de trabalho, mas que já não subsumia⁶ tudo – parece de fato ecoar nos trabalhos feitos no Recife na década de 1980.

A cartografia das artes plásticas apresentada na tese tomou forma por meio dos relatos dos artistas entrevistados. Os mais jovens, aqueles que fundaram lugares de produção,

6 Glória Ferreira fala de uma pintura que não deixou de ser um dos meios de trabalho, mas agora incorporara elementos conceituais. E, de certa maneira, também não se baseou mais naquilo que seria próprio da pintura no sentido da criação do mundo; ela continuou com essas questões, mas já com um viés conceitual do uso de imagens, do uso de outros materiais e de uma expansão em relação à tela, entre outros.

formação e exibição das artes plásticas e que faziam da pintura a maneira de se expressar como artistas, ampliaram as fronteiras desse mapa e assim produziram deslocamentos nessa poética pictórica.

Certamente, o mais importante não foi saber se as práticas pictóricas desses jovens haviam produzido ruptura no campo da tradição local, mas antes vislumbrar o que se passava nesse espaço do fazer entre a tradição e as proposições do novo. Não interessou atestar o quanto de tradição havia na maneira de fazer essa pintura e tampouco verificar o quanto de novo os jovens artistas haviam acrescentado a essa tradição, mas sim me desprender dos lugares fixos de tradição e novo e olhar com atenção o que se passou entre um e outro. Como a Deleuze (1992), o que interessa é não é estudar a origem ou a causa, a finalidade ou a consequência, mas o que se passa *entre*.

Alimentados por desejos juvenis de mudar o lugar onde estavam imersos, buscando dentro do meio das artes plásticas conquistar uma posição melhor no jogo de relações de poder entre estabelecidos e *outsiders*, esses jovens se organizaram em grupos, criaram lugares físicos de produção, formação e exibição das artes plásticas, que se revelaram experimentais. Embora buscassem apoio, fomentos e parcerias no Estado e na iniciativa privada, produziram eles mesmos uma política não oficial das artes plásticas. Inventaram maneiras de atuar e praticar o meio artístico da época cujas estratégias e táticas, postas em ação no modelo *certeauniano*, deram-lhes existência, visibilidade e legitimidade e potencializaram atitudes que delineavam novos limites da prática artística: irreverência, atitude política e experimentalismo.

A construção histórica dos espaços de práticas artísticas, sobretudo o ateliê Quarta Zona de Arte, foi possível também porque a situação política, social e cultural do país fez emergir à epiderme do tecido social microssistemas de poder constituídos de uma vontade de liberdade e cidadania. O Quarta Zona foi um desses microssistemas que inventou no meio das artes plásticas atitudes, trabalhos artísticos, exposições, festas e uma convivência cujas relações transcorriam entre a arte e a política, outro fio da tradição das artes plásticas em Pernambuco.

O percurso do Quarta Zona de Arte, desde a sua fundação, em 1988, até sua dissolução, em 1994, coincide pontualmente com transformações no campo das artes plásticas: institucionalização da cultura via leis de incentivo, surgimento de instituições vinculadas ao poder econômico privado, sobretudo ao capital financeiro, e de novos agentes que legitimam artistas, as tendências estéticas da arte e as exposições, entre outros elementos percebidos no meio artístico da cidade.

Entretanto, essas experiências dos artistas — de autonomia, de sociabilidade, da ocupação do Bairro do Recife, de produção de poéticas artísticas, de participação no

processo de mudança do perfil social e cultural desse lugar, de experimentalismo das linguagens e, sem dúvida, de crítica política — possibilitou a escrita desta tese. Imagino que haja outras iniciativas de artistas, maneiras de fazer e praticar o meio artístico que não foram mencionadas aqui, mas elas certamente estarão inscritas na memória de muitos artistas e intelectuais que viveram aqueles anos na cidade do Recife.

Retorno dessa minha aventura dos anos 1980 como Alice acorda da sua no País das Maravilhas. Ainda abalada pelos deslocamentos percebidos, assumo, são poucas as certezas resultantes, e um quase esquecimento das proposições colocadas inicialmente. Como Alice, não sei bem expressar a sensação que me deixam os movimentos ocorridos, o mergulho entre a profundidade e a superfície das questões colocadas inicialmente e ditas nesta tese.

A Lagarta e Alice ficaram olhando uma para outra algum tempo, em silêncio. Finalmente, a Lagarta tirou o narguilé da boca e se dirigiu a ela numa voz lânguida, sonolenta.

“Quem é você?”, perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então”.

“Que quer dizer com isso?”, esbravejou a Lagarta. “Explique-se!”

“Receio não poder me explicar”, respondeu Alice, “porque não sou eu mesma, entende?”

“Não entendo”, disse a Lagarta.

“Receio não poder ser mais clara”, Alice respondeu com muita polidez, “pois eu mesma não consigo entender, para começar; e ser de tantos tamanhos diferentes num dia é muito perturbador”.

À medida que se ia aventurando pelo extraordinário território do País das Maravilhas, Alice encolhia ou espichava, num movimento que a colocava situações e lugares inusitados, com seres inusitados também. Essas experiências lhe causavam sensações e estranhamentos que ela não conseguia dizer ou nomear, sempre oscilando entre extremos.

Tal qual Alice, percorri lugares desconhecidos, perdendo-me das questões que me moviam ao começar minha viagem e que foram se refazendo ao longo do caminho. Nenhuma das questões que foram se estruturando na arquitetura desta narrativa estava posta nos anos 1980, mas inscritas na atualidade, no presente. Assim como Alice, que partiu carregada de marcas de seu tempo, eu viajei para os anos 1980 porque queria ler a configuração das artes visuais agora.

Vejo-a hoje extremante institucionalizada por redes ligadas ao capital financeiro. Percebo que essa institucionalização produziu uma hegemonia nas maneiras de fazer e praticar o meio das artes visuais, desqualificando, por um período, a pintura e, por tabela, seus pintores. Foram impostos modelos mais rígidos de atuação dos artistas no meio, mas certamente também se inventaram outras maneiras astuciosas de escapar a eles. Os artistas descontentes com configuração a atual produziram suas críticas ao meio e ao modo de fazer arte na contemporaneidade. Estes, em grande medida, foram aqueles jovens que, na década de 1980, se inventaram como artistas. Encontrei-me com eles. Suas falas, atitudes e produção das artes chamaram-me atenção. Em meio aos modelos instituídos, havia ali, naquele grupo, uma faísca de irreverência, uma outra maneira de ocupar o meio. Assim, foram eles, o meio atual e as questões históricas correspondentes que me deslocaram temporalmente e me levaram a procurar no começo de sua atuação como artistas, numa época considerada de passagem, entender o que estamos vivendo hoje.

Assim, se me perguntassem o que isto traz para compreendermos o momento atual do nosso meio artístico-cultural, eu responderia, com Walter Benjamin (1985), que lançar uma luz no passado significa arrancar e trazer para o presente o que dele interessa, na tentativa de fazer esse fragmento do passado mais uma vez cintilar e, cintilando, iluminar nossa vida.

Certamente, o desafio que nos colocam a contemporaneidade e o campo das artes hoje nos impõe repensar utopias, arte e poder, nossas atitudes e práticas coletivas.

Esse desafio não é novo, e cada geração procura dar uma resposta de acordo com seu tempo. Mas cada resposta ou tentativa deixa marcas e pistas com as quais a geração seguinte se há de defrontar.

E, lembrando Foucault (1972), refazer a gênese do homem contemporâneo requer o retorno aos momentos em que novas práticas e ideias apareceram, aos momentos em que ainda não éramos o que somos hoje.

Referências Bibliográficas

ABSTRACIONISMO: onde a palavra e a figura pouco valem. Edição de Arte, Recife, 17 ago. 1989, p. 1.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISTÓRIA ORAL. Disponível em: <<http://www.site.historiaoral.org.br/>>. Acesso em: 10 de Março de 2010.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL O MUNDO DE LYGIA CLARK. , Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <http://issuu.com/lygiaclark/docs/1960-bichos_p/3?mode=a_p>. Acesso em: 11. abr. 2011.

A BRIGADA no ataque: artistas pernambucanos de oposição entram na guerra eleitoral armados de tinta e pincéis, São Paulo, *Revista Veja*, 1 set. 1982. p. 68-69.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. Bienais de São Paulo: *Da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Ed. Cortez/Massangana. 2001.

AMARAL, Aracy. Uma Geração Emergente. Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaio (1980-2005). V. 3. *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Uma nova pintura e o grupo da Casa 7. Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaio (1980-2005). V. 3. *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaio (1980-2005). V. 1. *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o Lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. A efervescência dos anos 80. In: MORAIS, Frederico. *BR 80: Pintura Brasil Década de 80*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1992.

_____. Uma nova geração. *Catálogo*. Caracas: Museu Nacional de Belas Artes, abril, 1991. Catálogo Brasil: la nueva generación.

- _____. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo (1951-1987)*. São Paulo: Projeto, 1989.
- A MORENINHA. *Viagem à Ilha de Paquetá*. Rio de Janeiro: Janeiro 1987, *Press-release*, datilografado, coleção particular.
- _____. *Lapada Show*. Rio de Janeiro: junho 1987, *Press-release*, datilografado, coleção particular.
- _____. *Orelha: Ato óptico ótico*. Rio de Janeiro: dezembro 1987, *Press-release*, datilografado, coleção particular.
- AQUINO, Adriano. Parecia Maracanã em dia de clássico. In. *Onde está você Geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 12 de julho a 26 de setembro de 2004, p. 04.
- ARANTES, Otilia. Disponível em: <http://www.boitempoeditorial.com.br/livro_completo.php?isbn=85-7559-050-2>. Acesso em: 15 de setembro, 2009.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *Lutas democráticas contra a ditadura* In AARÃO REIS, Daniel e FERREIRA, Jorge (Org.). *Revolução e democracia (1964...)*. *As esquerdas no Brasil*; v.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 323 – 353.
- ARAUJO, Olívio Tavares. *Diário das calçadas de Olinda*. 16/06/2011, Disponível em: <http://www.aprigioefrederico.com.br/diario.html>.
- ARENDT. Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- _____. *Philosophie um politik, Deustsche Zeitschrift fur Phulisophie*, 2, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: 2º. Edição, Ed. Perspectiva, 1996.
- BARBOSA, Diana Moura. Um território entre o delineado e o indefindo. *Revista Conti-*

nente, Recife: ano X, outubro de 2010, p. 34-35.

BARNARD, Malcolm. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: _____ (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 299-317.

_____. *Considerações críticas sobre a nova pintura e alguns aspectos de sua emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro*. Monografia (Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1988.

_____. Pintura dos Anos 80: Algumas observações. In *Revista Gávea*. Número 6, Rio de Janeiro: dezembro de 1988. p. 38 a 57.

_____. *Aos leitores do Globo Frederico Moraes, crítico de arte e interessados em arte:*. Rio de Janeiro: Carta ditilografada. 12 fev. 1987, p.1-3.

BATISTELLA, Carlos. *Noite do Beijo*. São Paulo: Edição do autor, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1995], p. 12.

_____. *Bild-Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, Munique 2001.

BENJAMIM, Walter. O Narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). São Paulo: Imesp, 2006.

_____. A obra de Arte na sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. A Imagem de Proust. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

- _____. Infância em Berlin por volta de 1990. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *Bergsonismo: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLEICHER. *Hermenêutica Contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo/Lisboa: Difel e Lisboa. 1989.
- _____. *Questions de sociologie*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *La distincion*. Paris: Les Éditions de Minut, 1979.
- _____. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. & CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte/MG: Autentica editora, 2011.
- BRANCO, Angelo Castelo. *Provocações da memória: Testemunhos e revelações sobre uma das faces mais complexas da política pernambucana e suas interfaces com os rumos da redemocratização pós-64*. Recife: Edições Bagaço, 2009.
- BRIGADA HENFIL. Convite para a exposição no Espaço Quarta Zona de Arte. Recife, 1988.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BURKE, Maria Lúcia Pallares. *Gilberto Freyre: Um vitoriano nos Trópicos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada – Aventuras de Alice no país das Maravilhas & Através do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- CHAIMOVITCH, Felipe. Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial/ABCA, 2007.

- _____. 2080. *Catálogo 2080*. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003. p. 10 a 16.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador. Prefácio. In: ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 7-25.
- CHAVES, Paulo Azevedo. Pinturas abstratas em pauta. *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 dez. 1989. Editoria de Artes Plásticas, p. B6. Depoimento de Montez Magno a Paulo Azevedo Chaves.
- _____. Eleições 82: um trabalho que desaparece. *Diário de Pernambuco*, 21 dez. 1982. Editoria de Artes Plásticas, s/p.
- _____. Pernambuco: uma produção diversificada e imbuída de contemporaneidade. *Diário de Pernambuco*, Editoria de Artes Plásticas, 1989, p. B7.
- _____. A figuração é uma coisa que ainda está enraizada no espírito tradicionalista pernambucano. *Diário de Pernambuco*, Editoria de Artes Plásticas, 1989, p. B7.
- CHIARELLI, D. Tadeu. A estranheza da João Câmara. In: CÂMARA, João. *Cenas da vida brasileira*. V. 1. Recife: Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco, 2003.
- _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos 1998.
- _____. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. *Catálogo 2080*. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. São Paulo: MAM, 2003. p. 47 a 56.
- _____. Sobre a Mostra “Imagens de Segunda Geração: um relato. *Catálogo 2080*. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. São Paulo: MAM, 2003. p. 57 a 63.
- CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

- COSTA COUTO, Ronaldo. *Memória Viva do Regime Militar, 1964-198*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- _____. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.
- COUTINHO, Wilson. 'Moreninhas' Atacam Oliva. *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo: 28 fev 1987, Ilustrada, p. 30.
- DALMÁS, Cariné. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1972)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odyseus: Edusp, 2006 [1996], p. XVI.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *O anti-Édipo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.
- _____. Intercessores. IN: *Conversações*. São Paulo: Editora 34. 1992.
- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 5°. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- _____. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papirus, 1995.
- DE KETELE, Jean-Marie. Itinéraire et Itinérance. In HASSENFORDER, Jean. *Chercheurs en Éducation*. Paris: INRP/L'Harmatan, 1999, pp. 151-158.
- DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo; Contexto, 2005. p. 111-153.
- DERRIDA, Jacques. *A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994a.

_____. *Politiques de l' amitiè*. Paris: Galilée, 1994b.

DIDIER, Maria Teresa. *Emblemas da Sagração Armorial*. Recife: Editora UFPE, 2000

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce. (Orgs.). *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

DINIZ, Clarissa; HERCHNHOFF; MONTEIRO, Luis Carlos. *Montez Magno*. Rio de Janeiro: Paez, 2011.

_____. *Crachá: aspectos da legitimação artística*. Recife/Olinda – 1970-2000. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/editora Massangana, 2008.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the culturalturn*. Cambridge, Ms. – London: The MIT Press, 2005.

DOCTORS, Márcio. *A arte do bom humor*. *Globo*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1987. Segundo Caderno, editoria de Artes plásticas. p. 06.

EAGLETON, Terry. "Capitalismo, Modernismo e Pós Modernismo", in: *Crítica Marxista* nº 2, São Paulo, Brasiliense, 1995.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad.: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. *A Peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.

_____. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Norbert Elias por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A Sociedade de Corte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. ARTES VISUAIS. *Tropicália*, 38 mai. 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3741>. Acesso em: 11 abr. 2011.

ESCOLA ARTES VISUAIS (Brasil). *O Jardim da Oposição – 1975-1979*: folder. Rio de Janeiro, 2009. Holanda, H.; Eichbauer, H. Folder da exposição sobre o período em que a Escola de Artes Visuais do Parque Lage começou com os cursos de artes, na segunda metade da década de 1970, 19 junho a 30 de agosto de 2009.

ESPAÇO QUARTA ZONA DE ARTE. Documento oficial de propaganda e difusão do coletivo. Recife, 1992.

EUDES MOTA lança-se como pintor. *Diário de Pernambuco*, Recife, 29 nov. 1970. Caderno 1, p. 14.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FERREIA, Glória. Comentário crítico sobre a catástrofe que se abateu no acervo do artista Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, texto que circulou por email, acesso 20/10/2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERRÉS, Letícia. *O que é isso mesmo?* Escrito em 04/09/2006: Disponível em: <http://atrasdosolhos.wordpress.com/category/poema-processo/>. 04/09/2006: Acesso em 27/10/2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1994.

FONSECA, Homero; POLO, Marco. Editorial. *Revista Continente Documento*. Recife, n. 3, mar. 2005.

FONSECA, Aprígio e Frederico. Das calçadas de Olinda. Recife, 1987. <http://www.aprigioefrederico.com.br/calçadas.html>. Acesso em 16/06/2011.

- _____. Tejumpares: o terceiro desenho, Aprígio e Frederico. Recife, 1998. <http://www.aprigioefrederico.com.br/calçadas.html>. Acesso em 18/06/2011.
- FORMIGA SABE QUE ROÇA COME, SABE? *Jornal do Commercio*, Recife, 11 mai. 1989. Caderno C, p. 1.
- FÓRUM PERMANENTE. Entrevista com Paulo Sérgio Duarte, 2007. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/.rede/numero/rev-NumeroOito/oitoentrevistas/>>. Acesso em 15/05/ 2011.
- FOUCAULT, Michel. *La volonté de savoir*. Paris. Gallimard, 1976.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. 4º. Edição. São Paulo: az e Terra, 2007.
- _____. *A arqueologia do saber*. Petrópolis, RJ: Vozes editora, 1972.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. *Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: CEPE, 2006.
- FREYRE, Gilberto. Algumas notas sobre a pintura no Brasil no nordeste do Brasil. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce. (Orgs.). *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Fuenarte, 2010. p. 55-80.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Carlo (1989), “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras.
- GOIS. Anselmo. *Lance Livre*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1987. Primeiro Caderno, p. 06.
- GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

- GONÇALVES, Antonio Jr. *A utopia das vanguardas é discutida*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo : 11 nov 1998. Ilustrada, E-4.
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. Tradução Otacílio Nunes, Valter Pontes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GRACIA, Gerardo Necochea. Los contextos Del recuerdo y La Historia Oral. In *Guanajuato: Voces de su historia*. Mexico: Revista Del laboratorio de historia Oral Del centro de Investigaciones Humanísticas – Universidad de Guanajuato. No. 7, 2006.
- GRACILIANO, J. Abstracionismo: onde a palavra e a figura pouco valem. *Jornal do Commercio*, Recife, 17 ago. 1989. Caderno C, p. 1.
- GUIMARÃES, Regina Beatriz. Artes da memória: fontes orais e relatos históricos. *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 23, jul/dez. 2000, p. 99-114.
- _____. *Cidades da Mineração: Memória e práticas culturais. Mato Grosso na primeira metade do século XX*. Cuiabá (MT): Carlini&Caniato/Ed. UFMT, 2006.
- GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal “Geração 80” ou Como matei uma aula de arte num Shopping Center. In *Espacial Revista Módulo: Como Vai Você, Geração 80?* Rio de Janeiro: Julho/Agosto de 1984
- GUSMÃO, Flávia. Nem mocinhos, e nem bandidos ou quem só vê cara não vê coração. *Jornal do Comércio*, 1 jul. 1988, Caderno Roteiro.
- HAL, Foster. *The return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge: Mit press, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2004.
- HARVEY, David. *Condição pós moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- HEINICH, N. 2002. Sociologia del arte. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- JAY, Martin. That visual turn: the advent of visual culture. *Journal of visual culture*, v.1,

n.1, p. 87-92, 2002.

_____. Introduction: Vision in context: reflections and refractions. In: BRENNAN, Teresa e JAY, Martin (Eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.

JAMESON, Frederic. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, in *Novos Estudos Cebrap*, n° 12, jun/1985.

JENKS, Chris (Ed.). *Visual culture*. London/New York: Routledge, 1995.

Jornal do Brasil. *Artistas do Grupo Geração 80 relembram pintores de Paquetá*. Rio de Janeiro: 02 fev. 1987, Cidade, editoria de Cidades, p. 02.

_____. Yes, Siamo Tutti Sambista. Rio de Janeiro: 27 fev. 1987, Cidade, editoria de Cidades, s/p.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun (2006).

_____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Volume 15, Number18, Porto Alegre, p.151-168, (2008).

_____. O Cavalete e a Paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Volume 33, Rio de Janeiro, p.23-44, (2001).

_____. Imagem do Espaço, imagem da História: a representação espacial da cidade do Rio de Janeiro, *Revista Tempo do Departamento de História da UFF* [online], Volume 2, Number 3, p.135-148, (1997).

KOTSCHO, Ricardo. *Explode um Novo Brasil: Diário da Campanha das Diretas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

KORTE, Hermann. Algumas observações sobre a gênese de A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor. In: Elias, N. *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

KOSSELECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos termos históricos*.

Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2006.

LACERDA, Ângela. Holandês proclama a morte da pintura. Recife, *Diário de Pernambuco*, 28 jul. 1978, p. E8.

LAGNADO, Lisette. O Pescador de Palavras. In: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995. p. 27-28.

LANDINI, Tatiana; PASSIANI, Enio. Jogos *habituais*: Sobre a noção de *habitus* em Pierre Bourdieu e Norbert Elias. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

LANG, Berel (Ed.). *The death of art*. New York: Havens Publishers, 1984.

_____. (Ed.). Approaching the end of art. In: Danto, Arthur C. *State of the Art*. New York: Prentice Hall Press, 1987.

_____. (Ed.). Narratives of the End of Art. In: *Id. Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990.

LEINER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEAL, Wedson de Barros. Os idiomas do encontro. 16/06/2011. Disponível em: <http://www.aprigioefrederico.com.br/percurso.html>.

_____. Os idiomas do encontro. Catálogo. *Percurso Tátil*: Aprigio Fonseca e Frederico Fonseca. Recife: Funcultura/Secretaria de Educação e Cultura, 2004.

Lygia Clark e Hélio Oiticica. Sala Especial do 9º. Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Trajetória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara/SP, 2000.

_____. Instituições Culturais: Medição e Participação. In *Estudos da Cultura: estética midiática, cinema e arte-educação*. Recife: Ed. Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, no prelo.

- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000 [1979], p. xvi.
- LONTRA, Marcus. Uma experiência Brasileira. In: *Onde está você Geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 12 de julho a 26 de setembro de 2004, p. 07 e 08.
- _____. A festa acabou? A festa continua. In: *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Org. Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. P. 551 – 358.
- LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara*. São Paulo: Edusp, 1995.
- LOWENTHAL, David. “Como Conhecemos o Passado”, In *Projeto História*; São Paulo: PUC, n. 17, nov. 1998, p.108.
- LUIZINES, Simone. Vestígios de Lembranças: Grafias presentes na História da Arte/educação brasileira durante os *novos Tempos* do ensino de arte. In: *Anais Semana de História da UFRPE*. VII. Editora Universitária da UFRPE. Recife, 2009.
- MACHADO, Regina Coeli Vieira. *Bajado*. 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=479&Itemid=181>. Acesso em: 27 mai. 2011.
- MAGNO, Montez. A Texturologia das Calçadas de Olinda. In: *Monotipias*. João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea, 1982.
- _____. Montez Magno. Carta a Frederico Moraes. In: MORAIS, Frederico. *Contra a estética acrílica*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1972, p. 6C. MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro; Guanabara: 1986.
- MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In FORACCHI, M. M. (Org.), *Mannheim*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 25. São Paulo: Ed. Ática, 1982.
- MACHADO, Milton. *Bonito Oliva*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05 mar. 1987. Caderno B, editoria de Artes plásticas. p 02.
- MARCHI JR., Wanderley. Norbert Elias e Pierre Bourdieu: redimensionando as possibilidades de aproximações teóricas. X Simpósio Internacional Processo Civilizador.

Anais. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

MARCONI, Celso. Quarta Zona de Arte surpreende em ousadia. *Jornal do Commercio*, 18 nov. 1991. Editoria de Artes Plásticas, p. 6.

_____. *Super 8 & Outros: Cinema Brasileiro*. Volume II. Recife: Edições Bagaço, 2002.

_____. Brigada Portinari foi presença maior do II Simpósio. *Jornal do Commercio*, 19 dez. 1982. Editoria de Artes Plásticas, p. 8.

MARTINS, Alexandre. Maratona Impressionista em Paquetá: Vinte e cinco pintores se deslocaram até Paquetá revivendo o grupo de impressionistas que há cem anos desenvolvia na ilha lições do mestre Manet. Rio de Janeiro: *O Globo*, 2º. Caderno, p. 03, 02/02/1987.

MARTINS, Júlio César Monteiro. *A cultura é uma cuíca*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1987. Caderno B/especial, editoria de Artes plásticas. p 06.

MATOS, Olgária. *A narrativa: Metáfora e liberdade*. In: Revista História Oral. Associação Brasileira de História Oral, n. 4, jun. 2001.

MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi L. & SWENSSON JR, Walter Cruz. *Contra os inimigos da ordem: a repressão política do regime militar brasileiro (1964-1985)*. São Paulo: DP&A editora, 2003.

MAUD, Ana Maria. *Posses e Flagrantes: Ensaio sobre História e fotografia*. EDUFF: Niterói, 2008.

_____. *Os Tempos da narrativa: Fontes orais e visuais na produção dos sentidos da História*. V Seminário “MEMÓRIA, CIÊNCIA e ARTE: razão e sensibilidade na produção do conhecimento”. Campinas: Unicamp, 17, 18 e 19 de outubro de 2007. Disponível em <http://www.historia.uff.br/labhoi/org.br>. Acesso em: 15 de Dezembro. 2010.

_____. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Revista *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MELO, João M. C.; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARZ, Lilian Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contras-*

tes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul/2003.

_____. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: *Revista Tempo Presente* 14. P. 131 a 151, 2002.

MICELI, Sérgio. Norbert Elias e a questão da determinação. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Dossiê Norberto Elias*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

MONTENEGRO, A. T. A rainha e a plebéia numa rua do Recife. *Nossa História*, Rio de Janeiro, p. 76 - 79, 1 jun. 2004.

_____. *História Oral e Memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Ed. Contexto, 2007.

_____. *História Metodologia Memória*. São Paulo: Contexto, 2010.

MORAIS, Frederico. *BR 80: pintura Brasil década de 80*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

_____. *Opinião 65: Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

_____. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? In *Revista Especial Módulo: Como vai Você, Geração 80?* Rio de Janeiro: julho/agosto, 1984a.

_____. *Geração 80*. Rio de Janeiro: Galeria MP2 Arte, 1984b.

_____. *Arte no espaço*. Rio de Janeiro: Galeria Espaço/Planetário, 1984c.

- _____. 3.4. *grandes formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983a.
- _____. *Brasil pintura*. Rio de Janeiro: Palácio das Artes, 1983b.
- _____. *À flor da pele*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio. 1983c
- _____. *Entre a mancha e a figura*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1982.
- _____. *Cinco Pernambucanos*: Delano, Gil Vicente, José Carlos Viana, J. de Moura, Roberto Lúcio. Rio de Janeiro: Galeria de Arte IBEU Copacabana, 1986.
- _____. *Jovens revivem o impressionismo de a Moreninha em Paquetá*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 01 fev. 1987. Segundo Caderno, editoria de Artes plásticas. p. 08.
- _____. *A vanguarda se repete na Trama o “Kitsch” de Carmem vira modelo*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 11 fev. 1987. Segundo Caderno, editoria de Artes plásticas. p. 03.
- _____. *Cultura sambista, entre a terra e o céu*. Globo, Rio de Janeiro, 05 mar. 1987. Segundo Caderno, editoria de Artes plásticas. p. 03
- _____. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1998.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO – MAM-RJ. *Nova Objetividade Brasileira*: catálogo. Rio de Janeiro, 1967. Catálogo da exposição organizada por artistas e críticos de arte, que reuniu 47 artistas de diferentes vertentes da vanguarda nacional – arte concreta, neoconcretismo e nova figuração, abril de 1967.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (Brasil). *Panorama da Pintura Brasileira/83 Pintura*: catálogo. São Paulo, 1983. NADOR, Mônica e BRITO, Luciana. *Arte na Rua 2*. In Catálogo: MAC: *Arte na Rua 2 – Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro*. São Paulo: MAC/USP, 1984
- Nova Objetividade Brasileira. In Catálogo: *Uma Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: s/Ed, 1967.
- NOVAIS, Fernando e MELO, João M. C. Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna, in Lilian Moritz Schwarz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da*

intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das letras, 1998.

O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e legendas: Raccord [com modificações]. A série de entrevistas feita por Claire Parnet foi filmada nos anos 1988-1989. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o consentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal franco-alemão TV Arte.

O *Brasil da Virada*. Direção Dainara Toffoli e Ninho Moraes. São Paulo: 31 min, 2007.

O *Globo*. *Bom Sujeito não é quem não gosta de Samba*. Rio de Janeiro. 28 fev, 1987, s/

O *Globo*. *A crítica de italiano à cultura macarrônica*. Rio de Janeiro. 16 fev, 1987, s/ p.

O *Globo*. *A discussão dos vinte moreninhos*. Rio de Janeiro. 16 fev, 1987, s/ p.

OLIVA, Achille Bonito. *Translavantgarde internacional*. Milão: Gian Carlo Politi, 1982.
ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

_____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ORWELL. George. 1984. 6°. Edição. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

OSÓRIO, Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PAIN, Claudia. *Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea*. Porto Alegre: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, 2009.

_____. *O papel da amizade nos Coletivos de artistas*. <http://www.proyectotrama.org/00/trama/2005/ENCUENTRO-05/docs/o-papel.pdf>. Acesso em 20/03/2011.

PAMUK, Orhan. *Outras Cores*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

- PASOWITCH, Joyce. *Mas nem tanto*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 20 fev. 1987. Ilustrada, p. 28
- PANOFISKY, Erwin. *Significado Nas Artes Visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octávio. *Los privilegios de la vista I*. México: 3°. Edição. Fondo de Cultura Econômica, 2004.
- PEDROSA, Sebastião. Gravuras do acervo Guaianases: imagens de múltiplas questões. In: AQUINO, André; BRILHANTE, Daniela. **Pedra Papel**: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco e da Oficina Guaianases de Pintura. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O Olhar Estrangeiro. In: NOVAES, Adalto (org). **Olhar**. 5°. Reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 361-366.
- PERNAMBUCANOS em Brasília. Apresentação de Marcos Vinícios Vilaça e Marcus Accioly. Brasília: Galeria de Arte da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1986.
- PINHEIRO, Luciano. Brigada Portinari: uma experiência coletiva de arte e política. Boletim do Simpósio Nacional de Artes Plásticas – AAPP, Recife, n. 6, set. 1982.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. Círculos de intelectuais e experiências sociais. Disponível em www.anpocs.org.br/portal/...00.../rbcs34_04.htm. Acesso em: 12/04/2011.
- PONTUAL, Roberto. O Núcleo cresce e amadurece. In: GOMES, Dyógens Chaves. *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Fala do Artista.)
- _____. *Como vai você, Geração 80?* Rio de Janeiro: Parque Lage, 1984a.
- _____. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984b.
- _____. *3.4. grandes formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983.

PRÊT-À-PORTER. EUA. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. Intérpretes: Marcello Mastroianni; Sophia Loren; Jean-Pierre Cassel; Kim Basinger; Chiara Mastroianni; Stephen Rea; Anouk Aimée; Rupert Everett; Lauren Bacall; Tara Leon; Julia Roberts; Tim Robbins; Tracey Ullman; Danny Aiello; Teri Garr; Jean Rochefort; Michel Blanc; François Cluzet; Katarzyna Figura; Harry Belafonte; Jean-Paul Gaultier; Carla Bruni; Naomi Campbell; Christy Turlington; Björk e outros. Roteiro: Robert Altman, Barbara Shulgasser. Estúdio: Miramax Films. Distribuidora: Miramax Films/TriStar Pictures S.A., 1994. 1 bobina cinematográfica (113 minutos), son., color.

REINALDIM, Ivair J. Moto Contínuo: estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 1980. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, História e Crítica de Arte) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007 [2 volumes].

_____. *Principais abordagens teórico-metodológicas da arte brasileira entre os anos 1975 e 1985*. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX) – Escola de Música e Belas Artes, Curitiba, 2005.

REZENDE, Antonio Paulo. *Ruídos do Efêmero*: Histórias de Dentro e de Fora. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

_____. *Desencantos Modernos: Histórias da Cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.

_____. *Narrativa*. Recife: texto impresso, 2008.

_____. As rebeldias redefinem histórias e ânimos. Blog: *As Astúcias de Ulisses*. <http://www.astuciadeulisses.com.br>, Acesso em: 17/03/2011.

RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas*: Belo Horizonte - anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RINGER, Fritz K. *O declínio dos Mandarins alemães*. São Paulo: Edusp, 2000.

RIVAS, Leda. Brigada Portinari: ou picar com arte os muros de uma cidade. *Diário de Pernambuco*, 2 set. 1982. Seção B, p. 1.

RIVERA, Tania. O Sujeito e a Aura. *Marcelina: hic ET huc*: Revista do Mestrado de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 4, n. 5, p. 17-27. 20. Semestre de 2010.

ROBERTO, João. *O Superego do super 8*. Suplemento Cultural: Coletânea 1989. Recife: CEPE, 2006.

ROELS, Reynaldo Jr. “*Dolce*” x *Doce*. . *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1987. Caderno B, editoria de Artes plásticas. s/p.

_____. *De artistas, críticos e lavadeiras*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1987. Caderno B, editoria de Artes plásticas. p 04.

_____. *Cultura Sambista: Crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1987. Caderno B, editoria de Artes plásticas. s/p.

_____. *Cultura Também dá Samba*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1987. Caderno B/especial, editoria de Artes plásticas. p 08.

_____. Uma semana cheia de atrações. . *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, revista de Domingo, ano 2, nº. 112, 07 jun. 1987. SANTANA, Affonso Romano. *O samba do Italiano (doido) ou esperto*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1987. Caderno B/especial, editoria de Artes plásticas. p 02.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo/ Minas Gerais: Cia das Letras/Editora UFMG, 2005.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Cia das letras, 1988.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boemia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. Porto Alegre/RS: LPM, 1991.

SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

SILVA, José Cláudio. Panorama do Salão de Artes Plásticas do estado de Pernambuco de 1981: catálogo. Recife, PE: 1981. Catálogo do XXXIV Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. In: _____. *Tratos da arte pernambucana*. Recife: Cepe, 1981.

_____. *Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952-1957)*. Recife: Arteespaço/Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, 1978.

_____. Os Caçadores de Calçadas. In: *Das Calçadas de Olinda: Álbum de Litogravuras*. Recife: Oficina Guaianases, 1981.

_____. *Tratos da Arte Pernambucana*. Recife: Cepe, 1981.

SILVA, Thatiana Nunes de Souza. *A crítica de arte e a exposição das diferenças: os efeitos da critica jornalística no processo social de legitimação da produção artística de João Câmara*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da Ditadura Militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: Ferreira, Jorge & Delgado, Lucilia de Almeida Neves Delgado (org.). *O Brasil Republicano: regime militar e movimentos sociais em fina do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. São Paulo: Jorge Zahar: 2006.

SINDROME DE ESTOCOLMO. *Muitas Saudades da Livro 7*. http://sindromedeestocolmo.com/archives/2004/10/muitas_saudades.html/ 15/10/2004. Pesquisado em 29/10/2010.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil de Castelo a Tancredo: 1964-1985*. Tradução de Mário Salviano Silva. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

SOARES. Paulo Marcondes Ferreira. *Brasil-Tropicália: do Itinerário de uma arte brasileira a destruição da aura artística de Hélio Oiticica*. (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

_____. (org.). *Arte-Educação: Perspectivas*. Recife: Cepe, 1988.

- STAREPRAVO, Fernando Augusto; MEZADRI, Fernando Marinho. *Algumas contribuições de Pierre Bourdieu e Norbert Elias à discussão das políticas públicas para o esporte e lazer*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2007.
- STEVEN, Connor. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 2ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 1989.
- SUASSUNA, Ariano. Aprígio e Frederico, profetas das calçadas. In *Catálogo: Aprígio e Frederico: Pinturas*. Recife: 1989.
- TAVARES, Maurício Antunes. *Caminhos Cruzados, Trajetórias Entrelaçadas: Vida social de jovens entre o campo e cidade no Sertão de Pernambuco*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Editora Universitária/UPFE, 2007.
- TEJO, Cristiana. *Arte em todos os sentidos*. Recife: CEPE, 2009.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TELLES, Lygia Fagundes. I Bienal do Museu de Arte Moderna. A Manhã. Rio de Janeiro, 15 jul. 1951. In: ALAMBERT, Francisco; CANHETÊ, Polyana. *Bienais de São Paulo: Da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- TENDÊNCIAS em Artes Plásticas. Editorial. Edição de Arte, Recife, dez. 1988/jan. 1989, p. 2.
- TROVÃO, Ana Carolina Rubini. *Cosmococa: Anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, Recife: 29 de maio a 1 de junho de 2007, GT24: Sociologia da Arte, http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/GT24%20Sociologia%20da%20Arte/Microsoft%20Word%20-%20AnaTrovao-SBS-2007.pdf.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. Biografia, Trajetória e Mediação. In: *Mediação Cultural e Política*. (Org.) Velho, Gilberto e Karina Kuschinir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.

VERENA, Alberti. *História Oral: A experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.

VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de Otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: *Mediação Cultural e Política*. (Org.) Velho, Gilberto e Karina Kuschinir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

WANDERLEY, Lula. 2008

WAIZBORT, Leopoldo. Elias e Simmel. In: WAIZBORT, L. (org.) *Dossiê Norbert Elias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

_____. *The Bloomsbury Fraction: Problems in Materialism and the Culture*. Londres: Verso, 1982.

ANEXO I – Roteiro

Roteiro Aberto de
Entrevista com o artista
José Cláudio:



Sessão realizada em sua
casa/ateliê em Olinda-PE.

José Cláudio
*Pintor, desenhista, gravador,
escultor, crítico de arte e
escritor.*

Filho do comerciante Amaro Silva e de mãe oriunda de engenho e filha de pais pobres, José Cláudio da Silva nasceu em Ipojuca - PE 27 de agosto de 1932.

Sendo em suas palavras o “único filho homem e o primeiro de toda família (contando com todos os antepassados) que tinha tido o privilégio de por os pés num colégio” (1965), interrompe o curso de Direito em 1952, ano marcado também pela fundação, juntamente com Abelardo da Hora (1924), Gilvan Samico (1928) e Wellington Virgolino (1929 - 1988), entre outros, do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR, posteriormente, sai de casa, sem comunicar ao pai, para o desespero da mãe e lamentando se afastar das irmãs Aurora e Ofélia, rumo à Salvador em um caminhão de carga.

Nesta cidade freqüentou os ateliês e foi orientado por Mario Cravo Júnior (1923), Carybé (1911 - 1997) e Jenner Augusto (1924 - 2003).

Viaja para São Paulo em 1955, onde trabalha com Di Cavalcanti (1897 - 1976), estudando também gravura com Lívio Abramo (1903 - 1992) na escola de artesanato do MAM-SP, é nesta cidade onde realiza em 1956 sua primeira exposição individual: “Desenhos”, Clube dos Artistas e Amigos da Arte.

Recebe bolsa de estudos da Fundação Rotelini, em 1957, permanecendo por um ano em Roma, na academia de Belas Artes e de volta ao Brasil, passa a residir em Olinda e escreve artigos sobre artes plásticas para o Diário da Noite, do Recife.

Em 1957 participa da IV Bienal de São Paulo, que lhe confere prêmio de aquisição.

Em 1975 pinta 100 óleos documentando aspectos da Amazônia, esta temática se deve ao fato de ter integrado a expedição à Amazônia em 1975, acompanhado por cientistas e pelo músico Paulo Vanzolini, zoólogo e compositor que costumava levar um artista em excursões à Amazônia, aos moldes de expedições do século XIX.

Um dos desenhos da série sobre a Amazônia foi levado pelo zoólogo americano Ronald Hayer para o Museum of Natural History, da Smithsonian Institution, Washington. Os quadros foram adquiridos pelo governador de São Paulo, Paulo Egydio, e se encontram hoje no Palácio Bandeirantes.

Em 1992, foi um dos dez artistas brasileiros eleitos por uma comissão de críticos para fazer cartaz comemorativo dos 50 anos da chegada da Coca-Cola ao Brasil: “Coca-Cola 50 anos com arte”.

Em 2004, pintou um painel sobre festas populares de Pernambuco para o novo Aeroporto dos Guararapes.

Livros publicados: “Viagem de Um Jovem Pintor a Bahia”; “Ipojuca de Santo Cristo”; “Bem Dentro”; “Meu Pai Não Viu Minha Glória” (crônicas); “Os Dias de Ubá” (inspirado no diário de viagem ao Benin, África).

Roteiro Aberto de Entrevista – Percursos e trajetórias

1 Percursos da infância: Quais Lembranças mais remotas?

Nascimento 1932 em Ipojuca – Pai e mãe

Primeiras formações – escola

Vinda Para o Recife ou Olinda

2 Formação Profissional e intelectual - Faculdade de Direito – Como era o ambiente da faculdade?, Influências de quem?, O que lia na época?, Lembra de quais amigos: Abelardo, Samico, Wellington Virgulino...

Recorrências biográficas: Interrompe o curso de Direito em 1952, ano marcado também pela fundação, juntamente com Abelardo da Hora (1924), Gilvan Samico (1928) e Wellington Virgulino (1929 - 1988), entre outros, do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR, posteriormente, sai de casa, sem comunicar ao pai, para o desespero da mãe e lamentando se afastar das irmãs Aurora e Ofélia, rumo à Salvador em um caminhão de carga.

3 Desloca-se para Salvador – Quais lembranças? Quais motivos o levaram a sair do Recife?

3.1 Aparecem os primeiros ofícios em Arte

Nesta cidade frequentou os ateliês e foi orientado por Mario Cravo Júnior (1923), Carybé (1911 - 1997) e

3.2 Viaja para São Paulo em 1955, onde trabalha com Di Cavalcanti (1897 - 1976), estudando também gravura com Lívio Abramo (1903 - 1992) na escola de artesanato do MAM-SP, é nesta cidade onde realiza em 1956 sua primeira exposição individual: “Desenhos”, Clube dos Artistas e Amigos da Arte.

Recebe bolsa de estudos da Fundação Rotelini, em 1957, permanecendo por um ano em Roma na academia de Belas Artes e de volta ao Brasil, passa a residir em Olinda e escreve artigos sobre artes plásticas para o Diário da Noite, do Recife.

Em 1957 participa da IV Bienal de São Paulo, que lhe confere prêmio de aquisição.

3.3 Anos 1960 e 1970 – Ditadura Militar – Retorno Para Olinda

Quais impactos foram sentidos pós golpe militar (as questões políticas ocorridas) em sua trajetória? Que ressonâncias foram sentidas?

Recorrências biográficas: Amazônia projeto - Em 1975 pinta 100 óleos documentando aspectos da Amazônia, esta temática se deve ao fato de ter integrado a expedição à Amazônia em 1975, acompanhado por cientistas e pelo músico Paulo Vanzolini, zoólogo e compositor que costumava levar um artista em excursões à Amazônia, aos moldes de expedições do século XIX.

Um dos desenhos da série sobre a Amazônia foi levado pelo zoólogo americano Ronald Hayer para o Museum of Natural History, da Smithsonian Institution, Washington. Os quadros foram adquiridos pelo governador de São Paulo, Paulo Egydio, e se encontram hoje no Palácio Bandeirantes (São Paulo).

Guaianases e os artistas no Recife e Olinda – Convivências

3.4 Anos 1980

Quais as lembranças dos anos 1980: Abertura Política, Brigadas, ateliers coletivos

Quem eram os ARTISTAS mais jovens?

QUAIS LEMBRANÇAS DO MAC Olinda, Salão de Artes de Pernambuco,

Quem escrevia na imprensa?

Como você se recorda da influencia e papel da crítica de arte?

Que espaços você se recorda que existiam?Galerias, Museus, entre outros?

Como era ser artista plástico naquela época?

Quais periódicos e livros (revistas, catálogos chegavam na cidade)? Você se lembra de algum?

Brasil

Pernambuco



1980

Editada a revista de arte "Arte em São Paulo".

Organiza-se o Núcleo Experimental, Amílcar de Castro, no Museu de Arte de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

Acontece no Museu Guido Viaro, no Paraná o I Encontro Nacional de Críticos de Arte escreve o "Documento contra a censura".

Surge o Movimento de Arte Phoenix, criado por Sebastião de Deus Sobrinho, Murillo La Greca e Dulce Chacon, entre outros.

É formado o grupo Aloísio Magalhães de Artes e Ofícios, tendo como participantes Ypiranga Filho, Lourenço Ypiranga e Assis Lima, entre outros.

1981

Exposição Brasil/Cuiabá – Pintura Cabocla, organizada por Aline Figueiredo, ocorrida no Museu de Arte Moderna - MAM/RJ.

Inauguração do Núcleo de Arte do Desenbanco, com a exposição Primórdios da Arte Moderna na Bahia, BA.

Exposição do Grupo Convergência, Sala Exposição SENAC/PR.

Foi realizada a I Exposição Internacional de Arte em Outdoor/Artdoor. Organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago e patrocinada pela Prefeitura da Cidade do Recife, com a participação de 190 artistas de 25 países.

1982

Universo do Futebol, a maior exposição sobre o tema no Brasil até a data, MAM e Galeria Acervo, RJ.

Surge a Brigada Artística Pintura Eleitoral.

Salão Jovem Arte Sul América/Sul, MASC.

Lançamento da revista "Artis", RS.

O ano eleitoral motiva a criação de várias brigadas artísticas, com pintura de murais: Portinari, Gregório Bezerra entre outras.

Acontece a Primeira Exposição de Arte Latina, na Galeria de Arte Lula Cardoso Ayres, com curadoria de Sérgio Lemos, Delima e Jobson Figueirêdo.

1983

Exposições À Flor da Pele – Pintura & Prazer e 3.4 – Grandes Formatos, Centro Empresarial Rio, RJ.

Organização do Grupo Seis Mãos: Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum e Jorge Barrão, na cidade do Rio de Janeiro/RJ.

Inauguração de um espaço coletivo Centoenoventa, de artistas em Olinda, dirigido por um grupo de artistas plásticos, Plínio Palhano, Frederico, Aprígio, Eudes Mota, Bete Gouveia, Alex Mont'Elberto e George Barbosa.

XI Salão dos Novos – Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – Olinda.

1984

Artistas pró "Diretas Já!" protestam no Rio Grande do Sul.

Ocorreu o I Seminário sobre Artes Visuais na Amazônia, organizado pela Fundação nacional de Artes – Manaus, AM.

Exposição Como Vai Você, Geração 80?, com obras de 123 artistas de todo o país, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ.

Exposição Artes em Manifestação – Centro Cultural Luis Freire – Olinda.

Aconteceu o XXXVII Salão de Artes Plásticas de Pernambuco – Centro de Convenções – Olinda.

Perspectiva, Exposição Individual Rinaldo Silva - Galeria Metropolitana de Artes Aloísio Magalhães – Recife.

1985

Ocorreu o XVIII Bienal Internacional de São Paulo – "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades" e "A Grande Tela". Sheila Leiner.

Formação do Ateliê da Lapa, artistas participantes: Daniel Senise, Luiz Pizarro, João Magalhães e Angelo Venosa, RJ.

Formação do Grupo Casa 7: Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, SP.

É criado o Museu Murillo La Greca.

1ª Panorâmica da Escultura e do Objeto, Galeria Lula Cardoso Ayres, Recife.

Gravura em Metal, Oficina Guaianases de Gravura, Olinda.

I Mostra de Artes Plásticas Sobre o Imaginário, As Águas, - Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

1986

Aconteceu a Exposição Internacional de Arte Efêmera, Fortaleza, CE.

Ocorreu a Exposição Transvanguarda e Culturas Nacionais, MAM/RJ.

Exposição Perspectivas Catarinenses, Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC.

Ocorreu o lançamento do Projeto Esculturas nas Praças, com a participação de Alex Mont'Elberto, Cavani Rosas, Abelardo da Hora, Paulo Bruscky, Jobson Figueirêdo e Daniel Santiago, entre outros.

Ocorreu a implantação do Museu de Arte Popular do Recife/Prefeitura da Cidade do Recife.

1987

Ocorreu o I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, na UNB.

Exposição individual de Roberto Galvão: "Uma Visão da Arte do Ceará", CE.

Ocorreu a Exposição Carmem e o objeto moderno, realizada no Museu Carmem Miranda, RJ.

Exposição Modernidade, MAM/Paris.

Formação do grupo: CARASPARANAMBUCO cujos integrantes eram os artistas: Alexandre Nóbrega, Eduardo Melo, Félix Farfan, João Chagas, José Patricio, Marcelo Silveira, Mauricio Silva, Rinaldo Silva.

Exposição coletiva Guaianases 19, Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães, Recife.

1988

Ocorreu a I Bienal de Arte de Goiânia.

Ocorreu exposição coletiva Dez Artistas Plásticos Paraibanos, Galeria Gamela, PB.

A galeria Petit Galeria, no Rio de Janeiro, encerra suas atividades com a exposição "O Eterno é Efêmero".

Foi realizado no MAC/Olinda a exposição Anos 70: Artes e Artistas.

Ocorreu a Exposição Coletiva: Cavani Rosas, José Paulo e Mauricio Castro, Oficina Guianases de Gravura, Olinda.

1989

Aconteceu a Exposição Arthur Bispo do Rosário: Registros de Minha Passagem pela Terra, Escola de Artes Visuais, RJ.

Ocorreu IX Salão Nacional de Artes Plásticas: Materialidade e Representação, RJ.

Brigada Henfil, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – MAC, Olinda.

O Grupo Formiga Sabe que Roça Come cujos integrantes eram os artistas Herbert Rolim, João Batista Jobalo, Luiz Avanzi e Marinaldo Oliveira, realiza em três lugares da cidade do Recife: Edifício Chantecler, situado no Bairro do Recife; Praia de Boa Viagem e Museu do Estado de Pernambuco. Recife/PE

Cronologia Artes Plásticas



ANEXO II – Cronologia

Década de 1980

Artes plásticas

1980

Editada a revista de arte “Arte em São Paulo”.

Morreu o artista Hélio Oiticica.

Organiza-se o *Núcleo Experimental*, Amílcar de Castro, no Museu de Arte de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

Acontece no Museu Guido Viaro, no Paraná o I Encontro Nacional de Críticos de Arte escreve o “Documento contra a censura”.

Exposição *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, de Aline Figueiredo, MT.

Salão Nacional de Arte, no Museu de Arte de Belo Horizonte cujo título foi “A Cidade Faz”.

Exposição *Notícias da Terra*, ocorrida no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, MG.

Inauguração da Galeria Banerj, na cidade do Rio de Janeiro.

Exposição *Caos e Criação*, Grupo Nha-ú, Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC.

Exposição *Quatro Damas da Arte Catarinense*, Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC.

Fundação do Museu de Arte Pierre Chalita em Maceió, Alagoas.

Espaço Arte Brasileira Contemporânea – programa criado pela Fundação nacional de Artes/Funarte.

Exposição *Die Neuen Wilden*, tendo como curador Wolfgang Becker. Realizada na Neue galerie de Aachen, na Alemanha.

Exposição *New Spirit in Painting*, com curadoria conjunta de Nicholas Serota, Norman Rosenthal e Christos M. Joachimides. Realizada na Royal Academy of Arts, em Londres.

Ocorre a Bienal de Veneza, na Itália. Neste ano contou com a estréia da exposição de arquitetura, que se uniu às já existentes mostras de arte, teatro, cinema e música.

Harold Szeemann e Achille Bonito Oliva inauguram uma exposição paralela à Bienal de Veneza, chamada de *Aperto 80*. Que, como o título indicava, abria-se aos novos sintomas detectados na cena emergente internacional.

PE

Surge o Movimento de Arte Phoenix, criado por Sebastião de Deus Sobrinho,

Murillo La Greca e Dulce Chacon, entre outros.

É formado o grupo Aloísio Magalhães de Artes e Ofícios, tendo como participantes Ypiranga Filho, Lourenço Ypiranga e Assis Lima, entre outros.

Fundação da Associação dos Artistas Plásticos de Pernambuco

1981

Exposição *Brasil/Cuiabá – Pintura Cabocla*, organizada por Aline Figueiredo, ocorrida no Museu de Arte Moderna - MAM/RJ.

Inauguração do Núcleo de Arte do Desenbanco, com a exposição *Primórdios da Arte Moderna na Bahia*, BA.

I Salão Regional de Arte, GO.

Exposição do Grupo Convergência, Sala Exposição SENAC/PR.

Exposição do Grupo Caixa de Lixo, Fundação Cultural de Curitiba, PR.

Inauguração da Galeria de Arte do IAB no Rio Janeiro, com a exposição-síntese de Franz Weissmann.

Memória Joinville, exposição do Museu de Arte de Joinville, SC.

XVI Bienal de São Paulo, curador Walter Zanini, que dividiu a tarefa de selecionar os trabalhos com um novo Conselho eleito, contudo, “em pouco tempo a figura do curador se tornaria central” (Alambert & Canhetê: 2004). A proposta de Zanini foi agrupar as obras conforme suas linguagens. Destaque

para Sala Especial, “Arte Incomum” e também uma sala dedicada ao pintor norte-americano Philip Guston, morto um ano antes, Alberte Burri e o Belga Delvaux.

Exposição do artista Sérgio Ferro no Museu de Arte de São Paulo – MASP, São Paulo.

Lançamento da Revista **Arte em São Paulo**. Revista de Artes Plásticas. Editor responsável: Luiz Paulo Baravelli. **Número 1, São Paulo: setembro de 1981. Tiragem do número: 500 exemplares.**

PE

Foi realizada a I Exposição Internacional de Arte em Outdoor/Artdoor. Organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago e patrocinada pela Prefeitura da Cidade do Recife, com a participação de 190 artistas de 25 países.

Foi instalada a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, que incorpora o acervo da Pinacoteca Municipal Vicente do Rego Monteiro, localizada no Teatro do Parque, extinguindo-se neste mesmo ano.

Pintor Bajado é homenageado com festa popular. A Galeria 154 organizou uma exposição com 21 pinturas do artista e mais 11 telas de artistas plásticos pernambucanos de gerações, tendências e estilos diversos. E as Edições Piratas uma feira de livro.

Foi criada a Oficina de Arte do Recife da Prefeitura da Cidade do Recife, da qual participam: João Chagas, Abelardo

da Hora, Lourenço Ypiranga, Maurício Silva, Ypiranga Filho, Adão Pinheiro José Cláudio, Teresa Carmem, Silvia Pontual, Liliane Dadot, Luciano Pinheiro, Plínio Palhano, Eudes Mota Frederico, Marisa Lacerda, Fernando Guerra, Tiago Amorim, Sonia Roichman, Val Bonfim, e Sávio Teixeira, entre outros.

1982

Exposição *Brasil/Desenho*, Palácio das Artes, MG.

Universo do Futebol, a maior exposição sobre o tema no Brasil até a data, MAM e Galeria Acervo, RJ.

Exposição *Entre a Mancha e a Figura*, MAM/RJ.

Exposição *Interpretação de Macunaíma*, na Galeria Rita Loureiro, AM.

Exposição *Universo do Carnaval – Imagens e Reflexões*, exposição na Galeria Acervo, RJ.

Exposição *Contemporaneidade, Homenagem a Mário Pedrosa*, mostra, no MAM/RJ.

À Margem da Vida, MAM/RJ. Exposição de 300 obras de crianças da FUNABEM (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor), pessoas portadoras de síndromes mentais, presidiários e idosos moradores de asilos.

IV Documento Arte do Centro-Oeste.

Inauguração da Itaú Galeria Campo Grande, MG.

Surge a Brigada Artística Pintura Eleitoral.

Mostra expositiva *Idéias Modernas*, Galeria São Paulo, SP.

Inauguração do Centro Integrado de Cultura, SC.

Salão Jovem Arte Sul América/Sul, MASC.

Inauguração da Fundação Cultural de Joinville, SC.

Lançamento da revista “Artis”, RS.

Fundação do Museu Afro-Brasileiro em Salvador, BA.

Lançamento da Revista *Ar'te*. Revista de Estudos de Arte e Educação. Editor responsável: Ana Mae Barbosa, José Teixeira Coelho, Luís Augusto Milanesi. **Número 1, São Paulo: verão de 1982.** Publicação da Comissão pró-Núcleo de Arte-Educação de São Paulo.

PE

Exposição *Artistas Pernambucanos*, de José Cláudio.

II Simpósio Nacional de Artes Plásticas e Materiais de Pintura, Olinda/PE.

II Exposição Internacional de Arte em Outdoor/Artdoor. Organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago e patrocinada pela Prefeitura da Cidade do Recife.

A Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi renomeada com o nome de Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães e, em 1997, foi transformada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM.

É criada a Galeria de Arte Lula Cardoso Ayres/ Prefeitura da Cidade do Recife, no Pátio de São Pedro.

O Parque das Esculturas Monumentais Nilo Coelho é instalado em Fazenda Nova (Brejo da Madre de Deus).

É fundado o Museu da Cidade do Recife, no Forte das Cinco Pontas, Recife/PE.

Realiza-se o Primeiro Salão de Arte Cidade do Recife.

O ano eleitoral motiva a criação de várias brigadas artísticas, com pintura de murais: Portinari, Gregório Bezerra entre outras.

Surge o Grupo Astrobelo, composto por Maurício Silva e Marco Hanois, entre outros artistas integrantes.

Foi organizada a mostra Panorâmica da Arte Atual em Pernambuco, na Galeria de Arte Lula Cardoso Ayres, tendo como curadores Ruy Sampaio, Wilton de Sousa, Paulo Bruscky e Jobson Figueirêdo, entre outros.

Acontece a Primeira Exposição de Arte Latina, na Galeria de Arte Lula Cardoso Ayres, com curadoria de Sérgio Lemos, Delima e Jobson Figueirêdo.

É fundado o Movimento de Arte Tátil, por Morillo Barbosa e Roberto da Silva.

Foi organizado o X Salão dos Novos – Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – MAC/Olinda.

Abertura do ateliê coletivo em Olinda, formado pelos artistas composto

por Eudes Mota, Aprígio e Silvio Malicônio.

1983

Ocorreu Exposição Coletiva - Resumo 83, Jovens Artistas de Brasília, DF.

Organizou-se o Circuito de Artes Plásticas do Nordeste, Universidade Federal do Ceará- UFC - Fortaleza/CE.

Realização da Exposição *Brasil/Pintura*, MG.

Ocorreu o Salão Nacional de Arte, Belo Horizonte/MG com o nome de “Criação e Precariedade”

II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, Rio de Janeiro/ RJ.

Exposição *Pintura como Meio*, Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP.

Exposição Arte na Rua I e lançamento do Catálogo Arte na Rua I, MAC/USP.

Ocorreu o evento Moto Contínuo. Foi idealizado por seis jovens artistas Denise Bandeira, Eliane Prolík, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Raul Cruz e Rossana Guimarães, reunia manifestações artísticas na rua, discussões abertas, cartazes, colaborações de poetas, músicos e bailarinos, tendo como diretriz uma radical prospecção no meio artístico, buscando a considerar em seu espaço também as propostas que não se enquadravam na significação padrão da chamada Geração 80 e seu retorno à pintura. Curitiba, PR.

Exposição sobre a obra de Oscar Niemeyer, MAM/RJ.

Exposição *Pintura! Pintura!* - Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.

Inaugurações das galerias: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio; Galeria Thomas Cohn; Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense/UFF – Niterói/RJ.

Exposição *A Modernidade em Guignard*, Solar Grandjean de Montigny, Pontifícia Universidade Católica - PUC/RJ.

Exposições *À Flor da Pele – Pintura & Prazer* e *3.4 – Grandes Formatos*, Centro Empresarial Rio, RJ.

Organização do Grupo Seis Mãos: Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum e Jorge Barrão, na cidade do Rio de Janeiro/RJ.

Inauguração da Galeria Tina Presser, RS.

XVII Bienal Internacional de São Paulo, curador Walter Zanini. Foi a vez do italiano Sandro Chia apresentar ao vivo alguns produtos de estética da transvanguarda, que o crítico Bonito Oliva vinha divulgando como última palavra do Front estético internacional. Nesta mesma Bienal, a representação da Alemanha do leste trouxe A.R. Penck, Markus Lupertz - dois dos principais representantes do movimento alemão, o Neo-expressionismo, que junto com seu correspondente italiano, culminou na retomada da pintura. E a arte povera do italiano Piero Manzoni. Inaugurada a XVII Exposição Europeia de Arte

Ciência e Cultura, em Lisboa. Destaque para a inauguração com a presença do Grupo Fluxus e para a seção de Arte e Tecnologia, cordenada por Julio Plaza.

Ocorreu a Exposição Coletiva Panorama/83 Pintura. Realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. Texto assinado por: Aparício Basílio da Silva.

Ocorreu a **Exposição: Uma seleção do acervo na Cidade Universitária**. Realizado em novembro de 1983 pelo MAC da USP. Texto de apresentação: Aracy A. Amaral.

Ocorreu a **Exposição Pintura como Meio**. Realizado no período: agosto de 1983, no MAC da USP. Artistas Participantes: Ana Maria Tavares, Ciro Cizzolino, Leda Catunda, Sérgio Niculitcheff, Sérgio Romagnolo. Texto de apresentação: Aracy A. Amaral.

Exposição Coletiva Uma seleção do acervo na Cidade Universitária.

Realizado em: novembro de 1983 pelo MAC da USP. Texto de apresentação: Aracy A. Amaral.

PE

Exposição Coletiva: Impressões, Galeria Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Inauguração de um espaço coletivo Centoenoventa, de artistas em Olinda, dirigido por um grupo de artistas plásticos, Plínio Palhano, Frederico, Aprígio, Eudes Mota, Bete Gouveia, Alex Mont'Elberto e George Barbosa.

Surge o Movimento de Arte e Cultura do Nordeste, no Recife.

XI Salão dos Novos – Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – Olinda.

Eleição para a Diretoria da Associação dos Artistas Plásticos de Pernambuco para o Biênio 1983/84. Uma única chapa concorreu ao pleito eleitoral tendo como Presidente o artista Fernando Guerra, Daneil Santiago (vice), Paulo Bruscky (diretor de Cultura), George Barbosa (diretoria de administração e finanças), Lígia Celeste (diretoria de comunicação e relações públicas). Para o conselho consultivo integraram a chapa os artistas: Abelardo da Hora, João Câmara, José Cláudio e Maria Carmem.

1984

Artistas pró “Diretas Já!” protestam no Rio Grande do Sul.

Ocorreu o I Seminário sobre Artes Visuais na Amazônia, organizado pela Fundação nacional de Artes – Manaus, AM.

Realizou o I Salão Nacional de Goiás, GO.

Aconteceu a Semana de Arte, em diversas cidades capixabas, ES.

Exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, com obras de 123 artistas de todo o país, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ.

Mostra *A Xilogravura na História da Arte Brasileira*, na Funarte/RJ.

Desvio para o Vermelho, instalação de Cildo Meirelles, MAM/RJ e posteriormente no MAC/SP.

As Artes da Arte, performance, Noites Cariocas, RJ.

Inauguração Sala de Exposições do Teatro São Pedro com acervo Sul America Seguros, RS.

Exposição *Tradição e Ruptura*, Fundação Bienal de São Paulo.

Publicação do Manifesto da Pintura Multi-Instrumentalista no Jornal de Letras, Artes e Ideias de Portugal.

Exibição Temática (espécie de pré bienal) *Tradição e Ruptura*, projeto pessoal de João Marinho, seu curador geral, que na gestão de Roberto Muylaert foi diretor da Fundação Bienal. A exibição se dividiu em oito segmentos sob a responsabilidade de importantes intelectuais: Pré Colonial e Descoberta – Irmhild Wust e Ulpiano Bezerra de Menezes; A arte indígena – Lux Vidal; Arte dos séculos XVI, XVII e XVIII – João Marinho; O século XIX – Alexandre Eulálio e Stela Teixeira de Barros; O modernismo – Ana Maria Beluzzo e Ivo Mesquita e a parte Contemporânea – Fábio Magalhães.

Exposição Série Humus: Pastéis de Dina Oliveira. Realizado no período: maio-junho de 1984 pelo MAC da USP. Texto de apresentação: Aracy A. Amaral.

Exposição Cinema sobre Arte / Cinema como Arte. Realizada no período: agosto de 1984 no MAC da USP. Artista Participante: Olívio Tavares de Araújo.

Textos assinados por: Ana Mae Barbosa,
Olívio Tavares de Araújo.

PE

Exposição *Artes em Manifestação* –
Centro Cultural Luis Freire – Olinda.

Aconteceu o XXXVII Salão de Artes
Plásticas de Pernambuco – Centro de
Convenções – Olinda.

Perspectiva, Exposição Individual
Rinaldo Silva - Galeria Metropolitana
de Artes Aloísio Magalhães – Recife.

1985

Exposição *O visual do Rock*, Museu de
Arte Moderna - MAM/RJ.

Rio de Cor, pintura de um muro no
Parque Lage por vários artistas, RJ.

Exposição *O popular como matriz*,
MAC/USP.

Ocorreu o XVIII Bienal Internacional de
São Paulo – “Expressionismo no Brasil:
Heranças e Afinidades” e “A Grande
Tela”. Sheila Leiner.

Inauguração da Galeria Espaço Capital
Arte Contemporânea, Brasília/DF.

Exposição Retrospectiva Celso
Renato de Lima, Museu Mineiro, Belo
Horizonte/MG.

Exposição *Um Lance de Dadá em
Minas*, ocorrida no Palácio das Artes,
Belo Horizonte/MG.

Inauguração do Cultural Cemig, Belo
Horizonte/MG.

Exposição Arte Pará, Belém, PA.

Exposição Caligrafias & Escrituras,
Funarte/RJ.

Exposição *Velha Mania*, Escola de Artes
Visuais, Rio de Janeiro/RJ.

Formação do Ateliê da Lapa, artistas
participantes: Daniel Senise, Luiz Pizarro,
João Magalhães e Angelo Venosa, RJ.

Exposição *Iberê Camargo: Trajetória e
Encontros*, MARGS.

Exposição Coletiva Artes nas Ruas,
projeto com outdoors de artistas no Rio
de Janeiro.

Exposição Coletiva Arte na Rua I,
Associação Catarinense de Artistas
Plásticos, SC.

Exposições *O Popular como Matriz*
e *Artecnologia* no Museu de Arte
Contemporânea da USP – MAC/USP

Formação do Grupo Casa 7: Carlito
Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno
Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo
Andrade, SP.

Exposição *Artecnologia*. Realizada no
período: 2 à 9 de setembro de 1985 no
MAC da USP. Organização: Arlindo
Machado, Julio Plaza. Texto assinado
por: os organizadores.

Exposição *O Popular como Matriz*.
Realizado no período: setembro de 1985
pelo MAC da USP. Artistas Participantes:
César Romero, Emmanuel Nassar,
Genilson Soares, Montez Magno, Sergio
Rabinovitz. Texto de apresentação:
Aracy A. Amaral.

Exposição Seis Artistas. Realizada no período: setembro-outubro de 1985 no MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Artistas Participantes: Katie Van Scherpenberg, Marcia Rothstein, M. Cecília Marinho de Oliveira, Miriam Obino, Mônica Nador, Santusa Andrade. Texto assinado por: Aracy A. Amaral.

Criação da Revista Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura – Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil – PUC/ Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Editor Responsável: Carlos Zílio

Número 1, Rio de Janeiro: S/D; Número 2, Rio de Janeiro: setembro de 1985

PE

É criado o Museu Murillo La Greca.

Morre o pintor Murillo La Greca, Brasil.

1ª Panorâmica da Escultura e do Objeto, Galeria Lula Cardoso Ayres, Recife.

Gravura em Metal, Oficina Guaianases de Gravura, Olinda.

I Mostra de Artes Plásticas Sobre o Imaginário, As Águas, - Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

1986

Aconteceu a Exposição Internacional de Arte Efêmera, Fortaleza, CE.

Organizou-se o IX Salão Nacional de Artes Plásticas/Centro-oeste, DF.

Ocorreu o Salão Nacional de Artes Plásticas/Sul, RS.

Lançamento das revistas “Guia das Artes” e “Galeria”, SP.

Inauguração da Galeria Usina, que realiza até 1988 exposições individuais de Jorge Guinle, Hilton Berredo, Hilal Sami Hilal, Leonilson, Antonio Dias, Mira Schendel, entre outros, ES.

Ocorreu a Exposição *Tradição/Contradição*, MAC/PR.

Ocorreu a Exposição *Transvanguarda e Culturas Nacionais*, MAM/RJ.

Inauguração da Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro/ RJ.

Exposição *Depoimento de uma Geração – 1969/1970*, organizada pelo crítico Frederico Moraes, Galeria Banerj, Rio de Janeiro/RJ.

Ocorreu o IX Salão Nacional de Artes Plásticas, Sala Especial Lygia Clark/ Helio Oiticica, Paço Imperial, RJ.

Exposição *Território Ocupado*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, cidade do Rio de Janeiro/RJ.

Exposição *Caminhos do Desenho Brasileiro*, ocorrida no Museu de Arte do Rio Grande do Sul/MARGS.

Exposição *Perspectivas Catarinenses*, Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC.

Exposições *A Nova Dimensão do Objeto*, MAC/USP; *Waldemar Cordeiro: Uma Aventura da Razão*, MAC/USP.

PE

Novos Talentos, Galeria Metropolitana
Aloísio Magalhães, Recife.

Exposição Painéis, Galeria Artespaço.
Recife.

Ocorreu o lançamento do Projeto
Esculturas nas Praças, com a participação
de Alex Mont'Elberto, Cavani Rosas,
Abelardo da Hora, Paulo Bruscky,
Jobson Figueirêdo e Daniel Santiago,
entre outros.

Foi criado o Espaço de Esculturas
Abelardo da Hora (Prefeitura da Cidade
do Recife).

Surgem os grupos: Brigada Compressora
e Brigada Ecológica.

Foi criado o Espaço Pasárgada – Casa
Manuel Bandeira, na casa onde o poeta
morou na infância, à Rua da União,
Recife.

Ocorreu a implantação do Museu de
Arte Popular do Recife/Prefeitura da
Cidade do Recife.

Ocorreu uma Mostra Coletiva de Arte
na Benfica: pintura, escultura e gravura,
no período de 11 a 23 de dezembro
de 1986. Artistas participantes: Andre
Monteiro, Beбето, Braz Marinho, Jose
Paulo, Maurício Castro, Nelson de
Almeida, entre outros.

1987

Ocorreu o I Festival Latino-Americano
de Arte e Cultura, na UNB.

Morreu Ana Horta (MG) e Jorge Guinle
(RJ).

Exposição individual de Roberto
Galvão: “Uma Visão da Arte do Ceará”,
CE.

Exposição *Pintura Fora do Quadro*,
Galeria Espaço Capital, DF.

Projeto Pintura Brasil/Tendências, com
individuais de Maria Tomaselli, Carlito
Carvalhosa, Carlos Zílio, Fábio Miguez,
Lando e Ivanilde Brunow, entre outros,
Funarte/ES.

Inauguração do Espaço Mascarenhas,
Juiz de Fora, MG.

Exposição coletiva *Novos Novos*,
Centro Empresarial Rio, RJ.

Exposição coletiva *Perspectivas Recentes
da Escultura Contemporânea Brasileira*,
ciclo, Galeria Sérgio Milliet, Funarte/
RJ.

Exposições *Olho e Óleo*, MAM/SP;
A Trama do Gosto, Fundação Bienal;
Desenovevinte: A Virada do Século,
PESP.

Exposição *Muamba*, Subdistrito
Comercial de Arte, São Paulo.

Fundação do IPAT – Instituto de Pesquisa
em Arte e Tecnologia, São Paulo.

Ocorreu a XIX Bienal Internacional de
São Paulo: “Utopia versus Realidade.
Essa Bienal dá seguimento ao processo
iniciado na XVIII e Sheila Leirner
continuava seu trabalho de curadoria.
A síntese dessa Bienal era Utopia versus
Realidade. Grandes nomes estiveram
nessa edição: Marcel Duchamp
(incluindo a Roda de bicicleta, 1913, e o
Grande Vidro, 1965) e duas importantes

exposições com artistas nacionais, nomeadas Imaginários Singulares e Em Busca da Essência. A Bienal acabou sendo consagrada pelo destaque para a Sala de Anselm Kiefer.

Divulgação por meio de *Press-release* de uma ação artística do grupo **A Moreninha** à Ilha de Paquetá, RJ. Integraram a ação: o crítico de arte Márcio Doctors, os artistas plásticos Alexandre Dacosta, André Costa, Angelo Venosa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Daniel Senise, Enéas Vale, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Márcia Ramos, Maurício Bentes, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, e a fotógrafa Loris Machado.

Ocorreu a Exposição *Carmem e o objeto moderno*, realizada no Museu Carmem Miranda, RJ.

Foi publicado o artigo na coluna Artes Plásticas, Jornal O Globo por Frederico Morais sobre com o título “*A vanguarda se repete na Trama, o ‘kitsch’ de Carmem vira modelo*”.

Carta aberta, escrita pelo artista Ricardo Basbaum, respondendo ao artigo de Frederico Morais publicado no Jornal O Globo (11/02/87), endereçada aos leitores do jornal, aos críticos, artistas e interessados em arte.

Ocorreu a Ação performática do grupo **A Moreninha + Dupla Especializada** na Galeria Saramenha, em 18/02/1987, durante palestra sobre o projeto ‘Doce’

do crítico italiano Achile Bonito Oliva. A ação consistia na presença dentro do auditório de artistas sentados usando orelhas de burro, “garçons” servindo ao público cubos de açúcar e santinhos de Cosme e Daminhão, especialmente o artista Ricardo Basbaum caminhava portando em sua bandeja um gravador K7, com uma fita com uma colagem musical/filosófica, uma mistura de música sertaneja com textos de filosofia pré socrática.

O Jornal do Brasil, em artigo publicado em 25 de fevereiro, anuncia que “crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco”. O artigo sublinha algumas pérolas do crítico, como dizer que só em um país como o Brasil, Jorge Amado é grande escritor; ou ainda, que Vinicius de Moraes pé um poeta menor e que Ney Matogrosso é um artista isolado, mas realiza um trabalho sério.

Lançamento do Livro *Orelha*, do grupo **A Moreninha**, Rio de Janeiro, 07 de Dezembro de 1987. O livro contém textos, poemas, fotos, histórias em quadrinhos, e até músicas para serem tocadas.

Em 13 de junho de 1987, um grupo de artistas plásticos – integrantes do O grupo **A Moreninha**, e outros artistas, como Ligya Pape e os performances, Márcia X e Alex Hamburger foi realizado um show, chamado de Lapada Show, no Espaço Cultural na Lapa, Rio de Janeiro.

Ocorreu a Exposição *Modernidade*, MAM/Paris.

Morrem os artistas plásticos Vicente Orciuolo e Manoel Santiago.

Realizada a **Exposição Imagens De Segunda Geração** no período: 3 de setembro a 25 de outubro de 1987 no MAC da USP. Artistas Participantes: Caetano de Almeida, Felipe Andery, Leda Catunda, Alex Flemming, Ester Grinspun, Roberto Mícoli, Sérgio Niculitcheff, Paulo Pasta, Florian Raiss, Sérgio Romagnolo, Irã Teófilo do Espírito Santo, Edgard de Souza. Textos assinados por: Ana Mae Barbosa e Tadeu Chiarelli.

Realizada na **Exposição Seis Agosto** no período: 6 de agosto à 6 setembro de 1987 no MAC da USP. Artistas Participantes: Ana Tatit, Gentil Andrade, Ines Frota, Jose Spaniol, Laura Vinci, Theo Werneck. Textos assinados por: Ana Mae Barbosa, José Miguel Winisik, Rejane L. Cintrão e pelos expositores.

PE

Foi instalada a Fundação Gilberto Freire.

Formação do grupo: CARASPARANAMBUCO cujos integrantes eram os artistas: Alexandre Nóbrega, Eduardo Melo, Félix Farfan, João Chagas, José Patrício, Marcelo Silveira, Maurício Silva, Rinaldo Silva.

Ocorreu a Exposição Coletiva do Grupo Carasparanambuco – Museu de

Arte Contemporânea de Pernambuco – Olinda.

Exposição *coletiva Guaianases 19*, Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães, Recife.

Exposição individual Rinaldo e seus Doidinhos – Palácio dos Governadores – Olinda.

Organização do Ateliê Coletivo Quarta Zona de Arte 1987/1990, formado pelos artistas Aurélio Velho, Fernando Augusto, José Paulo, Mauricio Castro, Humberto Araujo, depois outros artistas como Flávio Emanuel, Márcio Almeida, entre outros integram o coletivo.

1988

Ocorreu a I Bienal de Arte de Goiânia.

Ocorreu Exposição *Um Espelho no Escuro* (Concorrência Fiat), Palácio das Artes e Espaço Mascarenhas, MG.

Ocorreu Exposição *Na Fábrica* Espaço Mascarenhas, Juiz de Fora, MG.

Ocorreu Exposição *Idéias Modernas*, Palácio das Artes, MG.

Ocorreu exposição coletiva Dez Artistas Plásticos Paraibanos, Galeria Gamela, PB.

Ocorreu exposição individual Adalice Araújo: “Irradiação atômica/reflexão estética – o grupo Ateliê Letícia Faria”.

A galeria *Petit* Galeria, no Rio de Janeiro, encerra suas atividades com a exposição “O Eterno é Efêmero”.

Aconteceu a Exposição coletiva *Arte Híbrida*, Funarte/RJ.

Ocorreu a Exposição *Dimensão Planar*, Galeria Mello Franco de Andrade, Funarte/RJ.

Mostra exposição *Dejeuner sur l'Art – Manet no Brasil*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ.

Exposição *Missões 300 Anos – A Visão do Artista* (mostra e simpósio), Centro Cultural da UFRGS.

Exposição Harry Laus: “Indicador catarinense das artes plásticas”, SC.

Exposição *A Mão Afro-Brasileira*, MAM/USP.

Exposição *Brazil Projects*, P.S.1, New York.

Realizada a Exposição **Pinturas e Esculturas** no período: 17 de maio à 12 junho de 1988 no MAC da USP. Artistas Participantes: Carlos Barmak, Eduardo Verenguel, Marta Oliveira, Vera Barros. Texto assinado por: Ana Mae Barbosa.

Exposição MAC 25 Anos.

Exposição realizada no período: abril de 1988 no MAC da USP. Organizada a partir dos acervos inicial e recente da época do Museu de Arte Contemporânea. Núcleo I: destaques da coleção inicial. Núcleo II: aquisições e doações recentes.

Exposição individual Versus Instituto, do artista Braz Marinho, de 21 de Dezembro a 06 de Novembro de 1988, no Clube de Criação de São Paulo.

PE

Foi realizado no MAC/Olinda a exposição *Anos 70: Artes e Artistas*.

Foi criado o Museu do Barro, em Caruaru.

Realizada a exposição Fernando de Noronha Vista pelos Artistas é realizada na Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, tendo como participantes: Daniel Santiago, João Câmara, Plínio Palhano, Regina Martorelli, Sérgio Lemos e Paulo Bruscky, entre outros.

Inauguração do Centro Cultural Adalgisa Falcão no Poço da Panela, Recife. Sua coordenação estava sob a responsabilidade de Ghislaine Andrade

Ocorreu a Exposição *Coletiva: Cavani Rosas, José Paulo e Mauricio Castro*, Oficina Guianases de Gravura, Olinda.

Ocorreu Exposição individual Rinaldo Silva, O Peso do Corpo – Galeria de Arte Brasileira, Recife.

Foi organizado o Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco – Centro de Convenções – Olinda.

Ocorreu a Exposição Coletiva do Grupo Carasparanambuco – Gabinete de Arte Brasileira - Recife.

Fechamento de três galerias de arte no Recife: **Futuro 25** de Tereza Dourado, **Galeria Lautréamont**, de Cipriano Carballo e **Gabinete de Arte Brasileira**, de Crisaldo Moraes

Inauguração do escritório de Arte Guilherme Eustáquio em Boa Vista, Recife.

Exposição Retrospectiva dos 35 anos da Escolinha de Arte do Recife no Museu do Estado de Pernambuco.

Inauguração da Galeria Belo Belo Edições de Arte com coletiva de artistas

pernambucanos: Delano, José de Barros, Liliane Dardot, José Carlos Viana, George Barbosa, Felix Farfan e Paulo Dias.

Ocorreu Exposição individual do artista Eudes Mota na Galeria Vicente do rego Monteiro (Fundação Joaquim Nabuco).

Exposição coletiva, *Mocinhos e Bandidos*, composta pelos artistas: Juliana Carapeba, Marco Hanois, Daniel, Gustavo Fonseca, Hebert Rolim, o Marinaldo Oliveira, Luiz Avanci, Lourenço Ypiranga Neto.

Exposição individual do artista José Paulo, projeto Arte Nova no Museu de Arte Contemporânea de Olinda, Olinda/PE.

1989

Ocorreu a Exposição *Os Onze de Brasília*, Itaugaleria, DF.

Ocorreu aq Exposição *Novos Valores Latino-Americanos*, Museu de Arte de Brasília.

Ocorreu exposição Retrospectiva Ana Horta, Palácio das Artes e Gesto Gráfico, MG.

Ocorreu a Exposição *Cada Cabeça uma Sentença*, UFJF/MG.

Aconteceu a Exposição *Arthur Bispo do Rosário: Registros de Minha Passagem pela Terra*, Escola de Artes Visuais, RJ.

Organização do Ateliê Alice 1990: Ivo Ito, Analu Cunha, Ricardo Basbaum, Ricardo Maurício e Roberto Tavares, RJ.

Ocorreu IX Salão Nacional de Artes Plásticas: Materialidade e Representação, RJ.

Inaugurações do Instituto Cultural Itaú – Centro de Informática e Cultura/I e do Memorial da América Latina, em São Paulo.

Ocorreu a XX Bienal Internacional de São Paulo - Três curadores assumiram a missão desta edição: Carlos Von Schimidt assumiu a seção internacional; João Candido foi o curador de Eventos Especiais e o terceiro, Stella Teixeira de Barros, organizaria a seção nacional, ao lado da Comissão de Arte e Cultura.

Mostra itinerante *Arte Híbrida* no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

Ocorreu a Exposição *Arte Contemporânea: Perspectivas Recentes*, no Centro Cultural São Paulo.

Ocorreu a Exposição *O Pequeno Infinito e o Grande Circunscrito*, Galeria Arco, São Paulo.

PE

Brigada Henfil, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – MAC, Olinda.

Surge um novo Atelier Coletivo, na Galeria Viva Vida, em Olinda. Participam da mostra inaugural: Maurício Arraes, Samico, Guita, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Eduardo Araújo, Gil Vicente, José de Barros e Giuseppe Baccaro.

O Grupo Formiga Sabe que Roça Come cujos integrantes eram os artistas Herbert Rolim, João Batista Jobalo, Luiz Avanzi e Marinaldo Oliveira, realiza em três lugares da cidade do Recife: Edifício Chantecler, situado no Bairro do Recife;

Praia de Boa Viagem e Museu do Estado de Pernambuco. Recife/PE

Inauguração em agosto da Galeria Pasárgada Arte Contemporânea, projeto de Cláudio Cisneiros Cavalcanti, Taciana Vilaça Bezerra e Marcantonio Vilaça – Recife/PE.

Exposição Coletiva Natureza da Pintura, Centro Cultural Adalgisa Falcão.

Exposição Coletiva do Grupo Carasparanambuco - Centro Cultural Adalgisa Falcão - Recife

Exposição Individual de Pintura Anchises Azevedo - Centro Cultural Adalgisa Falcão – Recife

Exposição Individual do artista Montez Magno no Escritório de Arte Guilherme Eustáchio em Boa Vista, Recife.

Exposição Coletiva com o Grupo de Artistas Abstratos de Olinda no Escritório de Arte Guilherme Eustáchio em Boa Vista, Recife.

Exposição Individual do artista Alexandre Nóbrega na Galeria Pasárgada – Recife.

Inauguração da Galeria Graça e Ana Luisa Galeria

1980

Brasil em conexão

Dá-se a primeira tentativa, digna desse nome, de **ativismo homossexual** com o nascimento do Colectivo de Homossexuais Revolucionários "CHOR". Este movimento inclui pessoas como Fernando Cascais, João Grosso e José Calisto. Em Novembro o movimento organiza um encontro público com cerca de 300 pessoas na "II Feira da Arte do Desenhasca", em Lisboa.

Sociedade

Acontecem vários **ataques da direita** conservadora a bancas de jornais, numa tentativa de inibir a imprensa alternativa que florescia e se popularizava rapidamente. O governo repreende brutalmente **rebeliões de trabalhadores** no ABC Paulista, prendendo 64 sindicalistas incluindo Luiz Inácio (Lula) da Silva.

Linguagens artísticas

Filmes: **Os anos JK**, uma trajetória política, de Silvio Tendler; A idade da terra, de Glauber Rocha; Pixote, a lei do mais fraco, de Hector Babenco. Ocorreu um BOOM na formação de **bandas de rock**, a maioria se configuraram de grande importância da história da música como Guns N'Roses, Depeche Mode e R.E.M..

1981

Brasil em conexão

Ronald Reagan torna-se o 40º presidente dos Estados Unidos da América, dando início ao avanço neoliberal no mundo. **É lançado o Videocassete**, desencadeando grande produção de filmes, concertos e etc.

Sociedade

Ocorre o **Atentado do Riocentro**, uma tentativa de setores do regime militar de boicotar um show de artistas de esquerda que ocorria no dia do trabalho e criar um clima de medo e terror associando o episódio aos grupos de esquerda "armada".

Linguagens artísticas

Filmes: Produção do Filme, **Eles não usam Black-tie**, de Leon Hirszman. Em 1981, Tête Espindola ao lado de Arrigo Barnabé, defende a valsa Londrina (de Arrigo) no MPB Shell, que recebe o prêmio de melhor arranjo por Cláudio Leal.

1982

Brasil em conexão

O **presidente brasileiro** discursa pela primeira vez na Assembléia Geral da ONU. **A Argentina foi massacrada** pela Inglaterra na Guerra das Malvinas. **Israel invadiu o Líbano** para destruir fortificações da OLP. Novas fortificações na Síria, Tunísia, Grécia e Egito. **Massacre de Sabra e Chalita**: libaneses cristãos atacaram refugiados palestinos.

Sociedade

O Senado aprova o projeto que permite a eleição de dirigentes sindicais afastados ou condenados (cuja inelegibilidade não fizesse parte da condenação). Luiz Inácio (Lula) da Silva participa pela primeira vez como candidato ao governo do Estado de São Paulo pelo Partido dos Trabalhadores.

Linguagens artísticas

Filmes: Coisas Eróticas, de Raffaele Rossi; Pra frente, Brasil, de Roberto Farias. I Semana Nacional de Fotografia, realizado pela Fundação Nacional de artes - Funarte/RJ. Michael Jackson lança seu lendário álbum Thriller, que foi o álbum mais vendido da história com mais de 150 milhões de cópias vendidas.

1983

Brasil em conexão

Invasão de Granada pelas forças norte-americanas. Ronald Reagan defende a intervenção com a necessidade da defesa dos interesses norte-americanos. Argentina – fim do regime militar e Raul Alfonsín é eleito presidente. Chile – Jornadas nacionais de protestos contra a ditadura militar.

Sociedade

Os governadores eleitos em novembro do ano anterior tomam posse. Desempregados realizam uma onda de saques no comércio de São Paulo em protesto contra a falta de empregos.

Linguagens artísticas

Ocorre o chamado primeiro "BOOM" do Rock Nacional, com a criação de bandas como Capital Inicial, Kid Abelha e Titãs e com o lançamento do primeiro LP do Paralamas do Sucesso, enquanto isso várias bandas de sucesso são criadas ou são consagradas no exterior, com novos discos ou músicas.

1984

Brasil em conexão

O Reino Unido e a República Popular da China assinam o tratado inicial para a devolução do território de Hong Kong à China em 1997. A empresa Apple lança o computador Macintosh, que viria a revolucionar a história da computação.

Sociedade

Pela primeira vez em 20 anos, um civil concorre as eleições indiretas para presidência da república: na época o então governador de Minas Gerais, Tancredo Neves. A Rede Globo divulga a campanha das "Diretas Já!" após forte pressão popular.

Linguagens artísticas

Filme: Cãbra Marcado pra Morrer, de Eduardo Coutinho. III Semana Nacional de Fotografia, realizada pela Funarte, Fortaleza-CE. Cora Coralina se torna a 1ª mulher a receber o prêmio de intelectual do ano. Lançamento do livro Explode Geração pelo crítico de artes Roberto Pontual.

1985

Brasil em conexão

A Unesco classifica o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Minas Gerais como Patrimônio Mundial. É identificado o buraco na camada de ozônio. Morre o general Emilio Garrastazu Médici, ex-presidente do regime militar pertencente ao partido da situação, no Brasil.

Sociedade

Surge no Brasil a primeira Delegacia de Atendimento Especializado à Mulher - DEAM (em São Paulo) e a Câmara dos Deputados do Brasil aprova o Projeto de Lei criando o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.

Linguagens artísticas

Ocorre o Rock in Rio, o primeiro grande festival de música no Brasil, contando com várias bandas nacionais e internacionais e que vira um marco da liberdade musical e cultural adquirida no país com o fim da Ditadura.

1986

Brasil em conexão

A Usina Nuclear Chernobyl é assolada pelo maior desastre nuclear da História, devido a explosão de um reator. O número de mortos varia entre 30.000 e 100.000 pessoas, que foram atingidas pela nuvem radioativa da explosão que atingiu principalmente a Bielorrússia. O Cometa Halley aparece, visível a olho nu.

Sociedade

José Sarney cria o Plano Cruzado, que congela preços e salários e implanta o cruzado como nova moeda do país, visando controlar a inflação brasileira. A insatisfação de parte da população explode em Brasília e a provoca a saída às ruas para protestar.

Linguagens artísticas

Filmes: Cidade Oculta, de Chico Botelho; Com licença, em vou a luta, de Lui Farias; As sete vampiras, de Ivan Cardoso. Revista Circo, de Angeli, Laerte e Luis Gê, e Níquel Náusea, de Fernando Gonsales com trabalhos de Spacca e Newton Foot, lançamentos.

1987

Sociedade

O novo plano econômico do governo, o Plano Bresser, promete aumentar os preços e diminuir o poder aquisitivo da população. Em abril de 1987, em meio à crise provocada pelo fracasso do Plano Cruzado, e com a inflação em alta, Luiz Carlos Bresser Pereira assumiu o Ministério da Fazenda do Governo José Sarney

Linguagens artísticas

Filmes: Anjos do Arrabalde, de Carlos Reichenbach; Anjos da Noite, de Wilson Barros. Geraldão, revista de Glauco, é lançada. Ocorre mais uma "explosão" de bandas de Rock sendo criadas, incluindo as famosas Nirvana, Green Day e Alice in Chains.

1988

Brasil em conexão

O arcebispo Desmond Tutu é detido juntamente com uma centena de clérigos, na Cidade do Cabo, África do Sul, durante os protestos contra restrições impostas pelo governo às organizações anti-apartheid. Início da formação do Mercosul por Brasil, Argentina e Uruguai.

Sociedade

Amapá e Roraima deixam de ser territórios brasileiros e passam a ser Estados. É criado também o estado do Tocantins, desmembrado do estado de Goiás.

Linguagens artísticas

Filme: Romance, de Sérgio Bianchi; Uma avenida chamada Brasil, de Octávio Bezerra. O livro O menino maluquinho de Ziraldo, comemora um milhão de exemplares vendidos. Cazuza lança seu LP "Ideologia" e o show percorre o Brasil.

1989

Brasil em conexão

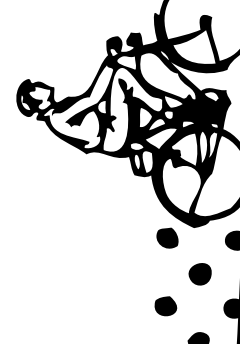
Cai o mais significativo símbolo da luta soviética contra o capitalismo, o Muro de Berlim vem a baixo, seguido de muitas celebrações em toda a Alemanha e nas partes do mundo em que a economia segue o sistema capitalista.

Sociedade

Nas eleições para presidente, Fernando Collor vence Luís Inácio Lula da Silva e é eleito o primeiro presidente nas primeiras eleições diretas desde o golpe militar.

Linguagens artísticas

A Obra Memorial da América Latina, em São Paulo, é concluída. Arquiteto: Oscar Niemeyer. Filme: Festa, Ugo Giorgetti. Na Espanha, falece o pintor Salvador Dalí.



ANEXO II – Cronologia

Década de 1980 *política, sociedade e linguagens*

Deslocamentos na política nacional no fim da década de 1970

O general João Baptista Figueiredo havia assumido a presidência, substituindo o general Ernesto Geisel.

Aprovada a Lei da Anistia (1979), que dava perdão aos presos por causas políticas. O projeto de lei como foi apresentado e aprovado acabava por favorecer também aos torturadores, cuja ação poderia ser enquadrada na ideia de crime conexo ao político, o que criou o considerado perdão aos torturadores. Algumas das pessoas que voltam ao Brasil por meio da Lei da Anistia: Miguel Arraes, Leonel Brizola, Herbert de Souza (“o irmão do Henfil”), Fernando Gabeira e Francisco Julião.

Marco Maciel, foi eleito governador de Pernambuco em eleições indiretas em 1978, assume o cargo.

1980

Brasil em conexão

Dá-se a primeira tentativa, digna desse nome, de ativismo homossexual com o nascimento do Colectivo de Homossexuais Revolucionários “CHOR”. Este movimento inclui pessoas como Fernando Cascais, João Grosso e José Calisto. Em Novembro o movimento organiza um encontro público com cerca de 300 pessoas na “II Feira da Arte do Desenrasca”, em Lisboa.

É publicado o primeiro padrão da internet.

Sociedade

Em plena ditadura militar, a democracia vai aos poucos sendo construída novamente com a volta do pluripartidarismo, que permitiu a fundação neste mesmo ano de vários partidos, incluindo o PT (Partido dos Trabalhadores) e o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), do PDT (Partido Democrático Brasileiro) e do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e da aprovação pelo Congresso Nacional das eleições diretas para governador em 1982.

Acontecem vários ataques da direita conservadora a bancas de jornais, numa tentativa de inibir a imprensa alternativa que florescia e se popularizava rapidamente.

O governo repreende brutalmente rebeliões de trabalhadores no ABC

Paulista, prendendo 64 sindicalistas incluindo Luiz Inácio (Lula) da Silva.

Em Serra Pelada, localizada no Pará, é descoberta uma jazida de ouro arrastando milhares de brasileiros atraídos pela promessa de fortuna e melhores condições de vida.

Francisco Julião retoma sua atuação política em Pernambuco por meio da criação do PDT

Linguagens Artísticas

Filmes: Os anos JK, uma trajetória política, de Silvio Tendler; A idade da terra, de Glauber Rocha; Pixote, a lei do mais fraco, de Hector Babenco.

Fernando Gabeira escreve o livro “O que é isso, companheiro?”.

Morreram os compositores Nelson Rodrigues e Vinícius de Moraes.

Foram fundadas a Sociedade Planetária e a Sociedade de Arqueologia Brasileira.

Em 1981, o grupo Premeditando o Breque lançou seu primeiro disco “Premeditando o Breque”, conseguindo notoriedade no meio universitário e intelectual.

Ocorreu um BOOM na formação de bandas de rock, a maioria se configuraram de grande importância da história da música como Guns N’Roses, Depeche Mode e R.E.M.

Criação da Revista Teoria e Debate em São Paulo (1980/1991). Esse periódico expressou, nesse período de existência duas fases distintas em relação às suas

concepções teóricas e filosóficas sobre o marxismo.

Fundação da Lira Paulistana Gravadora e Editora Independente, na cidade de São Paulo. A Gravadora nasce como um braço de difusão e produção dos espetáculos musicais, do recém Teatro Lira Paulistana fundado em 20/10/1979.

Clara Crocodilo foi o primeiro álbum lançado pelo compositor brasileiro Arrigo Barnabé e também o último a contar com a participação da *Banda Sabor de Veneno*, que ele havia montado para uma (polêmica) participação no *Festival Universitário da Canção* da TV Cultura de São Paulo em 1979. O álbum é considerado pela crítica especializada como o marco inicial da chamada *Vanguarda Paulista* e um dos mais importantes discos experimentais lançados no Brasil no século XX. Fazer de “Clara Crocodilo” uma produção independente não foi um gesto deliberado de rebeldia ou de “resistência cultural” por parte de Arrigo Barnabé, como chegou a se pensar na época. O LP seria originalmente lançado pela gravadora Polygram como parte da série *Música Popular Brasileira Contemporânea*, dedicada a artistas novos. Todavia, devido a atritos entre o músico e a gravadora, Arrigo optou pela produção independente, que foi realizada entre julho e setembro de 1980 no *Nosso Estúdio* de São Paulo, tendo por produtor Robinson Borba. O lançamento foi feito em 15 de novembro do mesmo ano na

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mas o Departamento Federal de Censura só liberou a comercialização na última semana de dezembro.

O músico Itamar Assumpção, integrante da chamada Vanguarda paulista rodou seu primeiro LP, independente chamado *Beleléu leléu eu*, em 1980.

1981

Brasil em conexão

Ronald Reagan torna-se o 40º presidente dos Estados Unidos da América, dando início ao avanço neoliberal no mundo.

É lançado o Videocassete, desencadeando grande produção de filmes, concertos e etc.

Sociedade

Tentando evitar que o partido da situação perdesse as eleições, o governo cria o voto vinculado, no qual só se podia votar no partido e não nos candidatos. Com isso, os eleitores votavam em todos os candidatos do partido em disputa. Outra questão importante, é que apenas os partidos que lançassem candidatos a todas as vagas em disputas é que participavam do pleito.

A dívida externa do Brasil cresceu quase 9% em relação a 1980 e o governo pediu um empréstimo ao Banco Mundial para investir no Proálcool, o programa do etanol brasileiro, piorando ainda mais o estado da economia nacional.

Rondônia é elevada de território a estado brasileiro.

Ocorre o Atentado do Riocentro, uma tentativa de setores do regime militar de boicotar um show de artistas de esquerda que ocorria no dia do trabalho e criar um clima de medo e terror associando o episódio aos grupos de esquerda “armada”.

Em Sorocaba, cidade do interior do estado de São Paulo foi proibido o beijo na boca e jovens organizam um protesto performático que acabou em violência por parte das forças militares.

Linguagens Artísticas

Produção do Filme, Eles não usam Black-tie, de Leon Hirszman.

Morrem Glauber Rocha e Nico Rosso.

Francisco Julião grava um Log play chamado *Julião, verso e viola*, o Lp era composto por três faixas, nas quais Julião recitava três longos textos: *Os direitos da mulher*, apresentado no lado A do Lp, tinha 11 minutos de duração; *Porque sou nacionalista* e *O sindicato é a estrela* estavam, no lado B do disco, e juntos totalizavam pouco mais de 23 minutos de gravação. A produção foi realizada pelo Selo Libertas/Disco Independente e assinada por Hebert de Souza, o Betinho, sociólogo que se destacou no movimento de direitos humanos.

Em 1981, Tête Espindola ao lado de Arrigo Barnabé, defende a valsa *Londrina* (de Arrigo) no MPB Shell, que recebe o prêmio de melhor arranjo por Cláudio Leal.

1982

Brasil em conexão

O presidente brasileiro discursa pela primeira vez na Assembléia Geral da ONU.

A Argentina foi massacrada pela Inglaterra na Guerra das Malvinas.

Israel invadiu o Líbano para destruir fortificações da OLP. Novas fortificações na Síria, Tunísia, Grécia e Egito.

Massacre de Sabra e Chalita: libaneses cristãos atacaram refugiados palestinos.

Sociedade

O Pacote Governamental do governo é aprovado proibindo as coligações e aprovando o voto vinculado.

O Senado aprova o projeto que permite a eleição de dirigentes sindicais afastados ou condenados (cuja inelegibilidade não fizesse parte da condenação).

Nas eleições de novembro, primeiras eleições diretas no país desde o golpe militar, para Senado, Câmaras e Prefeituras, exceto das Capitais, vereadores e governadores. O partido da situação elege 12 governadores e a oposição consegue eleger 10.

Marcus Freire e Roberto Magalhães apresentam-se como os principais candidatos ao governo de Pernambuco nas eleições de 1982. Apesar da popularidade do partidário do PMDB, a vitória eleitoral é do PDS, que se beneficiou do voto vinculado (o eleitor teria que escolher candidatos de um

mesmo partido para todos os cargos em disputa).

Miguel Arraes (PMDB) é o candidato a deputado federal mais votado nas eleições daquele ano

Gregório Bezerra, importante líder comunista antes de 1964, é derrotado naquela eleição de 1982, que seria a sua primeira e última após o exílio.

Luiz Inácio (Lula) da Silva participa pela primeira vez como candidato ao governo do Estado de São Paulo pelo Partido dos Trabalhadores

A Folha de São Paulo revoluciona o jornalismo diário.

Desenvolve-se o jornalismo das entidades sindicais.

A imprensa alternativa some e o telejornalismo é fortalecido pelo ingresso de profissionais da imprensa escrita.

Olinda é declarada pela UNESCO Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade.

Implantação da Usina Nuclear de Angra dos Reis

Presidente João Figueiredo recorre ao FMI

Linguagens Artísticas

Morre a cantora Elis Regina.

Filmes: Coisas Eróticas, de Raffaele Rossi; Pra frente, Brasil, de Roberto Farias.

I Semana Nacional de Fotografia, realizado pela Fundação Nacional de artes - Funarte/RJ.

Centenário e Morte de Sérgio Buarque de Holanda.

José Saramago lança o livro *Memorial do Convento*.

Michael Jackson lança seu lendário álbum *Thriller*, que foi o álbum mais vendido da história com mais de 150 milhões de cópias vendidas.

Em 1982, Tetê Espindola entre muitas experimentações sonoras feitas através de sessões com Stenio Mendes e Theophil Mayer (inclusive exibido pela TV Cultura em um especial), surge o disco *Pássaros na garganta*, aclamado pela crítica, e onde a estética do som é batizada por Arrigo Barnabé de **sertanejo lisérgico**.

A banda Premeditando o Breque chegou à etapa final do festival MPB Shell, promovido pela Rede Globo. A música apresentada no Maracanãzinho lotado foi *O Destino assim o Quis* ou simplesmente “*Lencinho*”, como ficou conhecida.

O *Lingua de Trapo* foi um dos nomes de destaque do movimento Vanguarda Paulista, que se formou a partir dos músicos que se apresentavam no Teatro Lira Paulistana, em Pinheiros. Fez parte do movimento Vanguarda Paulista o núcleo chamado Pracianos, a ‘faccão zona norte’. Nesse ano (1982) lançaram o LP *Lingua de Trapo*.

1983

Brasil em conexão

Invasão de Granada pelas forças norte-americanas. Ronald Reagan defende a intervenção com a necessidade da defesa dos interesses norte-americanos.

Argentina – fim do regime militar e Raul Alfonsín é eleito presidente

Chile – Jornadas nacionais de protestos contra a ditadura militar

Sociedade

Os governadores eleitos em novembro do ano anterior tomam posse.

Desempregados realizam uma onda de saques no comércio de São Paulo em protesto contra a falta de empregos.

É fundada a Central Única dos Trabalhadores – CUT.

Rádios piratas aparecem discutindo a concessão de funcionamento dos canais e o seu uso.

Linguagens Artísticas

Filme: Memórias do Cárcere, de Nelson Pereira dos Santos; Sargento Getúlio, de Hermano Penna.

II Semana Nacional de Fotografia, realizada pela Funarte/Brasília.

Morre Ana Cristina César, poeta brasileira, e, Jardel Filho, ator.

Ocorre o chamado primeiro “BOOM” do Rock Nacional, com a criação de bandas como Capital Inicial, Kid Abelha e Titãs e com o lançamento do primeiro

LP do Paralamas do Sucesso, enquanto isso várias bandas de sucesso são criadas ou são consagradas no exterior, com novos discos ou músicas.

Em Paris é lançada a revista *Flash Art*. Retrospectiva de Balthus, no Centro George Pompidou.

Itamar Assumpção lança seu segundo LP independente, chamado As Próprias Custas S.A., em 1983

1984

Brasil em conexão

É realizada a Missão Salyut 7, em que a cosmonauta Svetlana Savitskaya torna-se a primeira mulher a fazer um passeio no espaço.

O Reino Unido e a República Popular da China assinam o tratado inicial para a devolução do território de Hong Kong à China em 1997.

A empresa Apple lança o computador Macintosh, que viria a revolucionar a história da computação.

Morre Indira Ghandi, política, na Índia.

Sociedade

Manifestações em pró das eleições diretas pra presidente da república ocorrem em São Paulo e se espalham para vários outros estados do país.

Em Pernambuco realiza-se um grande comício pelas Diretas na cidade de Olinda, com a presença de Ulysses Guimarães, Franco Montoro, Leonel

Brizola, Tancredo Neves e Francisco Julião.

Pela primeira vez em 20 anos, um civil concorre as eleições indiretas para presidência da república: na época o então governador de Minas Gerais, Tancredo Neves.

Conclusão da represa de Itaipu no Rio Paraná.

É inaugurada a Usina Hidrelétrica Tucuruí, maior usina hidrelétrica do Brasil genuinamente nacional.

A Rede Globo divulga a campanha das “Diretas Já!” após forte pressão popular.

Morre Ivete Vargas, política brasileira, uma das primeiras mulheres a ocupar um lugar no Parlamento.

Linguagens Artísticas

Filme: *Cabra Marcado pra Morrer*, de Eduardo Coutinho.

III Semana Nacional de Fotografia, realizada pela Funarte, Fortaleza-CE.

Cora Coralina se torna a 1ª mulher a receber o prêmio de intelectual do ano.

José Saramago lança o livro *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Lançamento do livro *Explode Geração* pelo crítico de artes Roberto Pontual.

Morte de José Mauro de Vasconcelos e de Pedro Nava.

O maior sucesso do repertório, da banda Premeditando o Breque, contudo, viria nesse ano, com o LP “Quase Lindo”.

Trata-se da canção *São Paulo, São Paulo*, uma divertida referência a *New York, New York*, mas adaptada à capital paulista. A música foi sucesso nas rádios, sobretudo em São Paulo, e levou o grupo a se apresentar em diversos programas de televisão.

O grupo Linha de Trapo lança o disco *Sem Indiretas*.

1985

Brasil em conexão

A Unesco classifica o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Minas Gerais como Patrimônio Mundial.

É identificado o buraco na camada de ozônio.

Morre o general Emílio Garrastazu Médici, ex-presidente do regime militar pertencente ao partido da situação, no Brasil.

Sociedade

Tancredo Neves ganha no Colégio Eleitoral do candidato do governo (PDS) Paulo Maluf nas eleições indiretas pra presidente.

Tancredo adoece e morre antes mesmo de ser empossado. José Sarney, o vice-presidente eleito, assume em seu lugar. Após 21 anos, o primeiro civil assume a presidência da república. É o fim da Ditadura Militar brasileira.

Primeiras eleições diretas para as prefeituras das capitais, das cidades litorâneas e de municípios “enquadrados”

pela antiga Lei de Segurança Nacional no Brasil, em quase 20 anos.

Em Recife, Jarbas Vasconcelos é eleito prefeito pelo Partido Socialista.

Nas prévias do PMDB para as eleições de prefeito em 1985, Jarbas Vasconcelos é derrotado por Sérgio Murilo. O conhecido autêntico do MDB, filia-se então ao PSB, onde se candidata, sendo eleito para o cargo de prefeito da cidade de Recife.

José Sarney discursa na Assembléia da ONU.

Surge no Brasil a primeira Delegacia de Atendimento Especializado à Mulher - DEAM (em São Paulo) e a Câmara dos Deputados do Brasil aprova o Projeto de Lei criando o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.

Linguagens Artísticas

Ocorre o Rock in Rio, o primeiro grande festival de música no Brasil, contando com várias bandas nacionais e internacionais e que vira um marco da liberdade musical e cultural adquirida no país com o fim da Ditadura.

Filmes: O Beijo da Mulher Aranha, de Hector Babenco; Eu sei que vou te amar, de Arnaldo Jabor; A Hora da Estrela, de Suzana Amaral; A Marvada Carne, de André Klotzel.

A música *We are the world* é gravada por Michael Jackson em conjunto com a maioria dos artistas mais famosos da época em nome das crianças da África.

Acontece o concerto Live Aid, aonde participam várias bandas e cantores e é visto por mais de 1 bilhão de pessoas ao redor do mundo, em prol da fome na Etiópia.

I Quadrienal de Fotografia, Museu de Arte Moderna - Mam/SP.

IV Semana Nacional de Fotografia, realizada pela Funarte - Belém/PA.

Lançamento da revista “Chiclete com Banana” de Angeli, Glauco e Laerte.

Morrem Cora Coralina, Dionélio Machado e Edgard Braga no Brasil. Já em âmbito internacional, falecem Orson Welles, cineasta, produtor, roteirista e ator americano e o escritor Italo Calvino, na Itália.

Em 1985, Tetê Espindola vence o Festival dos Festivais da Rede Globo com a canção *Escrito nas estrelas*, composição do marido Arnaldo Black com Carlos Rennó, que bate recordes de execução e vendas, dando-lhe o disco de ouro.

O grupo Premeditando o Breque lançou pela gravadora EMI o LP, O MELHOR DOS IGUAIS.

O grupo Lingua de Trapo participou do Festival dos Festivais com a canção *Os Metaleiros Também Amam*, que chegou até a final da competição. *Os Metaleiros Também Amam* foi a música mais vaiada pelo público, mas foi também, de longe, a mais engraçada. E lança o LP Como é Bom Ser punk.

1986

Brasil em Conexão

Portugal e Espanha entram na União Europeia.

A Usina Nuclear Chernobyl é assolada pelo maior desastre nuclear da História, devido a explosão de um reator. O número de mortos varia entre 30.000 e 100.000 pessoas, que foram atingidas pela nuvem radioativa da explosão que atingiu principalmente a Bielorrússia.

Explosão do ônibus espacial americano Challenger.

O Cometa Halley aparece, visível a olho nu.

Sociedade

José Sarney cria o Plano Cruzado, que congela preços e salários e implanta o cruzado como nova moeda do país, visando controlar a inflação brasileira.

Passado algum tempo, o Plano Cruzado perde o inicial apoio da população e os gêneros alimentícios mais básicos começam a rarear nas prateleiras.

O governo José Sarney começa a pensar no Plano Cruzado II, que ajustaria os preços para aumentar a arrecadação do país.

A insatisfação de parte da população explode em Brasília e a provoca a saída às ruas para protestar.

São realizadas eleições para o poder legislativo estadual (assembléias legislativas), federal (Câmara dos Deputados e 2/3 do Senado) e para os

governos estaduais no Brasil. O PMDB elege 23 dos 24 governadores.

O PMDB e o PFL polarizam a eleição para governador em Pernambuco, cujos candidatos são Miguel Arraes e o usineiro José Múcio Monteiro. O processo eleitoral é marcado por forte disputas dentro dos partidos e por alianças bastante discutidas. O candidato do PFL, grande proprietário de terras e produtor e cana-de-açúcar na Zona da Mata Sul, recebe o apoio de Francisco Julião, conhecido líder camponês antes de 1964. O paridário do PMDB, lembrado por suas alianças com setores da esquerda antes do golpe de 1964, tem como candidato ao senado em sua coligação o usineiro Antônio de Farias. Miguel Arraes é o grande vitorioso das eleições de 1986.

Em Pernambuco em razão dessa eleições reorganiza-se as Brigadas artísticas que realizam Propaganda eleitoral.

Iolanda Fleming - política brasileira torna-se a primeira mulher a governar um estado.

Linguagens Artísticas

A Obra Panteão da Pátria é concluída em Brasília, projeto de Oscar Niemeyer.

V Semana Nacional de Fotografia, realizada pela Funarte – Curitiba/SC.

Filmes: Cidade Oculta, de Chico Botelho; Com licença, em vou a luta, de Lui Farias; As sete vampiras, de Ivan Cardoso.

Revista Circo, de Angeli, Laerte e Luis Gê, e Níquel Náusea, de Fernando Gonsales com trabalhos de Spacca e Newton Foot, lançamentos.

Morte de Luís da Câmara Cascudo e Orígenes Lessa.

José Saramago lança o livro *A jangada de Pedra*.

O grupo Premeditando o Breque lançou pela gravadora EMI o LP, O MELHOR DOS IGUAIS GRANDE COISA.

A banda RPM “estoura” no Brasil e vende mais de 2 milhões de cópias do seu álbum.

Madonna lança o album True Blue, sendo até hoje o album de uma cantora que mais vendeu, totalizando 40 milhões de cópias.

Em 1986, Tetê Espindola, como parte do conograma da gravadora Barkley/BMG Ariola, segue-se o disco *Gaiola*, onde executam uma gigantesca turnê pelo Brasil.

Itamar Assumpção lança seu segundo LP independente, chamado Sampa Midnight, em 1986, foram relançados em CD pela Baratos Afins em 1994. Seu único LP produzido por uma grande gravadora e da Continental, intitulado Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava..., de 1988. Todos com a Banda Isca de Polícia.

1987

Sociedade

A Assembléia Nacional Constituinte é instalada no Brasil.

Novos governadores tomam posse em pleno ao caos econômico no país.

O novo plano econômico do governo, o Plano Bresser, promete aumentar os preços e diminuir o poder aquisitivo da população. Em abril de 1987, em meio à crise provocada pelo fracasso do Plano Cruzado, e com a inflação em alta, Luiz Carlos Bresser Pereira assumiu o Ministério da Fazenda do Governo José Sarney

As eleições diretas são aprovadas pra presidente a partir de 1988, pela Assembléia Nacional Constituinte.

Os primeiros CD's chegam ao mercado brasileiro.

Acontece um acidente radioativo em Goiânia, afetando a saúde de centenas de pessoas. O acidente radiológico de Goiânia, amplamente conhecido como acidente com o Césio-137. A contaminação teve início em 13 de setembro de 1987, quando um aparelho utilizado em radioterapias das instalações de um hospital abandonado foi encontrado, na zona central de Goiânia, no estado de Goiás.

Linguagens Artísticas

Lançamentos das Revistas Imprensa e Superinteressante.

Filmes: Anjos do Arrabalde, de Carlos Reichenbach; Anjos da Noite, de Wilson Barros.

VI Semana Nacional de Fotografia, Ouro Preto – MG.

Geraldão, revista de Glauco, é lançada.

Ocorre mais uma “explosão” de bandas de Rock sendo criadas, incluindo as famosas Nirvana, Green Day e Alice in Chains.

Morre no Brasil o escritor Carlos Drummond de Andrade; o pintor e programador visual Lula Cardoso Ayres; o pintor, desenhista, caricaturista e escultor Lauro Villares, e o sociólogo, antropólogo, escritor e pintor Gilberto Freire. Já internacionalmente, falecem o dançarino e ator Fred Astaire, a escritora C. L. Moore e o pintor e cineasta Andy Warhol, todos nos EUA.

1988

Brasil em conexão

O arcebispo Desmond Tutu é detido juntamente com uma centena de clérigos, na Cidade do Cabo, África do Sul, durante os protestos contra restrições impostas pelo governo às organizações anti-apartheid.

Início da formação do Mercosul por Brasil, Argentina e Uruguai.

Sociedade

A Assembléia Nacional Constituinte conclui seus trabalhos em setembro. O Brasil possui uma nova constituição, a chamada *Constituição Cidadã*.

Início da formação do Mercosul por Brasil, Argentina e Uruguai.

Amapá e Roraima deixam de ser territórios brasileiros e passam a ser Estados. É criado também o estado do Tocantins, desmembrado do estado de Goiás.

O líder sindical seringalista e ambientalista, Chico Mendes, é assassinado a tiros na porta de sua casa, em Xapuri, Acre.

Morre Henfil e seu irmão Chico Mário, que eram portadores do vírus HIV, contaminados em uma transfusão de sangue, pois ambos eram hemofílicos em um Banco de Sangue no Brasil.

Linguagens Artísticas

A censura acaba e ocorre grande concessão a canais de rádio e TV.

Filme: Romance, de Sérgio Bianchi; Uma avenida chamada Brasil, de Octávio Bezerra.

VII Semana Nacional de Fotografia – Brasil: Cenários e Personagens, RJ.

O livro *O menino maluquinho* de Ziraldo, comemora um milhão de exemplares vendidos.

I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo.

Cazuza lança seu LP “Ideologia” e o show percorre o Brasil.

Como representante brasileira, Tête Espindola participa do Festival *The concert voice*, em Roma (1988).

1989

Brasil em conexão

Cai o mais significativo símbolo da luta soviética contra o capitalismo, o Muro de Berlim vem a baixo, seguido de muitas celebrações em toda a Alemanha e nas partes do mundo em que a economia segue o sistema capitalista.

Sociedade

O governo anuncia mais um plano econômico, o Plano Verão, que promete congelar preços e salários e elevar juros.

Uma nova moeda é instituída, o Cruzado Novo.

A CUT e a CTG entram em greve em protesto pelo Plano Verão.

Acontece o primeiro debate entre os presidenciáveis no Brasil na TV Bandeirantes.

Nas eleições para presidente, Fernando Collor vence Luís Inácio Lula da Silva e é eleito o primeiro presidente nas primeiras eleições diretas desde o golpe militar.

Centenário da Proclamação da República Brasileira.

Linguagens Artísticas

A Obra Memorial da América Latina, em São Paulo, é concluída. Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Filme: Festa, Ugo Giorgetti.

VIII Semana Nacional de Fotografia, Campinas – SP.

Morre no Brasil o pintor Oswaldo França Jr.; o escritor, poeta, tradutor e professor Paulo Leminski; os cantores e compositores Luiz Gonzaga e Raul Seixas e a cantora Nara Leão.

Na Espanha, falece o pintor Salvador Dalí.

Em 1989, Tête Espindola canta no *New Morning* (Paris) e no Festival de Jazz da Bélgica. Com uma bolsa da Fundação Vitae, em conjunto com Marta Catunda e Humberto Espíndola vão rumo à Amazônia numa expedição em busca do *canto do uirapuru*, onde gravam uma série de sons de pássaros, que depois de catalogado, e parte das experimentações musicais feitas por Tetê na Amazônia, gera o disco *Ouvir/Birds* (1991).