

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

- 1 :: Introdução
:: Andrea Lanna : Depoimento
- 2A :: Entrevistas Artistas
- 2B :: Entrevistas
Críticos
Jornalista e
Galerista
- 3 :: Panorama das artes plásticas
em Belo Horizonte
- 4 :: Panorama das artes plásticas
– São Paulo e Rio de Janeiro
- 5 :: Panorama Internacional das
artes plásticas

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

- 1** :: **Introdução**
:: **Andrea Lanna : Depoimento**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

Belo Horizonte
2016

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

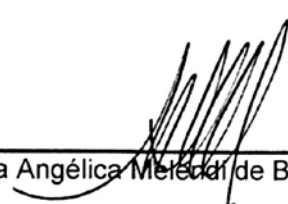
Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi


Belo Horizonte
2016

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **ANDREA MARIA DA COSTA LANNA** Número de Registro 2012736313.


Titulo: "Lugar Possível: 1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte"



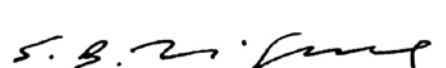
Profa. Dra. Maria Angélica Melechi de Biasizzo – Orientadora - EBA/UFMG



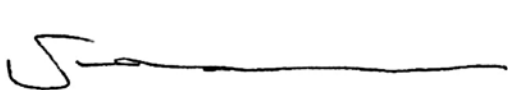
Prof. Dr. Mário César de Azevedo - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Sebastião Brandão Miguel - Titular – UEMG



Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo - Titular – UNESP

Belo Horizonte, 20 de Julho de 2016

Agradecimentos

Agradeço por todas as etapas desta pesquisa, pelas circunstâncias de produção deste texto, como também pelos originais a que estão consignados, e pelas dívidas intelectuais imediatas de cada um deles, reconhecidas. Quero voltar a agradecer a algumas pessoas. Em primeiro lugar, aos meus filhos, Thomaz e Davi, à minha mãe e aos meus irmãos. À Maria Angélica Melendi, Piti, pois aprendi muito com ela e não teria avançado ou conseguido achar um rumo na pesquisa sem a sua sinalização. Minha admiração e gratidão profundas.

Em segundo lugar, à banca, aos colaboradores/convidados, pela disponibilidade em gravar ou redigir seus depoimentos, ao Museu de Arte da Pampulha, ao Palácio das Artes e à Maria Clara Coimbra, pelos acervos disponibilizados; à Paula Dante, que filmou, junto comigo, os entrevistados, editou e finalizou o nosso vídeo-documentário; à Luciana Lobato, que, tantas vezes, na revisão, assegurou-me pelo caminho das letras, para continuar a elaborar o texto; à Glória Campos, pela concepção visual do projeto, à Maria Elisa Mendes, Daisy Turrer, Roberto Bethônico, pelo afeto constante; à parceria nas transcrições de Juliana Gontijo e Ana Paula Garcia que também colaborou no trabalho com as imagens e soube dar aquela palavra final que tanto precisamos.

Por fim, agradeço, imensamente, ao meu coorientador não oficial, Mário Azevedo, que, além de disponibilizar sua biblioteca, tornou tudo possível, com seu apoio e direção, para organizar as soluções para o trabalho; construí essa pesquisa junto a esse importante interlocutor, especialmente presente, em ocasiões diversas e cruciais. Graças à paciência, inteligência e experiência de todos, pude ter, testar, corrigir, modificar, inúmeras vezes, as ideias aqui expostas. Eles são cúmplices, ainda que, eventualmente, resistentes, para compor tudo o que se segue.

Foi graças a esses parceiros que continuo a ver a pesquisa para o doutorado como uma aventura intelectual emocionante. E foi apenas por causa de sua amizade, inspiração, exemplo e generosidade que os textos e imagens que compõem esta tese puderam ser finalizados.

Resumo

Apresentam-se, em linhas gerais, a organização e os pontos relevantes de toda a pesquisa que gerou a presente tese de doutorado. Os resultados do trabalho são apresentados em etapas: a introdução aborda o objeto de pesquisa. A primeira parte apresenta as principais referências e as imagens que delinearam o contexto do meu percurso a partir da década de 80, em Belo Horizonte. Na segunda, apresentam-se os depoimentos dos convidados a respeito do tema, registrados em vídeo. A terceira parte contém uma abordagem sobre o panorama da cidade de Belo Horizonte naqueles anos, contendo também um conjunto de imagens dos artistas mais envolvidos com a pintura e o desenho. A quarta parte apresenta um panorama sobre o clima dos anos 80 em São Paulo e Rio de Janeiro, com imagens, situações e comentários sobre as obras dos artistas desses anos. E, na quinta e última parte, segue-se um panorama internacional, com comentários sobre movimentos e obras de alguns artistas mais influentes, naquele momento. As entrevistas gravadas dão relevo ao cultivo de um vocabulário próprio, muitas vezes coloquial, traduzindo, em uma coreografia do múltiplo, as marcas de um período e de um grupo de artistas cuja ação prática era a condição fundamental para a aquisição de conhecimento.

Palavras-chave: Geração 80; trajetória; conhecimento; arte.

Abstract

What follows is a structural overview and the relevant points of all the work that generated this PhD thesis. The results are ordered in four stages: the introduction discusses the research object. The first chapter presents the main historical references that outlined the visual arts context during the 80's, in Belo Horizonte. In the second, the guest artist's testimonies about the 80's in Belo Horizonte, that were video recorded, are presented. The third section contains an approach on the city's art landscape in those years, as well as an image album showcasing the artist's paintings and drawings. What I have called the fourth section presents an overview of the atmosphere of São Paulo and Rio de Janeiro in the 80's, with images, state of affairs and comments on the artist's work during that time. Finally, an international overview with comments on the movements and work of art of some of the time's most influential artists. The recorded statements give evidence to the cultivation of its own vocabulary, often colloquial, translating, as a choreography of the multiple, the marks of a decade and a group of artists whose practical action was the fundamental condition for the acquisition of knowledge.

Keywords: Generation 80; knowledge; art.

Sumário

15	:: Lista de figuras
25	:: Introdução
31	1 :: Andrea Lanna : Depoimento.
34	1.1 Desenhos sobre papel
36	1.2 Pinturas
51	1.3 33 Pinturas
51	1.4 Monogramas
54	1.5 Kamikaze
75	1.6 Anexos
89	2A :: Entrevistas - Artistas
94	2A.1 Angelo Marzano
101	2A.2 Cristiano Rennó
106	2A.3 Fernando Lucchesi
114	2A.4 Francisco Magalhães
125	2A.5 Giovanna Martins
128	2A.6 Isaura Pena
135	2A.7 Jimmy Leroy Faria
143	2A.8 José Alberto Nemer
145	2A.9 Marco Túlio Resende
151	2A.10 Mário Azevedo
171	2.11 Mário Zavagli
176	2A.12 Mônica Sartori
181	2A.13 Patrícia Leite
184	2A.14 Paulo Henrique Amaral
193	2A.15 Paulo Schmitd
198	2A.16 Ricardo Homen
202	2A.17 Rochelli Costi
205	2B :: Entrevistas - Críticos, jornalista e galerista
207	2B.1 Frederico Morais
222	2B.2 Márcio Sampaio
231	2B.3 Marcus Lontra e Luís Àquila
250	2B.4 Paulo Herkenhoff
260	2B.5 Tadeu Chiarelli
271	2B.6 Carlos Ávila
291	2B.7 Fátima Pinto Coelho

301 3 :: Panorama das artes plásticas em Belo Horizonte - 1985/1995

- 304 Ana Horta (1957-1987)
- 305 Angelo Marzano
- 306 Claudia Renault
- 306 Cristiano Rennó
- 307 Eder Santos
- 307 Eri Gomes
- 308 Fátima Pena
- 309 Fernando Lucchesi
- 310 Francisco Magalhães
- 311 Giovanna Martins
- 311 Humberto Guimarães
- 312 Isaura Pena
- 313 Jimmy Leroy
- 313 Lincoln Volpini
- 314 Leonardo Brizola
- 314 Luiz Henrique Vieira
- 315 Marcos Coelho Benjamim
- 316 Marco Túlio Resende
- 316 Maria Angélica Melendi
- 317 Mário Azevedo
- 318 Mário Zavagli
- 319 Mônica Sartori
- 320 Orlando Castaño
- 321 Patrícia Leite
- 322 Paulo Henrique Amaral
- 322 Paulo Schmidt
- 323 Ricardo Homen
- 324 Rosangela Rennó
- 324 Sérgio Nunes
- 325 Sebastião Miguel
- 325 Sonia Labouriau
- 326 Thais Helt

345 4 :: Panorama das artes plásticas - Rio de Janeiro e São Paulo - 1985/1995

- Artistas do Rio de Janeiro
- 356 Ângelo Venosa
 - 356 Barrão
 - 357 Beatriz Milhazes
 - 358 Cristina Canale

- 359 Daniel Senise
- 360 Jorge Guinle
- 361 Luiz Pizarro
- 362 Luiz Zerbini

Seleção de artistas de São Paulo

- 363 Ana Tavares
- 363 Carlito Carvalhosa
- 364 Fábio Miguez
- 365 Leda Catunda
- 366 Leonilson
- 367 Nuno Ramos
- 368 Paulo Pasta
- 369 Sérgio Romagnolo
- 370 Rochelle Costi
- 371 Rodrigo Andrade

373 5 :: Panorama internacional das artes plásticas - 1985/1995

Artistas dos centros de vanguarda da Europa

- 382 Annette Messager
- 383 Anselm Kiefer
- 384 Cy Twombly
- 385 Daniel Buren
- 386 Eugène Leroy
- 387 Francesco Clemente
- 388 George Baselitz
- 389 Jackson Pollock
- 390 Jean-Michel Basquiat
- 390 Jorge Immendorf
- 391 Julian Schnabel
- 392 Keith Haring
- 393 Mimmo Paladino
- 394 Paul-Armand Gette
- 394 Phillip Guston
- 395 Robert Combas
- 395 Robert Longo
- 396 Robert Ryman
- 397 Sandro Chia
- 398 Susan Rothenberg

399 6 :: Notas finais

405 7 :: Referências

:: Lista de figuras

1 :: Andrea Lanna : Depoimento.

FIGURA 1 – LANNA, Andrea.
Mesma mulher. Desenho.
Pastel oleoso.
100 x 70 cm. 1982.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 2 – LANNA, Andrea.
Desenho. Pastel oleoso.
100 x 70 cm. 1982.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 3 – LANNA, Andrea.
Amor em Bahamas. Desenho.
Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1985.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 4 – LANNA, Andrea.
Peixe com flores. Desenho.
Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1985.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 5 – LANNA, Andrea.
Sem título. Desenho.
Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1984.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 6 – LANNA, Andrea.
Sem título. Desenho.
Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1984.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 7 – LANNA, Andrea.
Peixe com dados. Desenho.
Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1984.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 8 – Foto para o catálogo
da exposição do IAB, 1985.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 9 – LANNA, Andrea.
Da série *Os pequenos animais*.
Pintura sobre papel.
100 x 70 cm. 1987.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 10 – LANNA, Andrea.
Da série *Os pequenos animais*.
Pintura sobre papel.
100 x 70 cm. 1987.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 11 – Imagem de abertura
de portfólio, 1982 - 1989.
Andrea em frente ao desenho
Paralelo Estirado de 1986.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 12 – LANNA, Andrea.
Sem título. Grafite, lápis de cor e
esferográfica sobre papel Canson
[“A Sexualidade sagrada”, Georg
Feurstein]. 100 x 70 cm. 2010.
Fonte: LANNA, 2013, p. 10.

FIGURA 13 – LANNA, Andrea.
Sem título. Grafite, lápis de cor e
esferográfica sobre papel Canson
[“O que resta: arte e crítica de
arte”, Lorenzo Mammi].
100 x 70 cm. 2013.
Fonte: LANNA, 2013, p. 9.

FIGURA 14 – LANNA, Andrea.
Lápis de cor e grafite sobre papel
Canson [Texto autoral].
100 x 70 cm. 2013.
Fonte: LANNA, 2013, p. 3.

FIGURA 15 – LANNA, Andrea.
Sem título. Grafite sobre papel
Canson [Texto autoral e orações].
100 x 70 cm. 2005.
Fonte: LANNA, 2013, p. 5.

FIGURA 16 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura. 120 x 140 cm.
1989. Exposição da Sala Corpo
de Exposições (BH).
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 17 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura. 120 x 140 cm.
1989. Exposição da Sala Corpo
de Exposições (BH).
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 18 – LANNA, Andrea.
Buquê para três noivas.
130 x 110 cm. 1988.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 19 – LANNA, Andrea.
Família. Pintura. 200 x 150 cm. 1989.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 20 – LANNA, Andrea.
Série Nova mitologia.
Exposição individual na Galeria
de Arte Manoel Macedo.
Têmpera sobre lona.
200 x 170 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 21 – LANNA, Andrea.
Série Nova mitologia.
Exposição individual na Galeria
de Arte Manoel Macedo.
Acrílica sobre lona.
200 x 170 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 22 – LANNA, Andrea.
Sem título. Da série *Grandes
Horizontais*. Pintura acrílica.
35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 23 – LANNA, Andrea.
Ensaio para damas 2.
Da série *Grandes Horizontais*.
Pintura acrílica sobre lona
sem chassi. 35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 24 – LANNA, Andrea.
Homenagem a São Sebastião.
Da série *Grandes Horizontais*.
Pintura acrílica sobre lona
sem chassi. 35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 25 – LANNA, Andrea.
Sem título. Da série *Grandes
Horizontais*. Pintura acrílica
sobre lona sem chassi.
35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 26 – LANNA, Andrea.
Plantação de algodão. Da série
Grandes Horizontais. Pintura
acrílica sobre lona sem chassi.
35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 27 – LANNA, Andrea.
Ensaio para damas 1. Da série
Grandes Horizontais. Pintura
acrílica sobre lona sem chassi.
35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 28 – LANNA, Andrea.
Oferendas. Da série *Grandes
Horizontais*. Pintura acrílica sobre
lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 29 – LANNA, Andrea.
Sem título. Acrílica sobre lona.
100 x 150 cm. 1996.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 30 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex. 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 27.

FIGURA 31 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex, 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 27.

FIGURA 32 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex. 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 26.

FIGURA 33 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina de látex. 54 x 64 cm [cada]. 1999. Fotografia: Cláudio Nadalin. Fonte: LANNA, 2001, p. 26.

FIGURA 34 – LANNA, Andrea.
Sem título. Instalação. Pace Arte Galeria. 2004. Foto: Kurtnavigator. Fonte: LANNA, 2007, p. 12.

FIGURA 35 – LANNA, Andrea.
Sem título. Bronze. 75 x 65 cm [cada]. 2002. Foto: Kurtnavigator. Fonte: LANNA, 2007, p. 10.

FIGURA 36 – LANNA, Andrea.
Instalação *Manto*. Exposição coletiva. 2001. Galeria Celma Albuquerque. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 37 – LANNA, Andrea.
Sem título. Instalação. 2002. Foto: Kurtnavigator. Fonte: LANNA, 2007, p. 11.

FIGURA 38 – LANNA, Andrea.
Instalação (detalhe). Galpão 104. 2005. Foto: Kurtnavigator. Fonte: LANNA, 2007, p. 5.

FIGURA 39 – LANNA, Andrea.
Panorâmica da Exposição *Kamikaze*. 2007. Fonte: LANNA, 2007, p. 7-8.

FIGURA 40 – LANNA, Andrea.
Sem título. Instalação. Tecidos policromáticos trançados sobre lâmina plástica. Dimensões variadas. 2001/2002. Foto: Kurtnavigator. Fonte: PROJÉTEIS, [s.d.], p. 32.

FIGURA 41a – GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Vaso de flores*. [s.d.]. Óleo sobre madeira. 40 x 30 cm. s./d. Coleção Particular SP. Foto: Juninho Motta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 241

FIGURA 41b – GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Noite de São João*. Óleo sobre tela. 61 x 43 cm. 1961. Acervo: MAP. Foto: Juninho Motta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 197.

FIGURA 42a – VOLPI, Alfredo.
Sem título. Têmpera sobre tela. 50 x 65 cm. Final da década de 40/Início da década de 50. Coleção Ricardo Akagawa. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 64.

FIGURA 42b – VOLPI, Alfredo.
Bandeirinhas. Têmpera sobre tela. 46 x 65 cm. 1960. Fonte: PONTUAL, 1976, p. 152.

FIGURA 43a – NERY, Ismael.
Adalgisa e o artista. Óleo sobre tela. 78,5 x 69,8 cm. [s.d.]. Fundação José e Paulina Nemirovsky. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 73.

FIGURA 43b – NERY, Ismael.
Auto-retrato. Óleo sobre madeira. 32 x 21 cm. [s.d.]. Fonte: PONTUAL, 1976, p. 84.

FIGURA 44a – CAMARGO, Iberê.
Fhada dos carretéis (2). Óleo sobre tela. 92 x 180 cm. 1961. Coleção Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 92.

FIGURA 44b – CAMARGO, Iberê.
Figura 26. Óleo sobre tela. 130 x 185 cm. 1964. Coleção Gerard Loeb. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 93.

FIGURA 45a – GOELDI, Oswald.
Abandono. c. Xilogravura a cores. 17,3 x 21,8 cm. 1937. Coleção Ary Ferreira de Machado. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 56.

FIGURA 45b – GOELDI, Oswald.
Chuva. c. Xilogravura a cores. 22 x 29,5 cm. 1955. Coleção Frederico Mendes de Moraes. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 57.

FIGURA 46a – AMARAL, Tarsila do. *A Lua*. Óleo sobre tela. 110 x 110 cm. 1928. Coleção Fany Feffer. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 50.

FIGURA 46b – AMARAL, Tarsila do. *Urutu*. Óleo sobre tela. 60,5 x 72,5 cm. 1928. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ. Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 51.

FIGURA 47a – ROTHKO, Mark. No. 3. Óleo sobre tela. 172,7 x 137,8 cm. 1953. Metropolitan Museum of Art, New York, USA. Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-3-1953>. Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 47b – ROTHKO, Mark. *Orange and Yellow*. Óleo sobre tela. 231,1 x 180,3 cm. 1956. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, USA. Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/mark-rothko/orange-and-yellow>. Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 48a – MATISSE, Henri. *Dance (II)*. 260 x 391 cm. 1910. Hermitage, St. Petersburg, Russia. Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/dance-ii-1910>. Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 48b – MATISSE, Henri. *La gerbe*. 1953. Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/blue-nude-1952>. Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 49 – LANNA, Andrea. Da série *Volumes Encarnados*. Argila, poliestireno, acrílica e tecido. 40 x 40 x 10 cm [cada]. 2000. Fonte: LANNA, 2001, p. 24-25.

FIGURA 50 – LANNA, Andrea. *Sem título*. Objeto e tipografia. 2006. Foto: Inês Rabello. Fonte: LANNA, 2007, p. 9.

3 :: Panorama das artes plásticas em Belo Horizonte - 1985/1995

FIGURA 51a – HORTA, Ana. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 120 x 120 cm. 1987. Coleção José Israel Abrantes. Fonte: BR80, 1991, p. 41.

FIGURA 51b – HORTA, Ana. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 120 x 160 cm. Déc. 80. Acervo da UPSI Card. Fotografia: Juninho Horta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 3.

- FIGURA 52a – MARZANO, Ângelo. [Vista das obras no ateliê].
Fonte: MARZANO, 1989, p. 4
- FIGURA 52b – MARZANO, Ângelo. *Sem título*. 1996.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 325.
- FIGURA 53 – RENAULT, Claudia. *Sem título*. Couro, madeira, metal e pigmento. 73,5 x 37 x 24 cm. 1990.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 15.
- FIGURA 54 – RENNÓ, Cristiano. *Sem título* [Biruta]. Pano, pigmento e cola. 170 x 85 x 85 cm. 1990.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 13.
- FIGURA 55 – SANTOS, Eder. *O lago e a montanha*. 1996.
Foto: Éder Santos.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 356.
- FIGURA 56 – GOMES, Eri. *Le bateau ivre*. Óleo e resina sobre tecido. 60 x 120 cm. Déc. de 1990. Coleção particular.
Foto: Tibério França.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 371.
- FIGURA 57a – PENA, Fátima. *Sem título*. Óleo sobre tela. 92 x 76 cm. 1992.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 20.
- FIGURA 57b – PENA, Fátima. *Sem título*. Óleo sobre tela. 27 x 30 cm. 1996.
Fonte: GABINETE, 2000, p. 162.
- FIGURA 58a – LUCCHESI, Fernando. *Série Árvore da vida*. Acrílica sobre tela. 58 x 47,5 cm. 1985. Coleção Aníbal Machado Hermeto. Rio de Janeiro.
Fonte: AMARAL, 2000a, p. 40.
- FIGURA 58b – LUCCHESI, Fernando. *Série Cidades invisíveis*. Estuque, vinílica e óleo sobre tela. 150 x 130 cm. 1995. Coleção Adriana Moura. Belo Horizonte.
Fonte: AMARAL, 2000a, p. 58.
- FIGURA 59 – MAGALHÃES, Francisco. *Com c de cela se escreve casa e cela ou Para que seu olhar me desenhe*. Da série *Os objetos do naturalista amador*. Arado de ferro, algas marinhas, impressões off set, monotipia sobre papel, página de manual de desenho, página de atlas, laranja, queijo curado, dentes de vaca, dedais, esferas de chumbo, copo de água, Sonrisal, pontas das dez unhas das mãos, doce de suspiro, cartelas de agulhas, lâmina de vidro, lâmina de borracha. 60 x 300 cm. 1989-1990.
Fonte: MAGALHÃES, 2008, p. 85.
- FIGURA 60 – MARTINS, Giovanna. *Sem título*. Acrílica e óleo sobre tela. 1994.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 23.
- FIGURA 61 – GUIMARÃES, Humberto. *O Relógio de Sol*. Óleo e grafite sobre tela. 120 cm x 90 cm. 1992.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 26.
- FIGURA 62a – PENA, Isaura. *O quadro negro que Malevich não viu*. Nanquim sobre papel aderido em suporte rígido tipo Eucatex. 149,5 x 198,5 cm. 1987. Acervo Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: MOULIN *et al.*, 2009, p. 209.
- FIGURA 62b – PENA, Isaura. *Sem título*. Nanquim sobre papel. 70 x 100 cm. 1990.
Fonte: PENA, 2000, p. 55.
- FIGURA 63 – LEROY, Jimmy. *Unidade*. Pigmento, papel e madeira. 4 x 2 m. 1989.
Fonte: 7º SALÃO PAULISTA, 1989, p. 35.
- FIGURA 64a – VOLPINI, Lincoln. *A questão do onde*. 100 x 80 cm. 1983.
Fonte: Acervo do artista.
- FIGURA 64b – VOLPINI, Lincoln. *O lugar ideal*. 100 x 80 m. 1983.
Fonte: Acervo do artista.
- FIGURA 65 – BRIZOLA, Leonardo. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 120 x 160 cm. 1996. Coleção do artista. Foto: Juninho Motta.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 399.
- FIGURA 66 – VIEIRA, Luiz Henrique. *Sujeito na fauna*. Acrílica sobre tela. 120 x 80 cm. 1996. Coleção do artista.
Foto: Luiz Henrique Vieira.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 398.
- FIGURA 67a – BENJAMIM, Marcos Coelho. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 100 x 100 cm. 1990. Coleção Marcio Teixeira.
Fonte: BR80, 1991, p. 75.
- FIGURA 67b – BENJAMIM, Marcos Coelho. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 25 x 25 cm. 1986. Coleção particular, Belo Horizonte.
Fonte: AMARAL, 2000b, p. 120.
- FIGURA 68 – RESENDE, Marco Túlio. *Sem título*. Guache sobre cartão. 70 x 50 cm. 1994.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 34.
- FIGURA 69 – MELENDI, Maria Angélica. *Museu da eterna* (Detalhe). Objetos e materiais diversos. 1994.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 39.
- FIGURA 70a – AZEVEDO, Mário. *Sem título*. Relevo e pintura sobre papel artesanal. 152,5 x 152,5 cm. 1988. Acervo Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: MOULIN *et al.*, 2009, p. 211.
- FIGURA 70b – AZEVEDO, Mário. *Sem título*. Têmpera e relevo sobre juta sobre madeira. 120 x 150 cm. 1996. Coleção do artista.
Foto: Juninho Motta.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 353.
- FIGURA 71 – ZAVAGLI, Mário. *Marina*. Aquarela sobre papel. 33 x 32 cm. 1999.
Fonte: GABINETE, 2000, p. 29.
- FIGURA 72a – SARTORI, Mônica. *Sem título*. Grafite sobre papel. 100 x 220 cm. 1994.
Fonte: CHÃO, 1994, p. 25.
- FIGURA 72b – SARTORI, Mônica. *Sem título*. Grafites e lápis de cor sobre papel. 32 x 32 cm. 1985.
Fonte: SARTORI, 1999, p. 46.
- FIGURA 73a – CASTAÑO, Orlando. *Rins*. Grafite sobre papel. 100 x 200 cm. 1984. Acervo Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: MOULIN *et al.*, 2009, p. 203.

FIGURA 73b – CASTAÑO, Orlando.
Sem título (detalhe de diptico).
Acrílicas e vinílicas sobre tela.
150 x 400 cm. 1997.

Coleção do artista.
Foto: Juninho Motta.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 352.

FIGURA 74a – LEITE, Patrícia.
Sem título.
Acrílica sobre tela. 116 x 150 cm.
Fonte: SECRETARIA, 1989, p. 25.

FIGURA 74b – LEITE, Patrícia.
Sem título. 1996.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 348.

FIGURA 75 – AMARAL, Paulo Henrique. *Piscina*. Óleo sobre aglomerado. 114 x 121 cm. 1981.
Coleção Constantino Amaral.
Fonte: BR80, 1991, p. 80.

FIGURA 76 – SCHMIDT, Paulo.
Sem título.
Ferro oxidado e granito (Detalhe da instalação). 250 x 25 x 25 cm (cada coluna). 1993.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 40.

FIGURA 77a – HOMEN, Ricardo.
Sem título. Pigmento e colagem sobre papel. 300 x 300 cm. 1990.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 7.

FIGURA 77b – HOMEN, Ricardo.
Sem título. 1996.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 351.

FIGURA 78 – RENNÓ, Rosângela.
Mea culpa. Fotografia, vidro e parafina. 12 x 14,5 x 4 cm. 1991.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 44.

FIGURA 79 – NUNES, Sérgio.
Parole. Aquarela e mista sobre papel. 40,6 x 50,8 cm. 1994.
Fonte: GABINETE, 2000, p. 32.

FIGURA 80 – MIGUEL, Sebastião.
Projeções. Óleo sobre tela.
98,5 x 152 cm. 1993.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 46.

FIGURA 81 – LABOURIAU, Sônia.
Colunata. Instalação de gesso, argila em pó, arame, madeira, luz. 180 x 40 x 40 cm (elementos de argila), 180 x 160 x 60 cm (elementos de gesso). 1992.
Foto: Márcia Kranz.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 324.

FIGURA 82 – HELT, Thais.
Sem título. Litografia.
96 x 705 x 94 cm. 1994.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 49.

FIGURA 83a – NUNO, Nello.
Árvore da vida. Óleo sobre tela.
189 x 120 cm. 1974.
Fonte: Disponível em: <<http://4.bp.blogspot.com/-gtplaqvX8-c/T9DGJJ9GrII/AAAAAAAAAAw/ie622k4Dhrs/s1600/13022012307.jpg>>. Acesso em: 9 fev. 2015.

FIGURA 83b – NUNO, Nello.
Auto-retrato em verde. Óleo sobre tela. 72 x 115 cm. Déc. de 70.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 311.

FIGURA 84a – ANDRADE, Farnese de.
Formação de um pensamento. 1976.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 294.

FIGURA 84b – ANDRADE, Farnese de.
Gravura nº 3. Gravura em metal. 31 x 52 cm. 1962.
Acervo: MAP.

Foto: Juninho Motta.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 237.

FIGURA 85a – LIMA, Celso Renato de.
Sem título. Acrílica sobre madeira. 97 x 122 cm. 1977.
Coleção Sra. Celina de Lima Magalhães.
Foto: Juninho Motta.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 313.

FIGURA 85b – LIMA, Celso Renato de.
Triângulos mineiros. Óleo sobre madeira. 77,5 x 60,5 cm. 1967.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 5.

FIGURA 86a – CASTRO, Amílcar de.
Sem título Desenho em acrílica sobre tela. 140 x 230 cm. 1989.
Coleção do artista.
Foto: E. Eckenfels.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 229.

FIGURA 86b – CASTRO, Amílcar de.
Sem título. Escultura em ferro fundido. 50 x 50 x 20 cm. 1963.
Acervo: MAP. Foto: Juninho Motta.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 227.

FIGURA 87 – JULIÃO, Antônio.
Sem título. Bordado, guache e nanquim. 22 x 32 cm. [s.d.].
Fonte: AMÉRICO *et al.*, 1983, p. 29.

FIGURA 88 – Abertura do V Salão de Arte do Conselho Estadual de Cultura, Palácio das Artes, 1982.
Fonte: Acervo do artista Luiz Henrique Vieira.

FIGURA 89 – Exposição Galeria Paulo Campos Guimarães, 1983.
Fonte: Acervo do artista Sebastião Miguel.

FIGURA 90 – Premiados na segunda mostra interna da Guignard, 1982 - Mauro Paola, Edna Moura, Sonia Labouriau, Sebastião Miguel, Stella Mendonça, Paulo Schmidt, Demóstenes Dumont.
Fonte: Acervo do artista Sebastião Miguel.

FIGURA 91 – RENNÓ, Rosângela.
Um dia grafitei, anos 80.
Fonte: Acervo do artista Sebastião Miguel.

4 :: Panorama das artes plásticas - Rio de Janeiro e São Paulo - 1985/1995

FIGURA 93 – VENOSA, Ângelo.
Sem título. Madeira, fibra de vidro e talco. 235 x 125 x 20 cm. 1989.
Coleção Heitor Martins.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 53.

FIGURA 94 – BARRÃO.
Telefunk. TV, lentes de óculos e durepox. 37 x 51 x 36 cm. 1989.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 33.

FIGURA 95 – MILHAZES, Beatriz.
Sem título. Acrílica sobre papel. 90 x 70 cm. 1989.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 86.

FIGURA 95b – MILHAZES, Beatriz.
Sem título. Acrílica sobre tela. 100 x 80 cm. 1989.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 49.

FIGURA 96a – CANALE, Cristina.
Sem título. Óleo sobre tela. 200 x 170 cm. 1995.
Fonte: CANALE, 1995, p. 9.

FIGURA 96b – CANALE, Cristina.
Grande flor IX. Guache e óleo sobre tela. 210 x 140 cm. 1995.
Fonte: CANALE, 1995, p. 5

FIGURA 97a – SENISE, Daniel.
Coração. Acrílica sobre tela. 230 x 190 cm. 1985. Coleção Rubem Breitman.
Fonte: BR80, 1991, p. 47.

FIGURA 97b – SENISE, Daniel.
Sem título. Óleo sobre papel.
100 x 100 cm. 1986.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 106.

FIGURA 98a – GUINLE, Jorge.
Quem tem medo de Virginia Woolf.
Óleo sobre tela. 200 x 190 cm.
1985. Coleção Andrea e
José Olympio Pereira.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 144.

FIGURA 98b – GUINLE, Jorge.
O riacho. Óleo sobre tela.
200 x 200 cm. 1986.
Coleção Roberto Marinho.
Rio de Janeiro.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 146.

FIGURA 99a – PIZARRO, Luiz.
Surfista nº 5. Acrílica sobre tela.
180 x 130 cm. 1986.
Coleção Antônio Paulo Antunes.
Rio de Janeiro.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 163.

FIGURA 99b – PIZARRO, Luiz.
Sem título. Acrílica sobre tela.
190 x 232 cm. 1985.
Coleção Viviane Soares.
Rio de Janeiro
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 162.

FIGURA 100 – ZERBINI, Luiz.
Sem título. Acrílica sobre tela.
208 x 337 cm. 1985.
Coleção Kim Esteve.
Fonte: BR80, 1991, p. 72.

FIGURA 100b – ZERBINI, Luiz.
Morro azul. Acrílica sobre tela.
183 x 196 cm. 1990.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 19.

FIGURA 101 – TAVARES, Ana.
Coluna Niemeyer com sofá e retrovisor.
Série *Museum's Piece*. 1997.
Fotografia de Miguel Aun.
Fonte: Acervo Museu de Arte
da Pampulha.

FIGURA 102 – CARVALHOSA,
Carlito. *Sem título.* 1996-1997.
Fonte: MAMMÍ, 2000, p. 78.

FIGURA 103a – MIGUEZ, Fabio.
Sem título. Óleo sobre tela.
200 x 220 cm. 1985.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 120.

FIGURA 103b – MIGUEZ, Fabio.
Sem título. Óleo sobre tela.
180 x 160 cm. 1985.
Coleção Marcantonio Vilaça.
São Paulo.
Fonte: CANONGIA, 2010, p.11.

FIGURA 104a – CATUNDA, Leda.
O fígado. Acrílica sobre tela,
pelúcia e fórmica. 260 e 90 cm de
diâmetro. 1990.

Coleção Isabella Prata e
Adel Arcuschien.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 156.

FIGURA 104b – CATUNDA, Leda.
Vedação em quadrinhos.
Acrílica sobre toalhas. 1983.
Fonte: Disponível em: <[http://
arteemprocessos.blogspot.com.
br/2013/04/pelas-pinturas-de-le-
da-catunda.html](http://arteemprocessos.blogspot.com.br/2013/04/pelas-pinturas-de-leda-catunda.html)>.
Acesso em: 9 fev. 2015.

FIGURA 105a – LEONILSON.
Leo não consegue mudar o mundo.
Acrílica sobre lona.
150 x 90 cm. 1989.
Coleção do artista.
Fonte: BR80, 1991, p. 67.

FIGURA 105b – LEONILSON.
São tantas as verdades.
Acrílica e pedras sobre lona.
213 x 106 cm. 1988.
Coleção Elizabeth Ryland Esteve.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 37.

FIGURA 106a – RAMOS, Nuno.
W. Técnica mista.
225 x 365 x 60 cm. 1991.
Fonte: Disponível em: <[http://
blogs.estadao.com.br/divirta-se/
files/2014/10/Nuno-Ramos-Sem-
T%C3%ADtulo-1991_Foto-Ricar-
do-Rutkauska.jpg](http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2014/10/Nuno-Ramos-Sem-T%C3%ADtulo-1991_Foto-Ricardo-Rutkauska.jpg)>.
Acesso em: 17 fev. 2015.

FIGURA 106b – RAMOS, Nuno.
Sem título. Técnica mista.
225 x 365 x 60 cm. 1991.
Fonte: Disponível em: <[http://
blogs.estadao.com.br/divirta-se/
files/2014/10/Nuno-Ramos-Sem-
T%C3%ADtulo-1991_Foto-Ricar-
do-Rutkauska.jpg](http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2014/10/Nuno-Ramos-Sem-T%C3%ADtulo-1991_Foto-Ricardo-Rutkauska.jpg)>.
Acesso em: 17 fev. 2015.

FIGURA 107a – PASTA, Paulo.
Sem título. Óleo sobre tela.
40 x 60 cm. 1987.
Fonte: PASTA, 1998, p. 19.

FIGURA 107b – PASTA, Paulo.
Sem título. Óleo e cera sobre tela.
190 x 220 cm. 1989.
Fonte: PASTA, 1998, p. 47.

FIGURA 108a – ROMAGNOLO,
Sérgio. *Rosto na caravela.*
Acrílica sobre tela. 126 x 166 cm.
1984. Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 200.

FIGURA 108b – ROMAGNOLO,
Sérgio. *Sem título.*
Fibra de vidro.
250 cm de altura. 1986.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 201.

FIGURA 109 – COSTI, Rochelle.
A vesga sou eu, intimidades.
Déc. de 80 e 90.
Fonte: Disponível em: <[http://
rochellecosti.com/80-s-90-s](http://rochellecosti.com/80-s-90-s)>.
Acesso em: 15 jul. 2015.

FIGURA 110a – ANDRADE,
Rodrigo. *Sem título* Óleo sobre
tela. 190 x 220 cm. 1994-1995.
Fonte: ANDRADE, 1995, p. 5.

FIGURA 110b – ANDRADE,
Rodrigo. *Sem título.*
Esmalte sintético, lâminas de
alumínio e óleo sobre madeira.
260 x 320 cm. 1989.
Coleção do artista.
Fonte: BR80, 1991, p. 85.

FIGURA 111 – *Como vai você,
Geração 80?* E.A.V. do Parque Lage,
Rio de Janeiro, 1984.
Fonte: Disponível em:
<[http://www.danielsenise.com/
daniel-senise/exposicoes/
imagens.asp?id=37](http://www.danielsenise.com/daniel-senise/exposicoes/imagens.asp?id=37)>.
Acesso em: 2 fev. 2015.

5 :: Panorama internacional das artes plásticas - 1985/1995

FIGURA 112 – MESSENGER, Annette.
Sem título. [s.d.].
Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 77.

FIGURA 113a – KIEFER, Anselm. *Urd, Verdandi, Skuld* (The Norns). Óleo, goma-laca, emulsão e fibras sobre tela. 420,5 x 280,5 x 6 cm. 1983. Fonte: Disponível em: <<https://onenightatthesands.wordpress.com/2010/09/27/anselm-kiefer-artist-rooms-on-tour-with-the-art-fund/>>. Acesso em: 1º mar. 2015.

FIGURA 113b – KIEFER, Anselm. *Palette*. Óleo, goma-laca, emulsão, papel e pregos sobre tela. 290,5 x 400 x 3,5 cm. 1981. Fonte: Disponível em: <<https://onenightatthesands.files.wordpress.com/2010/09/palette-1981.jpg>>. Acesso em: 1º mar. 2015.

FIGURA 114a – TWOMBLY, Cy. *School of Fontainebleau*. Óleo, cera, tinta e lápis sobre tela. 200 x 321,5 cm. 1960. Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-untitled-i-p77733>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

FIGURA 114b – TWOMBLY, Cy. *Sem título*. 1971. Fonte: Disponível em: <<http://artobserved.com/artimages/2013/03/Cy-Twombly-Untitled-1971-via-Susan-Sheehan.jpg>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 115a – BUREN, Daniel. *Wall of Paintings*. 1995-2005. Vinte pinturas, tinta acrílica sobre tecido listrado, 1966-1977. Obras in situ, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Coleção do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Fonte: Disponível em: <http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/daniel-buren-photo-souvenir-le-mur-de-peintures-1355432294_org.JPG>. Acesso em: 1º mar. 2015.

FIGURA 115b – BUREN, Daniel. *Photo-souvenir*. Acrílica sobre tecido de lã listrado. 200 x 200 cm. 1971. Fonte: Disponível em: <<https://artwhirled.wordpress.com/2010/06/21/collection-mocas-first-thirty-years-grand-avenue/>>. Acesso: 23 nov. 2015.

FIGURA 116 – LEROY, Eugène. *Hors*. Óleo sobre tela. 130 x 97 cm. 1986. Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 61.

FIGURA 117a - CLEMENTE, Francesco. *The four corners*. Guache sobre papel artesanal pondicherry unido com tiras de algodão tecidas à mão. 244 x 240 cm. 1985. Fonte: Disponível em: <<http://www.francescoclemente.net/india/3.html>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FIGURA 117b – CLEMENTE, Francesco. *Name*. Óleo sobre tela. 198 x 236 cm. 1983. Fonte: Disponível em: <<http://www.francescoclemente.net/1980s/6.html>>. Acesso: 23 nov. 2015.

FIGURA 118a – BASELITZ, Georg. *Elke*. Óleo sobre tela. 250,19 x 190,5 cm. 1976. Fonte: Disponível em: <<http://themodern.org/collection/elke/1121>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 118b – BASELITZ, Georg. *Adieu*. 1982. Fonte: Disponível em: <<http://www.smithsonmusic.com/humanities-in-the-20th-century/expressionism/painting/adiieu-1982-by-georg-baselitz-born-1938/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 119a – POLLOCK, Jackson. *Autumn rhythm* (Number 30). Esmalte sobre tela. 266,7 x 525,8 cm. 1950. Fonte: Disponível em: <http://www.galleryintell.com/wp-content/uploads/2013/03/autumn_rhythm-pollock1.jpg>. Acesso em: 24 fev. 2015.

FIGURA 119b – POLLOCK, Jackson. *One: number 31*. Óleo e esmalte sobre tela. 269,5 x 530,8 cm. 1950. Fonte: Disponível em: <<https://ritournelleblog.files.wordpress.com/2011/09/moma-jackson-pollock-one-number-31-1950.jpg>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

FIGURA 120 – BASQUIAT, Jean-Michel. *Philistines*. Acrílica e giz de cera sobre tela. 183 x 312,5 cm. 1982. Fonte: Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiats/philistines>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

FIGURA 121 – IMENDORFF, Jorg. *Kaltmut*. Óleo sobre tela. 250 x 150 cm. 1983. Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/6815300380/in/set-72157629167635934>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

FIGURA 122a – SCHNABEL, Julian. *You must be intimate with a token few*. Óleo e cera sobre tela. 243,8 x 152,4 cm. 1979. Fonte: Disponível em: <<http://www.julianschnabel.com/category/paintings/wax-paintings>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

FIGURA 122b – SCHNABEL, Julian. *Sem título*. Técnica mista sobre cartão. 70 x 100 cm. 1985. Fonte: Disponível em: <<http://www.julianschnabel.com/paintings/dedications/antonio-molina/la-voz-de-antonio-molina-mineral-violet-painting>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 123 – HARING, Keith. *Untitled* (Dancing dogs). Nanquim e acrílica sobre papel. 274,3 x 486,4 cm. 1981. Fonte: Disponível em: <http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09141/1006N09141_7FYYY.jpg>. Acesso em: 26 fev. 2015.

FIGURA 124a – PALADINO, Mimmo. *Menacing caves*. Água-forte, água-tinta, pontaseca e linoleogravura. 40 x 24,2 cm. 1982. Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/paladino-menacing-caves-p07854>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FIGURA 124b – PALADINO, Mimmo. *San Emilio*. 1993. Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3951157633>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 125 – GETTE, Paul-Armand. *Os banheiros do terceiro andar* (*Les toilettes du 3ème étage*). 1987. Fotografia. Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 40.

FIGURA 126 – GUSTON, Phillip.
Aggressor. Óleo sobre tela.
122 x 152 cm. 1978.
Fonte: Disponível em: <http://www.pencil.com/files/U_48_856568972342_Schirn_Presse_Philip_Guston_Aggressor_1978.jpg>. Acesso em: 27 fev. 2015.

FIGURA 127 – COMBAS, Robert.
Mandja. Acrílico sobre tela.
130 x 162 cm. 1989.
Cortesia Wolf Schultz Gallery,
São Francisco
Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 24.

FIGURA 128 – LONGO, Robert.
Untitled. Carvão e grafite sobre
papel. 121,9 x 121,9 cm. 1981
Fonte: Disponível em: <<http://www.robertlongo.com/portfolios/1030/works/32570>>.
Acesso em: 26 fev. 2015.

FIGURA 129 – RYMAN, Robert.
Ledger. Tinta esmalte sobre fibra
de vidro, alumínio e madeira
76,3 x 71,1 x 3,6 cm. 1982.
Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/ryman-ledger-t03550>>.
Acesso em: 1º mar. 2015.

FIGURA 129b – RYMAN, Robert.
Sem título. 1965.
Fonte: Disponível em: <<http://hughmarwood.blogspot.com.br/2012/02/gerhard-richter-white-paintings.html>>.
Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 130a – CHIA, Sandro.
The idleness of Sisyphus. 1981.
Fonte: Disponível em: <<https://www.studyblue.com/notes/note/n/intro-to-contemporary-art-photo-ids/deck/8240883>>.
Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 130b – CHIA, Sandro.
Incident at the Café Tintoretto.
Óleo sobre tela.
256,5 x 340,3 cm. 1981.
Fonte: Disponível em: <<https://www.studyblue.com/notes/note/n/post-minimalist-representation/deck/14365273>>.
Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 131 – ROTHENBERG,
Susan. *Untitled (Black head)*.
Acrílico e tinta vinílica sobre tela.
264,2 x 289,6 cm. 1980-1981.
Fonte: Disponível em: <<http://onekit.enr-corp.com/1006150/Rothenberg%20Black%20Head%201980-81.jpg>>.
Acesso em: 27 fev. 2015.

:: Introdução

A construção desta tese se dará a partir de um processo de entrevistas, também apoiado por pesquisas em materiais da época, buscando, gradativamente, sua clareza e densidade. O texto compõe-se como uma paisagem mesclada por linhagens e deslocamentos. As muitas vozes que ressoarão insinuam feições, personificam uma época e servem de fundo ao panorama complexo da arte na década de 80. As entrevistas não funcionam apenas como um recurso de pesquisa, mas também como uma forma de assinalar a transformação da fala dos artistas convidados em um mecanismo possível para a realização desta pesquisa.

Se existisse uma "história verdadeira", esta certamente seria inacessível, assim, aquilo que se pode alcançar, a partir de cada depoimento, de cada versão relatada, é uma construção de uma realidade vivida em Belo Horizonte, descrita por um determinado entrevistado, aqui, neste caso, em uma dada temporalidade. Aponta-se para a ineficácia de encontrar uma equivalência entre cada relato e de buscar, nos grandes centros (São Paulo e Rio de Janeiro), a ressonância como critério de avaliação das obras, preferindo-se fazer referência às suas características como imagens. A memória, a história e a narrativa se mesclam e buscam refazer um caminho linear, de consenso.

Além disso, soma-se a esse movimento a oportunidade de escrever sobre uma geração da qual fiz parte, o que impulsiona um recuo, uma rememoração, e, ao mesmo tempo, viabiliza a possibilidade de entender melhor o lugar que ocupamos hoje, apontando um futuro. Trata-se de um tempo recapitulado, temporalidades revisitadas para recuperar uma história a partir da compreensão dos acontecimentos e dos reencontros, em torno da produção desses artistas. Pretende-se, assim, relativizar a visibilidade desse grupo, enraizado no presente, sem dispersar o papel que lhes cabe, hoje, em sua conjuntura tão específica. No vasto exercício a que se entregaram os artistas dos anos 80, em sua formação, entendida como heroica por ser cotidiana, as questões da figuração, do desenho, da criação de objetos se expandem, se destacam, invadem a memória e se afirmam.

A rememoração realizada, através desta pesquisa, revê eventos e experiências desse período em questão, como parte fundamental na nossa formação como artistas, os quais faziam parte de uma geração que alimentava o futuro, ignorando o passado, de modo narcísico, como síntese do otimismo que invadia o país.

Quanto às características únicas da nossa realidade geográfica e cultural, seria possível conjecturar que estas e outros fatores correlatos fazem a diferença na concepção do trabalho de seus artistas? Interroga-se o que essa etapa e esse lugar puderam oferecer, negar ou determinar, refletindo sobre a importância das estruturas complexas dessas transformações, entre os anos de 1985 e 1995. O país continua

com seus conflitos, mas nós mudamos, ainda acreditando que tentamos criar a base cultural de uma cidade.

Com as imagens apresentadas aqui, seguidas de comentários, reúno mais algumas informações sobre os anos 80, buscando uma maior consistência nas informações; selecionei principalmente artistas cujas produções são voltadas para o desenho e para a pintura. Somadas às entrevistas, almeja-se formar um *corpus* fonte de pesquisa sobre esse período para viabilizar a compreensão de seu potencial.

No desafio de realizar este estudo, a partir de uma série de *entrevistas*¹ com artistas de minha *geração*,² comento as obras de alguns deles e esboço uma mirada histórica particular.

Na transição da década de 80 para a de 90, viveu-se, no Brasil, uma poda geral nos excessos e deparou-se com um slogan eficiente — a *Geração 80* — que, na subtração de uma dimensão crítica mais consistente, transforma o ideário da época em frágeis conceitos, sujeitos ao consumo desgastante da mídia. O termo *Geração 80* corre o risco de ser uma figura de retórica como outra qualquer. Talvez a melhor forma de identificá-la e/ou tratar dela seja a partir daquilo que a ela se nega.

Apesar de serem ao mesmo tempo densos e sutis os limites que podem demarcar uma época — entre os anos 1985 e 1995 —, tentarei retratar um grupo de artistas que sobreviveu a isso tudo e sua produção, procurando esclarecer as questões que irão surgir durante este trabalho e levando em conta processos já iniciados em épocas anteriores. O objeto de estudo, pela sua especificidade e pelo seu dinamismo, pede uma investigação mais cuidadosa; tarefa que propõe o acolhimento de perspectivas diversas, vistas como documento pleno, desde que foram registradas, e ainda considerar as vivências pessoais.

As entrevistas apresentadas neste trabalho — intrinsecamente ligadas à minha posição como artista e, agora, pesquisadora — compõem o enredo que configura o pano de fundo de uma cena das artes plásticas — artistas, críticos, galerista, poeta, jornalistas atuantes, no período entre 80 e 90 —, por meio de registros em vídeo, fragmentos, catálogos e notas que tentam montar um painel daquele período até os dias de hoje. A abordagem, por aproximação e afinidade, cria uma tonalidade dentro de um conteúdo extenso e ainda pouco documentado. Assim, espero que as entrevistas e relatos se tornem arquivo de uma memória coletiva, um recorte da época; um material organizado, que possibilitará o desenvolvimento de outras futuras pesquisas.

Esse período em estudo aponta para um tempo vivido, quase que recentemente, diante do qual considero que há uma perplexidade: são referências sobre a pintura e o desenho das quais se tinha pouca consciência, naqueles anos, e que, com o amadurecimento, delineiam-se mais claramente. Ressalta-se o papel fundamental da prática artística. Ao contrário do que se costuma afirmar, como já foi dito, a pintura não foi resgatada nos anos 80, mas a “possibilidade de relação com a imagem, posta em xeque pela arte conceitual das décadas anteriores” (LONTRA; SILVA, 2014, p. 56).

No registro do gesto ou na ênfase em imagens de grande expressividade, cria-se um repertório a partir do qual os artistas e suas obras se relacionam. Há, nos percursos dos artistas, frequentes referências ao corpo, à carga manual, marcas que partem de escolhas subjetivas, que se dão por meio de afirmações de identidades, na conduta com os materiais e imagens construídas nos ateliês. Assim, apontarei os registros

¹ Alguns artistas, nos dias de hoje, optaram por não escrever nem dar entrevistas. Mas o silêncio é eloquente, simbólico e serve como um documento cultural, sobretudo, em um período em que as vozes são tão abundantes. Alguns convidados optaram por não gravar, somente responder, por escrito, às perguntas, e duas pessoas não responderam à minha solicitação, nem por e-mail; cada um com suas razões, delineou, assim, o perfil final da pesquisa.

² Neste caso, utilizo o termo *geração* em seu sentido literal, referindo-me a um grupo de pessoas nascidas em uma mesma época. A partir de uma dúvida levantada em entrevista com o crítico Tadeu Chiarelli, fiquei atenta ao fato de que não devemos nos prender às temporalidades muito fixas ao analisar quaisquer fenômenos artísticos.

dessa produção, dos vários modos de ver, aproximando-me de alguns pares, reconhecendo o que nos é peculiar.

A tese será dividida em introdução, em uma primeira parte, que consistirá de um depoimento sobre meu percurso a partir dessa década, com imagens do meu trabalho, como também imagens de obras de alguns artistas que foram importantes para a base do meu exercício em artes plásticas e alguns textos críticos sobre obras e exposições de que participei.

A segunda parte será composta pela transcrição das entrevistas dos convidados, que foram gravadas e editadas em um vídeo denominado *Lugar possível*, com o objetivo de reunir a fala e o pensamento dos convidados, dando voz ao que, de outra forma, não seria conhecido. São registros de experiências de alguns artistas da minha geração que darão relevo a um vocabulário próprio, muitas vezes, rememorando as possibilidades recriadas, com variações linguísticas que procurei preservar.

A terceira parte tratará do panorama local, ou seja, Belo Horizonte na década de 80, considerando o clima característico da época em foco. Farei também um registro sobre os festivais de inverno, sobre os salões de arte do Museu da Pampulha de Belo Horizonte, pois agregaram, legitimaram e deram visibilidade a muitos artistas e obras que surgiram nesses anos 80.

A quarta parte abordará o cenário brasileiro das artes plásticas, mais especificamente Rio de Janeiro e São Paulo, com imagens de algumas obras que selecionei.

Do mesmo modo, a quinta parte focalizará a cena internacional, com os movimentos que foram responsáveis pela chamada "recuperação da pintura", do objeto, assinalando a importância do movimento gerado na Itália, a *Transvanguarda*, que propunha a opção pela figuração na pintura, apresentando-se imagens de alguns artistas.

As notas finais pretendem rever esse tempo, concluir o que foi pesquisado, para visualizarmos o percurso, como em um mapa que foi desenhado com as obras e com as experiências de cada um dos artistas abordados.

A narrativa histórica é sempre precedida pela "norma teórica", como esclarece Didi-Huberman (2013, p. 78), pela "essência da arte". Pretendo tentar compreender esse recorte como uma reunião de várias narrativas dessa mesma história.

Entendendo como os modos de pensar podem ser plurais, interconectados em um simples movimento de retorno, com referências e organização singulares a partir das imagens e dos depoimentos, o modelo caleidoscópico deste início do século conduz à ideia de uma história da arte como repetição, como uma *espiral móvel*. Dessa forma, é preciso perceber a ciência da arte como um pêndulo, "uma gangorra eterna", como nos explica a lição warburguiana, que reforça a ideia de que somos atravessados por todos os tempos da história (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 78).

Assim, tentarei esclarecer essa abordagem sobre um tempo, pautado por mais indagações do que respostas.

**1 :: Andrea Lanna
: Depoimento**

A necessidade de organizar a pesquisa e o fato de também fazer parte da *geração* que compreende o período entre os anos de 1985 e 1995 são estímulos que alimentam e justificam este texto. Como escrevi na "Introdução", busco construir um eixo, em todo o trabalho, partindo do aprimoramento do olhar sobre minha produção, passando pelas entrevistas dos artistas convidados, apresentando, logo a seguir, os panoramas da arte em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e finalizando com uma consideração sobre a arte no contexto internacional.

O meu percurso dentro do universo do ensino de arte iniciou-se em escolas particulares, desde o final de 1975 até 1980. Em 1995, durante um ano, atuei como professora do ateliê de desenho da Escola Guignard e, desde 1996, dou aulas no Departamento de Artes Plásticas, da Escola de Belas Artes da UFMG, na Habilitação Pintura.

Os projetos que resultaram da minha prática em ateliê ocorreram a partir de 1977, na Escola de Belas Artes, paralelamente à Graduação em desenho e gravura finalizada em 1982. Em 1999, usufruí da Bolsa Virtuose, na Universidade de Barcelona, Espanha, para realizar uma especialização em "Técnicas e Materiais de Pintura". Em 2002, realizei a defesa de minha dissertação de Mestrado, em Poéticas Visuais, na Escola de Belas Artes, intitulada *Geografia de uma invenção: mapas, mitos, mortes, mudas, mantos e monogramas*. Em 2012, iniciei o doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem, também no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, UFMG, com este projeto de pesquisa sobre a *Geração 80 em Belo Horizonte*.

Em todo esse trajeto, está implícito o ato criador, como uma política da experiência, sendo ela, por extensão, um modo de estar no mundo. Há também a convivência com trabalhos de outros artistas, a presença em exposições das que participei e que visitei, durante todos esses anos, em uma permanente relação com a história da arte, que são subsídios para o laboratório que gera a obra.

A verdadeira obra escapa do discurso sobre si. Essa opacidade diz respeito a um polo que envolve um acontecimento em arte. Também penso que o trabalho do artista consiste em escavar e aproximar-se das chamadas zonas opacas (AUGÉ, 1995, p. 18-42), onde, muitas vezes, o autor não reconhece o alcance que a obra atinge ou faz emergir. Trata-se de estágios na continuidade do trabalho, dados por uma mobilização para a formação, produção e apresentação das obras.

Entre leituras e releituras desse percurso de trabalho, formaram-se registros e ramificações que adquirem consistência pelas próprias circunstâncias nas quais os trabalhos se concretizaram. As referências a partir das imagens apresentadas são consideradas uma tarefa análoga e complementar às que se desenvolvem com o texto, na tese em questão. São escrituras tecidas em tempos diferentes que se sobrepõem.

Cada publicação do que foi produzido, até agora, sinaliza uma demonstração singular, resposta paciente aos contornos, ritmos e variações sobre os vários processos aqui envolvidos. Não há uma só origem, uma fonte única a partir da qual o percurso possa ser traçado. “A fenda é necessária ao pensamento. Ela ocorre como um lugar e como uma possibilidade de um entre: em si mesma intransponível” (WOLFREYS, 2012, p. 33). Esse exercício, que se configura à medida que começo a compreender a dimensão temporal de uma identidade, é como um *continuum* que se desenvolve em um compasso que não se presta às normas, dadas de antemão. Há um esforço legítimo de tentar abordar a potência de um período, a partir do qual começa a surgir a obra que realizo.

Para o entendimento desse percurso, guiei a divisão do texto pelas obras e suas exposições, em ordem cronológica, apontando algumas de suas características: o início da produção com o desenho, a convivência como visitante, nos ateliês coletivos — Oficina Cinco, Bonfim, e participante na Oficina Goeldi. Como muitos outros artistas da mesma geração, que se conheceram a partir das escolas de arte, iniciei minha formação na gravura. A pintura surgiu na minha prática, mais tarde, a partir de 1987.

1.1 Desenhos sobre papel

Entre taças e mulheres caricatas
Se entrelaça uma história
De melancia, uva e maçã
Até a lua é convocada para testemunhar
peixes amarelos.
Fiquemos à espreita.
E muita atenção
Vai nascer uma pintora. Será uma alegria
(AMILCAR DE CASTRO, 1982).

Em 1982, realizei a primeira individual, na Sala Corpo de Exposições, com uma série de desenhos, em pastel oleoso, sobre papel Canson, de 1.00 x 70 cm. Havia, nesse período, uma identificação com a figura feminina de grandes proporções, com uma fatura densa, pois o pastel oleoso possibilitava uma vedação homogênea do papel, de intensidade cromática quase matérica que remetia à pintura (FIG. 1 e FIG. 2).

Do exercício com a gravura obtive um gesto mais incisivo, que se percebe nesse modo de trabalhar sobre o suporte rijo, nesse caso específico, através de linhas que dividem o espaço, e cores que registram, focalizam e definem a ação. Um gesto vigoroso era expresso por meio desse processo de criação com o desenho. Esses trabalhos, realizados nos primeiros anos da década de 80, foram testemunhas de uma potência em progressão: apontam algo da pintura que estava por vir, anunciam uma indisciplina formal construída com traços e massas definidos, na convivência entre as formas expressivas e os campos de cor.

Um percurso apoiado em experiências também pessoais alinha a produção. As imagens se relacionam diretamente com os títulos dos desenhos (por exemplo: “Sete mil vezes”, “Ela também comeu os peixes”). Rearranjadas, sem hierarquias, as letras,

objetos e figuras convivem como arquivos, bibliotecas íntimas, diários de bordo. As letras conferem significado ao espaço e auxiliam na organização formal. A escrita aparece nessas composições já como uma antecipação dos desenhos atuais, em que um texto compõe o corpo das figuras, realizadas em 2005, 2010 e 2013.

O espaço das imagens divide-se em um esforço para a organização cromática da superfície, em um registro que indica, quadro a quadro, as cenas.

Em seguida, na Galeria do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), em outubro de 1985, foi apresentada mais uma mostra de desenhos (FIG. 3 a FIG. 8). O pastel oleoso utilizado tornava-se similar à tinta, em um tratamento de fatura espessa.

O poeta/jornalista Carlos Ávila e o artista/professor José Alberto Nemer assinaram os textos:

Andrea Lanna ou o picto pastel do prazer e da descoberta:
sonhos metáforas de garra visual onde elementos díspares
figurativos (mulher-peixe-gato) e abstratos
explodem em cores quentes [...] (ÁVILA, 1985).

No Corpo em 1982: Diante de nós naturezas mortas, mulheres
lua, flores, animais. Acasalados em desenhos grandes
Ou eram desenhos grandes cineticamente fragmentados
Como se fragmenta a *realidade* nas histórias em quadrinhos?
No atelier, em agosto de 1985: Na parede projeção de slides...
(NEMER, 1985) (Anexo A.)

A partir de 1987, a têmpera foi acrescentada aos desenhos com pastel oleoso sobre papel Canson, gerando uma série denominada *Os pequenos animais*, de 100 x 70 cm (FIG. 9, FIG. 10 e FIG. 11). Observa-se, nesses trabalhos, um universo mais fluido e organizado. Os mesmos papéis tensionados sobre madeira sustentavam a superfície composta por figuras de formas avantajadas, que dividiam o espaço em tonalidades diversas. Prevaecem narrativas com figuras, em uma pintura azulada, como paisagens de céu e mar.

Nos desenhos iniciados em 2005, retomados a partir de 2010 até 2013, utilizei grafite, lápis de cor e esferográfica sobre papel Canson, de 100 cm x 70 cm.

Trabalhando nessa série, entendi que é possível o desenhar com massas/campos de frases e palavras — por meio das palavras-formas — como se fossem objetos de ressonância emotiva. Como se sua combinação única de significado e arregimentação pudesse ser considerada o seu objetivo. É até possível moldar com palavras, como um contraponto para outras imagens ou consigo mesmas.

As grandes figuras desenhadas sobre papel formam volumes de tonalidades em cinza, em que, à medida que aproximamos o olhar, decifra a escrita que orienta e assinala os deslocamentos das letras para a forma, para a leitura dos conteúdos, manifestando situações que são compreendidas pelas suturas, sinuosa e paralelamente, que sustentam as figuras. As letras apoiam-se nas linhas, que, reunidas, definem figuras, fazem as curvas dos corpos e, outras vezes, são somente texturas, fermentadas no espaço, como pontilhados em hachuras quase exatas.

Assim, as linhas traçam silhuetas delicadas e vigorosas, e o tratamento dado ergue, com energia, a letra. As frases aparecem quando elas se justapõem, contraídas pelo grafite claro e cinza-escuro. Retraimento e expansão materializam-se com o movimento da mão, ao fixar as tonalidades na forma final das imagens. Essas frases, então, perfazem as linhas e tornam-se livres. A escrita é desenho.

Entre o traço do desenho e o traço da escrita, reatam-se antigos vínculos, revelando que assumem uma função visual, nesse lugar limítrofe, uma outra margem em que artes plásticas e texto confluem. Desse modo, apagam oposições entre nomear e mostrar, figurar e dizer, reproduzir e articular, observar e significar. Os trabalhos abordam a figura, com base em certo desmanchar de fronteiras que desmitifica hierarquias preestabelecidas: um paralelo entre potência do sentido do texto escrito e potência da imagem registrada. O desenho segue a silhueta definida pelo riscado das frases.

Essas imagens fazem-me pensar ainda nas *tipografias* que realizei em 2003, utilizando alguns antigos clichês da década de 60, como marcas e carimbos. Enfim, agrada-me ver textos-palavras importantes, ditas em letras rascunhadas. Caligrafar tem seu mérito: a mão guia o pensamento; ou será o contrário? Mas pouco importa; as várias leituras possibilitadas por este trabalho estabelecem um movimento em cadência com outras demandas da vida, da arte em curso, de um fazer cotidiano que se organiza. Nesses roteiros apresentados aqui, as fronteiras são indefinidas, ideias, lugares os atravessam, criando outras relações entre os trabalhos. Assim como na série mais recente de desenhos *Sem título*, apresentada de 18 de junho a 5 de julho de 2013, na Galeria de Arte Cemig, em Belo Horizonte (FIG. 12, FIG. 13, FIG. 14 e FIG. 15)

Cada material utilizado torna-se portador de suas próprias significações, com suas especificidades, que encaminham os resultados e reafirmam (ou forçam e redefinem) limites, estruturas, instaurando, com autonomia, suas próprias exigências. Partindo da estratégia escolhida, apreendo a demanda de cada trabalho e as questões de cada série, que encontram suas soluções na apresentação final das obras. Esse suporte, o papel, não é indiferente, fazendo do desenho fino envoltório a trespassar.

Esse percurso sobre minhas séries em desenho colabora — sobretudo para mim mesma — para ajustar o foco em todo trabalho que até agora realizei. Entendo-as todas como um único desenho. Esse exercício de dar lugar à obra é também como uma respiração, uma aventura, nesse porvir que se cria a partir também de conflitos, apontando, inclusive, para um certo “ar” que ainda falta.

1.2 Pinturas

Fio condutor da maior parte da história da arte ocidental, a pintura é hoje um rico acervo de conceitos, que passou a ser exercitado e expandido também em outros materiais e processos

(FERREIRA, 2006, p. 373).

Os *Vestidos pretos* são pinturas que foram desenvolvidas a partir de 1989, sobre madeira, 120 x 140 cm (FIG. 16 e FIG. 17), que reúnem figuras femininas alongadas, recortadas as silhuetas como vestidos, principalmente na cor preta, em uma composição com objetos e pinceladas circulares. A pintura, no espaço, configura uma teatralização,



1

FIGURA 1 – LANNA, Andrea.
Mesma mulher. Desenho.
 Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1982.
 Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 2 – LANNA, Andrea.
Desenho. Pastel oleoso.
 100 x 70 cm. 1982.
 Fonte: Acervo da artista.

2





3



4



5

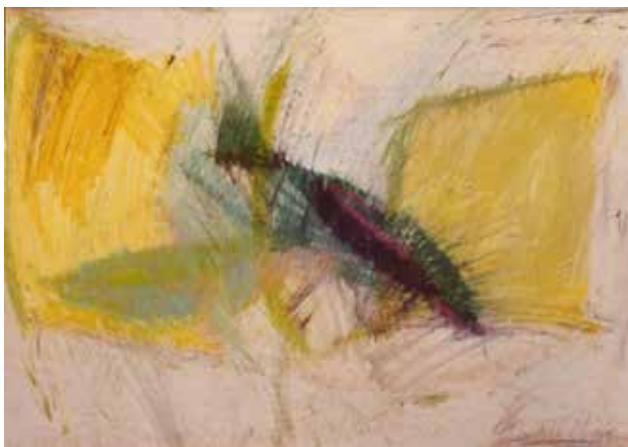
FIGURA 3 – LANNA, Andrea.
Amor em Bahamas. Desenho.
 Pastel oleoso. 100 x 70 cm. 1985.
 Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 4 – LANNA, Andrea.
Peixe com flores. Desenho. Pastel
 oleoso. 100 x 70 cm. 1985.
 Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 5 – LANNA, Andrea.
Sem título. Desenho. Pastel
 oleoso. 100 x 70 cm. 1984.
 Fonte: Acervo da artista.



6



7

FIGURA 6 – LANNA, Andrea.
 Sem título. Desenho. Pastel
 oleoso. 100 x 70 cm. 1984.
 Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 7 – LANNA, Andrea.
 Peixe com dados. Desenho. Pastel
 oleoso. 100 x 70 cm. 1984.
 Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 8 – Foto para o catálogo
 da exposição do IAB, 1985.
 Fonte: Acervo da artista.



8



9



10



11

FIGURA 9 – LANNA, Andrea. Da série *Os pequenos animais*. Pintura sobre papel. 100 x 70 cm. 1987. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 10 – LANNA, Andrea. Da série *Os pequenos animais*. Pintura sobre papel. 100 x 70 cm. 1987. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 11 – Imagem de abertura de portfólio, 1982 - 1989. Andrea em frente ao desenho *Paralelo Estirado* de 1986. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 12 – LANNA, Andrea. *Sem título*. Grafite, lápis de cor e esferográfica sobre papel Canson [“A Sexualidade sagrada”, Georg Feurstein]. 100 x 70 cm. 2010. Fonte: LANNA, 2013, p. 10.

FIGURA 13 – LANNA, Andrea. *Sem título*. Grafite, lápis de cor e esferográfica sobre papel Canson [“O que resta: arte e crítica de arte”, Lorenzo Mammì. 100 x 70 cm. 2013. Fonte: LANNA, 2013, p. 9.

FIGURA 14 – LANNA, Andrea. Lápis de cor e grafite sobre papel Canson [Texto autor]. 100 x 70 cm. 2013. Fonte: LANNA, 2013, p. 3.

FIGURA 15 – LANNA, Andrea. *Sem título*. Grafite sobre papel Canson [Texto autor e orações]. 100 x 70 cm. 2005. Fonte: LANNA, 2013, p. 5.



12



13



14



15



16



17

FIGURA 16 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura. 120 x 140 cm.
1989. Exposição da Sala Corpo
de Exposições (BH).
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 17 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura. 120 x 140 cm.
1989. Exposição da Sala Corpo
de Exposições (BH).
Fonte: Acervo da artista.

nas referências com a cor, nas formas que compõem um ambiente. O gesto de aplicação da tinta é realizado de maneira cuidadosa, alternado com grandes áreas de cor, que trazem ritmo para a cena. Os títulos são propostos para ampliar a relação do espectador com a imagem dada, como também abrem possibilidades para o universo da literatura, do cinema, das artes visuais (não como presença obrigatória, mas como um outro recurso de expressão). Indicam, catalisam uma associação realizada através da palavra, como uma informação complementar, que estabelece uma outra poética: “Buquê para três noivas” (FIG. 18), “Mulher chinesa”, “Divã vinho”, “Blue velvet”.

O recurso de utilização de áreas na cor preta é uma constante na composição das figuras dessa série e é uma herança do exercício da gravura, que tem, na sua prática, o uso dessa cor para habilitar as suas provas. Na pintura, é muito importante o entendimento da relação entre a matéria e a tinta, com a qual aprendi a trabalhar, por meio da gravura, os possíveis direcionamentos, também com os limites dados pelo material, na construção das imagens.

Com a tinta sobre a lona, a série de grandes pinturas (de 140 cm x 129 cm e 185 cm x 140 cm), apresentada na Sala Corpo (Belo Horizonte, de 14 de setembro a 5 de outubro de 1989) e na Itaú Galeria (São Paulo, de 23 de novembro a 15 de dezembro do mesmo ano), indicava que a cor tinha estabelecido uma posição definitiva no trabalho. Os trabalhos desempenhavam uma função narrativa sustentada por campos de cor, cuja força levavam o espectador a investigar, de modo cuidadoso, cada tela. O suporte em madeira, na Sala Corpo, e as dimensões maiores, em São Paulo, ampliaram a perspectiva dos trabalhos devido à sua interação com o ambiente da montagem.

Uma série de pinturas de pequenos formatos (de 11 a 26 de junho de 1992, com 30 cm x 60 cm) foi exposta no Museu Mineiro, em Belo Horizonte, e na Pequena Galeria do Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro (em julho do mesmo ano), e fazia parte da série denominada *Minha história em quadrinhos*: 35 telas, em lona colada sobre madeira. O resultado é um exercício minucioso como um bordado, com uma fatura espessa, gerando títulos como: “Jantar grego”, “Meu amor a Nossa Senhora Aparecida e a Edward Munch”, “Mauvais sang”.

Redigi o seguinte texto no período da exposição:

cor forma vestidos pretos

Sala Corpo de Exposições/Belo Horizonte

Itaú Galeria – Higienópolis/São Paulo ...

(LANNA, 1992) (Anexo B).

Esse texto tenta resumir o percurso das pinturas, incluindo seus títulos, menciona as exposições, com suas datas, materiais, o movimento da mão e do corpo ao pintar. Redigido em um ritmo com a sua leitura, em uma intenção de esboçar um desenho-texto, de forma concreta, no espaço da página. Ao ler, sentimos as palavras como uma respiração rápida, um batimento ordenado pelas expressões, apontando circunstâncias díspares, bem como a admiração por instâncias bem diferentes: como pela obra de Edvard Munch e pelo universo mítico de Nossa Senhora Aparecida.

No espaço da galeria do Museu Mineiro, em 1992, telas em grandes formatos, em lonas sobre chassis, completavam a montagem (120 x 140 cm e 180 x 150 cm). Eram alguns dos títulos: "Ossos de princesa", "Princesa", "Mulher chinesa 1" e "Mulher chinesa 2", "Família" (FIG. 19). Elas apresentavam áreas aquareladas, somadas a pinceladas verticais em cores iridescentes, com a figura de cabeça baixa, que denominei: "Grandes cabelos". Os títulos têm a intenção de demonstrar itinerários particulares, cenários, constituindo, assim, contrapontos e deslocamentos, que, ao acompanharem as obras, às vezes, se somam, ou, em outras, se atritam. Eles ampliam o campo de observação para o espectador, criando, assim, mais um elo de envolvimento com a obra.

Trata-se de uma tentativa de comunicar o resquício — indecifrável para além dos olhos. Usamos a linguagem vocabular assim como a linguagem plástica, pois elas desencadeiam processos psíquicos, estabelecem associações e são capazes, assim, de configurar, de maneira experimental, o conteúdo de sentido da forma, não como apoio, mas ampliando, para o observador, o campo a explorá-la. Os títulos acentuam a poesia visual do trabalho (KLEE, 2001, p. 16).

Na Galeria Manoel Macedo, de 15 de agosto a 1º de setembro de 1994, realizei uma individual com pinturas de grandes dimensões (200 cm x 1.70 cm) (FIG. 20 e FIG. 21). A partir de um mesmo repertório, a natureza, com seus movimentos, as pinturas apresentavam uma densidade cromática mais leve, como espaço de respiração, sem a presença da cor preta, como grandes aquarelas. Também estavam expostas, nessa montagem, pinturas em formato de frisas, horizontais (35 cm x 1.00 cm) (FIG. 22 a FIG. 28). Nessas obras, identificam-se figuras em série, que convidam a um movimento transversal para a leitura das telas. Na época, conversei com Luiz Henrique Horta sobre como essas pinturas eram resultado de um labor paciente e persistente, com gestos que se repetem, que minha sensação era como cultivar um jardim. Luiz, em agosto de 1994, comentou:

"O anjo é proporcional." (Murilo Mendes)

Cada vez mais as artes plásticas vão estar explicadas noutros lugares que não a crítica. Foi lendo Jamaica Kincaid, num texto sobre jardinagem, que entendi isso no panorama da arte contemporânea. No tal artigo sobre a exposição de flores no Chelsea, ela diz que a guerra significou a morte de muitos jardineiros que viraram soldados e não voltaram das batalhas (HORTA, 1994) (Anexo C).

E frases do livro *Lições das Trevas e das Lamentações do profeta Jeremias*, do ofício da Semana Santa, foram selecionadas por Luiz Henrique Horta para serem impressas no verso de cada reprodução das pinturas no catálogo:

- 1) Ó vós que passais pelo caminho, olhai e vede.
- 2) Baixai vossas cabeças.
- 3) Meditei toda a noite em meu coração.

- 4) Meu pé vacila.
- 5) Rasgou-se o véu do templo.
- 6) Canta, ó, língua!
- 7) Cujas chagas nos curaram.

As pinturas em grandes formatos, em têmpera sobre lona, eram montadas sem chassis, e as pinturas em acrílica sobre lona, montadas sobre madeira, além do uso de colagens de tecido na construção das figuras. A estrutura dos chassis em formatos de frisas pode ser comparada às formas das janelas da arquitetura barroca. A série foi denominada de *Pinturas horizontais* e apresentava uma maturação das imagens plenas de referências míticas que desenvolvi até então. São vasos, corpos em movimentos seriados, que atraem o olhar para a linha do horizonte, de modo transversal. Os planos de construção são tratados com alguma transparência, em camadas de cor superpostas, que originam cenas com maior profundidade. Na montagem, a borda da lona fica aparente sobre um fundo de cor que contorna o trabalho. “Ensaio para damas”, “Plantação de algodão”, “Homenagem a São Sebastião”, “Sonata para um guerreiro”, “Oferendas” são alguns dos títulos. Cada conjunto, no interior das peças, configura cenas com uma intenção de uma seriação, pois o movimento das figuras se repete como um filme em movimento.

De 06 junho a 06 de julho de 1995, apresentei, a convite de Rui Santana, um painel composto de nove telas para o Cine Belas Artes, Belo Horizonte (de 2.00 x 1.70 cm cada uma). Essa série de pinturas — com o título de *Nova Mitologia* — tem vastas áreas de cor e transparências em movimentos que remetem a uma atmosfera relativa aos fenômenos da natureza: os ventos, as águas, a vegetação, a terra.

O entendimento do trabalho proporciona a ampliação do percurso que foi traçado e expresso em cada um. Nesse caso, a fatura é fluida e aquarelada, adquirida por meio das veladuras e executadas com a têmpera com óxido de ferro, em que a cada solução encontrada apreendem-se outras possibilidades. Hoje noto que há um domínio de uma força impressa na sua execução, em um corpo a corpo, de um outro esforço e ritmo. A respeito desse tipo de energia física, na criação da obra, Paul Valéry comenta, de modo significativo:

Há no campo da estética possibilidades de aumento da potência que não têm equivalente em outra parte. A inteligência que se fala aqui não é no sentido do dom, é o efeito de um exercício, de uma perseverança (VALÉRY, 2003, p. 154).

O aspecto final do trabalho é de um pergaminho, resíduo-memória; a primeira pintura faz referência à loba que alimenta Rômulo e Remo, que, por sua vez, é uma história de um mito de origem. Há uma ideia de princípio, de origem, algo que parte do sagrado e pode assumir a forma de um mito reimaginado. Os mitos traduzem o sentido universal de transcendência, e, muitas vezes, algumas dessas imagens partem de situações de caos, reorientadas por um princípio organizador gerado no ateliê. Acompanhando esse pensamento, Mircéa Elíade escreve:

Esse princípio corresponde a um esquema humano da ação segundo o qual nos esforçamos para finalizar os projetos. Por extensão tudo que é realizado no sentido de fazer bem feito, de obrar, construir, estruturar, dar forma, informar, formar, tudo isso resume em dizer que se faz com que alguma coisa comece a

existir, que se faz com que alguma coisa se assemelhe a um organismo harmonioso por excelência, somente pressentido (ELÍADE, 1963, p. 295).

Assim, essa série de pinturas expressa uma atitude de reintegração, que se traduz em um sentimento de recuperação de tempo, de recomeço de vida, de renovação. Como uma ressurreição, de reconhecimento de força, de raízes, de floração, é um outro caminho, considerando os aspectos formais a partir de um estudo comparativo da essência do trabalho atual com a matéria de processos anteriores na minha pintura. Nesse caso, sendo as dimensões da tela bem maiores que minha capacidade física, utilizei como ferramenta para pintura pedaços de bambu adaptados aos pincéis para alcançar o espaço central dos suportes. Na sua montagem final, contempla-se uma atmosfera diáfana, com ogivas, experimentando uma remodelação, um redimensionamento dos espaços disponíveis para exibição das obras. Assim, por meio de uma interlocução com a arquitetura do espaço expositivo e com o público, o trabalho exposto reafirma a sua existência.

As questões sobre aspectos físicos das pinturas — o suporte, a durabilidade — reafirmaram um modo de ampliar o seu alcance por meio de sua matéria e de ver a pintura solta, sem um enquadramento do chassis. Fazer a tinta, construir a cor, adaptar os suportes, a conjugação de um determinado pigmento no tecido, para adquirir volume, a adequação dos materiais; analisar, fundamentar, escavar são itens que fazem parte dos processos da oficina do trabalho.

A partir de 1995/1996, as pinturas demonstram uma verve inusitada. As pinceladas ficam mais controladas e as figuras de Nossa Senhora Aparecida surgem em dimensões variadas, sem título (FIG. 29). Esse período foi de um movimento introspectivo, com a pintura detalhada, a tinta usada alternadamente aquarelada e espessa, o chassis retrabalhado com colagem de tecidos para criar áreas de relevo e texturas. Essas figuras — míticas para mim — remetem a uma memória de rituais católicos vividos na infância. Com as formas femininas, surgem as transparências, o contorno, o invólucro, o véu, o vestido, o transcendente, o manto. Há, nessa série, uma vontade de aperfeiçoamento das imagens e da pintura, em que surgem resultados de um sincretismo que tangencia os cultos do interior de Minas Gerais. Mais tarde, alguns desses elementos reaparecem nas instalações, com os tecidos, nos anos 2000.

Na execução dessas pinturas, há a necessidade de um domínio da mão, dando início a uma subtração dos gestos. Exercito a investigação do espaço plástico, coordenando os símbolos na pintura com texturas proporcionadas pelas colagens em tecido, em paisagens que reúnem vários pedaços de uma história, a memória resgatada e a intenção de levar esse exercício a um requinte mais acentuado. Somada a algumas influências citadas, no fim deste capítulo, está a pesquisa com os materiais que me interessam, por suas características variadas, que, às vezes, surpreendem e imprimem os resultados mais diversos.

Nas séries com as pinturas sobre lâminas de látex, de 1999, os suportes eram utilizados sem chassis, com sua tonalidade marrom, característica da borracha vulcanizada. Dessa maneira, o trabalho responde, de modo conciso, criando uma atmosfera silenciosa, quando a escrita reaparece, costurando as formas no espaço. Essas séries revelam a existência ambígua do próprio meio, do material, sinalizando seus limites



18

FIGURA18 – LANNA, Andrea.
Buquê para três noivas.
130 x 110 cm. 1988.
Fonte: Acervo da artista.



19

FIGURA 19 – LANNA, Andrea.
Família. Pintura. 200 x 150 cm. 1989.
Fonte: Acervo da artista.



20



21

FIGURA 20 – LANNA, Andrea. *Série Nova mitologia*. Exposição individual na Galeria de Arte Manoel Macedo. Têmpera sobre lona. 200 x 170 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 21 – LANNA, Andrea. *Série Nova mitologia*. Exposição individual na Galeria de Arte Manoel Macedo. Acrílica sobre lona. 200 x 170 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 22 – LANNA, Andrea. *Sem título*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 23 – LANNA, Andrea. *Ensaio para damas 2*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica sobre lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 24 – LANNA, Andrea. *Homenagem a São Sebastião*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica sobre lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 25 – LANNA, Andrea. *Sem título*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica sobre lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 26 – LANNA, Andrea. *Plantação de algodão*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica sobre lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 27 – LANNA, Andrea. *Ensaio para damas 1*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica sobre lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 28 – LANNA, Andrea. *Oferendas*. Da série *Grandes Horizontais*. Pintura acrílica sobre lona sem chassi. 35 x 100 cm. 1994. Fonte: Acervo da artista.



22



23



24



25



26



27



28



29

FIGURA 29 – LANNA, Andrea.
Sem título. Acrílica sobre lona.
100 x 150 cm. 1996.
Fonte: Acervo da artista.

como tela, e, especialmente, propõem outros desafios em uma impregnação no suporte que já consiste em uma memória e demonstra uma organicidade (FIG. 30 a FIG. 33).

De 20 novembro a 20 de dezembro de 1999, na Galeria da Escola de Belas Artes, foi exposta uma série de 15 pinturas (150 cm x 100 cm) sobre lâmina de látex. No mesmo período, foi realizado, no meu ateliê, o lançamento de uma publicação sobre minha trajetória, pela C/Arte Editora, inaugurando a coleção *Circuito Atelier*, que reúne e documenta desenhos em grafite, pinturas, aguadas de nanquim, desenhos com linhas e números em sequências diversas e depoimento.

Sobre as pinturas dessa exposição, José Alberto Nemer publicou o seguinte texto no jornal *Estado de Minas*: “Sempre houve algo de rústico na pintura de Andrea Lanna. Rústico no sentido de nunca a artista ter recorrido ao maneirismo edulcorado, à harmonia no sentido convencional, doce e dócil do termo...” (NEMER, 1998) (Anexo D).

1.3 33 Pinturas

Esta série de pinturas de 100 cm x 5 cm, em têmpera sobre lona, foi realizada em 2004 e participou do projeto *Cinco mais sete*, na Pace Galeria de Arte, Belo Horizonte, realizado por um grupo de artistas/professores da Escola de Belas Artes (FIG. 34), no qual me incluo.

Os pigmentos que impregnam as telas são uniformes, e o resultado adquirido com a montagem criou um ritmo, uma memória de cores coordenadas com o espaço de pé direito alto da galeria onde foram expostas. São como uma paisagem que reúne vários pedaços de uma história, ao buscar o diferencial na montagem com o amplo espaço da arquitetura que a recebeu. Pode-se compreender a verticalidade que predomina nessa instalação pictórica, tanto literalmente em cada peça, como no resultado do conjunto. Concretamente, a imagem final remete a um prumo para cima, que dinamiza uma postura de retidão e nos desembaraça de um peso, a um tornar-se alvo e projétil a um só tempo.

Com um recuo temporal, rever o trabalho é como tentar alcançar uma borda que não é fixa, que abala qualquer estabilidade em sua articulação, toda vez que esta quer tomar lugar; e manter o jogo rítmico das formas, a guardar a linguagem cristalina impulsionada pelas imagens quase evidentes, diretas.

1.4 Monogramas

O olhar-objeto de investigação tradicional da filosofia, na medida em que dos abismos do olhar passam sempre ao ser do corpo — chega a desempenhar um papel tátil, conforme Aristóteles, é ao mesmo tempo aquilo sem o que a visão não pode acontecer e aquilo que constitui o eschaton da visão, seu limite — mas também, por essa mesma razão, seu telos: tocar seria como a visée (obsessão ou fobia) da visão (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 13).

Esta série foi realizada em argila, formando letras/palavras que, depois, foram moldadas em gesso e fundidas em bronze, em dimensões de 75 cm x 65 cm (FIG. 35). São

fragmentos reunidos na organização de um alfabeto, como uma escrita, ou memória, cartografias. São como inscrições, que têm uma origem, bricolagem, arabescos, nesse território movediço da composição das imagens. Monogramas que estabelecem conexões com os bordados dos enxovais, uma identidade com o universo de costuras do mundo feminino.

Durante o Mestrado, em Artes Visuais, entrei em contato com o campo da literatura, na Faculdade de Letras, sendo este um dos estímulos que alimentou o desejo de realizar literalmente essas letras. Uma operação reinventada associando o universo da imagem com o texto, convidando o trabalho ao contato com a visão e com o tato. As letras mantêm cativa a linguagem, contêm uma força criadora e são, ao mesmo tempo, a imagem de uma multidão de criaturas. Apoio-me nos ideogramas da cultura oriental, uma escrita essencialmente pictórica, em que a expressão figura o pensamento. São cumes, reentrâncias, verbos, volumes, temporalidades, trazendo a letra como afirmação de um outro campo, em uma dupla articulação de sentido.

Descobrir outras geografias, em uma esfera de soma e subtração, de organização da vida para o acontecimento da obra.

Quando utilizo suportes pouco usuais, a intenção não é abandonar a pintura, mas encontrar algo além dela. Essas referências são parte de um esforço ordenador que reúne fragmentos de ideias no acontecimento da obra, em que também fica expresso o início da passagem do trabalho para as instalações que interagem com os espaços arquitetônicos. Os materiais impulsionam essa ação, que são encontros de outra ordenação espacial, com uma plasticidade expressa quase como pintura.

A busca de uma elaboração voltada para o material será verificada com o tempo, que me impulsiona a buscar soluções que tecem uma nova forma de expressão no percurso.

Entendo essa abertura para experimentar trânsitos entre espacialidades várias e o infinito recomeço a cada etapa dos processos, por exemplo, com os tecidos em cores diversas, trançados sobre lâmina de plástico, na instalação denominada *Manto* (FIG. 36). Na passagem de um ciclo sobre os suportes para um reinício em outra dimensionalidade, construo uma pintura que se dilata em todos os sentidos, constituindo um outro sistema de relações e associação de ideias, operando funções básicas, como recolher, selecionar, combinar, reagir, significar, deduzir, às vezes, apagar. Pergunto-me qual o caminho que indicavam as questões, as possibilidades com os tecidos, intervindo, fazendo variar as coisas, considerando ações praticamente às cegas.

O *Manto*, citado acima, foi realizado a partir de 1999, buscando pares que auxiliassem a pensar sobre o lugar do artista, a sobrevivência, a ética para lidar com os grupos de adolescentes das cidades de *Betim* e *São Bartolomeu*, que colaboraram ao trançar os tecidos que compuseram o trabalho. Esse projeto foi realizado até julho de 2001 e apresentado em novembro desse mesmo ano, como parte de uma coletiva,¹ na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte. Foi preciso apreender uma rede de complexos acontecimentos, por exemplo, redimensionar o valor do trabalho para além do autor, do fetiche, do mercado, recompondo uma visão que protegesse, ao mesmo tempo, uma autoria, ou uma identificação.

A instalação foi composta por uma cadeira de madeira, de espaldar alto, na qual foram sobrepostos tecidos de algodão coloridos trançados sobre lâminas de plástico, costurados uns aos outros em uma série de padrões de 55 cm x 65 cm. Como resultado final, foi disposta sobre essa estrutura uma pele de cores, como

¹ Éramos quatro participantes da coletiva, também integrantes do Mestrado em Poética Visuais, da Escola de Belas Artes, que finalizamos com essa exposição: Luciana Bonadio, Luiz Flávio, Roberto Bethônico e Patrícia Franca Huchet, que realizou a curadoria. Ocupamos a galeria com trabalhos significativos e que se relacionavam, sendo o *Manto* posicionado de forma estratégica no centro da galeria.

outro suporte expressivo, em uma área estratégica, compondo com a arquitetura da galeria. O público circulava pelo espaço assim criado, interagindo com os tecidos, experimentando sua textura, maleabilidade e acolhimento. Essa obra realiza uma conexão direta com o espectador, convidado a ser um participante. A comunicação com ela provoca e propõe um ambiente de receptividade, apontando interfaces e criando situações cooperativas: o manto é uma afirmação do coletivo, tanto na sua manufatura quanto na sua fruição. Concordo que exista uma vontade de apagamento do lugar centralizador do artista como único realizador, que deixa a cena indicando outros lugares para a autoria (BARTHES, 2004, p. 57; FOUCAULT, 1992, p. 264).

Novamente com os materiais, busco o exercício de experimentação, libertando o trabalho de uma acomodação. A matéria propõe uma dinâmica entre limite e transformação, que, nesse caso, encontram soluções no verso, reverso desse trabalho, como também na superfície, por meio do tato e outros tantos sentidos que se abrem, instigam e sensibilizam.

Houve uma compreensão da prática artística nessa passagem da bidimensão para a tridimensão. A partir do explícito uso de uma técnica artesanal, há elementos do passado expressos nessa técnica popular de trançar tecidos, compondo o manto, em uma relação direta com uma cultura popular que me interessou enfatizar. Portanto, essa instalação foi se construindo com o tempo, com os elementos organizados, subtraindo os excessos, depois, recompostos, como uma peça específica para aquele espaço expositivo. Durante a sua montagem e exibição, sua autonomia se tornou evidente ao interagir com a arquitetura e com as intervenções do público participante.

Stéphane Huchet publicou no jornal *Estado de Minas*, no período da coletiva, o seguinte texto:

[...] Uma presença paradoxal encontra na instalação de Andrea Lanna um outro suporte expressivo. Um amplo manto está disposto em um canto estratégico da galeria, e como um foco de convergência do espaço e das outras obras, estende seus braços para os confins, pele adormecida cujas virtualidades atualizam-se no eventual uso performático pelo visitante de uma parte dele, o manto avulso... (HUCHET, 2001, p. 4) (Anexo E).

Esse objeto pode ser vestido, relaciono-o aos Parangolés, mesmo sendo estes de estruturas leves, e o "Manto", mais denso; é uma aproximação com essa obra de Hélio Oiticica, que propõe um movimento evolutivo, uma coreografia livre, um retorno a uma cultura. Não propõe o objeto inteiro, acabado, mas procura uma certa *estruturação* do objeto. Nas palavras do artista, trata-se de buscar uma participação do público, uma participação ambiental. "Essas ordens não estão estabelecidas *a priori*, mas revelam-se segundo as necessidades criativas nascentes" (OITICICA, s.d., p. 65).

Importante notar as diferentes abordagens para os conceitos de tempo e espaço nessa instalação. Os grupos, ao realizarem a confecção da trama com os tecidos, imprimem marcas diferentes, com modos de fazer que registram uma experiência coletiva, porém única, como também na relação com a exposição e divulgação do trabalho. "Tempo, espaço e mundo são realidades históricas que devem ser mutuamente conversíveis. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade realizando-se em processo, sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso;

a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições” (DRUMOND *et al.*, 2009, p. 108).

Reverendo os pontos de atração da instalação, entende-se a estrutura mítica implícita no *Manto*, através da cena no espaço, do movimento entre o individual e o coletivo. Presença, construção no espaço a partir de um outro olhar, realizar uma experiência, que, mesmo, de modo inicial, contém as características de uma pintura/objeto que vem se desenvolvendo com o tempo (FIG. 37).

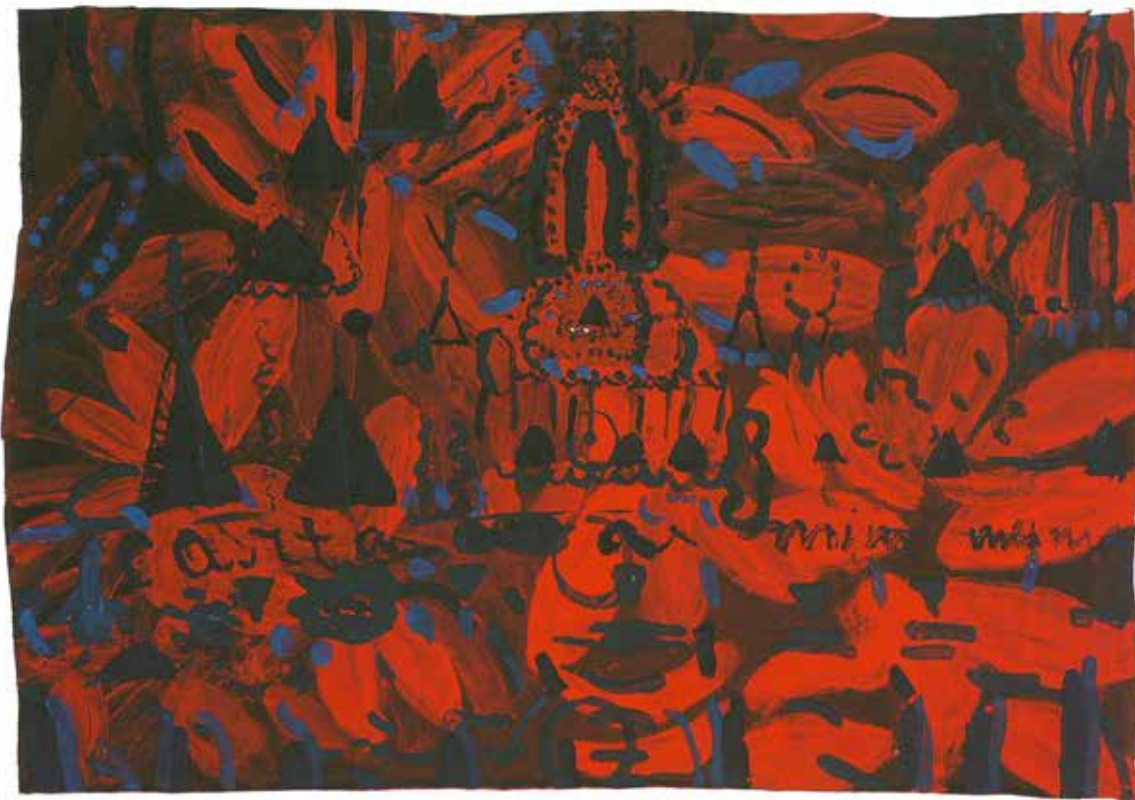
1.5 Kamikaze

Este projeto foi viabilizado, primeiramente, como um cenário para um videoclipe de uma banda, filmado em 2005, no Galpão 104, localizado na Praça da Estação, em Belo Horizonte. A dimensão daquele espaço me trouxe uma experiência única, um corpo a corpo exaustivo na pintura dos tecidos, que, depois, foi domando o espaço com a luz, texturas e tonalidades realizadas com o pigmento óxido de ferro. Os tecidos desciam como véus do teto alto do espaço e criavam linhas sinuosas rentes ao chão, para novamente ascenderem até as vigas horizontais perto da cobertura do telhado. As luzes, as câmeras e os instrumentos musicais finalizavam o cenário, respondendo com uma cena completa, em um clima etéreo, de extrema beleza. Os tecidos eram *cirré*, *voil*, tule, algodão branco e veludo molhado, instalados do teto (FIG. 38).

Uma outra experiência, denominada *Kamikaze* (FIG. 39), pela coragem de lançar-me a novos materiais, em 2007, realizando a instalação na sala Mari’Stella Tristão, no Palácio das Artes, foi motivada pela força propulsora de tentar algo novo, entendendo a instalação como uma pintura no espaço da galeria. As transparências, as texturas dos tecidos reticulados, alguns opacos, vindo do teto em verticais, envolvem e acolhem os participantes. Existem relações de proporção e ritmo, na composição no espaço, que desafiam o meu trabalho e seus procedimentos anteriores. Em um dia, durante a exposição, convidei as musicistas Daniela Rennó e Josefina Cerqueira para se apresentarem com marimbas sob os tecidos. A acústica favorecia a belíssima performance. Como já escrevi, os materiais impulsionam as ações, quase sempre em um recomeçar, que excede os limites anteriores, em um desmantelar de armadilhas. Essa instalação foi apresentada e comentada por Alicia Penna:

Andrea Lanna, instalação: *cirré*, *voil*, tule, algodão branco, veludo molhado, têmpera vinílica. OU véus assombrosos caindo sobre o silêncio cheio do salão, OU você é quem sabe o que vê aí, pois quanto a mim, soube dá-lo a você, oferta de braços, pés, queixo, tronco, essa história que não vou contar, esse ato que não vou justificar, você é quem sabe. “Toma que já não posso mais” (Clarice Lispector), quer?: patos e cores... (PENNA, 2007) (Anexo F).

Cada texto sobre as obras, para mim, propicia um exercício de respiração para ampliar um trajeto que se realiza a partir de conflitos, em um ritmo adquirido com o tempo, resultante de um conjunto de saberes e circunstâncias que fluem. Nessas aproximações, somos todos remetidos a outros significados em temporalidades distintas a partir da imagem em diálogo. A pureza formal — como venho lembrando ao longo desses comentários sobre as minhas exposições — assim como a da lingua-



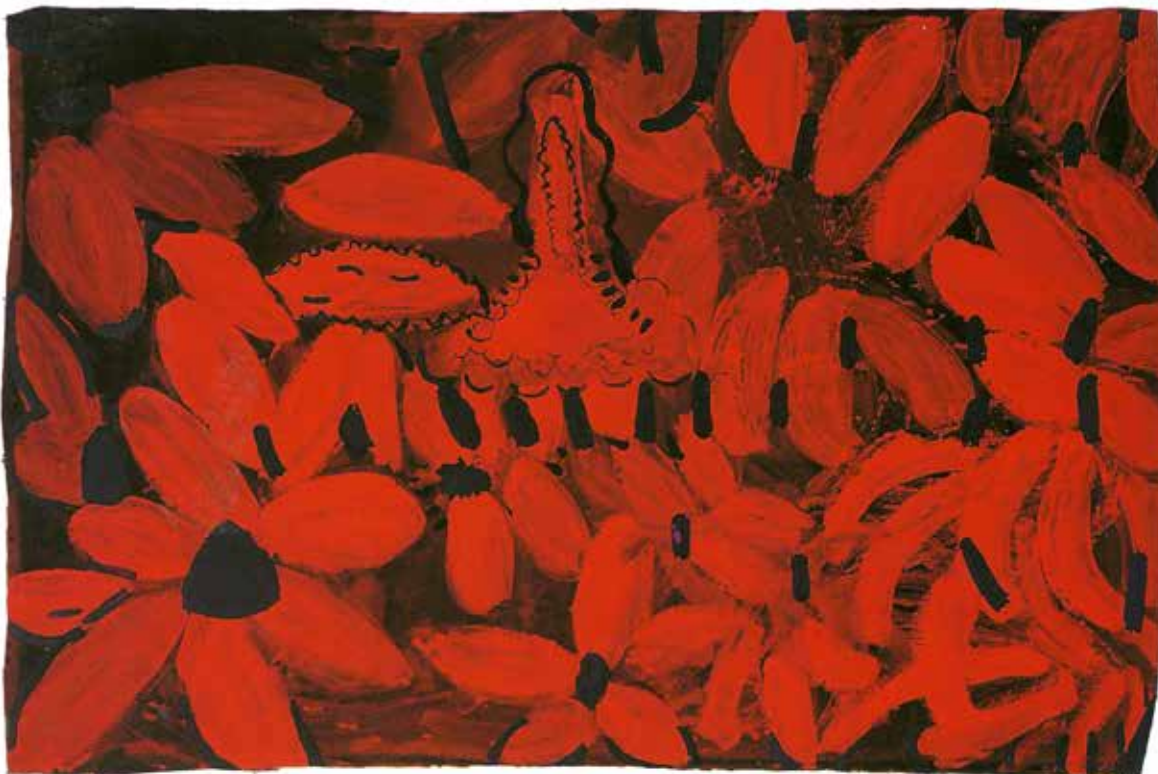
30



31

FIGURA 30 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex. 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 27.

FIGURA 31 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex, 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 27.



32



33

FIGURA 32 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex. 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 26.

FIGURA 33 – LANNA, Andrea.
Sem título. Pintura sobre lâmina
de látex. 54 x 64 cm [cada]. 1999.
Fotografia: Cláudio Nadalin.
Fonte: LANNA, 2001, p. 26.



34



35

FIGURA 34 – LANNA, Andrea.
Sem título. Instalação.
Pace Arte Galeria. 2004.
Foto: Kurtnavigator.
Fonte: LANNA, 2007, p. 12.

FIGURA 35 – LANNA, Andrea.
Sem título. Bronze.
75 x 65 cm [cada]. 2002.
Foto: Kurtnavigator.
Fonte: LANNA, 2007, p. 10.



36

37





38

FIGURA 36 – LANNA, Andrea.
Instalação *Manto*.
Exposição coletiva. 2001.
Galeria Celma Albuquerque.
Fonte: Acervo da artista.

FIGURA 37 – LANNA, Andrea.
Sem título. Instalação. 2002.
Foto: Kurtnavigator.
Fonte: LANNA, 2007, p. 11.

FIGURA 38 – LANNA, Andrea.
Instalação (detalhe).
Galpão 104. 2005.
Foto: Kurtnavigator.
Fonte: LANNA, 2007, p. 5.

FIGURA 39 – LANNA, Andrea.
Panorâmica da Exposição
Kamikaze. 2007.
Fonte: LANNA, 2007, p. 7-8.



39



40

FIGURA 40 – LANNA, Andrea.
Sem título. Instalação. Tecidos
policromáticos trançados sobre
lâmina plástica. Dimensões
variadas. 2001/2002.
Foto: Kurtnavigator.
Fonte: PROJÉTEIS, [s.d.], p. 32.

gem, não é mais uma preocupação; ao longo do trabalho, transpus situações que se ampliaram, por exemplo, na montagem que comento a seguir.

Em 2004, na Funarte, na coletiva *Projéteis de Arte Contemporânea*, no Rio de Janeiro (FIG. 40), apresentei a proposta com tecidos em cores diversas, como mais um ponto de partida para a ocupação de espaços multidimensionais, ampliando as minhas práticas recentes e anteriores. Essa montagem apresentou-se surpreendente, uma cena de longo alcance. Os tecidos redobravam, ecoavam a sinuosidade do ambiente e abriam-se para a escada, na entrada do prédio de arquitetura modernista (projetado por Oscar Niemeyer e Le Corbusier) exemplar, da Rua Araújo Porto Alegre. O raciocínio para instalar uma produção desse porte envolve o participante em uma verdadeira interação com o espaço. Formulei o seguinte texto para o catálogo da mostra:

Esta participação no *Projéteis 2004*, da Funarte, é resultado de uma busca por pares que compartilhem o desejo de pensar o lugar do artista, a ética que envolve sua sobrevivência, o exercício e a reinvenção constante das soluções através do trabalho [...] (LANNA, 2004 p. 33) (Anexo G).

Às vezes, entendemos as imagens depois de muito exercício, de repeti-las para então passar a reconhecê-las e compreendê-las. Tenho mantido a persistência, a disciplina, no exercício de fazer, como uma linha constante, como um vetor adiante. A proposta de inclusão do espectador/autor coloca a obra em uma dimensão emancipada: quando o trabalho responde a uma demanda que não se repete e torna-se uma relação fundamental para o entendimento do que foi proposto. Cada relação estabelecida entre a variedade de situações promovidas pelos espectadores sensibiliza uma potência da obra e, quem sabe, torna o público mais aberto ao espaço que também se amplia em mim, ambos ao redor da obra. "A conquista do espaço real pela obra processa-se, principal e inicialmente, a partir da pintura, pois é ali que o espaço começa a ser compreendido como força de construção da obra" (ARGAN, 1984).

Para realizar um trabalho em artes plásticas, procuro articular uma variedade de materiais reais na construção da superfície, no espaço articulado a outros fatores, como o tempo e o fazer da mão; a busca é para além da essência, ao captar seus próprios sentidos; não apenas o iconográfico. Trata-se de entender a concepção de um tempo histórico contido no trabalho como tarefa de interpretação de um saber que (como já dito), inclui a história da arte.

A partir de uma visão que encontra dentro de si mesma o prazer de sua própria presença e as razões de sua própria persistência. Uma prática arqueológica que leva o artista a buscar na história da arte o que antes buscava na natureza (COHN, 2010, p. 181).

Outro ponto relevante é uma espécie de *presença autônoma* da obra, ao traçar sua rota, formando assim um inventário de imagens, geradas em uma escritura particular, em um movimento que não cessa. Há também um pensamento que se define a partir do conjunto final, como também a soma do aprendizado assim adquirido e

a convivência com outros artistas. Se pensarmos que passamos pela arte moderna — que criou discussões no campo especializado da forma, da cor e do espaço — compreenderemos esse paralelo com a pintura que realizei desde o final dos anos 80.

Ocorre um diálogo com essas outras formas de organização do trabalho, que funcionam como uma base para meu exercício nas artes plásticas, no desdobramento e entendimento do meu trajeto. Com a pintura, a gravura, o desenho, obras desses artistas que cito a seguir, pude perceber uma abertura para o que amplia o entendimento, ainda que intuitivo, sobre a arte, sua construção e possibilidades para o processo que desenvolvo nesses campos.

Guignard (FIG. 41), com sua obra, emana a liberdade na execução da pintura a óleo, constrói um universo pleno de lirismo. Trata a espacialidade como uma monumentalidade às avessas, com uma dinâmica da cor, revela o espaço com seus limites, em um tratamento leve, de gestos delicados. Sua pintura sempre instiga, aprende-se com sua maestria, delicadeza, com o modo como o espaço é sustentado em suas composições, apresentando a força da natureza maior que o universo humano.

Volpi (FIG. 42) expressa um tratamento dado à pintura à têmpera muito particular, apreendo suas soluções conquistadas por uma geometria, lírica, brasileira. Admiro no seu trabalho a rusticidade da tinta que utiliza, a liberdade com que transitou da figuração para as formas geométricas, com tonalidades únicas usadas com precisão, mas sem rigor. “Todo azul de suas pinturas envolve o mar e o céu do Brasil, este país remoto que é uma comunidade digna, única que surge nas telas revelando a todos uma memória” (NAVES, 1996, p. 179).

Ismael Nery (FIG. 43), em sua obra, trabalha as figuras em tonalidades frias, quase geométricas em uma atmosfera surreal. É um pintor de figuras de construção densa e que reproduz, com seus tons secundários, uma atmosfera melancólica. Seu trabalho me foi apresentado no início de minha formação; o clima dado por seus degradês, com a tinta a óleo, faz com que os seus personagens pareçam figuras de sonhos, que, somados à sua história pessoal, contribuiriam para que sua impressão sobre sua obra permanecesse.

Em contraposição, admiro a liberdade no desenho e a materialidade de *Iberê Camargo* (FIG. 44), cujo drama exposto é único, com suas formas em sequência, como na série dos *Carretéis* ou esboçadas como nos *Ciclistas*, em que a matéria convida a quase tocarmos a pintura. Suas *naturezas-mortas*, com garrafas, afirmam uma inteligência na construção da composição, com um ritmo dado pela cor e pela repetição das formas. Nas suas pinturas, o espectador é convidado a *submergir* nas telas, pois a matéria pulsa, os tons frios apaziguam-nos, em uma atmosfera azulada, de solidão.

Em *Goeldi* (FIG. 45), presencia-se, em suas gravuras, uma atmosfera de contrastes marcados e luz noturna. Sua gravura instiga, desde o início, exatamente pela economia de traços e ritmo dados, muitas vezes, por uma única cor quente, convivendo com o preto.

Em *Tarsila do Amaral* (FIG. 46), encontro uma pintura bem executada, cujas tonalidades remetem à infância, às cores das cidades do interior de Minas Gerais. Algumas pinturas dão corpo a formas ímpares, de formato arredondado, que simbolizam a origem diferenciada de nossa cultura. Imagens estranhas, formas moles, onduladas, desmedidas proporções e vegetação agigantada.

Entre os europeus, a obra de *Mark Rotko* (viveu no Estados Unidos) (FIG. 47) ativa o que há de mais sublime em pintura, com seus campos de cor imensos e superpostos.

As suas telas de grandes dimensões, pintadas somente com a cor negra, remetem a um ambiente de introspecção, criam um clima propício à meditação e silêncio.

Matisse (FIG. 48) foi definitivo para mim no entendimento do desenho da figura humana. Suas colagens fizeram-me compreender como a subtração das linhas podiam alcançar, compor o objetivo final, por meio daquele raciocínio. Sua tinta diluída, com pinceladas soltas, deram-me a liberdade e coragem necessárias para arriscar-me na minha pintura também.

Entendo que essas experiências, tanto com outras obras, com a música, com a literatura, com o cinema ou com o uso de suportes diferenciados, não criam rupturas, mas transitam de forma cadenciada no que faço. Relaciono essa pesquisa aos materiais, a artistas que ventilaram alguns desses sistemas, como os rasgos das telas de *Lucio Fontana*. Era um artista ítalo-argentino, que, na década de 60, levou às últimas consequências a reflexão sobre a espacialidade na pintura. Coloca-se à frente de um movimento denominado *Concetto spaciale*, pois, com seu gesto, destruiu a simulação própria da pintura, demonstrando que não se contenta em marcar o signo, ele o opera (ARGAN, 1999, p. 553).

Louise Bourgeois, que é outra artista cuja obra me instigou, comenta sobre como são fundamentais, na sua experiência, os grupos, e o estudo da história da arte. “Na maior parte, o artista faz o que pode e não o que quer. O meu trabalho cresce do embate isolado entre um indivíduo e a consciência compartilhada com o grupo” (BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 66).

Entendo que os artistas e algumas de suas obras vão compondo uma rede que aponta um esclarecimento e uma compreensão, que, associados ao que também me arrisco a propor, vão fomentando, selecionando e redefinindo os meus processos em arte. Essa malha de conhecimento, viabilizada pelas propostas de outros artistas, pelos seus conceitos, ocorre, muito frequentemente, nas iniciativas coletivas.

Importante frisar as exposições coletivas, pois realizam uma abordagem do espaço definitivo em todas as etapas: pensar o espaço expositivo em relação a um diálogo com outros formatos, a convivência com o grupo e a logística para que os resultados sejam alcançados.

Destaco algumas coletivas significativas das quais participei (Anexo H):

Em 1985, de 08 a 31 de agosto, participei da coletiva *Velha Mania*, que abordava o desenho brasileiro nas mais variadas manifestações, realizada no Parque Lage, com a curadoria de Marcus Lontra. Nesse período, havia iniciativas para exposições coletivas pela emergência da realização dos projetos em grupo, que apontavam tendências e abrangiam um espectro mais amplo de obras. A exposição *Descendo a Serra*, em 1988, sob a curadoria de Marcus Lontra, convidou 10 artistas mineiros para uma mostra na Grande Galeria do Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, e *Subindo a Serra*, com o mesmo número de artistas cariocas convidados a expor no Palácio das Artes. Marcus Lontra afirma, no texto do catálogo da exposição *Descendo a Serra*: “A opção nítida que os jovens artistas fizeram pelas técnicas tradicionais, nesses anos 80” (LONTRA, 1988) (Anexo I). E, sobre meu trabalho, ele conclui, no texto do catálogo: “À Andrea Lanna cabe o papel de elo de ligação entre a produção mineira e a carioca” (LONTRA, 1988) (Anexo J).

As coletivas tinham grande importância, nesse período, uma pluralidade de reencontros, pois aglutinavam trabalhos de artistas de vigor, que tinham o desejo e

a certeza de expressar quase tudo com o mínimo necessário, apresentando linguagens diversas, construíam algo por meio de uma técnica tradicional, de qualidade, acreditando na possibilidade de dar continuidade à história.

Alguns professores e curadores foram imprescindíveis para a formação dessas mostras coletivas; destaco, aqui, Márcio Sampaio e José Alberto Nemer, sendo ambos muito atuantes nos ateliês de desenho da Escola de Belas Artes, influenciando em nossa trajetória, fundamentando exposições coletivas que obtiveram excelente repercussão. Capitaneavam também ações, defendiam os artistas jovens, publicavam textos sobre os trabalhos de cada um, muitos deles sobre percursos que se iniciavam. Tanto Márcio quanto Nemer mantiveram em constante movimento as estratégias relativas à sua produção pessoal em arte.

Essas iniciativas colaboraram para a realização de um trajeto em que revejo a obra que construí, entendendo que ela abrange várias vertentes, que se inscrevem em linhas de experimentação, com os desenhos, com os carimbos, compondo as tipografias, como também na série dos *Monogramas*, volumes em bronze, na série dos *Volumes Encarnados* (FIG. 49), nos objetos e figuras em cerâmica (FIG. 50) e nas instalações; os vários suportes diferenciados dinamizam, de maneira múltipla, a discussão sobre a imagem e os materiais.

À medida que se desenvolvem os trabalhos, apreendo o caminho da obra, sabendo que os alicerces são vários e figuram entre aqueles dados pela aproximação entre imagem e palavra, cor, luz como espaço, matéria, fatura da pintura com diferentes espessuras e cores, o informe que a tinta propõe, a composição, as transparências, texturas, linhas e volumes.

São etapas significativas, por recolocarem, na organização do trabalho, a demarcação de um território, desenvolvendo a percepção de que várias possibilidades acontecem simultaneamente, e trabalhando a passagem, no trabalho, de uma postura (como já se disse) mais passiva, afeita à contemplação, para uma atitude que solicita uma participação de forma mais ativa. É necessário desconectar-se da posição que parece natural e utilitária no mundo, para ver o trabalho se transformar, conciliando tarefas concernentes à gestão de uma organização e, por meio dessa ventura, ver-se ressurgir na obra, ressubstancializada. No catálogo da exposição coletiva *Linhas de Fuga*, Stéphane Huchet comenta sobre os processos em que os artistas se envolvem ao organizarem um trabalho, que vão além dos aspectos objetivos:

Em todos os tempos, os artistas tiveram de ler o mundo, de suspendê-lo num parêntese intelectual e de projetar a 'epokhé' realizada. Numa palavra: fazer da obra uma revelação daquilo que se entregou à imagem e manifestou assim a faculdade de imaginar a realidade num gerenciamento simbólico e crítico (HUCHET, 2001).

São vários os fatores que fazem da obra uma construção; a visão do que projetamos se modifica durante o percurso de execução e reconduz livremente suas questões. Dicotomias são compreendidas e superadas, pois se aprende que, em arte, nada se fixa, assim como a sensibilidade e a execução possuem uma relação particularmente íntima e recíproca, que se alcança quando há uma correspondência entre matéria, ideia e ação até a obra finalizada.

Estabelece-se, como consequência, a partir desse aprofundamento, uma clareza, uma espessura na obra. Há um prumo, em que se encontra a expressão plástica, ampliada a partir da montagem da obra, quando se resolvem as possibilidades para o resultado. “[Como] uma reentrância simbólica, uma alegoria, um apelo ao desvelamento, como em tantas estratégias recorrentes nas artes plásticas contemporâneas” (HUCHET, 2001, p. 3).

Relaciono o pensamento que o trabalho revela, com o tempo, com a pesquisa no ateliê, que possibilita solucionar as operações no trabalho com os vários modos de ver. Às vezes, ele apresenta sinais ambíguos, inesperados, que provocam outras decisões como consequência desse embate e ampliam o seu entendimento.

Emerge um inventar que é um tentar para a realização da obra, combinar um método do fazer com a compreensão de conceitos que o próprio trabalho vai indicando. Um processo de renovação, em um movimento de espiral, nessa experiência. Reconheço que são vários os roteiros que posso seguir nesse estudo, e a autonomia do percurso permite uma interrogação constante: tentar esclarecer as linhas de força do trabalho; seus instrumentos, eixos e campos aos quais posso me referir, procurando relacionar os sentidos que esses fenômenos têm entre si.



41a



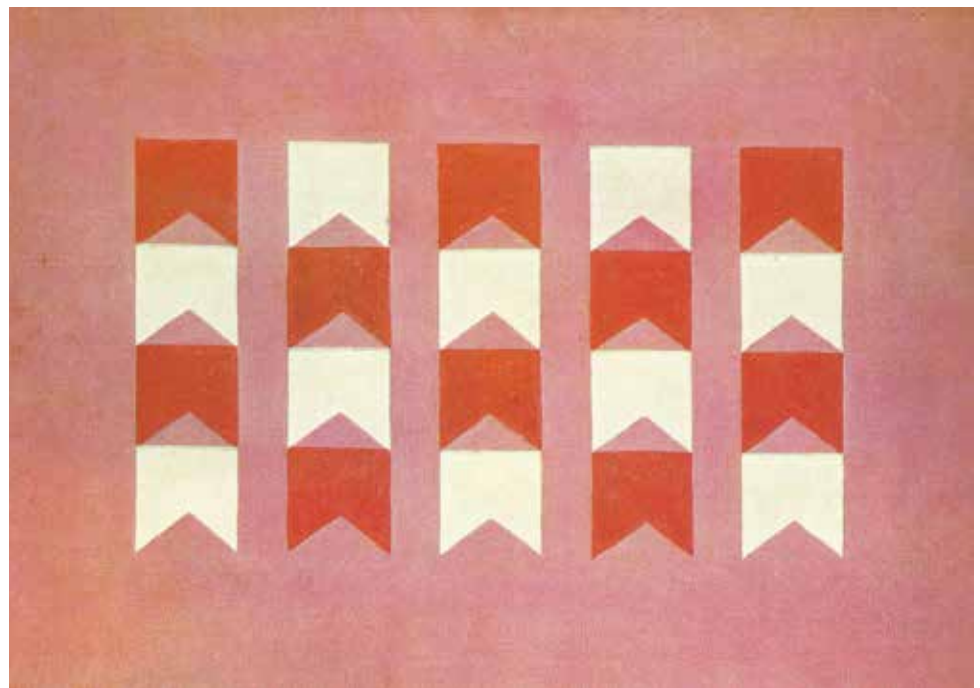
41b

FIGURA 41a – GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Vaso de flores*. [s.d.]. Óleo sobre madeira. 40 x 30 cm. s./d. Coleção Particular SP. Foto: Juninho Motta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 241

FIGURA 41b – GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Noite de São João*. Óleo sobre tela. 61 x 43 cm. 1961. Acervo: MAP. Foto: Juninho Motta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 197.



42a



42b

FIGURA 42a – VOLPI, Alfredo.
Sem título. Têmpera sobre tela.
50 x 65 cm. Final da década de
40/Início da década de 50.
Coleção Ricardo Akagawa.
Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 64.

FIGURA 42b – VOLPI, Alfredo.
Bandeirinhas. Têmpera sobre tela.
46 x 65 cm. 1960.
Fonte: PONTUAL, 1976, p. 152.



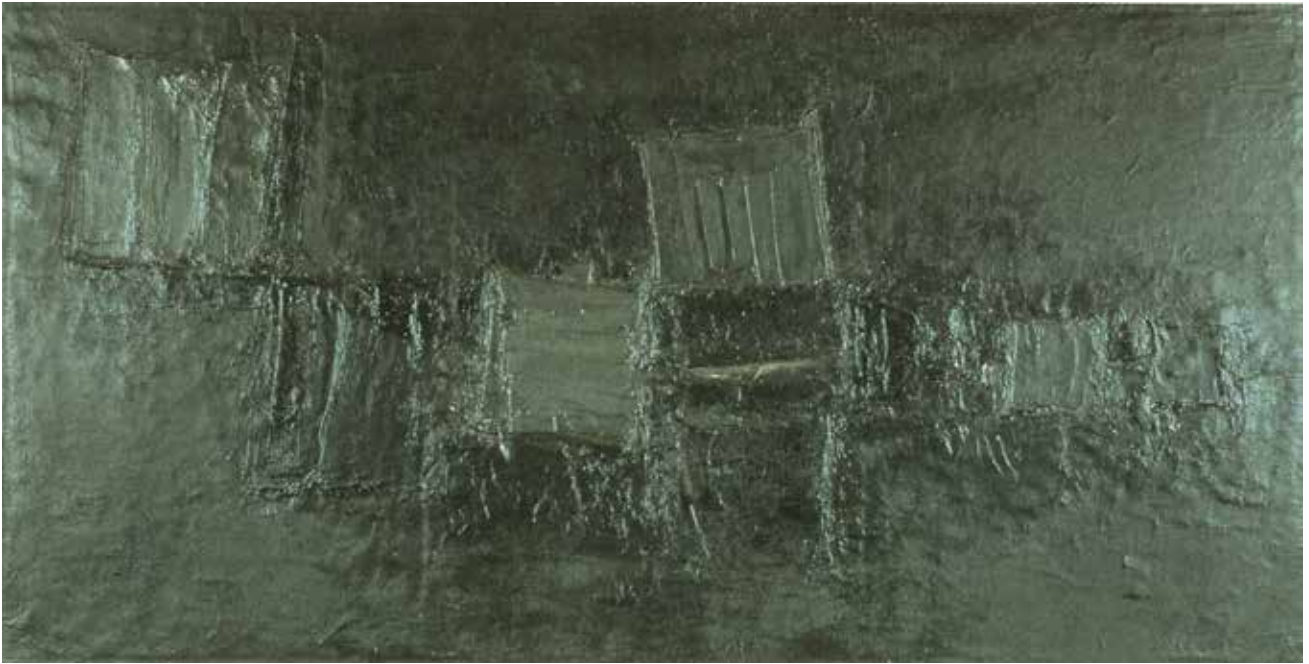
43a



43b

FIGURA 43a – NERY, Ismael.
Adalgisa e o artista. Óleo sobre tela. 78,5 x 69,8 cm. [s.d.].
Fundação José e Paulina Nemirovsky.
Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 73.

FIGURA 43b – NERY, Ismael.
Auto-retrato. Óleo sobre madeira. 32 x 21 cm. [s.d.].
Fonte: PONTUAL, 1976, p. 84.



44a



44b

FIGURA 44a – CAMARGO, Iberê.
Fiada dos carretéis (2). Óleo sobre tela. 92 x 180 cm. 1961. Coleção Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo.
Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 92.

FIGURA 44b – CAMARGO, Iberê.
Figura 26. Óleo sobre tela. 130 x 185 cm. 1964. Coleção Gerard Loeb.
Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 93.



45a



45b



46a

FIGURA 45a – GOELDI, Oswald.
Abandono. c. Xilogravura a cores.
17,3 x 21,8 cm. 1937.
Coleção Ary Ferreira de Machado.
Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 56.

FIGURA 45b – GOELDI, Oswald.
Chuva. c. Xilogravura a cores.
22 x 29,5 cm. 1955. Coleção
Frederico Mendes de Moraes.

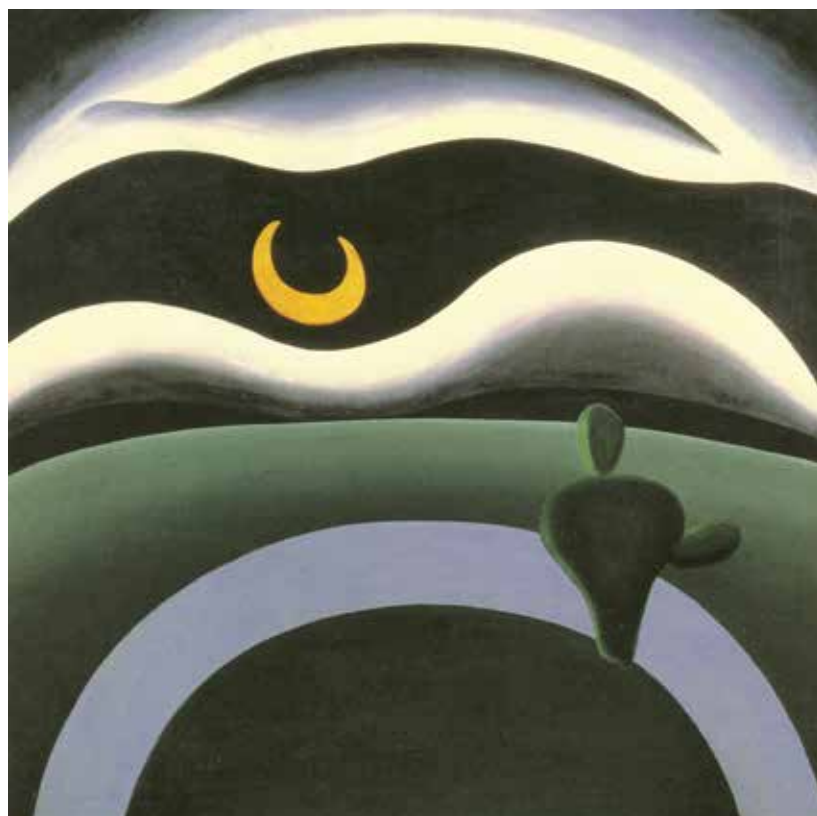
Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 57.

FIGURA 46a – AMARAL, Tarsila do.
A Lua. Óleo sobre tela. 110 x 110
cm. 1928. Coleção Fany Feffer.

Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 50.

FIGURA 46b – AMARAL, Tarsila do.
Urutu. Óleo sobre tela. 60,5 x 72,5
cm. 1928. Coleção Gilberto
Chateaubriand MAM RJ.

Fonte: SÉCULO 20, 2000, p. 51.



46b



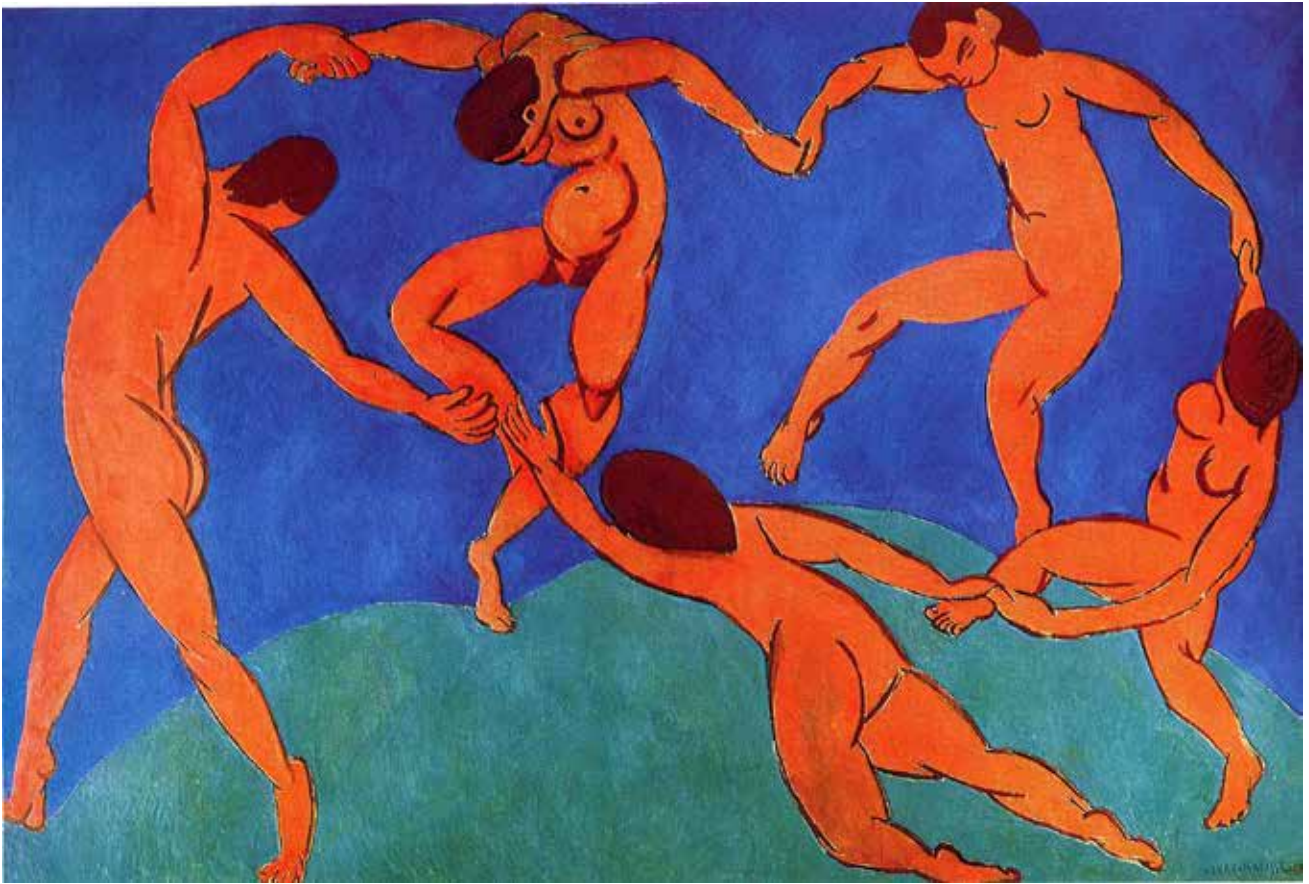
47a



47b

FIGURA 47a – ROTHKO, Mark.
No. 3. Óleo sobre tela.
172,7 x 137,8 cm. 1953.
Metropolitan Museum of Art,
New York, USA.
Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-3-1953>.
Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 47b – ROTHKO, Mark.
Orange and Yellow. Óleo sobre
tela. 231,1 x 180,3 cm. 1956.
Albright-Knox Art Gallery,
Buffalo, NY, USA.
Fonte: Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/mark-rothko/orange-and-yellow>.
Acesso em: 24 nov. 2015.



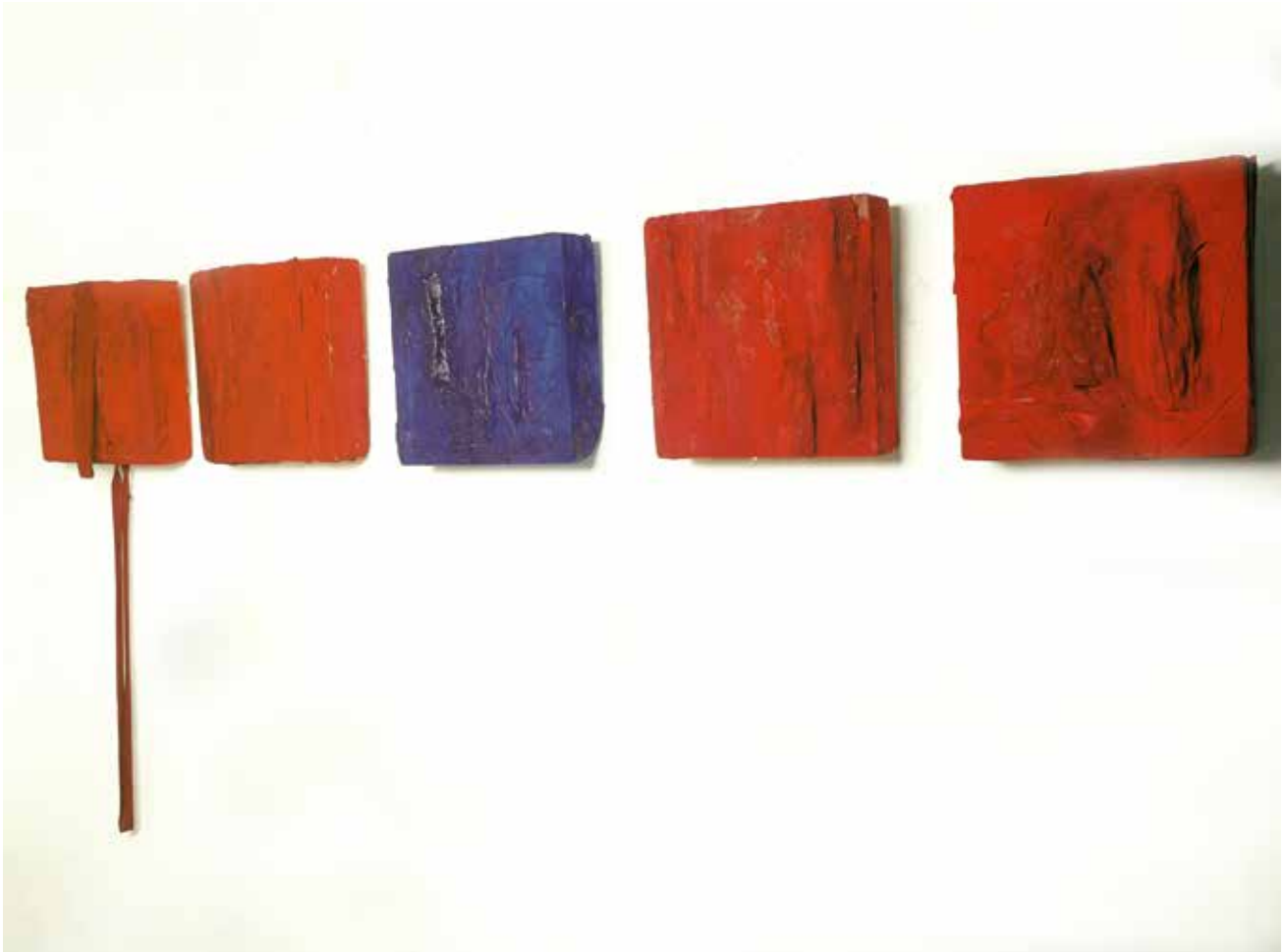
48a

FIGURA 48a – MATISSE, Henri. *Dance (II)*. 260 x 391 cm. 1910. Hermitage, St. Petersburg, Russia. Fonte: Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/dance-ii-1910>>. Acesso em: 24 nov. 2015.



48b

FIGURA 48b – MATISSE, Henri. *La gerbe*. 1953. Fonte: Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/blue-nude-1952>>. Acesso em: 24 nov. 2015.



49a



49b

FIGURA 49 – LANNA, Andrea.
Da série *Volumes Encarnados*.
Argila, poliestireno, acrílica e tecido.
40 x 40 x 10 cm [cada]. 2000.
Fonte: LANNA, 2001, p. 24-25.

FIGURA 50 – LANNA, Andrea.
Sem título. Objeto e tipografia.
2006. Foto: Inês Rabello.
Fonte: LANNA, 2007, p. 9.

::Anexos

Anexo A

No Corpo em 1982: Diante de nós naturezas mortas, mulheres
lua, flores, animais. Acasalados em desenhos grandes
Ou eram desenhos grandes cineticamente fragmentados
Como se fragmenta a *realidade* nas histórias em quadrinhos?

No atelier, em agosto de 1985: Na parede projeção de *slides*.
"Eu gostava muito desse quadro. Aí pedi que fotografasse tudo
separado. Cada foto é um quadro"

Ou era Andrea intuindo seu próprio percurso?

Metalinguagem. Estranha força ambígua

Frutos ou formas? Gatos?

Desenho ou pintura?

O que importa se só nesses espaços mágicos

Os peixes dialogam com os vermelhos que dialogam com o gesto

Que dialoga com a mulher que dialoga

com Nello Nuno, que dialogava com Matisse que dialogou?

Crônicas do cotidiano da criação. Cenas.

Volumes orgânicos, paisagem tropical. Corpos.

Oníricas proporções, figuras.

A cor a registrar o gesto, a soprar o clima

Original?

Da origem,

Da energia de *estar fazendo*.

(NEMER, 1985.)

Anexo B

cor forma vestidos pretos

Sala Corpo de Exposições/Belo Horizonte

Itaú Galeria – Higienópolis/São Paulo... (anexo 2)

1989

pesquisa tinta volume textura
massa acrílica movimentar a tinta

"cinzeiro mexicano"

"dique holandês"

"separação das paredes"

"cadeira alemã"

início vertical.

azulelo "composição indiana"
tinta fluorescente perfis fundo

1990 ponto principal: transparência.

prazer de pintar fundo/forma

sem inibição

elemento abstrato elemento figurativo

recursos que me convêm.

A linha volta sem preocupação com a limpeza

interrogação total

disciplina.

1991

uma obra traz a outra

tempo mais permeável não importa solução

história da arte

degraus

coração

respostas.

listras

punho para o infinito

estreito

para cima

para baixo

"arqueiro"

"grande trompa" "grandes cabelos" "corda vocal"

bifinhos já não é série

pedaços

mundo

"neném besta"

"piano"

"meu amor a Evard Munch e a N. S. Aparecida".

(LANNA, 1992).

Anexo C

"O anjo é proporcional."

(Murilo Mendes)

Cada vez mais as artes plásticas vão estar explicadas noutros lugares que não a crítica. Foi lendo Jamaica Kincaid, num texto sobre jardinagem, que entendi isso no panorama da arte contemporânea. No tal artigo sobre a exposição de flores no Chelsea, ela diz que a guerra significou a morte de muitos jardineiros que viraram soldados e não voltaram das batalhas. A morte desses jardineiros significou bem mais que o abandono de belos jardins ingleses, significou a perda de sutilezas, como a de discernir certas coisas, saber separar uma peônia de um rodoendro, por exemplo. É necessária toda uma geração para recuperar essas nuances classificatórias, essas sutilezas do conhecimento e do espírito. O mesmo pode-se dizer da arte. A guerra, no caso, é a pressa, que elimina o trabalho do pensamento sobre a obra, o sucesso baseado na máquina do mercado. E aí eu coloco Andrea Lanna, que tem uma trajetória, sem deslumbramentos com modismos, entregue à lenta feitura de uma obra, com hesitações sem afobação. Venho acompanhando o trabalho dela e posso dizer, agora, sem favor, que, pela primeira vez, vejo um resultado de grande maturidade plástica, o que me convidou a escrever sobre ela. Nesse momento, nossas preocupações estéticas encontram-se num ponto em comum. Mais uma vez estamos enfrentando uma crise de fim de século, com toda confusão típica sobre o estado da arte e é bom reencontrar pressupostos "clássicos".

E então voltamos aos jardineiros, que, por trás da aparência de ordem absoluta e perpétua (parece que sempre foi assim) e por trás do uso de um mesmo repertório de meios e materiais, fazem sempre o novo e o diferente. Assim, também Andrea Lanna, que oculta sob a superfície resolvida de sua pintura, de seu colorismo já formalizado pela prática, todo trabalho diário de resolver conflitos, o que se entrevê aqui e ali (São Sebastião, afinal de contas, encontrou o gozo místico em ser trespassado por flechas, São Lourenço, queimado vivo numa grelha, disse: Pode virar de lado), quando se percebe que a transcendência é também gostosa. Ela mesma me disse: "Fazendo luz no porão para contar uma história". Estes trabalhos têm a segurança e a solidez de uma dedicação à pintura, no ritmo que ela definiu... "evoluindo num passo de tartaruga, numa dança russa". Coroamento de uma carreira que vem apontar um rumo dentro da desorientação atual; quem quiser que o siga: enfeitar, educar, consolar. Celebrar o presente e o prazer momentâneo que nele sentimos. Já é bastante essa tarefa que ela cumpre, não é? (HORTA, 1994).

Anexo D

Sempre houve algo de rústico na pintura de Andrea Lanna. Rústico no sentido de nunca a artista ter recorrido ao maneirismo edulcorado, à harmonia no sentido convencional, doce e dócil do termo.

Era o prenúncio de uma aproximação mais radical com a natureza ctônica — da terra — das entranhas e não da superfície. É essa natureza ctônica que estamos acostumados a negar, fazendo adormecer sobre as camadas de construção apolínea.

Numa visão imediata e superficial, a pintura de Andrea Lanna se envereda por organismos vivos, como fragmentos de uma paisagem de diversificada vegetação. Mas o que parece ser uma narrativa da natureza é apenas aquilo que conhecemos de palatável nela. Em profundidade, o que faz a artista vai ao encontro do que diz Camille Páglia, que “são as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama”. É dessa subjacente rudeza que aflora agora seu último trabalho.

Expostas na Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, cerca de quinze telas mostram as pesquisas mais recentes de Andrea Lanna, que têm como ponto de partida as lâminas de látex da borracha, sobre as quais, depois de um tratamento específico, ela completa com pintura acrílica.

Do material empregado à construção pictórica, o trabalho nos remete a um sentimento aprofundado da natureza. Ao começar pelo látex-leite que a natureza dá — passando por seu processamento — o fogo — como preparação para a pintura, e terminando com gestos e pinceladas sobre esse suporte, Andrea Lanna impõe, o resultado final é orgânico e envolvente como a umidade de uma selva. Juntam-se a essa atmosfera geral de aveludado musgo elementos específicos de gesto e cor: em alguns quadros, a artista reforça as emendas das placas do látex, como se quisesse evidenciar aquilo que é ao mesmo tempo fenda e cicatriz, limites dinâmicos de um único processo de abertura e fusão; em quadros horizontais mais alongados, à moda das frisas, essas emendas se diluem entre troncos, folhas, galhos, cipós, formas sem identificação óbvia. Os campos pictóricos se espraiam em grandes marrons, vermelhos terras; sobre eles embriões azuis, amarelos, verdes, se alternam, se desdobram como núcleos, como sementes de uma mesma flora, telúrica e cósmica (NEMER, 1998, p. 2-3).

Anexo E

[...] Uma presença paradoxal encontra na instalação de Andrea Lanna um outro suporte expressivo. Um amplo manto está disposto em um canto estratégico da galeria, e como um foco de convergência do espaço e das outras obras, estende seus braços para os confins, pele adormecida cujas virtualidades atualizam-se no eventual uso performático pelo visitante de uma parte dele, o manto avulso. De fato, uma mínima tensão monumental resulta da elevação deste sobre uma cadeira de madeira escondida. A encenação é um dos métodos das instalações. Diz respeito às metáforas enigmáticas do corpo, Andrea Lanna o reitera perfeitamente, ressaltando o poder de manipulação do material que toda criação artística implica, tanto para o produtor como para o usuário [...] (HUCHET, 2001, p. 4).

Anexo F

Andrea Lanna, instalação: cirré, voil, tule, algodão branco, veludo molhado, têmpera vinílica. OU véus assombrosos caindo sobre o silêncio cheio do salão, OU você é quem sabe o que vê aí, pois quanto a mim, soube dá-lo a você, oferta de braços, pés, queixo, tronco, essa história que não vou contar, esse ato que não vou justificar, você é quem sabe. “Toma que já não posso mais” (Clarice Lispector), quer?: patos e cores.

Quem sabe a exigência da explicação da obra de arte está na dificuldade: de receber, para o que vê; de dar, para o que mostra? No entanto, logo vi, vislumbrando as pinturas de Andrea Lanna, esparramadas pelo chão, pelas paredes, empilhadas sobre o parapeito da janela, feitas de tinta sobre tela, de retalhos de panos líquidos emaranhados em uma lagoa nervosa, de véus assombrosos caindo sobre o silêncio de um salão, eu logo vi. Logo vi que ali se dava para receber, de mãos cheias para mãos vazias, a obra de arte.

Quem sabe tudo isso — a exigência da explicação da obra de arte, e a explicação que lhe segue à explicação da obra de arte — não passe de um medo, de tão grande medo, repulsa já: ao substantivo — “obra” — “arte” à dolorosa posto que íntima contração da preposição “de” com o artigo definido “a” — obra “da” arte —, à “obra da arte”, aos patos e às cores. Oh, mas não há simplicidade alguma nisso, logo vi, logo vimos, logo hão de ver, profeticamente: a obra de arte da Andrea Lanna.

Em um ensaio intitulado “Contra interpretação”, Susan Sontag diz que a “transparência é o valor mais alto e liberador da arte — e da crítica — hoje. Transparência significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são”. Diz assim a ensaísta americana em 1964, ao convocar todos os críticos de arte a recuperar os sentidos: a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais. “Agora”, diz ela, “o objetivo de todo comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte — e, por analogia, nossa experiência — mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não o que *significa*, em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

Criança é o nome do poema de Sylvia Plath. É o que é e poderia ser o nome dessa exposição. “Obra de arte” é o que aqui é dado ao que há de mais bonito em nós. Artista é aquele que oferta, aquele cujo braço é a sua pintura. E nenhuma palavra é mais necessária sobre isso. Vão brincar (PENNA, 13 abr. a 03 maio 2007).

Anexo G

Esta participação no *Projéteis 2004*, da Funarte, é resultado de uma busca por pares que compartilhem o desejo de pensar o lugar do artista, a ética que envolve sua sobrevivência, o exercício e a reinvenção constante das soluções através do trabalho. Tanto o conceito de espaço como o de realidade são expressos através dessa proposta, levando-me a concluir que o processo não é passivo; envolve o espectador, cria possibilidades cada vez mais flexíveis de interação com a obra, apontando para o redimensionamento de seus resultados para além da autoria.

A integração da instalação com a arquitetura do espaço disponibilizado é o ponto de partida para as montagens. Há um resultado que propõe um ambiente de receptividade, maleabilidade. A matéria é percebida na sua tutilidade, definindo seu limite e transformação. Uma escultura mutante que encontra suas respostas não só no verso, mas no reverso desse corpo. Não só nas estruturas como também à flor da pele, na superfície. O espectador participante se desacomoda, rompe perfis enrijecidos, e o olhar é convidado a desempenhar um papel tátil.

Um alfabeto misto em cumplicidade com uma cultura. Formas que nos conduzem para lugares de repouso. Paisagens com as quais sempre convivi.

Reinvento uma mesma geografia, tecidos trançados se somam, atritam-se, abertos a outras intervenções (LANNA, 2004, p. 33).

Anexo H

Curriculum

Andrea Lanna

1957

Vive e trabalha em Belo Horizonte. Graduada em 1982 (Bacharelado em Gravura) com Mestrado em 2002 (Poéticas visuais), doutoranda desde 2012 em *Arte e tecnologia da imagem: criação, crítica e preservação da imagem*, pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciona na área de Pintura desde 1996. Usufruiu da Bolsa Virtuose em 1999, em Barcelona, Espanha.

Principais exposições individuais:

2013: "Desenho". Galeria de Arte CEMIG. BH, MG

2007: "Kamikaze". Palácio das Artes. BH, MG (Instalação)

2006: "ELO". Fundação de Arte de Ouro Preto, MG (Instalação)

2002: "Geografia de uma invenção". Conservatório da UFMG (Objetos e instalação)

1999: Manoel Macedo Galeria de Arte. BH, MG (Pinturas)

1998: Projeto Circuito Atelier. C/Arte Editora. BH, MG (Pinturas e gravuras)

1996: Casa Horta. BH, MG (Pinturas)

1992: Cândido Mendes. Rio de Janeiro, RJ (Pinturas)

1989: Itaú Galeria. Higienópolis, São Paulo, SP

Principais exposições coletivas:

2015: "Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas". Museu de Arte do Rio, RJ

2014: "Um olhar sobre a coleção". Acervo Palácio das Artes. Usiminas, Ipatinga, MG

2012: "Coleção Anna Maria Niemeyer: um caminho". Paço Imperial, RJ.

2012: "1911-2011: Arte brasileira e depois". Coleção Itaú. Palácio das Artes, BH e Paço Imperial, RJ

2011: "Cerâmica". FIEMG. Ouro Preto, MG

2010: "Quando a argila fala". BDMG. BH, MG

2010: "Bomserá". Museu da Inconfidência. Ouro Preto, MG

2010: "Pesquisa e criação artística nas universidades". EBA/UFMG e Guignard/UEMG, BH

2009: "Perspectivas do livro de artista". Biblioteca Central da UFMG. BH, MG

2007: "Anunciação". Galeria de Arte CEMIG. BH, MG (Pintura)

2007: "Arte no Brasil: 1981-2006". Itaú Cultural. São Paulo, SP (Pintura)

2006: "Vias de acesso". Centro Cultural da UFMG e Museu Universitário de Uberlândia (Objetos)

2005: Palácio Gustavo Capanema. Funarte, Rio de Janeiro, RJ (Instalação)

2004: "Cinco + Sete". Pace Arte Galeria. BH, MG (Pinturas)

2003: "Cerâmica". Lemos de Sá Galeria de Arte. BH, MG

2002: "Desenho mineiro". Juiz de Fora, Cataguases e Palácio das Artes, BH, MG

2001: Galeria Celma Albuquerque. BH, MG (Instalação)

2001: "Linhas de fuga". Cemig, BH e Funalfa, Juiz de Fora, MG (Objetos)

Principais publicações:

- 2012: "1911-2011 Arte brasileira e depois". Coleção Itaú Cultural, SP
2012: "Coleção Ana Maria Niemeyer: um caminho". Paço Imperial, RJ
2006: "Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006"
1998: "Coleção Circuito Atelier". C/ Arte Editora. BH, MG
1998: Vídeo "Andrea Lanna". Mariana Tavares. BH, MG
1997: "Comemoração 100 anos de BH". CDROM e vídeo. C/Arte Editora. BH, MG
1986: "Criança de sempre". José Alberto Nemer, BH, MG (Desenhos)

Destacam-se algumas coletivas significativas das quais participei: *Arte e Vídeo-Texto* (BDMG, 20 de agosto de 1984), *7ª Mostra de Desenho Brasileiro* (Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 9 de julho a 10 de agosto de 1986), *Descendo a Serra* (Grande Galeria do Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 29 de junho a 13 de julho de 1986), *Preciosidades para colecionadores* (Escola de Engenharia da UFMG, 26 de novembro a 12 de dezembro 1986), *A criança de sempre* (Galeria Gesto Gráfico BH, 18 de outubro a 18 novembro de 1988, Espaço Cultural Cemig, 10 de novembro a 12 dezembro de 1985), *Minas hoje* (Sadalla Galeria de Arte, São Paulo, 26 de agosto a 26 setembro de 1988), *Estandartes* (Parque Municipal BH, 19 a 23 de fevereiro 1993), *Prospecções anos 80 e 90, Utopias Contemporâneas* (10 de abril a 07 de maio, Palácio das Artes, BH, 1987).

Anexo I

A opção nítida que os jovens artistas fizeram pelas técnicas tradicionais, nesses anos 80, encontra nesses artistas seus momentos de exaltação do desenho, da linha, dos componentes gráficos, além da exaltação à materialidade, à criação de formas abstratas, a busca da verdade sugerida pela técnica, quase sempre simples, direta, porém rica e pulsante, que forma matérias e que incorpora fragmentos, resíduos, histórias carcomidas pelo tempo. Trata-se de projeto e construção (LONTRA, 1988).

Anexo J

À Andrea Lanna cabe o papel de elo de ligação entre a produção mineira e a carioca. Seus trabalhos trazem sem dúvida o investimento na matéria, que caracteriza os demais artistas da mostra. Porém, ela a isso incorpora um investimento na luminosidade, na ousadia cromática que a aproxima de Matisse, sem deixar de se destacar que a artista assume, conscientemente, questões figurativas. Trabalhando imagens e formas extraídas da realidade cotidiana através de seu traço dinâmico, muitas vezes cruel e caricatural, fazendo da liberdade gestual e da coragem de criação seu lema primeiro (LONTRA, 1988).

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

2A :: Entrevistas Artistas

2A :: Entrevistas

Artistas

Nesta etapa, apresento os depoimentos de alguns artistas: Ângelo Marzano, Cristiano Rennó, Fernando Lucchesi, Francisco Magalhães, Giovanna Martins, Isaura Pena, Jimmy Leroy, José Alberto Nemer, Luiz Áquila, Marco Túlio Resende, Mário Azevedo, Mário Zavagli, Mônica Sartori, Paulo Henrique Amaral, Patrícia Leite, Paulo Schmitd, Ricardo Homen e Rochelle Costi. Foram incluídas também entrevistas com seis outros profissionais atuantes no campo das artes plásticas, entre os anos 80/90: o poeta e jornalista Carlos Ávila, a galerista Fátima Pinto Coelho, os críticos Frederico Moraes, Márcio Sampaio, Marcus Lontra Costa, Paulo Herkenhoff e Tadeu Chiarelli, que tiveram importantes papéis na compreensão do processo que envolve a inserção desse período em uma genealogia mais recente da arte brasileira.

Apostando na possibilidade de dar corpo a esta escrita, alinhei os depoimentos de tessitura própria, polifônicos que, somados aos dados pesquisados, fornecem ao texto uma feição única. As permanências, influências sorvidas e/ou descartadas, pelo movimento da arte nos anos 80, recriam os elementos que indicam uma certa divisão nesses anos aqui pesquisados. Nesse retrospecto, do dentro/fora, a nova arte absorve várias tendências em uma reserva inesgotável da história, entre outras características que vivem no cruzamento da pluralidade dos reencontros (PONTUAL, 1984, p. 39). Retoma-se, aqui, a tarefa de fazer com que, a partir da reunião dessas histórias, se possam vislumbrar melhor um panorama das artes plásticas nos anos sob nosso recorte de 1985/1995 em Belo Horizonte, levando em conta também alguns de seus reflexos no Rio de Janeiro e em São Paulo. A partir da memória, que cria seus próprios percursos, em um processo de coleta de informações, ergue-se um pano de fundo indispensável à compreensão do que ocorreu e ocorre hoje.

Com base nos dados pesquisados, adota-se o termo *Geração 80*, em Belo Horizonte, Minas Gerais, como um nome para um grupo de artistas com algumas características comuns de trabalho, estratégias de um certo fazer, quando o gestual e a diluição entre o figurativo e o abstrato se alargam, a matéria da pintura se revela mais corajosa e o fim das molduras se afirma. A produção mineira do início desses anos é intensa e rica, e o estímulo que perpassa o meio cultural, parece definitivo; a produção dos artistas demonstra capacidade conceitual, e técnica, emergindo entre propostas de exposições e ateliês coletivos e concentrando-se nas questões fundamentais da gravura, do desenho e da pintura em si. A denominação *Geração 80*, como já foi dito, remete à exposição realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984, mas não se fecha em suas referências. A partir

das gravações, que, a seguir, serão transcritas, o processo de transição entre as décadas de 80 e 90, em Belo Horizonte se torna, pouco a pouco, mais nítido. Alguns artistas abordados já vinham trabalhando desde finais dos anos 70, como Marco Túlio Resende, Mário Zavagli e o crítico Frederico Moraes; outros se estabeleceram mais próximo da década de 90, como Ricardo Homen, e Jimmy Leroy. Alguns grupos de artistas evidenciados a partir de 1980 têm como característica o saber do ofício, com a base comum ao artífice, do trabalho com a mão, como: Fernando Lucchesi, Lincoln Volpini, Mário Azevedo e Marcos Coelho Benjamim. Os ateliês coletivos irão surgir nos depoimentos, o Ateliê Bonfim, a Oficina Goeldi, o Risco, e posteriormente, a Oficina 5 e o Galpão Embra.

Em quase todos os depoimentos, identificam-se preocupações de foro íntimo na produção das obras, quando as experiências passaram a se dar nos pequenos mundos da vida individual e coletiva. As narrativas são fragmentadas e o comprometimento afetivo – a meu ver – ganha destaque maior que os engajamentos ideológicos. Pode-se entender, com esses dados, que as questões da arte, na época, vão muito além do suporte e dos materiais, além da própria pintura. Em relação a todo esse cenário que se descortina no Brasil e no mundo, observam-se características comuns e elas são como um mecanismo de reelaboração do tempo na atualidade, funcionando como sob o princípio de ondas concêntricas, que tanto crescem quanto decrescem, em fluxo e refluxo, quando os modelos de dentro se cruzam com os de fora, longe de um único sentido. A satisfação proveniente da oportunidade de apropriação desse universo – não no sentido de ter para si, mas como possibilidade de organizar as linhas que aqui aportam, de modo particular, quase específico – é um dos resultados e contribuição deste trabalho, em um movimento de impulsão para continuar contribuindo em outras ações.

Ao contrário do que se costuma afirmar, a pintura não foi apenas resgatada nos anos 80, mas a *possibilidade de relação com a imagem, posta em xeque pela arte conceitual das décadas anteriores* (LONTRA; SILVA, 2014, p. 56). No registro do gesto, ou na ênfase em imagens de grande carga expressiva, cria-se um repertório a partir do qual os artistas e suas obras se relacionam. Como consequência do convívio, nos espaços coletivos, a ação do fazer é estimulada e torna-se consciente aos poucos. Quando o artista quer e aprende por meio da sua matéria, há uma troca de experiências plásticas comentadas pelos seus pares, conferidas mutuamente todos os dias. Essa premissa contribuiu para a sua qualidade, quando havia uma maior disposição para a experimentação.

A orientação técnica acentua a presença do objeto, no ato de segurar a ferramenta de trabalho e criar a partir daí. Com o tato, cognições linguísticas se estabelecem, e, ao darmos nome àquilo que seguramos, “pegar” é como “entender”. “O que a mão sabe é o que a mão faz” (SENNET, 2009, p. 178). O trabalho com as mãos delinea a produção de uma formação de artistas; o toque localizado insistente cria calosidades que protegem as terminações nervosas da mão, que fica mais hábil, menos hesitante, na sondagem com a ação a partir dos materiais. A técnica assiste a resistências no conceito mais ampliado e pode parecer destituída de alma. Mas o grau de capacitação decorrente libera o pensamento para outros voos.

É “como se olhássemos, diretamente de frente, o nosso espírito” (SENNET, 2009, p. 178). A mão é como o zoom em uma câmera. As informações assim armazenadas

permitem que a visão e o tato, no ato de pegar e manusear os instrumentos, de criar algo do nada, funcione em harmonia com a rede neural. Há também, nesses percursos a seguir, frequentes referências ao corpo e ao trabalho manual, em marcas que partem de escolhas subjetivas, que se dão por meio de afirmações de identidades, na conduta com os materiais e imagens assim construídas. Nos discursos em questão, é visível uma memória afetiva que recupera histórias, recriando perspectivas de “um mundo” em suas memórias. Os relatos estão aqui transcritos quase literalmente (apesar da necessária edição para registro textual e sua *melhor* leitura)¹, preservando uma linguagem coloquial e colocando em evidência as relações com o todo a partir da experiência de cada um.

¹ A transcrição direta das fitas com as entrevistas originais foi realizada por Ana Paula Garcia, com revisão ortográfica de Luciana Lobato e revisão técnica/histórica de Mário Azevedo que, durante esse mesmo processo, fez alguns cortes e incluiu algumas complementações de passagem em seu próprio depoimento, já registrado. Três outros artistas redigiram seus próprios textos, respondendo às questões colocadas: Giovanna Martins, José Alberto Nemer e Patrícia Leite, e esses foram fielmente inseridos no conjunto aqui apresentado.

2A. 1 Ângelo Marzano

Belo Horizonte, Minas Gerais, 1955.
Artista plástico autodidata e professor. Vive e trabalha em Niterói, Rio de Janeiro.

Andrea Lanna: Gostaria que você resumisse como foi sua atuação nas artes plásticas, a partir dos anos 80.

AM: Atualmente, estou com 60 anos; moro em Niterói desde 84, 85. Na época da exposição da *Geração 80*, no Parque Lage – a partir da qual você começa sua pesquisa – eu estava entre o Rio e Belo Horizonte. Na verdade, eu ainda estava ligado ao fechamento da Escola de Artes e Ofícios em Contagem, com o Amilcar de Castro. Essa escola era um projeto que ele tinha conosco: eu, o Fernando Lucchesi e o Marcos Coelho Benjamin. Nós estávamos ali há dois anos, mas a escola não se firmava; já estava fechando e o processo não deu muito certo naquele tempo. E eu comecei a me organizar para vir para o Rio. Mas, como eu ainda tinha algumas coisas lá, ficava meio cá e meio lá.

Então, do que eu me lembro, assim exatamente, é do processo que me levou a ser convidado para a exposição *Geração 80*; acho que foi o *Salão Nacional de Artes Plásticas*, da Funarte (no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) do qual participei em 83, que funcionou como *uma base* (foi o que fiquei sabendo depois, do Marcus Lontra e do Paulo Leal, organizadores da exposição). Parece que aquele salão foi o núcleo para o pensamento da *Geração 80*, dos artistas que participaram daquilo; mais também outras exposições que ocorreram e alimentaram tudo. Há também uma exposição importante, que foi a *Brasil Pintura*, feita em 1983, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Foi um projeto da Funarte, organizado pela Maria do Carmo Secco, com montagem do Paulo Leal e texto do Frederico Moraes. Porém, nessa exposição, reuniram jovens artistas (alguns dos que estouraram no período da *Geração 80*, um ano depois, estavam presentes lá) junto com pintores já consagrados. Havia artistas como o Rubens Gerchman, por exemplo, e outros; ela também foi um outro núcleo.

Em relação à *Geração 80*, me lembro de que existia um núcleo mais centrado no Parque Lage, já ligado a algumas galerias novas, que estavam surgindo há pouco tempo no Rio de Janeiro (Thomas Cohn e César Aché, entre outras) e que eram núcleos de artistas, principalmente do Rio e São Paulo; mas existiam artistas de todos os lugares também. No catálogo da *Geração 80*, feito pela revista *Módulo* (que era praticamente de Arquitetura, normalmente), isso fica evidente, pois antes da apresentação desses 123 artistas – com uma foto e um pequeno currículo de cada um – tem uma série de propagandas dessas galerias, onde se vê esses artistas, que já trabalhavam e faziam uma força no mercado. A *Geração 80* tinha essa *vontade de mercado*, criada pelos galeristas inclusive.

AL: Mas, você acha que já existia essa consciência nos artistas, desde o início?

AM: Eu acho que sim; porque, quando eu estava chegando ao Rio, eu já possuía um

pequeno conhecimento do meio; mas era um artista que estava vindo de Minas. Apesar de já ter feito exposições no Rio (como uma no próprio Parque Lage em 81) e participado de alguns salões nacionais, conhecia alguns artistas e críticos da época. Mas – para mim, foi surpresa – quando fui levar meu trabalho para o Parque Lage, eu percebi que existia uma diferenciação; eu acho que esse centro de artistas preenchia aquela festa. Na verdade, havia um pequeno núcleo (não tão pequeno assim) de artistas que tinham um *marchand* e, talvez, até críticos em torno do seu trabalho – isso eu não posso dizer direito, mas eu acho que sim – e já havia até a divisão e a marcação dos espaços de cada um. No catálogo, isso ficou claro para mim. Pois havia nele uma série de páginas de propagandas de galerias e artistas, que já eram diferenciados; e o resto era o resto. Eu me lembro de que, na época em que vim para o Rio, para trazer o trabalho, para mostrá-lo. Em um período um pouco antes disso, eu e outros artistas de Minas também fizemos uma exposição em São Paulo, éramos 10 artistas expondo no terceiro andar do prédio da Bienal, em uma exposição organizada pelo Márcio Sampaio.

AL: Você se lembra do nome da exposição?

AM: Era *Dez artistas mineiros* e essa exposição não era só de pintura e nem estavam lá apenas artistas jovens; estavam Amilcar, Celso Renato de Lima, eu, Fernando Lucchesi, Marcos Coelho Benjamim, acho que a Nícia Mafra e o Marco Túlio também (era um grupo diferenciado e os trabalhos também) e envolvia trabalhos com papéis, desenhos, ou objetos feitos com papel; AINDA me lembro que o Mário Azevedo estava nessa exposição e o Paulo Henrique Amaral também. Mas, voltando, quando eu cheguei ao Parque Lage, havia uma outra coisa. Não sabíamos o que era a exposição *Como vai você, Geração 80*. Sabíamos que era uma exposição, ok; mas, na chegada ao Parque Lage para levar os trabalhos, percebemos – ou eu percebi – que aquilo era um movimento para fazer uma grande festa (o que, na verdade, foi). Isso tem seu lado positivo; porque foi um grande acontecimento na área das artes; existia uma alegria naquilo, uma festa mesmo. O dia da abertura lembrou muito o clima do movimento do *rock brasileiro*, que estava acontecendo no Parque Lage também.

AL: Então houve uma diferenciação do período anterior, um período repressor – que foram os anos da ditadura, os anos 70 – em que os artistas não tinham muita saída; então essa geração se opôs a essa repressão?

AM: Sim; havia um trabalho diferenciado, mas que não foi bem assim. Se você focar artistas que participaram da *Geração 80*, alguns preservavam uma relação com a geração anterior; como eu, por exemplo. Mas eu acho que havia uma tentativa de mercado evidente, no sentido de que era uma possibilidade de lançar um produto de mercado; as galerias estavam eufóricas com aquilo.

AL: Havia uma euforia geral, política?

AM: É. Foi um período em que se abriram muitas galerias, existia o *rock'n roll*. Vendeu-se também uma ideia de que os artistas faziam somente uma pintura do gestual, da alegria, que não existia um pensamento naquilo; o que não é verdade. É lógico que tinha – a pintura gestual – como se aquilo fosse uma oposição... mas não era uma oposição. Era uma vontade de não estar amarrado, de ser livre: isso é verdade. Essa

questão estava levantada, pois vivíamos uma coisa muito cinza e, de repente, a cor explodiu. A vontade de pintar, de trabalhar com a cor aí já existia.

AL: *E foi nessa época que você foi viver no Rio?*

AM: Sim, nessa época, eu fui para o Rio; nessa época, foi definitivo. Só que um pouco antes da *Geração 80*, aconteceu uma série de exposições – ou salões – em que a pintura (já) estava sendo colocada, estava reaparecendo, depois daquele período todo conceitual, digamos assim; mas existia a mistura dessas coisas.

AL: *Um pouco dos 70 nos 80?*

AM: Sim. Existiam artistas jovens e não jovens; na exposição *Brasil Pintura*; havia artistas consagrados. Na mostra, artistas como Mira Schendel, Antônio Henrique Amaral e Carlos Vergara, misturavam-se com os artistas jovens; o *Brasil Pintura* é (como) um dos salões que aconteceram; mas existiram diversos casos em que isso acontecia. Eram mostras com muitos artistas, (quando) acontecia essa mistura de artistas consagrados e jovens, com a Leda Catunda, por exemplo. No Centro Empresarial Rio, houve um outro evento relacionado à pintura, com artistas como o Carlos Fajardo, expondo com outros artistas. O que eu estou dizendo é que esse chamado *retorno à pintura*, não se dá (apenas) com a *Geração 80*. Em uma série de exposições que estavam acontecendo, artistas já consagrados trabalhavam com a pintura também. Em um primeiro momento, existiu uma certa vontade da pintura, que não estava acontecendo só aqui, mas em todo o mundo. A Transvanguarda na Itália, o Neoexpressionismo na Alemanha... essas coisas estavam acontecendo na Europa, em Nova York, com um grupo grande de artistas que se interessavam novamente pela pintura e que desencadearam a *Geração 80* no Brasil; foi uma leva de artistas jovens, com muitos estudantes do Parque Lage inclusive; muita gente sumiu e muita gente continuou.

Acho que nessa divisão por gerações – mais em um sentido libertário do que como um rompimento de uma consciência política ou do material – houve uma vontade de experimentação livre com a pintura. Passávamos por um período forte, em que se finalizava a época da ditadura; na arte, tinha antes algo forte, de uma arte conceitual, em que pensamento e texto eram muito importantes... e que essa geração que estava surgindo queria se sentir mais livre, sem amarrações formais e conceituais. Na arte e na música, por exemplo, como no falado *rock brasileiro*, existia uma vontade de *explodir tudo*. Nessa época, a gravura e o desenho não estavam tão em voga quanto a pintura; talvez porque o desenho seja um trabalho que se aproxime muito ao fazer da escrita, ele tem essa ideia do pensamento, do desenvolvimento de uma ideia. Tanto é que os artistas ditos conceituais – a maior parte deles – desenhavam e não pintavam! Existia uma relação com o objeto, com o desenho, com as instalações, muito mais do que com as ideias que envolvem a pintura. A gente não pode esquecer que – nas exposições que antecederam, e foram várias pipocando por aí, entre Rio e São Paulo, principalmente, mas em Minas também – com a exposição *Brasil Pintura* (entre essas outras que também tiveram repercussão), podemos observar a presença da pintura junto com muitas outras técnicas também. Escultura era pouco; o grosso mesmo era a pintura, com muita cor e com o suporte maleável. No geral, as pinturas não estavam em suportes retangulares ou quadrados; eram apresentadas soltas e recortadas, pois existia esse aspecto livre em relação ao suporte.

AL: *O que você acha da divisão por décadas?*

AM: Eu acho que isso já acontecia desde o início do século XX, se pensarmos nos movimentos, nos *ismos*, no surgimento da vanguarda, que vai demarcar também essa ideia de novidade, de ultrapassar, de descartar algo, entrando numa nova situação. Isso ajudou a criar essa ideia de demarcação do tempo, por movimentos e manifestos: Dadaísmo, Surrealismo, enfim, Cubismo... e vai por aí. No período pós-guerra, essa marcação continua e, no Brasil, temos uma coisa forte que é a arte geométrica, o Concretismo e o Neoconcretismo, que culminam num período forte dos anos 60. É (depois) a *Nova Figuração*, com artistas como Gerchman, Antônio Dias, Vergara e o Roberto Magalhães, artistas que começam a fazer um trabalho que rompe com a arte concreta, geométrica; que tem a *Pop Art*, na mesma época acontecendo nos EUA. Só que a nossa relação com o *pop* era mais política, mais forte nesse sentido, até pelo que vivíamos no país; e isso não só no Brasil: podemos ver essa situação na Argentina e na arte latino-americana em geral. Esses artistas trabalhavam com pintura e faziam outras coisas também, como objetos; se você pensar bem, muito do que é feito nos anos 80, de certa forma, já tinha sido ensaiado nos anos 60. Não é à toa, nesse período, que pelo menos dois artistas desses que eu citei – que estão nessas exposições que ocorreram antes da *Geração 80* ou durante, no caso o Gerchman e do Vergara – estavam fazendo um trabalho até um pouco abstrato naquele tempo. Antes da *Geração 80*, o Gerchman já havia sido diretor do Parque Lage; já na época da exposição, era dirigido por Marcos Lontra, curador e diretor. Foi ele quem fez a grande transformação no Parque Lage e que resulta na Escola atual; ele foi, talvez, o primeiro incentivador das mudanças, que se abrem nesse espaço.

AL: *E então, de Belo Horizonte você foi para o Rio. Aí já surge uma outra direção para o trabalho de arte. Você se lembra, antes, da exposição Figuração Selvagem?*

AM: Eu participei dessa exposição, já morando no Rio há um tempo. A *Figuração Selvagem* foi uma exposição que fizemos eu, Lucchesi, Benjamim (e outros) em BH, em 1980 (não, o Benjamim não estava nessa não). Mas, eu acho que essa exposição foi muito boa para mim; naquela época, a gente ocupou todo o Palácio das Artes. Existiam milhões de coisas diferentes que fazíamos, trabalhos em diversos suportes. Essa exposição tinha pintura, desenho, objeto, gravura, instalação, texto. Dentro da exposição, inclusive, fizemos uns painéis que formavam quase que um labirinto, em que cada um dos artistas ocupou uma parte e alterávamos a montagem todos os dias. Eu, por exemplo, fiz uma série nos vidros da Grande Galeria do Palácio das Artes, em que pendurei gravuras anexadas ao vidro. Então, ali na minha história, apresentávamos uma mistura de trabalhos; e, para mim, quando veio a *Geração 80*, não me pareceu nenhuma novidade, porque eu já fazia isso. E o que fazíamos naquele tempo era não desligar; tínhamos uma energia, mas (também) tínhamos consciência do que fazíamos em termos de conteúdo e conhecimento das vanguardas; não queríamos romper com aquilo, queríamos era ligar com outras coisas, pois tínhamos consciência de que a referência era tanto a coisa brasileira quanto a de fora. Eu acredito que isso existia em grande parte do grupo, tanto em Minas, quanto nos artistas do Rio. Se olharmos a trajetória de muitos desses artistas, podemos verificar que eles se ligaram a muitas outras coisas. Só para citar: o Barrão, o Ricardo Basbaum e o Alexandre Dacosta, por exemplo. Eram artistas – que pertenceram à *Geração 80* – faziam pintura, mas também trabalhavam conceitu-

almente, com performances, e continuam trabalhando. Muitos artistas gráficos ou que faziam objetos, introduziram o som em suas obras; existiam milhões de coisas. Na verdade, para mim, o marco da *Geração 80* como um todo é a ideia de mercado: era mais fácil vender pintura e aquilo explodiu como tal (acho que a coisa se tocou aí).

AL: *E o Rio de Janeiro era a porta...*

AM: Sim; existia um hiato grande em termos de galerias e tudo, nos anos 60 e 70; só existiam grandes galerias no Rio de Janeiro e São Paulo, nessa época. Mas em termos de mercado, os anos 70 foram anos ruins mesmo. E quando o mercado abre as portas, surge esse interesse. Tanto que surgiram diversas galerias, que não duraram quase nada; abriam e fechavam em questão de poucos meses. Então houve um movimento nesse sentido, independente da vontade dos artistas de se libertar; no sentido de usar a pintura como um campo de exploração, de desligamento de uma opressão política e de uma arte que demandava muita racionalização. Eu acho que em Minas Gerais, existiu a *Figuração Selvagem*; e logo depois surgiram também outras exposições em que outros artistas participaram, como Marco Túlio Rezende, Sérgio Nunes, Marcos Coelho Benjamim (foi a *Notícias da Terra*), assim como havíamos feito a exposição *Figuração Selvagem*. O Márcio Sampaio era o diretor do Palácio das Artes e a gente se apresentou querendo fazer um trabalho lá; e ele topou realizar: abriu o espaço e logo depois fez outras exposições, com outros artistas, como aqueles que citei anteriormente, que eram parte de um outro núcleo, que realizava umas coisas que tangenciavam o que a gente tinha feito antes e que apresentavam outras características também. Era uma exposição aberta... porque também haviam artistas que – como o Sérgio Nunes – que trabalhavam com pintura, desenho e até alguns objetos; o Benjamim era um cara do desenho e dos objetos, assim como Marco Túlio. Nesse núcleo... a gente acabou se conhecendo – eu conheci o Benjamim ali, e ele se juntou ao meu núcleo – e fazendo uma outra exposição no Museu de Arte da Pampulha, que envolvia seis artistas que saíram desse(s) núcleo(s). O Sérgio Nunes não participava disso e nem o Antônio Julião – que já tinha morrido - e o Humberto Guimarães, sim, que entrou nisso depois, como eu lembro. Foi uma exposição que a gente fez no museu, que estava meio esquecido... praticamente só existiam os salões lá e aí a gente foi e montou tudo; foi uma exposição também muito interessante. Então havia ainda outros grupos em Minas, fazendo outras coisas; eu acho que o fato de a gente viver num lugar mais de interior, em relação aos núcleos litorâneos, Rio, ou industriais, São Paulo – mesmo que próximos também – a gente tinha menos pressão. BH era uma cidade em que não existia praticamente nenhuma galeria; a galeria que estava surgindo na época, e era assim uma possibilidade mais aberta, era a Gesto Gráfico, que surgiu nos anos 80. Eu fiz minha primeira exposição em 81 lá; fui um dos primeiros artistas a expor lá. O Amilcar nos levou, a todos nós, para expor lá; essa é a verdade. Ele fez a primeira exposição da galeria e foi levando vários artistas. Tinha o Jorge dos Anjos, de Ouro Preto, que também expôs lá e que também é um dos artistas importantes desse período dos anos 80; fazia seu trabalho através da pintura e objetos, e tinha alguma relação com o Amilcar; é um artista também interessante. Há vários outros artistas desse período que eu considero interessantes, através dos quais vai acontecendo uma mudança que não ocorre só lá, mas ocorre em tudo.

Acho que foi uma reação natural, na medida em que entram novas tecnologias. Por exemplo: a primeira coisa que eu trabalhei em arte foi com *super 8* – fotografia

e *super 8* – em 74; foram as primeiras obras que eu expus na minha vida. Não existia vídeo, mas já havia a intenção de alguns artistas; eu acho que o vídeo é uma coisa que empolgou os artistas, quando o material começa a ficar mais leve, mais fácil de ser trabalhado; porque o VHS possibilita uma agilidade. O vídeo, de certa maneira, passou a ter aquela agilidade que o lápis tinha. Com o lápis e o papel eu faço muita coisa, é barato e tal. O vídeo começou a ser assim também. Só que houve um período, em Minas nos anos 90, que o núcleo de audiovisual começa a ser muito forte, frente ao Brasil inteiro. A gente não pode esquecer (de citar) que, nos anos 70 para 80, a gente tinha o audiovisual... que era a projeção de *slides* com som! Talvez Minas tenha sido a precursora dessa produção, com Maurício Andrés, Liliane Dardot, Beatriz Dantas, Paulo Pederneiras; toda essa turma tinha uma força muito grande. O próprio Frederico Morais – um crítico de arte – fez muito audiovisual. Então eu acho que já existe, de certa forma, uma tendência a essa ideia do audiovisual em Minas; e quando surge o vídeo, isso facilita. Isso tudo, desacelera nos anos 80; até porque, nesse período, ainda não existia máquina digital; daí, esgota-se o ciclo do audiovisual e o *super 8* – que também se usava muito, menos que o audiovisual – sumiu do mercado. Existiu um hiato nesse período, em que os equipamentos de vídeo já se mostravam ultrapassados; mas é algo que retorna nos anos 90, depois com máquinas melhores. Eu nunca fui um artista de mercado; na minha vida toda, só fiz exposições em galerias comerciais em Belo Horizonte; e, mesmo assim, foram poucas. Fiz três exposições na Gesto Gráfico, em 81, 84 e 86, e mais uma outra exposição coletiva depois, e nunca mais. No Rio de Janeiro, eu nunca expus em galerias comerciais: o meu trabalho é apresentado sempre em vias institucionais ou espaços alternativos. Então, eu nunca estive formalmente atrelado a esse mercado; eu vivo do meu trabalho; raramente vendo, mas vendo. Alguns colecionadores compraram trabalhos meus; mas a maior parte do que eu vendi foi para amigos. Tenho amigos que colecionam coisas minhas; e o resto do meu trabalho é ministrar aulas. Também não sou preso a nenhuma instituição; e há outros trabalhos que fiz, sempre ligados à arte; mas nunca tive carteira assinada e esse tipo de coisa. Eu sobrevivo, sabe-se lá como.

Quanto ao pessoal, a maioria (grande parte daqueles artistas estava na festa) está sumida; o que é natural. Muitos – e não poucos – se deram bem no mercado e, hoje, são assim mundialmente conceituados. Outros estão aí, vivendo como eu, e seguem fazendo seu trabalho, expondo, trabalhando, mesmo não tendo acontecido no mercado. Eu acho que esse processo é independente de geração: os artistas que têm seu trabalho como algo importante para a sua vida, vão continuar, independentes do mercado. Conheci artistas no Rio que foram premiados em salões com destaque – como é o caso do Manoel Messias – e que morreram na rua; ele e a mãe dele estavam vivendo como indigentes. Com relação à mudança tecnológica, essas imposições, isso sempre houve também. Por exemplo, nas exposições – como a *Geração 80* – a imposição era a pintura e o resto estava ferrado – desenhista, gravurista, audiovisual – com raríssimas exceções. Daí foram surgindo outras coisas – que não eram necessariamente de mercado – mas que vinham de instituições.

Alguns períodos (são) muito engraçados, porque (digamos) o que valia era a matéria. Então, por exemplo, a arte era matéria; e se você estivesse trabalhando com materiais diversos, era isso que contava, nem tanto para o mercado, mas os espaços institucionais mostravam isso; os críticos queriam isso. É sempre assim, alguém que-

rendo marcar um território; um exemplo são as Bienais, que aconteciam, por vezes, somente com pintura; depois a pintura some. E há pouco tempo era só fotografia. Isso é o poder político, seja de mercado, seja de um burocrata; ou de alguém que manda ali, que coordena algo naquele momento. Às vezes, não se consegue expor em determinado espaço institucional ou público, porque não se faz parte daquele momento, eles não se interessam naquele tempo; e isso sempre foi assim, não é novidade. E sempre haverá artistas que têm um bom trabalho e que não vão acontecer, nunca; vão desaparecer e ninguém vai saber. Como também, outros artistas vão surgir do nada, de repente; e mesmo artistas que desaparecem e reaparecem. Eu acho que essa marcação de gerações é sempre uma forma de querer se designar (demarcar) um espaço, uma época; de querer enquadrar numa moldura. O trabalho dos artistas desse período, independentemente de terem participado da exposição *Geração 80* ou não, é muito diferenciado hoje. Talvez seja muito difícil juntá-los de uma maneira coerente agora; porque o trabalho anda e muitos desses artistas já fazem outras coisas. Quando falo dessa mudança no tempo, penso em mim: o meu trabalho de hoje não tem nada a ver com o que eu fazia antes; mas mesmo assim, vejo nele uma coerência. Existe algo que marca e que está presente no passado e no agora; talvez seja difícil pensar no trabalho da época e de hoje, e colocá-los lado a lado (talvez isso não faça sentido). Mas se você puder observar a linha que liga esses trabalhos antigos aos de hoje, fica mais fácil entender o que estou dizendo.

AL: Certo; muito obrigada.

2A. 2 Cristiano Rennó

Andrea Lanna: Vamos falar da Geração 80... você estava falando do Núcleo Experimental, com o Amílcar de Castro orientando um grupo, em 82. Eram você, Fátima Pena, Isaura Pena... (Ele apresenta uma pintura de dois carros batidos: um amarelo e outro vermelho, dos anos 79/80, feita lá no Museu da Pampulha. Também mostra outro trabalho de 90, Biruta, que fez parte da exposição Construção Selvagem; uma pintura andante, segundo ele.)

CR: Era muita gente. Era um grupo da Extensão da Escola Guignard; a maioria eram pessoas formadas lá, muitas senhoras; e eu entrei com 16 anos; era um menino no meio daquelas senhoras.

AL: E esta exposição, por exemplo, Construção Selvagem, no Palácio das Artes; nos fale dela.

CR: E no Centro Cultural São Paulo, em 1990.

AL: Você gostaria de falar de onde você parte em seu trabalho? Essa Biruta, por exemplo, é objeto, é parte de uma instalação... pode ser uma performance?

*CR: Eu acho que ela é mais um objeto; pintura, não é! Ficava na exposição presa por fios de nylon, no espaço, meio solta como uma biruta (dessas de aeroportos). Mas agora eu brinco de vesti-la; e esse jeito de vestir, com a mão para fora do tubo; foi a Adriana Leão quem me sugeriu isso. É, eu acho que essa exposição (a *Construção Selvagem*, ao homenagear o Celso Renato de Lima) privilegiou a questão do fazer, do artesanato. Talvez o Celso seja um pouco como o oposto do Amílcar, mais geométrico e universal; o Celso mais selvagem, mais indígena. E eu acho que o conjunto dos artistas foi formado a partir dessa ideia; ou seja, tem uma geometria, uma construção, e tem esse lado da mão também.*

AL: Aqui, você costurou cada um dos quadriláteros, não é?

*CR: Tingi e costurei depois. Era uma época em que eu estava *mexendo* com tingimento de tecidos. Antes eram as tranças, como na minha primeira individual em Belo Horizonte, lá na Sala Corpo de Exposições (que eram um trabalhos com panos também, tingidos; americano cru e trançado). Mas dá para abrir uma caixa só para você ver, se você quiser. Você não viu essa exposição, não?*

AL: Vi sim; eu me lembro dela.

CR: É a juventude; como uma banda de rock. (Ele mostra algumas fotos antigas e imagens de catálogos.)

Belo Horizonte, MG, 1963. Artista plástico graduado em Desenho Industrial pela FUMA, atual UEMG. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

AL: Mas essa exposição foi no Ponteio. (Ele vira a peça gráfica e mostra o seu outro lado, em que se veem algumas imagens de trabalhos e se lê os nomes dos participantes: Cristiano Rennó, Eduardo Motta, Isaura Pena, Jimmy Leroy, Márcia David, Mônica Sartori e Patrícia Leite.)

CR: Sim; eram sete *outdoors*, pintados lá no espaço do Shopping Ponteio mesmo, em papéis de *outdoor* e montados depois (em alguns *outdoors* em sequência, que beiravam a avenida/rodovia que levava até lá, muito movimentada sempre).

AL: Penso que, nessa época, ninguém tinha muita consciência do trabalho, da situação política; você acha que tinha? Depois houve uma mudança com as Diretas Já e essa coisa pós-ditadura; mas você acha que isso pode ter influenciado essa eclosão de cor e a artesanaria? Porque a gente tinha uma relação no trabalho com a oficina muito forte, não é?

CR: É, parece que depois a coisa conceitual pegou mais, não é? Acho que as coisas sempre estão meio juntas e que o Expressionismo Abstrato veio antes: os americanos, Barnett Newman, (Mark) Rothko etc. Acho que a gente vem através do Amilcar, pega um pouco essa onda, não? Estou falando mais do Expressionismo Abstrato, essa coisa mais Pollock.

AL: E havia os salões também, não é?

CR: Eu nunca recebi prêmio nenhum.

AL: E o Salão era, ao mesmo tempo, uma vitrine.

CR: Eu me lembro do Amilcar dizendo que, infelizmente, esse era o caminho. Porque eles tinham uma estrutura um pouco antiga, com essa questão da seleção, sempre complicada. Hoje o esquema é portfólio virtual, bem diferente.

AL: Você concorre aos espaços, às mostras, através de editais.

CR: Pois é. E tivemos aqui (lembra?) as *Mal traçadas linhas*. Nesse tempo, eu acho que já se apresentava algo mais relacionado ao desenho infantil, à garatuja. Tinha aquela coisa meio Cy Twombly, meio (Antoni) Tàpies, não é?!

AL: E a criança de sempre? Foi na Gesto Gráfico? [Na verdade, a exposição "A criança de sempre" foi exibida no Espaço Cultural CEMIG, em Belo Horizonte, em Dezembro de 1985. Também estive no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo, no ano seguinte. Depois seguiu posteriormente para o Festival de Inverno de São João del Rei, Minas Gerais (Julho de 1987), e para o Museu Postal e Telegráfico dos Correios e Telégrafos, em Brasília (Setembro de 1988). Grande parte das obras de crianças que compunham a mostra, veio de alunos que cursavam as oficinas da Escolinha de Arte do Gesto Gráfico, que exibiu apenas algumas peças do conjunto lá.] E as exposições no Gesto Gráfico; de quais você se lembra? Qual foi a sua primeira lá?

CR: A Galeria e Escola do Gesto Gráfico, para mim, foi muito importante. Eu comecei a trabalhar com ela em 89, depois da minha primeira exposição, no Corpo. Antes de fazer a exposição na Gesto Gráfico, a Fátima Pinto Coelho já estava gerenciando o Getúlio Arte Contemporânea – uma galeria dentro de uma loja de sapatos – e eu fiz lá essa exposição, em janeiro de 91. Aí depois eu fui fazer a minha individual, já na galeria, em 95; e aí já era uma instalação com fotografias. Eu já estava entrando um pouco na *onda* da fotografia. É... mas antes ainda, fiz uma exposição com Márcia David e o Eduardo Mota no IAB.

AL: Ah, eu me lembro! *Aí está: Cristiano, Márcia, Eduardo, 1988.*

CR: Eu achei que era 1987! Eu me formei em Desenho Industrial em 86 e, depois de formado, resolvi optar pelas Artes Plásticas. Lembro-me também de uma exposição na Itaú Galeria de São Paulo, em 89.

AL: *Era bem bacana esses projetos do Itaú, não é? Ocupação Coletiva de 11 artistas.*

CR: Foi em uma boate, com o Ricardo Homen, Solange Pessoa, quando eu os conheci em 1989. Isso aqui já são os anos 90. Um trançado também, de pano tingido. E esse aqui foi uma exposição em Ouro Preto – *A identidade virtual* – com curadoria do Walter Sebastião e do Paulo Schmidt, em 93... (folheando o catálogo da mostra); acho que tinha alguma coisa a ver com o Mercosul, uma curadoria com várias outras pessoas aí. Em relação à outra coletiva, tem essa...

AL: *Tem um texto do Luís Henrique Horta; que interessante. Esse outro catálogo é maravilhoso, não é? São os Ícones da Utopia e as Utopias Contemporâneas. Foi um projeto de curadoria do (José Alberto) Nemer, com o Mário Azevedo e o Luís Augusto de Lima como assistentes e um design gráfico primoroso do Marcelo e do Marconi Drummond. Então você estava em qual deles?*

CR: *Ícones da Utopia*. Também expus um trabalho de tecidos tingidos e costurados. São bordados; esse é mais bordado que costurado, nas bordas dos quadrados grandes e dos pequenos.

Isso já foi mais para os anos 90.

AL: *Veja; é um trabalho da Ana Horta; você a conhecia?*

CR: Pouco, muito pouco. Conversei com ela poucas vezes. (Lê a legenda da imagem no catálogo da exposição da qual falamos: Cristiano Rennó, *sem título* (detalhe de instalação c/ materiais diversos) 250 x 400 cm. Fotografia: Cao Guimarães.)

Você fala (do trabalho) dos sacos plásticos? Ele mostra o catálogo da exposição *Prospecções: Arte nos anos 80 e 90*, com uma fotografia de uma instalação com sacos plásticos afixados em sequência em uma parede, contendo diferentes objetos e materiais; era o colorido e a matéria; transparência e opacidade. Esse outro é da (exposição) *Chão e Parede*, no Galpão Embra. É... um tanto de gente jovem, cheia de gás. No caso desse catálogo, em preto e branco, o meu trabalho perdeu muito em qualidade de reprodução. (Ele mostra outras peças gráficas.) Junto com essas duas outras bandeiras (vistas anteriormente) foram mostradas nessa exposição aqui: e apresenta para a câmera um impresso verde claro no qual se lê *Paulo Schmidt, Cristiano Rennó e Cláudia Renault*, Galeria Circo Bonfim, abertura dia 25 de setembro, 20h.

AL: *Essa galeria era muito bacana; um galpão bacana, não é?*

CR: Veja. Aqui o trabalho da exposição do Gesto Gráfico, uma instalação com fotografias de papel celofane. A parte das fotografias participou do *Panorama da Arte Brasileira Atual*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 95. Eram quatro fotos: vermelhas ou vermelhas e amarelas, em volta de um varal de papel celofane, também vermelho e amarelo. Esse varal ficava no meu ateliê e eu fotografei as janelas através dele. É... a transparência de cor. Aqui alguma coisa da Lisette Lagnado em 99. (Ele mostra a capa, em que se lê *Objeto, anos 90, cotidiano-arte*, e começa a passar as páginas. Mostra uma lista com o nome de vários artistas, inclusive o seu. Lê-se ainda Arthur Bispo

do Rosário, Rubens Azevedo, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Marepe, Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães.) A minha página não ficou muito boa não. Mas melhor companhia, impossível. Já esse aqui é uma exposição da Solange com alunos da Guignard ocupando um galpão na UEMG, meio abandonado na época (parece que tinha sido até uma espécie de prisão). Ela levou os alunos para ocupar o espaço e me convidou para tomar parte na mostra; mostrei um trabalho com fotos coloridas. Mas, nesse trabalho em preto e branco, havia umas fotos que fiz atravessando uma das celas onde o povo ficava. Essa outra peça já é de quando eu dividia ateliê com a Isaura, a Patrícia e a Andréia Guimarães.

AL: Como é essa história? São fotografias; aí depois você monta em fotogramas e escolhe, manda ampliar...

CR: É, nesse caso aí, que eu chamei de *Barras de Cor*; fotografei as barras de cor da televisão encostando a lente da câmera na tela da TV. Desse filme aí, com 36 imagens, eu fiz uma edição com 22, montadas em dois tamanhos diferentes. Mas acabou virando mais uma *instalação fotográfica*: a disposição dessas cores, desses quadros, era o elemento mais importante do trabalho.

AL: E aí você montou em um tamanho maior?

CR: Não muito grande, no caso dessas primeiras que estava te mostrando; montei em dois tamanhos, 16 x 24 cm e 24 x 36 cm. Houve uma outra montagem, em uma exposição – que eu propus à Fátima – a quatro mãos, e a exposição se chamou 2 x 2. Eu pregava dois na parede no lugar que eu quisesse e depois vinha ela e colocava mais dois; aí eu vinha e pregava mais dois, e ela mais dois... e isso é a imagem da tela da televisão.

AL: Com esse tremor...

CR: É; mas isso em uma época diferente da fotografia. Hoje a foto digital possibilita muito mais que esse tipo de coisa. Na época, era caro, não é? Com o processo analógico então, se fazia uma certa economia... (Ele também mostra outro fotograma, com vários padrões de manchas em preto e branco.) Isto são umas *estáticas* de televisão, aquelas formiguinhas da tela da tv, mal apagada. (E ainda mostra um novo fotograma, agora com umas imagens escuras, com linhas brancas em diversas direções.) Foi o começo dessa história aqui; é a *Lua Cheia*, em que fiz em um movimento de câmera. Eu escrevi isto aqui (mostrando no fotograma): a, e, i, o, u. (Ele continua a mostrar outros documentos...) Amor... e isso fotografando a lua cheia, mexendo a câmera. Mexer no passado é difícil, não é? (A câmera do vídeo mostra outro fotograma com imagens nas cores amarelo, azul, vermelho e magenta.) Estes são a história lá do papel celofane, se referindo a um novo fotograma.

AL: E esses objetos?

CR: São um quebra-cabeças (mostrando outros fotogramas). É como aquele jogo em que você prende um celofane com um elástico num copo e coloca uma moeda em cima. Aí você vai furando o celofane com o cigarro aceso, com várias pessoas em torno; quem furar na hora que a moeda cair no fundo do copo, perde o jogo; aqui temos a moeda no fundo do copo.

AL: Operações inversas. *É bonito!*

CR: Eu gosto dessa escala (apontando para várias fotos). Tem uma coisa meio pele...

AL: *É isso mesmo; muito obrigada.*

2A. 3 Fernando Lucchesi

Belo Horizonte, MG, 1955. Artista intermídia autodidata. Vive e trabalha em Nova Lima, MG.

Andrea Lanna: Como o seu trabalho começou?

FL: Tudo começou porque eu fui trabalhar no Palácio das Artes, com o Márcio Sampaio; eu era montador de exposições.

AL: Isso quando?

FL: 78, 79; fiquei lá durante alguns anos e fui me enturmando com os artistas. Eu já realizava um trabalho; o Márcio me deu muita força, como uma espécie de mentor, quase um professor, e comecei a invadir certas exposições na galeria; quando tinha uma coletiva, eu entrava *de sapo*, como artista, ia lá e dependurava um quadro meu. E daí eu conheci a turma toda, saí de lá em 80, 81 e fui trabalhar sozinho. Casei, separei, comi o *pão que o diabo amassou com o rabo* por uns sete anos. Nesse fim desse período, fiz uma individual na Grande Galeria do Palácio das Artes – que era um conjunto de sete armários – e trouxe a Aracy Amaral para escrever um texto. Ela escreveu, mas o texto se perdeu.

AL: Por quê?

FL: Não sei; se perdeu. Eu me mudei tanto... e o texto não foi editado, só tinha uma cópia dela. A partir dessa exposição, ela me levou para São Paulo, de São Paulo me levaram para o Rio de Janeiro, e foi daí que eu fui convidado para essa tal de *Geração 80* e então eu deslanchei; eu trabalhei muito também.

AL: O que você mostrou lá para a Geração 80?

FL: Três pinturas gigantes.

AL: E você esteve na abertura da exposição?

FL: Eu fiquei no Rio por causa da *Geração 80* – fiquei lá durante um ano, mais ou menos – arrumei uma namorada e fui morar com ela. Comecei a trabalhar com a Maria de Lourdes Almeida, quando expus na galeria da Cândido Mendes, que ela administrava. E então o Frederico Moraes me chamou para expor no MAM – em uma coletiva que se chamou *O visual do Rock* – e escreveu os dois textos... tudo foi meio por acaso; foi aquela história de você estar na hora certa e no lugar certo... e você estar trabalhando, não é? Dando um duro ali e tudo acontecendo até chegar aqui. Hoje estou em Nova Lima já faz 12 anos; e daqui agora, só para o céu.

AL: Só para o céu?

FL: Já não tem outro lugar para ir, com 59 anos. E esse movimento artístico, que enfraqueceu muito em relação às grandes exposições feitas nos anos 80.

AL: *A gente viveu uma contenção econômica nos anos 90, de movimento, de crenças, de valores, não é?*

FL: *É, mas mesmo assim, aconteciam algumas coisas. Hoje, o país está mais rico, mas, praticamente, não acontece nada em Artes Plásticas. (Só de umas artistas caríssimas aí, com quem eu acho que é tudo *marketing*.) A turma se desfez também, o que eu acho mais grave; cada um se isolou no seu canto, o que, para mim, deveria ser ao contrário: avançando a idade da gente, deveria estar mais unido, não é? E convivi com muitos artistas, muitos mais velhos que eu, que me ensinaram muito, com quem eu aprendi muito. E sempre lutei muito; eu gosto de trabalhar: não essa coisa aqui em casa, de fazer um, dois, três quadros por ano. Eu gosto de trabalhar diariamente, seis, sete ou oito horas por dia, e a coisa está mudando muito. Acho que, depois dessa internet, o mundo perdeu um pouco da amizade, do afeto, e as coisas mudaram muito. Eu sempre achei que eu ia chegar na idade em que eu estou, a coisa ia ser mais afetuosa e teria mais amizades; mas não, aconteceu o contrário: teve muito distanciamento, um isolamento muito grande. E vivo arte 24 horas por dia, tem 40 anos; me xingam, que eu sou decorativo (como diz a música, *me xingam que eu estou cansado de viver*) e eu não posso fazer nada, pois a gente cansa. (Eu acho que é tudo um pouco de inveja de gente que é preguiçosa, que é o que mais tem.)*

AL: *Você está começando um projeto com a gravura?*

FL: *Comecei agora com esse ateliê de gravura: eu, Paulo Giordano (com a prensa dele) e Jaime Reis. É com o linóleo, que está sendo uma boa experiência para encher a casa de gente, começar um grupo, ter alguma discussão sobre arte, sobre a vida, sobre nós mesmos, aqui, trancados, trabalhando, tentando alguma coisa. Tem este livro que eu vou lançar, com uma coletânea de trabalhos desde a década de 80, 30 anos de trabalho. E faço o que eu sei fazer; eu diria que eu sou um artista de um quadro só, como vários foram. E acho legal isso: não estou acompanhando moda – eu tento é me acompanhar – e aí eu pintei um quadro e deu certo. Parece... porque eu estou aqui até hoje fazendo isso. Eu acho que é o trabalho diário, operário mesmo, e não tem nada mais do que isso: não tem muito *glamour* e você tem que trabalhar envolvido ali com as suas tintas, respirando aquilo e fazendo diariamente... e vamos ver o que acontece.*

AL: *Nesse ponto, da Geração 80 para cá, o trabalho operário não fez muita diferença, não é?*

FL: *Não... eu já era operário, desde que eu comecei.*

AL: *Digo isso porque uma das características da Geração 80 é o trabalho com a mão; e aí você continua mantendo isso.*

FL: *Exato. Eu continuo do mesmo jeito: meu trabalho é de *peão*. Eu faço a minha tinta e só não faço mais as minhas telas (elas já vêm prontas); mas, antigamente, eu também fazia. Eu faço os meus objetos (eu e o José Francisco.). A Geração 80 me ensinou uma coisa: que eu tinha lugar, que eu tinha espaço nesse mundo.*

AL: *Definiu um espaço para você.*

FL: *É, ela me colocou no mundo. Eu vi que ali tinha cento e tantos artistas e que tudo era possível, tendo trabalho diário (o que parece que está se perdendo no nosso meio).*

Há vários artistas falando que não fizeram quadros por anos, que vendem por milhões. Eu acho isso tudo uma grande mentira; não acredito em nada disso e eu acho que isso é o *marketing*, que ajudou a atrapalhar o mercado um pouco, porque ficou muito caro. Hoje em dia, qualquer artista, sem currículo nenhum, seja provavelmente até mais caro que eu. Mas não vende: tem esse problema. Eu limitei meu preço; fiquei sete anos sem mexer no meu preço e, quando eu vi, já era tarde, e meu preço ficou defasado. Agora, estou tentando melhorar, até para ter mais respeito comigo mesmo. Porque parece que teve uma época da minha vida em que eu perdi o respeito por mim mesmo, ficou meio turbulenta, de ficar morando aqui, morar lá, morar acolá... você vai se confundindo.

AL: Uma coisa importante, a meu ver, que eu admiro muito na sua pintura, é a têmpera que me remete às pinturas nas paredes do casario de Ouro Preto, do seu ateliê.

FL: Exato. Eu aprendi muito com aquelas paredes antigas de lá.

AL: Fale um pouco mais sobre a sua época em Ouro Preto.

*FL: Os decalques... aquilo tudo começou sem querer. O Amilcar de Castro tinha me indicado para Nova Iorque, e já estava certo que eu ia viajar com uma bolsa daquela fundação, a Guggenheim, e eu não tive coragem. Ele ficou meio frustrado comigo, nós brigamos e eu mudei para Ouro Preto. E falei: "Não, cara; ao invés de ir para Nova Iorque, eu vou para Ouro Preto". Fui, e sem querer, fiquei 14 anos morando lá. Mas foi muito produtivo, porque dali eu fui para o mundo, fiz várias exposições internacionais, através de contatos lá dentro da cidade, com a própria cidade me ensinando pintura. Eu tive a experiência das paredes uma tarde; eu tinha o hábito de pintar na tela ainda solta dos chassis. Eu gostava de esticar a tela direto na parede e depois, dava as demãos de gesso e cola, e aquilo ia colando e eu ficava o dia inteiro puxando aquilo para não colar na parede. Aí, um dia, em que eu estava muito cansado, fiz um monte de telas no ateliê... e no outro dia de manhã estava tudo colado. Falei: "Pronto; perdi tudo." Mas, quando eu arranquei a tela, veio aquela camada grossa, daquelas tintas antigas da parede. Aí eu falei: "Olha o que eu descobri aqui!" E ao invés de trabalhar no branco, eu comecei a trabalhar em cima disso, e eu comecei a decalcar várias casas abandonadas que eu invadia na cidade: colava as telas e, no outro dia, eu ia lá e arrancava. Depois de algum tempo, eu descobri que, na Alemanha, teve um *movimento artístico* em cima disso, desses decalques.*

AL: Eu pensava que era um carimbo da tela na parede.

FL: Não; você vem com aquela cola vinilica pura, cola a tela na parede e deixa de um dia para o outro; e aí você arranca e puxa a parede toda. E eu fui descobrindo várias coisas: a minha caminhada diária por Ouro Preto era passar pelos museus, pelas igrejas, pelos becos, e eu acho que foi muito melhor que Nova Iorque. Eu não teria condições de aguentar aquilo lá; eu era novo, não falava inglês e não falo até hoje. Daí, comecei a ir para Paris, participei de umas três exposições, tentei morar lá meses, e não aguentei; voltei para Ouro Preto. E fiz uma história dentro da cidade, de amizade, várias famílias e tudo. E era uma época muito bonita, que Ouro Preto tinha um turismo internacional muito grande e uma coisa puxava a outra: eu vendia muito para os estrangeiros, o que me ajudou a ficar lá também. Porque teve um hiato na minha carreira que foi o seguinte, entre a primeira separação da minha mulher, a Bienal de SP e Paris.

AL: *Ah, você participou de uma Bienal também?*

FL: Em 1987, com uma instalação. E eu pirei, não aguentei aquilo, e aí teve esse hiato. Eu fiquei assim, a *ver navios*; fiquei três anos vivendo *de favor*, sem um tostão; ficava eu e uma malinha verde que eu tinha. Aí um dia me liga uma marchand, que já morreu – e se chamava Thelma Kalil – que chega a Ouro Preto com um empresário no ateliê cheio de trabalhos, e perguntam o preço; e o empresário vira e fala assim: “Não, eu não compro arte nesse preço.”

AL: *Ele achou barato demais.*

FL: “Essa arte sua é muito boa, mas por esse preço eu não compro, não.” Daí, foram embora; ficaram lá em casa uns 15 minutos – e naquela época eu ainda chorava; hoje, eu não choro fácil mais – eu caí em prantos. Aí, passadas duas horas e meia, me liga a Thelma: “Ô, seu..., você coloca isso tudo aí no carro aí e manda pra mim.” Eu falei: “Não, eu não tenho carro, eu não tenho como sair daqui, eu não tenho um tostão”. Ela falou: “Eu não quero nem saber, vai trazer isso aqui e agora.”

AL: *A Belo Horizonte?*

FL: Si, para Belo Horizonte. Aí arrumei um táxi (eram trabalhos pequenos) enchi o carro, e vim; e ela me falou assim (apontando em diferentes direções): “Isso vai custar tanto, tanto e tanto”... e foi daí que *eu voltei*. (Porque eu fiquei péssimo durante uns três anos.) Aí eu voltei ao mercado, comecei a fazer exposições, receber convites e nisso eu arrumo uma galeria no Rio, em São Paulo, em Brasília, e voltei: desabrochei de todo... *as cinzas da fênix*.

AL: *Essas crises acontecem.*

FL: E nisso eu já estava esgotado com Ouro Preto; meu trabalho estava esgotado, minhas amizades estavam esgotadas, estava tudo um esgoto, aquilo lá; e vim para Nova Lima. Comprei esse terreno, construí essa casa; já tem 12 anos que eu estou aqui e em uma nova crise de novo; pode ser da idade, não é? São sessenta anos. Uma crise com o trabalho, com o mercado; estão todos em crise, não é? Crise geral; mas estou lutando, estou me tratando.

AL: *Vai fazer uma exposição.*

FL: Vou e vou também lançar esse livro. Ele foi até uma proposta para eu sair desse buraco em que eu caí de novo, eu inventei isso uma tarde em estava na maior solidão, e falei: “Vou fazer um livro.” Liguei para a C/Arte, ofereci ao Fernando Pedro, que topou; e eu arrumei a grana e está aí o livro, depois de um ano e meio, graças a Deus. Fiz uma exposição agora em Ouro Preto e meio que me arrependi.

AL: *Aonde?*

FL: Foi no Anexo do Museu da Inconfidência, na Sala Athaíde.

AL: *Ah, eu me lembro; aquele espaço é maravilhoso, não é?*

FL: É, foi agora e acabou no dia 28. (O Mario Zavagli, inclusive, estava fazendo uma exposição lá na galeria da FIEMG, por coincidência, na mesma época.) E essa minha história com Ouro Preto... (fico com isso diariamente na cabeça): ela seria minha pequena

Paris, que eu não suportei. Aí era Ouro Preto, eu fingia que era a minha pequena Paris e uma cidade muito perigosa; cidade turística geralmente é muito perigosa, não é? E eu tive problemas com álcool, com drogas; eu tive vários problemas com a cidade.

AL: É uma cidade muito melancólica, devido ao frio também, não é?

FL: Muito melancólica... as pessoas muito deprimidas. E lá tem uma xenofobia muito grande, sendo que são todos forasteiros; e, no final, me dei muito mal. Acho que tudo na vida é assim: no início, a coisa te faz um bem e, depois, ela te faz um mal. Porque, com a idade, dá um desgaste. E, agora, estou aqui quieto, isolado, achando a minha solidão bem sagrada, cuidando da minha cabeça, vendo o tempo passar. Cuido dos meus bichos, cuido do jardim, e tento ter uma vida mais limpa, um pouco. Porque eu também já fui muito... como eu diria?

AL: Como todo jovem, não é?

FL: Já detonei muito. Fui muito arrogante, muito metido à besta; digo que me dei muito bem com certas pessoas e me dei muito mal comigo mesmo. E criei uma péssima fama em volta de mim, meio maldito meio esquizofrênico, sabe? "Você não vai lá não, porque aquele cara é doido; não mexe com ele não, porque ele é doido, capaz de te dar uma garrafada na cabeça." Aí levo uma vida mais fechada aqui em casa com o meu trabalho e estou me dando por satisfeito com isso; estou me readaptando à vida, estou fazendo uma reabilitação. E acho que todos nós somos uns desajustados. Porque eu acho que arte é meio que um desastre, é uma desilusão muito grande; você pensa que está lidando com uma coisa espiritual, com uma luz; e nada, você está lidando com a matéria...

AL: ... com o mais profundo.

FL: É, com seus infernos, com os seus capetas, com a solidão, com a inveja; e você tem que admitir que é isso mesmo e ficar na sua. Mas você tem de se aceitar como um desajustado e não criar mais desajustes e obedecer ao trabalho: acredito muito nisso, no trabalho.

AL e FL (simultaneamente): Ele salva.

AL: Falamos juntos!

FL: Ele salva um pouco desse inferno; leva um pouco ao inferno, mas, mais salva. Ele não é uma coisa totalmente do mal e se transforma em dinheiro e na vaidade; e depois de mais velho eu estou aprendendo a ser humilde, coisa que eu nunca fui: estou tendo uma humildade comigo mesmo, com meu trabalho, e aceitando que é isso que eu sei fazer. Eu não quero inventar muita milonga: o que eu sei fazer é isso. Se eu sou um artista de um quadro só; então, que faça aquele quadro em paz e fique de bem com a vida e com ele, porque não vai ter outra chance, a vida é uma safra só. Eu, até 10 anos atrás, achava que eu era imortal e não me lembrava de morte nem doença, aí começaram a aparecer as doenças. Então eu falei: "Não, morre também". Aí a minha vida deu uma bagunçada boa. Mas estou superando aos poucos e até com a própria ajuda do trabalho.

AL: Está se organizando...

FL: E criando um respeito com ele, coisa que eu não tinha; eu estava ali meio drogado,

meio intoxicado, trabalhando igual um louco, meio perdulário e não dando muita notícia. De uns anos para cá, eu estou tentando ter um pouco mais de respeito comigo mesmo e criando limites; porque é duro não ter limite. Eu era muito sem limite e isso não dá certo; eu não recomendo para ninguém. A juventude dá uma... de sem limite, não é? Seria um James Dean que bateu um carro na parede, não é? Eu ando observando o que foi bom, que me deu muita coisa... me deu uma sensação de loucura e o meu trabalho se encaminhou dentro dessa loucura: eu produzi muito, mas muito mesmo. Como eu gosto de produzir muito até hoje, eu não acredito que você possa passar a sua vida pintando três quadros por ano. Acredito mais em um Picasso, que morreu desenhando, que é o que eu peço.

AL: Deve ser maravilhoso!

FL: Morrer trabalhando deve ser a melhor coisa dessa vida, o melhor final. E tento me manter calmo, não é? Tomo remédios para aguentar, tenho poucas amizades, faço poucas exposições; parece que esqueceram de mim (o que eu acho ótimo também). Quando eu era muito lembrado, a minha vida era infernizada demais. Aquilo me tirava do centro, ficava naquela roda viva. Quando chegava para trabalhar, parecia que eu trazia aquela loucura toda e o trabalho ficava meio transtornado; o que não é ruim, também.

AL: Mas eu acho que essa mudança foi boa, que desembocou no agora; aquela agitação dos anos 80 não ia ser mais possível no nosso atual momento.

FL: Não ia não; nada ia sobreviver àquilo.

AL: Muita gente não sobreviveu, adoeceu.

FL: Muita gente morreu.

AL: Muita gente parou de trabalhar.

FL: É... de 120 artistas – se você for fazer a conta de quem está aí até hoje na ativa – não devem sobrar 12 (outro dia eu estava fazendo as contas).

AL: Era uma quantidade tão grande de gente; e agora, depois de uma peneirada, a qualidade melhorou também.

FL: Melhorou também, muito.

AL: Porque não é só pelo dinheiro, não é só pela exposição; é por uma necessidade interna.

FL: O fazer mesmo; o trabalho feito diariamente. E eu penso que o trabalho tem de ser feito e ele tem de ser vendido; que é uma coisa meio comercial mesmo, eu penso. Eu estou fazendo para mim primeiro – eu me divirto, eu me infernizo – mas depois eu penso: eu tenho que ir para a rua para pagar as minhas contas, porque senão eu acho que não tem sentido.

AL: Você fica sem comunicar...

FL: Fazer para você mesmo com um preço caríssimo, ou então fazer três quadros por ano e cada um vai custar um milhão e meio. Acho muita ilusão, meio mentira; eu acho que o artista tem de trabalhar diariamente, ele tem de começar um quadro todo dia,

não tem essa não. Na galeria com que eu trabalho, agora, tem uma artista de São Paulo que eu fiquei impressionado com o preço dela; e ela não assina o quadro. Falei, aí é muita *invenção de moda*, um quadro... isso é uma fofoca. Mas eu acho bom: um quadro de 160 mil reais, de uma menina que não tem nem um currículo e não assina o quadro.

AL: *Nem por trás?*

FL: Nem atrás, nem na frente. Você vai me desculpar, mas é duro, não é? É igual a falar mal de Michelangelo, falar mal de Picasso... não dá para entender, não é? É uma situação meio desconfortável para mim: isso cria um constrangimento: como é que eu estou nisso aqui? E o detalhe: com isso tudo, eu me tornei um artista quase que regional.

AL: *Por quê?*

FL: Porque eu cortei relações com todas as outras galerias de fora de Belo Horizonte? Cortei São Paulo, Brasília, Salvador...

AL: *Mas não cortou não; você não morreu ainda.*

FL: Não; mas eles não me ligam mais. E há outro detalhe também: aquele quadro consignado? Não aceito isso. Aí me xingam de *mercenário*. Eu falei: "Não; mercenários são vocês, que querem explorar o *pobre do artista*." Porque eu já trabalhei com uma galeria consignada em São Paulo e tomei cano; eu e vários outros artistas. Eu fui o único a colocar a *boca no trombone*; e os outros ainda me chamaram a atenção. Eu respondi: "Mas, *perá*. Eu vou tomar um cano e vou ficar calado? É o meu trabalho, é o meu dinheiro. Não tem base, eu vou falar e vocês deviam falar também." E ela e outras continuam até hoje dando cano. Então, parece que as coisas perdem do sentido um pouco. Que arte é essa? Nós vamos parar aonde, então? Que o quadro valha um milhão e meio, mas está lá, é consignado, e aquilo é um jogo de *marketing* entre *merchants* e colecionadores; na real, o preço que vende é outro. Todo mundo puxando o saco... e aí arte virou isso, então? E eu virei decorativo? Pode ser, não é? Como diria o Amilcar: "Não preocupa com nada disso não."

AL: *É; é isso que eu queria te dizer.*

FL: O Amilcar falava: "Não preocupa com nada disso, não. Você vai virar só um prego na parede, com uma coisa dependurada em cima". É como diz o meu médico: "Quando você for pensar essas coisas, pensa na alça do caixão, que num instantinho você acalma". Lembro da *alça do caixão*, dos pregos.

AL: *Você fez igualzinho a ele: "Não preocupa com nada disso, não", (gesticulando).*

FL: Bobagem, gente... E ele falava assim: "Vamos lá tomar uma, vamos? É melhor." Então arte para mim tem outro sentido.

AL: *É um mundo que a gente ainda não está entendendo bem, um mundo à parte; e a gente não participa dele.*

FL: É; eu fiquei para trás. Mas eu acho bom que hoje exista esse tipo de coisa; porque isso me fortalece: olha o meu trabalho aqui... de ser um artista de ateliê, de gostar do meu pincel, da minha tinta.

AL: Durante toda a sua vida, o (Giorgio) Morandi nunca saiu de Bolonha; e ele é maravilhoso e isso não quer dizer nada. A história é que vai dizer; o tempo é que vai dizer. "Não preocupa com isso não."

FL: Eu gosto de falar mal, de criticar, para não acharem que eu sou um otário, entendeu? Que eu estou aqui trancado numa vida muito confortável e pronto... Não, eu tenho as minhas críticas também em relação aos meus colegas e eu sou muito autocrítico. Mas, o que eu posso fazer? Tenho uma opinião e prefiro os meus pincéis; arte para mim é isso; não é uma religião, não é sagrado.

AL: É a pintura, é a gravura, é o objeto, é o desenho.

*FL: É o que eu estiver fazendo na hora, o que estiver na mão. Eu não tinha nada, eu saí do zero, comecei a trabalhar com lata velha, com pó xadrez; eu ainda trabalho e gosto de trabalhar com pó xadrez até hoje, acho uma tinta boa, melhor que muita tinta nacional. E eu sou autodidata, eu tenho esse defeito. Eu fugi da escola muito cedo; e talvez seja artista graças a esses meus amigos - vários deles já morreram – porque ali eu enxerguei uma chance, também; e eles me fortaleceram e eu os fortaleci. Tinha uma troca, tinha uma amizade, tinha uma boa conversa... claro que eram *anos dourados*, não são esses *anos de chumbo*. Essa tal de globalização é péssima, sabia? Globalizou demais: não pode. Você não pode se esquecer do seu quintal, não.*

AL: São as suas características, não é?

FL: Você não pode se esquecer do seu canteiro; você tem que ficar concentrado no seu quintal. Tem um território que você tem de cuidar dele; vários bichos são territorialistas. Eu não acredito nessa coisa internacional. E a arte – como diria aquela Fayga (Ostrower) – é uma ilusão, não é? E, agora, como diria eu, em pleno século XXI, está me parecendo uma mentira de muito mau gosto.

AL: Não... mas mantém a gente vivo.

FL: Está me mantendo. Eu estou com 60 anos, com saúde, com vivência.

AL: Há um lugar para a gente no mundo.

FL: Tem lugar... uma coisa que eu nunca pude imaginar. Todas as coisas foram acontecendo ao acaso, e eu estava sempre na hora certa no lugar certo, com boas companhias. E acredito em arte, acredito no fazer diário artístico.

AL: Então, muito obrigada pela sua disponibilidade, pela sua conversa conosco.

FL: Obrigado a vocês.

2A. 4 Francisco Magalhães

Mutum, MG, 1962. Artista plástico graduado pela Escola Guignard, onde leciona nos Cursos Livres. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Andrea Lanna: Chico, aonde você estava em 1980, mais ou menos?

FM: Em Belo Horizonte; eu cheguei aqui em 75, e, nessa época, já tinha alguma coisa definida na minha cabeça a respeito de fazer arte. Eu desenhava; era o meu interesse, é o meu interesse; um interesse da vida inteira. E 80 é exatamente o ano em que eu ingresso na Escola de Belas Artes da UFMG; mas fiquei pouco tempo por lá. Eu me lembro de vocês da Escola de Belas Artes da UFMG... Eu prestei vestibular e fiquei lá nem 80, 81, 82; naquele período eu me afastei por questões financeiras. Começaram a acontecer os ateliês; a escola, na época, não oferecia horários que eu pudesse frequentar o espaço — não sei como é hoje — e eu já trabalhava, sempre trabalhei. Então, aquilo criou um entrave entre sobreviver e estudar. Em 82 eu estava efetivamente dando aulas na Gesto Gráfico; foi o ano em que eu comecei a trabalhar ali. A Gesto Gráfico, galeria e escola de arte que existiu ali na Serra, foi um espaço de confluência importante para toda aquela geração; muita gente passou por lá.

AL: Para a Geração 80, principalmente.

FM: Na oficina (no ateliê) Gesto Gráfico, muita gente deu aula, não é?: Andréia Guimarães, Lincoln Volpini, Mônica Sartori, Isaura Pena, Patrícia Leite, Ângelo Marzano... eu me lembro desses professores. Depois, eu me lembro de outras pessoas, como a Solange (Pessoa) depois. Trabalhei no Gesto de 82 a 87, o ano em que eu saí de lá. A atividade ali era propriamente ligada a uma oficina de arte voltada para crianças e adolescentes. Foi um espaço de formação para mim: primeiro, na atividade com as crianças — que é sempre profícua — e depois, no trânsito, permitindo um contato com pessoas de vários lugares e várias gerações.

AL: Alguns críticos?

FM: Críticos, artistas... enfim, pessoas com interesse naquilo que também me interessava, que era a arte. É um negócio curioso, porque a minha formação de artista é um pouco difusa no que diz respeito a escolas. Eu entrei por um período na Escola de Belas Artes da UFMG — você mesma demonstrou surpresa com o fato de eu ter estado ali naquele período curto — e depois, também um momento talvez importante na minha formação, a partir de 84, em um contato mais próximo com o Amílcar de Castro, na Escola de Artes e Ofícios, que existiu naqueles anos. E ainda naquele período, algumas atividades dentro do ateliê de alguns artistas, como um Ateliê de Gravura ou de desenho, trabalhando com eles. Muito mais tarde, em busca dessa formação na escola, tive outro contato com a Escola Guignard, como aluno. Mas, mesmo esse contato com a Guignard talvez tenha tido espaço anterior até à Belas Artes, porque,

quando eu cheguei aqui em 76, eu me aproximei de pessoas que tinham atividade nessa Escola, que eram o Ângelo (Marzano) e Sônia (Labouriau) — a Ângela Fonseca foi depois, via Gesto Gráfico — por intermédio do (Antônio) Julião, um artista daquela época que não está mais aqui e que tinha uma proximidade com eles. Então eu passei assim a ir à escola e a vê-los trabalhar durante a noite, fazer gravura, etc.

AL: O Antônio Julião foi um catalisador, não é?

FM: É; naquele grupo, um pouco antes da chamada Geração 80, à qual o Ângelo está relacionado. Agora, é interessante isso: como essa (minha) experiência de fazer arte se apresentou tão difusa, com grupos muito distintos, tão diversos, eu nunca tive um sentimento de pertencer àquele ou a este outro. Então, quando se fala em Geração 80 — apesar de o início da minha produção se situar nesse período (a primeira mostra de trabalhos de que eu participei foi em 84, me parece, com um prêmio no Salão em Pernambuco) — eu não me sinto como artista parte de um pensamento, assim, que foi fundado na época. Interessante entender isso... até a ideia de pensar uma coisa que diz respeito a uma geração de pessoas que produzem arte até hoje e antes; essas bordas são muito difusas e, assim, não dá para desligar artistas que são fundamentais, para o pensamento desses artistas que se formaram ou que estavam se formando naquela época, a outros que estavam antes, não é?

AL: É, antes, nos anos 70 também: Márcio Sampaio, Lótus Lobo, Nemer, Amílcar...

FM: São tantos... eu penso na nomenclatura, o marketing do nome (se é que eu posso arriscar um pouco); nos anos 80 também ocorreu o surgimento dos yuppies, não é? E parece que essa égide, vem fazer um recorte quase da ordem mercadológica. É que naquele momento se aplicou (o dinheiro) muito bem, o que no Brasil parece ganhar uma força maior. Também, o fato da gente estar saindo de uma experiência de repressão, se é que saímos; é natural que se quisesse recortar uma produção para ser apresentada como nova, profícua, em relação àquela outra que tinha acontecido até então. Acho interessante, é um negócio que eu acho meio bossa novista, assim, sabe? Existe essa produção; mas uma (outra), antes, que está também acontecendo junto, é ocultada. (Não exatamente ocultada.)

AL: Não se fala (mais) sobre ela.

FM: Cria-se um véu. Claro, para além dos artistas, todos que foram recrutados para serem representantes daquele momento, outros n artistas estavam produzindo. Aqui, então, mais ainda; porque essa coisa foi forjada fora, é uma coisa carioca, do Rio de Janeiro; é uma cultura do Império, que gosta de criar marcas da novidade, na praia, que está lá fora, o que está se apresentando agora, etc. Não se aplicaria muito a Belo Horizonte, onde os grupos se mesclavam, e as coisas são um pouco mais enroladas, com artistas mais silenciosos.

AL: As oficinas de gravura eram muito fortes com a Lótus, a Thais Helt com a Oficina Cinco...

FM: ... desenho, gravura... muita coisa acontecendo. Também, aqui, como em qualquer outro lugar do país, talvez, eu acho que a produção foi muito profícua, foi uma produção muito forte. Tanto que tivemos alguns momentos em que se reuniram também jovens artistas que estavam surgindo naquela época. Eu acho que no final de 70, a

gente teve a *Figuração Selvagem* no Palácio das Artes – que foi uma coisa muito importante, fantástica de ver, que foram Sônia, Ângelo, Fernando Lucchesi e Antônio Julião, já mencionado acima – que trazia uma coisa em relação com uma produção anterior dos anos 70... (eu não vou dizer nova) mas era uma produção coesa e se apresentava diante de uma série de coisas que aconteceram antes. Também, ainda nos anos 80, outras coisas que rolaram. Não sei se você lembra... pouca gente se lembra de uma mostra que aconteceu quando o (Orlando) Castaño voltou para Belo Horizonte, em meados dos anos 80 (não sei, 85 ou 86 talvez) e se chamou *Preciosidades para Colecionadores*, que foi organizada no antigo prédio da Escola de Engenharia, ao lado do Centro Cultural da UFMG. Ela não tinha nenhum curador e foi uma mostra anunciada para a cidade; aquele que quisesse, podia ir lá e colocar seu trabalho na parede. Foi uma ocupação do/no prédio. As pessoas varreram, limparam, pintaram as paredes e *ploft*: é isso que eu faço ou é isso que eu quero fazer. Eu acho que foi bacana e não há nenhum documento daquela mostra; não sei nem se a gente tem uma crônica de arte (sobre isso); há uma crítica de arte local, claro, com muitas pessoas bacanas, mas ela sempre foi muito silenciosa e os registros são poucos.

AL: Mas, na verdade, aí já vinha acontecendo uma coisa bem contemporânea, que era a atitude, mais do que o resultado plástico; isso foi uma ação política dos artistas de ocupação de um prédio que hoje é abandonado; bem lembrado.

FM: Eu acho que aquilo, se a gente for fazer um paralelo com o Parque Lage, seria a nossa *Geração 80* (risos), não é? Quem viu, não se esquece. Então tivemos uns momentos. Outra coisa muito mais adiante, que eu acho que reuniu um grupo muito mais expressivo de pessoas que surgiram no início dos anos 80 e, no momento que ela foi realizada, que é mais no final dos anos 80, foi a *Mal traçadas linhas*, uma exposição que aconteceu no Palácio das Artes, uma mostra da qual eu... (Eu não participei da *Preciosidades para Colecionadores* porque eu não fiquei sabendo. Na hora que eu vi, já estava tudo ocupado; não tinha jeito, e a escala do que eu produzia na época não cabia mais lá dentro.) Mas, no Palácio das Artes, aquela mostra (o próprio nome diz um pouco) tentava reunir pessoas que estavam produzindo arte ou que buscavam produzir arte com a investigação mais próxima do desenho, até marcando um pouco esse território nítido que dão para a gente, que tem mais relação à nossa produção, em Belo Horizonte. Então ali havia desenhistas, pessoas para quem naquele momento o desenho era a pesquisa mais importante.

AL: Houve várias coletivas importantes nessa época. Mais a frente, tivemos a Utopias Contemporâneas, que ocupou o Palácio das Artes todo, já em 92.

FM: É, foram muitas. A *Utopias* tinha dois espaços e rolava uma coisa hierárquica. Lá em cima uma mostra com um desenho curatorial evidente; nem sei se evidente, mas o desenho era curatorial, porque as evidências em uma curadoria são quase sempre difusas para mim. Quase sempre, o que o curador quer que eu veja, eu não vejo. Toda curadoria parece que tem isso: em toda mostra os quadros são postos, os objetos são postos ao público, e eu, público, reajo. Então, se aquilo está ali costurado com uma ideia proposta pelo curador, é interessante pensar que a gente pode corromper essa ideia, que os objetos têm uma alma própria. Então, se aquilo está alinhavado com uma narrativa, qualquer que seja ela, o narrador subverte essa narrativa e a vê

em camadas. Pode chegar naquilo que o curador quer – às vezes, de maneira ambiciosa – ou construir o seu ponto de vista. (E lá embaixo...)

AL: Voltando um pouco, sobre aquele seu trabalho com uma tira de linhas horizontais no solo... aquilo foi em um Salão? Qual?

FM: Não, aquilo foi mostrado na *Mal traçadas linhas* e foi o final de uma produção que se iniciou em 84. São duas coisas diferentes, chegando mais perto do meu trabalho naquele momento. O meu desenho sempre foi uma coisa gráfica e ao mesmo tempo visceral, alargada; uma atividade do desenho pelo punho, pelo braço – muito mais pelo braço – e depois pelo corpo. Então a coisa começou por uma investigação do desenho em que o seu caráter mais evidente de desenho se apresentava: a coisa intimista e que depois foi se ampliando em escala, até chegar a desenhos muito grandes, nos quais essa primeira característica era dissolvida. O desenho prescinde do meu interesse por ele ou do interesse do espectador por ele; eu não preciso ir lá ver, o desenho se coloca no espaço...

AL: ... com um impacto quase teatral.

FM: É; esse trabalho me interessou até 90. Então o desenho era um lugar, era uma possibilidade coreográfica para o corpo, era trabalhar dentro de uma superfície; eu entrava *dentro* dos desenhos, (através de) uma grafia da mão, do braço, do corpo, da mente, como uma imersão mesmo: um desenho de ação.

AL: Como um registro do corpo.

FM: Se, antes, lá no princípio dos anos 80, no meu trabalho com desenho, havia um interesse mais formal de uma construção dentro de espaço delimitado utilizando... (Toda arte lida com a construção; no meu caso, esse aspecto era formal, construção e geometria.) evidências dessa preocupação com o espaço, ela (ainda) existia nos desenhos monumentais. Mas essa coisa é dissolvida, porque eu nunca tive o domínio daquele espaço que eu estava executando. Então ele era um resultado a ser visto no final. Mas o artista, eu, o executor ali, não buscava o entendimento daquele espaço, apesar da geometria, da linha, do rigor, do osso; ele era orgânico. Uma grande faixa de papel que ia passando pela minha frente e eu ia executando coisas ali em cima. Esse desenho ao qual você se referiu (acho que os primeiros são de 89,) foram se apresentando; o mais extenso que é quase um anel (ou Fita) de *Moebius*; e assim, que os desenhos grandes foram sendo executados... um distanciamento do entendimento do formal que havia nele e um esvaziamento do repertório desse formal também. Então, se antes, havia uma permanência de determinados elementos – por exemplo, triângulos, quadrados, círculos, semicírculos, formas que combinavam criando aquelas estruturas totêmicas – eu acho que pelo corpo estar ali dentro, a própria matéria do desenhar foi se tornando mais evidente no trabalho. A tinta, a mão, o braço e os acontecimentos que a tinta macia proporcionavam naquela superfície do papel... então a tinta escorria. O repertório foi sendo enxugado e os elementos foram ficando mais puros, digamos; esse desenho, então, é o final disso.

AL: Talvez você pensasse no espaço expositivo como suporte.

FM: É; o que o corpo fazia era o trajeto de uma linha, de outra linha, e de outra linha... e a ação da natureza sobre a minha ação. É bacana, porque os últimos desenhos des-

sa série (que eu chamava de *Guaporé* e depois eu parei), quando foram feitos vários e eu fui executando as linhas... fui e cheguei no final do papel e o virei.

AL: Como se fosse uma lingueta?

FM: É... fiz toda uma superfície do papel, e quando eu terminei, virei o papel do lado avesso; o voltei para a parede e reiniciei na sua parte de cima. Então, a minha ação era verso e reverso; era um círculo. Quando eu mostrei esse trabalho em 88, na minha primeira individual no Itaú, mostrei também todos os *objetos de ateliê*, todos os vestígios que tinham relação com aquelas ações de executar aqueles desenhos, naqueles anos todos desde 84, até que um grupo deles foi exposto nessa individual. Então lá onde estavam alguns desenhos monumentais instalados, eu coloquei também os vestígios, os objetos *trouvés* do ateliê.

AL: As pegadas?

FM: Sim, as marcas: restos de tintas, pincéis que nem eram usados mais, as tigelas, as tintas ressecadas.

AL: Que interessante; e há um paralelo com o atual trabalho das hóstias, não é?

FM: Sim. O desenho, da forma como eu acredito, às vezes de forma subjetiva – não é nem tão subjetivo, se a gente consegue fazer uma reflexão mais exata – sempre conduz a uma aproximação com o interesse com o qual o artista já lida ou vai lidar. Então, executar os desenhos foi me aproximando de outro repertório. Quando ele *enxugou*, não perdeu a monumentalidade; enxugou a forma e foram ficando aqueles elementos mais estruturais; uma paisagem mesmo. Você tem uma superfície em que você constrói uma linha, e essa linha escorre; e assim, você está construindo um lugar, um lugar de ficar. Ele virou escultura de alguma maneira, e a ação, no *Guaporé* – que passou pela frente e voltou – fez um círculo; um objeto, um rastro. Depois daquele trabalho que foi mostrado em 87, em que eu dispus os objetos na sala de exposição – não seria uma instalação porque ela não foi pensada para aquele lugar, mas era um lugar – eu me lembro que estava vendo recentemente um documento da época, comigo falando a respeito do trabalho: que eu queria mais do que uma apreciação daquilo como desenho, como resultado, etc., mormente eu ache que ele tenha qualidade para isso. Eu entendi aquilo como um lugar: eu via as pessoas ali transitando naquele espaço, uma festa rolando. Então aquela coisa se ergueu do chão para acontecer algo em volta.

AL: E ele foi premiado?

FM: Foi, em 86. Foi assim: tem uma marca na passagem das premiações feitas no Salão (Nacional de Arte) aqui em Belo Horizonte. Há um momento que tem uma geração dos anos 70 muito próxima do desenho figurativo; claro que havia outras investigações, mas tinha isso ainda. E os anos 80 marcam a premiação *voltando*, do Castaño (acho que em 84), a minha em 86, e depois a do Ricardo Homen. Então começa a vir, ou aparecer (principalmente nesses dois últimos, eu e Ricardo) a Solange antes, e a Isaura antes (não sei se ela foi depois de mim?), as pessoas que ainda não tinham uma pesquisa sedimentada em arte, eram jovens artistas; superjovens, ao contrário da tradição de premiação. Sempre apontavam obras ou reafirmavam um lugar da pro-

dução local. Aparece nos anos 80 um grupo que não estava sedimentado (e que, inclusive, no meu caso, não estava em grupos, como eu disse, lá no meu começo...). Eu me lembro de quando aconteceu essa premiação lá, naquele passado... melhor não acreditar nas premiações, não é? Eu fui muito interpelado na época, por pessoas que não sabiam de onde surgia aquele trabalho; porque não era uma escola, nem propriamente o assunto, mas o agente mesmo daquilo. Eu não estava próximo de nenhuma formação, não tinha nenhum mestre objetivamente olhando pelo o meu trabalho (com exceção do Amilcar, que era uma coisa muito fora para mim; forte, mas muito fora), não tinha nenhum lastro.

AL: Você fez parte do Núcleo Experimental de Pintura?

FM: Não, não fiz, pois o Núcleo foi antes; ele é de quando?

AL: 84 ou 85.

FM: Não, eu fiz foi a Escola de Artes e Ofícios, o que foi muito bom. A escola foi um delírio do Amilcar, uma ambição que surgiu em Contagem; uma vontade (apenas), porque ela não chegou a se constituir. Era um espaço que nós frequentávamos – um grupo muito pequeno de pessoas – e ela tinha uma coisa ótima, que eram os artistas ali, Amilcar, Benjamim, Ângelo, Fernando e outros que (eventualmente) passavam e ficavam lá produzindo... e a gente ia. Podia ficar o tempo que quisesse – não tinha uma matéria, não tinha um assunto – podia ficar à noite, se conseguisse ficar, e dormir e comer, ficando noite e dia trabalhando, um grande ateliê. E eu o frequentei em um período extenso da existência dele, e aquilo foi bacana.

AL: Você acha que houve uma retomada do desenho em seus vários perfis... Não por causa dessa escola, mas com os salões que pontuavam seu registro (do Castaño ou do Ricardo, como você falou).

*FM: Acho que o desenho continua, continuou, naquele momento. Ele se apresentava evidente no interesse dos artistas que surgiam, mas um desenho que tangenciava outras coisas (usando um termo terrível, *expandido*).*

AL: Já foi gasto, não é?!

*FM: Sei lá; sabe Deus o que é isso. Mas era, não é? A característica do desenho no meu trabalho é evidente até hoje, é uma matéria de interesse. Estou doido para voltar ao papel como suporte, sabe? Acho bom. Tem um trabalho de 89 – aquele trabalho que eu fiz na minha primeira exposição, que é de 87 – que migrou, assim, como interesse. Então o desenho era uma construção mental, quando eu alinhavava os objetos ao rés do chão. Esse lugar absoluto que é o chão, onde todos pisam, que eu permiti e convidava as pessoas a percorrer a faixa como eu fazia na superfície, e os objetos dispostos arbitrariamente por mim naquela faixa. Podia se criar analogias, portanto, com o desenho. Os objetos ali dispostos criavam relações de forma, de cor, de matéria, e ali se podia criar um pensamento de desenhista. O primeiro trabalho, esse trabalho do Museu da Pampulha, de 88, foi posterior a essa coisa instalacional da minha individual e se chamava ou chama *Objeto para salvar o mal*. É um trabalho muito bacana para mim, da maneira como ele aconteceu; primeiro porque ele foi fruto de um período de muita angústia minha, de perdas e tal; então ele é mesmo a*

reunião de cacos – os meus cacos – de objetos que eu trazia pela vida toda, de infância, da minha vida mesmo, com outros que foram encontrados pelo caminho. Eu dispus (todos eles como) um alfabeto, fonemas, sobre um chão pintado – sobre qualquer chão, então toda vez que ele é instalado, aquele chão pintado é refeito – e por isso a função da mão não foi abandonada: eu incluo o espaço no espaço, que é do desenho e é da pintura e crio o suporte; um mundo dentro do mundo e sobre aquele mundo eu dispunha aqueles objetos para as pessoas lerem. Aqueles objetos, aquele trabalho – *Objetos para salvar o mal* – começa da seguinte forma: um dos pontos principais dele eu acho que é o princípio da faixa, e (o outro), o final dela. Há um osso no princípio da faixa, e o último dos objetos dispostos são círculos metálicos, fundos de um canhão de luz que eu achei no Centro Cultural da UFMG. Então uma coisa concreta, reconhecível, o osso, estrutural, matriz da observação do desenho. (Para alguns grandes desenhistas e ainda hoje, ele é um bom modelo para quem quer aprender a *bela linha*, ou a expressão do desenho, só ou tudo isso.) E o último, que é um círculo, não menos diferente do que o osso, também é forma concreta, mas abstrata; e aquele(s) círculo(s) reverberava(m) um luto, porque eram uns fundos de objetos que refletiam luz. Então havia características simbólicas entre esse osso e aquele outro objeto, o primeiro e o último. E eu fui dispondo elementos que poderiam criar uma narrativa que tivesse relação com esse espaço espiritualizado ou trazer a pessoa para esse lugar. Mas, na verdade, não era; era uma condução para esse pensamento, pela presença do primeiro objeto, pela presença do último, e alguns outros que aconteciam. Todos os outros objetos vinham de pistões e peças automotivas, de máquinas, de vidros quebrados de molduras e etc. que, juntos, criavam esse não ser para eles (a gente podia empurrá-los para outro lugar). E também o nome *Objeto para salvar...* era uma reverência mesmo ao lugar da criação: estranho...

AL: ... poético.

FM: Profundo, desconhecido, enigmático, um território para se investigar.

AL: Tem a sustentação do artista também.

FM: Sim, uma vertigem. *Objetos para salvar o mal*, esse lugar em que a gente mete a colher; são as nossas vontades, que a gente não sabe exatamente ou nem sempre dá conta, não sabe com o que está lidando. Esse desenho mesmo e depois, mais adiante na mesma época, um outro – que eu acho fantástico, gosto dele para mim, para o meu pensar – foi *Cosmografia Plana* ou *Com C de céu se escreve casa e cela*. Que é a letra de uma música; duas coisas distintas, a casa e a cela.

AL: São antagônicas ao mesmo tempo; como *Cosmografia Plana* é antagônico, também.

FM: E *Para que seu olhar me desenhe*: no título, eu deixava bem explícito que aquilo se tratava de um interesse ainda no desenho.

AL: Você sempre teve um trânsito muito fluido com o texto, não é? Pelos seus títulos... você escreve bem... a poética, a alusão à literatura.

FM: Será? Eu meto o bico, bastante... e eu gosto dos títulos, adoro. Acho que – no meu trabalho – o título me seduz bastante, me chama para ele; é um jeito de eu nomear, chamar, sabe?

AL: *E os amplia.*

FM: Quando eu não coloco título, é porque eu não sei o que nasceu, sabe? É pegar *pelos perninhas* e levantar! Quando eu coloco o título é porque eu peguei, dei um tapa na bunda e ele respirou, viveu. É um jeito de *chamar* o objeto. O trabalho de 87, da primeira exposição, tinha nome; eles nunca tiveram nome, e assim, chamava o desenho *Guaporé, Árvore, Máquina Automotiva*, uns nomes assim. Era uma maneira de me referir; a exposição tinha um nome que era *4 mil anos de história de uma árvore*, uma coisa que escapava à minha experiência de vida, mesmo, um lugar muito mais extenso, arquetípico.

AL: *E depois, a linha também, não é? De nascimento e morte, a cronologia que você fazia no chão com os risquinhos, tem número, tem ritmo. É muito importante ver o artista falando da sua produção pois, na verdade, minha apreensão na época era outra.*

FM: Eu acho que as coisas vão se sobrepondo sem se apagar. O que eu tento – e acho que agora essa coisa parece que fica mais fácil para minha compreensão – é perceber que determinadas coisas sempre retornam, como aquele desenho lá que dá a volta nele todo; a obra do artista está (sempre) falando da mesma coisa. A gente já sabe disso desde o começo, mas a gente não vê isso no trabalho; é só produzindo que se vê o trabalho. Eu acho que o desenho é contundente para isso, porque te possibilita – de uma maneira não vou dizer rápida, no meu caso, porque aquilo era uma empreitada gigantesca – te permite, em um pequeno gesto, uma pequena anotação, um pequeno bilhete (que é um desenho), te informar alguns interesses que são ou serão importantes para a sua formação de artista, e então você retorna. Os elementos vão voltando... o círculo, o ritmo, o número, o negro, e enfim, o repertório que vai sendo construído ali. O interesse pelas narrativas da arte, da paisagem, da natureza morta, das formas de representação na arte (que é também uma coisa que já aparecia lá, quando eu dispus os objetos, isso também era um *bodegón*) são objetos arrancados da vida e colocados no espaço.

AL: *E o olhar para o ínfimo, não é? Na hora em que o espectador se curva até o chão, lança um olhar para o pequeno.*

FM: É. Tem um trabalho que eu acho que é bastante interessante – que faz parte de uma série que foi pensada a partir de 2000 e mostrada em 2004 – que se chama *O homem olhando a paisagem*. O título faz isso, chama para esse lugar que é o olhar do artista; olhar a paisagem é, de uma maneira ampla, tudo que o corpo, que o olhar, que o nervo do olho atinge. Então começa aqui nesse lugar em que eu estou e vai se expandindo lá para fora; e esse lugar era um lugar de interesse. Nessa série, que foram ações construídas sobre mesas, um chão erguido até a mão volta com a ideia do lugar incluso, tudo pensado depois, aprendido. Volta a ideia daquele trabalho lá de 88, em que o chão era pintado e esse chão chega aqui onde a mão está (estendendo os braços para frente na altura do ombro), e elas que constroem cultura, objeto, manipulam determinados materiais da cultura, da agricultura, da cultura da arte, da cultura da história e da indústria, para criar arranjos (não vou chamar de instalação, porque criam alguns pensamentos). Nesses trabalhos, tem o *Paisagem com Zênite, Lugar Inventado*: esse é o nome, que é uma mesa, e apoiada nela uma placa de aço inox *mirror* (na época um material de alta tecnologia da indústria local, o aço espelhado

consegue uma refração melhor que a do espelho comum) com esse aço apoiado ali, e apoiado nele um pequeno monte de açúcar com o topo aplainado. Essa figura, um arquétipo do jardim, apoiado pela metade, se reverberava na placa de inox, criando então um elemento completo. Então a imagem material, física, real, do meio-cone que, somada à imagem virtual, a outra parte dele refletida no espelho, possibilitava a visualização daquele jardim, daquela representação-arquétipo de jardim. Eu acho que o lugar da arte é esse, que transita entre esse que é aqui. As coisas com que eu lido comedidamente, e o que isso reflete na minha experiência mais profunda das coisas – da minha consciência ou inconsciência – e dali eu vou buscar o objeto, na soma desses dois lugares. E *Paisagem com Zênite, Lugar Inventado* é isso, dessa imagem que se forma em frente ao espelho de aço inox — descrever uma escultura é uma loucura, não? — como a placa está levemente inclinada em relação à mesa; o volume aparece quebrado, torcido, então, o topo do açúcar aqui em cima, um círculo, se dobra e aparece dobrado, que é plano na realidade, e a inclinação dele, o outro lado que aparece, é a inclinação do plano. E ali, então, aquela imagem que se forma no topo do círculo dobrado, eu a arrasto e a construo do lado de fora de toda a cena com um papel, um círculo de papel que eu dobro. Esse círculo de papel, a figura do círculo, já se repete no trabalho do museu, no círculo, círculo, círculo, tudo é círculo. Como ler uma linha de círculos que se repete no *Com C de céu se escreve casa e cela* (fazendo um gesto de círculo com o dedo, sempre que pronuncia a letra c) em *Cosmografia Plana*, esse lugar inteiro e total que eu vou *decupar* com esse pensamento de desenhista para pensar e construir o meu espaço. Mas, agora, de formas que retornam no meu fazer, no que tem ficado mais evidente, que se lá eu colocava o trabalho fora de mim, eu construía e punha na exposição, me interessa muito agora esse embate, eu e você, eu e espectador, eu estar produzindo aquilo, junto.

AL: E o espectador atuando, também, molhando a tinta...

FM: Atuando... já mostrava isso um pouco, como os trabalhos recentes que eu fiz no Parque René Giannetti.

AL: Com as comunidades?

*FM: Há pouco tempo, no Espaço Comum Luiz Estrela, fiquei 10 dias recortando folhas de papel de seda, fazendo pequenas mandalas e formas decorativas, atreladas a um pensamento do que se faz nos festejos populares do Brasil; e fazia, ouvindo uma música, o tempo todo ligado em um fone, com músicas dessas tradições, músicas do chão, músicas da terra. Quem quisesse podia compartilhar comigo o fazer ou aprender, apreender o fazer; me apreender no fazer, nos apreendermos, porque alguém dividia comigo a construção dessas coisas e o fone. Então, eu tinha um sistema de fones por meio do qual nós ficávamos imersos no lugar da música, presos no mesmo umbigo grego e produzindo com as mãos. Tudo o que foi produzido ali, foi transformado em um ambiente ornamentado no final, nos moldes da decoração popular, e vieram pessoas ali cantar uma *Folia de Reis*. A ação era essa coisa de construir, a mesa, o chão, minhas mãos, as mãos do participante, e nós imersos naquela coisa, fazendo, silenciosamente, cúmplices em um lugar. Um espaço negro de novo lá do trabalho, na hora em que você colocou o fone... a gente estava em um canto, assim, sem palavra, para um e para o outro, mas os dois se comunicando ali. Aí o artista sai, a festa está posta,*

e o artista são todos, quando o proponente da ação sai, que é para acontecer a festa. Eu não tinha pensado isso, mas traz a história da fala lá de 87; aqui é um lugar para produzir a festa, aqui é um lugar para ficar, para festejar.

AL: Você oferece o suporte, de novo, e tem uma linha muito coerente.

*FM: Ofereço o lugar, uma possibilidade. Eu não tinha pensado até então. No momento em que eu estava fazendo essa ação no *Estrela* é que eu fui buscar esse vídeo; e fui mesmo, fiz esforço, sabia que tinha entrevista, não sei o que lá. E tinha o vídeo aqui; um VHS arrebitado que eu queria ver, e fui atrás do cara que pegou, restaurou e transformou em imagem que pode ser vista no computador. Eu vi a entrevista, e aí ele fala isso; e naquele momento, eu estava criando esse ambiente. O artista ali, pensando junto, construindo um lugar para as pessoas conviverem.*

AL: Na verdade, voltando um pouco – já que tudo está numa linha muito clara, uma questão mais cronológica – você se formou na Guignard? É só para saber se tem relação com essa produção.

FM: Sim, na Guignard, mas foi em 2.000. Eu tive vários momentos lá, 93... 95. Mas, não. A minha experiência na Guignard, claro, foi mais organizacional, de papelada, e me possibilitou experiências enormes no Ateliê de Litografia, como por exemplo, a aproximação com a Liliane Dardot (que eu conheci ali) e com a Lótus Lobo (que eu não conhecia), onde eu nunca tinha tido a experiência de trabalhar. O ateliê aberto... produzir junto com aquelas pessoas, foi muito gratificante. Mas essa inserção ali não foi mais atrás de formação artística, porque ela vinha acontecendo também fora dali. Foi para regularizar a vida e foi assim: fui e voltei, fui e voltei.

AL: E atualmente você é professor lá.

FM: Sou professor dos Cursos Livres e não sou um efetivo; não sou do corpo da UEMG Mas sou do corpo livre e gosto; eu gosto desse lugar autônomo, dessa vontade das pessoas que não ambicionam ser artistas; eu tenho pensado nisso. Eu acho ótimo, porque eu acho que esse talvez seja um canto de resistência da arte, dessa possibilidade dos indivíduos, das pessoas se envolverem com ela. Parece que isso já foi apontado aí nos anos 60, 70, por Ana Mendieta, Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Joseph Beuys.

AL: Já existe o compartilhamento que você faz com o público, convidado a se sentar junto a você.

FM: É; eu adoro ver uma pessoa que passa pela oficina e fez uma pintura; às vezes uma pintura sincera, que acho delicioso.

AL: Muito obrigada. Foi muito bom entender todo o seu processo. A gente vê que tem uma linha coerente aí.

*FM: Eles, às vezes, se apresentam de maneira distinta na sua forma, mas são muito coesos. O *Relva* eu chamo de pintura. O *Relva* – aquela placa que eu vou deslocando sobre o gramado, e o sol agindo sobre o gramado – vai alterando os tons do verde, que é uma das cores mais largas, nos seus tons, além do azul. E a placa vermelha de um lado e azul escuro do outro, quase violeta, fala da luz. *Relva* é uma citação mesmo da luz na história da pintura. É isso mesmo: um desenho abstrato no espaço que existe, mas se dissolve imediatamente.*

AL: E seu trabalho traz um conceito, que – para você – é muito importante, além de uma artesanaria.

*FM: Manipulando os elementos da natureza, impondo para ela a placa – que é o que eu fiz, físico aquilo, mas impondo aquele objeto, a placa azul e vermelha sobre a grama – e eu vou modificando o espaço. Às vezes eu faço o registro, e às vezes não. No trabalho, o conceito, ele vai construindo com; é muito importante isso. Porque se pensa muito o conceito: a contemporaneidade parece que é alastrada nessa coisa. Porém eu acredito que ele não pode antecipar o trabalho, senão é um *pré* (conceito). Porque o conceito está naquilo que está sendo feito; que a mão faz, te mostra. Você lida com dificuldades para executar, às vezes, e não executa exatamente aquilo que a mente pensou, mas está ali. A coisa se apresenta; e, no que ela se apresenta, você vai decupar, pensar a respeito e fazer. Eu acho que é assim; eu tento fazer assim.*

2A. 5 Giovanna Martins

Giovanna Martins é uma artista, mesmo que nos dias atuais não se possa mais ver tantas obras suas como antes. Quase todos a conheciam como pintora, mas, hoje, já não se sabe. Avesa às catalogações e à rigidez das definições (e às relações perigosas) próprias do sistema das artes, ela optou pela contramão: permitiu-se para sempre transitar por experimentações e navegar à deriva pelas margens daquele sistema; visitar os territórios vizinhos e os longínquos; estar em lugares onde nunca se esperava que estivesse.

Nascida no país de não-me-lembrar, numa cidade de nome Belo Horizonte — localizada fora do eixo de *onde-tudo-acontece* — havia ingressado no estudo das artes visuais no último ano da autoritária década de 70. Nos porões de um prédio moderno (Escola Guignard) de sua modernista cidade natal, viveu sua juventude universitária, imersa nos tempos já neorromânticos e pós-modernos dos conhecidos anos 80.

O que fez foi porque deveria ser assim, porque sendo por ela feito, não poderia ser de outro modo: Giovanna queria e tentava abrir caminhos, inventar um outro alfabeto ou mudar o já existente (porque, naqueles tempos, acreditava possível modificar o mundo), expor suas cores, tornar visível o *grafo complexo das pegadas de uma prática* quando seus ouvidos escutavam o que escutavam ('Ideologia' e '*Bring on the night!*'), quando seus amigos morriam de aids, quando o medo e a esperança conviviam lado a lado com o presente recém-passado de cruzeiras e imposições.

Ela pertencia à famosa geração dita hedonista e acreditava no poder das paixões, na cumplicidade das palavras, '*acreditava sensato o desejo do impossível*'. O período compreendido entre os anos 85 e 95 é herdeiro dos tempos difíceis e violentos da ditadura e das revoluções, quando a arte brasileira, refletindo seu tempo, privilegiava, sobretudo, os conceitos e as ideias, e ainda utilizava seu espaço discursivo para dizer daquilo que no mundo cotidiano não podia ser dito.

Penso que todas as situações conturbadas e violentas que, de certa maneira, vivemos nos finais da década de 60 e 70, ainda em nossas infâncias (e da qual herdamos inclusive o medo), no começo dos 80, desencadearam em nós, então jovens artistas, uma grande necessidade de dar vazão a formas mais diretas de manifestação de afeto e mesmo de alegria. O hedonismo foi uma consequência dos anos anteriores e também uma posição política, uma vez que as produções simbólicas dessa época pareciam querer cumprir uma ideia de troca já iniciada nos anos 70, não só de ideias, mas de contato e proximidade. Muitos artistas, desde então, buscaram desenvolver suas produções simbólicas, instaurando espaços de aproximação.

Nos anos 70, as conexões que se faziam e as relações inter-humanas que se estabeleciam nos espaços artísticos visavam a criar resistência no interior dos corroídos

Belo Horizonte, MG, 1956. Artista plástica graduada pela Escola Guignard, com mestrado pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciona atualmente. Vive e trabalha em Belo Horizonte. (Este depoimento foi livremente redigido e enviado por ela.)

sistemas sócio-político-culturais dessa época: infiltrar-se pelas ranhuras, explorar as bordas, criar redes, navegar pelos interstícios. Uma tentativa de fundir arte e vida, e logo, desconstruir os limites e solapar, assim, o poder. Por meio das experiências artísticas, então originadas nesses anos de ferro, os artistas brasileiros do início dos anos 80 passaram não só a inventar outras vias de comunicação (que não as oficiais e tradicionais), como também a negar e repensar o permanente e o durável, assim como exaltar as relações afetivas.

Assim, o *Neoromantismo*, tendência dos anos 80 que recuperou Frida Kahlo e Ana Mendieta, por exemplo, e permitiu a apreciação de Arthur Bispo do Rosário, Eva Hesse, Joseph Beuys, Anselm Kieffer e José Leonilson, entre outros, ressaltou, sobretudo, os discursos de amor e paixão. Esses anos trouxeram novas imagens, formas impregnadas de outras cores e, igualmente, muitos conceitos foram revisitados e revistos, instaurando então uma discursividade completamente plural, pós-moderna, através, sobretudo, de uma pintura irreverente, 'suja, feia e mal-acabada', vigorosa e desinibida, que ganhou grande visibilidade. E os campos de troca, nos quais a coletividade era privilegiada, cresceram, assim como igualmente cresceu o mercado de arte alimentado, sobretudo, pelos *yuppies*. (Eu já pintava desde o início dessa década, mas igualmente fazia litografias e fotografava. Buscava construir imagens de grandes formatos com muita cor, cheias de anotações em suas bordas ou corpo. Um trabalho vigoroso e gestual que durou até meados dos anos 90, quando então passou por uma série de transformações.)

Entre os anos 85 e 95, participei de coletivas, nas quais fomos nossos próprios curadores, tal como *Desenhos e outras intoxicações* (1985) e *Operações fundamentais: a soma das diferenças* (1989), entre inúmeras mais. Em uma das coletivas das quais participei, como não tínhamos um crítico de arte para nos apresentar (como era o costume daquela época), inventamos um: *Pedro Klausner*. Participei de coletivas: em São Paulo (com curadoria de Olívio Tavares de Araújo), da *Arte Mineira Atual* (com curadoria de Márcio Sampaio), no Teatro Guaíra, em Curitiba, PR, e em Brasília, DF; e de diversos Salões de Arte, tendo sido premiada em alguns deles com obras em pintura.

Participei de muitos Festivais de Inverno da UFMG quando estes duravam um mês e quando então produzi desenhos, objetos e pinturas e estabeleci contato com inúmeros artistas brasileiros que dele igualmente participavam. Não participei da mostra *Como vai você, Geração 80?*, afinal estava começando a surgir a figura do curador e as escolhas subjetivas sempre excluía grande parte da produção, sobretudo daquela fora do eixo Rio-São Paulo.

Ainda nos anos 80, trabalhei na coordenação da Galeria de Arte do Banco Itaú em Belo Horizonte (que depois mudou de endereço e tornou-se parte do Instituto Cultural Itaú), e também na Galeria Gesto Gráfico, o que me proporcionou tomar contato com o sistema das artes, conhecer suas regras e funcionamento de outro ponto de vista que não o do artista.

No final dos anos 90, perguntei a Fábio Miguez, ex-integrante de um dos vários ateliês coletivos paulistas daquela época — o Casa 7 —, o que significava para ele pintar nos anos 80. Ele me respondeu: "Era divertido". Particularmente, penso que não era só divertido. Era também um ato de esperança, de reconquista, de comunicação rápida, sem meias palavras mais. Escutávamos Sting, Cazuza, dançávamos, participávamos e circulávamos pelos inúmeros eventos viabilizados por nossos primeiros

críticos-curadores do eixo Rio-São Paulo. Mas produzíamos muito e éramos jovens. Começávamos, também, a dar os primeiros passos numa prática já iniciada anteriormente — a escrita do artista: um registro não só de processos de trabalho, mas também das reflexões em torno desses processos. Portanto, escrevíamos já (lembrando os inúmeros cadernos de anotações que produzíamos, assim como dos escritos de Leonilson), mas uma escrita livre de demandas acadêmicas, em que a voz que se ouvia era sempre vinda do questionamento da própria produção.

E nos encontrávamos e partilhávamos os ateliês, então os verdadeiros polos de trocas de ideias e contatos, com suas muitas festas e celebrações. Sim, foram anos dionisíacos nos quais recuperamos a *criança eterna*, brincalhona e travessa que impregnava nossos modos de ser e pensar, fazendo do lúdico um novo paradigma cultural. Foi como se aquela vida que acreditávamos ter se tornado um dia um desalento retornasse com força e vigor, Ik para construir uma outra sabedoria.

Na memória e nos arquivos brasileiros, os anos 80 ficaram gravados e registrados como aquele momento de glória da pintura (mas também de outras técnicas, basta dar uma olhada nos catálogos dos inúmeros Salões de Arte da época!), de liberação do gesto afetivo, de comemoração e de reconquista do espectador por meio não só do visual, mas também do contato. Mas, para outros, todo esse movimento, no campo das artes, produziu somente mitos, lendas sem consistência, artistas preocupados somente com questões de ordem formal e interessados em se promover no então efervescente mercado de arte.

Há quem pense, como li um dia em um artigo, que o que os artistas dos anos 80 faziam bem era somente se promoverem e desfilarem pelas coberturas das celebrações. Não fizemos só isso. Mas isso também aprendemos. E nisso também fomos bons.

2A. 6 Isaura Pena

Belo Horizonte, MG, 1958. Artista plástica graduada pela Escola de Belas Artes da UFMG e professora na Escola Guignard. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Andrea Lanna: Isaura, eu gostaria que você, que fez parte do Núcleo Experimental e iniciou sua produção nos anos 80, falasse para a gente por onde tudo começou.

IP: Eu entrei na Escola Guignard em 1978; fiz meu primeiro ano em Artes Plásticas lá, e depois, no ano seguinte, fiz vestibular na Escola de Belas Artes da UFMG. Mas continuei frequentando a Guignard e a Belas Artes ao mesmo tempo. Eu então, eu fiz dois anos mais ou menos de Guignard e um ano eu fiz Guignard e Belas Artes, onde me formei depois. Na Guignard, foi muito importante o meu contato com a Lótus Lobo, além de outros professores, inumeráveis: Carlos Wolney, Zé Gouveia, Marco Túlio... A Lótus foi mais importante porque a aula dela não era uma aula, era um Ateliê de Litografia, e eu acho que toda a essência do meu trabalho está na litografia. Nesse ano, eu participei do meu primeiro Festival de Inverno, em Ouro Preto, e lá, eu fiz *lito* com o João Quaglia. Desse festival, saiu uma turma: eu, Cacau (Maria do Carmo Freitas), Ivana (Andrés), Eduardo Motta e Niura Bellavinha (está faltando um...). E, quando acabou o festival, fomos direto para Santos Dumont, onde compramos uma prensa e um refugio de pedras litográficas que estavam sem uso. O Eduardo era de Santos Dumont e sabia de uma fábrica de manteiga que tinha isso como refugio, que agente comprou então. A gravura foi muito importante para mim, nessa época, em metal e *lito*. Foi o meu primeiro contato bem forte com a arte e começou com gravura. Eu acho que isso tem tudo a ver com o meu trabalho o tempo todo: o grafismo, o preto e o branco. Toda essa questão da gravura – eu digo – foi onde me iniciei. Na Belas Artes, depois, eu fiz o Ateliê de Desenho. Na época, a gente teve — você estava na mesma época; a gente é da mesma geração — uma mudança de currículo superimportante, da qual participamos muito e no final do Ciclo Básico, tínhamos que escolher uma Habilitação, quando fui para o desenho. Eu me lembro da presença muito forte do Amílcar de Castro lá; ele sempre estava em contato com a gente, muito curioso, querendo conversar sempre, passando livros... e do Ateliê de Gravura em Metal também, que a gente também frequentava muito. A gente tinha toda a nossa geração lá. Na minha turma, tinha Ana Horta, Emir Magalhães e Getúlio Moreira; e um pouco mais na frente – vocês eram de uma turma à frente da minha – Mário Azevedo, Andreia Guimarães, Patrícia Leite, Mônica Sartori, Sérgio Nunes e Paulo Amaral, uma turma com a qual a gente conversava muito. A nossa formação foi muito *de corredor* também, eu acho. A nossa informação vinha de conversas, pois a gente não tinha internet, livro (que era uma coisa muito cara); a informação era da biblioteca, e a gente trocava informações, a gente trocava livros... um comprava um livro, o outro emprestava. Então, a nossa informação e a nossa formação vinha praticamente desses livros; não tinha outro jeito. Há pouco tempo, fui viajar e conhecer museus na Europa e, depois de 20 anos, eu vi coisas que eu vi nos

livro em preto e branco. Eu conhecia o (Jean) Dubuffet em preto e branco! Era um livro que tinha na biblioteca da EBA, todo em preto e branco; acho incrível isso. E, para mim, o trabalho dele foi fundamental... eu tinha muita curiosidade pelo trabalho dele.

Em 80, o Amilcar me convidou para participar do Núcleo Experimental, que era um projeto dele ligado à Guignard e à Secretaria de Cultura do Estado; um ateliê coletivo em uma casa, e as pessoas iam para lá trabalhar: cada um tinha o seu canto, e podíamos ir à hora que quiséssemos; cada um tinha a chave, entrava e trabalhava; e o Amilcar aparecia sem hora marcada e sem avisar. Então, chegava e haviam as conversas... ele ia passando por cada trabalho, conversando, e tinha um lanche coletivo que era superimportante. Depois dessa casa, o Núcleo teve uma outra fase também, já no andar de baixo do Museu da Pampulha. Da mesma forma, eu ia sempre à tarde (porque eu estudava na Belas Artes de manhã); de lá eu ia primeiro em casa e, depois, para o Museu. Esse contato com todas as pessoas, foi uma coisa muito importante

AL: E aí, o seu trabalho era com a pintura?

IP: Era pintura. Às vezes, a gente fazia têmpera; mas, era com pintura a óleo ou tinta acrílica, variando um pouco. No Núcleo, vindas da Belas Artes, éramos eu, Andreia Guimarães e Patrícia Leite. E havia outras pessoas da Guignard que eu não conhecia e fiquei conhecendo lá. O Cristiano Rennó também tinha sido convidado pelo Amilcar; eu o conheci lá no Núcleo. Também me lembro da Aretuza (Moura), da Fátima Pena e do Pedro Augusto; mas tinha umas outras pessoas que não estou me lembrando no momento (uma falha minha), mas havia muitas outras pessoas. Eu o frequentei durante dois anos – 1980 a 1982 – e ele foi fundamental... um contato muito forte com o Amilcar, que persistiu depois do Núcleo acabar; ele mudou para uma outra casa e esse grupo todo se desfez; também, me formei na Belas Artes em 83. Aí a gente montou um ateliê – foi o meu primeiro ateliê formado, assim coletivo, acabando a Escola – eu, Andreia, Cristiano e Patrícia. Depois desse, a gente teve outro, que foi uma escolinha de arte.

AL: Que se chamava Risco, não é?

IP: Sim, chamava-se Risco Ateliê de Arte; primeiro, se chamou Escolinha de Arte Quintal, e depois, Risco Rabisco e, depois ainda, Risco Ateliê, e ficava ali na esquina da Rua Ceará, embaixo de uma casa da Maria Helena Andrés. A Eliana, a Ivana e a Marília – filhas dela – tiveram uma escolinha nesse mesmo lugar, bem anterior, e já era um lugar meio preparado, todo pronto para isso. Esse ateliê durou quase uns seis ou oito anos (não me lembro muito bem da data; acho que foi até 86) e foi muito intenso. Ele era um polo, uma referência; a gente tinha um lugar muito privilegiado, perto da Avenida Getúlio Vargas na Savassi, e muita gente o frequentava; haviam muitas aulas e a gente fazia palestras, encontros, exposições; era pequeno, mas superfrequentado. Depois a gente passou a ter alunos adolescentes e adultos, quando chegamos a ter até aulas de História da Arte; de crianças a adultos, muita gente passou pelo Risco Rabisco. Lá, eu também pintava, fazia muitas pinturas a óleo; e lá também eu passei a desenhar, fazia muitos desenhos grandes, porque eu tinha uma mesa maior: meu primeiro desenho de rolo, de papel grande, que coube na mesa, o primeiro desenho em nanquim que eu fiz foi nesse ateliê, na Rua Santa Rita Durão, 432. Minha primeira individual foi toda feita aí também, com um texto do Carlinhos

Ávila, na Galeria do IAB, em 83 (acho que foi, não sei bem). Nessa época, havia muitos salões, o Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, um outro Salão aqui em Belo Horizonte, e a gente tentava participar deles.

AL: No Museu de Arte da Pampulha, não é?

IP: É, e outros em São Paulo, Pernambuco, Paraná.

AL: E você foi premiada em que ano?

*IP: Foi em 87. Eu ia contar que a Maria do Carmo Secco – que era uma das curadoras da Geração 80 – foi ao Risco conhecer meu trabalho: umas pinturas a óleo, de 1 m x 70 cm, naquele papel cartão; foi lá que ela conheceu o meu trabalho e me convidou para participar da exposição no Parque Lage. Eu fiz a exposição na Galeria Macunaíma da Funarte depois, em 1985, minha primeira individual no Rio de Janeiro; e essa outra coletiva no Parque Lage. Eu brinco de lembrar que eu era uma das poucas artistas cujo trabalho era emoldurado nessa exposição. Eu era muito nova, ainda estava despontando, e foi uma exposição importante para eu participar, visualizar o tanto de gente que estava envolvida nisso. Foi como *uma saída*, ter um contato com o mundo, com o Rio de Janeiro, com São Paulo; e a Ana Horta, nessa época, já estava pintando na parede! A pintura dela era enorme, já saindo da tela para o espaço, ela pintou uma tela gigante e a minha pintura, ainda era dentro da moldura (e isso me causou um certo impacto). Não me lembro muito bem, mas talvez, eu ainda tenha esse meu desenho no papel grande. Não fiz uma ligação entre esses fatos, mas pode ser que haja algo aí. Eu não sei se foi depois... acho que a exposição na Galeria Macunaíma, da Funarte, foi em 85... quando foi a Geração 80?*

AL: É, 84.

IP: Então eu já estava desenhando no papel grande.

AL: Mas, na Geração 80, você mandou pintura.

IP: Ela que escolheu a pintura. E aí, o Mário Azevedo estava, o Fernando (Lucchesi) estava e o (Marcus Coelho) Benjamim também (mesmo não tendo participado da mostra)... todo mundo junto no Rio de Janeiro.

AL: Você, Mário, Fernando, Ângelo Marzano...

IP: ... Ana Horta.

AL: E aí você fez a exposição da Funarte, o que era importantíssimo também.

*IP: Eu fiz essa individual em 85, na Galeria Macunaíma, da Funarte. O Mário já morava no Rio e trabalhava lá, e o Marcus Lontra escreveu o texto dessa exposição; o Paulo Roberto Leal – que eu não conhecia ainda – ajudou a montá-la. O Paulo Herkenhoff era o diretor da Funarte então, e fui conhecendo todo esse *métier* do Rio. Eu tive mais contato com o Rio, talvez porque o Mário Azevedo estivesse lá e fazia essa ponte. Nos salões de São Paulo, por exemplo, eu nunca entrei; engraçado que, nesse mesmo ano, fui premiada no Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio e não entrei no Salão Paulista. Então, na década de 80, não tive muito acesso a São Paulo; eu ia muito mais ao Rio de Janeiro, pois tinha um diálogo muito maior. Foi depois, no final*

da década de 90, que me aproximei mais São Paulo. Fiz também uma outra individual de pintura na Galeria Gesto Gráfico, em 87.

AL: Foi nessa época que você teve uma apresentação do Amilcar, na Gesto Gráfico?

IP: Não... acho que não teve texto, não. O texto do Amilcar foi para uma coletiva, uma primeira coletiva que eu, Andreia Guimarães, Márcia David e Patrícia Leite fizemos na galeria do Grupo Corpo. (a Sala Corpo de Exposições). Não me lembro do ano, mas acho que foi em 82, não sei. Era um texto dele e acho que foi – talvez – a minha primeira exposição... não lembro. O que mais?

AL: Aí, em 87, você fez...

IP: Não, em 85 foi no Rio; em 87, Gesto Gráfico, e depois eu fiz – eu e a Mônica Sartori – naquela galeria do Banco Itaú.

AL: Aqui em Belo Horizonte?

*IP: Sim, uma exposição de desenho. A Itaúgaleria também foi muito importante nessa época da nossa formação. Ainda era na Avenida Afonso Pena, e acho que a Giovanna (Martins) que coordenava, trabalhava lá nessa época... não me lembro exatamente. Depois, a Giovanna foi trabalhar na Gesto Gráfico, que também foi importante. Em 87, ainda, ganhei o prêmio do Salão Nacional de Arte no Museu da Pampulha (como chamava... da Prefeitura?) com um *desenhão* de 2.0 x 1,5 m. Depois, nos pediram a casa do ateliê da Rua Santa Rita Durão de volta - iam vender – e o ateliê se desfez. E aí, a gente foi para o Ateliê Bonfim, eu e Patrícia, mais Humberto Guimarães e Benjamim (quando ele saiu, vieram o Mário e o Getúlio).*

AL: Isso já nos anos 90?

IP: Não, acho que foi 86/87. Até mais ou menos 91/92, eu fiquei lá. Uns seis anos eu acho. Aí tinha o Galpão Embra, que foi importante na época também. Para mim, então, essa vivência de ateliê coletivo foi superdecisiva; era como se eu estivesse sempre participando de algum movimento e isso foi sempre muito importante.

AL: Você está falando dos ateliês coletivos?

IP: É, eu sempre trabalhei em ateliês com mais gente.

AL: Foi uma coisa muito importante também para nós, que íamos participar de alguma forma, visitar, ver a produção... com o Serginho (Machado), ali ao lado, com a molduraria Enquadros.

IP: Essa casa apareceu para nós exatamente porque eu fui à molduraria do Sérgio, e a gente comentou com ele que – eu e a Patrícia – estávamos procurando um ateliê, algum lugar... e ele mostrou essa casa (e ainda fez uma ponte com o Humberto e o Benjamim, que também estavam procurando algo). Era uma casa bem grande, onde cada um tinha um cômodo, um quarto, uma sala, e havia um galpãozinho do lado de fora, também; o Benjamim ficava em baixo, eu, Patrícia e Humberto em cima. Isso foi incrível para mim, porque meu trabalho cresceu: saí do Risco, que era pequenininho, e fui para um lugar bem maior. Eu trabalhava no chão e fiz aqueles desenhos de quatro metros; cheguei a fazer desenhos até de seis metros nesse ateliê! E foi muito marcante também essa nova convivência com o Benjamim e o Humberto (a

Patrícia eu já conhecia de muitos anos); os lanches, os jantares, as conversas, os amigos todos que iam visitar; sempre tinha gente *de fora* por lá. O Amilcar, nessa época também... ele sempre teve essa generosidade: quando a gente precisava dele, ligava e, prontamente, ele vinha visitar e comentar os trabalhos conosco. O mesmo que ele fazia no Núcleo, quando a gente requisitava, ele continuava fazendo: e ele ia, chegava, falava do trabalho de um e de outro... (Fizemos algumas boas exposições juntos, na Grande Galeria do Palácio das Artes, aqui em BH, e no Parque Lage, no Rio.)

AL: E o Bonfim; foi de 87 até quando?

*IP: Até mais ou menos 91, 92; acho, não me lembro exatamente. Aí, a gente foi saindo aos poucos. Primeiro o Benjamim (sabe a Bienal de 89 que ele participou com aquele tapete de tampinhas, que foi inclusive premiado: foi todo feito lá... toda essa Bienal no ateliê do Bonfim. Então a gente participou muito de toda a feitura desse trabalho dele) foi para um espaço maior, mais importante para ele. Aí ficamos eu, Patrícia e Humberto; e o Mário Azevedo veio (umas pessoas saíram, outras chegaram). E depois ainda, veio o Getúlio, e com outras saídas depois (eu, Patrícia e Mário), a Claudia Renault... o espaço foi acontecendo. E, nessa época, também ocorreu uma exposição importante no Galpão Embra, lá perto, chamada *Chão e Parede*; você se lembra?*

AL: Lembro.

IP: O Galpão também promovia palestras, encontros; o Rodrigo Naves já esteve lá, por exemplo.

AL: Era um contato mais profissional, não é?

IP: É; acho que esse contato com São Paulo partiu do pessoal do Galpão. Teve também a Iole de Freitas. (Rodrigo, Nuno Ramos... essas pessoas todas eu conheci lá.)

AL: E a diretora era Júnia Penna?

IP: Ele também teve fases.

AL: Cristiano Rennó esteve em uma dessas, não é? O Ricardo...

IP: Eram... Mabe Bethônico, Roberto Bethônico, Marcon Drummond e Nydia, Negro-monte; depois mudaram: Renato Madureira, Ricardo Homen, Solange Pessoa. (Não sei exatamente quem estava na direção.)

AL: Aí já eram os anos 90.

*IP: Acho que essa exposição, *Chão e Parede*, aconteceu em 93 (não tenho certeza).*

AL: E aí as coisas já foram crescendo, já foram ficando bem mais conscientes, mais profissionais, não é? E essa convivência com artistas como Benjamim e Humberto – quase de outra geração – foi importante para nós, não é? Eles nos deram um ponto de vista de outra amplitude.

IP: É; essa convivência foi importantíssima para mim. Como já disse, trabalhei em ateliês coletivos desde que eu me formei. Há pouco tempo, a Francisca (Caporalli) até falou em uma entrevista, no jornal, algo que achei superbacana: que ela vivenciou ateliês coletivos desde criança (através disso); então, o JACA (Centro de Arte Jardim Canadá, que ela coordena) é o que ela viveu comigo, na infância dela como minha filha.

AL: *É... com as residências, não é? Que interessante.*

IP: *É; então esses ateliês eram as residências. Sempre havia pessoas de fora, umas visitas. Eu me lembro do Leonilson (do Roberto Pontual, da Regina Boni, artistas, críticos, marchands) e vários outros de fora que visitavam a gente. Então, eram pontos: um visitava o outro e se conhecia todo mundo. Era superimportante essa movimentação.*

AL: *Muito bom... passávamos tardes lá!*

IP: *O dia inteiro; eu ia todo dia ao Bonfim.*

AL: *Eu estou falando das visitas.*

IP: *É, sempre. Às vezes, chamávamos todo mundo, convidávamos todos; era meio informal, mas era. E comecei a dar aulas na(s) universidade(s), em 95; comecei a dar aulas como substituta na Belas Artes e depois na Guignard. Aí tem início um outro tempo, começa o tempo da universidade, mais outra época. A partir daí, também, o coletivo passou a ser a escola (a coletividade na convivência ali, da escola).*

AL: *E aquela oficina de litografia, da Lótus, em Tiradentes?*

IP: *Aquele projeto era a Oficina do Largo do Ó, não é? E teve a Oficina Cinco, também.*

AL: *É... a Oficina Cinco foi legal, na Rua Pirapetinga, não é?*

IP: *Não, era na Rua Santo Antônio do Monte, não? Era uma casa da Thais Helt ou da Marina Nazareth, não sei.*

AL: *Sim, sim. Porque estou me lembrando de outro ali na Serra, perto da Igreja de Santana. Como se chamava aquele ateliê de gravura com Daisy (Turrer), Vadinho (Osvaldo Medeiros), Paulo Giordano...*

IP: *Ah, o grupo Memória? Eu não me lembro de que época é isso... [Esse grupo da Memória – uma espécie de cooperativa de arte, formada por Paulo Laender e outros artistas – é do final dos anos 70; o nome desse ateliê de gravura coletivo a que elas se referem era Oficina Goeldi.]*

AL: *Mas os ateliês coletivos, foram realmente muitos.*

IP: *Foi uma característica, dos anos 80 até meados da década de 90; e havia muitos outros também.*

AL: *Em São Paulo, também, teve a Casa 7; e alguns outros grupos se organizaram também no Rio; é uma característica interessante, não é? Então tá; obrigada!*

IP: *Obrigada a você, por estar estudando a nossa geração!*

2A. 10 Jimmy Leroy Faria

Belo Horizonte, MG, 1962. Graduado pela Escola de Belas Artes da UFMG. Vive e trabalha atualmente como designer em São Paulo, São Paulo. (A artista plástica Rochelle Costi também fez parte dessa entrevista.)

Andrea Lanna: A ideia é conversar com você, é a de falar com um artista que iniciou seu trabalho na década de 80, teve uma formação artística e depois migrou para outras áreas, como o vídeo, as artes gráficas, a publicidade e a televisão. Então, nos conte a sua experiência; como tudo começou, o que a arte é e foi para você naquele momento; como você sente as diferenças daquela geração ou se essa coisa cronológica é muito redundante, se já engessa muito analisar a questão nesse sentido.

JL: No começo dos anos 80 – na minha visão – ocorre o surgimento da arte pop brasileira, depois começa a nascer a arte mais conceitual. A arte brasileira estava patinando e tinha a necessidade de uma nova geração. Lembro-me muito disso; que os artistas estavam mais velhos e não tinha surgido uma geração nova. E, nos anos 80, houve uma renovação; não só na arte, mas uma renovação geral, em vários temas, vários assuntos. Isso, principalmente, no Brasil, porque (antes) a gente tinha a ditadura, e exatamente em 80 se iniciou a abertura, que foi o começo mesmo da anistia até 85. E, depois, com as *Diretas Já* então, teve um movimento muito específico. Fora isso, o mundo estava vivendo outro momento também; se formos falar de movimentos musicais, por exemplo, tinha acabado de surgir o *punk*, algo importante para a música... porque desfez uma grande quantidade de paradigmas que tinham atingido um limite. Então o rock, por exemplo, tinha derivado para um rock sinfônico, estrutural, com muita música clássica misturada... e o *punk* foi um negócio de 76, que veio com uma destruição estética de valores estabelecidos, e influenciou uma geração a partir dos 80, que era chamada de *new wave*, que decidiu rever tudo e refazer as coisas. Então isso aconteceu na arte, de uma certa forma também. Mas teve outra coisa muito importante, que foi o fato de o Brasil começar a se abrir durante a (ou depois da) ditadura. A minha geração — em 80, eu tinha 18 anos — estava entrando nas faculdades, e essa abertura foi uma coisa marcante. Eu me lembro de que apareceram novas editoras de livros e houve uma enxurrada de lançamentos, obras às quais a gente não tinha tido acesso antes. Foram lançados os livros da geração *beat* e uma nova poesia brasileira, derivada de poesia de mimeógrafo, produzida independentemente; haviam aí, e em outras áreas também, outras questões.

No colégio, eu tinha muita dúvida a respeito do que eu ia fazer, do que eu ia estudar. Eu me lembro de que tinha escolhido Arquitetura, mas na hora de marcar a opção do vestibular, marquei Artes Plásticas. Um negócio meio de última hora, sabe? Porque eu já tinha uma experiência bastante grande com a estética; desenhava desde criança e tinha uma confiança muito grande nisso. Porque o desenho dá muita confiança, um tipo de expressão básica, inicial. Tem gente que escreve desde criança, muito, não é? Mas como eu comecei a desenhar bastante, muito cedo e gostava muito, o desenho

faz nascer uma confiança de saber que podemos nos expressar. Então resolvi estudar Artes Plásticas e desenho; nem foi pintura ou outra coisa; foi desenho, exatamente. Eu trabalhava também fazendo coisas, baseadas em desenho, desde os 12, 13 anos de idade; fazia *silk screen*, pintava camisetas, uns rotulozinhos para garrafas de bebida... fazia *umas artes gráficas*. Fazia coisas assim, em paralelo, logotipos e coisas que já gostava de fazer, porque o meu universo era tudo isso. Mais tarde é que fui entender tudo isso; que a minha formação é uma formação de cultura pop; que tem o desenho animado como fundamento muito forte, a partir do final dos anos 60 na televisão, não é? As gerações anteriores já tinham desenho animado no cinema e a gente começou a ter na televisão. Fui formado nessa geração meio múltipla de aspectos estéticos – muito ligado a quadrinhos, também, desde pequeno – um tipo de cultura ou de narrativa específica. Além disso, era louco por literatura, lia muito desde criança. Lia bastante os clássicos e aí, nessa onda, ficamos muito alternativos e começamos a buscar coisas independentes e tal. Isso forma um modelo específico, não é? De tentar arriscar, fazer coisas, e ter assim, um gosto pela vanguarda, que é um negócio que nem é todo mundo que gosta. Eu me lembro de que já na escola, tinha muita gente que gostava de arte clássica e não gostava de vanguarda nenhuma. Eu sempre gostei de vanguarda.

Cinema, por exemplo, eu também era um apaixonado pelas correntes que eram mais *cinema de arte, nouvelle vague*... tudo isso foi se misturando depois e formando uma certa massa de conhecimento, uma coisa influenciando a outra, não é? A arquitetura, também; como eu antes ia fazer arquitetura – adoro arquitetura – já reconhecia (modelos) correntes ali, o que era clássico e o que era moderno. E isso tudo acaba se desenvolvendo uma formação muito múltipla, preponderante na gente. Daí eu comecei a fazer arte, entrei na Escola de Belas Artes. E haviam os Salões de Arte, uma competição; e com toda essa influência, eu queria fazer uma arte diferente. Eu me lembro de quando a gente veio para uma primeira bienal – em 82 talvez – em excursão da escola; não sei se foi essa bienal, ou se foi *aquela da pintura*.

AL: A Grande Tela foi em 85.

JL: Mas era bem no começo dos 80 e já existia um movimento antes de pintura, uma *nova pintura*, com Expressionismo Abstrato e tal; e acabei caindo um pouco nessa corrente. Porque era uma corrente de pintura que não era figurativa e era mais conceitual, que era mais nova (que estava parecendo mais nova). Aí eu comecei a pesquisar um pouco essas ideias. E daí, depois que a gente começa a praticar a arte, a fazer, a ter ideias e ver o que a gente quer fazer, começa a entender os próprios modelos e modos de trabalho e de criação; *como* a gente trabalha. E aí entendi algumas coisas fundamentais para mim. Para fazer arte original, há dois caminhos: ou a gente se domestica e cria um modelo exploratório daquilo que vai indo até um limite mais alto, e aí nos deparamos com a corrente minimalista, como aquela a que eu fui apresentado – a do Amilcar; ele era professor da escola – não é? E as pessoas não gostavam daquela coisa na época dele; ainda não tinha virado uma unanimidade como é hoje. Mas a gente sabe que ele estava indo na essência, que a coisa do ferro era uma essência; que a do desenho limpo é outra, do desenho simples, resumido, *minimal*, era outra coisa, preto no branco... todas essas nuances a gente começa a entender. Eu tinha muita ânsia e fui para *movimentos* mais amplos até... e aí a minha

arte era menos domesticada. Percebi que quando começava a dominar uma coisa, já me cansava e começava a ter medo de repetir o sentimento e a livre expressão, entendeu? Não queria criar modelos e seguir; queria estar sempre buscando, estar sempre em confronto. E aí foi superinteressante. Eu me lembro de processos criativos da época mesmo, pois fiz uma escola *muito largada*, sem material... achava legal não ter material e fazer arte, conheci a Arte Povera (fazer arte com o que dá para fazer, com coisas).

AL: A escola tinha um ponto de vista mais clássico, não é?

JL: É, tinha um ponto de vista mais clássico. E aí chegou uma nova geração, a que estava na escola quando entrei, era uma turma que se chamavam de alunos de Guignard ainda.

AL: Havia muito desenho, não é?

JL: Havia alguns mais novos – o Mário (Zavagli), a Sandra (Bianchi) – mas existiam uns caras mais antigos... uns professores muito antigos, que se aposentaram logo ali. O próprio Amilcar mesmo, já estava mais velho, não é? O (Jefferson) Lodi também.

AL: O Wilde Lacerda.

JL: Wilde, Mariza Trancoso, não é? Tinha toda essa geração mais antiga.

AL: O pessoal da representação.

*JL: E a escola estava se renovando também. Ela começou com o cinema mais forte nessa época (que não sei... tinha antes?). Depois ela começou com o Curso de Cinema de Animação, com uma turma animada, não é? O Evandro (Lemos), a Maria Amélia (Palhares), o (Eduardo) Luppi, o Zé Américo... queriam fazer outras coisas, não é? Isso já me chamou a atenção de cara. Mas eu comecei no Desenho; gostei muito de fazer a Pintura também. Foi um negócio que se expandiu... quando a gente vai achando os mestres, não é? Porque é muito difícil você encontrar... o (José Alberto) Nemer foi um *mestre* para mim. Ele tinha chegado recentemente da França, depois de morar alguns anos lá (se doutorando), tinha ideias novas... Ele gosta muito de arte barroca mineira, não é? Tinha uma coleção de peças assim, mas também tinha uma relação muito forte com o desenho. Ele foi um primeiro mestre para mim ali na escola. (O Amilcar também... cada um ao seu jeito.) E fui me moldando ali na escola. Mas o que foi mesmo fundamental, nessa época, foram os Festivais de Inverno. Porque eles já tinham uma tradição boa dentro da Universidade e estavam a pleno vapor naquela época, não é? Eles tinham acabado de sair de Ouro Preto (para outras cidades) e esses os primeiros foram incríveis, não é? Diamantina – foram vários em Diamantina – e depois São João Del Rey, Poços de Caldas. Participei de todos esses e o lance legal foi que eu achei outro mestre nessa época: o Carlos Fajardo. Eu fiz um primeiro curso – de cara – com ele e um segundo; e no outro ano já fui monitor dele. E era incrível, porque ele estimulava muito, ele tinha um tipo de arte que era a da Escola Brasil, com aquela turma – o Zé Rezende, o (Luís Paulo) Baravelli – com uma outra visão, cheia de garra, assim... foi superlegal. E o Fajardo trabalhava questões simples: assim, porque você começava a pintar um papel e aí ele perguntava: “Ah, por que você pinta no papel sempre do mesmo tamanho?” Coisas que você não pensa quando é jovem. E ele orientava: “Faz cada pintura de um jeito, fica livre com isso: pintu-*

ra pequena, pintura grande; recorte redondo, faz como você achar". E aí o meu processo criativo... e eu lembro qual foi a discussão nessa época (porque discuti bastante a respeito disso): eu precisava ficar indomável, para a pintura sair com mais força, sabe?

AL: *Algo com mais vigor?*

JL: Sim. Eu não curtia muito essa coisa de ir preparando a pintura e depois ir trabalhando sobre ela. A minha pintura era de avanço, meio *action painting* mesmo. E comecei a criar vários sistemas de dificuldade para fazer a pintura. Então eu usava cores de que eu não gostava, combinações estranhas, testava muito esse tipo de possibilidades. E pintava muito com a mão; também usava pincel, usava água, fazia *uma loucura*, sabe? E comecei a achar *uma expressão* de Minimalismo, de Expressionismo Abstrato... que, na época, estava ligada a uma coisa de fazer pintura em papel, não fazer pintura em tecido, em tela; minha história toda foi sempre e muito de pintura em papel; e daí a coisa de *raspar* o papel... de manchar, raspar, manchar e fazer... Isso era um sistema muito interessante porque era difícil de dominar, entendeu? Só que, assim... nessa época mesmo, acho que a minha virtude maior – que eu aprendi, que eu tinha – era uma *virtude* de composição; de entender que ela tinha muitos níveis de equilíbrio diferentes; que estimulado, a gente podia fazer coisas muito desequilibradas e interessantes. Comecei uma história de pintura que rendeu bastante na época, porque comecei a participar de salões e depois, fui aparecendo, ficando interessante, e aí...

AL: *Você foi premiado, não é?*

JL: Fui premiado no Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte; ganhei um *primeiro prêmio* no Salão Paulista, no Salão Nacional de Arte (no Museu da Pampulha) em um outro salão na Escola de Belas Artes, não é? Foram vários prêmios e foi um negócio interessante, que me fez adquirir confiança, entender o trabalho e ficar explorando... trazendo alguns elementos de desenho misturados, sobrepostos...

AL: *... escrevendo...*

JL: *... escrevendo; tinha muita coisa escrita, não é? Porque isso derivava muito do desenho. Produzi bastante assim, até o final dos anos 80, quando comecei a me dispersar um pouco. Porque o negócio foi ficando mais ou menos sério, e eu fui deixando de curtir aquilo (meio que descurtindo), sabe? O sistema das galerias... Nessa época, fiz uma exposição aqui em São Paulo (junto com Sergio Nunes) – que foi uma experiência superlegal – e vendi trabalhos, inclusive para colecionadores.*

AL: *Bacana para a época, não é? Você era muito jovem.*

JL: Muito bacana para a época! Porque era um tempo em que a arte estava muito precária (ainda). Tinha uma revista só, a *Revista Galeria*, tinha pouca publicação e pouco texto(s) crítico(s). E, na paralela, tinha uma coisa interessante, com força também, que era a *Geração 80* do Rio, que influenciou muito essa turma; eles fizeram a exposição *Como vai você, Geração 80?* e apareceram dali muitos artistas interessantes, que viraram grandes artistas brasileiros, na verdade. São Paulo também tinha uma outra turma que era a *Casa 7*: o Nuno (Ramos), Paulo Monteiro, Rodrigo (Andrade)... E, nessa época, comecei a visitar muito São Paulo e fiz amigos aqui. Mas eu já tinha uma

vertente – uma coisa interessante – ligada a outras áreas. Paralelamente, já estava fazendo outras coisas, em outras áreas; trabalhei bastante tempo desenhando estampas para tecidos, não só localizada, mas com a moda mineira também, que estava fazendo um *boom* naquela época, não é?

AL: Que se chamava Grupo Mineiro de Moda.

JL: Então... foi o que eu estava falando; havia um conjunto de coisas importantes acontecendo ao mesmo tempo e isso caracterizava um novo Brasil, não é?

AL: Na música também.

JL: É; surgiu o rock brasileiro, as bandas, tudo isso. A geração da universidade era muito fértil, tinha muito poeta, muito músico; muito interessante, com muita discussão das teorias... a discussão do pós-modernismo, que apareceu nessa época. Então haviam muitas ideias circulando. Mas eu, realmente, tinha uma vertente muito forte com o design. Sempre gostei muito de design; tanto de objetos de design industrial quanto de design gráfico e já fazia coisas, logotipos e uns trabalhos nessa área. E comecei a cair para esse lado e, analisando depois, até mesmo a arte foi sendo trocada (por tudo isso). Até o final dos anos 90, quando falei para mim mesmo, definitivamente: “Não, não quero mais trabalhar com arte por enquanto. Meu trabalho agora é outro, é usar o meu conhecimento de arte”, que acho uma vantagem muito grande.

AL: É um diferencial.

*JL: Parei para fazer um outro tipo de trabalho, de arte aplicada, design principalmente. E aí chamava bastante atenção, porque – naquela época – se fazia algo muito diferente de um design estabelecido. Havia outros caminhos também: o vídeo começou a surgir com muita força; tinha a *Emvídeo* e umas outras vertentes mineiras, não é? Isso passou a ser um foco de interesse muito grande, para mim, sabe?*

AL: Foi aí que a televisão entrou em seu trabalho?

*JL: Aí ocorreu uma espécie de preparação! Eu já estava trabalhando de maneira fixa em uma empresa de design de BH. Foi uma bela escola também e lá eu tive outro mestre de design, o João Delpino, um profissional incrível. A Ângela e o João eram um casal incrível, que tinha uma vasta experiência; viajavam muito para a Europa e conheciam muita coisa da área de design. Então, ali, foi uma experiência incrível durante três anos com eles. E fui desviando mais para outra(s) área(s): pouca coisa de publicidade, na verdade, muito mais coisas de design e vídeo. E daí, resolvemos nos mudar para São Paulo. No final dos anos 80, a gente tinha uma vida bem estabelecida em BH e a gente resolveu se mudar. São Paulo estava fervendo e o Rio de Janeiro deixou de ser o principal destino dos mineiros. Aqui se tornou (eu acho) o principal destino nessa época, porque a cidade sempre foi interessante; mas, nessa época, ela também virou uma cidade dos restaurantes (quando as galerias daqui foram ficando mais fortes) e muitas outras coisas mudaram também, não é? Daí, quando eu vim, tive uma experiência, uma oportunidade; ainda estava fazendo arte esparsamente, com um grupo de arte. Como disse, eu estava começando a me desvincular um pouco disso; já tinha vivido algumas boas experiências com prêmios em salões, alguns bons mestres, e também tinha feito uma exposição em São Paulo, *entendido o universo da arte*, a coisa dos cura-*

dores, do mercado... pois isso aí era bem precário nessa época, que só tinha um mercado de arte mais clássica, meio grande, que vendia Volpi; ninguém vendia arte contemporânea ainda, arte nova, os últimos grandes artistas. Então, a geração toda de artistas novos, jovens, que começou nessa geração de 80 (como aqueles do Rio e da Casa 7 aqui; dois polos) era uma geração *muito* da pintura, muito colorida, que está ligada a todas aquelas questões que a gente falou de música, de política, de abertura, de explosão da moda, das novas editoras com muitos livros novos, uma riqueza muito grande que veio nos anos 80 (além de uma liberdade de expressão, que não havia antes). Até o final dos 80, existia a censura... tinha muita arte conceitual e *happenings*... mas a música, os caras grandes da MPB, todos tinham feito músicas cifradas. Nos 80, teve toda essa explosão e aí ocorreram as Diretas Já, o Rock in Rio – e um tanto de coisas que mudaram muito – que se uniram às artes plásticas e também à publicidade (que cresceu muito), não é?

E as televisões também se desenvolveram, culminando nessa onda da TV a cabo, que começou em 90, aqui no Brasil. Então já começa a aparecer uma outra diretriz de televisão, um pouco mais focada em temas e nichos, que não é igual à televisão aberta, que tem de servir para todo mundo. Sendo assim... a gente entende depois que vai fazendo uma certa análise da própria vida. Eu sempre gostei de televisão e não caí nisso por acaso. Fui alguém que curti desenho animado: sei de tudo sobre desenho animado de época a *animação* é uma coisa que sempre curti. E o *design* já era um ponto básico na minha vida, sabe? Gostava da coisa do futebol, dos uniformes; tive um time de futebol na adolescência, para a qual desenhei os uniformes; fazia os escudos e pintava os números. É um negócio que a gente entende depois, que tem uma repercussão total na sua vida. (...) Eu comecei a achar o mundo da arte um pouco... Percebi que gostava mais de um mundo mais *massivo* do que de um mundo mais particular que a arte propunha; vi que era um ponto interessante... o cinema passou a ser mais importante do que as artes plásticas. A arte funciona ali na parede, e, na época, eu gostava muito de alguns artistas da *Pop Art*; o Rauschenberg era um artista de que eu gostava muito, que juntava muitas mídias, tipos de texto com colagens e objetos. E eu me lembro de que vi um trabalho do Rauschenberg mais velho (ele fazia uns trabalhos que tinham uns bichos empalhados, umas coisas assim, não é?) e falei: "Ai que chato esse trabalho, com esses bichos empalhados, um negócio que fica parecendo estranho!" (Antes gostava muito da obra dele; mas achei aquele um negócio meio disparatado.) Eu estava entrando em um outro universo, de coisas eletrônicas e computadores; e aquilo dentro da galeria, preso... eu achei muito antiquado de alguma maneira. Comecei a achar que meu universo era outro e foi um pouco por isso que se deu essa mudança, sabe?

Aí vim para São Paulo e já mudou tudo, não é? Comecei a trabalhar na MTV, um canal que tinha muita arte, muita experimentação, sabe? Não era a publicidade; era a própria imagem do canal, as chamadas, as vinhetas. Eles tinham um sistema de criação muito interessante, de juntar coisas e de tentar criar novos significados; de falar com uma geração nova com símbolos já compreendidos, sabe, mas de reinventar a coisa, e usavam muitas mídias diferentes, não é? Super 8, animação tradicional, animação *stop motion*; e não tinha nenhum outro canal que fazia isso. Aí eu cheguei lá por acaso; quem me chamou foi o Eder Santos (eu estava trabalhando com ele na época), quando falou: "Ah, você quer fazer um trabalho aqui? Eles estão precisando

de um *designer*." Aí eu falei "quero"! Fui lá ver... levei um *portfoliozinho*, fui aprovado e já comecei a trabalhar no primeiro ano. E tive uma formação bem interessante, porque era na área do vídeo, que estava começando na época, e a gente tinha a câmera à nossa disposição. Já existiam computadores nessa época, bem precários, mas tinha. Então entrei no universo da animação, no qual eu já queria ter entrado desde a escola. Eu me lembro de que na área de Cinema de Animação da Escola de Belas Artes, havia uma parte curricular interessante; mas era enrolada *pra caramba*, um negócio que nunca se concretizava.

AL: Isso era um início.

JL: Bem início... tinham tentado fazer isso mais nos anos 70, quando tinha uma *truca* – uma mesa de animação – mas era tudo, muito enrolado. Acabei desistindo, porque (os cursos, o ensino) a escola é aquele monstro, aquela coisa burocrática; e estava em expansão, pois iam construir aquelas unidades novas. Eu fiquei muitos anos – por volta de oito anos – na Belas Artes; mas não porque eu quisesse; foi por um certo desleixo, porque ficava devendo algumas matérias obrigatórias (como Educação Física!), entendeu? Tive que ficar, acho, dois anos para fazer... uma aula por semestre, sabe, assim? Mas, acabei fazendo mais umas coisas naquela época. Já tinha aquele estúdio (lá na Savassi, no portãozinho) com o Cao Guimarães, que era meu sócio. Ele queria ser um escritor-fotógrafo; tinha *uma coisa*, desde essa época (a gente se conhecia desde que estudamos no mesmo colégio). E aí, foi quando teve essa mudança e a MTV tomou muito tempo da minha vida; foi um negócio que tomou muito tempo; porque tinha muito gás, uma coisa muito nova... a linguagem-vídeo muito aberta e o fato de falar para muita gente e provocar: isso era muito interessante. Aí existiam vários setores: fui trabalhar no Departamento de *Design*, que fazia as chamadas, as vinhetas e as aberturas dos programas. Fiquei um bom tempo aí, saí, e montei um outro estúdio para mim, quando já me chamaram de novo para ser um *gerente de departamento*; e aí então migrei mesmo para essa área.

AL: E foi para os Estados Unidos?

JL: Sim. Mas nessa época, ainda tive alguma atividade paralela de arte, quando a gente formou um grupo de uns dez artistas no começo dos anos 90. Era o *Arte Construtora*, que foi muito interessante.

AL: Quem eram os artistas?

JL: A Rochelle (Costi), Nina (Moraes), Fernando Limberger, Lúcia Koch, Luisa Meyer, eu... quem mais? O pessoal lá do Sul: Élcio Rossini, Elaine Tedesco, Mary Jane... (um grupo de gaúchos bem forte) e quem mais, hein? A Neca estava envolvida, mas não era do grupo de verdade. Havia alguns artistas que a gente convidava e fizemos quatro ocupações no total, não é? (..) A gente fez duas em Porto Alegre: a Ilha da Pólvora... e numa Casa de Cultura, a Mário Quintana. Depois, a gente fez na Casa Modernista aqui, e ainda no Rio, no Solar Grandjean de Montigny da PUC. Eram umas ocupações *site specif*, composta de uns trabalhos... chegávamos num lugar, escolhíamos uma situação e fazíamos a partir da situação encontrada. Eram lugares em desuso e já éramos um coletivo, antes de existir essa ideia. Essas quatro exposições foram catalogadas e foram muito legais. A primeira, em Porto Alegre, foi em uma ilha desabi-

tada e inacessível, quando a gente bancou o acesso das pessoas nos fins de semana. Essa experiência foi durante os anos 90. A primeira (acho) em 92 ou 93, e depois, mais um a dois anos, mais ou menos. Então, essa foi a minha *despedida* como artista plástico, já totalmente embrenhado nas outras situações, que eram as mídias mistas (animações, etc.). Então comprei um computador – já em 91, eu tinha comprado um MAC, era um negócio caríssimo e era superprecário – e comecei uma outra vida, entendeu? Mas utilizando as mesmas discussões, questões que já existiam dentro da arte: dificultar coisas, composição, trabalhar com temas que não eram relevantes, achar nichos...

AL: *Elas permaneceram...*

JL: É... permaneceram e viraram. Só que – no começo dos 90, depois de um tempo – veio a internet e houve uma transformação no universo da televisão, da comunicação no mundo... no início, um negócio bem precário: *e-mail*, tudo isso já existia, mas ainda bem simples. Mas fui mudando para esse universo, trabalhando com comunicação e para o mundo do *universo jovem*, adolescente, em um sistema que trabalha com o público em formação, que está *admirando* e discutindo muito as coisas. Então isso foi uma questão muito legal e interessante ao fazer televisão para o (um) público (assim); porque não existia isso antes; só existia televisão para todo mundo e, em canal aberto, se falava com todo mundo de 8 a 80 anos. E daí eu comecei a trabalhar com um negócio focado e foi legal, tive uma experiência criativa muito forte e de alguma maneira fiz um pouquinho da história da coisa. Participei muito (...) fiz ótimos amigos, conheci muita gente bacana... eu tinha uma equipe. Depois que eu passei a liderar o departamento, tinha uma equipe de 10 a 15 pessoas (que variava), com escritores, *designers*, editores de vídeo, fotógrafos. Era um trabalho múltiplo e a gente fazia um pouco de tudo, em uma discussão interessante. A gente fazia televisão para jovem também, porque, nessa experiência da MTV, era muito importante fazer campanhas sociais. Daí eu comecei a me interessar muito por esse outro tema, por questões sociais que fossem relevantes e que transformassem as pessoas. A gente fez, durante mais de 10 anos, campanhas sobre a Aids, o que era uma coisa nova, muito complexa, difícil de falar; e por isso a gente desenvolveu uma linguagem, a gente fez um trabalho muito interessante (...) uma média de 10 a 20 *spots* por ano. Então, o conjunto disso foram 300 filminhos sobre o tema, cada um abordando uma coisa, discutindo, conversando com especialistas.

AL: *Vocês desenvolveram uma linguagem.*

JL: Desenvolvemos uma linguagem, exatamente. E daí foi um pulo para a mídia eletrônica (...) e chegou à internet. Mais tarde, trabalhei como *designer* de revistas, para várias revistas (para a Editora Abril, a Editora Três, a *Trip*), muito interessante porque era um universo em movimento. Isso já no final dos anos 90. E nessa época rolou uma oportunidade de trabalhar fora do Brasil e foi superlegal. Esse trabalho já era específico para um canal infantil e já virou outra experiência, que eu adorei. Porque eu já estava cansado de produzir tanta vanguarda para adolescente, tanta discussão... a produção da última moda, porque a MTV era referência, apresentava os últimos assuntos e discussões... isso dá um cansaço também, ficar fazendo vanguarda televisiva durante tantos anos. Mas foi interessante, porque ajudei a criar uma lin-

guagem que se perpetuou e que virou uma coisa relevante para o Brasil. Foi bem legal e tenho bastante orgulho disso, um trabalho que repercutiu bastante para as mídias. E depois fui trabalhar para outro universo, que era mais amplo ainda, nesse canal infantil para a América Latina, além do Brasil. Trabalhava lá nos Estados Unidos produzindo para a América Latina; e aí entrava tudo em duas línguas – espanhol e português – e foi sendo ampliado. Uma superexperiência, estendendo muito o (meu) universo. Também durante esse momento, lá em Miami, eu fiz um trabalho meio particular que não lancei; mas é como se fosse um diário de imagens, pronto, como um livro de mais ou menos 300 páginas, com discussões em imagem sobre as diferenças culturais e a globalização. Está pronto para ser lançado, mas na gaveta ainda, não-acadêmico e mais artístico. Também não é narrativo, sabe? É interpretativo... uma coisa que é um pouco da arte que sobrou e está aí guardada. A vertente do trabalho para criança foi um negócio que me deixou bastante feliz, entendeu? Também tive um filho, não é? Tem outras experiências que estimulam e somam, e eu gostei muito desse universo. Por tudo isso, tenho feito agora, narrativa em ilustração para crianças, em especial, Tenho participado de muitas mesas de discussão sobre as questões da infância hoje, e isso é uma coisa bastante interessante. E trabalhar em *mídia* é muito diferente do que trabalhar na sua própria mídia. Porque depois também a internet virou a mídia de todo mundo, então todos têm os seus canais. Muitas pessoas ficam bem famosas cultivando canais pequenininhos e tal, e daí mudou... os grandes canais perderam muito o poder de *ditar verdades*. Isso foi bem legal. O mundo ficou mais democrático evamos ver se essa democracia consegue sustentar a si mesma. Mas é isso.

AL: Parabéns! Obrigada e vamos terminar, então.

2A. 8 José Alberto Nemer

Andrea Lanna: Você considera que existe uma pintura mineira?

JAN: Antes de tudo, cabe definir qual a abrangência que se pretende com o adjetivo *mineira*. Se se busca uma pintura que transpire de alguma forma a mítica de Minas Gerais, no que ela tem de telúrica, ruminadora e plural, sugiro que se reporte às exposições gêmeas – Ícones da Utopia e *Utopias Contemporâneas* – realizadas no Palácio das Artes, em abril de 1992. Principalmente no primeiro caso, trata-se de um inventário plástico e reflexivo de artistas que, em algum momento de suas trajetórias, impregnaram suas obras de referências formais ou subjetivas à terra de Minas, à sua história, sua sociologia, sua matéria, seus infinitos e diversificados perfis. Não se trata de *ilustrações da mineiridade*, mas de um mergulho nas possibilidades de identidade que das obras podem emanar. O texto de Olívio Tavares de Araújo no catálogo é uma boa referência, assim como os módulos da exposição, enunciados poeticamente.

Por outro lado, se se considera o termo *pintura mineira* como uma linguagem específica ocorrida num território geográfico também específico, há que se levar em conta as várias técnicas que a pintura encerra, das mais convencionais em tinta a óleo ou acrílica sobre tela, até suas aventuras em suportes inusitados e em instalações. Nesse caso, Minas teve, nas décadas de 80 e 90, um impulso significativo em direção a novas experimentações, com o surgimento de vários artistas e com o amadurecimento de outros. A pesquisa artística não se limitava mais à pintura *strictu sensu*. Um vigor surpreendente passou a compor exposições temáticas, como *A Criança de Sempre: o desenho infantil e sua busca no artista adulto* (1988) e *Poética do Acaso* (1990); ambas, forma mostras que reuniram dezenas de artistas mineiros contemporâneos em torno de questões nucleares de seu tempo, como o desenho espontâneo e o acaso na arte.

AL: Você poderia dizer que a pintura em Minas eclodiu principalmente a partir da década de 80?

JAN: Na esteira da *Grande Tela*, na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, e da chamada *Geração 80*, mostra paradigmática ocorrida no Rio no início daquela década, Minas passou a ter um olhar mais atento sobre a pintura, não só em sua fruição como também em sua produção. Os salões de arte realizados na capital e no interior, com ênfase no Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha, abrigaram um contingente significativo de novos pintores. Alguns vinham da participação direta na exposição do Rio, outros passaram a experimentar a pintura como uma linguagem em suas criações. Entre as características principais dessa fase, estão a expansão do gesto, a sensualidade da cor, a deliberada busca do prazer de pintar. Este foi um passaporte para uma arte que se pretendia mais cosmopolita, além das fronteiras de Minas, inserindo muitos de seus artistas no circuito mais amplo das grandes

Ouro Preto, MG, 1945. Artista plástico, professor e curador, com Doutorado pela Universidade de Paris, França. Vive e trabalha em Belo Horizonte. (Depoimento redigido a partir de algumas questões e enviado por ele.)

capitais e até com reflexos no resto do país. Um roteiro histórico pelos salões da Funnarte ilustrará perfeitamente as tendências dessa época e a participação dos artistas de Minas nesse contexto.

AL: Você, que trabalhou e realizou curadorias que incluíam os principais nomes dessa década, em Belo Horizonte; do que você se recorda? Quem eram os pintores?

JAN: Além dos eventos acima citados e cujos artistas participantes podem ser encontrados nas publicações correspondentes, vale lembrar a exposição *Precariedade e Criação*, realizada no Museu da Pampulha, na virada dos anos de 1983 e 1984. Embora fora do período temporal de sua pesquisa, ela introduz questões cruciais da arte naquela década. Entre elas, o uso da matéria-prima precária por artistas de vanguarda como opção ideológica e sua conseqüente dimensão estética; a ampliação até então inédita de certos trabalhos, como a performance e a instalação; o surgimento inaugural de alguns artistas que mais tarde teriam sua obra afirmada; a inserção e o diálogo entre os vários aspectos do conceito de precariedade, inclusive a existencial, com a exposição da *Art Brut* e as obras de artistas internos em asilos psiquiátricos.

Como, em sua pergunta, você faz alusão às minhas atuações, tomo a liberdade de me estender um pouco, com o objetivo de contribuir com outros subsídios. Um aspecto a ser considerado, na década estudada, é o crescimento do número de artistas ligados ao ensino de arte, dedicados à formação de novos artistas no âmbito das universidades, com carreiras acadêmicas que exigem titulação, enfim, artistas que se dedicam à prática e à reflexão sistematizada do fazer artístico. Hoje, tal observação pode parecer óbvia; mas não é. Até os anos 1980, vigorava uma espécie de preconceito romântico de que a reflexão tirava do artista sua *espontaneidade criativa*. Até àquela época, não me lembro de artistas que se dedicavam a redigir teses acadêmicas ou fazer curadorias de exposições temáticas com obras de outros artistas; esse era um território reservado aos críticos. As categorias de atividades artísticas eram nitidamente estanques, quase intransponíveis e, transpor essas barreiras, de certa forma, era até estigmatizante.

De minha parte, posso afirmar que só comecei a me dedicar a atividades diferentes da criação em ateliê por uma incontrolável e genuína inquietação intelectual. A partir de certos *insights*, não havia mais como evitar seu aprofundamento. No início, considerava essas atividades como uma extensão de minha criação artística em ateliê. Aos poucos, diante da frequência com que aconteciam e, sobretudo, pela energia criativa que encerravam, passei a reivindicar toda e qualquer atividade do gênero como Arte, em suas múltiplas e inusitadas encarnações. Assim, tanto o ensino formal na universidade quanto as oficinas eventuais, tanto o doutorado quanto as curadorias, a elaboração de textos quanto palestras ou conversas informais, passaram a ter para mim uma dimensão maior e altamente justificável.

2A 9 Marco Túlio Resende

Andrea Lanna: É muito bom conversar com você, artista que participa da transição entre os anos 70 e 80, sobre sua atuação nas artes plásticas nesse período.

MTR: Bem, antes de eu começar a falar dos anos 80, eu tenho que, naturalmente, puxar um pouco para trás, pela minha formação, na Escola Guignard, em Belo Horizonte, seguida da minha ida para o *Art Institut*, em Chicago, onde eu fui fazer mestrado, já em meados dos anos 70, voltando para Belo Horizonte em 1979, 1980, quando o contexto teve uma certa efervescência. Uma vez, o Gilberto Chateaubriand esteve aqui em meu ateliê, e conversando, ele me chamou a atenção para a pertinência do desenho na arte mineira do século XX e me lembrou inclusive da importância que o Guignard teve. Porque, realmente, o Guignard teve uma formação na Alemanha muito voltada para o desenho, não apenas como uma representação técnica, mas principalmente como uma possibilidade de um raciocínio, de uma estruturação, de focar *no osso* da questão plástica, que está muito voltada para essa questão do desenho. E assim, as primeiras gerações de seus alunos que deram continuidade a isso, que foram aqueles que o substituíram, Franz Weissmann e o Amilcar de Castro. Eles mantiveram um pouco essa filosofia, e eu acho que isso foi gerando um tipo de trabalho, um tipo de pensamento, algo que tem muito a ver conosco: a permanência do desenho. Tanto que, nos anos 70, eu me lembro de que muitos desenhistas – principalmente o Manoel Serpa, que ganhou *milhares* de prêmios nacionais – eram sempre voltados para um desenho muito limpo, um desenho muito... porque o desenho do Guignard era aquele em que ele obrigava os alunos a trabalhar com o lápis 2H, que era – quase equivalente a uma agulha – exatamente para não ter a possibilidade de retorno e de desmanchar as coisas. Ou seja, era para olhar, observar, pensar e raciocinar, antes de colocar as ideias no papel. Havia ali toda uma questão da precisão. Em seguida, ainda veio a geração do Weissmann, que era uma coisa muito... e o Amilcar também. Eu acho que isso, historicamente talvez, tem algum sentido.

Eu me graduei aqui por volta de 1974, 1975, e, logo em seguida, fui para Chicago, onde eu obtive uma bolsa de estudos. Eu me lembro de que esse tipo de mestrado nas escolas de arte dos Estados Unidos era muito aberto, e podíamos fazer aquilo que quiséssemos, naturalmente, muito focados em uma experimentação. Mas eu já tinha a questão do desenho muito presente no meu trabalho; o engraçado é que eu sou muito mais conhecido como pintor, mas o desenho é a fonte principal (e depois eu vou falar um pouco mais sobre o que é o desenho para mim e por que eu escolhi o desenho dentre todo o trabalho). E o interessante é que eu vi também, muitos anos depois, uma entrevista com o Amilcar de Castro (conhecido como escultor) dando uma entrevista, e perguntaram sobre o trabalho dele, e ele disse que o trabalho dele

Belo Horizonte, MG, 1950. Artista plástico graduado pela Escola Guignard e pós-graduado pelo Art Institut em Chicago, EUA. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

nada mais era – nem mais nem menos – que um grande desenho. Desenhar, para mim, é uma questão – e eu sou professor até hoje, eu falo muito isso com os meus alunos – muito mais de uma estruturação de pensamento do que qualquer outra coisa. Não vamos nos esquecer de que o alfabeto nasce do desenho, e não o contrário. A escrita que nós temos nasce do desenho. Foi quando o primeiro homem, ao tentar entrar em contato com o outro, queria marcar alguma coisa, e a comunicação entre eles, não a verbal, era em forma de desenho. Ele marcava com um x, marcava um ponto, alguma coisa, até que, em seguida, ele começava a desenhar as imagens mesmo, do que ele via, que são exatamente os bisontes, essas marcas que foram sendo condensadas, que, finalmente, no caso do Ocidente, virou o nosso alfabeto *que veio todo*. Se você for estudar o alfabeto, que veio da imagem do boi, veio da imagem da árvore, veio da imagem da água, que, enfim, foi dando o a b c d, e por aí continua. Então, o desenho, para mim, não é apenas uma técnica (a técnica realmente é uma questão importante, o lápis e o papel, ou qualquer outra questão do desenho é extremamente importante); mas eu vejo o desenho – e tento passar isso muito como professor, da maneira como eu aprendi – é uma estruturação, como se fosse a codificação de alguma coisa que você automaticamente cria dentro da sua cabeça, quando alguém te descreve ou fala alguma coisa. Como prova disso, quantas vezes a gente está contando algo para uma pessoa, explicando, e se a pessoa não entendeu, você vira para ela e fala assim: “Você entendeu ou quer que desenehe?” Ou seja, desenhar e entender são a mesma coisa; e então eu vejo o desenho muito mais sob esse aspecto do que só sob o aspecto formal. Tanto que, não apenas no meu trabalho, mas também como professor, eu deixo tudo absolutamente livre. Eu sou professor da Escola Guignard da UEMG, e quantas vezes o pessoal fez trabalho final até com vídeo; ou seja, a estruturação em desenho é extremamente importante. Uma vez, eu vi, uma exposição do Eisenstein – cineasta da época da Revolução Russa – em Paris, que trabalhava com meios completamente precários (o cara devia ter um *galpãozinho* lá, onde ele fazia tudo, imagina, fazer cinema naquelas condições, que não era nenhuma Hollywood!) e era um gênio; não é possível você estudar cinema sem passar pelo Eisenstein. E nessa exposição – *Os desenhos de Eisenstein* – talvez por toda a precariedade que havia naquela época, vi que ele desenhava todas as cenas, esquematizava tudo, e o desenho dele era como um esquema daquele pensamento, do que ele queria para montar e, em seguida, filmar (sem grandes patrocinadores certamente, é o que a gente imagina que foi). E, no entanto, o cara é realmente um gênio nisso. Então, para mim, o desenho é mais ou menos isso; é dessa forma que eu encontro o pensamento do desenho.

AL: E o seu trabalho?

MTR: Quando eu fui para os Estados Unidos, me preocupei muito em me matricular com o foco no desenho. Mas, como lá... (lógico, eu saí de uma roça, não é? Belo Horizonte, nessa época, não tinha grandes coisas) eu caí em Chicago, a minha escola era ligada ao Art Institut (um dos maiores museus do mundo) e tive o contato e a oportunidade. Quando eu fui para lá, era o bicentenário da independência deles, então *choveu* de exposições espetaculares, desde coisas clássicas até *os Segredos de Tutancâmon*; vi também a *Pop Art* americana inteira, que me influenciou demais. Foi um choque, claro, e uma abertura muito grande. Mas eu não perdi o desenho de

perspectiva em nenhum momento. O início do pensamento está sempre no desenho; qualquer coisa que eu vou fazer, começo pelo desenho. E desde essa época, eu tenho uma verdadeira obsessão de anotar, de ter 70 cadernos dessa grossura cada um (mostrando com uma mão levantada para a câmera, com o polegar e o indicador dobrados e distantes, indicando uma grossura), em que está tudo anotado, tudo. Lógico que eu não vou, jamais, conseguir revisar tudo; mas, *passou pela cabeça*, eu pego e desenho. E tem um pensamento do (Wassili) Kandinsky, que eu adoro, em que ele fala que o desenho é apenas uma linha e que diz tudo. E uma vez eu vi também a Fayga Ostrower dando uma entrevista na televisão, em que ela falava da importância de anotar e, conseqüentemente, desenhar as suas ideias, porque elas são como nuvens; quando você olha, ela está linda, e se você vira a cara para cá e volta, ela já não é a mesma mais, pois ela foge do seu controle (estalando os dedos). Então, nesse sentido, por ser essa linha que diz tudo, o desenho tem um imediatismo, uma força de expressão muito forte. Quer dizer, independentemente de o Guignard ter trazido isso para cá, eu poderia ter levado para todos os outros caminhos. Mas eu sempre vi o pensamento plástico como fundamentado no desenho, e quando eu digo isso eu considero até a arte contemporânea: você pode fazer uma instalação, esse tipo de coisa, até coisas no computador, e a estrutura tem muito a ver com o desenho como pensamento. E, lógico, para quem quer abraçar o desenho como técnica também, esse é um outro aspecto.

Então, o meu trabalho, como eu falei, sempre começa nos cadernos e também com recortes de tesoura; quem me ensinou isso para estruturar o pensamento foi a Sara Ávila na Escola Guignard, tanto na tesoura ou no papel rasgado, feito no lápis, e aí sim, em seguida, eu vou experimentando todo tipo de coisa. Eu me lembro que o Benjamim, falou uma vez – em uma entrevista coletiva de uma exposição em que nós estávamos – uma coisa muito interessante, sobre a chamada *Geração 80* (que foi a nossa aqui), quando lembrou que nós éramos *clínicos gerais*; porque, para nós, não havia um rótulo. Se você era desenhista, se você era gravador, se você era pintor, se você fazia objetos, se você fazia esculturas... tudo bem. Eu acho que isso é uma coisa que faz sentido mundialmente (não é uma coisa só de Minas Gerais): a questão da experimentação, uma das questões mais fortes da arte no século XX, que a nossa geração abraçou com muita vontade.

O meu encontro com a minha geração – quando eu voltei – foi uma coincidência; porque eu tinha ficado lá e depois ainda fui para a Europa, então eu fiquei uns três a quatro anos fora do Brasil e daí eu fiquei assim meio que *me procurando* aqui. Até que o Márcio Sampaio – que administrava as galerias do Palácio das Artes – teve a percepção de ver uma ligação entre o meu trabalho (imagina, eu estava voltando de Chicago) e o Marcus Coelho Benjamim (voltando de Nanuque!), o Fernando Lucchesi e o Ângelo Marzano, que estavam aqui em Belo Horizonte, em um grupo que ele aglutinou em exposições para mostrar o que essa geração estava fazendo. Apesar de não ser uma orquestração (vamos dizer assim), pois eu nem conhecia o Benjamim nem o Fernando, pensando naquela época com experiências muito diferentes; e nós começamos a ver que havia uma questão que permeava essa produção, que passava pelo desenho, mas também pelo uso de materiais precários, por uma coisa que a Aracy Amaral escreveu sobre a gente uma vez, para um catálogo, que era “um olhar para o quintal”. E, nesse sentido, foi uma geração que produziu uma ruptura;

porque a geração dos anos 70, anterior à nossa, era muito mais ligada às questões conceituais do que realmente ao objeto; sabe, à coisa? E eu acho que, de certa forma também (e não foi uma questão na época, mas hoje eu posso falar sobre ela), deve ter havido alguma influência de um certo Barroco aqui de Minas, essa coisa de olhar para o quintal, de aproveitar o que nós temos, a questão que nós temos. Se você parar para pensar que o nosso Barroco é uma coisa espetacular, e foi criada no meio do nada para aquela época (porque Minas Gerais era um nada, era *um raio que o parta* nesse Brasil). E você ter aquele movimento ali dentro, com pessoas que foram capazes de uma coisa que marcou o (estilo) Barroco a partir de uma formação muito precária, e não apenas no Brasil, mas no mundo (porque o *nosso* Barroco é diferente); então, eu vejo que talvez, exista uma ligação, mesmo que ela não seja combinada, parece que são coisas que vão se arquitetando. Eu acredito que as gerações – não só a minha, mas várias gerações – vêm ao mundo com pensamentos que vão se aglutinando de uma maneira que não é (mais uma vez eu vou usar o verbo) orquestrada, que são anseios que você tem, eu tenho, o outro tem, e o outro tem também.

E assim são essas gerações e assim vão ser as gerações sucessivamente, porque eu acho que o ser humano não muda tudo. Olhando para trás, eu acho que os anos 80 em Belo Horizonte foram anos muito interessantes; porque foi a época em que a cidade começou a fazer seus primeiros voos, a assumir uma determinada cara. Não vamos nos esquecer de que ela era uma cidade muito nova, feita inicialmente de funcionários públicos, que parecia um ajuntamento de cidades do interior do estado, não é? Então, tinha um grupo de São João Del Rey, outro de Tiradentes, um grupo de Ouro Preto, um outro de Congonhas ou de Poços de Caldas, enfim, se aglutinando, e essa variedade demandou um tempo para a cidade tomar um jeito ou personalidade. E, como prova disso, eu acho interessante dizer o seguinte: nessa época da *Geração 80* (quando as pessoas, praticamente, nem se conheciam) é que o Grupo Corpo é fundado aqui, que se inicia o Grupo Galpão, e surge todo um pessoal da arquitetura, a geração da Freuza (Zechmeister) e do Gustavo Penna, esse pessoal todo. Ou seja, foi um momento – e aí talvez tenha a ver com o crescimento do Brasil, com toda a história do país – em que *a coisa* foi chegando. No caso das artes plásticas, foi a primeira geração que permaneceu em Belo Horizonte; não vamos nos esquecer de que, até então, todos os críticos de arte como o Frederico Moraes e o Olívio Tavares de Araújo, por exemplo – e artistas plásticos feito a Lygia Clark e o próprio Amílcar, que saiu daqui e foi para o Rio de Janeiro, voltando depois – saíam da cidade. Não havia um clima, não havia um momento. O que houve, e que eu acho que foi uma coisa interessante, foi um esforço, que começa lá em Juscelino Kubitschek, que traz o Guignard para cá e tudo, em uma sementinha desse tamanho, uma tocha que vai passando de uma mão para a outra, e vem levando essas gerações até o presente. Para mim, por exemplo, a volta do exterior foi muito difícil; eu me lembro de que, na época, me perguntavam assim: “Nossa, mas você vai voltar para Belo Horizonte?”, ou seja, a cidade era uma roça realmente. Mas eu insisti, e falei: “Não, minha família é daqui, eu sou daqui e vou voltar para cá.” E não me arrependo, pois acho que foi uma coisa muito interessante, que foi uma geração que marcou, que teve um diferencial sim. Acho interessante quando você vê essa mesma geração no Rio, em São Paulo e em Minas – que são os três centros mais próximos, que tem mais relações – e nota que existe uma cara, uma coisa daqui que é realmente diferente.

E eu penso que tem a ver com essas coisas de que eu falei: um olhar para o quintal, uma certa *precariedade da criação*, o aproveitamento de materiais, uma estética ligada às favelas, a essa coisa mais brasileira; e existe também uma questão material: nós temos uma carga de montanhas, de pedras, e eu acho que tudo isso pode ter nos despertado para um outro olhar. Outra coisa que eu acho interessante, que é essa *coisa da roça*, e que tem um lado que eu acho muito bacana: ao mesmo tempo em que a roça não tem uma informação espetacular, que ela não tem uma circulação, ela se obriga a um pensamento mais aprofundado sobre determinadas coisas e prefere ter uma cara própria, ser ela mesma de alguma maneira.

Eu me lembro de um caso que o Amilcar me contou e que eu achei uma delícia, falando da diferença entre a arte mineira e a carioca, que era o seguinte: o Tachismo desceu no Rio de Janeiro *de avião* – da noite para o dia, desce um voo internacional, e alguém traz a informação do tachismo – e, no dia seguinte, tinha mais tachista no Rio do que em Paris. Eu acho que a roça tem esse diferencial, você é obrigado a conviver mais com você mesmo, a aprofundar mais as questões; e eu acho que se você olhar para toda a produção de arte mineira (e quando eu falo de produção de arte, eu não estou falando só de artes plásticas; tem a literatura, a música...), você vai ver que ela tem uma cara muito própria. E essa cara – não querendo fazer apologia da mineiridade, nem nada disso – traz o fato de você estar aqui e ter essas limitações, o que nos provoca certas atitudes e certos comportamentos.

Uma vez eu fui a um *workshop* em São Paulo, a convite do Agnaldo Farias, do qual também faziam parte o Nelson Leirner, o Carlos Fajardo, o Paulo Pasta, eu e o Gil Vicente (eram uns seis artistas, eu acho). Foi em um grande galpão no Sesc, e o trabalho da gente era – uma vez por dia, à tarde – encontrar com uma moçada, quando eles mostravam os trabalhos e ficava todo mundo comentando. Era uma coisa muito aberta, muito livre e trabalhava quem quisesse; mas o que havia era isso, um agrupamento de jovens artistas como a gente (mais experientes) e não era uma coisa fechada não. E eu me lembro de um caso (que eu gosto de contar) que foi o seguinte: um rapaz de Pouso Alegre, com um desenho muito bacana, muito legal, um dia, ele estava mostrando o trabalho dele para esse grupo de pessoas, quando alguém fez o seguinte comentário: “Olha, o seu trabalho é bom; mas ele é muito mineiro.” Na hora em que eu ouvi isso (eu tenho certeza que eu, por ser mineiro, ligado sim ao desenho, à estrutura do desenho...), essa coisa de ser muito mineiro, na hora, eu falei assim: “Opa, eu não vou ficar aqui com bairrismo, nem arranjar barraco; eu vou pensar melhor sobre isso”, e fiquei ouvindo, deixando o pessoal de São Paulo falar e não falei nem A sobre esse trabalho. Pois bem, passados uns dois, três dias, o moço traz novos trabalhos e alguém levanta essa questão de novo. E quando alguém veio essa (aí eu acho que sim, eu já tinha pensado sobre o problema), eu me coloquei para eles (exatamente o que volta à maneira como eu penso o desenho, que é uma coisa mais de estrutura: uma linha que diz tudo), e virei para um bando de 30, 40 estudantes e artistas (eu acho) e falei o seguinte: “Olha, gente, como eu sou o único convidado mineiro aqui, eu acho que eu poderia falar alguma coisa que possa lançar uma luz nesse assunto – do que é ser muito mineiro – e por que existe muita coisa mineira no trabalho dele.” E contei um caso: “Quando eu era adolescente, minha avó pegou a gente falando que ia *penetrar* em uma festa, e ela *sentou* a gente e falou o seguinte: meu filho, na vida, a gente falta, mas a gente não sobra.” É uma coisa muito desse

jeito mineiro de pensar, por isso nós não somos barulhentos, nós não somos iguais a outros povos aí do Brasil. Aí, eu peguei essa fala – falta, mas não sobra – e virei para o pessoal e falei assim: “Se vocês olharem para o desenho desse moço, falta, mas não sobra; da mesma forma que se você olhar para o texto do João Guimarães Rosa, falta, mas não sobra; se você olhar para a poesia de um Carlos Drummond de Andrade, falta, mas não sobra; e se você for olhar talvez até lá para o Aleijadinho, vocês vão ver que falta, mas não sobra.” Nesse momento, me deu até vontade de falar: “Vocês querem que eu fale mais ou está bom?”, depois de um Guimarães Rosa!

Então, voltando ao desenho, eu acho que... ele veio se casar com um jeito nosso de ser. E eu acho que ele não perdeu e nem vai perder espaço, mesmo com toda a questão das *mídias contemporâneas* (como a gente chama), que não é nada mais, nada menos, do que (um conjunto de) novos instrumentos. E da mesma forma como eu tenho um lápis, eu posso ter um computador para trabalhar; eu posso ter a internet ou posso ter coisas que ainda nem surgiram e que podem surgir. Mas eu acho que essa questão do desenhar e do desenho estão tão ligadas a uma questão básica de pensamento de estrutura (sabe?), de você criar a construção de alguma coisa. Eu acho que ela é muito mais abrangente que simplesmente uma técnica e fecha questões muito mais bacanas, que você pode levar para todo o canto. Eu espero que isso continue nas nossas escolas, porque é um diferencial sim, e é uma coisa que eu acho muito forte na arte mineira e na arte brasileira. O que aconteceu? Não vamos nos esquecer de que foi (essa) a primeira geração cujo trabalho começou a sair, (quando) o mundo começou a crescer e a realidade começou a se dilatar; você começa a ter mais informação...

AL: É quando os ateliês dos artistas se mantêm aqui.

*MTR: E. E em seguida (eu acho que essa é uma característica que começa no princípio do século XX, mas que ainda não terminou; estamos no XXI e ela ainda continua), vem a questão das possibilidades de experimentação. Agora, se você soma a isso as possibilidades da informação, que nós temos hoje, eu acho que o *sentido da coisa* só tende a ampliar, a se tornar mais bacana.*

AL: É um panorama no qual cada um segue, continuando o seu percurso.

MTR: Com certeza.

AL: Então, muito obrigada!

2A. 10 Mário Azevedo

Andrea Lanna: Vamos conversar sobre a exposição "Como vai você, Geração 80", da qual você participou com Ângelo Marzano, Fernando Lucchesi, Isaura Pena e Paulo Henrique Amaral.

MA: E a Ana, não é?

AL: É Ana Horta.

MA: Pois é, é engraçado... porque, às vezes, eu tenho a sensação de que tudo isso foi ontem; outras, acho que foi há mil anos. Mas, dentro de mim, é tudo muito vivo ainda, pois não acho que a prospecção temporal seja esse abismo também não. Sinto muito isso tudo, todos esses acontecimentos da minha vida profissional, pessoal, muito densos, etc e tal. Quem não viveu aquilo, aquela potência, não sabe o que foi e, é claro, vai desdenhar. Talvez, essa força própria da nossa juventude, me faça ter a década de 80 como um período de cores e definições muito intensas... não sei.

Então, foi mais ou menos uma sequência. Eu ainda morava aqui, acho que em 82, e a Maria do Carmo Secco – uma artista carioca que vivia em Belo Horizonte, porque tinha se casado com o Dileni Campos, um cineasta daqui, meu conhecido – me convidou para uma exposição grande que ia ter aqui na Grande Galeria do Palácio das Artes. Ela se chamou *Brasil Desenho*, foi promovida pela Funarte e ia seguir para o Rio depois, e assim conheci o Paulo Herkenhoff. Era uma exposição com trabalhos de gente do Brasil inteiro, especificamente de desenhos, e ela estava sendo feita na sequência de outra exposição que tinha acontecido um pouco antes, chamada *Brasil Pintura*, que tinha sido genial, uma exposição marcante, pelo menos para mim. Vi pintura de gente do Amazonas, do Rio Grande do Sul, dos cariocas e dos paulistas que estavam começando, como eu, e que veio a ser a *Geração 80*, não é? Foi muito legal. Acho que foi aí, na abertura dessa mostra, que conheci a Maria do Carmo e, nessa seguinte, que foi a *Brasil Desenho*, ela me convidou; foi à minha casa, ao meu ateliê – conheceu mais os meus desenhos, muitos – a gente conversou bastante, e ficamos razoavelmente próximos. Falei para ela de outros desenhistas mineiros – e alguns deles também entraram na exposição – e logo em seguida à *Brasil Desenho*, a Maria me falou da *Geração 80*: que ia ter uma grande exposição no Rio de Janeiro, só com artistas jovens do país todo e me convidou novamente. Eu falei: "Olha, estou até querendo me mudar para lá, então, tudo bem..." (Eu queria uma vida *mais artística* do que a que tinha aqui; Belo Horizonte não me cabia.) E isso tudo, muito rápido. No meu último ano de Escola, também em 83, tive que deixar o Palácio das Artes – onde eu trabalhava desde 80/81 –, senão, não conseguiria me formar a tempo de me libertar desses compromissos que tinha aqui. Eu me tornei um dinamo; fiz tantas coisas ao mesmo tempo, fiz tudo!

Então, aceitei participar, é claro, e já estava apressado para sair fora. Assim, quando cheguei ao Rio de vez, já tinha esse convite. Conhecia o Parque Lage, porque, em outras

Ubá, MG, 1957. Artista plástico/visual graduado pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciona. Atualmente faz Pós-Doutorado na UFRJ. Vive e trabalha em Belo Horizonte. (As respostas originais foram revistas pelo entrevistado e, depois, desenvolvidas por escrito em algumas passagens.)

idas e vindas minhas, tinha ido ver alguma coisa por lá. Era um local impressionante, cenográfico, vide “Terra em Transe” e “Macunaíma”. Já havia feito a minha primeira individual no Rio, depois de uma seleção importante, na Galeria Espaço Alternativo da Funarte, e tinha chamado certa atenção. Conheci o Marcus Lontra nessa época e ele fez uma matéria sobre meu trabalho na revista Módulo. Foi um sucesso, sem nenhum esforço extra da minha parte, para alguém jovem e ainda desconhecido no meio, na cidade. Então, foi como uma passagem – da individual pra essa importante coletiva – de reafirmação, digamos assim. Mas eu não imaginava que a Geração 80 fosse ser o que ela foi e o que ela se tornou. Foi uma exposição muito grande, feita de uma maneira muito informal, apesar de séria em suas intenções. Foi bonita e marcante! O Marcus, que era diretor da Escola na época, a Sandra Mager, sua ex-mulher e uma espécie de vice-diretora da EAV, e o Paulo Roberto Leal eram os organizadores; eles convidaram oficialmente as pessoas e tentaram fazer aquilo tudo funcionar da melhor maneira possível. Acho que, se ela não fosse assim, naquele embalo, ela não aconteceria. Ela teve seus problemas, mas se todos ficassem presos a uma situação expositiva ideal, a coisa não seria viável, entende?

No dia em que o Marcus me falou que haveria mais de 100 pessoas na exposição, eu te confesso que tive vontade de dizer: “Ah, não vou fazer”: um troço com 100 pessoas juntas, naquele espaço meio caótico, apesar de lindo? Fiquei meio assustado – e o Marcus tinha um jeito também muito informal – e falei para mim mesmo, claro, e com alguns amigos: “Gente, esse negócio está esquisito!” Mas a Ana Horta virou para mim e falou: “Mário, você está maluco? Deixe de preciosismo; claro que você vai fazer, eu vou fazer e tal.” Legal me lembrar da Ana, porque ela me encorajava muito; ela já tinha começado algumas coisas no Rio e me conduziu por muitos espaços nessa época. E insistiu: “Deixa de ser bobo, vamos lá”; e eu, cauteloso: “Mas, Ana, 120 pessoas... não tem mais espaço naquela Escola”, pois inicialmente, eu colocaria uma série de desenhos pequenos. E ela: “Bobagem; você tem trabalho que não precisa de parede; põe seus objetos na exposição.” E foi o que fiz. Porque cheguei lá na montagem, uma semana antes, mais ou menos, para acertar o meu lugar, e o Marcus me falou que, realmente, não tinha mais parede pra expor, nada. Mas “onde eu vou ficar?” E ele: “Não sei; passeia aí pela Escola; fique à vontade. É claro que tem algum lugar.” A exposição ocupou a escola inteira e seu entorno, e aquele panorama todo, acabou sendo muito lindo!

AL: O trabalho da Ana saía pela parede, não é?

*MA: Exatamente, entre mais de 120 e menos de 130 artistas, sei lá... aí eu disse: “Mas Marcus, onde vou montar o meu trabalho?”. Ele, muito despachado: “Onde você quiser... tudo bem!” Ou seja, tinha que me virar. Daí, o Paulo Leal é que foi mais cuidadoso comigo – que se tornou meu amigo; ainda gosto à beça do obra dele – talvez porque ele tivesse uma sensibilidade menos tipicamente carioca; andamos por ali e a Ana junto, muito à vontade. Ela estava numa sala boa, bacana, bem iluminada, e já tinha posto o trabalho dela lá, muito despachada também. Ela já estava com a pintura dela esticada, sozinha, em uma grande parede. Eu e o Paulo, então, combinamos de colocar uma espécie de *praticável* branco – um grande retângulo, uma *mesa fechada* – no meio dessa sala. Eu já estava fazendo umas placas de cerâmica-cimento, que é um jeito de você fazer cerâmica endurecida pela ação da cal e do sol, que não precisava queimar, com a Celeida Tostes lá mesmo, na Oficina de Artes do Fogo,*

e dispus as placas ali em cima – três maiores e umas seis ou sete menores – e assim foi. Então... esses trabalhos tinham um pouco a ver com os meus desenhos na época, e com as grandes folhas ou placas de papel artesanal que fui fazer depois. Eram umas placas espessas, uns blocos achatados, meio irregulares, desenhadas com a mão, escavadas com estiletos, com umas marcas, um tipo de coisa – uma inscrição – que ainda uso até hoje. Alguns eram uns fragmentos de demolições, que depois usei como matrizes para fazer impressões sobre papel de arroz.

Foi a foto de uma dessas peças que saiu no catálogo. Mas, nessa época, o meu trabalho era mais escrito, assinalado (ou sempre foi, sei lá) e isso era muito farto, cheio de grafismos: signos, símbolos, sinais, etc. Nós escolhemos ali as melhores peças... e eu então fiquei nessa sala com a Ana, e ela me animando muito. O Paulo achou ótimo e Marcus também gostou da solução, pois ele sempre curtiu meu trabalho. Nesse processo, conversamos muito, trocamos vivências e rimos muito também e ainda tínhamos papos mais sérios nesses contatos. A Ana falava: “Monta rápido, porque aqui é assim”: a gente via aquela meninada chegando com as coisas, e muitos não *davam conta*, como eu, e aquela confusão e tal, com os espaços tomados por alguns artistas mais *presentes* na casa ou por galerias, sei lá. Montei, o Paulo ajudou a iluminar e tudo bem; ficaram lá aqueles objetos incorporados de desenho e alguma pintura, digamos assim.

No dia em que cheguei para a abertura da exposição, a Ana tinha pintado as paredes além da tela dela; ela sacou isso lá na confusão. Ela viu que aquilo ali trazia uma quantidade imensa de informações e que aquela pintura dela, mesmo muito vigorosa, já estava pequena para o espaço geral, e ela trabalhou mais, como se a *pintura* estivesse saindo da tela para as duas paredes laterais e para cima. Foi uma sacada intuitiva dela. E eu, mais tímido, como ainda sou – menos – hoje, seguindo a cara do meu trabalho, que é de uma natureza *de gabinete*, bem diferente também; fiquei bem contente com a companhia dela nessa sala e foi muito legal o que ela fez. E eu, enquanto artista, produtor de coisas e imagens apesar de não me sentir muito identificado com aquilo tudo que se *rezava* ali em termos de *estilo*, digamos assim, me senti bem afinal. Eu tinha muitas reservas com a figuração, por exemplo; sempre tive, pois transito muito mais pela abstração mais construtiva, uma linguagem universal, como uma opção de base para o meu trabalho. E havia algo de *Pop Art* em muitos trabalhos da turma lá, umas citações ingênuas, que não me agradavam definitivamente. O meu trabalho não tinha uma grande relação com a maioria daqueles outros ao redor, o que me preocupou a princípio. Mas nada que vi por lá me surpreendeu, não me espantou, assim, como se nunca tivesse visto, pois acho que tinha uma boa formação, inclusive uma informação suficiente (digamos) do panorama internacional através de livros e revistas; e não tive receio algum quanto à qualidade daquilo que eu apresentava.

Mas depois, visualmente, encontrei algumas identificações, em obras como, por exemplo, as de Suzana Queiroga, Hilton Berredo, Nelson Félix, Ester Grinspum, Fernando Lopes, Paulo Paes, Mônica Nador e mesmo Leonilson, além dos meus conterrâneos, é claro. E ainda assim, fui entendendo as pessoas ali reunidas, me reconheci nelas, mesmo diferentes, e me colocando naquela reivindicação de *lugar ao sol*, pois aquela demanda geral também era a minha! A abertura foi uma festa que começou às 6 da tarde e sei lá que horas a gente saiu daquele lugar... acho que uma 3 da manhã. A Isaura foi, e também me lembro muito de Maria Helena Andrés por lá... ela mais festiva do que nós, falando com todo mundo; eu e a Isaura um pouco tímidos, conhecendo uma pessoa

aqui, outra ali, trocando impressões e etc. A Ana transitava mais solta. Eu com os meus amigos, assim meio deslocados, pois conhecia pouca gente daquele meio ainda. Não me lembro do Paulinho lá; do Ângelo sim; quanto ao Fernando, não sei... Mas, enfim, foi tudo muito, muito vibrante e alegre. Com o tempo, criei uma intimidade maior com a EAV; fui convidado para dar aulas lá, logo em seguida, e fiquei por uns cinco, seis anos; ali, aconteceram muitas coisas interessantes e memoráveis comigo.

Em uma tarde – e não sei bem se foi antes ou depois da exposição – o Marcus me telefonou e falou: “Vem aqui para o Parque Lage, porque a revista *Manchete* – que era importante na época e não existe mais – está aqui para fazer uma matéria e não tem ninguém de Minas”, e eu não podia ir: “Olha, estou trabalhando...”, me lembro disso *en passant*. Sei que isso, essa grande matéria fotográfica, saiu na *Manchete*, e toda hora, nos dias que ia lá dar aulas – eu tinha iniciado, a convite do Marcus, uma Oficina de Papel Artesanal, meio experimental e que, enfim durou uns três ou quatro anos ainda – ou mesmo rever a exposição, ficava sabendo que tinha muita gente interessante, visitando; que tinha jornal, rádio e tv, curadores estrangeiros, que tinha Luísa Strina, Thomas Cohn, Sheila Leirner, teve Leonel Brizola, que tinha não sei quem... e o troço não parou. A mídia ficou louca! E, como disse, não imaginei que fosse ser o que foi: a exposição ficou mais de um mês em exibição, além do previsto, e o acontecimento foi realmente genial. Foi muito interessante, uma coisa explosiva, e não se falava de outra coisa. Achei que aquilo só interessasse ao circuito das Artes Plásticas, e quando vi, tinha extrapolado as expectativas de todos, ganhando a cidade. Começaram a levar uns shows de música para o Parque Lage todos os sábados, e o Parque não parou mais de fazer exposições. Depois teve uma exposição que se chamou *Velha Mania*... acho que dessa você participou, não é?

AL: Sim, participei.

MA: Era apenas sobre o desenho e foi ainda bem interessante. E depois, teve outra que lidou com as gravuras, que se chamou *Pau, Pedra, Fibra, Metal*, mais panorâmica, mas interessante também. Todas durante todos os períodos de férias da escola, quando o Marcus conseguia montar grandes exposições. Elas tinham um pouco aquele formato, no prédio da EAV vazio e todo disponível: muitos participantes, muita liberdade, uma curadoria mais informal. Aliás, acho que não tinha curadoria, apenas chamavam as pessoas e aquilo acontecia. Essa sequência culminou em uma que se chamou *Território Ocupado*, que foi genial, bem mais trabalhada, caprichada. Aí eram menos pessoas, principalmente os artistas que davam aula na EAV Parque Lage, e cada um dos convidados *ganhou* um cômodo, um espaço para fazer uma ocupação, uma ideia próxima da instalação. Também recebemos uma ajuda de custo para as *construções* e demorou muito mais, foi mais trabalhosa e fizeram um belo documentário dela em vídeo, do início das obras até estarem terminadas. Essa talvez tenha sido a única que teve uma curadoria mesmo, de sentar e falar: “O que você quer fazer? Eu acho que você podia aproveitar essa oportunidade para trabalhar mais isso ou aquilo outro. Seu melhor lugar seria esse aqui; que tal?” Bom, participei de todas elas e esse período foi muito bom. Aconteceram muitas coisas... eram muitas exposições.

Sempre gostei muito do Rio, que já frequentava em temporadas, desde criança, antes com a minha família e, depois, com meus amigos. É uma cidade solar, muito sensorial, viva, cheia de gente transitando; é um porto, né? Tem aquele mar aberto,

é um sítio geográfico incomparável, a *cidade maravilhosa*, com muitas matas e morros também. É uma síntese nossa e marca o Brasil pelo mundo afora, gostemos ou não. São Paulo – preocupada com uma reserva de mercado de si mesma – não acolhe a cultura de todo o país como Rio faz! Tudo isso se acende e ilumina tudo, todos. Os paulistas só pensam em trabalho e grana, e os cariocas vivem mais a vida, em todas as suas camadas; e aquela beleza em volta da gente é um grande alento!

Um tempo depois, montamos um ateliê coletivo, associando amigos em torno de uma grande prensa de gravura profissional que a Solange Oliveira tinha, com: ela, eu, o Valério Rodrigues, o Armando Matos, o Cláudio Fonseca e a Ana Cristina Aguiar; era o *Ateliê 78*, alguns com seus espaços separados e um ambiente coletivo, geral. Morei algum tempo em uma pequena casa de vila, deliciosa, alugada ao lado dele. E meu trabalho foi muito bem, *de crítica*, digamos assim, e de mercado: pois aí, conheci o Gilberto Chateaubriand, a Anna Niemeyer, o Vítor Arruda, o João Sattamini, o Reynaldo Roels Jr, o Casimiro Xavier de Mendonça, o Jadir Freire, o Carlo Mascarenhas, o Maurício Bentes, o Jorginho Guinle – os seis últimos, inclusive, falecidos precocemente, assim como a Ana; veja só – e outros artistas, teóricos e colecionadores, nessa circunstância de ser reconhecido, de ter o trabalho conhecido a partir do Parque Lage.

Comecei a fazer exposições com a Galeria Anna Maria Niemeyer: fiz uma exposição em 86, depois outra em 88, depois fiz mais duas em 90 ou 91, nos dois escritórios/ espaços que ela tinha... e ainda em 98 e 2003 e ao todo, acho que fiz umas seis exposições com ela assim, que eu me lembre, com intervalos diferentes. Foram trabalhos que sempre deram certo, interessantes para ambos, que *fecharam* bem e nos animaram para seguir; minhas exposições com ela sempre foram um sucesso. A Anna era uma pessoa muito interessante, com um humor especial, e muito doce quando queria. Pouco antes dela falecer, em 2011 eu acho – já na galeria nova, aberta fora do Shopping da Gávea, em plena Praça do Jockey Clube – estávamos pensando em uma nova exposição, que não aconteceu. A minha relação pessoal com ela foi bem estreita e senti muito, sinto a falta dela.

Mas, daí, meu trabalho *foi embora*, viajou, e ganhou prêmios importantes: participei do *International Youth Year Art*, no Japão; recebi o *Prêmio Pirelli de Pintura Jovem*, no MASP e o *XXV Premi Internacional de Dibuix*, da Fundació Joan Miró em Barcelona, além de duas aquisições seguidas, em duas edições da Mostra do Desenho Brasileiro no MAC de Curitiba; depois, expus na Bienal Latinoamericana de Arte sobre Papel, em Buenos Aires e em uma coletiva de brasileiros na Galeria INC/Sérgio Tissenbaum Arts, em New York; ainda ganhei uma aquisição no X Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, no Rio, outra no Salão Paulista e o Grande Prêmio da Prefeitura no XX Salão Nacional de Arte, no Museu de Arte da Pampulha aqui em BH, tudo em mais ou menos cinco ou seis anos.

E, enfim, muitas coisas aconteceram. Era uma coisa em ascensão direta; a situação geral nunca foi para menos, pois sempre melhorava mais. A obra recebia atenção, escreviam sobre ela e vendia muito bem! Eu sempre desenhei muito, então ainda tenho desenhos daquela época; mas não tenho comigo nenhuma pintura feita nos anos 80! Não que eu seja, assim, o *cara* que espontaneamente faça pinturas desde aquela época, não. Era mais um desafio, que interessava para mim; eu sou mais gráfico, desenhista, gravador, da pintura *de água* sobre o papel, pois acho as têmperas geniais, completas, e sou aficionado por papel, por esse material que dá conta de tudo! Mas tinha uma curiosidade, um desafio, sabe?

AL: *Grandes dimensões... muita cor.*

MA: É... eu ouvia muito: "Por que você não pinta? Por que você não tenta outras coisas?" Resolvi acatar a questão. A pintura foi e é sedutora também para mim. Des-trinchar curiosidades, resolver inquietações, também me dá prazer... como o *problema contemporâneo da pintura*, por exemplo: como é que é isso? Vamos lá fazer, o que posso abordar, e ver o que vai dar. Prezo a coerência, mas não me esforço por ela; meu trabalho é o que eu vivo, com as contradições inclusive. E, acho, fiz alguma séries de pinturas bem boas, e de tempo em tempo, volto a ela, variando com outros interesses e projetos. Porque a pintura também era um sucesso, era notada, comentada e vendia. Trabalho preferencialmente sobre papel, mais receptivo ao meu pensamento e ação, mais exigente; mas o público e o mercado, já preferem as telas, duráveis, sedutoras... então, vamos lá.

Eu já tinha feito exposições individuais com meus desenhos, aquarelas e objetos de cerâmica, todos em pequeno formato – em 1981, na Gesto Gráfico em BH, em 1982, na Galeria de Arte da Faop, em Ouro Preto e em 1983, no Espaço Alternativo, no Rio – e, apesar de um sucesso razoável, não tinha vendido muita coisa. Depois de outras exposições ainda de desenhos e os objetos de cimento, em BH e no Rio novamente – quando expus na Galeria Contemporânea, *uma vitrine* por onde passaram muitos outros artistas da Geração 80 também – comecei a aumentar o tamanho dos meus papéis artesanais, que ficaram mais ousados, aparentemente grosseiros e coloridos, se aproximando da pintura. E foi isso que chamou a atenção das galerias comerciais, de boas galerias de arte, principalmente no Rio. Comecei a ser sondado, experimentamos, e deu mais ou menos certo conforme o caso, e com isso, o trabalho ganhou outras chances de visibilidade, de trânsito profissional. Expus esse material aqui em BH, primeiro no Palácio das Artes e depois na Sala Corpo de Exposições: ambas foram ótimas. Daí, fiquei anos com a Anna e ainda trabalhei com outras galerias aqui, onde não é possível se fixar em nenhuma, como você sabe.

AL: *Havia um mercado então.*

MA: Exatamente; havia mais grana, gana, e sobretudo, muito interesse. O desenho nunca chamou muita atenção do público em geral, e muito menos dos marchands e colecionadores. Eu sou um desenhista *de base* e, independente de qualquer coisa, continuo com ele; mas a pintura é outra coisa. Acho que é por isso que os meus grandes papéis, que unem essas duas linguagens, têm mais sucesso. O que vejo, hoje, com essa prospecção mais distante... é complexo, mas vamos lá. Para mim, é o seguinte: sempre fui um aficcionado pela obra do Paul Klee, tanto pela sua gráfica poderosa, como pela sua cor, mais amaciada, e seus suportes estranhos. Ali tem Cubismo, Dadaísmo, *Art Brut* e o *geometrismo* da Bauhaus, além de *um expressionismo* mais refinado, quase romântico, juntos e muito bem resolvidos. A obra dele, em todo o seu conjunto, ainda me emociona demais! Eu também gosto muito daquele experimentalismo todo da cultura dos anos 70 – *sou um pouco 70* – mas é evidente que virei um adulto nos anos 80, em um auge, e isso me marca como artista, querendo ou não. Mas, desde que conheci a produção dos Neoconcretos, me tornei um admirador dessa vertente, do Construtivismo internacional, dos *expressionistas-abstratos* americanos, de suas colocações e da sua produção tão rica: eu trabalho nesse rumo aí. Tinha o livro do "Projeto Construtivo Brasileiro", aquele da Aracy Amaral, reeditado recentemente pela

Pinacoteca do Estado de São Paulo; os catálogos da “Geometria Sensível”, que me deu ideia do que era uma sensibilidade muito próxima da minha e da “Visões da Terra”, grandes exposições organizadas pelo Roberto Pontual para o MAM do Rio, que foram grandes referências nas minhas primeiras séries de trabalhos.

Os trabalhos da Mira Schendel e do Antônio Dias, além do Amílcar de Castro e do Volpi, são um farol para mim. Ainda há outros brasileiros, não me lembro... mas sempre fui muito ligado a uma variedade de artistas, autores, de tempos diversos – Giotto e Dürer, Friedrich e Turner, Schwitters e Duchamp, Miró e Bissier, Magritte e Matisse, Rothko e Jasper Johns – em um arco variado e aberto. Gosto do que se desprende das imagens, do seu corpo material e da sua atmosfera, de como ele se apresenta a nós, no espaço real e no imaginário; isso é a arte para mim, muito além do que se vê. Tenho uma memória boa, meio exagerada, e arquivo muita coisa... então, elas firmaram, situaram, um certo imaginário que já trazia comigo; assim me aprofundi em outras obras que se irmanavam com aquela que tentava estabelecer, através de um processo – interno e externo – sempre em andamento.

Eu já tinha uma grande e definitiva intimidade com o desenho, desde antes da EBA/UFMG, que ainda aumentou por lá, pois a Escola de Belas Artes me sinalizou muitas rotas importantes e aí eu precisei também pintar, para saber o que era, e explorar outros métodos. Das anotações soltas fui para os cadernos de desenho e depois para a aquarela, do pequeno formato até as têmperas maiores; das folhas de papel cortadas, cheias de colagens, às placas de papel artesanal bem maiores; da gravura e dos escritos para as edições e livros; da cerâmica para os cimentos, para os objetos e, daí em diante, do campo mais íntimo à exploração de um espaço real. Acho que faço escrituras, diagramas, mapas, um determinado jogo entre signos e significações... e tudo vem daí, está nesses parâmetros. Mesmo que meu trabalho pessoal guarde traços usuais dos anos 80, estranhei muito a ausência dessas referências construtivas – assim como de desenhos, mais comuns para nós aqui em BH – entre outros artistas na Geração 80. Ali, só se falava em pintura, em gestos largos, em Neoexpressionismo alemão, uma *escola* que nunca me alimentou tanto assim. Até que gostava, gosto, mais dos italianos, os *transvanguardistas*; me identificava com aquele primitivismo meio sintético e com colorido mais puro deles.

O curioso é que, algum tempo depois, todos aqueles colegas *sujos e ferozes* da linha *bem afamada* da Geração 80 se tornaram mais sutis, abstratos e quase geométricos! Alguns trocaram até de figurino... coisas do pêndulo histórico talvez, sei lá; vai saber. Mas, os anos 80 rebateram o passado imediato, sem dúvida, sinalizando o que chamam de pós-moderno. É que a passagem de uma tendência geral, para outra seguinte, não se dá assim de maneira sobre preponderâncias hiperclaras e definidas; há tantas sombras e nuances nesses processos, nos intermédios, que é preciso ficar atento com as generalizações. Mas sempre tive uma certa preguiça da arte radicalmente conceitual, pois eu curto as obras, esses objetos imantados de energia, e não estou buscando o seu desaparecimento.

E assim, cheguei nos 80, com alguma bagagem dos 70. A impressão que tenho é que as coisas realmente eram represadas nos anos 70, paradas. O Brasil era um país isolado do mundo e, nos anos 80, *pá*, abriram as porteiras, sabe? “Cadê a pintura, cadê a arte? Vamos fazer isso então, da melhor maneira que for possível.” Era nossa vez e tínhamos nosso recado para dar, sem dogmatismos, cada qual a seu modo.

Mas sempre vai se estabelecer um imperativo, mais forte e dominante, pois são as escalas da comunicação rápida, da divulgação instantânea, é que fazem isso.

No entanto, durante a segunda metade dos anos 70, muitos de nós tivemos uma formação privilegiada, consistente, mais internacional, ligada na cultura da Europa e E.U.A. Eu me apaixonei pelo cinema – que é a arte mais arrebatadora de todas! – vendo Fellini, Bergman, Buñel, com muito cinema europeu, pois para mim, o cinema americano veio depois. Veja como era esse país, que ainda importava aqueles geniais *livros de arte*, que conhecíamos, e os víamos, no entanto, como preciosidades. E acho que houve uma edificação sensível sendo montada em tudo isso, uma maneira renovada de atravessar o mundo. E daí, abriram as janelas, as portas, e veio o resultado de toda essa fomentação que a produção cultural desses anos recebeu no Brasil, ela frutificou: Niemeyer e a arquitetura modernista, Bossa Nova, Cinema Novo, Tropicalismo, aquilo – durante um tempo, no fim dos 60 e em grande parte dos 70 – ficou assim, enclausurado, tachado como uma produção elitista, confusa e mal entendida; mas quem estava ligado, sabia.

Afinal, nos compreendemos, nos encontramos com a obra de todo esse trabalho em *um tempo* seguinte; nos tornamos mais seguros. Eu ia ver um Glauber Rocha, e pensava: “Que coisa enlouquecida!” Mas gostava, achava estranho, mas me admirava, era atraente. Lembrava uma mistura de Godard e Pasolini, mas muito brasileiro e lírico também. Gostávamos das produções que ganhavam o adjetivo de *loucas*, doidas, que eram as últimas vanguardas, na contra-corrente. A música do Caetano Veloso sempre foi impressionante para mim desde que vi suas aparições – diferente de tudo, antenada, ousada e muito terna, ao mesmo tempo, com suas exibições (ainda tímidas) de uma incrível memória musical – e ouvi seus discos: “Meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim” ou “Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento, eu vou...” eram sinais de um novo tempo, da nossa vez.

AL: E os Doces Bárbaros...

*MA: É. Gosto muito de música popular brasileira, assim como gosto dos Beatles, de todo o rock, da Motown americana, do flamenco, dos fados e dos boleros, que sempre ouvi muito na minha casa quando criança, e também adoro, até hoje. Eu cultuava a música, tive mil discos e fui a muitos shows e tal. Não sei bem como, mas acho que esses conteúdos legaram algo ao *corpo de ideias* do meu trabalho e aguçaram certas tendências, digamos assim. A nossa música carrega muita poesia e vibração juntas; é meio arquitetural, sensual e é, sem dúvida, a nossa grande expressão. Meu trabalho, acredito enfim, tem algo disso tudo, desse jazz-samba, desse rock-bossa nova, dessa hora mesmo. E percebi o exílio dos brasileiros nos anos 70, começando a escrever em inglês. Sabia algo das pressões sociais, tinha notícias sobre a censura e tudo mais... às vezes, mais próximo do perigo, tinha uma intuição das coisas... mas pensava: “Pô, que ótimo que esses caras saíram – porque aqui é *um saco* – ainda bem que eles estão lá.” Imaginava todas aquelas possibilidades abertas, mais amplas, e pensava: Qual é o problema? Mas, apesar do estranhamento, não sabia, realmente, que eles estavam lá...*

AL: No exílio...

MA: ...sofrendo; vivendo uma proibição daquelas, e mesmo de outras tantas dificuldades da realidade política do período; a gente, muito rebelde, fazia o que desejava

e pronto; *meio hippies*, não fomos diretamente incomodados. Eu não tinha uma ideia clara daquela repressão; aquilo não me tocava, não me preocupava. Acho que nos protegiam desses temas *perigosos*. Eu tinha um sentimento de liberdade incrível, não notava essa perspectiva... e a gente era muito jovem e inocentes também; por isso, tão corajosos. Durante a minha *precoce e longa* adolescência, mantive essa sensação de que podia fazer, conseguir, tudo o que quisesse: e dá-lhe sexo, drogas e *rock'n roll*! Vivemos de tudo, com muita intensidade, e, sobrevivi, sobrevivemos. Mas, levei porradas e fui caindo na real com a maturidade, já perto da época de escolher *um rumo*, próximo dos vestibulares, que fiz em três vezes, para três ou quatro formações diferentes: arquitetura, design, comunicação visual e belas artes, do início dos estudos na universidade e uma *profissionalização*, o que veio a seu tempo, acho. Quis conhecer a realidade, me colocar no mundo, independente, e fui *fazer a minha vida*, ganhar a minha vida como se diz, me equilibrando, começando a *ficar velho*!

AL: ...*muito jovens*.

MA: Enfim, acho que isso tudo, que vinha se preparando, germinando inclusive no terreno do comportamento, no mundo inteiro, vingou mesmo nos anos 80: são as ondas inevitáveis da História. E aí surgiu tudo isso, fazendo alarde, sem vergonha. Nós organizamos – se é que posso falar em ordem nesse contexto – as coisas *desorganizadamente*, refazendo muitos elementos desse panorama: “Vejam aqui, vamos fazer diferente!” O Brasil realmente começou a significar alguma coisa, culturalmente, em termos mundiais. O alento dos novos tempos na política, também, empurrou isso bastante. E acho que os brasileiros – nós mesmos, antropófago – descobriram a arte brasileira internacional, com uma multiplicidade de tempos. Me sinto muito dentro dessa superposição generalizada, digamos assim. Eu gosto das *boas misturas*, das diferenças buscando se refazer, da bricolagem e das áreas limítrofes. E ainda bem, pois foi uma virada necessária!

Falam muito nos *yuppies*, em década perdida... acho esse papo uma bobagem. É preciso muito cuidado ao abordar as relações da arte com o dinheiro; elas existem e seguem as leis capitalistas do livre mercado; hoje é assim e ponto. Quem fala, ou acredita, nisso é gente fechada no mundo matemático das cifras, ligadas a um nicho recortado das finanças e a cultura não é somente um simples paralelo aos *progressos econômicos*, coisa e tal. Culturalmente, tudo que a gente vive, hoje, se deve a essa explosão, um pouco 60 e mais 70/80. E veja bem: as épocas de crise convergem com respostas muito poderosas das artes.

AL: *Foi tudo plantado lá*.

MA: Então, por exemplo – como já disse – eu vendia muito bem; e não tenho e eu gostaria de ter, pinturas daquela época para mim; não tenho mais nenhum dos *grandes papéis* que fiz, as gravuras... foi tudo embora. As minhas mapotecas ainda têm muitos desenhos. E as coisas se encaminharam muito bem: quem não aprecia esse estímulo? O meu trabalho era apresentado em vários lugares diferentes, com muitas interlocuções, e comecei a ter dinheiro para viajar mais, para estabelecer os meus projetos de trabalho com mais liberdade, comecei a amadurecer profissionalmente, dizer não para algumas coisas, querer outras, almejar ainda outras, mais seletivo. Estar no comando – inclusive financeiro – de sua vida, fazendo aquilo que quer e trabalhando satisfeito

com arte, aos 25 anos, é muito bom! E foi assim; era possível inventar, ousar, fazer os projetos acontecerem, experimentar livremente e realizar as coisas com autonomia, se sentindo realizado naquilo. Como não apontar a positividade disso?

Eu também fazia parte do Instituto Nacional de Artes Plásticas, da Funarte, depois de um convite do Paulo Herkenhoff; era uma espécie de *técnico de projetos*, fazia uma coisa aqui, outra ali. Era um trabalho muito interessante e enriquecedor, pois o Instituto Nacional de Artes Plásticas tinha sua verba garantida e podia trabalhar com dignidade. Criei projetos de itinerâncias, montei exposições, secretariei comissões e juris de salões, organizei seminários ou recebia e despachava obras, pelo Brasil e pelo mundo todo. Nessa época, o INAP/Funarte teve um papel decisivo na arte brasileira, tentando tirar um atraso e atualizar o país com a sua produção artística, investindo nele e nela. Sempre gostei e tentei estender meu trabalho, minha atuação, para essas áreas em torno da obra e aprendi muito lá, durante uns quatro anos mais ou menos em uma sequência à minha passagem pelo Palácio das Artes. Nesse roteiro e em circunstâncias mais pessoais – assim, como algo a *longo prazo* –, eu sempre me senti muito atraído pela possibilidade de dar aulas na Escola de Belas Artes da UFMG, nesse caso, onde estudei e me formei, muito satisfeito, digamos assim. O fato de trabalhar fora do ateliê, nesses outros campos da arte, nunca me impediu de conduzir a experiência de criação, a minha obra diária.

E assim, isso para mim soou superbem, principalmente no início dos anos 90, meio estranhos então; o meu ritmo de vida já não me agradava mais, quando reformulei minhas expectativas e me virei para outros lados. Eu queria outras coisas, além... já dava aulas em uma faculdade no Rio que se chama Bennett, uma faculdade metódica onde tinha um curso de Licenciatura em Artes Plásticas, que era interessante, e via que tinha alguma coisa boa, assim, naquele troço de trabalhar em uma Universidade. As instituições estavam me cansando – pois já tinha aprendido bastante – e ali eu eclipsava minha produção artística, pois não gozava dos benefícios diretos delas. O Parque Lage era bom para dar aulas também – o *clima* era o melhor do mundo! – mas era uma escola livre, não tinha esse ou outros comprometimentos e nem abria tantas possibilidades.

Quem me chamou para o Bennett foi um cara chamado Ronaldo Rosas, que estudava e escrevia sobre arte contemporânea, e trabalhou na Galeria da UFF muito tempo com Luiz Sérgio de Oliveira, que também foi outro cara que nos chamou muitas vezes para expor lá, em Niterói. Era um lugar muito ativo. Eles, por exemplo, eram artistas e trabalhavam nessas instituições de ensino, ao mesmo tempo.

AL: O Cândido também era muito atuante.

*MA: O Cândido Mendes Filho... exato. Fiz individuais com ele e a mãe, Dona Maria de Lourdes Almeida, tanto em Ipanema como no Centro da cidade. Conheci muita gente legal e fiquei próximo de muitos vetores de força. As Faculdades da família dele, com as galerias inclusive, eram bem ativas também. Nessa época, participei de um projeto com eles – mais o Jorge Guinle Filho, o Alexandre Dacosta e a Inês Araújo – fazendo grandes painéis para os prédios da instituição. Era o *Quatro Quadros*, que ainda continuou por algum tempo, anualmente. E, modéstia à parte, eu acho que inclusive levei, ajudei a levar, muito da arte mineira para o Rio, sabe? Muitos amigos daqui, também expuseram lá.*

AL: *Nós – é verdade –, você nos levou.*

MA: Abri muitos espaços e tinha orgulho em dizer: “Olha, você conhece esse pessoal, aqui? São os meus amigos, olha que gente talentosa, que trabalho bacana.” O projeto *Descendo a Serra/Subindo a Serra* em 1987/88, por exemplo, foi concebido por mim. Esse intercâmbio era do meu interesse; essa rota é que me movia, claro. Apresentei a ideia para o Marcus Lontra, que gostou e levou adiante; fiquei de fora como artista, mas trabalhei como um apoio, ali nos bastidores. Levamos a produção de gente de BH para lá e trouxemos alguns cariocas para cá. Foi muito legal. Acho que foi a primeira vez que Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Barrão e outros expuseram seus trabalhos com destaque em Belo Horizonte; e vocês... Marco Túlio, Cláudia Renault, Mônica... fizeram uma bela exposição lá no Rio também. Fizemos aquele catálogo invertido, registramos o evento – com textos paralelos do Marcus, simbolicamente dedicados à Ana Horta e ao Jorginho Guinle, recém-falecidos – e propusemos uma troca de contatos, que teve bons resultados, eu acho. E enfim... o resto foi com o trabalho de vocês, vocês também; acho que só ajudei na apresentação, pois existia algo que era uma espécie de boa vontade, uma curiosidade produtiva, que acabou.

AL: *É, exatamente; uma abertura, não é?*

MA: É... interesse pelos outros, por um panorama mais geral, com mais generosidade e menos pragmatismo. As coisas hoje estão muito funcionais, pouco estimulantes. O mercado é muito forte e isso cria algumas confusões muito graves na valorização de obras de *valor real*, longe das cotações financeiras. A gente sabe que a qualidade de um trabalho não está em seu preço; peças e obras de muito valor, pouco vendem. Isso eu acho mais e mais confuso; mas é o panorama da gente. O mercado faz um papel, hoje, parecido com aquele da censura nos anos 70, entende? Ele seleciona e difunde apenas o que é vendável, já carimbado como *sucesso garantido*, e ignora a produção mais sutil, mais complexa. E a circulação da arte não deve se apoiar apenas no mercado; é preciso que os museus ou espaços culturais façam seu trabalho, muitas vezes se contrapondo a isso, historicamente. Espero que esse levantamento de problemas não soe como uma penca de reclamações egoístas e vazias, pois acho que falo sobre questões muito importantes para todos nós, para a continuidade da própria arte e sua circulação entorno.

Mas, continuando, também acho... que a possibilidade de vir a dar aulas na Escola me encheu de água na boca, pela sonhada independência que isso me traria, aliada a possibilidade aberta de pesquisa e conhecimento. Algumas coisas foram se modificando no Rio, no mundo todo. Fui ficando inquieto e insatisfeito; enfim, acho que fui amadurecendo mais. Pensava muito em deixar o país definitivamente, ampliar minhas vivências. Aqui em BH também, outras coisas me atraíam de volta... meus pais envelhecendo, precisando de cuidados, amigos novos, a minha vida pessoal tendendo a se estabelecer melhor... e os trabalhos entrando em um novo ciclo. Nessa época fiz duas séries de trabalhos – “Diários” e “Quase tábuas/Quase mapas” – expostas na Cândido Mendes, no Rio. Elas indicaram rumos diferentes para o que eu fazia, sintetizando alguns interesses cardeais, centrais no meu trabalho. Foi uma sedimentação muito importante para mim, pois repensei muitas coisas, retomando um curso mais próprio.

AL: *Era que época? 1990?*

MA: Não, 1991. Em 90, eu fiquei voando, *planando*... fui fechando minha casa/ateliê no Rio e vim morar de novo aqui, por um tempo, na casa dos meus pais. Eu desacelerei tudo... precisei ficar mais afastado, reflexivo, cuidadoso. Foi quando elaborei – entre o ateliê do Rio e o meu quarto, em Belo Horizonte – as duas séries de que falei antes. Cheguei a passar um tempo em São Paulo inclusive, quando me candidatei a uma vaga para trabalhar no MAC/USP, em um concurso público que, é claro, não entregaram a alguém *de fora* daquele contexto. Mas eu ia para a Europa de qualquer jeito, pois queria experimentar outros ares de fato, me *desgarrar*. O Jadir Freire, meu amigo, estava vivendo na Alemanha, a Clarice Magalhães, outra amiga, estava vivendo na França, além de alguns outros, espalhados pela Espanha e Itália... e eu estava daquele jeito... *meio no ar*. Fui passar um tempo com eles, conhecer os grandes museus, passear, *estudar*.

Tinha uma combinação ideal de grana e tempo livre, e não sabia o que eu queria fazer ao certo, por que eram mil possibilidades! E então, me dei essa liberdade de *boiar um pouco*. Estava pronto para ir viajar, como realmente fui; mas meu projeto era prospectar a possibilidade de viver fora do Brasil... verificar como viviam esses amigos lá, as chances de expandir meu trabalho... mas alguns fatos mudaram o meu rumo. E essa mudança não era tão simples assim.

Eu fui, viajei, mas eu voltei, porque resolvi que queria ficar aqui, mesmo sabendo das restrições que me esperavam. Depois, a ideia de me tornar mais um estrangeiro por lá, caiu definitivamente; meu lugar era o Brasil. Eu queria trabalhar, para viver do meu trabalho, e não *ralar* – como se diz – para sobreviver. Para mim, além de contar com a sorte, não há possibilidade de se conseguir alguma coisa, importante de fato, sem esforços que tenham sentido; então, vamos lá!

Mas antes então, adiei um pouco a viagem, porque fui trabalhar no Palácio das Artes, de novo no Setor de Artes Plásticas, dessa vez como coordenador de algo que tinha participado apenas um colaborador; e essas novas possibilidades me tocaram, me seduziram... quem sabe isso não seria legal? Nessa segunda vez que trabalhei lá, a Celina Albano era a nossa Secretária de Cultura do Estado e me convidou para assumir o setor que administrava as galerias. Eu me senti superestimado, porque fui meio formado ali dentro, trabalhando, ainda *estudante de arte*, por uns três anos como auxiliar do Márcio Sampaio, então coordenador. E pensei: “Legal, eu vou ser o Márcio agora; vou experimentar. Vou tentar realizar tudo o que aprendi e imaginei poder fazer lá qualquer dia.” E estava também dando aulas na Escola Guignard; o Marco Túlio Resende havia me pedido para substituí-lo lá, durante uma estadia dele fora do país e eu estava gostando. Também trabalhei independentemente com algumas curadorias e dei um suporte ao Centro Cultural da UFMG, nas diretorias da Celma Alvim e da Beatriz Dantas, quando ele se estabeleceu de vez, se tornando uma entidade mais autônoma. Então se formou um novo campo de atuação bacana aqui para mim e fiquei.

Porém, a minha experiência no Palácio das Artes foi um desastre, pois decadência do nosso ambiente cultural já existia, e eu, vindo de fora, não percebia. As coisas já não vinham muito bem por lá, com as galerias *meio perdidas*, sem um calendário interessante, e as impossibilidades latentes começaram a se mostrar. Depois, descobri que caíra em um *circo pegando fogo* e tinha a nítida impressão que não queriam

que a gente trabalhasse, que fizesse alguma coisa bacana lá. Vivia de cabeça quente e até deixei de desenhar ou fazer qualquer coisa assim por um tempo, pois a situação era frustrante demais e resolvi pedir demissão antes de se passar um ano.

Eu só consegui montar uma exposição boa naquele período, cruzando os acervos do próprio Palácio das Artes, do Museu Mineiro e da UFMG, apenas com a boa-vontade das outras instituições e verba zero. Mas foi bem legal mostrar essas *peças públicas* ao público em geral, tanto que a ideia foi retomada depois, por outras pessoas, na exposição *Segredo de Estado*.

Também notei que ainda há um preconceito – dos nossos pares, de parte da mídia e da crítica (com um temor), e de alguns marchands também – com artistas que se metem, como eu, a fazer coisas como concepção e montagem de exposições, textos sobre outros aspectos da arte que não sejam o seu próprio trabalho e outras atividades que eles pensam que não nos caberiam. Mas, fui me decepcionando com o trabalho nas instituições também, por que o Brasil – e Minas Gerais em especial – não quer *tratar* de sua arte de fato. Sem o suporte de grandes empresas, na verdade, nossos governos não fazem nada, destratando inclusive a educação de sua gente. É claro que a iniciativa privada tem um papel importante a cumprir nesse sentido, mas o Estado não pode se ausentar de suas funções essenciais. A Universidade é, um pouco mais transparente quanto a isso, pelo menos em suas bases, nos pequenos núcleos.

Mas eu saí dali e o Marco Túlio logo voltou e reassumiu seu lugar. O Carlinhos Wolney, diretor da Escola nessa época, já havia me convidado pra ficar com outra disciplina, mas eu não sabia se ficava ou não... e aí pensei: “Quer saber? É agora – meio enfasiado – que vou viajar!” Fui para a Europa e fiquei uns seis meses mais ou menos; rodei por toda a Europa Ocidental de *EurailPass* e deu tudo certo, curti demais. Quando o dinheiro acabou, eu voltei. Fiquei em BH, aluguei um apartamento e remontei meu ateliê. Depois, passei a ocupar um espaço definitivo no *Ateliê Bonfim* – com o Humberto Guimarães, a Isaura Pena e a Patrícia Leite – que já usava meio emprestado quando precisava de espaços maiores, pois fazia o meu trabalho de base em casa mesmo.

Eu já tinha feito um primeiro concurso na EBA e não tinha sido aprovado. Mas, depois que voltei, a Marília Andrés me falou que a Universidade tinha aberto uma outra seleção na EBA, que ela estava se aposentando, junto com toda uma geração, que já tinham sido meus professores. E essa outra era, curiosamente, para a *cadeira* que o Márcio Sampaio dava no Desenho; mas, enfim; acabei assumindo a cadeira da Madu, noutro departamento, na Aquarela.

Bom, aí fiz, entrei como Professor Substituto no Desenho em 93, por quase dois anos, e nessa segunda vez, em 94/95, em um concurso seguinte, fui aprovado e comecei a dar as aulas definitivamente lá na Pintura... e assim as coisas vieram razoavelmente bem até hoje. Quer dizer... o fato de eu ter *abraçado* uma carreira, a docência universitária, me deu muitas coisas boas; mas também me criou novos problemas. O mais complexo deles – que não vou ficar desafiando todos aqui, você sabe – é essa cisão que se cria em nós, que temos a necessidade interior de continuar sendo artistas... e eu tenho de fazer tudo do meu trabalho; eu não tenho nenhum auxiliar fixo de trabalho. Além de me empenhar na obra, quando eu tenho uma exposição, sou eu que planejo, sou eu que escrevo o *release*, sou eu que providencio foto, moldura, montagem, e isso toma o meu ser; uma exposição para mim é uma entrega total,

antes, durante e depois da produção. E, ao mesmo tempo, eu deveria ser aquele funcionário público modelo, tipo dedicação total-total como eles querem, bancando o burocrata, o administrador endurecido, o *professorzinho* bem comportado, que repete um pacote de clichês, sem vivências e ideias próprias – vendo aquele ambiente equivocado, sem reações – e isso não é possível. É que me sinto, sobretudo e muito mais, um pesquisador do que um professor: não ensino nada e sou alguém que acompanha o trabalho dos alunos, que experimenta algo ali ao lado deles nos ateliês, coisas muito mal definidas e incompreensíveis em geral, difíceis para aquele sistema tão genérico e cada vez mais tecnicista.

AL: *A sua paixão é a exposição...*

MA: É... a paixão é o trabalho, a hora mágica da produção, e também os nossos resultados na sequencia disso, não é? E mais... levar, continuar, colocar essa produção no mundo, colher o retorno de alguma coisa...

AL: *...é preciso dedicação mesmo.*

MA: ... e isso me deixa completamente *doido*, brigando com as atividades e demandas da Escola; aquela burocracia irritante – fora as aulas propriamente, que são muito interessantes – e algumas outras coisas desgastantes demais. Então essa atividade do artista *livre-atirador*, como no nosso caso, entra em conflito com o que a Universidade – a danada da instituição pública – exige de nós. O mundo acadêmico também foi ganhando outra cara, com uma série de novas exigências, que nos tornam quase *administradores*. Logo que se abriu a Pós-Graduação na Escola, me interessei por fazer; gosto de estudar gosto de ler e escrever; sou alguém razoavelmente ligado e tento estar bem informado das coisas, para manter um conhecimento mais aprofundado daquilo que *professo*, digamos assim.

Então, fiz um Mestrado entre 95 e 99, que foi muito bom; teve os seus perrengues, pois era uma turma inaugural, sem estruturas ideais, mas foi muito bom. Depois, dei um tempo e fui fazer o meu Doutorado entre 2006 e 2010, e foi melhor ainda; foram coisas que eu fiz por prazer, também. Viajei novamente, fiz questão de sair de Belo Horizonte nessa etapa, e escolhi Porto Alegre por algumas circunstâncias específicas. Principalmente por ser mais perto do Uruguai, onde realizei a maior parte da minha pesquisa, e ter gente capacitada para tratar comigo do meu tema; mas também tive vontade de ver como eles – artisticamente, culturalmente – viviam. Nós somos de uma cidade periférica... BH é uma cidade *ao lado*, ou do Rio, ou de São Paulo; ela é um subúrbio, ela está aqui no meio dessas duas. E comecei a perceber isso: Porto Alegre, Salvador, Recife, por exemplo, são cidades que têm uma sobrevivência cultural que independe desses centros polarizadores do Sudeste, talvez até pelas distâncias. Porto Alegre é bem longe daqui – o Rio Grande do Sul é quase *outro país* – e queria saber com o isso funcionava, ficando meio isolado também; eu estava precisando novamente de um pouco mais de ar, de silêncio ao meu redor. Eu também tinha, tenho amigos lá, que me aguçaram essa vontade de ir e fui. E depois, fui ainda fazer meu estágio-sanduíche por um ano em Paris, uma experiência muito rica.

Então, em muitos momentos, eu tive chances de obter, como em uma troca justa, coisas muito legais na Universidade, e entre outras, me *esquentar* intelectualmente, crescer profissionalmente. Muitas vezes, estudando muito e escrevendo, me senti

afastado do trabalho direto com a arte, do fazer, principalmente, mas sempre produzia algo mais ou menos intensamente; nunca deixei de produzir quando precisei, desejei trabalhar. Fiz boas exposições nessa época, duas individuais em Porto Alegre e outra em Paris, além de três ou quatro coletivas no Rio Grande do Sul e na Argentina. Mas, foi importante perceber que, de alguma maneira, aquelas pesquisas também se tornaram meu trabalho, ainda criativo e arrebatador. Hoje, percebo que ele ganhou muito com esse deslocamento, assim como eu também; meu trabalho se dobrou em outras faces desde então.

(A gravação tem uma pausa nesse ponto; depois, a entrevista é retomada.)

AL: É interessante, porque a Universidade acabou nos apoiando nos anos 90, quando nós vivemos uma recessão muito grande, um retraimento do mercado, e pudemos ter outra abordagem dos trabalhos.

MA: É um porto, não é? Principalmente em Belo Horizonte, onde nós, artistas, não somos (quase) nada, ao menos a gente ganha uma cidadania como professores, como dizia o Amílcar. Mas, não sei bem se a Universidade nos apoiou... esse não é o termo. Na verdade, eu vejo assim: trabalhamos para ela, para o país, e seu desenvolvimento, crescimento; e recebemos um determinado pagamento por isso, bem menor que o merecido, eu creio.

AL: É... mas temos alguma respeitabilidade.

MA: Exato... mas, voltando lá no começo da entrevista... eu gosto da escola, me sinto bem naquele contexto experimental da Escola, pois tenho um outro conceito de academia comigo. E por mais difícil que seja aquilo, que nos deixa nesse conflito constante, eu chego lá e te encontro, por exemplo... falamos de arte, fazemos coisas... encontro e trabalho com outros colegas também. E tenho sempre alunos interessantes, que me fazem pensar sobre arte, conversar sobre arte, e ainda continuar a minha obra... tudo se converge lá, rodeados por esse tema em comum. Então é interessante, a gente vive a arte! O que me liga lá, é ela! Então, o saldo é bom. O meu trabalho, nesse mundo, só pode ser sobre arte; não quero fazer mais nada; então, por que não dentro da Universidade? Mas, por outro lado ainda, como dizia antes, essa ascensão profissional traz muitas outras demandas e obrigações, extra-classe principalmente. A dedicação deve se tornar ainda maior, com orientações, bancas, n comissões, etc, etc, o que agrava o problema daquela vida dupla – artista/professor – que comentei. E, até hoje, ainda tento me virar com essa dificuldade.

Nessa nossa conversa de pausa aqui (deixando a Universidade de lado) percebi que, talvez, a gente deva falar mais um pouco daquilo, do clima de generosidade, de vigor e de ebulição expansiva que existia nos anos 80 e que não existe mais. É que a coisa agora é cheia de controles, de barreiras, de regras extra-artísticas... o que, às vezes, me deixa triste e um pouco decepcionado. Então, existem muitos detalhes, muitas instâncias ou circunstâncias desagradáveis na situação atual (que talvez não valham à pena ficar comentando, uma a uma), mas a gente notou esse contraste que existe entre o mundo que recebeu a gente como artista, que nos lançou e estimulou, e que, hoje, não conversa francamente, produtivamente, mais conosco. Escuto – e leio, vejo – tanta besteira por aí! As vozes com quem eu tenho diálogo, hoje em dia,

são tão poucas... e ando sedento de coisas que me toquem, mesmo; me encantem, me alimentem de verdade.

AL: E (são) quase as mesmas dos anos 80...

MA: É; houve acréscimos, é claro. Mas acho que alguma hora aqui da minha fala eu te disse isso: as coisas vieram ascendentes, diretamente, sem interrupção, e no meio dos anos 90, começaram a ocorrer quedas. Essa sensação que eu tinha de um rio fluindo, começou a ter muitas quebras, muitas estranhezas e incidências negativas, cada vez mais longas. Mais atualmente, parece que tudo se configura, continuamente, como decadência. Às vezes, constato que o trabalho de arte ficou com uma importância (apenas) relativa. A qualidade ou singularidade, a profundidade do trabalho, da obra mesmo, não é valorizada e já não vale. Outros dados do funcionamento artístico ganharam mais importância que os trabalhos em si; a *produção* em torno da coisa parece ser mais valorizada que o *produto* em si. Então – e eu não sei se isso é só da nossa geração – eu posso testemunhar, depois de 30 anos trabalhando... que eu sei que esse lance é meu; a minha é fazer e produzir arte! Acredito nesse devir e posso sustentá-lo, posso carregá-lo para onde for; gosto de falar sobre ele, gosto de falar sobre o trabalho de outros artistas... confio no trabalho (diz com ênfase); ele é a minha alegria; é ele que me carrega, não sou eu que o carrego. O trabalho vai – eu o cultivo – e eu vou atrás.

Estamos em pleno entremeio de redefinições, de tempos, espaços e identidades... e tenho receio dos estragos que isso vai causar. Será que a arte, tal como conhecemos, vai ainda durar? Hoje em dia, parece que as coisas mudaram demais: eu tenho que ir antes do meu trabalho; nos cobram uma certa performance e não topo isso, não consigo fazer isso. Quero manter a liberdade de fazer aquilo que acredito, quando quero, na hora certa em que vem. Eu não sou nada; só faço, reflito, encaminho. O trabalho é que é tudo.

AL: Você não sabe fazer assim, de outro modo.

MA: Não, e não acho que deva ser feito assim. É o meu trabalho que me faz ser alguém para procurar esse ou aquele roteiro. Para mim, essa inversão é meio perversa e me cria períodos de muita angústia, de interrogações que não encontram resposta. Então, como a gente estava falando, nos anos 80 por exemplo, eu conheci uma série de pessoas, artistas, pensadores, que assim se moviam. Mas elas também parecem estar meio tontas, perplexas, nesse jogo de administração que a gente tem de fazer com o mundo real, que nos embaralha a todos. E não tenho conhecido gente nova mais interessante que aquelas... fora um ou outro.

Por exemplo, eu recebi um pesquisador da *Les Magiciens de la Terre* no meu ateliê no Rio, nos anos 80, através de uma coletiva que participei. Você pode acreditar que isso é possível aqui em Belo Horizonte? Ainda no Rio, fui algumas vezes ao escritório do Oscar Niemeyer – através de fatos casuais – que conheceu meu trabalho e curtiu meus *papéis*; fiquei contente à beça. Conheci o Roberto Pontual em uma mostra minha, visitando a galeria normalmente; ele foi o primeiro grande crítico brasileiro a escrever sobre o meu trabalho – em uma matéria para o Jornal do Brasil, “TG na atmosfera”, sobre as *suas surpresas* em uma *volta pra casa*, pois ele vivia em Paris, naquela época e eu não o conhecia. O trabalho do Joaquín Torres-Garcia nos apro-

ximou muito. Ele foi ver minha produção exposta, gostou, se interessou, entendeu o que eu fazia e depois veio me conhecer no ateliê: é isso que acho mais legítimo.

AL: É o que é o ético.

MA: É. Eu gostaria que as coisas continuassem assim; e, hoje em dia... você tem de entrar com uma *habilidade*, você tem de dizer isso, aquilo, você tem que se apresentar de uma dada maneira e marcar um lugar meio cínico. Há muita competição e não dá para parar nem um pouco, se retirar de cena e depois voltar; parece que vigora uma amnésia geral, uma condição estranha e volátil. “Começar, de novo”, o tempo todo; em termos de *colocação do trabalho*, nada se sedimenta. Ah... e isso é muito desanimador! Não estou lamentando apenas o fato de não vender tanto quanto já vendi, pois o sucesso pelo sucesso não me motiva; não preciso de muito dinheiro para viver bem e, às vezes, penso ter mais do que o suficiente. Mas sinto falta de um movimento maior que o trabalho realiza – em mim, nos outros, no mundo em que estou – estimulando pensamentos, suscitando *grandes conversas* e alimentando o meu fazer, aquele *projeto* que é o nosso trabalho! Precisamos de uma espécie de eco, de um retorno, palpável e artístico também. Faço a minha parte, de um jeito ou de outro, e não sinto uma contrapartida na mesma medida.

Não sou uma pessoa que *acorda de manhã* e pensa: “Ah, eu sou um artista!” Não é assim que funciona; eu sou – lógico – um artista; a minha conversa com o mundo, se não fosse por esse canal, não iria acontecer. Faço e penso arte o tempo todo; tudo acontece em direção a ela. Mas também gosto de nadar, quero ir ao cinema, ver o trabalho de outros artistas, viajar; tenho muitos afazeres cotidianos, responsabilidades, mas também quero assentar em um restaurante e conversar à toa com amigos. Valorizo as aventuras da vida! Sou muito curioso e muitas coisas que me interessam, não vão dar necessariamente em arte, apesar de convergir com ela, nela; há um motor extra-plástico/visual constantemente em funcionamento. Então, não *opera* na máquina da arte o tempo todo – gosto de mudar, arriscar, me surpreender – e muitas pessoas no *sistema das artes* exigem isso da gente se tornar *um agente de si mesmo*, o que é meio idiota. Não é por aí. O que eu mais preciso é de tempo e condições para trabalhar, mesmo. Então, acho que isso foi uma perda e continuo acreditando que é o trabalho que *opera*, que algo interessante está para acontecer: a pergunta e a resposta... não há nada fora dele, está tudo nele.

AL: E não nas relações pessoais.

MA: E nem nas espertezas, nas relações *político-sociais* que ele (ou eu...) vai estabelecer. Os jogos sociais não me interessam, pois confio mesmo é na espontaneidade e inteligência dos afetos – que até são relações de identificação, mútuas e pessoais – com as instituições e galerias, com nossos pares e o público. É disso que vivo, trocando energias com o mundo, através da arte, que é a linguagem em que mais acredito, e vou continuar a viver. (...) Quando apresento o que faço, espero apresentar para alguém interessante naquilo. Quando todos nós – eu fazendo o que eu devo e posso e você fazendo o que você também deve e pode – vamos para uma universidade, nós estamos trabalhando pela arte, nós não estamos lá apenas em benefício próprio. É bom ser reconhecido por isso. Nós estamos formando o público que vai aos museus, vai ver o Inhotim, se deliciar ou comprar obras de arte se puder, e, se os

deuses quiserem, fazer uma sociedade melhor, com gente mais sensível, mais crítica, em um país de verdade. Estamos discutindo a nossa situação, de jeitos e modos diferentes, mas estamos pensando abertamente.

Estou falando das consciências, da institucionalização, da edificação contínua de um projeto, de futuro. (...) Quer dizer, é claro que isso tudo – as situações equivocadas em torno da gente, enquanto círculo *pobre de espírito* – me deixa mal, porque trabalho todo dia para isso evoluir; e quando as coisas não andam, parecem inclusive regredir. É uma luta se distanciar de um *populismo* hoje! Parece que, atualmente, há uma espécie de depreciação do equilíbrio; tudo precisa parecer supertendencioso, extremado. Ora, no centro das coisas há muito mais radicalismo do que se pensa comumente.

AL: É preciso frutificar, criar um público, um pensamento. Afinal, vários artistas importantes continuam a trabalhar, passando pelas escolas; é como estudar em voz alta.

MA: Exato. Não dá para me submeter ao que sobra da arte, ao que é menos aí, pois – a essa altura do campeonato – estou convencido de que ela trabalha para nós em sua essência ao ganhar sua existência no plano mundano, no cotidiano de um dado contexto, sistema. Além do mais, me esforço para criar uma cultura, não só como artista; mas a gente – como artista mesmo – precisa se dispor a circular em um mundo da arte que não é só o que brota do nosso próprio trabalho; há muito mais. E mais, a existência de um movimento, aparentemente, maior e melhor em um mundo virtual não me consola. Queria sentir essas coisas na carne, no osso, de verdade. Vivo no mundo real.

Enfim, me parece que os diferentes setores que compõem o nosso *sistema das artes* o tornam desarmônico e inviável, com cada uma de suas partes trabalhando em uma direção oposta às demais e, daí, ele não se constitui de fato e nem se movimenta; os artistas, os críticos e teóricos, as galerias e instituições, e a mídia deveriam se afinar e seguir um mesmo rumo, em direção a um ganho possivelmente comum. Mas, estamos como um *bando de tontos*, cercados em uma Torre de Babel, onde ninguém conversa, dialoga com ninguém, e a multidão não se entende. Então, isso, às vezes, me deixa realmente chapado, mas não me estaciona, não me paralisa. Talvez, seja a paixão – não há outro termo – que tenho pelo trabalho de arte que me alimente, me segure para não cair e me empurra. No final das contas, viro para as janelas abertas, respiro fundo e me lembro: tenho algo em mente, um papel me esperando, uma caixa de lápis e tintas, tesão de fazer, e vamos embora... é o que me cabe. Não curto *ficar doendo*; eu entro em algum processo e busco logo uma cura!

AL: É isso: o que nos resta é fazer o trabalho.

*MA: E não parar de argumentar em relação a ele e ao mundo dele, nosso. É do que a gente estava falando, não é? As coisas estão escapando da arte. É tudo artístico, mas pouca coisa é Arte (com maiúscula). Mas isso, essa coisa do mundo do entretenimento também, tenho muitos senões com ela. Esse mundo do espetáculo, alimentado pela mídia – pseudointelectual ou popular, e sempre perigosa – é bastante pernicioso. Eu gosto de Minas Gerais, de Belo Horizonte, apesar das dificuldades que nos impõe; eu vivo aqui porque fiz uma escolha (e tenho até pensado se fiz bem em voltar para cá, mas... mas, estou aqui e ponto.). Expus e trabalhei com muitas galerias comerciais, não-institucionais, de BH e não consegui uma *união estável* com ne-*

nhuma delas, como aquela com a Anna Niemeyer, a que já me referi. Mas é meio ridículo como ainda se importam modas, atitudes desfocadas e alienígenas. Ninguém se ocupa, de fato, em conhecer o que se produz aqui – quem somos nós, de fato, agora – o que precisa ser feito, refeito aqui. Enquanto o *mundo exterior*, a metrópole, não diz: “Olhem, o Ronaldo Fraga é legal”, o trabalho dele não vai *dar certo* aqui: não será respeitado, incorporado. Ainda é preciso um aval excêntrico para estabelecer nossos reais valores, internos.

AL: *Temos a mentalidade do(s) colonizado(s).*

MA: É... que ecoa, no final das contas, em uma mentalidade brasileira amesquinhada com relação ao outro, aos nossos processos, ao estado-gambiarra, ao mundo de verdade, não é?

Ainda no início dos anos 80, participei de três mostras coletivas importantes: no MAC de São Paulo (*Dez artistas mineiros*), no MAC de Curitiba e no Teatro Nacional em Brasília (*Arte mineira atual*), todas com curadoria exemplares do Márcio Sampaio. Elas reuniam a produção de jovens artistas mineiros em torno dos trabalhos do Amílcar e do Celso, considerando a arte produzida aqui, mas sem forçar essa coisa de *mineiridade*, que me preocupa quando se torna um exagero, um pequeno curral. Nossa natureza é uma espécie de trunfo identitário, uma reserva de energia, e não pode se tornar um peso amarrado a nós. A exposição Ícones da Utopia, organizada pelo José Alberto Nemer com o Ângelo Oswaldo Santos – então nosso Secretário de Cultura – também tratou essa visão de uma maneira menos redutora, abrindo mais esse vigor da nossa cultura. É claro que trago algo de Minas em mim, uma coisa atávica; são elementos que estão comigo inevitavelmente, entre alguns que cultuo conscientemente inclusive.

Mas o que faço, eu acho, é muito mais, pois nunca quis me trancar nisso, nessa circunstância seminal; apesar de meu afeto natural pela minha história, nunca quis ficar somente aqui, aí. Não tenho certeza do *valor* desses valores. Estou sempre pronto para circular a qualquer hora, para viajar – em vários sentidos – por aí e, muito provavelmente, voltar para casa depois de um tempo. Os outros me interessam para eu me ver melhor. Quero que o meu trabalho, essa pequena obra, seja reconhecida pelas suas relações com o meu tempo e espaço, com o nosso mundo de hoje; mas também gostaria de me destacar pelas minhas singularidades.

AL: *Há um celeiro de bons artistas aqui, há uma qualidade, e...*

MA: É... mas não parece ser o bastante, mas tenho esperanças. É que tem hora que é aquele negócio (que nos perguntamos): Fiquei maluco? Sou um lunático... de estar aqui, sofrendo mais que gozando, me esforçando e me danando (entre aspas também, pois não é fulminante assim... fazendo um gesto com as mãos) para construir uma obra que, no final das contas, tem apenas uma importância muito relativa para o que está ao meu redor. E é aquele dito: não temos culpa, mas temos responsabilidade.

Enfim, tudo o que faço é pra fazer arte, mesmo quando não parece que é: todos os trabalhos *extra-trabalho* de criação, são para fazer o meu trabalho pessoal de criação (digamos assim), de desenho, pintura, fotografia ou o que for... tudo é parte do meu projeto para materializar essas coisas, *inventar* essas imagens, viabilizar a vida delas e a minha; deus para entender? Agora, a gente aprende também a desenvolver

uma resistência, por sobrevivência (o que também é legal; usam o termo resiliência); então, não vou ficar dependendo disso aí, aqui, entendeu? Viver também é *uma arte*. Não vou ficar espelhando só o meu vizinho; eu vou *andar*, procurar outras pessoas que podem dialogar comigo e que, afinal das contas, a gente encontra, não é? E continuo com os meus projetos, fazendo o que acho que devo fazer... com muito esforço, lunático talvez.

AL: Como nas ressonâncias, de uns aos outros. E uma coisa não está desligada da outra, não é? Um Doutorado – por exemplo – não está desligado de uma prática, da construção de um pensamento... para que depois venha a frutificar, com os artistas, com os amigos, com os alunos...

*MA: Porque tem essa significação, porque nós estamos aqui, falando sobre tudo isso... e pelo seu próprio trabalho em amadurecimento, que é o nosso enfim. A minha experiência com a pós-graduação foi muito boa; a sua também vai ser. Acho que parar para refletir, *trocar de lugar*, é bom para qualquer pessoa.*

AL: É um desafio. Muito obrigada, Mario Azevedo.

*MA: É mesmo! De nada e tomara que dê tudo certo. Você foi me tocando e fui respondendo; não sei se falamos sobre tudo o que você queria, mas falei *pra caramba!**

2A.11 Mário Zavagli

Andrea Lanna: Gostaríamos de contar com um depoimento sobre o seu trabalho, na transição entre os anos 70 e os anos 80, em Belo Horizonte. O que você nos conta?

MZ: Na verdade, o meu trabalho nos anos 80 é uma mera continuação dos anos 70. A minha primeira grande exposição em Belo Horizonte, foi em 1976, no Palácio das Artes; no final dos anos 70, eu já tinha várias premiações. Não havia nenhuma vantagem, não... mas eu já participava demais dos salões em vários lugares do Brasil; então, eu já tinha dois prêmios do Salão Nacional de Arte, ocorridos no Museu de Arte da Pampulha, que era o principal salão que tínhamos aqui durante esse período, por exemplo. Ganhei o Grande Prêmio do Salão do Nordeste e ganhei (outros) prêmios em outros vários salões brasileiros, ainda nessa época. Eu era muito jovem e comecei a dar aulas na Escola de Belas Artes da UFMG, também em 1976. Eu só tinha 20 anos, mas eu já convivía muito com as pessoas do meio artístico local e já estava produzindo o tempo todo, sendo convidado e fazendo exposições. Todo o meu trabalho e a minha referência (basicamente) desse período faziam parte desse grupo; eu fui contratado para dar aulas de pintura porque eu trabalhava com pintura. Em 76, eu tive uma intoxicação barra pesada por causa dos materiais de pintura e entrei de cabeça no desenho. E era um desenho mais pictórico, diferente daquela corrente do desenho mais reflexivo, menor, quase uma obra de câmara, uma coisa mais introspectiva. Não... eu comecei a fazer uns desenhos de tamanho grande, já nos anos 70, que depois, nos anos 80, passaram a ter dimensões físicas maiores, de 1,5 x 1,3 m; 1,3 x 1,0 m, e tal. Mas a minha relação era com esse grupo que trabalhava nos anos 70. Então, nesse sentido, eu retomei a pintura nos anos 80 e passei a trabalhar um desenho muito mais pictórico. Eu não consigo separar muito essa coisa de geração, até porque eu era mais jovem do que os vários amigos meus, artistas plásticos de Belo Horizonte; eu era um pouco mais jovem pela idade, mas me relacionava com eles nos anos 70. E nos anos 80, eu também me relacionava da mesma maneira com as pessoas que eram da minha idade e que estavam começando. Eu me lembro, não sei quem foi... um dia desses, um professor de História da Arte aqui da escola me disse: "Olha, você é citado no livro tal como alguém que fez uma aproximação entre os artistas dos anos 60 e 70, com os novos grupos dos anos 80." Eu não entendi aquilo, a colocação exatamente; mas ele disse: "Você aproximou essas pessoas"; talvez fosse porque os grandes amigos meus, nos anos 70, fossem o Álvaro Apocalypse, o Márcio Sampaio, e pessoas mais velhas que eu, mais na convivência como professor aqui na Escola, como o Manuel Augusto Serpa (por exemplo), outro colega com quem tive uma proximidade muito grande. E talvez também, pelo fato de eu me tornar próximo de pessoas como o Marcos Coelho Benjamim e o Marco Túlio Resende; a gente aproximava essas pessoas de alguma forma.

Guaxupé, MG, 1956. Artista plástico graduado pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciona. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Eu acho que quando se fala em termos de *Geração 80* no Brasil, por exemplo... a *Geração 80*, para mim, é uma coisa localizada no Rio de Janeiro e que não tem nada a ver com Minas Gerais; não tem nada a ver com a gente, pois nosso processo foi completamente diverso (apesar de alguns mineiros, como a Ana Horta, muito especificamente, ter feito um trabalho esteticamente próximo desse grupo carioca). Teve um pouco disso em São Paulo também; se você pensar no grupo Casa 7, houve alguma coisa assim, mas eu acho muito localizado. O processo da gente aqui se instaurou de outro modo e eu vejo isso muito claro. O Guignard veio para cá em 1945 e criou uma escola na qual a base da pintura era o desenho. Ele era um grande desenhista e pintava desenhando – a pintura da maturidade dele era quase uma aquarela – e ele era um mestre no uso do pincel de uma forma caligráfica. Ele não deixava ninguém pintar antes de desenhar seis meses. Eu me lembro da Sara Ávila me contando que tinha quatro meses que eles estavam só no desenho e ela queria pintar – começou a pintar – e ele ficou o resto do ano sem falar com ela (muito engraçado). Essa mentalidade na qual a pintura depende do desenho vem do século XIX, apesar de o Guignard estar à frente disso aqui. Ele estudou na Academia de Belas Artes em Munique e o desenho, para ele, era uma coisa fundamental. E é incrível o mestre que o Guignard foi, porque essa herança ficou de uma forma indelével. A nossa formação, por exemplo, na Escola de Belas Artes (e pouca gente se apercebe disso)... ela saiu da Escola de Arquitetura em meados dos anos 50, em 1957 ou 58, e funcionou um ano no Edifício Dantes; depois, ela foi a primeira escola no Campus da Pampulha, já no final dos anos 50. Aqui, junto com a construção, ela se instalou naqueles galpões lá embaixo, porque foi expulsa da Arquitetura, e daí vieram alguns arquitetos para cá. E, no começo dos anos 60, por aí, a escola se instalou com a construção da Reitoria, e eles contrataram uma série de artistas jovens que construíram essa escola aqui, que eram exatamente os alunos do Guignard, que já se notabilizavam na antiga Escolinha do Parque. Nesse momento, o Guignard ficava mais em Ouro Preto do que Belo Horizonte; ele vinha aqui a cada 15 dias e alguns desses alunos é que tocaram a escola, que cuidavam, que davam aula para os mais jovens. Eles foram a Yara Tupynambá, o Haroldo Mattos, o Jarbas Juarez, o Álvaro, e essas pessoas que vêm para cá montar a escola junto com alguns arquitetos que preferiram ficar com a nova escola quando ocorreu a separação, a Escola de Belas Artes da UFMG. E essas pessoas trouxeram isso para cá; eram grandes amigos meus. Nós trabalhamos juntos – o Wilde Lacerda, Eduardo de Paula, Haroldo, Jarbas, Yara – e todos eles se referiam, contavam histórias do Guignard o tempo todo; então eles trouxeram isso muito claro. E por isso, essa coisa do desenho – uma coisa tão explicável – está tão presente.

Então, quando a Escola de Belas Artes foi criada, ela passou a ter um Departamento de Desenho separado do Departamento de Artes Plásticas; o desenho era o *departamento pensante* que dirigia a escola, que determinava toda a estrutura de ensino curricular. O Departamento de Artes Plásticas era um *balaio de gato* e se jogava lá tudo o que não era desenho. Isso eu acho que é um negócio único; acho que não existe em lugar nenhum uma escola de arte que tenha uma *Habilitação em Desenho*. Eu acho que isso, hoje, já não se justifica de maneira alguma, pois eu não consigo separar o desenho da pintura. Para mim, isso é uma conversa... “ah, desenho, um curso de desenho”; existe o *design* e coisas assim, há décadas... agora, uma coisa assim – uma coisa de desenho e de pintura – eu não consigo entender, essa separação em habilitações

diferentes. Tudo isso é o ensino do Guignard; foi ele quem estruturou isso. Então, nos anos 60 e nos anos 70, Minas Gerais teve algo completamente diferenciado dos processos de arte que havia no Brasil, do que se passava no Rio de Janeiro ou São Paulo, devido à presença extraordinária presença que ele teve aqui. Existem textos, por exemplo, do Mário de Andrade visitando a Escolinha do Parque completamente perplexo com o trabalho que se fazia aqui. Ele escreve falando que é melhor do que o que se fazia no resto do Brasil, que não tem nem comparação, que é algo completamente diverso, sem academicismo nenhum, algo que ele (enfim) já tinha tentado no Rio, onde ele trabalhou e ficou um tempo. O Iberê Camargo foi aluno dele lá; eu vi pinturas do Iberê que você acha (curiosamente) que são do Guignard. Mas aí se estabeleceu aqui a questão do *desenho mineiro* nos anos 60 e 70. E aí havia muitas explicações também para isso: que o mineiro era introvertido, cercado por montanhas, e por si só ele já tenderia para um trabalho mais reflexivo, de tamanho menor. Teve também o período da ditadura brava, da censura muito agressiva; nos desenhos de pequeno porte, você conseguia comentar (tudo isso) sem estardalhaço e atizar tudo com ironia. Eu me lembro de que tinha um desenhista aqui, que implicou com o meu trabalho na época em que eu fazia desenhos grandes e dizia: “Desenho é uma coisa que só pode existir se você pegar para ver na mão; desenho não tem que ver na parede”, defendendo que o desenho é uma coisa menor, e não existe isso. Não consigo... não separo desenho de pintura.

Mas eu acho que o ambiente ficou muito marcado pela excelência, assim como você tinha o *contista mineiro*. Tem uma história muito engraçada dos Concursos de Contos que eram feitos aqui. Em Minas, todo mundo era contista; tinha concurso que tinha dois mil candidatos (eu imagino o cara do júri para ler). E aí, o Otto Lara Resende foi chamado para *pegar* os contos, e ele diz que, na hora em que ele viu que tinha dois mil e tantos contos para ler, quis jogar tudo de lá de cima do avião! Ele falou: “Vou dizer que eu perdi; como é que eu vou ler dois mil e tantos contos para julgar?” Então, havia um indefectível contista mineiro e havia o *indefectível desenhista mineiro*.

Eu acho que o que acontece muito nesse período – e que o Rio de Janeiro, talvez muito *mais ligado*, absorve – é o que está acontecendo no mundo naquele momento: é que a pintura deixa de ser a *primadonna* das artes nos anos 60 e 70. E por um motivo muito simples, a Arte Conceitual; por todas as novas possibilidades de linguagem que se abrem e que trazem um impacto muito grande junto à imprensa, junto ao público. O sujeito vai ver uma exposição do pintor, desenhista, gravador Joseph Beuys (por exemplo); aí o cara vai e chega lá... mas o artista não é desenhista, nem gravador, nem nada, e ele está lá abraçado com uma lebre morta nos braços. Como catalogar; como se posicionar diante disso? E daí, o termo artista plástico ganha (talvez) uma nova dimensão, porque se abre então para todas essas possibilidades, performances, *land art*, *body art*, enfim, uma infinidade de coisas e a pintura perde a sua condição (privilegiada), não é? Você imagina, a gravura... a pintura perde muito o impacto. Ela tem de se adaptar a essas novas formas – pinturas instalacionais – e quer mudar seus suportes, sair da parede, do muro, da questão do plano; ela tenta se adaptar. Essa não é a característica da pintura, apesar de que possa ser feita de várias formas. E o que eu acho é que depois de duas décadas da arte conceitual, existe uma explosão de novos artistas abraçando a pintura. Isso se dá com a Transvanguarda italiana de maneira inacreditável, com a *Bad Painting* americana, com o Neoexpressionismo de

uma forma muito grande na Alemanha... e isso chega ao Brasil através das Bienais e tudo mais. E aí você tem uma retomada que (não à toa), que vem junto com o processo de abertura política do país, uma explosão vital da pintura. Acho que, com a nossa abertura política, as pessoas não tinham que atuar mais; se a gente pegar as características da arte dos anos 60 e 70, é inimaginável um artista plástico que tenha importância no Brasil e que não tenha sido atuante politicamente. Com a censura e tudo, o engajamento era fundamental; se o artista não tivesse isso, tinha até uma perseguição ideológica.

AL: Seus desenhos expressavam isso?

MZ: É. Meus trabalhos desse período falavam de tortura, de poder enfim... e aí eu acho que isso muda radicalmente com os anos 80; porque, com a volta dos direitos políticos e com o término da censura, a gente pode atuar politicamente como um cidadão, civilmente. Podia ir aos jornais, pode publicar, fazer greves; temos então uma envolvimento política incrível e a comunicação do Brasil se abre para isso de uma maneira extraordinária. E aí a gente não precisa mais usar cotidianamente o trabalho; e aí também tem um mergulho na pintura e no potencial plástico, formal, da linguagem, em uma pintura que (se) transborda, sai pelas margens. Eu acho que o mais marcante da arte dos anos 80 é a explosão da pintura, desses grupos e tudo mais; e que eu acho que nós (eu digo, a minha geração) passávamos um pouco longe daquilo. O meu trabalho todo ainda vai ficar muito ligado ao desenho, apesar de ser muito pictórico, de grandes formatos. E o contrário; porque eu passo a fazer pintura – aquarela no caso, algo que eu nunca tinha pensado em fazer – de formatos diminutos, que é diametralmente oposto. Quando a pintura está explodindo, eu passo a fazer pinturas pequenas e os desenhos muito grandes. Só nos anos 90 é que eu vou voltar a produzir muito as grandes pinturas, uma consequência normal até do desenho que eu fazia. Mas eu sinto que teve esse processo diferenciado.

AL: Eu me lembro do seu desenho em grafite sobre papel.

MZ: Grafite e, às vezes, carvão. Mas eu trabalhava, produzia muito com grafite.

AL: E você foi premiado várias vezes com esse grafite sobre papel.

MZ: É; eu ganhei um prêmio no Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, e em outros salões, todos que se instalavam no Brasil; a gente participava, pois era o lugar que a gente tinha.

AL: Era um meio de comunicação.

MZ: Exatamente; a gente tinha muito menos chance nas galerias estabelecidas e o salão era onde as pessoas mostravam todo o seu trabalho. E, para mim, esse tipo de trabalho era indissociável do trabalho dentro da escola; porque 90% das pessoas que atuavam como artistas plásticos aqui em Belo Horizonte (ou até em Minas Gerais) passaram pela Escola de Belas Artes (aqui ou pela Guignard); na verdade, eles estavam muito ligados à formação nas escolas.

AL: É; Belo Horizonte formou muitos artistas por meio das escolas.

MZ: Um número muito grande. Eu acho que a escola teve uma presença de convívio

na aproximação entre gerações, e nos anos 90, as coisas mudaram um bocado, quando a própria ideia de *escola* mudou. Não é uma coisa assim... a academização da universidade, a burrice, a supervalorização da titulação, a mentalidade que deixa de ser humanista (eu acho); a universidade se torna muito tecnicista e ela perde muito. Nesse período também, já começa uma decadência do Festival de Inverno, que era um grande evento, extremamente libertário.

AL: Uma grande fonte de artistas, não é?

MZ: Libertário; trazia gente do país inteiro para cá, do mundo inteiro. Ele talvez seja o maior evento cultural que Minas Gerais já teve – que Belo Horizonte já teve – e que durou tanto tempo; uma coisa de época e que hoje não existe.

AL: Então, acho que é isso; deu um panorama bem geral. Muito obrigada!

2A. 12 Mônica Sartori

Belo Horizonte, MG, 1957. Artista plástica graduada pela Escola de Belas Artes da UFMG. Vive e trabalha em Nova Lima, MG.

Andrea Lanna: Estamos no ateliê da Mônica Sartori, no Retiro das Pedras, e vamos conversar sobre os anos 80 em Belo Horizonte. O que você viveu e o que tem para contar do início do seu trabalho nas artes plásticas. Também queria te ouvir sobre a sua participação na Bienal Internacional de São Paulo e como você percebe esse tempo na sua trajetória. É uma honra para a gente estar gravando este seu depoimento.

MS: É uma honra para mim estar te recebendo, Andrea, com esse trabalho bacana, esses registros sobre uma geração que foi tão forte, tão importante, principalmente nas Artes Plásticas, no Brasil; a Geração 80.

AL: Você se lembra de como foi? Quando você entrou na Escola de Belas Artes?

*MS: Entrei na Escola de Belas Artes da UFMG em 1977; aí eu tranquei a matrícula por um período e voltei em 78. Eu sempre desenhei; a linguagem do desenho, para mim, era a coisa mais expressiva, como se fosse uma totalidade, sabe? A expressão do desenho e da pintura também. É uma pena, porque eu perdi as pastas que tinha com uma série de muitos desenhos da década de 70, de 74 a 79; eram colagens, desenhos, um monte de referências, um monte de pesquisas em aquarela, guache, *ecoline*... eu adorava desenhar; desde menina, sempre foi essa a questão. E, antes de eu começar na Belas Artes, o meu desenho era meio que um *cartoon*, uma ilustração, visando vários temas, assuntos do que eu via ao meu redor; eu fazia um *cartoons*. Era uma coisa figurativa e com um *pezinho* na ilustração; não era um *cartoon* tão determinado. Era um trabalho figurativo voltado para o *cartoon*, pronto. Quando eu entrei para a Escola – que representa para mim a década de 80 – foi um grande prazer ver que pessoas em volta de mim estavam falando o que eu estava sentindo, o que eu queria pôr para fora, como eu queria me colocar. Essa coisa *do olhar* é engraçada, porque artes plásticas... é o olhar, é o ver, o sentir o que você vê ao redor... e sempre tive esse *olhar* para as coisas.*

AL: Aí você teve uma formação em gravura em metal, onde nós nos conhecemos, não é?

*MS: Foi em gravura em metal e litografia também. Sou formada na Habilitação em Gravura na Belas Artes; e em Desenho. E o desenho foi ficando importantíssimo para mim; importantíssimo mesmo, vital. Foi o encontro com a década de 80, quando eu entrei na escola (digo isso no livro da Editora C/Arte, série *Depoimentos*), com essa coisa da geração mesmo, com a participação em movimentos estudantis e isso tudo. (Fui anistiada de vários processos, por participação em movimentos estudantis.) E em 78, eu já tinha fechado essa questão e encontrei com uma geração que estava colocando *para fora* esses vários modos de expressão, cada um com a sua linguagem (uns de uma forma, outros de outra), cada um fazendo o seu trabalho. Mas eu tam-*

bém encontrei várias pessoas que estavam desabafando, mostrando – como em uma catarse, uma emoção mesmo – tudo o que viram, tudo o que viveram. Quando eu vi que eu podia expressar no papel tudo o que eu era contra, o que eu achava absurdo, dentro dessas manifestações... eu fiquei muito contente; porque a gente queria uma liberdade maior de expressão, queríamos uma escola de verdade, um curso com mais matérias para estudar, com mais discussões e debates, para falar sobre o que acontecia no mundo inteiro; uma escola em que se estudasse o planeta Terra, o movimento, a gente queria o momento. E por causa disso teve aquele monte de processos, para você ver que absurdo. Foi um alívio para mim, poder pôr para fora toda aquela energia, expressão do que eu não gostava, do que eu achava obscuro. E fui colocando para fora em uma catarse, na qual o elemento linha era o mais importante. Depois, foi que eu vi que (a minha expressão) era através da linha, que eu podia *mexer* com a cor, mas a linha levando aquilo. A expressão como uma coisa um pouco do *cartoon*, aquela visão de um quadro, de uma questão; eu desenhava aquilo... a linha com toda a expressão da vivência, uma coisa pesada, outra leve, sabe? Como um retrato.

AL: A linha como uma síntese dessa vivência toda, não é?

*MS: É... Podia ter cor na linha também. Ao invés de fazer um trabalho durante cinco dias, sei lá, uma semana, eu poderia ter demorado em cada trabalho, se eu usasse a pintura com mais cor e tudo (de repente, até 15 dias, sei lá); mas era uma urgência de colocar aquilo tudo para fora: não gosto do que eu vi, isso, vi aquilo, vi *um povo* que não entendeu nada, vi uma coisa muito opressora, vi colegas sofrendo, etc; eu desenei tudo isso. E depois que eu desenei tudo em forma de catarse mesmo, que era de uma grande emoção, é que eu fui vendo que a década de 80 fez isso como arte abstrata, como arte conceitual, como tudo. Mas, na minha geração, na década de 80, havia um pé no Abstracionismo grande – que eles chamavam de *Neoabstracionismo* – que aconteceu de uma maneira muito forte no Brasil. E esse encontro *com um monte* de gente falando, desabafando, uma coisa simples do sentir, do perceber, do ter vivido, do ter assistido, junto com a dificuldade de expressar, uma certa dificuldade com a liberdade, em meio a muita crítica, muita ironia e muita coisa...*

AL: ...muitas arestas, não é?

MS: Muita aresta e muita pressão, sem sentido nenhum de nada.

AL: E a Ana Horta, nessa época: vocês já eram amigas aqui no Retiro?

MS: Não. Eu encontrei e conheci a Ana na Escola de Belas Artes e a gente ficou muito amiga, de trocar muita informação, muito anseio de fazer, de pintar, pôr para fora; Ana usando a cor e eu no preto e branco, com cinza, vermelho, azul, dourado e prata. Eu acho que minha grande salvação foi realmente o dourado, que apareceu em uma série de trabalhos buscando muito (como é que eu falo, eu acho que esse dourado é como que uma luz) um clamor pela justiça mesmo, sabe? Epa! Está acontecendo um tanto de coisa aqui que não pode... é a minha série de dourados, em um sentido energético, poético.

AL: Tratava-se de força, mesmo.

MS: De força. Meu encontro com a Ana foi muito bacana, porque ela estava procu-

rando um lugar para montar o ateliê dela e eu também, e a gente conversava muito sobre isso. Ela tinha um humor, assim, *uma brincadeira* que eu estava doida para brincar, para relaxar um pouco e tudo; e a gente se divertia muito. Ela era muito inteligente, uma energia solta, aquela coisa. E, nessa, nós montamos um ateliê juntas: eu, ela e o Zé Israel (que se casou com ela); e, nesse mesmo ateliê, eu conheci Mário Vale (com quem me casei depois). Eu apresentei o Zé para a Ana, e o Zé me apresentou o Mário, aí ficamos comadres e tudo mais. Mas foi um encontro assim, em uma necessidade de relaxar, de descobrir as coisas, que tinha um lado muito puro e leve, de jorro de energia. Estudamos muito sobre o budismo, juntas, que sempre foi a nossa grande paixão. E daí, vem a década de 80 com essa riqueza toda, quando então eu vi que estava lidando com o elemento linha dentro dessa emoção, em um gesto de pintura quase; não era o desenho, era com lápis em algum pincel; tudo que era lápis que achava, mas com um gesto de pintura, mesmo. Não era só a elaboração do desenho bi ou tri; era um gesto largo, como se tivesse mesmo uma trincha na mão. Voltando então, foi nesse processo do desenho que eu encontrei espaço para relaxar, para tudo. E fiquei em uma alegria danada ao colocar isso para fora, e fui elaborando as coisas, me colocando, até aquela emoção maior de dizer coisas que eu vivi, que eu percebi, que eu vi perto, que eu não gostava e não gosto. Enfim, isso tudo, depois de anos com esse trabalho de muita emoção, mesmo, sobre todos os assuntos, eu fiquei só com a linha. E eu continuei com ela, já sem uma referência tão grande dentro dessa emoção. Eu acho que teve um grande período na década de 90 até 2000, que (o meu trabalho) é só linha mesmo; a questão: linha (com uma certa referência ao budismo, um ar novo de reflexão, de contemplação, na busca do melhor pensar). Aí foi aquela linha; e até o final da década de 90, eu tinha uma certa emoção; mas, depois, a coisa foi se organizando.

AL: Você foi se conscientizando também da força do seu trabalho, dessa sua marca...

MS: ... da emoção, não é?

AL: A sua linha virou uma marca.

MS: Virou. Porque, na década de 80 mesmo, de muita emoção e muita catarse, a linha que cumpria esse papel meio de pintura, de energia e de busca, foi... eu não tenho um nome para isso, pois o processo mesmo é que ela foi virando apenas linha.

AL: Depurando?

MS: Sim, se depurando. Eu sinto que eu tenho trabalhos em que gritei, berrei, denunciei, falei, guerreiei; e depois, algo silenciou, encontrou um equilíbrio, uma estrutura. E aí essa estrutura individual, uma coisa ligada a mim mesma, fez a linha ficar fluida e mais gráfica, sem esse gesto da pintura, mesmo baseada em um abstracionismo. E depois disso, chegou o dourado, em 91 (que eu agora estou retomando... estou organizando o ateliê todo). Essa série de dourados é bem interessante, muito bacana. Veja, tem este aqui, que estive na galeria da Anna Maria Niemeyer, no Rio, desde 88 – com a Anna toda vida – que são os dourados de que eu gosto muito (fala mostrando para a câmera a imagem de um catálogo). E esse daqui e um outro, são os três dourados pelo quais eu tenho um carinho enorme (e começa a desenrolar alguns desenhos para nos mostrar); eu gosto desse; acho norteador. Aí é aquele do

livro (continuando a mostrar) e esse e esse: são os que entram os dourados... que é como uma espada (não é?), que foca em cima e em baixo.

MS: E você disse uma coisa muito importante, que ele é como uma estrutura, não é? Uma coisa que eles vieram marcar.

MS: É, vieram definir, redefinir. Aí, por exemplo, esse aqui, é realmente como uma espada com a ponta para a cima e a ponta para baixo. E daí, é um foco em que eu estou pensando agora, estudando, estudando, pesquisando, dando um tempo; esse tempo foi necessário para mim, para dar uma retomada, enfim, para entrar de novo no ateliê.

AL: Uma coisa que eu queria te perguntar: quando foi a Bienal? Conta para a gente como foi.

MS: 1989. Eu tinha 31, 32 anos.

AL: É... por aí. E quantos desenhos foram expostos lá?

MS: Eram 12 desenhos grandes (de 1,5 m de largura por 2,70 m, 2,80 m) pregados diretamente nas paredes, o que era bem a síntese do que tinha acontecido na década de 80 em termos de trabalho, o que eu tinha vivido. (O Brasil entrando em uma anistia, em 85, não é?)

AL: E ali, de 85 para frente, temos esse boom, essa catarse. E de quem foi essa curadoria?

MS: Foi da Stella Teixeira de Barros (não sei se o Marcus Lontra estava na curadoria ou era do conselho, pois era um grupo grande; mas curadora mesmo foi a Stella); foi um prazer imenso mostrar aqueles desenhos, que já eram uma síntese daquilo tudo de que eu queria ficar livre, desse sentimento, daquela colocação, sabe? Aí eu vi aquela sala com tudo aquilo e falei, pronto; sabe? Eu vivenciei várias coisas, trabalhei, sintetizei e está tudo aqui. E, voltando a frisar o que foi para mim a importância da década de 80, foi o momento em que todo mundo estava muito novo nas artes, colocando as coisas para fora mesmo; não engolindo sapo e nem ideia de sapo.

AL: A exposição Como vai você, Geração 80?, lá no Parque Lage, teve um grupo de artistas de Belo Horizonte. Você estava lá?

MS: Você sabe que eu não participei dessa exposição?!

AL: Mas você participou da Velha Mania e da Como está você, Geração 80?

MS: Aí eu participei, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio também; no Parque Lage em 84, eu não participei não. Mas, em 86, eu participei de uma outra exposição bacana no Rio, no Saguão da UERJ, ali na entrada da Urca (um prédio antigo, lindo; depois a gente tem de olhar, porque foi uma exposição muito legal). Eram o Nelson Félix, o Tunga, o Waltércio Caldas, a Mira Schendel (foi a última exposição dela viva, que faleceu logo depois) e eu (junto com a Mira!). Ainda havia outros artistas também, mas não lembro quem eram. Foi algo de muita emoção, logo depois que a Ana Horta morreu, uma exposição bacana. Então em toda a emoção, houve uma reestruturação do plano, do trabalho, para sair dessa emoção, quando veio uma colocação maior – mais forte – de alguns temas. (Fazendo uma observação à parte, ela diz: Eu gosto demais desses dourados, eu recuperei esses dourados; eu fico com uma alegria!)

AL: A coisa precisa de uma estrutura, não é? Senão, volta a voar e...

MS: Não: socorro, alguém me ajude! Alguém, me puxa e me proteja; também, precisamos de força! Quando teve essa exposição agora – para a qual eu fui procurar e escolher o desenho para participar dela – e vi essa série aqui, esse e aquele outro, eu fiquei... “Ai, meu Deus, está aqui!”. É uma justiça, um fio-terra mesmo.

AL: E é uma coisa que você pode retomar, esse papel (não é?) com o fundo todo trabalhado, com o lápis deitado na frottage do fundo.

MS: É... foram feitos com um bastão bem grande; um grafite largo.

AL: Bem legal. Eu te agradeço então.

MS: Eu é que te agradeço demais e acho muito bom! Parabéns por você lidar com essa nossa geração, a sua geração; e você tem que dar um depoimento, que falar também.

2A. 13 Patrícia Leite

Andrea Lanna: Conte um pouco da sua história com a arte.

PL: Entrei para a Escola de Belas Artes da UFMG em 1977. Em 1982, eu ainda cursava Belas Artes, após uma experiência marcante e formadora no Núcleo Experimental sob a orientação do Amilcar de Castro, quando montamos nosso primeiro ateliê: eu, Andrea Guimarães, Cristiano Rennó, Eduardo Motta, e Isaura Pena. A vivência no Núcleo, em paralelo às habilitações da Escola de Belas Artes, foi fundamental para minha clareza em relação ao que era uma prática artística. Trabalhávamos muito, quase sempre sós. A necessidade de uma constância na prática artística, de profundidade, seriedade, sinceridade, me foi passada nesses anos e daí, logo em seguida, a necessidade de ter um espaço para continuar a prática no mesmo ritmo.

Estava totalmente ligada ao desenho em pastel oleoso sobre papel. Fazia uma habilitação no Ateliê de Gravura da escola, sob a supervisão do professor Clébio Maduro. Era um espaço muito livre e aberto a experimentações. Eu gostava muito e ainda hoje sinto muita saudade da gravura. De alguma forma, acredito que a madeira que uso hoje como suporte da minha pintura venha dessa prática com a gravura, como também alguns *arranhões* com ponta dura que, às vezes, pratico, na minha pintura. Na lida individual, o desenho continuava sendo minha prática diária, trazendo a preocupação com a construção e organização das cores e formas no espaço. Do Amilcar, sempre ouvi que eu era uma pintora. Às vezes, arriscava umas pinceladas tímidas e medrosas. E, dadas às dificuldades, voltava para o desenho.

AL: Como evoluiu seu trabalho nestes anos? Fale sobre a sua primeira individual e as coletivas que você participou, que considera importantes.

PL: Continuei com o ateliê coletivo, em outro endereço, onde também dávamos aulas para crianças e adultos. Eu também enviava trabalhos para salões e editais. Fui selecionada para um Edital da Funarte, onde fiz minha primeira exposição individual, em 1984, na Galeria Macunaíma no Rio de Janeiro. Mostrei desenhos em pastel, em que riscava o papel com lápis duro antes, construindo formas e colorindo com pastel. Eram desenhos em pequenos formatos. Foi um grande desafio, por ser a primeira individual, e fora da minha cidade. Senti o peso da inexperiência, mas fui bem recebida; me lembro apenas de um comentário a respeito dos trabalhos: alguém disse que eram muito femininos...

A primeira coletiva de que participei foi na Sala Corpo de Exposições, em Belo Horizonte. O título da exposição era *Quatro artistas*, e estávamos eu, Andrea, Márcia e Isaura (o grupo do ateliê). Mostrei uma série de desenhos cuja temática era o circo. O fato de fechar um tema e fazer uma sequência sempre me deixou mais realizada

Belo Horizonte, MG, 1955. Artista plástica graduada pela Escola de Belas Artes da UFMG. Vive e trabalha em Belo Horizonte. (Depoimento redigido a partir de algumas questões e enviado por ela.)

com o trabalho. Ainda hoje guardo comigo desenhos dessa mostra e sinto que tenho ainda a mesma sensação desenvolvendo temas.

AL: Como você percebe o tempo da sua produção? Faça um resumo: desenho, gravura, pintura. Qual o procedimento atual com seu trabalho, com Minas Gerais?

PL: Percebo o tempo como transformador, transformando. Escrevendo, neste momento, olhando datas, *enxergo* o tempo. O desenho ao qual me dediquei por anos foi o que me pôs de pé. Sinto-o como o meu esqueleto; o esqueleto da minha pintura. Como uma escrita; escrevo muito à mão. Transcrevo essa entrevista copiando as minhas palavras escritas à mão com minha letra cursiva.

Para encarar de vez a pintura, precisei abandonar o desenho. Escondi de mim os pastéis para enfrentar as dificuldades das tintas e pincéis. Sentia um certo esgotamento, como se os meus desenhos se repetissem. Estou falando de 1986, 1987. A minha pintura surgiu também ligada à abstração. A princípio, com tinta acrílica, até meados de 1989, quando aderi ao óleo definitivamente. Me sentia totalmente identificada com os preceitos da pintura *oitentista* na desconstrução de formas, gestos amplos, com pinceladas fortes e cores escorridas. Quando olho para a produção dessa época, vejo, nessas tentativas de *desconstrução* e nas cores, os indícios das paisagens que hoje construo.

Continuei produzindo, até meados de 1996, quando houve um rompimento, ou recolhimento, muito importante. Eu diria que foi fundamental e ao mesmo tempo doloroso. Aconteceu ao subir minhas pinturas na montagem de uma exposição individual. Senti com clareza um incômodo que já vinha me acompanhando. Minha linguagem estava se repetindo, se esvaziando, se esgotando. Quase ao mesmo tempo me surpreendi ao ver uma pintura minha numa galeria — quando me aproximei, notei que não era de minha autoria. Decidi me retirar. Foi um recolhimento duro, achei mesmo que não haveria volta. Desmontei completamente meu ateliê, e a essa altura já estava só; me senti esvaziada de conteúdo e de desejo. Não gostava do que via quando olhava para trás. E, naquele momento, ou quando especulava para frente, ouvia sobre o esgotamento e a morte da pintura. As instalações vinham chegando com mais força e tomando seu devido lugar: saíam das paredes, tornavam-se palpáveis, questionavam o lugar da obra de arte.

Afastei-me do meu trabalho, mas não perdi a curiosidade sobre arte. O que vinha arrebatando paredes e conceitos era interessante e pulsante. Eu lia muito sobre tudo, concordava com o Marcel Duchamp, embora visse, às vezes, nele, uma ironia que, muitas vezes, passava despercebida numa leitura mais rasa. Frequentava exposições, pesquisava, lia e sobretudo, pensava. Novos artistas e novos amigos foram se aproximando com ares de frescor. Um dia, comecei a fazer experimentações em pedaços de madeira, numa marcenaria montada pelo meu marido no meu ateliê, por volta do final de 1999, início de 2000. A superfície dura e o pincel correndo macio me remeteram ao desenho de pastel oleoso que se desmanchava ao ficar aquecido pelo atrito com o papel.

Com viagens, exposições e pesquisas, voltei a enxergar o fôlego da pintura, não como protagonista, mas sempre presente e convivendo com os demais suportes. A certeza e o desejo da pintora voltaram. Passei a praticar comprando pedaços de madeira. Construía as imagens sem uma gota de tinta escorrida, nem respingada. Tudo estava contido, cada cor no seu lugar. Pensava em paisagens aéreas. No meu ateliê, há uma vista, dá para ver o pôr do sol. Um dia, trabalhando, virei para trás,

e lá estava um belíssimo céu de fim de tarde. Resolvi pintar aquela cena e tive uma sensação de liberdade. Senti que poderia pintar o que estava vendo, com minha mão refletindo um gesto da escrita, associado a um olhar sintetizador adquirido em anos de abstração. Foi como um estalo. Eu não tinha galeria e estava muito só. Mas havia voltado o desejo e não me importava se a pintura tinha lugar ou não. “Eu sirvo pra isso”, diz o poeta Manoel de Barros.

Aos poucos, outros artistas e novos interlocutores se interessavam em ver o que acontecia. Surgiram conversas, trocas de ideias e olhares de frescor. Como todo mundo, passei a ter uma máquina fotográfica sempre à mão. Com o mesmo olhar livre do pôr do sol, passei a fotografar e imprimir tudo que me interessava. Uma vez, ao fotografar o mar, enxerguei a pintura que iria fazer: três faixas de cores horizontais formariam a imagem. O azul do céu, o azul do mar e o bege da areia. Foi exatamente a pintura que fiz, que seria o ponto de partida para um projeto que foi exposto no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, no final de 2005 e início de 2006, a convite do curador Rodrigo Moura. O título da exposição era *Outra Praia*.

Continuo pintando essencialmente a partir de fotografias. Vario as fontes: fotos que me pertencem, fotos que pertencem aos outros. As fotos que me pertencem retratam meu entorno, recortam um plano, apreendem uma luz, transformam em registro o meu olhar. Os outros, por sua vez, são uma extensa variante: fotos que os outros tiram, fotos em que registro o trabalho dos outros, fotos que são *frames* de filmes. Todas as fotografias são digitalizadas antes de irem para o ateliê. Ao enquadrar o tema de uma fotografia ou quando miro um assunto, já imagino como será a manufatura com as tintas para chegar aonde imagino. O tempo que irei levar até essa chegada ou as transformações de minha própria imaginação são variantes que só a pintura é capaz de contemplar. Um começo imaginado quase nunca é semelhante ao seu desfecho. As tintas, a madeira, às vezes, a tela – e com elas a pintura – continuam vivas para mim, no sentido de que se transformam sempre e conseguem me surpreender. Digo isso da vida da pintura, como grande valia do material e da técnica, razão pela qual sigo envolvida nesse suporte.

A fotografia é apenas o ponto de onde devo partir. Já há algum tempo, as fotografias se acumulam; mas parecem ter autonomia no sentido de que se revelam no momento certo de serem pintadas. Sempre tive interesse em variações de tamanhos, nas mudanças de escala que a passagem de um suporte a outro pode proporcionar. O mesmo assunto, mostrado na superfície do papel fotográfico, na madeira ou na tela, adquire caracteres distintos, o que enriquece meu universo.

Hoje, meu trabalho tem sido visto por mais pessoas e em mais lugares. É muito bom e novo para mim trabalhar com essa interlocução, sentir que há um interesse genuíno pelas coisas que produzo. Sinto que meu trabalho reverbera e isso me dá gás para produzir mais e mais. Contudo, mesmo depois de anos trabalhando, sinto que as questões levantadas ao longo desse tempo estão lá no ateliê me esperando, sempre com a mesma intensidade, do mesmo tamanho e com a mesma complexidade.

Quanto a Minas Gerais, sempre ouvi que precisaria sair daqui, que seria preciso atravessar as montanhas de ferro para conseguir crescer. O meu trabalho fez esse caminho, mas eu continuo vivendo aqui. Sempre sinto vontade de experimentar outros ares, mas também sinto necessidade do tempo e da luz para o trabalho, algo que ainda encontro aqui.

2A. 14 Paulo Henrique Amaral

Belo Horizonte, MG, 1953. Artista plástico graduado pela Escola de Belas Artes da UFMG. Leciona na Escola Guignard e no Centro de Arte e Artesanato de Lagoa Santa, MG, onde vive e trabalha.

Andrea Lanna: Nestas entrevistas, estou conversando com os artistas que participaram da exposição Como vai você, Geração 80? Assim, gostaria que você tentasse lembrar como foi aquela época: como você se sentiu, do que você se lembra a respeito do seu trabalho e do movimento político do período. Por que a questão da pintura; por que a questão da gravura? Quantos anos você tinha em 1984?

PHA: A minha primeira exposição individual foi em 81; mas, na verdade, eu tive uma outra antes, em 79, lá naquela salinha da Faop (Fundação de Arte de Ouro Preto); nem sei se ela existe mais. Eu nasci em 1953; fiz 60 anos ano passado. Essa minha primeira exposição aqui em Belo Horizonte, foi na Gesto Gráfico, tinha pintura e um pouco de desenho também. A Galeria Gesto Gráfico foi inaugurada em 80 e a primeira exposição foi do Carlos Wolney, um artista mineiro. O Amilcar de Castro assessorava a Fátima Pinto Coelho (dona da galeria) e a gente era próximo; eu trabalhava na Casa Litográfica com a Thaís Helt, a Lótus Lobo e o Wolney. Com certeza, foi através da Thaís e do Wolney que eu me aproximei da Fátima. Então, ela inaugurou a exposição dele, eu estive lá e vi, e logo ela me convidou para expor lá também. Eu estava trabalhando muito em 80 (eu andei relendo os textos do catálogo do Itaú Cultural – 80 – do Frederico Morais, da Aracy Amaral e do Márcio Sampaio). Eu comecei a pintar um pouco antes, lá na Escola de Belas Artes, em 77; depois, em 78, eu fui para Paris, estudar gravura em metal. Mas, ao mesmo tempo, eu comecei a frequentar o Ateliê de Pintura, assim, sem professor; os alunos iam trabalhar lá e eu arrumei um jeito de ir lá também. Eu comecei a gostar demais de pintura nessa época que eu estive lá em Paris. Eu fiquei lá quase um ano e uma das coisas que eu pensava (e que me fizeram voltar mais cedo para o Brasil) era a possibilidade de me dedicar à pintura (entre outras coisas, como a dificuldade de me adaptar ao clima e a falta de grana). Então, eu queria voltar para me dedicar à pintura, porque a gravura é sempre aquela dependência da *estrutura do ateliê*, os processos indiretos costumam a ficar prontos e eu estava com vontade de pintar. Então, eu voltei em 79 e me lembro de que 80 foi um ano em que eu trabalhei muito; me dediquei muito à pintura quando eu voltei. Inclusive, eu não quis assumir uma vaga que eu já tinha de professor lá na Escola Guignard (eu estava trabalhando lá como professor de Litografia e eu, na minha imaturidade ou sei lá, arrogância, não quis trabalhar assim). Eu falei assim: “Não, eu quero só pintar”. Meus pais não gostaram nem pouco de eu ficar em casa, pintando, *sem trabalhar*. Mas eu queria pintar mesmo e aí, foi um alívio ter voltado. No tempo em que eu estive lá em Paris, eu sentia que eu ia depender do ambiente brasileiro, mineiro, da cor, da luz, para poder encontrar um caminho na pintura; não era lá. Lá foi muito difícil... porque eu tinha me matriculado em uma disciplina de Fotografia e o professor designava temas de trabalho; e eu saía para a rua e eu

não via nada. Eu custei muito a conseguir fotografar alguma coisa. Todo turista vai e começa a ver coisas, não é? Eu tive muita dificuldade de ver coisas que podiam me interessar e, só depois, é que eu fui achando um jeito. Mas, quando eu cheguei de volta ao Brasil, assim, foi um alívio estar no quintal da casa dos meus pais, só de short, sem camisa; foi muito bom. E assim, eu trabalhei sozinho; não tive orientador na pintura, a não ser um pouco lá na Escola. Acho que foi a Irene (Gontijo) ou o Eduardo (de Paula), quem me acompanhou em um semestre inicial de pintura. Mas o restante, fiz por conta própria e, assim, não tive quem me orientasse. Agora, eu era amigo da Lótus Lobo; então, ela vinha aqui em casa, via meus trabalhos, comentava comigo; o Ângelo Marzano também, que ainda estava em Belo Horizonte. Então, quando eclodiu essa onda da pintura, eu acho que isso deve ter acontecido com os outros artistas também. A motivação não foi a exposição, pois a gente já tinha começado a se interessar pela pintura e já estava pintando. Todos os textos dessa época – do Frederico e da Aracy – falam desse momento político ou da hegemonia da arte de cunho conceitual, dos anos 70. Acho que isso ocorreu mesmo, porque a gente frequentava os salões e a gente via uma arte com um pouco de protesto também. E a pintura era mais sensorial, mais ligada com a natureza, com a cor mais espontânea também. Eu acho que houve uma coincidência de fatores; não acho que há uma só coisa não.

Uma vez, eu assisti a uma palestra com aquele Franz Manata – aqui na Escola Guignard mesmo, pois estava dando aula aqui na época – e ele falou de um fator mercadológico, que fez eclodir a pintura nos anos 80. E aí, na hora, eu questioneei: mas por que foi a pintura e não foi outra coisa? Ou a escultura? Eu sinto que isso pode ter sido importante fora do Brasil, pois a Aracy Amaral participa de *alguma coisa* de mercado também; não sei se é ela ou um outro, quem fala dos *yuppies* por exemplo – uma geração mais ou menos da faixa etária dos artistas, que são os *marchands* e são os colecionadores – e que isso facilitou as coisas, favoreceu tudo isso. Mas eu acho que essa coisa da pintura ainda não se explica só por isso. Eu acho que teve alguma coisa no mundo inteiro – assim, eu acho que um momento – pelo comportamento mais espontâneo e mais direto da pintura. Talvez também seja mesmo verdade, como em uma reação a essa arte conceitual, mais programada, mais cerebral; pois a pintura é um pouco irracional nesse sentido, mais solta, mais livre. E é lógico que também houve influências, que alguém via um fazendo alguma coisa e ia se aproximando; assim, um estimula o outro, pois sempre houve esse contágio entre os artistas. Mas eu acho que a eclosão disso se dá mais espontaneamente e não é uma coisa premeditada; foi uma onda e também um *espírito da época*.

AL: Quando você se formou na Escola de Belas Artes?

PHA: Eu me formei em 89, 10 anos depois que eu voltei, em 79; eu fiquei devendo umas matérias lá. Eu me matriculei nas disciplinas de Pintura na Belas Artes, inclusive, mas não suportei ficar mais na Escola, sabe? Não gostei das aulas, nem nada; e aí eu encerrei e não quis saber de diploma... não quis nem voltar a ser professor na Guignard (totalmente irresponsável, não é?); mas eu queria cuidar do meu interesse na época, que era só a pintura. E eu só voltei para a Belas Artes em 88, depois de um tempo; foi aí que eu concluí meu curso. O currículo tinha mudado e eu tive que ficar mais um ano lá. Aí eu fui colega de algumas pessoas mais jovens: o Marco Paulo Rolla, a Martha Neves, o Jimmy Leroy: nós fomos colegas, eu mais velho que eles.

AL: E o Ateliê de Gravura; você ficava lá sozinho?

PHA: No ateliê, foi o seguinte: eu estive na primeira turma, quando a Lótus implantou o Ateliê de Litografia lá, em 74, e eu adorei. Porque a litografia é fascinante; desenhar na pedra, aquele processo todo. Agora, o curso que eu fiz com ela durou um semestre só, e no semestre seguinte, eles não o ofereceram novamente; acho que ela acabou fazendo outra coisa lá, cuidando de ateliê, em um pesquisa lá com as pedras, sei lá o que era; só sei que não teve aula. Mas como eu já tinha feito um semestre, eu continuei fazendo; eu podia fazer e eu não quis parar mais, porque foi uma coisa de que eu gostei. A minha estratégia foi a seguinte: eu fazia minha matrícula no semestre, depois dava um jeito de trancar tudo. Então, tudo que eu podia trancar eu trancava e ficava lá na litografia ou no metal, trabalhando sem professor. Porque (o que me interessava) era essa liberdade de trabalhar sozinho, sem alguém mandando fazer ou te dando nota, nem nada. Era isso que eu queria, sabe? E eu ficava lá, trabalhando. Agora, aconteceu uma coisa comigo na litografia: eu comecei a me interessar pela cor. Aí, cada cor é em uma matriz separada e aí a gravura também foi se tornando uma coisa complicada, com cinco, às vezes, seis, oito impressões. Aí eu falei: ah, isso não está certo, não é? Se o interesse é pela cor, então tem que ser um meio direto; e isso foi algo que me levou para a pintura. Mas, um pouco antes da pintura, teve um estágio de trabalhos com o pastel seco, que me encantou também. Eu não conhecia (tecnicamente) o pastel, não sabia trabalhar com ele; mas, mesmo assim, comecei a utilizá-lo. Aí, começando a trabalhar mais com os dedos, com a mão... e de repente, um dia, eu estava em ação com as duas mãos e pensando: eu quero é pintar. Mas, primeiro, eu vou fechar essa fase do pastel. E me vi pensando que o mais lógico seria pintar, porque, com o pastel, dá para pintar, assim como com a aquarela ou os lápis de cor, mas era a tinta, mesmo, o material que me interessava mais.

AL: E aquela série de trabalhos com as espadas de São Jorge e as piscinas?

PHA: Olha, isso foi acontecer lá no quintal da casa de meus pais (e na verdade, era um tanque, uma caixa d'água que tinha lá e, depois, quando acabou o problema de abastecimento de água na cidade, meu pai mandou quebrar a tampa dela e acabou virando uma piscina pra gente), era uma coisa estreita e funda. Eu comecei pintando ali naquele quintal, com as bananeiras e os vasos de plantas que eram minhas, e durante um tempo, o meu ateliê foi esse quintal. Quando meu segundo irmão (que morava conosco) foi morar fora, no ano seguinte, eu passei a ocupar o lugar dele. O primeiro ano das pinturas foi 79/80, quando eram pinturas mais de observação do quintal. Depois, quando eu tive as paredes do ateliê, eu comecei a tratar os mesmos temas de um jeito mais... como posso dizer? Não era (exatamente) *pintando de observação*, mas reelaborando, e aí começou a aparecer algo mais geométrico. Sendo assim, o primeiro ano foi dedicado mais à natureza: do quintal da casa de meus pais ainda se avistava a Praça da Liberdade, com as palmeiras; dava para ver muita coisa da escada que vai para o quintal. Mas quando eu passei para dentro do ateliê, o meu modo de pintar passou a ser mais geométrico, mais cubista, foi mudando. Aquela pintura que serviu de ilustração para o convite da exposição na Gesto Gráfico é de 1981; aquela piscina corresponde a uma visão que eu tive da escada, de noite; eu vi aquilo e, em seguida, desenhei com pastel. Eu desenhava muito ainda nessa época; e mesmo depois, eu até desenhei por um certo tempo. Fiz mais de 120 Cadernos de Desenho, e depois, aos poucos, fui parando de desenhar.

AL: Você se considera dentro da tradição de trabalho do Guignard, aquele do desenho com lápis duro?

*PHA: Não, nunca gostei de lápis duro, não. Gosto de pastel, de lápis macio, mole. O (Henri) Matisse diz, em um livro dele, que ele gosta de *carvão que desmancha*; ele fala que gosta de começar o dia como um atleta que faz exercícios de alongamento, com o carvão macio, e tudo assim; eu nunca me adaptei ao lápis duro; até tenho vontade de testar um dia, mas não sei. Mas, aí, continuando sobre a piscina, aquilo foi uma visão; porque eu já tinha pintado e desenhado a piscina várias vezes e então aquela visão que me apareceu já era familiar; e quando eu vi aquilo, foi um choque para mim, uma transfiguração do que é habitual. Achei as cores muito incríveis e aí fiz um desenho muito próximo da pintura, um desenho muito rápido, de pastel colorido, e no dia seguinte eu já comecei a preparar a tela. Ela é feita sobre um aglomerado e a pintura mesmo, foi rápida; não demorei mais que uma semana para terminar, cinco, seis dias. Isso é muito rápido, pois, eu não sou mais capaz de pintar assim hoje; hoje em dia, passa-se um ano ou mais, para pintar uma tela pequena, 18 x 24 cm; muda o ano e eu não terminei ainda, pois fico mudando a cor, pintando devagar, com camadas de tinta rala, que vão se sobrepondo. Mas, nessa época, era mais direto mesmo, com a tinta mais saturada, mais pastosa, e, foi rápido por isso. Eu não sei se um dia eu voltarei a ser rápido como nessa época, corajoso também.*

AL: Aí você mostrou essa série na Gesto Gráfico e teve esse boom do mercado?

PHA: É, teve essa série; os desenhos a pastel que eu fiz em 80, mas, para mim, não (não teve nenhum boom): eu nunca vendi nada assim, não. Nessa primeira exposição no Gesto Gráfico, eu vendi uma pintura para alguém das relações da Fátima (não sei se era uma irmã dela), o que serviu para pagar despesas da galeria comigo, correio e coquetel; eu mesmo não ganhei nada; a Fátima descontou tudo. E, depois, em uma segunda exposição lá com pinturas e objetos, também eu vendi um único trabalho. Foi o Ângelo Osvaldo de Araújo Santos (atual Secretário de Cultura do Estado) que comprou; e foi a mesma coisa: eu tinha dívidas com a Fátima e não ganhei nada. Eu sempre paguei. Eu não tive muita sorte com a Fátima, não; ela chegou a vender alguns trabalhos meus sim; mas não foi na época de exposições, não; foi depois.

AL: Era uma galeria importante na época; muito presente, não é?

*PHA: A Galeria Gesto Gráfico foi importante para nós, o Amilcar de Castro expôs lá, o Ângelo Marzano, o Jorge dos Anjos, a Ana Horta... a galeria serviu como uma caixa de ressonância a essa produção desses artistas da minha geração, mas para outros também (como o Amilcar); ela foi importante sim. Agora, o ambiente mineiro é sempre difícil, não é? Continua sendo difícil, eu acho. O Barnett Newman esteve na Bienal de 65 de São Paulo e veio a Belo Horizonte com uma turma (o Donald Judd e o Frank Stella, entre outros); ele fez um *tour* pelo Brasil, adorou tudo e passou por aqui. Eu imagino que ele tenha ido a Ouro Preto, pois eu não sei o que ele veio fazer aqui. Ele escreve no livro dele, "driving through the mountains in Belo Horizonte"; não sei se era ele que estava ao volante ou se alguém é que estava dirigindo (pois a mulher dele também estava e uma americana também). E eles se sentiram oprimidos dentro do carro, entre as montanhas de Belo Horizonte... "everybody felt crush" dentro do carro, esmagados, oprimidos. E quando ele chegou ao Rio de Janeiro, foi aque-*

la maravilha de estar diante do mar e enxergar no espaço aberto; e, aqui, oprimidos. Ele usa isso para mostrar o entendimento dele de espaço, pois você se vê no espaço e não se sente subordinado a uma montanha, uma coisa assim. É interessante ele perceber isso e eu fico curioso por saber onde ele passou aqui em Belo Horizonte; aonde ele se hospedou. Uma vez, eu fui lá no Hotel Normandy (na época, ele deve ter ficado lá) e quis ver o livro de assinatura, para saber se não tinha o nome dele lá.

AL: Mas a montanha provoca essa coisa concêntrica, que você fica também mais concentrado, na mesma medida em que, no litoral, no balneário, você fica muito aberto. Mas essa geração da gente tinha essa característica de concisão do desenho, e depois a pintura. Mas não havia muita consciência do que estava acontecendo; você acha que você tinha?

*PHA: Eu não sei. Olha, essa coisa de Geração 80, veio depois, quando as pessoas começaram a dar rótulos e vieram os críticos, os jornalistas, e eles vão criando os rótulos. Eles aproveitam o que eles escrevem do trabalho dos artistas para marcar a presença deles no tempo também. Eu acho que o trabalho deles não é inocente não; tem muito interesse e poder escrever, comentar as coisas. Eu me lembro do lançamento de um catálogo do Itaú no Instituto da Avenida Paulista, em 91 (provavelmente, o BR 80, sobre a pintura brasileira dos anos 80), quando eu fui a São Paulo para a abertura de uma exposição e havia aquele clima de coquetel, com muita gente (inclusive, eu vi o Leonilson lá...) etc e tal. Estavam exibindo um vídeo, só do Frederico Morais, em que ele falava: "ah, os artistas, nos anos 80... ele acorda um dia e fala assim: hoje eu vou ser cubista, hoje eu vou ser não sei o quê". E então eu saí daquela sessão ali, porque eu pensei: "Eu não sou assim; quero dizer, eu não fui assim." Isso foi em 91, e ele estava comentando os trabalhos dos anos 80, e estava querendo falar sobre uma inconsequência; da possibilidade de você tirar uma coisa do bolso, de um livro, e falar que você fazia daquele jeito. Eu nunca fui assim não; eu até já me aproximei de algumas obras de Matisse ou Picasso, no início dos anos 80; mas nunca foi uma coisa só do momento. Foi a necessidade de me alimentar de uma coisa, de metabolizar aquilo, em uma influência que você tem que passar por ela; é o interesse pela obra de um outro artista que é incontornável, e eu acho que os dois, Matisse e Picasso, foram inevitáveis. No meu trabalho, a hora em que é mais geometria, acho que é mais Picasso; mas tem um momento em que é mais *matissiano* também.*

AL: E o convite para a exposição Como vai você, Geração 80?

*PHA: Eu não me lembro bem. O meu contato com a Maria do Carmo Secco foi antes, aqui em Belo Horizonte, na exposição *Brasil Pintura*, no Palácio das Artes. Aquela exposição foi boa para mim; foi uma coletiva com artistas de todo o Brasil; eu conheci o George Guinle ali, que veio me cumprimentar pelos meus trabalhos, e falou assim: gostei da sua pintura; e eu achei legal, falei obrigado e tal, e nossa conversa foi essa só. Agora, quem me convidou para o Parque Lage, eu não me lembro. Eu não fui até lá; eu só enviei os trabalhos. Mas eu tive notícias depois, pelo Ângelo e pela Sônia (Labouriau), que estiveram no Rio. Eu acho que foi a Sônia quem me disse que o meu trabalho estava muito bem-comportado diante das obras que estavam lá... que achava que eu podia ter mandado outro tipo de coisa. E eu mandei uma coisa mais bem-comportada (sim) e eu não senti desconforto com isso não... porque em 84, acho que eu já estava ficando mais bem-comportado, mesmo,. Eu não me identifiquei muito*

com esse *oba-oba* de que o Frederico falava, essa coisa efusiva; eu era de uma ordem mais geométrica, mais construtiva (mais controlado, calibrando a cor).

AL: *Foram 123 artistas, não é?*

PHA: É, e eu não fui. Mas depois eu consegui achar, em algum lugar, a *Módulo* que é o catálogo da exposição. Eu acho que eu achei essa revista assim, na rua, a capa um pouco rasgada num carrinho de jornal; e era o catálogo!

AL: *Falamos da Brasil Pintura e da Como vai você, Geração 80? E depois? Você se lembra de alguma outra exposição interessante, de que você participou, aqui ou lá?*

PHA: Tem uma outra de que eu me lembro – que o Márcio Sampaio organizou no Palácio das Artes – e se chamava *Natureza e Construção*. Havia obras do Amilcar, eu estava também, do George Hardy e alguns outros artistas; uma exposição pequena, na Galeria Alberto da Veiga Guignard (a *Grande Galeria*, na época). E cada um teve um pequeno ambiente, uma salinha, nicho, e eu pude mostrar um conjunto de pinturas. Havia também um ou dois objetos que eu comecei a fazer nessa época, mais ou menos relacionados com a espada de São Jorge, umas construções; depois, eu não fiz mais isso. E eu me lembro de que estava lá o Amilcar também; eu não conversei com ele nessa época, não, mas o Márcio Sampaio veio me falar de um elogio que ele tinha feito e comentou: “Esse aí é pintor mesmo.” E eu gostei, porque ele já tinha falado mal de um trabalho meu (eu fiquei sabendo, não sei se pela Thaís ou pela Fátima), a *Piscina*. Ele teria dito que o trabalho era bom, mas não que precisava ter as diagonais; porque tem umas faixas cor-de-rosa com roxo, que era um efeito de luz dos basculantes, que projetaram umas diagonais no espaço. É lógico que o que a gente vê, a gente modifica; você não é obrigado a colocar tudo. Mas eu tinha desenhado e tinha visto aquilo, e o comentário do Amilcar foi de que aquilo ali seria excessivo e dispensável, desnecessário, que não precisava.

AL: *Talvez fosse um prenúncio do seu estudo geométrico de depois, não é?*

PHA: É. Aquela piscina já é muito geométrica, as diagonais... foi tudo construído com régua, ponto de fuga, rápido. Eu fiquei um tempo sem expor, depois disso. Eu ainda expus no Rio, na Funarte, nos anos 80. Ah, teve uma outra que a Cacau (Maria do Carmo Freitas) organizou e se chamava *Sobre Papel*, no Palácio das Artes aqui em Belo Horizonte. Ela tinha acabado de voltar dos EUA e tinha trabalhos do Humberto Guimarães, dela mesma, da Thaís Helt e meus; (não me lembro se tinha mais alguém, se tinha, não). Aí, eu já estava fazendo um trabalho diferente, de colagem, em que eu ia colando pedaços de papel até criar um corpo estruturado e o próprio processo de colagem já ia gerando uma composição; ou, em outras vezes, eu pintava por cima, fazia o suporte e depois pintava ônibus... não sei. Tinha uma preta e azul, que está com a Fátima até hoje, na Galeria Gesto Gráfico. Eu passei um tempo fazendo colagens e depois, numa exposição que o Marcus Lontra fez no Rio e que também trouxe alguns artistas cariocas para cá (você participou também), *Subindo a Serra/Descendo a Serra*, em 87 aproximadamente. Essa exposição... eu não me lembro o que eu levei para lá; se eram pedaços de papelão rasgados encontrados na rua... ou outra coisa assim. Eu passei um tempo meio nihilista, e isso me afastou da pintura; porque você acha as coisas no lixo e pronto. Demorou um pouco para eu voltar a pintar; eu passei

por essa fase de achar as coisas. Nos anos 80, teve uma exposição ainda, lá em São Paulo, que o Olívio (Tavares de Araújo) fez lá em São Paulo. Você também participou dela; acho que ainda tinha o Mário Azevedo e o Sérgio Nunes, com muita coisa sobre papel; os meus trabalhos eram as colagens. Foi uma exposição em um *showroom* de uma empresa de artigos para cozinhas (acho que a Continental, uma marca de fogões), que tinha uma mansão como *showroom* e faziam exposições lá, nesses ambientes híbridos. Fomos até lá, nos pagaram passagens e hospedagens, e aí foi aquele *auê*. O Olívio escolheu os trabalhos lá na Gesto Gráfico, as colagens que eu tinha mostrado na Funarte e na exposição com a Cacau. (Foi exatamente uma prévia da minha exposição na Funarte; o que eu mostrei lá, mostrei também no Palácio das Artes; ou talvez menos, porque a exposição daqui foi primeiro e eu devo ter feito mais alguma coisa e mostrei completo no Rio.) Para essa exposição, eu mesmo escrevi o texto (não me lembro se todos os artistas fizeram isso lá) para um cartaz dobrado, que virava um folder. Eu gostei; o Ângelo estava em Niterói (e ele *apareceu* no Rio) e a Lótus foi me acompanhando; teve uma frequência, um público lá, e ficou bem bonita aquela sala. Recebi um cartão do Paulo Herkenhoff, que já estava dirigindo o MAM nessa época (o postal dele era uma foto do museu) e o diretor da Funarte era o Luciano Figueiredo. Na época exata em que eu expus lá, acho que ele estava fora, e eu fiquei querendo que ele visse meus trabalhos depois; eu vi trabalhos dele, que achei que tinham a ver com os meus, pois ele estava fazendo umas colagens com jornais; mas não sei se ele viu. Foi o Paulo quem me escreveu alguma coisa, cumprimentando... mas, foi assim e até hoje é: eu não vendo. É muito difícil sabe? Eu vendo assim: depois que passam as exposições, alguém me procura; mas é muito esporadicamente, e nunca pude *contar com isso*; que eu fosse fazer uma exposição e ia ter um retorno; a gente quer, mas isso é uma coisa difícil. Mas eu tive uma coisa curiosa nisso: não é só o fato de vender, não; é também o fato de não ter um desdobramento, na cultura da cidade, uma ressonância fora do seu círculo de amigos. Não tem alguma coisa de um Museu, não tem nenhuma política de aquisições de acervo, por exemplo. Então, a coisa não se desenvolve; a gente vê que é diferente em São Paulo, por exemplo. Eu estive em Porto Alegre há uns dois anos, e eu vi uma exposição dos artistas de lá no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (alguns eu já conhecia aqui de Ouro Preto) e estava todo mundo lá, dentro do acervo do museu, que estava sendo exposto e fizeram um recorte. E a gente não tem isso aqui; tem uma obra aqui ou outra lá. Eu, por exemplo, não tenho nada no acervo Museu da Pampulha (mas já participei de muitas mostras lá, e poderia ter; o certo era que tivesse) e nem no Museu Mineiro. Então fica difícil; aqui, a nossa vida não é fácil, não.

AL: E depois, nos anos 90, sentimos uma recessão econômica mais forte. Você percebeu essa mudança na frequência das exposições que ocorriam? A sua última individual foi em 2010, na Manoel Macedo, não é?

PHA: Olha, eu expus muito pouco nos anos 90. Fiz uma exposição (grande) só de desenhos no Palácio das Artes em 95, porque eu queria mostrar um número grande de desenhos. Eu acho que essa exposição abrangeu mais de 20 anos de produção e eu passei mais de um ano na organização das peças, selecionando o que entraria ou não e foi muito prazeroso fazer isso. Eu deliberei que eu não ia vender – não queria vender – e o Douglas (Macedo, irmão do marchand Manoel Macedo) era meu mol-

dureiro (você o conhece também) e ficou bravo comigo, meio chocado: “como é que você faz uma exposição dessas e...” e eu não coloquei nada da exposição à venda, porque gostava dos meus desenhos. Eu acho que o artista tem o direito de ficar com os trabalhos de que ele gosta; eram 100 desenhos, e desses (vamos dizer), uns 10 já tinham donos, ou meus irmãos ou alguém a quem eu dei de presente; não tinha nenhum vendido não. Alguns estavam com outras pessoas e eu pedi emprestado; mas os outros 90 são meus. Eu tenho um armário grande em casa em que eu guardo todos eles e, de vez em quando, eu olho. Às vezes, posso querer dar algum de presente para um amigo, como um presente de casamento (por exemplo); mas eu quis ficar com os meus desenhos. Porque eu tenho a consciência de que as pessoas – em geral – não sabem cuidar de desenho; eu vou à casa dos outros e vejo os desenhos desbotados, as aquarelas recebendo sol direto, ou o papel que mofa, etc; os meus desenhos que estão comigo em casa não estão assim, pois eu sei cuidar deles. Então, eu achei que eu poderia ficar com meus trabalhos.

Eu me formei em 88 e comecei a dar aulas aqui na Escola Guignard em 97. Eu fiquei um tempo pagando o *karma* de ter dado as costas para a Escola! Se eu tivesse voltado para lá, logo quando eu voltei da França e ficado no cargo que estava me esperando (na minha vaga), já teria aposentado hoje. Mas, como eu não quis, fiquei mais de 10 anos sem emprego. Trabalhei um pouco com minha mãe lá no cartório (da minha família), me apresentei um ano com Chico Amaral, meu irmão (que é músico profissional). Teve uma época em que eu não tinha dinheiro nenhum, a não ser esse de *tocar na noite*; mas, foi bacana. Eu gostava – eu gosto – de cantar e gosto de tocar também; mas me apresentar em público, a toda semana... eu acho difícil demais, pois é como uma performance, não é? Mas meu irmão é músico, aí ele me garantia, e eu ia acompanhando ele.

Em 2002, houve a minha mudança de BH para Lagoa Santa. Eu me mudei porque estava morando num apartamento que já tinha se tornado sufocante... o barulho na rua, vizinhos... e eu comecei a brigar com uma vizinha que fazia barulho demais de madrugada. Um dia, eu não aguentei mais, depois de esgotadas todas as tentativas de conversar, mandar cartinha para a mãe dela e etc. Ela andava pela casa de salto alto, de madrugada, e me perturbava muito. Agora eu construí um galpão grande e moro dentro desse galpão, desse ateliê. Eu sempre trabalhei em casa (apartamento, casa) e meu ateliê foi sempre um cômodo onde eu morava. Hoje em dia, eu moro no ateliê e tenho uma *partezinha* lá para dormir, uma cozinha, etc. Mas, esses dias agora, eu comecei a construir um anexo ao galpão, que vai ser o lugar de morar separado das outras coisas. Estou fazendo uma varanda, uma garagem e uma sala, que é biblioteca, e depois, mais para a frente, um andar de cima. Mas, por enquanto, eu vou ficar lá no galpão; não tenho o espaço todo para pintar porque moro lá; mas tem uma parede boa, com um pé direito alto. (Eu ainda não cheguei às verticais, não, mas eu acho que um dia vai surgir uma ideia de algo vertical.) Com as horizontais, eu já fiz muita coisa; você viu, na Galeria Manoel Macedo, umas pinturas compridas, uma pintura de rigor; é cor, mas é rigoroso. Essa foi minha última exposição, em 2010; ela abrange 10 anos de trabalho. Mas depois que eu fiz a exposição lá, passei a produzir mais, eu já estava instalado no galpão. Então, está fluindo mais, e já tenho uma quantidade que dá para fazer uma outra exposição; acho que ainda falta um pouco, mas já dá. Lá, nessa exposição, foram 10 pinturas de 10 anos, como se fosse uma para cada ano; mas, agora, eu tenho mais.

Agora, sobre essa pergunta que você fez sobre os anos 90 – dessa desaquecida, dessa crise econômica – eu não penso nisso e nem nunca pensei. Mas coincide mesmo com um hiato muito grande, um intervalo grande de exposições, a não ser essa de desenhos de 95, a única. Mas eu aproveitei e achei ótimo não ter obrigação, contrato ou compromisso; aí eu podia fazer no meu ritmo. Eu acho mesmo que essa passagem do tempo vai modificando muito o modo de se encarar o trabalho, pois a gente é obrigado a se reinventar; você não pode ficar se repetindo ou cristalizar numa coisa que deu certo. Eu não tenho temperamento para isso; eu sempre me descobri de novo. Teve uma vez que eu estava dando aula nessa sala onde estamos aqui na Escola Guignard, e entrou uma professora (já uma Doutora) e falou: “Olha, você dá aula aqui?! Você ainda está aqui? Você dá aula de quê?” E eu: “de pintura”. “Ah, eu estou a fim de aprender a pintar!” E aí eu disse a ela que não se aprende a pintar, não; você pinta e, às vezes, dá uma certo; e, às vezes, não dá. Imagina o Carlos Drummond de Andrade falando que aprendeu a escrever poesia! Você não aprende; você tenta, você erra. Eu sei que o Amílcar errava e tinha que jogar os desenhos no lixo (inclusive tem gente que recolheu coisas dele na lata de lixo (risos...) e passou um ferro). Você nunca ouviu falar disso? Eu já ouvi falar que ele, na verdade, embolava as coisas e jogava no lixo; porque erra, não é? Não é destreza, não.

AL: Está certo. Muito obrigada.

2A. 15 Paulo Schmitd

Andrea Lanna: Como é que você começou nas artes plásticas e como foi esse entrelaçamento com a arquitetura, com o design gráfico? E em qual escola, que grupos você acha mais relevante apontar? O que você fazia na década de 80 especificamente e em que contexto você se insere?

PS: Certo. Bom, minha formação como artista plástico foi até antes do meu curso na Escola Guignard, frequentando Festivais de Inverno e cursos livres na Escola de Belas Artes da UFMG.

AL: Em que ano você começou?

PS: Em 78, mas eu ainda era adolescente. Foi quando eu fiz o meu primeiro Festival de Inverno em Ouro Preto, uma coisa muito marcante para mim; conheci muita gente e tive experiências que, nessa fase da vida, são muito marcantes. E eu acho que ele foi até meio determinante para mim, porque eu ainda estava a uns dois, três anos de começar uma faculdade e já estava tendo essa vivência, que acho, me direcionou de uma forma mais certa. Eu já tinha feito um curso livre na UFMG antes disso e já tinha uma experiência; então, aquilo tudo, não era exatamente um deslumbre de alguém experimentando uma coisa pela primeira vez. Foi uma primeira vez mais intensa, de um mês em Ouro Preto por conta de uma oficina. Eu estudava música também e cheguei a fazer cursos no festival que combinavam as duas áreas. Depois ingressei na Guignard, fazendo o curso de Artes Plásticas lá. Eu entrei lá em 81 e acho até que, por essa vivência anterior, eu tive resultados muito rápidos em termos de crescimento de trabalho e de reconhecimento, a ponto de ter um prêmio de salão no segundo ano de curso, por exemplo. Então foram coisas que aconteceram em uma velocidade muito acelerada no meu caso. Desde dessa época, eu já trabalhava com comunicação visual também, meio que em uma forma de atender ao mercado. Eu já me aventurava a fazer projetos gráficos para pessoas próximas, convites de exposição, essas coisas assim. Mas, eu sou absolutamente autodidata nessa área; não tenho nenhuma formação acadêmica em *design* gráfico e sempre foi uma coisa muito intuitiva. Foi aprendendo, fazendo com uma certa constância através do tempo, e isso foi se firmando cada vez mais. Tive a vivência da Guignard, que eu acho que foi o momento em que as coisas mais aconteceram realmente. Quando eu fiz os meus principais amigos, determinei uma relação com um grupo – proximidades e afinidades – encontrei pessoas com quem eu convivo até hoje. E teve um outro momento importante depois da escola, que foi um ateliê que a gente montou em conjunto na Serra, um grupo de pessoas amigas e tal.

AL: Quem eram essas pessoas?

PS: Bom, ao longo do período, houve certo fluxo; mas, a princípio, foram a Rosângela

São Paulo, SP, 1963. Artista plástico graduado pela Escola Guignard e, atualmente, trabalha com design gráfico. Vive e trabalha em Nova Lima, MG.

Rennó, a Piti (Maria Angélica Melendi) e eu; posteriormente, veio a Giovanna Martins – que estava fora de BH nessa época inicial e depois voltou – e o Marcelo Kraiser – que *passou por lá* um tempo – e enfim também, durante um período, a Alícia Pena e o Léo Castriota, ambos arquitetos. O Nino, filho da Piti, foi se iniciar na fotografia nesse ateliê, no laboratório que a gente tinha lá. Enfim, era um lugar de convergência, de convivência, que foi bastante importante para a minha produção e coincide precisamente com os anos em que eu tive uma produção de maior fôlego, maior quantidade. Tem toda uma coisa relacionada a esse período nesse ateliê da Serra, na Rua Angustura. E foi um período em que eu tive, assim como no início da Escola, um reconhecimento muito grande, a ponto de trabalhar com a Subdistrito, uma das mais importantes galerias de São Paulo e participar de algumas exposições importantes. O que (de certa forma, eu acho) me deixou muito acomodado, no final das contas. O esforço que normalmente se faz para se instalar numa situação de mais visibilidade nas artes plásticas (que eu acho que é, talvez, um dos campos mais concorridos e mais cheio de meandros) é grande; uma coisa é a gente falar de arte e outra coisa é a gente falar de mercado de arte. São assuntos absolutamente díspares e uma coisa não tem absolutamente nada a ver com a outra. Então, falando em termos de mercado de arte – pelo lado profissional, e não pelo lado do artista como pensador e realizador – eu tive, uma certa trilha, aberta durante esse período. O que eu acho que me deixou muito bem, aberto... ou, ao mesmo tempo, me facilitou para ver que não era bem isso que eu queria. Assim, a arte me interessa; mas eu não tenho interesse por essa disputa de mercado, essa situação artificial em que ele se constrói muitas vezes. Enfim, eu acho que isso acaba sendo uma armadilha muito perigosa para o artista. (Mas é uma coisa muito pessoal.)

AL: Mas esse fluxo, esse movimento com o mercado, foi geral. Houve uma eclosão e aí, anos 90, tudo arrefeceu, quando cada um foi para o seu canto. Como é que foi isso para você; o que aconteceu?

PS: Esse período é curioso. Porque, na verdade, esse boom das artes plásticas nos anos 80, se relaciona muito com um fenômeno mundial: aquela era dos yuppies, dos grandes investidores na bolsa e dos jovens que se aventuravam...

AL: ... em colecionar?

PS: É; mas a partir de um ganho que era irreal. Quer dizer, que era ilusório do ponto de vista da concretude. Não eram fortunas feitas num terreno sólido; era uma coisa volátil, na qual o cara podia estar milionário em um dia, e ao mesmo tempo, poderia perder tudo no dia seguinte, porque eram investimentos de alto risco, etc. As artes plásticas vieram meio que a reboque desse fenômeno e se tornaram um nicho específico para investir ou aplicar, e também para se projetar artistas. O que, na verdade, alimenta um círculo vicioso que acaba sendo uma outra forma de ganhar dinheiro, uma outra forma de valorizar e reverter isso em produto, comercializar, etc. Então, é algo muito ardiloso; de uma hora para outra, as obras passavam a valer centenas de milhares de dólares, e isso é uma coisa que... Não que isso tenha deixado de existir; até hoje a gente sabe que isso acontece de uma forma manipulada, artificial; mas, nessa época, foi uma característica muito mais marcante, de uma ocorrência muito forte. Mas isso se reflete, por outro lado, no entusiasmo por parte do artista, diante

da possibilidade de colher um pouco desses frutos, de ter atenção da mídia, de ter a sua obra vista e festejada; e é claro que isso é o que todo mundo espera de alguma maneira, pois ninguém produz para si próprio ou para *engavetar* no ateliê. Então, isso faz com que haja certa mobilização. Agora, até aí, estou falando de mercado de arte, ainda que isso seja um elemento motivador da produção do artista, pois eu acho que foi para diversos artistas desse período, assim como foi para mim. Mas também tem uma outra coisa bem característica dos anos 80, que é a questão de uma tendência predominante, e nisso eu não me encaixava. Porque eu acho que o que prevalecia aí, era uma linguagem muito mais expansiva, do Neoexpressionismo, mais voltada para uma *pintura-performance*, e enfim, uma série de outras características que ficaram muito valorizadas nesse período. O meu trabalho sempre foi mais reflexivo, muito comedido, silencioso, e ainda assim ele chegou a ganhar um certo espaço nesse cenário (talvez até pela sua singularidade dentro daquele momento). Mas ele trazia uma linguagem, claro, e a gente não pode afirmar que só o que ocorria em termo de interesse dos artistas desse período fosse Neoexpressionismo ou a *Action Painting*. Mas eram coisas que tinham mais visibilidade e mais curiosidade por parte dos artistas em investigar também. Eu acho que a passagem dos anos 80 para os anos 90 já causa uma outra revisão, pede um outro equilíbrio dessas ações, dessas forças; e eu acho que aí já é o próprio fenômeno que passa a deixar de existir (aquele do tal do *yuppie*, do investidor, do dinheiro fácil, multiplicado em alta proporção). E as artes plásticas começam a entrar num recrudescimento também, de se repensar. Eu acho que – a partir de 1990 – se inicia uma década em que se retoma um pouco mais a arte conceitual, não é?

AL: *É quando explodem os vídeos também.*

PS: É, e eu vejo aí – de certa forma – um paralelo das artes plásticas com a moda, uma comparação que talvez possa incomodar, mas...

AL: *Será?*

PS: É, moda mesmo; eu acho que ela se revisita o tempo todo, na sua própria história.

AL: *Isso é verdade.*

PS: Em termos de interesse, em termos de aspectos, sim; ou seja, se hoje a gente está vivendo o lançamento da *coleção do próximo verão*, calcado nos anos 70, quantas outras décadas já não foram revisitadas e reelaboradas. Nas artes plásticas, eu acho que acontece a mesma coisa; desde que a arte moderna surgiu, ela vem se repensando e se revisitando, trazendo características da sua própria história e, talvez, reelaborando coisas que ficaram mal exploradas ou que não foram esgotadas. Claro, trazendo elementos novos, coisas atuais, que são da ordem do dia.

AL: *Como algo cíclico, não é?*

PS: É; mesmo falando dos anos 80. A gente encontra outras décadas lá atrás – os anos 50, por exemplo, inclusive – artistas que estavam quase que esquecidos nesse período (e reapareceram). Eu me lembro de um caso em que isso é muito patente; a Wega Neri, uma pintora que trabalhava com a absoluta expansividade do gesto e que foi resgatada tardiamente nos anos 80, porque aquilo que ela tinha feito vinha dos anos 50 (ela

já era uma senhora nos anos 80). Quer dizer, criam-se essas *coincidências*. É o bonde que, de repente, você apanha de novo, um que ficou lá para trás. É curioso isso. Eu acho que no circuito da arte, da produção da arte – agora falando de arte e não de mercado, mas do interesse dos artistas – também vem a crítica (os curadores, os teóricos) e aí alimentam isso que, enfim, se fomenta essa produção de certa forma ou traz à tona determinados temas para que sejam mais debatidos do que outros. Eu acho que isso aparece sempre de uma forma cíclica: a gente sempre se reelaborando a partir de coisas que já foram feitas, a partir de coisas que a gente olhou ou explorou mal, não esgotou. Os anos 90 passam um pouco para esse patamar de repensar a arte, de trabalhar um pouco mais no campo do conceito, da elaboração, da crítica, enfim.

AL: Eu acho até mais introspectivo.

PS: É sim, mais reflexivo.

AL: E, economicamente, ainda houve essa recessão...

PS: Sim, coincide com isso. Reduzem-se as dimensões, reduzem-se as pretensões, trazendo – enfim – toda uma mudança de comportamento também. Uma outra coisa importante para mim – nessa fase, entre os anos 80 e 90 – é que é esse o período em que eu assumo a coordenação das galerias do Palácio das Artes.

AL: Ah, isso é importante.

*PS: No início de 89, eu passei a trabalhar no Setor de Artes Plásticas do Palácio das Artes, onde fiquei até o início de 93; fiquei uns cinco anos lá. É um período em que eu passo a lidar com outra face das artes plásticas, que é a questão institucional. E além disso, ainda tem a questão da *produção do evento de arte*; da concepção de uma exposição, da curadoria, da museografia, da apresentação das obras e enfim, toda uma gama de coisas com as quais até então, tinha um contato raso; claro, obrigatório (pelo fato de trabalhar com arte, sendo artista), mas já em outro patamar, olhando por outro ângulo, porque eu lidava com obras alheias. Então, é um momento em que eu começo a ter um olhar menos particular sobre a arte (ou seja, já não olhava para a arte do ponto de vista só daquilo que me interessava pessoalmente como artista, dentro da minha produção), pensando a produção artística de uma maneira mais extensa, mais plural, mais diversa, concebendo as demais possibilidades e a riqueza que isso tem.*

AL: Você se lembra de alguma coisa mais pontual que você tenha feito nessa época do Palácio das Artes?

*PS: Ah, tem coisas importantes, que eu acho que foram experiências marcantes lá. De cara, tem uma exposição que fiz, logo que eu entro e encontro a programação ainda em aberto, sem uma programação imediata; eu montei uma exposição com artistas de Belo Horizonte chamada *Mal traçadas linhas*, em que já se percebia uma ocorrência muito forte – algumas vezes, isolada, ou em grupos de artistas – do trabalho com a noção do *mau desenho*, um desenho mais espontâneo, mais livre e, por que não dizer, tosco, que era um pouco a contradição do que as escolas fomentavam; a ideia da *academia*, do rigor do desenho, da fidelidade na representação do visível, etc; e já havia um interesse que fazia contraposição a isso na manifestação de diversos artistas e que, de certa forma, era também aliada a essa coisa da espontaneidade da criança,*

de um desenho mais infantil, menos controlado e tal. E essa exposição devia ter em torno de 20 artistas, um grupo extenso e muito coeso, porque eram todos trabalhando com desenho, com essa tônica mais livre, mais solto e descomprometido; e ao mesmo tempo, cada um com sua linguagem, com sua verve própria. A exposição me marcou bastante; primeiro, porque foi a minha estreia em termos de curadoria em artes plásticas, a minha entrada; e eu acho que trazer essas pessoas nessa exposição foi também significativo. O período em que eu fiz essa coordenação das galerias é muito diferente do que a gente tem lá hoje, no que diz respeito à realidade das políticas culturais, de fomento à cultura, etc. Se hoje a gente tem uma instituição cujas galerias estão voltadas para grandes exposições de circuito na sua maior parte (até internacionais, muitas vezes), nessa época, eu pego um Palácio das Artes que ainda se relacionava muito à época do Márcio Sampaio (que recebia também grandes mostras, mas que boa parte da programação era também montada pela própria casa, com sugestões, produções, conceitos, etc.). E isso tudo – na verdade – de uma forma muito precária em termos de recursos de montagem. Era quase impossível fazer um seguro, por exemplo. Quer dizer, a gente não fazia seguro de obras para as exposições; a gente tomava por empréstimo e essa era a única forma possível de realizar as coisas. A gente está se profissionalizando de tal forma nos últimos anos, que as exigências de hoje seriam impossíveis naquela época. A gente teria fechado as portas se fosse trabalhar segundo os parâmetros atuais, tratando de uma série de questões que hoje são imprescindíveis. Atualmente, não se faz mais nenhuma exposição sem que as obras estejam devidamente seguradas, pois há sempre um risco muito grande.

Outra exposição que me lembro, de que foi também bastante interessante nesse período, foi a *Iconografia Profana*, que marcou uma outra época. Ela aconteceu alguns anos depois e pega outro filão da produção, com o trabalho de um outro grupo de artistas. Essa exposição acontece – se não me engano, não tenho certeza – em 91, já com certo afastamento dos anos 80 (quando uma questão da figuração já emergiu muito forte) e traz uma outra discussão a respeito da figura. Não me lembro mais, exatamente, quantos artistas havia nessa exposição; você sabe dizer quantos eram?

AL: Sei que participaram, além de mim, Rosângela Rennó, Sebastião Miguel, Breno Barbosa, Adriana Gomide, Léo Brizola e Eri Gomes... sete artistas.

PS: É; eu me lembro que foram menos de 10 artistas; e acho que foi uma exposição bem bacana também, porque reuniu (de novo, a exemplo de *Mal traçadas linhas*) uma série de artistas que não se relacionavam, necessariamente; não tinham interlocução entre suas obras e, às vezes, nem amizade, que vão se encontrar em um terreno comum, em que há uma aproximação entre seus trabalhos. Esse período também me marcou muito, porque a partir dele, eu continuo assim... eu sou um artista que fica acumulando experiências e afazeres, como já no período de escola... como o *design* gráfico, que continuo fazendo até hoje, e adoro. Mas, depois que deixei o Palácio das Artes, prossegui fazendo alguns outros trabalhos de curadoria, coisas que basicamente eu aprendi lá. E essas atividades – ora mais, ora menos – têm também uma relação com a arquitetura, que você mencionou, lá no início.

AL: Obrigada então.

2A. 16 Ricardo Homen

Belo Horizonte, MG, 1961. Artista plástico. Frequentou livremente algumas disciplinas do curso de Artes Plásticas na Escola Guignard. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Andrea Lanna: Conte – informalmente – para nós, como foi o início do seu trabalho nos anos 80. Estamos querendo saber do seu processo; por onde você foi caminhando e como ele chegou ao ponto em que está hoje.

*RH: Meu interesse por arte veio assim. O primeiro contato que eu tive foi com o pessoal do Núcleo Experimental de Arte, com o Amilcar de Castro, que ainda foi através da molduraria (a Van Gogh Molduras, onde trabalho). Mas eu tinha uma curiosidade com aquilo; achava aquelas pessoas instigantes. Então, eu tive um convite para ir para a Escola Guignard (que eu nem sabia direito o que era); mas eu fazia, na molduraria, umas pinturas com restos de tinta Suvinil e coisa e tal. E quando os artistas do Núcleo – o Pedro Augusto e a Fátima Pena, por exemplo – iam emoldurar seus trabalhos comigo, sempre achavam que tinha *alguma coisa* naquilo que eu fazia. Aí resolvi ir para a escola estudar, e eu acho que *essa coisa* (de como era a Guignard, como são as escolas...) é um meio de conhecer um tanto de coisas, um mundo novo, que você passa a conhecer. E eu comecei a ter aulas com o Orlando Castaño, que tinha voltado da Alemanha naquele ano; e também comecei a ter aulas de Desenho de Observação, e acabei participando de um grupo que havia no ateliê dele também para mais aulas, quando ele me falou: "Recolha materiais que te agradam e vá trabalhar com eles." Eu tinha uma certa dificuldade na própria Escola Guignard com aquela coisa da *linha pura*, e comentei aquilo com ele: "Não, eu gosto de desenhar assim, saturado", e aquilo era meio estranho ali. Porque não podia usar borracha... um tanto de *não podia*, não é? Era borracha, era lápis duro e tal, que eu acho maravilhoso isso dentro do trabalho do Guignard: quando ele põe aquela linha assim, direta, dura, rasgando papel, e depois vem o Amilcar rasgar o ferro... e saem dali, daqueles desenhos do Guignard. Mas eu acho que a Escola academicizou muito isso e eu não me identificava com essa coisa; eu gostava *de massa*. Na década de 80, não tínhamos livros assim como temos hoje; não existiam muitos catálogos e as informações e tudo era muito precário, não é? Depois, na década de 90, começaram a surgir muitas edições; mas a gente não tinha muito acesso à informação em geral. Aí, através do Castaño, vi um catálogo do Joseph Beuys, um *cataloguinho* de seis páginas; ele me mostrou aquilo e falou: "Olha, esse cara aqui desenha com gordura. Ele põe uma gordura no papel e isso é um desenho." E isso realmente foi um diferencial para mim, algo que mexeu comigo. E eu falei: "Uai; se isso é um desenho, então, o desenho é muito mais do que aquele lápis puro, *aquela coisa* Guignard." E isso abriu uma janela na minha cabeça, e eu comecei a recolher, na molduraria, as folhas de papel de seda de dois metros e meio que usávamos para embalar peças, e também comecei a comprar rolos de papel Canson, e comecei a esticar esse material no chão, na pa-*

rede, para trabalhar mais gestualmente, colando essas folhas uma em cima da outra, e retrabalhando camadas e mais camadas de folhas. E eu ia construindo também uma estrutura em cima, em que essa massa ia se ordenando um pouco também; ela *dava* em uma ordenação. Mas esse material todo nasceu ali do meu cotidiano na molduraria, com tudo isso lá; eu comecei a olhar de outro modo para eles, que carregavam uma certa fragilidade também... e eu jogava muita água em cima deles, e quando secavam, tudo mudava ... em superfícies grandes. Então, foi um momento. Eu acho que essa produção da década de 80 era uma produção muito jovem, na qual você *se jogava*, não é? Também foi a época da Transvanguarda italiana, dos pintores neoexpressionistas alemães. Eu também comecei a conhecer um pouco disso, com a Bienal trazendo o trabalho dessas pessoas para cá. Na Escola Guignard, por exemplo, a formação só chegava até Picasso e Matisse; a gente não tinha contato nem com o Duchamp, que chega depois. Então, essa coisa *pós*, desse primeiro momento, me veio através do Castaño, que viveu um tempo na Alemanha, não é? Mas era uma época também em que o mercado não existia muito; não tinha muito mercado para o que era o contemporâneo, o que era feito ali; e ainda mais para o papel, o desenho; não tinha mercado mesmo. Então, a gente não trabalhava para o mercado. Os artistas trabalhavam para as exposições, pois até havia uma descrença naquele mercado de arte que então existia, uma coisa mais conservadora. E a gente achava que a produção não se encaixava ali dentro; e olhava tudo um pouco distanciado. Também queríamos fazer as nossas exposições; e era um momento coletivo, quando as pessoas de vários lugares vinham e se juntavam. Eu tive ateliês com pessoas da Escola Guignard e da Escola de Belas Artes da UFMG; então, havia uma outra coisa, que está dividida em grupos hoje em dia; parece que hoje, não se mistura nada. Antes, se misturavam idades, vários locais, quando as pessoas circulavam pelo Festival de Inverno, por exemplo; então, existia esse *espaço de troca*. E os salões absorviam um pouco disso também; eles foram uma maneira de absorver essa produção. Aí eu – com esses trabalhos grandes, de papel sem moldura, (simplesmente) enrolados em um canudo – tive a possibilidade de fazer um embrulho, assim, e enviar para os salões da Bahia, para o Rio e etc. O Rio de Janeiro, principalmente, era o um grande catalisador dessa produção, inclusive com a *Geração 80* e todas essas exposições interessantes que nascem lá. Era um lugar em que as instituições eram fortes, quando a Funarte teve um papel importantíssimo, ao mostrar essa produção toda; ela fazia muito essa divulgação, também expondo muita coisa interessante nas galerias lá do Rio... umas exposições maravilhosas.

AL: *É mesmo, com o Paulo Herkenhoff dirigindo a instituição, não é?*

RH: *É... o Rio era incrível; e houve várias outras ainda. A Iole de Freitas esteve um tempo na Funarte também; e os artistas de São Paulo iam para o Rio, os artistas de Belo Horizonte também (os artistas do Brasil inteiro iam para o Rio, não é?). São Paulo também não era um mercado tão aberto ainda, como hoje em dia. Depois, São Paulo *profissionalizou* a arte, e por isso que ela está lá. As instituições estão decadentes. O Rio já não funciona mais; hoje, o mercado é quem determina mais o movimento. Por isso então, houve *essa coisa da arte* na década de 80, esse movimento todo de fazer, essa energia das neovanguardas todas... essa coisa do fazer largo. Então, eu acho que essa época é muito marcada por esse tipo de produção, assim como outras*

áreas também: uma coisa mais para fora e menos oficial. Mas também foi uma década em que tudo estava em um mesmo caldeirão. Esse contato com o Amilcar em Belo Horizonte, por exemplo, foi fundamental para essa geração, não só em Belo Horizonte. Ele vai mexer com a geração toda, a nível nacional (mas, mais a gente aqui). Então, aqui não era nada oficial. A moçada estava produzindo – gravura, desenho, pintura – em vários ateliês coletivos, não é? E as pessoas propunham exposições. Eu participei do Galpão Embra, e me lembro de que a gente fez seminários, convidando vários artistas do Rio e São Paulo, de outros lugares, e vários críticos também; foi um lugar por onde transitou muita gente. Eu fico vendo que hoje é impossível fazer isso, porque as pessoas nem têm essa possibilidade (e é tudo muito caro, pois a gente fazia isso com nada praticamente), e então, todo mundo topava. Foi um aprendizado maravilhoso, porque a gente tinha um contato direto com esses críticos: Rodrigo Naves, Paulo Herkenhoff, Lorenzo Mammí, Sônia Salzstein, Benedito Nunes; e com artistas tipo Tunga, Vergara... um tanto de gente. Tudo acontecendo e eu acho que era um caldeirão mesmo, em que estava todo mundo junto e meio misturado. Mas depois dos anos 80, isso meio que se dissolveu. Então, acho que a produção dos anos 80 é muito marcada por um momento de explosão das coisas, de encontro; quer dizer... tem um momento que as coisas ficaram meio sacudidas, pois acho que essa produção tem essa força; essa coisa mais libertadora, de trabalhar em grandes superfícies, gestos largos, o papel solto direto, etc; era uma coisa que era mais na cara, escancarada, direta.

AL: Extrapolando as molduras, não é?

RH: Era uma coisa que vinha direto.

AL: E em qual o salão em que você foi premiado? Você se lembra?

RH: Olha, tinha uma coisa aqui... eu falei um pouco desse meu desenho, que era mais de massa, que o pessoal na Guignard olhava um pouco assim e achava que não tinha essa coisa mais pura. Eu comecei a mandar para os salões daqui de Belo Horizonte e não entrava em nada; aí eu falei: "Pô, Castaño, mas eu não entro em nada aqui; todo mundo está dentro e eu estou fora". Por exemplo, no Salão da Aeronáutica: nossa! Aí, eu olhava as listas, e as mesmas pessoas estavam fazendo a seleção; e então eu pensava que, na próxima, eu ia estar fora também. Aí o Castaño falou: "Ah... manda para fora de BH; às vezes, o seu trabalho é para fora, não é para aqui." Aí eu comecei... eu falei: "Ah, eu não estou conseguindo nada aqui mesmo; vou tentar para fora." Mandei para a Funarte, entrei no Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, mandei para o Salão Paulista e entrei no Salão Paulista também. Aí, em um ano, eu mandei para vários lugares, entrei em vários salões, e ganhei prêmios em alguns. Também, como era uma coisa mais fácil – eu enrolava o trabalho e mandava por uma transportadora – comecei a despachar o meu trabalho assim.

AL: Só o rolo de papel, não é?

RH: É; só o rolo. E aí o trabalho ganhou mais visibilidade, rodou pelo país... e depois ele passou a ser aceito aqui. (Como sempre, não é? Você tem que ir lá fora para ser aceito aqui; é uma coisa da cidade mesmo.) Depois, a cor foi entrando no desenho, quando eu comecei a me interessar pela pintura... ficar mais na pintura; e fui separando um

pouco o desenho da pintura, desenvolvendo paralelamente. Eu ainda uso muito óleo sobre papel.

AL: E isso já foi nos anos 90, não é?

*RH: É; eu vou muito na tela nos anos 90: pinto com cor, muita cor e também muita tinta; eu tenho que segurar um pouco essa tinta, senão dissolve toda a pintura. No começo dos anos 2000, eu comecei a trabalhar muito com desenho com nanquim e pigmento amarelo, em uns desenhos amarelos e pretos; então, o amarelo trazia a luz, e o preto era a massa do nanquim, que criavam juntos um atrito de claro e escuro nos desenhos (que o pessoal meio que apelidou de *Abismos*): são umas frestas amarelas no meio dessa marca, dessa massa preta, feitas com muita velocidade... porque, molho o papel todo e venho jogando esse nanquim em cima, junto com o amarelo; então, com o nanquim, a cor *puxa* e acontece uma coisa ali, que pode dar certo ou dar errado. Uma cor se expande e a outra se recolhe, nesse aspecto muito imediato do desenho; mas trazendo a cor de novo, sempre... não só a cor, mas também a massa do preto sobre o branquinho ali...*

AL: E a cor na sua pintura; como se deu isso nessa pintura quadradinha mais recente; como ela começou?

*RH: Pois é... ela veio, um pouco, desses desenhos; e aí eu meio que resolvi que ia encarar a cor. Mas a estrutura toda é um desenho: eu desenho no papel, uso a cor no papel também, trazendo a cor com muita intensidade nas áreas; às vezes, uma de-estrutura a outra, pois quando vem a cor, ela vem com mais violência. Então, ou é uma pesquisa, ou fica *uma coisa* também... a presença do desenho também na pintura é muito forte. Eu deixo o lápis aparecer quando estruturo todo o desenho, ele tem o seu peso grande também; e com a cor também, que vem com uma força grande. Tem horas em que, mesmo com muita cor, a presença do desenho é muito forte; e aí fica a pergunta: É desenho? É pintura? São questões que vieram muito no começo e ainda persistem... uma certa dúvida, se é desenho, é pintura, etc. A força da cor, do mais forte; mas vem a força do desenho também, muito marcante.*

AL: Então, é isso; e viva a pintura, não é?

RH: Você acha que deu para falar...?

AL: Sim, deu; está ótimo. Obrigada!

2A. 17 Rochelle Costi

Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, 1961. Artista plástica graduada em Comunicação Social pela PUC/RS. Vive e trabalha em São Paulo, SP. (O artista plástico Jimmy Leroy também fez parte dessa entrevista.)

Andrea Lanna: No início dos anos 80, você passou uma temporada em Belo Horizonte, não é?
RC: Passei um semestre, entre julho e dezembro de 82.

AL: Mas parece que foi muito mais tempo; parecem anos, não é?!

*RC: Quando eu digo que eu morei lá, riem de mim aqui. Mas, na verdade, eu morei seis meses. A história foi a seguinte: eu morava em Porto Alegre e tinha um interesse muito grande por fotografia, e os cursos que ofereciam lá, que tinham fotografia no currículo, eram Arquitetura, Comunicação e Artes Plásticas. E eu os desconsidere totalmente, porque eu não sabia desenhar; não sei desenhar mesmo, devido a uma questão bem pessoal de não ter um domínio do traço. E eu nem cogitava fazer Artes Plásticas, porque aquela coisa clássica, de que tudo na arte começa pelo desenho, então... eu levei isso muito a sério e nem cogitei. Então, eu fiz um ano de Arquitetura, mas me formei em Comunicação, em que eu tive um semestre de fotografia. Mas foi o suficiente para eu aprender o básico de laboratório, o *básico do básico* da fotografia, que era o meu interesse maior, pois eu não estava interessada em estudar Publicidade, pois nunca nem trabalhei com isso. Eu me formei em Comunicação com Habilitação em Publicidade em 81. Já em 82, fui fazer um Festival de Inverno da UFMG, que já acontecia em Diamantina naquele momento, e me inscrevi em um curso de Artes da Fibra.*

AL: Com a Marlene Trindade?

*RC: É, ela coordenava o andamento da oficina, mas não ficava trabalhando conosco, porque estava oferecendo um Curso de Tecelagem também. Aí o curso aconteceu, na verdade, com a Nícia Mafra e o Lincoln Volpini, um curso sobre papel artesanal, que nem tinha nada a ver com a fotografia. Mas eu me senti superintegrada ao meio nesse contexto do festival; e aí, ao invés de voltar para Porto Alegre, resolvi ficar em Belo Horizonte por *um tempo*, onde fiz um Curso de Extensão na Escola de Belas Artes da UFMG – Fotografia Alternativa com o Marcelo Kraiser – que veio a calhar superbem. Aproveitei e na Escola Guignard, eu fiz um curso sobre *pinhole*, com o George Helt; se chamava Processos Alternativos de Fotografia, não é? Depois eu ainda fiz Áudio Visual com ele e Desenho de Criação com o Marco Túlio. Então, tudo tinha muito a ver com o que eu queria... porque eu também já trabalhava a Fotografia de uma forma não convencional, partindo para uma inclusão com as Artes Plásticas, que era exatamente o que eu buscava. E eu acho que caí ali em um momento supercerto. Então, a minha iniciação foi completamente mineira, mas tudo muito ao acaso. Fui ficando – resolvi ficar – e fui vendo o que tinha para eu fazer; e assim, meus in-*

teresses foram se encaixando nessas disciplinas avulsas, não é? Aí, fiz muitas fotos e trabalhei pra caramba; já cheguei lá em Porto Alegre de volta, me sentindo *uma artista* (diz isso aos risos). Já fiz uma exposição em seguida, com umas fotos que tinha feito no interior (acho que em Mariana ou Sabará, não sei mais) e criei essa intimidade com Minas Gerais. Acho que fui para lá para me nutrir, pois fotografava muito lá; e aí fui fazendo essa conexão, que nunca se fechou até hoje. Mantenho meus amigos mineiros desde aquela época e, também, sempre que posso, vou para lá. Conheci o Mário Azevedo nesse festival e somos amigos até hoje, além de outros artistas.

Mas, nessa volta, me instalei em Porto Alegre, e montei um pequeno ateliê, onde, depois, eu fui morar. E fui montando coisas nos cantos desse ateliê, e isso foi se tornando uma exposição com várias instalações, tudo assim, num rompante de alguma coisa que estava para aflorar, e Minas me deu essa oportunidade. Aí, a partir desse aprendizado e dessas experiências, fui montando coisas com fotografia alternativa nesse ateliê e isso virou uma exposição grande. Daí, eu voltei para Belo Horizonte e fiz uma itinerância com esses trabalhos, que começou no Itaúgaleria (lá no alto da Avenida Afonso Pena, com a Cláudia Renault na coordenação, dentro do banco ainda), que eram instalações com fotografia e objetos, trabalhando bastante a memória.

AL: *Aquela galeria do Itaú foi muito importante para a geração que estava se iniciando então, não é mesmo?*

RC: É; mas o que me fascinou também e foi muito marcante – que é uma coisa que eu procuro manter até hoje – é que as pessoas que frequentavam o banco eram *pegas no susto*, não é? Então, era uma fotografia, que não era exatamente fotografia; e tinha uma coisa muito intimista, de memória, que pegava essas pessoas desprevenidas, gente que me interessava como espectadores; não eram apenas pessoas do meio ali...

AL: *Não eram da nossa área, não é?*

RC: ...preparadas para ver aquilo e tal. Então, isso é uma coisa que até hoje me interessa muito: mostrar o trabalho para pessoas que não estejam exatamente preparadas para os códigos da arte. Uma vez, achei uma luminária no lixo; a luminária *Batista* (aquela primeira, sabe?) no lixo, em Pinheiros, e peguei, é claro. E ela foi para uma exposição! É... assim; essa *coisa mais acadêmica* da arte nunca me interessou. Então, esse público desprevenido, que não tinha nenhum *background* para a arte, me interessa sempre. E ali eu vi que me interessava muito atingir essas pessoas, que não têm a arte como uma questão, que são tocadas desprevenidamente; ou na melhor das hipóteses, são simplesmente atingidas.

E o que mais? Eu vim morar aqui em São Paulo, em 88; eu fui para lá em 82, aí voltei em 83, trabalhava com foto para divulgação de música, de bandas de música, de teatro; trabalhava com fotografia na área editorial. Voltava a Porto Alegre e saía. E aí, em 88, eu vim fazer um estágio com Bob Wolfenson, aqui em São Paulo, na área da moda, que era uma das coisas que me interessavam também. Não era uma paixão, mas me interessava conhecer o funcionamento de um estúdio. Então tive essa oportunidade – eu fui atrás dele – e vim para cá, outra vez para ficar só uma semana, e fui ficando... desde 88. Nesta semana, já se passaram 22 anos, que *fui ficando* aqui. Era esse momento de uma efervescência superinteressante, que lá de Porto Alegre,

eu acompanhava dentro do possível e vinha muito para cá; pegava um ônibus e vinha para ver a Bienal, a *Geração 80*. O Leonilson ia muito para Porto Alegre; a Galeria Tina Presser o levava bastante para lá e era bárbaro poder conhecer – gente e coisas – assim.

AL: E ele era ótimo, não é?

*RC: É; ele era muito acessível também. Então... eu fiz essa itinerância por uns dois anos, e fiquei viajando: Belo Horizonte, São Paulo, Rio, Curitiba; e tudo assim, *by myself*, sem muita estrutura etc e tal; mas foi acontecendo. Quando vim para cá e fiquei aqui em São Paulo, continuei desenvolvendo essa mesma coisa que eu comecei lá em Belo Horizonte, de uma forma não convencional, usando a memória, objetos e o espaço, e trabalhando paralelamente na área editorial. O que eu acho que foi um superganho para mim, porque, hoje em dia, todo mundo fotografa todos os dias. Mas naquela época, era muito interessante poder trabalhar – fotografar – todos os dias; pois na época, a fotografia era uma coisa cara, era um *hobby* caro. E essa experiência de trabalhar em revista – trabalhei oito anos na revista da *Folha*, uma revista semanal, então – não era apenas fotojornalismo; porque eu não tinha capacidade para isso e aquilo tudo foi muito mais. Mas era uma possibilidade de conhecer mais a cidade, de entrar em espaços íntimos através da revista, e isso foi abrindo ideias, possibilidades para o meu trabalho pessoal, que eu sempre levei na paralela. Então, São Paulo me proporcionava essas possibilidades, enquanto Porto Alegre era um lugar bem mais isolado, pois essa área editorial era praticamente nula por lá. Então, aqui – com essa generosidade que a fotografia proporciona – você poder fazer várias coisas, em várias áreas, e possivelmente, aproveitar tudo isso muito mais do que lá. Então, acabei ficando aqui.*

AL: E hoje, você tem esse trabalho autoral; tão bacana e tão próprio, não é?

RC: E eu acho que eu estou fazendo a mesma coisa que eu fazia naquela época. Acho que não mudou muito; você acha que mudou?

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

**2B :: Entrevistas
Críticos
Jornalista e
Galerista**

2B :: Entrevistas

Críticos
Jornalista
Galerista

2B. 1 Frederico Morais

Andrea Lanna: A Geração 80, em Belo Horizonte, inclui a Ana Horta. Há uma frase sua significativa, ao comentar o trabalho dela: "A força do trabalho não está no cérebro, mas no coração".

FM: Será que é mesmo? A essa altura eu já nem lembro mais dessas coisas...

AL: Queria ressaltar que é uma honra entrevistá-lo, tendo em vista sua importância na formação da arte brasileira, principalmente nos anos 70 e 80, quando o seu trabalho crítico chama a atenção para o fazer artístico, sendo este – a meu ver – o grande mote da Geração 80.

*FM: Então, o fenômeno da arte nos anos 80, não é algo totalmente diferente de outras gerações; cada geração tem suas motivações, tem sempre um contexto, que explica por que ela age numa determinada linha. Mas eu acho que tem um início aqui no Rio de Janeiro, que é a exposição chamada *Como vai você, Geração 80?* Ela foi realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde fui diretor; no tempo em que ocorreu a exposição, o diretor era o Marcos Lontra Costa, e se eu não me engano, ele e sua mulher (na época) é que a idealizaram; eu também participei, de certa maneira, apenas escrevendo um dos textos no catálogo. Na verdade, entre 79 e 80, antes dessa exposição que aconteceu em 84, eu havia escrito dois ou três textos para *O Globo*, em que eu já falava do início dessa mudança. Os anos 70 foram marcados, na arte brasileira e internacional, por uma arte racional, uma arte muito conceitual. Os trabalhos eram, na maioria das vezes, ilustrações de algumas teorias e conceitos longamente elaborados; quer dizer, o que prevalecia era que a ideia em si já era uma obra de arte. Eram trabalhos nascidos, essencialmente, como fruto de uma reflexão, figurativamente nascidos na cabeça dos seus autores; portanto, era um trabalho que exigia um esforço do espectador, que iria usufruir ou vivenciar a obra de arte para, então, compreender a proposta do artista. Isso, por um lado; por outro lado, era também uma espécie de final da tendência minimalista, que não era menos racional que a arte conceitual. O Minimalismo se manifesta essencialmente no plano da escultura e foi muito forte, sobretudo nos Estados Unidos, com artistas como Sol Le Witt e outros. Enfim, vários nomes, que reduziram a escultura a superfícies lisas e volumes geométricos, que eliminou da escultura aquela coisa de textura, figuração, aquelas superfícies corrugadas, com tudo muito limpo, polido. As esculturas minimalistas, em primeiro lugar, são enormes, e com muita frequência podiam ser confundidas com estruturas industriais que a gente encontra, como gasômetros, edifícios calcados em estruturas metálicas, em vidros, etc. Então, essas duas tendências – seja a arte conceitual, seja o minimalismo – reduziram, digamos assim, a arte a uma espécie de *secura*, uma coisa meio asséptica. E então, já naquele momento final dos anos 70, havia uma espécie de exaustão desse caráter muito reducionista na arte.*

Belo Horizonte, MG, 1936. Crítico de arte, com colunas semanais no *O Globo* do fim dos anos 70 ao início dos 90, e inúmeras curadorias. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ.

Portanto, no fundo, começaram a surgir algumas manifestações que se opunham a esse caráter, a essa *secura* visual e mental da arte. É claro que o Brasil acompanhou também essas tendências, que estavam também em vários artistas de fora que trabalhavam nessas vertentes. Nesses dois ou três artigos que eu escrevi, eu chamava a atenção para uma retomada da pintura, que foi muito forte e muito virulenta, e, de alguma maneira também, para essa reação a essa outra pintura e escultura, muito secas. Ela ocorre na Europa, curiosamente, menos na França – na Itália sim, por causa da Transvanguarda, termo cunhado por Bonito Oliva – mas ela se manifesta também na Alemanha, na Áustria, inclusive já em alguns outros países do Leste europeu, que começaram também a demonstrar uma certa pujança no caso da pintura. Então, essa pintura que aí se retorna é muito gestual, colorida, e repõe a figura como algo digno e importante. Entre os europeus, foi uma espécie de reação a um domínio dos Estados Unidos sobre a arte internacional, seja pelo minimalismo ou pela arte conceitual, que, por sua vez, vai se ligar a uma fonte da Inglaterra, o *Art Language*. Porque a Arte Conceitual nasceu nas escolas de arte aonde havia essa *coisa da reflexão*, do estudo com muita fundamentação teórica. Isso ocorre em escala mundial e evidentemente o Brasil importa, de certa maneira, essas tendências. Apesar de que, nesse momento, o Brasil já era menos importador e já começava a ser um exportador de tendências; quer dizer, o Brasil já era muito diferente do que era nos anos 50, no início da Bienal Internacional de São Paulo, que tomou como modelo a Bienal de Veneza, quando era apenas e sempre importador de novidades (na maioria das vezes); porque ainda não tinha uma estrutura de ensino, uma estrutura de Belas Artes, não tinha sequer um mercado consumidor forte, etc. Mas já a partir do Neoconcretismo, o Brasil ganhou espaço, com Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aloísio Carvão, Sérgio Camargo, e começa a ocupar um espaço internacional, digamos, até na medida em que a Argentina, que era muito influente na América Latina, começa também a perder um pouco do seu vigor.

Então a *Geração 80* se liga muito, no caso da arte europeia, à Transvanguarda (do Bonito Oliva, que, aliás, veio várias vezes ao Brasil, já que era um crítico *ambulante*, sempre viajando, sempre defendendo com muita virulência os seus trabalhos) e num certo momento, houve até uma oposição a ele; surgiram artistas que questionavam as conferências que ele fazia. Aqui no Rio, se criou um grupo que fez uma manifestação contra ele, em uma das ocasiões em que ele esteve aqui (menos um *grupo* e mais uma reunião de artistas, que se chamou *A Moreninha*) e fizeram uma revista chamada *Orelha*; eles excursionaram à Ilha de Paquetá (no Rio de Janeiro mesmo), aonde também se chega de navio, e onde o Edouard Manet ficou um tempo quando passou por aqui, etc; e aí fizeram um manifesto, uma exposição. Bom, então, surge essa arte italiana muito figurativa, de uma figuração agressiva às vezes, e se começa a falar em *bad painting* – pintura má, pintura feia – como oposto da uma pintura bonita, limpinha, prazerosa. Nos Estados Unidos, ela vai se chamar *Nova Imagem* ou *New Image*, e na pintura alemã, também, de *Pintura Selvagem* (lembrando os *fauvistas*) ou os novos selvagens, *Neue Wilde*. Assim, os artistas mais jovens começam a perceber essas coisas e a reagir a um predomínio do Concretismo e do Neoconcretismo na Arte Brasileira (nos anos 60) e, durante os anos 70, a essa linguagem mais cerebral. Em grande parte, essa reação ocorre no Rio, talvez até pelo próprio caráter da cidade, que é uma cidade mais aberta, mais exterior, na qual as pessoas se sentem melhor

estando do lado de fora de suas casas, e toda essa coisa carioca, *pouco respeitosa*, no sentido dessa expansão, dessa manifestação, essa alegria no comportamento. Por isso que os paulistas reagiram um pouco a essa coisa da *Geração 80?*... porque também era uma geração nova, que não tinha preconceito contra o mercado de arte e tinha uma capacidade de autopromoção muito grande. Então, eles se mobilizavam, tinham a cobertura da imprensa que, inclusive, começou a expandir esse tom para a moda, para as vitrines, etc. Nessa primeira exposição no Parque Lage – que é uma escola, que está dentro de um parque, de certa maneira como a Guignard em Belo Horizonte, mas com algumas diferenças – ela não era exatamente uma escola com uma estrutura acadêmica como a Escola Nacional de Belas Artes, nada disso (eu acho que o Parque Lage era muito mais uma atmosfera e não havia nenhum rigor doutrinário). Naquele tempo, não havia sequer uma integração entre os professores, quando cada um tinha seus alunos e seus grupos separadamente. Mas ocorreu que se uniram alguns professores, todos eles com uma forte prática pictórica, porque eram artistas também, fazendo a pintura então ganhar uma certa ênfase. Por outro lado, naquele momento, o diretor era o Marcus (muito festeiro), que promovia muitas coisas no Parque Lage, inclusive shows de rock e etc. Então o próprio título da exposição, *Como vai você, Geração 80?*, é algo muito carioca... a exposição é como se fosse essa coisa do carioca: “Olá, tudo bem? Vai lá em casa, vamos nos encontrar...” é como se fosse uma saudação; não é que se passasse muito tempo sem se ver, mas é que um dia se encontra e se cumprimenta, entende? Então a exposição era muito mais uma espécie de festa, uma espécie de encontro, em que cada um estava na sua, no sentido em que não havia nenhuma regra, nenhum grande compromisso. E a grande qualidade da escola, de certa maneira, era exatamente essa liberdade das pessoas se expressarem.

O texto que eu fiz para o catálogo (na verdade, um número especial da revista *Módulo* – fundada pelo Oscar Niemeyer – que tinha o Lontra como editor) tinha um artigo dele, outro do Jorge Guinle, e um outro, meu. Ele nasceu de anotações para a elaboração do próprio artigo e, no final, se tornou quase que um roteiro, no qual eu vou enumerando uma série de questões, com o título “Como vai você, Hélio Oiticica?” (também título da apresentação de uma exposição do Ivald Granato, realizada na Alemanha). Então foi isso: a *Geração 80* foi uma espécie de festa, que se prolongou quase durante uma década. Depois, o próprio Lontra fez uma espécie de reflexão meio amarga, um pouco pessimista; não foi uma *mea culpa* não, porque essa agitação da pintura, da arte – essa alegria que a turma trazia, essa coisa da improvisação, essa volta da cor e da pincelada livre – junto ao questionamento das recentes tradições da arte brasileira, tudo isso era meio anárquico mesmo; havia uma expansão, digamos, erótica, com a coisa da *pintura & prazer*. Tanto que ele já tinha realizado uma exposição chamada de *Pintura e Prazer*, no Centro Empresarial Rio. Mas isso coincidia também, no plano político, com uma retomada do processo democrático, em uma espécie de continuidade com aquele período das *Diretas Já* (e depois com o *Fora Color*), quando as pessoas saíam às ruas, e os jovens (sobretudo) pintavam o corpo, o rosto, com os *caras-pintadas*. Eu até chequei a teorizar um pouco sobre isso, pois na verdade, essas manifestações com essa quantidade impressionante de pessoas nas ruas, era uma espécie de forma de arte, uma expansão do processo artístico – as pessoas se produziam para participar dessas manifestações,

usavam umas roupas e levavam um pouco dessa alegria para fora – então, é como se fosse uma espécie de Arte Popular levada à rua, uma alegria que retorna à nossa vida pública, em uma grande performance.

Por outro lado, existiu também aquela *política do corpo*, quando o Fernando Gabeira retorna ao Brasil com a sua *sunga de crochê* e a liberdade sexual; então tudo isso junto, é parte de um mesmo movimento. E eles tentaram levar essa expansão ali para o campo da gráfica, para o campo da decoração; e, portanto, foi uma geração ousada, sem preconceitos, que foi experimentando tudo. Outra coisa que também se retomou foi essa coisa do *ateliê coletivo*, quando surgiram grupos, por exemplo, na Lapa, com quatro ou cinco artistas num mesmo espaço, ou em São Paulo, onde havia a Casa 7; então, essa coisa de se encontrar no trabalho continua um pouco nas festas, não é? A festa grande e a festa menor, nos ateliês. Portanto, essas várias liberdades ganharam a cena: a política, a sexualidade, a *coisa gay* também ganhou um reforço grande... então, eu acho que os anos 80 foi esse *desbunde*. Já para o final da década, começa então uma espécie de reflexão, quando a alegria diminuiu um pouco; veio a questão da *aids*, que conteve um pouco essa liberdade sexual, quando o excesso de festa começava a ser criticado. Então, há um esforço para se fazer um *Neoconstrutivismo*, um *Neoconceitualismo*, e esse é o processo normal da arte, essas ondas que vão ocorrendo.

Então cessou esse movimento, agora; mas ocorreram manifestações em São Paulo, com o grupo Casa 7 e em Belo Horizonte, teve a Ana Horta, que talvez tenha sido a figura mais carismática entre vocês, (ainda que haja outros artistas também) assim como o Fernando Lucchesi, o Mário Azevedo, a Isaura Pena, a Mônica Sartori e outros. Mas a turma de Belo Horizonte era muito ligada ao Amílcar de Castro, que tinha o Núcleo Experimental de Arte, e ele é um dos pilares da arte construtiva no Brasil, que é aquela coisa meio racional ainda, o que nele nunca foi (aquela coisa puramente cerebral), porque ele já dizia que a palavra é incapaz de explicar o processo visual e a obra fala por si. Mas ele, como professor, estimulou muito a liberdade de registro do gesto; ele mesmo, na época, começa a ter uma produção maior no campo do desenho, com aquele gesto largo e expansivo, que não é menos construído que a escultura dele. E isso passa para os alunos dele e, assim, a pintura vem muito com essa soltura, inclusive quando os quadros ganharam dimensões extraordinárias (era preciso mais espaço para tanta movimentação). Mas, quando fiz esse texto, ainda estava pensando um pouco no Oiticica, porque o problema é que existem diferenças... primeiro, foi o *movimento concreto* de São Paulo, sempre mais teórico, e depois houve a cisão com os *neoconcretos* aqui do Rio, mais livre e aberto, rompendo com a ideia de pintura, inventando essa coisa do não-objeto. No Neoconcretismo havia, portanto, um sentido de mais liberdade dentro da ordem. O trabalho do Hélio, por exemplo, com a questão da cor muito forte e a questão da taticidade, da plurissensorialidade com a Lygia Clark; quer dizer, o pegar, o fatiar, o apalpar, então, é possível fazer certas ligações aí. Porque no Hélio a cor também explodia, só que, às vezes, era uma cor do próprio pigmento (ele enchia os bólidos dele com o próprio pigmento, nos quais ela era como que sentida na mão) porque, aliás, sempre há essa referência: cor quente, cor fria; como se isso fosse uma sensação ótica, quer dizer, a cor *sentida* na própria mão (percebida assim) e por isso a taticidade.

Então, eu acho que esse foi o processo; agora, ocorreram várias outras exposições nessa época e há, inclusive, uma espécie de briga, de ciúmes, sobre quem fez

a primeira exposição, quem fez isso ou aquilo. A Aracy Amaral, por exemplo, que é minha amiga (mas foi sempre uma pessoa muito ranzinza), fez uma exposição que se chamava *Pintura como meio*, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 83. Mas eu mesmo já tinha feito, em 82, uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que se chamava *Entre a mancha e a figura*, uma exposição muito bonita. Ela ocupou todo o segundo andar do prédio com telas gigantescas. O processo de montagem foi muito mais apoiado em umas diagonais que cortavam o espaço, o que permitia painéis muito maiores; então, por exemplo, havia pinturas muito grandes do Guinle, do Luiz Aquila e do Charles Watson (os dois eram professores de pintura do Parque Lage, junto com John Nicholson e Cláudio Kupperman), coisas do Granato também; era um espaço muito generoso, muito grande, e, nessa exposição, eu – depois desses primeiros artigos de 79-80 – eu saudava a pintura como reação a esse excesso de cerebralismo. Essa exposição foi talvez, em termos de volume, a maior dessas exposições da época no Rio de Janeiro. Eu tentei então mostrar certos antecedentes, porque, mesmo com essas oscilações, essas fraturas, a arte e a história da arte são um *continuum*, que vai e volta. Assim, eu tentei mostrar, por exemplo, que essa nova onda resgatava alguns artistas do passado recente, não muito remoto. Por exemplo, havia uma *pintura negra* do Ivan Serpa, carioca, que era um artista construtivo, um dos fundadores do Concretismo (ele nem participou do Neoconcretismo) e tem aquela fase torturada; porque ele vai para a Europa e entra numa espécie de autorreflexão pessimista, quando ele cansa de arte geométrica e volta fazendo essa pintura pesada, densa; em um certo momento, ele relacionava isso à situação política, uma reação por causa da ditadura, da miséria. Há uma passagem quase brusca da fase concreta dele para uma espécie de informalismo. Só que mesmo o informalismo dele – como quase tudo dele – era muito cerebral, já que ele era um sujeito técnico, metucioso (ele trabalhava na Biblioteca Nacional, era especialista na *questão dos cupins*, porque trabalhava na restauração de papéis, então ele conhecia os caminhos, a direção dos insetos, etc), como esses caminhos dos cupins. Mas, de qualquer maneira, era uma mancha – não era mais que um sólido geométrico – e, no meio dessas manchas, começam a aparecer as figuras, grotescas, deformadas (ele próprio tinha uma deformação, meio corcunda; tinha o que se chama de *sopro no coração*), meio doentias. O Iberê Camargo também tem um período informal muito forte, quando ressurgem um pouco a ideia do autorretrato; e peguei alguns paulistas também, um austríaco-italiano que veio para São Paulo, que fazia também uma figuração muito livre, que tinha um irmão que era um industrial que já morava no Brasil, uma pincelada também muito leve, muito bonita (às vezes lembrando até um pouco o Volpi, mas com um tipo de figuração que não era do Volpi) em que ele trabalhava muito essa coisa das festas sociais, em uma espécie de cena do *society*. Depois recuperei a pintura do Humberto Espíndola, do Mato Grosso, que começa pintando os ônibus, mas que depois vai para o Pantanal, que se figura também em algumas manchas, etc. Então, reuni uma porção de artistas que trabalhavam em lugares diferentes (antes da *explosão* de 84), mas que eram, de alguma maneira, precursores dessa nova pintura e daí o título *Entre a mancha e a figura*, porque volta a figura e volta a mancha.

Depois, o Lontra fez uma outra exposição, e um outro crítico também fez a exposição *Pintura Pintura*, na Fundação Casa Rui Barbosa em Botafogo, sempre enfati-

zando essas coisas da pintura. E ainda em 83, o Gerchman organizou a exposição 3x4 - *grandes formatos*, no Centro Empresarial Rio, que tinha surgido há pouco tempo. Depois fizeram uma galeria lá, que abrigou algumas exposições de muitos desses jovens artistas. Todos os anos, eles faziam uma exposição dos novos nomes (que depois se chamou *Novos novos*), e essa ganhou esse título irônico; porque 3x4 era uma referência a esse retrato de carteirinha, oficial, e *grandes formatos*, ao contrário, pelas dimensões ampliadas das pinturas... mas essa exposição trouxe esses artistas que começavam a ser recuperados, que eu já mencionei, além de outros também. Para essa exposição, foi feito um catálogo que tinha três textos: um texto meu, um da Sheila Leirner e outro do Roberto Pontual; esse meu texto sequer tem título. Ele começa assim: "Gosto do cheiro dessa pintura..." e vai praticamente do início ao fim sem pontuação, sem vírgulas, em que eu vou *falando* (quase sem respirar), essas coisas que eu estava vendo que estavam acontecendo. Quando eu falo "gosto do cheiro dessa pintura", eu estou me referindo ao ateliê do José Roberto Aguilar, de São Paulo, que fazia uma pintura toda cheia de respingos, dionisiaca, que às vezes, aliás, fazendo referências a alguns textos, trazia uma mistura de *cabeça* com corpo (razão e emoção). Porque eu chego no ateliê dele e ele começa a tentar abrir uma pintura... mesmo não tendo muito espaço, sem moldura... e não dava... aliás, a moldura desapareceu em vários trabalhos, que eram a própria pintura pendurada; e aí se fazia um rolo (com ela), que dava uma mobilidade maior para o artista transportar, que pegava um avião com a pintura debaixo do braço e ia para Rio, São Paulo, Belo Horizonte e por aí vai. Então esse texto vai falando uma série de coisas; eu defendo algumas ideias que, volta e meia, eu retomo. Uma delas é essa coisa da teoria, digamos assim, das circunstâncias: porque eu começo a falar que eu gosto desse *cheiro da pintura*, E esse cheiro já era uma circunstância que envolvia o trabalho do artista. Estou me referindo também ao Jorginho Guinle, por exemplo, quando faço a descrição (não sei se nesse artigo ou em outro) de uma visita que fiz ao ateliê dele, que era um lugar pequeno, num prédio com dois ou três andares, ali no alto do Bairro Peixoto (no meio de Copacabana) e a entrada era em um corredor que tinha as portas de vários apartamentos, e, no último, tem um linóleo no chão, como se fosse um tapete, e a gente já via os pingos de tinta sobre ele. Quando estive lá, a gente mal conseguia abrir a porta, porque o chão era uma *plasta*, com restos de pintura e de papel higiênico, que ele usava para limpar os instrumentos... e aquela coisa imunda, com a roupa e o corpo dele todo sujo, e eu sempre imaginei fazer uma exposição não com os quadros, mas com aquilo que sobra dos quadros, entendeu? Mostrar o macacão do artista, os seus sapatos sujos de tinta, mostrar a tinta que estava fora do quadro... sempre especulei essas coisas. E o Guinle também era um artista que trabalhava em espaços enormes e era muito noturno, apesar de a pintura dele ser muito colorida; e, às vezes, a velocidade o levava a abandonar o pincel e a usar a própria mão, e aí começa um processo até meio tóxico. Eu me lembro que quando voltei de lá – e a gente *patinava* andando ali naquele chão – percebi que o banco do carro estava todo sujo de tinta! Então, nesse texto, eu vou falando que a nova pintura está contaminada por tudo que está acontecendo, que a circunstância que envolve o trabalho do artista tem tanta importância quanto as ideias, as regras, os raciocínios que, muitas vezes, sustentam um quadro, e que essa circunstância pode ser tanto aquela física, ou a política, econômica, social. Eu estava contra essa ideia

de que a arte tem que seguir princípios rígidos, que são permanentes e que, no fundo, estão fundados na estética grega e que não têm mais muito a ver com a arte de hoje. (O que é a Grécia hoje no contexto econômico, mundial? Quase nada.) Então, a ideia é a de que, como naquela música, o artista *faz a hora*, faz a própria obra. E que tudo cabia, que tudo era possível, que nada mais é proibido. O Caetano Veloso cantava: “é proibido proibir”. Para o pintor importava o gesto, a energia física, a emoção, as dúvidas e as inquietações; então, o texto vai nesse sentido, e é um texto veloz.

Sobre essa teoria da circunstância, tem um autor de que eu gosto muito, que é o Lionello Venturi. Ele dizia isso, que o que é permanente é a circunstância que envolve o artista, e que o efêmero são as teorias da arte. Quer dizer, ele inverte o processo; ele tem um livro que se chama *A história da crítica da arte*, que é um livro que tem um peso forte para mim, e eu menciono isso no texto, quando esse discurso vai envolvendo tudo. A Sheila Leirner – de uma família, os Leirner, que tem uma importância muito grande na história da arte brasileira, porque tiveram membros seus em praticamente todos os espaços, desde o mecenas ao crítico e aos artistas – fez uma exposição que, para mim, é um marco nisso tudo. Foi *A Grande Tela*, na Bienal de São Paulo, em 1985, que vinha de bienais anteriores, nas quais o Valter Zanini começou a fazer uma proposta de montagens por analogia de linguagens (porque, até um certo momento, a bienal era e sempre foi uma importação de artistas e de formas de arte da Europa) e, na medida em que a bienal foi ganhando autonomia, esse caráter meramente importador foi perdendo força. Então, as bienais começaram a ter um peso maior na escolha dos artistas, e já não se aceitava que os países simplesmente escolhessem os artistas e enviassem seus trabalhos. Antes, diziam que a Bienal Internacional de São Paulo era uma espécie de ONU, em que o importante era se representar os países; então, o Zanini – que era professor da USP e diretor do MAC – cria esse critério de analogia de linguagem, em uma relação entre os artistas, entre as obras – o que há de próximo e o que há de distante, o que há de analógico e o que há de contraditório – em um confronto entre o que se fazia no Brasil e o que se fazia fora dele. Ele fez duas bienais nesse sentido, e a Sheila, que era crítica também do jornal Estado de São Paulo, aprofundou essa relação e teve a ousadia de fazer uma espécie de longo corredor, onde ela colocou, quase juntos, quase pregados, artistas já de um crédito muito grande – como Anselm Kieffer, Jorg Imemdorff, Sandro Chia, outros italianos e alemães também, e enfim, uns dez ou doze artistas importantes, junto com os brasileiros. Estavam lá a turma da Casa 7, o Daniel Senise, o Cláudio Fonseca, o Jorginho Guinle e outros da época, quando isso provocou um *auê* danado. Uns diziam que era falta de respeito com os artistas de fora, e aquela coisa toda, (outros defendiam os nossos artistas, em pé de igualdade); mas a situação que ela criou foi fundamental, expondo uma espécie de espaço de trepidação.

Quero dizer que eu estou aqui apontando uma série de coisas que vão resultar na sua questão; então, o que eu queria dizer é que essa coisa da volta à pintura, da volta à cor, da *Grande Tela*, implicou uma mudança do próprio texto crítico. Na verdade, também se exigia uma crítica nova, uma crítica capaz de abrir mão do seu autoritarismo, da sua rigidez; porque o Minimalismo era algo muito excludente, ou era *minimal*, ou não era nada e a Arte Conceitual se nutria também no sentido de que a obra de arte pede uma teoria, uma reflexão. Então essa nova onda da pintura foi uma reação na qual o crítico tinha que encontrar uma nova forma de abordagem.

E, de alguma maneira, demonstro isso nesse texto, “gosto do cheiro dessa pintura”, fazendo *uma leitura* da pintura olfativa e não mais puramente visual (que sempre foi o privilégio da pintura). Mas o Oiticica já tinha aquela coisa de mexer com a bomba de café, e a Lygia já pedia o envolvimento do corpo, do apalpar isso, apalpar aquilo: então começam a surgir textos diferentes. É importante notar essa tentativa de análise desse movimento dentro de uma perspectiva teórica, porque o Bonito Oliva defendia essa *porra-louquice* e tal; mas ele também tinha uma teoria que é pesada atrás disso e que nem sempre se sustentou. (Ele era um megalômano narcisista, que viajava e estudava pelo mundo.) O Ricardo Basbaum, que participou da exposição do Parque Lage, reage a isso hoje; quer dizer, ele é contra, porque ele era um conceitual e continua sendo. Para ele, a palavra é mais forte do que a imagem, e aliás, ele tem um texto clássico, que é “A migração da imagem para a palavra”, publicado em uma revista da Pós-Graduação em Artes da UFRJ. Ele fazia dupla com o Alexandre Dacosta, filho do Milton Dacosta e da Maria Leontina, e às vezes, tinha um terceiro; depois ficaram só os dois, uma dupla dinâmica; eles faziam umas performances. Mas, na verdade, eu acho que ele se sente um pouco excluído dessa revisão dos anos 80 e assim, tende a minimizar e tirar a força disso, por uma questão de vaidade ou mesmo de *ocupação de espaço*.

Mas eu dizia: Olha — porque ele sempre teve essa capacidade de reflexão — assim como existe o crítico artista, — porque eu também me coloco nessa posição sem nenhuma vaidade —, existe também o artista crítico. Porque, também, grande parte dos artistas já era e é capaz de fazer sua própria reflexão, seu próprio julgamento. Mas o que eu acho é que essa onda toda também impôs, de qualquer maneira, um texto crítico mais solto e descontraído, mais emocional e visceral. Já não era aquela coisa medida, bem-comportada, com princípio, meio e fim. Claro que escrevíamos no jornal, tinha que fazer um texto dentro de um certo limite de palavras, folhas, etc, e não podia ser muito especulativo, pois nunca se sabe como é o leitor daquilo; nesse caso, nenhuma pesquisa vai dizer qual é o seu leitor, e nunca se sabe qual é o texto que vai *colar* melhor ou pior: às vezes, é o texto menos reflexivo, o menos sofrido, que pega o leitor pelo pé e o derruba. As cartas que chegavam nem sempre se referiam aos textos que a gente mais gostava, os mais demorados de fazer ou mais elaborados. No Rio, isso é mais forte, onde começou a surgir uma nova crítica, com os primeiros *juvens artistas* escrevendo também, como Basbaum e o Guinle, por exemplo (que sofreu primeiro pelo nome, não é? Diziam: ele é um Guinle, rico por causa do pai dele; e como esse cara pode fazer pintura boa? Quer dizer, uma coisa muito preconceituosa.) Mas o Guinle tinha uma capacidade extraordinária de leitura e não só do próprio trabalho; em uma ocasião, o assisti falando quase duas horas sobre um quadro dele mesmo, mas também lia ou falava de outros artistas, porque ele já nasceu vendo obras de arte. Quando eu fiz uma exposição no Banerj nos anos 80 ainda, sobre a *1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata* (quando eu fui diretor, final dos anos 70, as exposições lá eram todas em caráter de resgate histórico) organizada em 1953 pelo Ivan Serpa e pelo Mário Pedrosa, com a diretora do MAM e do *Correio da Manhã*, eu descobri uma foto do Guinle pai lá, uma grande figura da elite do *grand monde* que namorava as grandes atrizes, aquela coisa toda combinada e paga. Essa exposição foi inaugurada pelo Juscelino Kubitschek (que ainda não era presidente, mas estava em Petrópolis), que cortou a faixa no Hotel Quitandinha, pois naquele

tempo ainda havia isso. Mas – como eu dizia – uma das fotos é do Guinle pai com o Guinle filho, o Jorginho menino de três ou quatro anos, vendo a exposição. Então ali já estava escrito o futuro do artista, um pintor sensacional, um dos *fundadores* da nova geração, junto com o Vitor Arruda, por exemplo, que entra aí com essa pintura quase pornográfica, com a questão fálica, homossexual. Ao se debruçarem sobre essa nova pintura, os críticos fazem uma espécie de autoanálise. Então, eu acho que houve uma espécie de psicanálise da crítica de arte nesse período, pois aproveitaram dessa liberdade com que eles pintavam, para escrever. Foi uma crítica que começou também a fugir do padrão do bom comportamento, de uma certa postura, com textos que fugiam ao padrão principalmente no Rio de Janeiro. Em São Paulo, a Aracy e o Agnaldo Farias ainda fazem uma leitura desse movimento, mas com aquela postura anterior, de catalogar as coisas; eles não mergulhavam, pois *era preciso sujar as mãos* (tanto a crítica quanto os artistas). E o próprio mercado ainda começava a ficar atento a essas coisas, quando as exposições também tentavam ser mais ousadas, em que a exposição do próprio quadro já é uma festa. Você dependurava os quadros em qualquer lugar... Então, é todo um processo que, como todos os movimentos e ondas, uma hora abaixa, e aí vem as reações que, em grande parte, são a retomada de coisas anteriores com alguns acréscimos, etc; porque era impossível fazer uma pintura conceitual como antes, depois de todo esse movimento, ou fazer um minimalismo sem agregar essas novas formas de expressão, essa loucura, sob a introdução do feio. Porque o feio que você tem em um Expressionismo histórico, por exemplo, já foi consumido hoje, deglutido, sendo assimilado com os expressionistas históricos da década de 10 e com Van Gogh, em que isso já é bonito, na chamada *bad painting*, a pintura feia. É o feio que *passa* a ser bonito, e isso corresponde aos comportamentos, e a crítica também entrou nisso.

AL: E, em Belo Horizonte, você teve uma relação de amizade com os artistas, a partir daquela exposição que você fez no Parque Municipal. Você trabalhou no Museu da Pampulha?

FM: Não, a única coisa que eu fiz no MAP foi a exposição do Artur Bispo do Rosário, que fiz primeiro no Parque Lage (três meses depois que ele morreu). Eu já não era diretor do Parque Lage e, depois, essa exposição foi para BH e São Paulo ainda.

AL: Qual o seu entendimento desse conceito também introduzido pelo trabalho do Bispo?

FM: Aí muita gente faz uma relação com a *Art Brut*, a arte bruta, que é essa coisa do feio-bonito, esse conceito da primeira imagem, digamos assim, da coisa vivida e tal, que vem com toda aquela energia. A gente tem o Jean Dubuffet, que era um artista expressionista, que também formou uma coleção de obras de artistas marginais: loucos, psicopatas, presidiários, etc. E depois ela cresceu muito e se constituiu na *Companhia de Arte Bruta*, que primeiro esteve na França e depois, com a guerra, foi para os EUA, ainda voltando para a Europa, para a Suíça, que se tornou uma espécie de sede da arte bruta. Muitas vezes, essa nova pintura pega também um pouco dessas coisas marginais. Agora, a exposição *Do corpo à terra* já foi um outro aspecto, outro tempo e não tem muito a ver com essa questão da pintura.

Eu vim para o Rio de Janeiro, e o mineiro é muito provinciano, muito tímido, aquela coisa voltada para trás, mas também é muito ousado (pois a timidez tem o seu contrário), compensado, às vezes, com um certo humor. E essa resposta bem-humorada

é para dar tempo para pensar em uma resposta melhor; então você fica ali naquela ironia. Uma das últimas coisas que eu fiz em Belo Horizonte, foi um texto que começa citando um outro autor falando que o mineiro é *gerundial* na forma e na ação, porque *o mineiro sai ficando e fica saindo*, como aquilo do Drummond: “Minas, como dói (...) aquela fotografia na parede”, porque ele nunca sai completamente e nunca chega. E eu passei mais ou menos seis meses, antes de me instalar no Rio, dando semanalmente duas aulas aqui, viajando de carro de noite, mas ainda morando em Belo Horizonte. Eu dava aulas no Colégio Helena Guerra, um colégio de freiras católicas, mas com alguma liberdade, e ao mesmo tempo fazia duas páginas inteiras no *Estado de Minas* (a primeira e a última páginas do Suplemento Cultural), então era um processo maluco. No Rio, eu dava essas minhas aulas em um estúdio de dança em Copacabana; então, eu comecei a me entrosar por aqui. A última coisa mesmo que fiz em Belo Horizonte foi a exposição *Vanguarda Brasileira*, que, de alguma maneira, preparou minha saída. Ela aconteceu no prédio da Reitoria da UFMG, e foi uma exposição curiosa, porque a minha ligação era com a geração do Antônio Dias, do Carlos Vergara, do Roberto Magalhães e do Rubens Gerchman (e outros que giravam em torno das mesmas questões). Mas quando eu me instalei no Rio, *banquei* uma outra geração que era a do Cildo Meireles e do Antônio Manoel, e aí sim era uma geração barra pesada, aquela que *comeu o pão que o diabo amassou*, no auge da ditadura militar, entre 68 e 70. A Vilma Martins mesmo, minha mulher, trabalhou com o Gerchman por um tempo na Bloch Editora, que publicava a *Manchete*, quando ela cuidava da revista *Jóia*. Mas, quando eu vim para o Rio, comecei a escrever sobre o Cildo, o Antônio e a sua geração. Não é a única coisa de que eu gostava, gosto, mas pela circunstância de seu trabalho o crítico sempre acaba se aproximando disso ou daquilo. Então essa exposição foi a minha despedida de Belo Horizonte e minha introdução no Rio de Janeiro, porque aí estavam esses artistas, mais o Oiticica e alguns outros, um pouco mais novos, como a Maria do Carmo Secco (que depois foi para Belo Horizonte), enfim, uma série de artistas que eu chamei de Vanguarda Brasileira; mas na verdade era a vanguarda do Rio de Janeiro, que eu já conhecia melhor.

Morei em Santa Teresa em Belo Horizonte e moro em Santa Teresa aqui. Então, quando eu me instalei aqui, comecei a me dar como tarefa, ou como missão, estabelecer um diálogo Rio-São Paulo, o que sempre foi uma *luta de foice e martelo*. Hoje, acho, não há mais diferenças, até fisicamente, geograficamente. E dessa missão vieram algumas exposições como, por exemplo, em 67, a *Nova Objetividade Brasileira*; estou no início da exposição, que surgiu de um debate sobre múltiplos entre o Franco Terranova (marchand e proprietário da *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro) e o Gerchman, que começou a levantar ideia de que as galerias que queriam *caixificar* a Vanguarda Brasileira. A proposta foi a arte em forma de caixa, que veio a ser o múltiplo. Aí eu dei muito apoio a isso na minha coluna, no *Diário de Notícias* (um jornal importante na época e que acabou) e dava aulas no Museu de Arte Moderna, aonde se fazia a discussão sobre esse tema, quando comecei a ocupar alguns espaços Talvez, ela tenha sido a primeira exposição desses anos que reuniu essas várias tendências da vanguarda da arte brasileira. Antes, houveram a *Opinião 65* e a *Opinião 66*, as primeiras tentativas de resposta não só às novas propostas da arte pós-Neoconcretismo, mas também à nossa situação política. Foi a primeira vez em que os artistas começavam a opinar sobre a ditadura, as torturas e, ao mesmo

tempo, também sobre o seu próprio trabalho; foi *opinião* nesses dois sentidos. Teve a primeira e teve a segunda, ambas com desdobramentos em São Paulo, quando fui uma espécie de ponte, pois convidei artistas de lá. Nessa época, eu fui comissário da Bienal de Tóquio, e quem ganhou um prêmio lá foi o Nelson Leirner, com quem eu tinha muito contato, e mesmo alguns outros saídos do Concretismo, como o Waldemar Cordeiro. Eu já havia escrito um texto sobre a matriarca dos Leirner, a Felícia, além de me tornar muito ligado à Giselda e ao Nelson; pois eu fiz também aquela Bienal em Brasília, quando surgiu o caso do *porco empalhado* dele, etc e tal. Depois eu me incompatibilizei, não deu certo, e *pulei fora*. Mas eu estou muito marcado nessa exposição, quando inclusive abri mão de fazer o texto; o Mário Barata tentou, mas teve um texto impactante do Hélio Oiticica. Essa exposição de Belo Horizonte de que falávamos, foi importante não só por estabelecer uma ponte entre os artistas de Rio e Belo Horizonte, quando se faz aí um triângulo (que, na verdade, é o triângulo industrial e político mais importante do país) que é BH, Rio e São Paulo. Você não elege nenhum presidente se não tiver uma votação expressiva nessas áreas; só com o Nordeste, não dá e daí tem-se que engolir muitos sapos.

Mas ainda teve outras coisas importantes: eu me liguei muito ao Hélio; não foi uma coisa de amizade, de todo dia, mas tínhamos uma relação boa, porque ele é um artista importantíssimo dentro do contexto dele, que tinha a questão da homossexualidade assumida, da droga, mas tinha também uma *entourage* grande, muita gente chata em torno dele, cheia de artistas medíocres. E eu, como mineiro, não me sentia muito bem ali e gostava das conversas com ele a dois, a três. Na época, eu escrevi bastante sobre o Hélio, até para nossa surpresa. Porque eu vinha com muita vontade de fazer coisas, para compensar aqueles anos anteriores de que a gente falava. Mas aí eu me liguei ao museu, depois fui dar aulas em uma escola de arte, etc e tal. Meu primeiro livro publicado em Minas se chamava *Arte indústria*, quando eu trabalho dentro de muitas contradições. Nessa exposição de BH, não sei explicar exatamente o que aconteceu, mas o Hélio acabou não participando da exposição; mas já tinha sido feito um cartaz-catálogo da exposição, que tinha escrito "Pare", o nome de uma exposição do Gerchman, que tinha feito essa peça gráfica do evento; e, do outro lado, umas imagens de um trabalho e um depoimento de cada artista, e o Hélio já tinha feito o seu depoimento. (Não sei, acho que estava fora do Brasil, que já tinha ido para os Estados Unidos.) Então, na hora H, não tinha o trabalho do Hélio, e aí, eu, o Dias e o Gerchman decidimos partir daquele conceito de apropriação, que é uma variante do conceito de *ready-made* do Duchamp, e criamos – ou recriamos – um trabalho do Oiticica. Fomos ao Mercado Central (aonde se ia aos sábados, meio-dia, para tomar pinga e comer pão de queijo ou bolinho de feijão, e a gente ficava por ali uma ou duas horas, conversando...) e aí compramos uma daquelas cestas de ovos antigas, uma armação de arame, e achatamos a peça. Aí, depois, já na reitoria ainda inconclusa (aonde foi a exposição), tinha muita areia e brita, quando então arranjamos um carrinho de pedreiro, e o trabalho do Hélio ficou essa cesta de ovos e o carrinho, com brita e areia. Depois, quando ele escreve o texto "A nova objetividade", se refere a esse trabalho e elogia, e diz que foi um desdobramento interessante da proposta dele; reforça essa ideia de apropriação, do espectador que, em um certo momento, é parte do trabalho, que se amplia. Porque um dos conceitos fundamentais do Neoconcretismo é o de participação do público

na obra do artista, quando ele seria apenas o autor de uma estrutura inicial; mas a vida, a plenitude dela, dependeria fundamentalmente da participação do espectador (porque a obra tradicional foi aquele interdito, não é?) “Pede-se não tocar”, etc, aquela coisa do museu acaba... então, a partir dos neoconcretos, a obra existe na medida em que você a movimenta, como em Lygia Clark. Ocorre que estávamos ainda em 66, dois anos do golpe. O reitor da UFMG era o Aluísio Pimenta, que foi muito criticado, sobretudo pelos paulistas, que não aceitaram que ele fosse um ministro, como um mineiro: *deveria ser um paulista*; como pode? E sobretudo um odontólogo, que não era da área das Ciências Humanas, como um Fernando Henrique Cardoso. Mas ele foi um belo reitor, uma pessoa muito calma para conversar, etc e tal. Mas aí o Ziraldo inventou aquele negócio de “broa”, da coisa popular, e aí o malharam e enfim, coisas que são inventadas e não dão certo. E estava lá também o General Guedes, que foi um dos que inauguraram o golpe, comandante da Quarta Brigada de Minas Gerais. Ele escreveu aquele livro, com aquele título imbecil, *Tinha que ser Minas*. Então, voltando... o que aconteceu na abertura da exposição? Ocorre uma guerra de ovos, com aquelas britas e areia, e no outro dia, estava tudo em uma sujeira monumental. Assim, podemos fazer uma leitura... de que aquilo foi uma reação dos artistas ao Guedes, ao golpista militar que estava lá (ou ao nosso *estado de sítio* também) Foi uma coisa, assim, virulenta e forte; mas, enfim, se comportaram, e o Pimenta, em nenhum momento, mandou as pessoas irem embora (administrou bem a tensão, quando tudo terminou normalmente).

Foi importante para mim, porque comecei também com essa coisa do crítico artista; até aquele momento, eu estava muito ligado aos artistas, mas fora das suas obras. Eu estava assistindo a tudo como uma cena à distância e talvez com um certo poder, uma certa autoridade que me davam, na condição de um crítico de arte com uma coluna regular em jornal. Mas, a partir dessa experiência com o Dias e o Gerchman, eu já era um coparticipante dessas obras. E isso começa a mudar a minha maneira de *ser crítico*; quero dizer, eu estava abrindo mão da autoridade que o crítico se dá para julgar uma obra de arte, e esse julgamento é sempre um fechamento da obra.

Há um texto do Giorgio Agamben, fazendo uma de suas conclusões em um *Encontro Internacional de Crítica de Arte*, em que houve uma pergunta, se “o crítico de arte é um libertador ou um opressor?” Ela questionava a crítica: opressão ou libertação da obra de arte. E, na conclusão, ele se lembra que, na história do homem e do mundo, sempre há um momento do *julgamento final* (aquela coisa bíblica que é a separação dos bons e dos maus, que vão para o inferno ou para o céu); e essa pergunta levava a outras e que o crítico não deveria ser o opressor. Porque a tendência desse julgamento, na medida em que ele é fundado em princípios eternos, seriam permanentes, que é o que ele contesta e diz que esses princípios é que são efêmeros, que o permanente é a circunstância. Porque há uma circunstância, sempre diferente, mas há; e o que explica a obra de arte não são esses princípios ou as leis. Então a ideia é a de que a crítica de arte é um processo de libertação e não de opressão, e que, ao invés de fechar, deveria abrir mais.

Mas aí vêm outros teóricos franceses que fazem *um discurso da crítica amorosa* da arte, com textos muito bem escritos e poéticos, com a ideia de que o papel do crítico não é propriamente julgar uma obra de arte, mas multiplicar as metáforas das obras,. E então, na verdade, o crítico é um ampliador da obra de arte, e ela não

é feita necessariamente de textos. E é aí que eu começo também a minha atuação com o audiovisual, em que eu começo a fazer uma crítica não-verbal (apesar de que eu mantinha uma coluna no jornal, porque eu tinha que dar uma cobertura ao que estava acontecendo); aí eu conseguia equilibrar uma opinião pessoal minha, aquilo de que eu gostava, sem deixar de comentar o que estava acontecendo, com uma certa neutralidade. Porque um crítico não pode *usar* um jornal, um espaço público, como um teatro ou uma galeria, para falar só do que gosta; ele tem que falar de tudo que está acontecendo, inclusive xingar ou elogiar, mas não pode deixar de notar, porque senão não tem sentido. Se ele quer falar só daquilo que gosta, que fale para os amigos dele ou para quem quiser ouvir; não vai falar para um jornal. Aí eu comecei a fazer um tipo de crítica de arte por meio desses audiovisuais.

A primeira vez que eu fiz essa experiência da crítica não-verbal foi comentando uma exposição de artistas paulistas, que eram o José Rezende, o Carlos Fajardo, o Frederico Nasser e o Luís Paulo Baravelli, quando fundaram aquela *Escola Brasil*, importante em São Paulo. Todos eles foram alunos do Leirner e do Wesley Duke Lee, e de alguma maneira, representam uma espécie de Minimalismo ou Conceitualismo em São Paulo, muito ligado aos Estados Unidos, sobretudo por causa do Wesley, que viveu um tempo lá, e menos à Europa (nesse momento, o mundo presta mais atenção aos Estados Unidos). Essa volta à pintura, por exemplo, foi uma reação da Europa contra essa espécie de deslocamento da arte para os EUA; e, curiosamente, quando eles fazem essa espécie de revanche, redescobrem e trazem para a arte europeia todos os artistas que já atuavam escondidos no Leste Europeu (Polônia, Iugoslávia, etc), como também começaram a redescobrir os artistas da África, e hoje, tentam isso um pouco mais com os artistas latino-americanos. Mas, voltando, eu fiz a crítica a essa exposição dos paulistas em 69, e se chamava *Memória da Paisagem*; eram uns *slides*... porque eu dava aula e lidava com eles e no jornal, lidava com a palavra, e então, juntei as duas coisas – a palavra e a imagem – para fazer um comentário diferente. No Rio, o Aterro do Flamengo estava sendo feito naquele momento, ali pelo Museu de Arte Moderna, entre a Glória e o Centro, e havia uns canteiros de obras gigantescos espalhados por lá e os trabalhos desses artistas – sobretudo os do Rezende e do Fajardo – eram mais escultóricos, usavam esse material bruto e quase não havia pintura; acho que o único pintor ainda era o Nasser (que, aliás, depois abandonou a arte para ser só artista gráfico, editor de livros). Então era pedra, era areia, era madeira, era ferro, uns cabos de aço, uma exposição lindíssima; era mais um trabalho de tensão, que trouxe todo um material diferente para o campo da arte e mudava as percepções: não era mais um problema só de cor e de linha; essas coisas apareciam, mas com outros materiais. Então eu fiz uma relação com aquilo que estava do lado de fora da rua, e aí começa toda uma coisa minha de buscar isso; fotografei a tanto a exposição, como o aterro com os canteiros de obras, suportes de concreto para impedir o desabamento de algumas pedras que rolam, etc. Então esse audiovisual era uma entrada e saída contínuas, entrava e saía do museu, como se eu dissesse: “Olha, a arte está aí na rua.” Na verdade, aquilo que estava dentro do museu tinha a capacidade de ampliar a percepção de certas relações plásticas que existem na cidade o tempo todo e que não nos damos conta, mergulhados nas nossas preocupações e nossos afazeres; os ônibus nos levam para o trabalho e não para olharmos a paisagem. E nesse tempo, também, eu saía com os

meus alunos para a rua, pois queria falar da *Pop Art* nos supermercados ou em uma feira; ou então queria falar de *Minimal Art* e ia para as estruturas como gasômetros e silos de sementes, e falávamos da *Land Art*, ou *Earth Art*, a arte da terra por aí. A gente alugou uns tratores, lá na Barra da Tijuca (que, na época, ainda era só areia branca), para fazer buracos na terra. Dessa forma, eu estava trazendo as pessoas para um olhar diferente. Depois eu fiz trabalhos sobre *outdoors*, com uma leitura crítica; fiz o trabalho do Barrio, aquela ação com as trouxas de tecido ensanguentadas, relacionando com os presuntos dos grupos paramilitares, parapoliciais, etc.

Então, essa experiência inicial de refazer o trabalho do Hélio me levou a essas outras experiências, e aí eu realmente começo a fazer essa defesa da crítica como criação, no sentido de que a crítica não se reduz à palavra; até porque nas artes visuais (diferentemente da crítica de literatura ou teatro e se usa o mesmo suporte que o artista que usa: a palavra) é preciso usar a palavra para falar de algo que não é texto, e portanto, a percepção é sobretudo visual. Eu cheguei a fazer *exposições* para comentar exposições. Teve uma na sequência de uma exposição do Cildo e da Teresa Simões, chamada *Agnus Day* (ou *Adoração ao Poder*), que montei *uma coisa* para criticar o trabalho. Depois o Cildo fez um trabalho com a Coca-Cola (aquelas inserções em circuitos ideológicos, "*Yankees go home*") e aí o que eu fiz: fui à fábrica Coca Cola no Rio e consegui que me emprestassem 15 mil garrafas do refrigerante, que foram levadas para a galeria, e a crítica só durou no dia do vernissage, na própria galeria. Montamos ali o piso com duas jamantas e eu destaquei essas garrafas do Cildo... o que o ele mostrou não eram garrafas de Coca Cola, era o suporte do produto-refrigerante, que tem uma circulação poderosa, assim como depois ele usou o papel moeda e o circuito de pequenos anúncios, para veicular mensagens políticas. Depois ele fez uma série de variações disso, inclusive a fórmula de *coquetel Molotov*, o que seria perfeito para essas passeatas recentes. Então eu acho que mostrei que o *sistema Coca-Cola* é suficientemente poderoso para poder encampar a própria crítica do Cildo, me emprestando essa sua proposta para isso; porque eu não estava contra o trabalho dele – é claro – eu queria era agregar a ele uma série de outras questões, era como se sugerisse ao Cildo uma tréplica – eu fiz a réplica e ele poderia fazer de volta – e isso poderia continuar o tempo todo. Mas a exposição também foi fechada antes da hora, por uma ameaça de invasão pela polícia, pois havia um outro trabalho-documentário *mais forte* (digamos) da Teresa Simões; mas essa é outra história. Então é aí que começa meu trabalho nesse sentido, e pouco a pouco, fui fazendo meu trabalho audiovisual como uma coisa minha, *o poema que eu nunca cometi*. Eu não fui ser crítico de arte ou jornalista, que eu sempre fui, porque não conseguia publicar meus poemas ou minhas novelas, que ficavam dentro da gaveta; não foi por frustração, mas porque gostei, gostava. E daí, em um certo momento, já não era mais crítica de arte pura, mas trabalhos meus, experiências de uma espécie de poesia visual, o mesmo que fazer coisas assinadas por mim, como se eu fosse um artista mesmo; sempre refletindo um pouco sobre a arte, mesmo porque o meu veículo de comunicação com o mundo sempre foi a arte, desde o começo (eu faço uma leitura de quase tudo via arte) o que pode ser até uma deformação.

Quanto à questão de Minas, finalmente, o que eu sinto é que a maior participação nesse panorama foi a da Ana Horta, porque a pintura dela teve uma boa receptividade no Rio de Janeiro, e entrou bem nessa onda da pintura expansiva, do gesto largo

e da cor livre. Aliás, eu acho que eu começo o texto da revista falando da obra dela: o lance do coração, da emoção; mas, na realidade, o coração é o dela. Mas também acho que o crítico não pode ser só cabeça não, pois afinal, ele está vivendo, ele está naquele contexto também (tem problemas em casa, tem problemas no trabalho, o país está aí na merda, o amigo que desapareceu...) e isso também é resíduo de tudo aquilo. Então a obra de arte está inevitavelmente ligada à vida. Não existe uma arte totalmente alheia ao mundo; ela não pode ser só isso. Eu acho que todo trabalho de arte é um acréscimo e, no fundo, o artista está sempre inventando o (um) mundo. Ele sempre toma uma circunstância como referência e, ao mesmo tempo, reinventa esse mundo. A arte é sempre uma invenção de mundos criados pelos artistas sob as mesmas interdições; tem seus totens e seus tabus, que ele toma como referências, que ainda tem um peso, mas que agora ele já tem um outro mundo, que então tem esse acréscimo dele. O artista não pode ser só cabeça, ser fechado em uma torre de marfim; essas coisas não existem mais e o artista hoje está na rua. Quero dizer, não deixou de estar dentro, mas está hoje em grande, em uma maior parte.

2B. 2 Márcio Sampaio

Itabira, Minas Gerais, 1941. Artista plástico, crítico de arte, professor e escritor. Trabalhou como coordenador das galerias do Palácio das Artes, entre o início dos anos 70 até meados dos anos 80. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Andrea Lanna: O período que esta pesquisa abrange é o de 1985 a 1995. Como você percebeu as diferenças entre o clima dos anos 70 e 80, na área das Artes Plásticas?

MS: A importância da exposição da *Geração 80* foi também muito influenciada pela mídia, não é? O que se fixou, na verdade, foi um modo de operação artística bem sintonizada com o resto do mundo, com as correntes internacionais. Mas ela foi, na verdade, aquela coisa dos artistas, em geral muito jovens, que estavam sintonizados com o espírito do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A minha atuação foi muito mais efetiva no fim dos anos 60 e nos anos 70. Eu realmente tive uma atuação mais dinâmica, coordenando o Setor de Artes Plásticas do Palácio das Artes (a Fundação Clóvis Salgado), onde eu tinha espaço para mobilizar os artistas e dar oportunidade a eles para *dar seu recado* na época. Trabalhei lá durante 12 anos, entre 72 e 84.

AL: Você fez duas curadorias importantes no início dos anos 80, como Figuração Selvagem e Notícias da Terra.

MS: É, eu fiz uma série... fiz *umas quinhentas* curadorias. Porque a gente fazia exposições para ficar em cartaz de 15 a 20 dias, não para ficarem três meses. E era assim, as coisas *aconteciam*; elas não paravam, naquela loucura, a gente montando exposições com aqueles painéis horríveis, aquela iluminação precária e com aquela adaptação toda. Mas eu acho que o que eu pude fazer nos anos 80, veio de todo um trabalho nos anos 70, em que foi possível colocar em evidência a obra de um Amílcar de Castro, dentro de um contexto mineiro por exemplo – que nem precisava que a gente fizesse isso pois em um contexto mais restrito, ele já era o guru da turma, não é? – como obra para o grande público. Mas, em outro exemplo, a primeira exposição o Celso Renato de Lima, *pra valer*, que eu fiz no Palácio das Artes – ao colocar aqueles pedaços de madeira velha nos painéis ainda novos – foi um escândalo, e quase fui demitido. No auge do hiper-realismo americanizado, eu quis fazer uma exposição sobre os caminhos da abstração, ainda naquela época no Brasil; aí trouxe obras da Tomie Othake, da Maria Leontina, do Arcângelo Ianelli e outros (não lembro mais...) e tínhamos aqui o Celso. Havia mais uns quatro ou cinco a mais. É importante mostrar algo que deve ser revisto nos anos 80, que é essa diversidade. Porque a mídia internacional estava alardeando aquela coisa da Arte Conceitual ou do Hiperealismo, e que depois de sua degradação e esgotamento, dá lugar ao Neoexpressionismo e à Transvanguarda, essa coisa toda. Mas eu queria trazer à tona também a vigência e a importância de uma arte abstrata nos seus diversos segmentos, com o Construtivismo já não tão rigoroso... coisas assim. E foi uma bela exposição, que mexeu com alguns artistas daqui, que – pude comprovar – começaram a rever as possibilidades

de validade de um trabalho, na área da pintura construtiva, principalmente. Tudo aconteceu também porque a gente foi criando espaços conceituais para que, nos anos 80, viesse toda aquela explosão que era própria do tempo de todo o lugar. Mas aqui houve um encaminhamento, eu acho, que foi interessante através das exposições que a gente fazia sim, e também com os Festivais de Inverno (não sei se a sua importância já foi comentada), com muitos artistas vindos de vários locais para as oficinas de todo tipo de arte e sua enorme movimentação. Eu acho que eles foram era um grande ponto de referência, como também os salões. É como eu escrevo no catálogo *Entre Salões*; eu não digo que o salão era um *mal necessário*, era uma coisa muito importante, mesmo com todos os vícios que havia ali. Os salões eram espaços nos quais o artista jovem se fazia mostrar, se tornava visível, ganhava visibilidade para o trabalho que estava fazendo, já com certo encaminhamento formal e de conteúdo próprio, e muitas vezes já bem realizado. Aqueles que estavam começando tinham o estímulo ao serem selecionados e, para o público (além dos próprios artistas, tomando conhecimento daquele panorama) era também uma chance de ver aquela diversidade toda. Porque, ao longo dos anos 80, ficou parecendo que apenas aquilo que valia era a Transvanguarda e o Neoexpressionismo, quando sabemos que várias pesquisas ainda ligadas ao Construtivismo, por exemplo, estavam se constituindo de maneira igualmente forte (não só em Minas, mas ainda em São Paulo e outros lugares). A gente podia ver alguns artistas do Rio que também já estavam contaminados com esse pensamento *neoconstrutivo*, que já era aquele amaciamento da rigidez geométrica; então, os salões foram pontos importantes para que os mais jovens pudessem ver e avaliar, pensar e refletir sobre isso tudo.

AL: *E serem avaliados também.*

MS: Exatamente. Então, eu acho que quando vêm os anos 80, com o Neoexpressionismo e a Transvanguarda já encaminhados, os artistas aqui se sintonizaram muito rapidamente com essas correntes, por causa dos acontecimentos que vieram pontualmente, principalmente no Palácio das Artes, mas também no Museu de Arte da Pampulha. Mais no final da década, o Centro Cultural da UFMG também começou a fazer algumas exposições interessantes, e eu acho que essa contaminação de forças diferentes fez com que alguns artistas (que é o caso da turma do Embra, por exemplo, que foi um acontecimento) se movessem. A capacidade que eles tiveram de mobilizar e de compor, de produzir e pensar (pensar o espaço, de pensar a matéria) foi também um aspecto importante dessa arte do início dos anos 80; a consideração da materialidade como fim e não mais simplesmente como meio. Já era um modo de operar a matéria para criar outros conteúdos. É muito complexo; não é fácil compreender essa passagem das coisas nesse tempo. A gente faz assim: Transvanguarda, Neoexpressionismo; era isso que estava valendo, então era isso que os artistas estavam fazendo. E eu acho que o foco ficou (apenas) naqueles artistas que surgem e se afirmam mais nesse momento; mas tem outros artistas que vêm de longe. Se falarmos no Amilcar, ele é um artista dos anos 80, também. O Celso Renato... e aí começamos a ver mais adiante, entende? O seu foco é só Belo Horizonte?

AL: *E, principalmente Belo Horizonte.*

MS: Mas quando você pensa na obra do Arlindo Daibert que é, assim, fantástica...

AL: *Mas é Minas Gerais, não é?*

MS: É, ele é mineiro; é bem mineira a obra dele.

AL: *Bem lembrado, Márcio.*

MS: Eu acho que você tem de pensar alguns artistas, nesse roteiro. Você vê o caso do Roberto Vieira, em outro exemplo: ele é dos anos 60, dos anos 70, dos anos 80, dos anos 90, dos anos 2000 e dos anos até aqui. Vocês viram o livro do Roberto Vieira? Ficou muito bom. É um artista que está sempre na linha de frente e no alto, com uma coisa assim; mas agora tem toda uma série de circunstâncias que seguram um pouco o reconhecimento dele.

AL: *O Amílcar e o Celso Renato só eclodiram nos anos 80, não é?*

MS: No mercado, sim; e estando no mercado, está na mídia. Eu acho que a mídia às vezes é um pouco...

AL: *É cruel, não é?*

MS: ... desatenta para certas coisas importantes que estão acontecendo no momento. (Ela não tem um espírito crítico.) Eu conseguia ver alguma coisa, porque eu tinha um ponto de vista diferente para ver as coisas dos críticos que estavam atuando no jornal, na imprensa, e tudo mais. Então, esse meu ponto não era no algo separado; era ao lado, no mesmo nível, mais abrangente, e eu podia ter uma abrangência maior na percepção das coisas. Eu acho que, no caso do Celso Renato, ele foi descoberto – mais atentamente – em uma exposição que eu fiz para o Museu de Arte Contemporânea da USP, que a Aracy do Amaral me pediu para fazer, “Dez artistas mineiros”. Ficaram alucinados quando viram o trabalho do Celso Renato lá. Aí a Luísa Strina e outras pessoas começaram a buscar, tentar saber quem era esse artista, já nos seus 50, 60 anos. Ninguém sabia. Então a gente tinha essas possibilidades. Eu busco pensar esse período como uma coisa mais ampla... mesmo que não tenha sido considerado importante. Tem outro caso por exemplo, o da Marlene Trindade, uma figura dos anos 60 e 70, que sumiu depois com aquele acidente (lamentável) que ela sofreu e interrompeu seu trabalho. Mas o legado dela é importantíssimo e é um aspecto de produção completamente relegada, que foi a deflagração do fenômeno (digamos assim) do papel artesanal, aqui e no Brasil; e foi assim, saiu. Você veja, o Mário Azevedo e outros; todos são subsidiários de uma pesquisa proposta por ela. Naquele momento, ainda houve a Nícia e o Lincoln, inventando umas coisas a partir daí. (É um aspecto que pode até parecer bobo, mas não.) Eu fiz uma grande exposição nessa época que se chamou *Papel de Minas*, quando eu jogava um pouco com o nosso papel político e o próprio papel (o suporte), em um tom quase de brincadeira, muito interessante. Mas era o papel de Minas que estava lá, e outros, buscando aprender. E quando se fala em arte mineira, temos que nos lembrar de citar esse pessoal, porque ela trabalhou em um espaço estético e artístico muito difícil e, ainda assim, conseguiu fazer coisas absolutamente geniais. E muita gente andou fazendo, pois é um material muito interessante; mas, depois – o grande problema é esse – muito dessa produção se desvirtuou e deteriorou naquele artesanato de *dona de casa*. Com a cerâmica, é a mesma coisa (não é?), quando algo começou a partir até de uma exposição que eu promovi no Palácio das Artes, da Celeida Tostes, no final dos anos 70. Foi uma grande instalação que deflagrou todo

um outro modo de fazer e considerar a cerâmica, que está aí até hoje. Nós temos grandes ceramistas hoje, como uma Adel Souki, que é espetacular; a obra dela é maravilhosa. Quando eu me lembro desse período, penso de uma forma muito mais aberta, sabe? Porque se você fica só naquilo que a crítica historiou, você vai ficar ali.

AL: *Em uma mesmice.*

MS: É. Aquelas mesmas coisas, partindo de dois filões (como já comentamos) e fica só nisso. Eu acho que, paralelamente a isso, existem todas essas outras coisas que devem ser consideradas.

AL: *Sim. Acho que foi Fernando Lucchesi quem falou, que até a Notícias da Terra, ele não conhecia o Marcus Coelho Benjamim, que foi você quem os apresentou um ao outro. O Marco Túlio (também) não os conhecia.*

MS: Fui eu quem pôs *eles assim* (fazendo um gesto característico). Eu fiz uma primeira reunião lá em casa, quando eu morava ali na Savassi, e os chamei. Um achando o outro meio chato, meio enjoado, aquelas coisas todas de um estranhamento. Depois ficaram amicíssimos e trabalharam juntos, em paralelo, e mantendo um contato quase diário, que foi uma coisa muito boa. E eu falei: “Olha, vocês têm a ver”. Igual a Isaura Pena e a Ana Horta. Uma delas foi minha aluna em um semestre, e no semestre seguinte, foi a outra; e eu falei (ou com a Ana, ou com a Isaura; não me lembro): “Você tem que conhecer a Ana, você tem que conhecer a Isaura, vocês são irmãs no modo de desenhar, no modo de fazer as coisas. Vai, procura.” Eu não me lembro mais quem estava mais adiantada na época. E foram outras... Patrícia Leite. Você sabe... é só uma percepção, uma coisa intuitiva; você saca e dá o toque... que, às vezes, dá certo, e às vezes, não dá certo. A Mônica Sartori também se juntou (não é?) com a Ana e a Isaura; eu sei que fizeram aquele timezinho ali e cada uma, depois, foi tomando o seu rumo. Mas foi importante. A *Figuração Selvagem* foi quando eu também, busquei contrapor o hiper-realismo. Vocês estavam fazendo um tipo de figuração que não era aquela bonitinha do *desenho mineiro* tradicional, completamente fora da linha guignardiana. Era uma coisa meio selvagem mesmo, que estava ali em uma certa sintonia com o Expressionismo. Eu, realmente, estou tentado lembrar, porque eu fiz tantas curadorias, tantas exposições...

AL: *A Figuração Selvagem e a Notícias da Terra são as mais comentadas nesse período, não é?*

MS: Sim; a *Notícias da Terra* também. Depois, também, eu fiz a *Diretas Já*; quando elas aconteceram? Foi em 85, não é? Foi uma exposição pela democracia, que se chamava *Um brilho de esperança*. Essa exposição, por exemplo, ninguém fala mais dela, porque não ficou nenhum registro (nem um catálogo ou, ao menos, um folder), só umas poucas fotos e pronto. Foi uma exposição em que eu peguei o Barroco, com aqueles oratórios e imagens barrocas do Museu Mineiro, e montei uma coisa, assim, *em busca do ouro*. Porque, como a cor emblemática das *Diretas Já* era o amarelo, eu fui buscar esses papeizinhos: “Vende-se ouro; Compre-se ouro”, e essas coisas mais cotidianas nos filmes, como *Em busca do ouro* do Charles Chaplin, e muitos outros, sabe? Nas Artes Plásticas, peguei artistas que estavam fazendo um trabalho que trazia relações com isso, com um pouco ou muito das ideias das *Diretas Já*, pela anistia e essa coisa toda. E eu consegui um caminhão de minério de ferro – aquela terra vermelha de Itabira

– e espalhei abaixo de onde havia antes aquele espelho preto no meio das paredes da grande galeria, com uns tubulões, umas pedras e outras coisas... foi uma loucura.

AL: Era uma instalação?

MS: Foi uma instalação imensa e pesadíssima, com tubulões que saíam lá para fora, assavam e entravam, de novo; e dentro dos oratórios, coloquei aquelas esculturas horrorosas-maravilhosas da Teresa Baldoni, com aquelas cabeças de boca aberta saindo daquela terra de minério. Foi um escândalo e foi muito bonito; as pessoas ficaram maravilhadas e foi ousado para a época; foi outra ousadíssima. Já foi próximo da época em que eu saí do Palácio das Artes.

AL: O Fernando Lucchesi trabalhou com você lá, não é?

MS: Trabalhou, era um menininho.

AL: Ele disse – na entrevista que fiz com ele – que aprendeu tudo com você, que é muito grato a você.

MS: Era um rapazinho, fazendo Desenho Técnico; e foi para lá trabalhar com a gente.

AL: Ele falou que não sabia o que ia ser da vida dele, na época, e que, de repente, você deu um norte para ele.

MS: Ele frequentava muito a nossa casa. Eliana (Rangel) dava uma assistência a ele. Ela tinha um *olho crítico* muito bom; ela via as coisas e sabia muito de arte. Então o Lucchesi ia lá, e depois ele se casou e nós fomos padrinhos do casamento dele. A gente saía para fazer piquenique juntos, com os meus meninos ainda pequenos. Eu não vou falar que ele é uma cria, mas – é um artista que foi aprendendo a ver Paul Klee e Nello Nuno – trabalhava diariamente, dia e noite; passava a noite pintando e de manhã estava no Palácio das Artes ajudando a gente nas montagens, naquela coisa toda. Depois, ficou junto com o Benjamim e o Marco Túlio (quer dizer, eles não trabalhavam lá, mas eles estavam sempre lá), se frequentando muito.

AL: Nós todos nos frequentávamos muito, todos.

MS: Era uma época, não é? Houve uma *geração Palácio das Artes*. Ainda me lembro do Ângelo Marzano e a Sônia Labouriau, que nos visitavam bastante por lá. (O Mário Azevedo, ainda um jovem estudante de Belas Artes na UFMG, também trabalhou lá comigo durante alguns anos, depois de 1980.)

AL: A Sala Humberto Mauro era muito forte também, ali no andar debaixo da Grande Galeria.

MS: Muito forte. Fui eu quem sugeri que fizessem a Humberto Mauro; ali era uma espécie de outra galeria de arte, muito precária. A gente não dava conta de utilizar todos os espaços, e aí eu conversei com o José Guimarães Alves, o presidente na época: “Vamos fazer aqui um cinema?” Porque eram feitas projeções no Grande Teatro, que não funcionavam bem. Depois, aconteceu a Humberto Mauro, um sucesso até hoje. Bem, mas aí, nesse período do início dos anos 80, temos esses artistas muito ativos e muito ligados aos salões – porque todos eles se projetaram, antes, através de prêmios dos salões, e depois, pelas suas exposições no Palácio das Artes – e logo em seguida, para fora de Belo Horizonte

AL: *Nessa época, o Museu da Pampulha começa a ficar mais ativo, não é?*

MS: Ele se torna mais ativo com a direção do Lúcio Portela, e depois continua com o Geraldo Magalhães, no final de 70 e começo dos anos 80 sim. Os salões passam a ser mais consistentes, diferentes dos anteriores. Fiz com eles um salão (não sei se você se lembra) que se chamava *A cidade faz*, cujo tema era a cidade; a ideia central era levar uma produção urbana para o museu e a arte chamada erudita para a rua, buscando inverter esses fluxos. A vaca da Rua Leopoldina veio desse salão (um trabalho do Marcelo Nietzche, um artista paulista atuante na época). Era para ela ficar ali durante uns 30 dias (no decurso do salão apenas) e, hoje, quase 40 anos depois, ela está ainda lá; e cada dia ela muda de pele.

AL: *Interessante.*

MS: É muito interessante perceber que uma obra que seria efêmera, ficou definitiva, não é? Ela já foi atropelada e aí consertaram. Acho bom, que a cada época ela tenha uma cor, uma vestimenta. Por exemplo, naquela época das *Diretas Já*, ela foi petista mesmo; ela sempre foi muito política. Escrevi um artigo para o *Estado de Minas*, em 1991, na época da Guerra do Golfo, que ela sentiu muito, sabe? Aí, ela estava toda pintada de zebra, e eu escrevi assim: "Deu zebra na vaca". Foi um artigo em que eu historiei todo esse lance da vaca, daquela obra ali e sua empatia com o local. É que eu gosto de brincar, de escrever com ironia, com graça, com leveza. Eu nunca fui um erudito; não sou, eu não sei. Eu não tenho conhecimentos teóricos, não tenho; eu tenho esses intuitivos. Mas, com isso, eu faço, eu gosto de fazer uma *crítica afetiva*, em que o artista é considerado como pessoa antes de ser artista.

AL: *Vamos voltar a essa questão muito séria que você destacou, de como a mídia elucida alguns nomes e não cita outros, e com isso, muita gente de valor desaparece, não é? Então, eu acho que toda época tem os seus representantes, e o restante...*

MS: Tem aqueles que se tornam emblemáticos e tem o resto. Às vezes, em uma época e em um determinado espaço, há um que é muito considerado e, depois, ele desaparece, como vários outros. Nós temos, um artista que é hoje muito marcado pelo seu estilo, que é Álvaro Apocalypse, um grandíssimo artista, um desenhista fantástico. Mas hoje, ninguém sabe mais nada dele e nem da obra dele. Eu fui à Escola de Belas Artes no ano passado fazer alguma coisa; eu não conheço ninguém lá mais, e ninguém me conhece. Aí cheguei ali no pátio, tinha um grupo de alunos sentados, conversando, e perguntei: "Vocês sabem onde que o Álvaro Apocalypse está dando aula?" "Não, não sabemos quem é Álvaro Apocalypse". Aí, fui passando para outros: "Você sabe onde posso encontrar o professor Álvaro Apocalypse?", até que um chegou para mim e disse: "Não, o Álvaro Apocalypse já morreu há muito tempo; e até saiu um livro dele agora, eu tive notícias." Aí eu falei: "Mas ele morreu mesmo, você tem certeza?" (Falei meio assim, espantado.) E ele: "Não; ele morreu, sim, tenho certeza, e saiu o livro." Aí, eu estava com o livro na mão (eu escrevi um texto para a publicação, junto com outro da Madu) e falei: "Então você ganhou um livro", e dei para ele. Foi o único lá na escola; e perguntei a várias pessoas, onde encontrava, onde o Álvaro Apocalypse dava aulas. É um artista muito importante para arte e os artistas daqui, sobretudo pela Escola de Belas Artes da UFMG; mas é assim, o que acontece é isso. Se não há um trabalho mais programático de manutenção do nome

do artista, ele morre, desaparece mesmo. Hoje, a gente tem artistas que estão aí, como o Jarbas Juarez por exemplo, que é um artista muito interessante, um sujeito exemplar. E o Eduardo de Paula, grande... mas ninguém sabe onde eles estão; ninguém vê a suas obras, ninguém sabe nem qual é a obra deles. Eles devem ser um pouco mais velhos que eu, com os seus 78/80 anos, talvez. Estão muito bem e são artistas muito importantes, muito bons, que mantiveram uma linha de pensamento desde o início dos anos 60 até agora; então, hoje, são muitos os artistas e não dá mais para acompanhar todo mundo. É muito artista aí na praça!

AL: Você deixou o Palácio por volta de 1986?

*MS: Foi em 1985. A minha última exposição lá foi muito bacana. O Goethe Institute trazia exposições ótimas para o Brasil, principalmente aquelas que eram retrospectivas de um determinado movimento, de determinadas escolas e coisas assim, e eles trouxeram uma mostra grande sobre o Dadaísmo. E eu resolvi investigar os reflexos do Dadaísmo – ou do pensamento dadaísta – em Minas Gerais. Fiz uma exposição ótima, que se chamou *Um lance de Dadá em Minas*. Elaborei um texto louco (mas que, hoje, eu acho bom) falando das coisas que foram acontecendo nesse tempo todo. Convidei vários artistas que tinham a ver com o modo de pensar do dadaísmo e foi uma belíssima exposição, que complementou aquela outra. Eu sempre fazia assim, um complemento; quando vinha uma exposição de fora, eu aproveitava aquela ideia e pensava: o que é que tem em Minas que tem a ver com isso aí? Quais são os reflexos disso aqui?*

AL: Ela foi maravilhosa (com o Mallarmé), não é?

MS: Tinha muita coisa engraçada nessa exposição, muita irreverência, sabe? Eu nem me lembro mais.

AL: Você participou de alguma coisa da época em que o Lincoln Volpini era mais irreverente? Ele fazia uns trabalhos com papelão e fita crepe, lembra?

MS: Sim, eu acho que dei a ele a maior força, porque depois da época do problema dele...

AL: ... com a ditadura, não é?

*MS: É. Quase sempre, eu sempre buscava alguma forma de inseri-lo em uma exposição ou outra. No primeiro *Salão do Futebol*, que eu fiz na Copa de 78, ele fez um negócio imenso, muito forte. Ele não tinha medo de pôr as coisas em público, e a gente acatava.*

AL: Quando foi que ele teve problemas com a repressão?

MS: Foi nos anos 70, durante o Salão Global de Inverno, em 1979. Mas ele trabalhou muito; não o acompanhei tanto, pois a partir dos anos 80, eu perdi o contato com ele.

Quando vieram os anos 90, veio também uma recessão econômica muito forte, que gerou uma certa interiorização, um movimento um pouco mais introspectivo. Surge também um movimento voltado para o vídeo, para a fotografia, e aí a pintura começa a ser deixada para trás. O que você acha desses acontecimentos?

A pintura mais informal começa a perder, mas os construtivos avançam mais. Depois – mesmo alguns desses – retomam todo o veio construtivo. Depois, é aquela coisa... vem um Neossurrealismo e coisa e tal... essa confusão toda. E há grandes

artistas figurativos que trabalham essa área fantástica, muita gente boa, um pessoal muito bom. Mas aí é aquela mixórdia, aquela coisa em que uns fazem uma coisa, outros fazem outra, que ninguém tem a preocupação de ser aquilo que tinha nos anos 60, 70 para cá. O artista tinha que ter coerência. Então, os artistas que faziam coisas muito diferentes eram eliminados. “Não, esse lá começa uma coisa, faz outra”; depois dos anos 80 até hoje (mas, principalmente, a partir dos anos 90) a diversidade de linguagem, de usos, passou a ser uma qualidade, o que antes era defeito.

AL: Porque, às vezes, você vê uma marca em uma produção diferenciada: a mesma coisa com materiais diferentes, mas a mesma marca ali noutra meio. Então, você não considera que o artista se manifesta, de diferentes maneiras, mas sempre por essa mesma marca?

MS: Sim, mas você vê artistas como o Amilcar, que vai mais em profundidade, ou a Sara Ávila, que é uma artista que não teve valorização aqui, que merecia (mas teve fora) e que foi uma grande professora e artista. Eu até brinco que vejo, hoje, nessa arte meio conceitual, o que eu chamo de *pegadinhas conceituais* (já tem um tempo que muita coisa é aquela coisa assim, engraçadinha). Mas, veja bem: A maior parte desses trabalhos são como eram os exercícios que a Sara dava em suas aulas de Criatividade, na Escola Guignard (exercícios de aula, ali, assim, de prática de escola). Hoje, essas mesmas coisas, *iguazinhas*, estão virando obras. Ela foi muito importante. E tem outros artistas que ficam assim, à margem, que é o caso também da Ana Amélia Diniz Camargos. Ela começou nos anos 70, mas ela explodiu nos anos 80, e hoje, com 82 anos ela faz uma obra mais jovem que a da moçada por aí. É uma obra forte e interessante nesse sentido, que faz a gente ver, querer perceber o que é, uma grande artista. E ela é *Geração 80*, por estar muito ativa naquele momento, com os artistas que saíram do Núcleo Experimental do Amilcar; ela foi uma das que mais avançou. A Eliana Rangel também esteve lá, e fez uma obra importante, que não foi considerada; uma obra de muito boa qualidade, mas é assim: tem aqueles que entram em uma linha que interessa à mídia, aos críticos, aos curadores (não só daqui, mas de fora também); e outros que não te interessam naquele momento. Às vezes também – como já aconteceu comigo – o crítico pode não perceber determinada qualidade, de determinado artista; ou mesmo não se interessar por suas propostas em determinado momento. A gente acaba não notando, pois há coisas que passam em branco.

AL: A gente não tem os olhos naquele momento e só mais adiante vai compreender aquilo; eu entendo.

MS: É, isso acontece com qualquer um, pois, às vezes, ele está embalado em uma determinada linha, em um determinado interesse. Então, hoje, você vê determinados críticos que estão próximos daquele tipo de arte, e ignoram os demais, porque não interessa. Você vê muito esses críticos de São Paulo assim.

AL: São grupos, não é?

MS: Sim, grupos que praticam um determinado pensamento conceitual. Eu sempre tentei não me fechar em uma única ideia. Eu sempre achei que o bom da arte é ter um milhão de possibilidades; então, eu gosto dessa diversidade, eu me interesso por arte *naïf* e me interesso por um conceitual mais radical, da mesma maneira. Hoje, eu vejo um pouco de *performance* e de vídeo, essas coisas; nesses casos, eu já tenho

certa dificuldade de chegar e não me maravilho. Porque eu vejo muito uma facilidade, que não é uma facilidade que o Amílcar encontrou (e mesmo outros artistas), uma facilidade aparente, profunda, de chegar ao melhor, fazer um desenho que teve um transcurso de uma vida inteira. Mas eu acho que acontecem muitas coisas que realmente – às vezes, por ideologia; vou falar ideologia, mas é outra coisa – fazem com que um crítico dê ênfase a determinados artistas e tipos de obras. (Há muito disso, uma ideologia mesmo.) Outras vezes, deixam de considerar, de ver, de perceber, de fruir coisas importantíssimas. E assim, em outras vezes, acaba condenando esses artistas ao ostracismo e ao desaparecimento. Acontece muito isso, com todo mundo, não é? Eu falo dos críticos, e eu tento ser menos isso, muito menos radical. Como eu não sou um teórico, eu não tenho muita dificuldade de ver a diversidade. E, hoje, mais do que nunca, ela é muito importante.

AL: É uma polivalência, pois são muitas informações para você corresponder. Mas agora, talvez seja mais importante esse olhar mais introspectivo, que adensa ao invés de lançar muito para fora.

MS: É, porque esse volume de informações que a gente tem, que vai adquirindo com o tempo, é realmente demasiado. Você tem que peneirar e, mesmo assim, pode colocar coisas em compartimentos diferentes; e você vai aí, você vai buscar ali.

AL: É isso mesmo. Muito obrigada.

2B. 3 Marcus Lontra Costa Luiz Áquila

Andrea Lanna: Marcus e Áquila, falem para nós sobre o movimento nas Artes Plásticas no Rio, na época da Geração 80.

ML: O Áquila pode falar da *Geração 80*, da importância da Escola de Artes Visuais, etc e tal. Aí eu falo mais e faço depois um finalzinho, sobre como eu vejo essa história aqui em Minas.

AL: Ótimo; está tudo bem para vocês?

ML: Sim; posso começar. Acho que é basicamente o seguinte: vamos tentar entender o processo dentro de uma realidade, dentro de um momento específico da história brasileira. A gente está falando do início dos anos 80, quando se começa a viver de uma maneira mais efetiva o processo democrático. Acho que, no caso do Rio, foi bastante sintomático eleger um cara como o Leonel Brizola (naquela época), que era o principal ódio dos militares, uma figura de referência política que as pessoas tinham de infância. Então, já havia uma campanha logo depois das *Diretas Já*, havia todo esse plano de redemocratização, e é possível perceber que havia um discurso hegemônico da arte brasileira, explicável a partir de uma estratégia da resistência à ditadura; e esse discurso já estava se tornando inadequado, no momento em que a ditadura estava desmoronando. Seria até justo não chamar a ditadura em 81/82 de ditadura; a gente poderia chamar até de *estado autoritário*. (Eu digo isso porque, em 72/73, as pessoas eram torturadas e mortas, e em 78, as pessoas não eram mais torturadas; as pessoas estavam batalhando para a distensão lenta e gradual, mas já havia uma anistia.) Eu me lembro de ter recebido o Luís Carlos Prestes de volta ao Brasil em 78 – os exilados voltaram – e então, teve um processo que culmina evidentemente em 82, com a eleição dos governadores, que, no caso do Rio, é a do Brizola (o que é sintomático, por ser uma liderança trabalhista anterior ao golpe, que retorna ao poder na segunda cidade mais importante do Brasil). Então, por tudo isso, eu acho que até o título da exposição *Como vai você, Geração 80?* é muito importante, na medida em que há uma geração que perde a referência direta com os antigos professores (cuja maioria está meio *vovozinho*). Então, surge uma geração de novos professores (artistas em plena atividade), que começa a elaborar, a trabalhar e fomentar a capacidade dessa galera. Esse discurso hegemônico da resistência (como eu estava dizendo) começa a perder sentido, e a gente começa a descobrir que havia uma produção artística muito curiosa em alguns centros, até alguns deles criados pelo regime autoritário, como a própria Escola de Artes Visuais do Parque Lage (criada em 75, em um período autoritário, de ditadura).

Rio de Janeiro, RJ, 1955. Curador independente, membro da Associação Internacional de Críticos de Arte e professor na Universidade Estácio de Sá. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, RJ, 1943. Artista plástico e professor. Vive e trabalha em Petrópolis, RJ.

(O artista plástico Mário Azevedo também fez parte dessa entrevista.)

LA: *Ela foi criada da fusão entre outras instituições, não é?*

ML: Sim. O que também não é uma coisa surpreendente, na medida em que a gente pode pensar que o grande momento da arquitetura brasileira foi criado também em um regime autoritário, com o Gustavo Capanema (então ministro do regime autoritário do Estado Novo), que permitiu a construção de tudo aquilo. Quer dizer, esses processos são as brechas que existem; a própria criação da Funarte, que foi também uma agência de fomento à atividade artística bastante razoável. Então, no caso específico, a gente começou a perceber que havia uma produção, que começava a surgir a nova produção, de uma galera jovem até então desconhecida, que ninguém sabia quem era e que era uma turma formada de maneira muito curiosa, por profissionais, por artistas, que tinham uma característica bastante voltada para as técnicas mais tradicionais da História da Arte. No caso do Rio, havia uma oficina de gravura dirigida pela Anna Letycia e havia uma oficina de escultura dirigida pelo Haroldo Barroso, no Museu do Injú, em Niterói. Tinha o Bloco-Escola do Museu de Arte Moderna e, em especial, a ação do Parque Lage, que sofreu uma reviravolta muito grande com a questão da Escola de Artes Visuais, onde o trabalho do Rubens Gerchman foi muito importante. E houve um momento em que, a meu ver, houve uma redução no apoio a ele por uma jogada política, e veio outro diretor na sequência (o Rubem Breitmann), que teve a sensibilidade de convidar artistas importantes (pintores em especial) para que desenvolvessem trabalhos ali, com aquela turma. No decorrer dessa história é que se começa a criar um movimento artístico brasileiro que é muito legal, quando se procurava mostrar um outro tipo de discurso – que se somasse ao discurso existente – para compreender o Brasil de uma maneira mais complexa: foi isso que uniu os processos depois. A ação do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, que começa com Paulo Sérgio Duarte, e depois segue depois com o Paulo Herkenhoff, também vem por aí; quer dizer, há uma conjugação de situações produtivas, ali naquele espaço físico, ali no Brasil, quando nasce um olhar diferente para as artes. Nessa época, temos um país que se redemocratiza, pois havia ilhas de conhecimento, sem o diálogo necessário entre elas. Existe uma geração jovem que se dedica à questão do fazer artístico, para a qual um tipo de produção meramente cerebral *era complicado*. Eu falo isso da nossa geração e até cheguei a escrever sobre isso, na medida em que nós não pudemos, no início das nossas vidas, desenvolver um certo tipo de ação política social; nós a desenvolvemos, por causa ainda de resquícios do autoritarismo, como uma política de ação corporal. Então, nós éramos muito mais afetivos uns com os outros. Uma vez eu estava conversando com uma artista e com o marido dela, e eu dizia isso, e ele discordava desse meu argumento, e eu estava abraçado com a mulher dele, que concordava comigo. Agora, isso era inadmissível na geração dos meus pais! (Imagina se um amigo ficaria abraçado com sua mulher e você achando isso natural?) O que é absolutamente natural para nós, hoje (quer dizer, a gente se abraçar, a gente se pegar, a gente se tocar). Então, essa política do corpo que nós criamos na nossa geração, também se refletia na produção artística, pois (a meu ver) a gente precisava do corpo para se expressar. A política que nós adotamos não era uma política ainda partidária, mas já era essa que hoje está se tornando evidente. Hoje, nos estamos discutindo os direitos da mulher, dos negros, das minorias sexuais, que são questões políticas que nos interessam, que nos tocam, em uma discussão muito maior... se o mundo deve ser extremamente socia-

lista ou deve cair na barbárie do mercado financeiro. Mas, hoje, esse questionamento do sistema, talvez até de uma maneira triste, se direciona por outro tipo de política. Eu acho que essa geração foi uma geração para a qual o corpo – o toque, a identificação – era tão necessária, que seria difícil você imaginar a produção de uma arte extremamente cerebral. Assim, em certo sentido, a pintura surge, retorna forte nessa história – também por pessoas como o Áquila, como todo o grupo do Parque Lage – por uma necessidade dessa galera de botar a mão na massa; porque o que a gente fazia era botar a mão na massa. Eu me lembro que nós aqui, em Belo Horizonte, sempre fomos *superafetivos*, nessa coisa de pegar, abraçar, coisa que não rolava na geração anterior. Isso eu acho que foi fundamental: a ideia de o corpo se concretizar no exercício!

A gente acabou de chegar de uma vista a uma exposição do Amilcar de Castro, com aquelas telas enormes em um galpão espaçoso. O que mais me impressionou naquele trabalho é que aquilo ali é o gesto do cara – aquele velho, já com 82 anos – que pegou em uma vassoura (cheia de tinta) e fez tudo aquilo lá. E é o corpo; aquilo ali é quase que uma impressão digital, é um rastro dele; é ele ali. A força para mim era sentir; eu estava vendo aquilo e estava também vendo ele abaixado, com o *vassourão* fazendo aquilo: isso é corpo! Eu acho que essa questão do corpo que se presentifica então na pintura, é exatamente a base da questão dos anos 80. Quer dizer, até o Mário Azevedo, por exemplo (que tem até um trabalho de caráter um pouco mais geométrico, mas...) fazia o papel artesanal, com os dedos, com a mão aberta, e ali ficava aquele registro tátil passando na matéria, trabalhando, circulando. É a essa necessidade, da matéria (materialidade das coisas) e do gesto, que uma arte extremamente cerebral e conceitual (muitas vezes) não correspondia. O único caminho da nossa revolução era o corpo; se nos tirassem o corpo, a gente não ia ser coisa nenhuma.

MA: Era algo sensorial!

ML: Exatamente; aí, essas questões... veja na escultura, no sentido tradicional, no trabalho da Celeida Tostes, na cerâmica, no gesto de apertar, de manipular, de moldar... corpos, entendeu? Tanto assim, que havia isso muito forte no Parque Lage, no trabalho da Celeida, na pintura do Áquila, na pintura do Charles Watson. Eu me lembro muito bem do Parque Lage... mas eu não quero falar sobre isso, quem vai falar isso é o Áquila.

AL: Na pintura, a gente pode entender que, na hora em que sai da moldura, ela se solta, vai direto para a parede...

LA: É; a Escola de Artes Visuais do Parque Lage tem uma história libertária desde o período do Gerchman. Tinha um cara, um dramaturgo que é pouco falado – o Paulo Afonso – autor de teatro e jornalista, que era o Secretário de Cultura no tempo da fusão e foi quem chamou o Gerchman; e deu força e liberdade a ele, para fazer aquilo que quisesse lá. (É importante lembrar que, além de colocar gente competente para trabalhar nas instituições, é preciso também dar todo o suporte a elas; senão, nada feito!). Ele foi de uma coragem... eu, por exemplo, não teria aquela coragem. Porque aquela escola era um centro medíocre de pintores, que ficavam pintavam retratos...

MA: Era o Instituto Nacional de Belas Artes, não?

LA: ...que pintavam cenas com *flamboyants*. (Retrato mesmo... ficava aquele *flamboyant* no meio das telas.) E o Gerchman deu a virada ao fazer uma escola voltada para a expressão; e, ao mesmo tempo, ele criou um curso básico. Porque, naquele período, a escola tinha um bom recurso financeiro (que vinha da fusão dos dois antigos estados, Rio e Guanabara); e então, ele podia pagar razoavelmente bem os professores. E esses mais antigos – que estavam lá há um tempão e não queriam sair ali do emprego – ele pôs de lado. Mas eles continuaram a receber seus salários. Ele criou um negócio que se chamava de Núcleo de Lazer: você tinha um sujeito em frente a uma mangueira maravilhosa, fantástica, e pintando aquilo em um cartãozinho postal: e eles ficavam pintando... uma *paisagem suíça* cheia de cabritinhos pela cena!

ML: ...com uma mangueira tropical na sua cara!!!

LA: O Gerchman traçou um limite aí e a Escola se desenvolveu do outro lado, completamente afirmativo e experimental. Isso criou um substrato, uma base para nós todos. Nesse período, ainda havia uma ditadura muito severa e ali virou também uma grande *válvula de escape*. Era um local em que havia liberdade e os jovens podiam se manifestar; haviam também muitos intelectuais por lá, como os novos poetas da poesia marginal... Cacaso, Chico Alvim, Chacal.

MA: Havia a presença do teatro também...

LA: O teatro também acontecia lá.

ML: Teve o Joaquim Pedro de Andrade – com o *Macunaíma* – nessa época.

LA: É; uma boa parte dele foi filmada lá. Mas, daí, quando acabam as verbas *da fusão* – exatamente quando Gerchman sai e entra o Breitmann –, o dinheiro para pagar os professores desaparece; só os professores do Estado (aqueles que estavam lá pintando cabritinhos) ficaram estáveis; mas a Escola não os cabia mais! (A única professora estatutária que ficou foi a Celeida, que exatamente por isso tinha salário garantido, passando a ser, inclusive, o coração da Escola em determinado momento.) Aí então, houve um acordo: nós tínhamos ateliês lá dentro e os alunos pagavam a escola; 33% desse valor ficava para a Caixa Escolar (como no grupo escolar, antigamente, tinha um envelopezinho para isso...); e ele guardava aquilo e dava o que restava para o professor; era o nosso salário. E nós podíamos trabalhar ali o dia inteiro; eu ia para a Escola às 10 da manhã e saía às 10 da noite. E, nisso, a gente tinha a convivência com os alunos...

ML: ... comendo bolo de Fanta!

LA: Não; bolo de Fanta eu não comia. (Olha, eu fiz coisas incríveis lá dentro, mas sempre me recusei a comer bolo de Fanta, uma especialidade – duvidosa – da cantina da escola.) Aí, dessa maneira, a gente tinha uma convivência diária, louca, com todos esses alunos. E eles estavam o tempo todo percebendo a sua necessidade de fazer – e

ao mesmo tempo percebendo as dificuldades do fazer – e as dificuldades dos próprios professores, que é uma coisa que nunca se dá em público, não é? Quer dizer, nenhum professor/artista trabalha normalmente na escola, na cara dos alunos; e aí os alunos vinham e ficavam ali, pintando também ou sentados, conversando, vendo a gente pintar. Isso nos tirava do pedestal e eu acho que essa foi a grande vantagem.

MA: Era um atelição, aberto para o trabalho; não era uma aula tradicional.

*LA: É; e desmitificou o trabalho. E a pintura é uma atividade humana que tem, tanto um lado muito prazeroso, quanto outro lado de várias dificuldades, de empenho e tudo mais. Além disso, nós dávamos aulas também – haviam aulas, em que se via o trabalho dos alunos e se debatia sobre eles – e daí surgiam debates, conhecimentos: era uma vivência teórica e prática. Certos críticos tentavam fazer uma linha, separando os *racionalistas conceituais* – ou *pós-dadá* ou *pós- Duchampianos* – e os *sensíveis pintores*, como se fosse um bando de pessoas intuitivas e ignorantes, o que não é verdade. Porque ali, havia a Beatriz Milhazes, por exemplo, que é uma mulher culta. O grupo de alunos do Parque Lage, que depois virou a chamada *Geração 80*, foi um grupo talvez mais informado, mais culto, e a gente vê isso pela história das pessoas. A Beatriz sabe falar sobre seu trabalho, sempre articulada; o Luiz Pizarro é hoje chefe das atividades de ensino do Museu de Arte Moderna. O Ângelo Venosa era *designer* da Casa de Rui Barbosa, além de artista plástico; um *designer* supercompetente, em outro exemplo. Então, não existia essa dicotomia entre ser artista e pensar; na verdade, as pessoas – como a maior parte dos seres humanos – pensam e sentem, e, de vez em quando, tentam pensar e sentir parecido, o que é muito difícil.*

MA: Buscam se equilibrar, não é?

LA: Promover esse encontro, não é? A arte é o único momento em que a gente (batendo uma palma no ar) sente e pensa parecido.

ML: E existiam maneiras de perceber isso – que eu acho muito legal – como o Áquila contou. Por exemplo, um grupo de pintura, com duas pessoas extremamente preparadas – como ele e o Watson – e com maneiras inteiramente diferentes de agir. Então, a maneira como um abordava o trabalho de um artista era completamente diferente da maneira como o outro abordava; e nenhuma das duas era absolutamente certa ou absolutamente errada; eram apenas maneiras diferentes de abordar uma mesma questão. E isso...

LA: Era algo que, em um espaço comum, passava a ser complementar.

*ML: Exatamente. E outra coisa interessante também é que essa visão, que eu acho muito perigosa – de tentar imaginar que a escola não tinha uma ação, não tinha um sistema didático, uma pedagogia determinada – é um resquício horroroso da Escola de Belas Artes tradicional, em que o que não existe de pedagogia adequada é a gente estar no século XXI, ainda defendendo uma Escola de Belas Artes tipificada, que pensa com *cadeiras* isoladas de Pintura ou de Gravura, em um mundo em que isso é absolutamente anacrônico. O Parque Lage tinha é isso, que é muito legal: é a ideia real do fazer e do discutir.*

Por exemplo, o Aguinaldo Coelho – um amigo nosso, que estudou na EAV – que é o Secretário de Cultura do Estado de Goiás, com quem eu brinco e graças a Deus, ele tem uma memória desgraçada. (Pois, inclusive ele não foi nem professor como o Áquila e nem diretor como eu; foi aluno e vai muito bem.) Então ele saiu por tudo quanto é lugar no Parque Lage e se lembra de tudo quanto é professor: como eram as aulas de todo mundo. E ele falou, recentemente, como é que era a aula do Áquila, do Watson, da Celeida, e de todo mundo com quem ele fez. (Ele fazia inclusive com os antigos, mais caretas, digamos assim. Até o Jaime ele fazia... de tudo.) Então, o que era meio engraçado, é que ele me dizia que mesmo aquelas que trabalhavam nessa parte básica, nas aulas de desenho por exemplo, eram pessoas muito legais e as aulas funcionavam bem; havia uma professora espetacular, bem mais velha, que era a Isabela Pereira, e outros (estreando) como o Jaques Jaques e o Luiz Ernesto; eram os três primeiros, iniciais. A gente fazia os trabalhos e os discutia, que eram produzidos em turma; e aí a gente chegava à conclusão de qual que era mais interessante, por que era melhor, e todo mundo discutia sobre alguma coisa real, que estava ali, sendo produzida naquele momento. Então, era importante que todos eles trouxessem experiências variadas de vida que surgiam nas obras. O Watson – por mais brasileiro que ele seja hoje – era um *british*, um *scottish*, um verdadeiro *navegador grosso*. Ele não tinha a doçura diplomática e francesa do Áquila, por exemplo, que sabia... entendeu?

LA: Eu era mineiro!

ML: E era precioso, porque ali, esse tipo de provocação criava uma maneira de refletir, de discutir o seu trabalho. A Celeida pairava *meio ali por cima*, como uma artista espetacular que era, uma mãezona daquela escola e que deu em uma história ótima (que o Áquila cunhou): criou-se o verbo *celeidar* (para as pessoas meio difíceis em mergulhar no processo artístico, de fato); era preciso que essas pessoas fossem *celeidar* por algum tempo. Você repara, por exemplo, na Beatriz, na Adriana Varejão, no Daniel Senise, e você percebe ali, um Áquila, uma Celeida, você sente que tem o Parque Lage neles. E não é no estilo; é na sensação e na maneira...

LA: ... na atitude.

ML: Isso; na atitude do Parque Lage. E o que eu acho muito importante é que eles trouxeram também uma bagagem cultural. Porque – como o Áquila falou – quando ficávamos de 10 da manhã às 10 da noite lá, não ficávamos falando só de arte. Ele parava, comentava sobre a vida, sobre o Brasil, sobre a situação política, sobre a moça bonita que passou, etc; e isso criou uma coisa que eu acho muito importante, pois nós passamos a ter um tipo de trabalho de arte que dialoga com a História da Arte sim, mas também com o processo cultural brasileiro. O que eu percebo é que quando olhamos para um trabalho da Varejão, por exemplo, e se não falarmos do Barroco de Minas Gerais, não temos o que falar mais. Gostando ou não, ele se insere em uma questão brasileira também; não é só uma discussão sobre a História da Arte, entende? E isso acabou criando, inclusive, novos curadores, com outras visões, e que não se limitavam a esse *meinho*; acho que a ação foi muito grande nesse sentido. Foi, surpreendentemente, uma geração que tinha esse tipo de comunicação; o

Parque Lage era quase como que um polo irradiador, mas que também acontecia em outros lugares.

MA: Não era quase, ele era, não é?!

ML: Mas a informação não era tão grande, entendeu?

LA: Mas o que é curioso é que essa geração que estava lá, que é a geração do Marcus, foi criada com o Brasil já voltado para uma questão do século XX, para a questão do capital, em uma desmitificação da questão do dinheiro, do pagamento, da venda, da compra.

MA: A maioria já tinha um certo profissionalismo, ou uma facilidade nisso.

LA: Sim, no sentido contemporâneo; em que a arte é como um bem transacionável (e eles não eram boêmios, como nós fomos); acho que eles também tiveram essa capacidade de organização. Isso se refletiu no trabalho deles e se reflete, ainda hoje, quando a maioria ainda continua a dar aulas; e também, no exercício como professor dessa escola tão livre.

*ML: É a falta de culpa, não é? Havia um sentido bélico que é compreensível na ditadura, eles e nós; eu até escrevi um texto uma vez, em contraponto ao texto do Frederico sobre a geração que levou porrada, e eu (no auge da minha juventude) o intitulei assim: "A geração que não levou porrada"; era a nossa, um pouco que respondendo a isso. Há um período na história brasileira, até 1975, em que tudo caminhava para um buraco mais profundo; a cada notícia tudo era pior. De 1976 para cá, as coisas foram melhorando pouco a pouco. Como se fosse assim: chegou no fundo do poço, e agora, fosse subindo. Nós fizemos parte... quer dizer, o Áquila pega essa primeira fase dura e a gente já pega a fase de *está ruim, mas está melhorando...* então a gente tinha naturalmente um otimismo, no qual eu percebo que as relações com o circuito de arte operam de uma maneira natural com essa geração; a gente não tinha o ódio ao mercado que o pessoal da outra geração tinha.*

LA: Ou dizia ter, não é?!

ML: É... dizia ter.

MA: Mas também, antes não havia mercado de fato, não é?

ML: Havia um mercado mais careta...

AL: ... e começando.

ML: É. Havia um mercado, claro, muito menos estruturado do que hoje. Mas a capacidade de diálogo com as instituições era mais adequada, era mais razoável, e isso eu acho correto. Quer dizer, as pessoas tinham uma consciência mais profissional.

LA: Mais real. Menos utópica. Eu acho que a minha geração ainda pegou a questão da utopia, quer dizer, o mundo idealizado; e essa turma não, já caiu na real cedo. E depois, eles eram pessoas que já começaram quase todos já adultos; tinham mais de 25 anos, eram profissionais: Daniel era engenheiro, Luiz era engenheiro, e eles pegaram um momento...

ML: No começo, eles eram caras que trabalhavam no Banco Nacional.

LA: Eram três, não é? Luiz, Daniel e João Magalhães. Viveram um momento da crise das profissões ideais, coisa da época dos seus pais. Com a crise do álcool (e *outras crises* também) nos anos 80, as profissões que davam certeza absoluta de viver bem *para sempre* – engenheiro, médico, advogado – também entraram em crise, e as pessoas começaram a procurar outros valores, mais internos (que era como lidar com a emoção, como representar a emoção).

MA: Serem mais felizes – no sentido do seu projeto de vida – não é?

LA: Sim: ser mais feliz. A arte não traz felicidade, mas nos deixa mais plenos.

ML: Você começa a perceber que há grupos de pessoas na sua geração que resolvem claramente que serão artistas plásticos, atores, bailarinos ou cantores: nós convivemos com isso cotidianamente na nossa juventude. Era raro, quer dizer, tinha aquele que vai fazer Direito, que vai ser médico, etc; mas a grande maioria dos nossos amigos, todo mundo, queria fazer alguma coisa com arte.

LA: É a organização da emoção.

ML: Exatamente; e faziam alguma coisa no sentido de verbalizar, viabilizar. Eles tinham uma visão em que as coisas estavam caminhando bem, havia um discurso de otimismo, a gente estava em um país que estava entrando em um processo democrático depois de uma longa história, e as coisas estavam acontecendo. Havia um detalhe, que até hoje me chama muito a atenção, e que eu acho que, talvez, o Brasil nunca tenha vivido dessa forma: é que, nos anos 80, as Artes Plásticas eram comentadas no dia a dia das pessoas.

LA: Como essa *discussão comum*, não é?!

ML: É. Você chegava na praia e tinha gente falando das exposições, por exemplo; e isso começou a abrir um espaço, em certo sentido, para muita gente: começou a existir espaço para pintores, para escultores.

LA: E para os artistas conceituais, também.

ML: Também; começou a *acontecer*, pois houve um histórico. Tentou se criar uma animosidade, quando na verdade, ela não houve. Tanto que a própria ideia da *Geração 80* era uma coisa de fazer quase que um canto da diversidade. Eu te confesso que detesto essas imposições geográficas e me irritavam muito algumas discussões da vocação geométrica... esse papo de que mineiro é assim por causa de montanha... acho isso uma discussão absolutamente desnecessária, inexplicável. A geografia do mundo é uma outra (já era outra nos anos 80!); e hoje então, com a Internet ou o *Facebook* – por exemplo – você vai aceitar quem quiser aceitar; tudo mudou a partir disso e você se comunica com todo mundo, quando quer. Aí a gente fica justificando algumas histórias... aí não rola. Quer dizer, eu vejo Belo Horizonte como uma cidade

muito interessante e com todas as qualidades e problemas de uma metrópole e pronto, as pessoas reagem assim. (Não vejo nenhum problema.)

AL: É algo característico.

ML: É. Eu acho difícil... acho que podemos falar assim: aquela pessoa tem esse temperamento, uma outra pessoa, tem outro. E a obra tem isso também.

LA: Acho que tem outra lógica; pode ter até uma identificação com uma região, um local, mas isso não é obrigatório.

ML: É claro que não é obrigatório!

*LA: Mas eu queria falar ainda sobre a questão da satisfação em arte. Logo que eu assumi a direção da Escola de Artes Visuais – ela tinha sido despejada, estava naquela bagunça, em uma *dureza* completa – eu fui para o *Sem Censura* (um programa de entrevistas de grande audiência na TV Educativa – pelo menos naquela época – atualmente o Canal Brasil) para considerar o que a gente ia fazer ou, na verdade, para fazer *um caixa*, uma propaganda para a escola. Aí no *Sem Censura*, antes de mim, havia um homem que estava vendendo cartão de crédito para motéis; veja só, que coisa. Ele foi entrevistado e falou, mostrou como era prático ter *um cartão de crédito para motel*, e que se podia, inclusive, dar qualquer endereço para cobrança, para não mandarem para a sua casa, etc. Aí chegou a minha vez, e eu falei sobre a Escola do Parque Lage, sobre tudo que as pessoas podiam fazer lá durante o verão. E havia um entrevistador, um Pastor Jonas não sei das quantas, sério e até simpático, que se vira para mim e diz: “Professor, o senhor acha que consegue formar um artista em três meses?”. E eu falei: “Olha, eu estou aqui na mesma posição que o gerente de motel; não garanto satisfação.” Na verdade, é isso; na arte, a satisfação não é garantida, mas pode dar uma amplitude, como você falou.*

MA: E oferecer um espaço, de liberdade, não é?

*ML: Tem aquela coisa que eu adoro (de 1857, eu acho): “Quando eu dou aulas de arte para o carpinteiro, eu não tenho o intuito que ele se torne um artista, mas eu prefiro que ele se torne um carpinteiro feliz.” A possibilidade da gente se relacionar com a instância da arte – porque a arte é uma instância do ser – pode resultar na necessidade de trabalhar isso profissionalmente, no sentido de se especializar, se dedicar a um tipo de questão, assim como se pode ter a capacidade, mais importante, de se sensibilizar (e a todos) com isso. Quer dizer, eu ter a capacidade de olhar e achar que aqueles copos ali são *superbonitos*, por exemplo; aí eu começo a pensar na pintura do Manet, no *Folies-Bergère*, naquela mulher que ficava refletida no espelho de um outro bar, naquele ambiente, em outro tempo e outro espaço. A gente começa a delirar em uma história como essa e isso é uma experiência artística que nos enriquece como ser humano. O ser humano, na verdade, se justifica pela capacidade de produzir e absorver arte; porque, se não fosse isso, não existiria cultura. O cara estava lá, todo o mundo, os bichos corriam atrás para matar o bisão, e o ser humano também. Só que um cara (e para mim, é uma cena que muito clara) na caverna, e pegou o sangue e fez um bisão; ele fez aquilo para não esquecer; fez aquilo para*

dizer: “Olha só, você se lembra disso?” Então, um outro chegou e começou a rabiscar como foi a briga, e fizeram uma ópera no final. Aquele *bisãozinho* lá – aquela imagem registrada – criou a identidade daquele agrupamento humano, e se estabeleceu a primeira relação de cultura: algo se transmitiu, fez-se um totem. Aquela é a galera do bisão, como aquela outra é a galera da coruja, como a do *não sei o que*, etc.

LA: O bisão passa a ser (a cultura) deles.

ML: Exatamente; ele incorpora o bisão e começa a recriar o mundo a partir dessa consciência óbvia; de que ele sabe que, se não fizer aquilo, vai esquecer. Das coisas daquele acontecimento. (Aquele grupo vai esquecer daquilo que os uniu!) Essa (consciência) é a característica do ser humano, que é a capacidade de saber, de entender o seu próprio processo de esquecimento. Para ele não perder o mundo, ele refaz o mundo, imprime o mundo; porque aí, no dia seguinte, ele vai se lembrar daquele mundo e daquela cena.

MA: *É algo do campo simbólico-sensível.*

ML: Exatamente.

AL: *Imagina – isso depois de muita repressão – como isso eclode no final dos anos 80, quando era tudo liberado; antes, tudo era velado...*

LA: Nós conversamos isso no táxi aqui agora, que aquele foi um período em que você não precisava mais ter um subtexto, não precisava mais de falar nas entrelinhas. Porque isso era muito perigoso, anteriormente. Se colocar nacionalmente, por exemplo, era perigosíssimo.

ML: Para tocar ainda em um outro fator muito importante, talvez até polêmico nessa identificação, é preciso falar da maconha. Porque o *baseado* era um instrumento de comunicação: eu olhava para você na praia, e ia com a sua cara; tudo bem, você é uma moça, novinha, bonita, legal, deve ser da minha galera. Mas eu não sei se você é uma informante do Dops – se é *uma desgraçada reacionária*, por exemplo – e aí eu fico esperando os sinais. Eu começo a examinar primeiro se você entende as minhas gírias, que é uma metalinguagem; se você está comigo e passa a entender quando eu digo “E o baseado?”, e você diz “Vamos fumar um?”. Quando alguém fuma um baseado comigo, essa pessoa transgrediu junto comigo e aí a gente ficou *amigo para sempre*. Então, a partir daí, eu posso dizer que eu sou do PC, que eu acho que esses caras são *uns escrotos*, que eu transo com homem, que você gosta de mulher, que fazemos qualquer negócio. O baseado foi um instrumento de aproximação entre iguais, e então – eu acho – nós temos que considerar, sempre, esse aspecto do uso da maconha; porque foi ela que nos aproximou. Aí você chega à liberdade e toma um *porre de liberdade*, e cria também uma espécie de otimismo exagerado, de euforia, que foi o que aconteceu nos anos 80, que culmina na questão das *Diretas Já*, daquele processo todo do povo na rua, de fazer não sei quê, e a arte corresponde a isso. Então, ninguém queria mais fazer uma arte de resistência quando não era o momento de resistir, era o momento de ir para a rua e celebrar.

LA: A arte de *resistência* se apoiava tanto nas entrelinhas, que quase ninguém percebia; pois havia o perigo em ser censurado. Existia uma arte de resistência, secreta.

ML: Exatamente. Havia comunicações engraçadas. O que era reclamação política aparece como *Celacanto provoca maremoto*, na rua, ouve-se *Circular o desejo proibido*. Lembram? (São frases que apareciam escritas, pixadas, nas paredes e muros na Zona Sul do Rio de Janeiro, no início dos anos 80.) Informações que ninguém entendia de onde é que vinham, meio códigos, e que não eram nenhuma manifestação política na verdade, no sentido de contrariar diretamente a ditadura; eram questões de provocação mais amplas, de reflexão, de obras de arte. O que quer dizer isso: *Celacanto provoca maremoto*? Será que isso tem um significado, que isso tem outro? O que é *Circular o desejo proibido*? Quer dizer, já são olhares políticos de uma geração que não está mais fazendo um tipo de política de resistência. Está defendendo muitos outros valores. Então o que a gente percebe é que começa a haver esse tipo de identificação, uma voz, no Brasil

LA: É omo um jeito de viver, de resistir, de projetar o futuro.

ML: E fugir um pouco da ditadura modernista, na qual havia um projeto determinado, de um mundo ideal. Ao contrário, louvando-se e apaixonando-se pelos deliciosos velinhos modernistas, nós somos herdeiros deles, que são pessoas adoráveis.

LA: São todos da família.

ML: E devemos tudo a eles, que tinham uma coisa linda, um projeto para o Brasil. Só que depois da ditadura o projeto para o Brasil não podia mais ser aquele; deveria ser um Brasil muito mais eclético.

LA: Sim, diverso.

ML: Um Brasil muito mais Darcy Ribeiro, muito mais antropológico. A própria questão da antropologia na discussão da arte – que era até então odiada, detestada – passa a valer, de uma maneira muito forte. Hoje, quando a gente entra em uma discussão contemporânea, a gente vai falar de um Bourdieu, que, na verdade, é uma pessoa que recoloca uma questão de abordagem sociológica (e que era absolutamente execrável até então, que era só questão filosófica). Ao se retomar diálogos com diversas outras áreas do conhecimento humano, até essa capacidade da arte se abriu.

LA: É como fazia a Lélia Coelho Frota, que escrevia igualmente sobre a obra da Maria Leontina e sobre o artesanato do Vale do Jequitinhonha. Não tinha contradição alguma nisso.

ML: Exatamente. Mas, na verdade, na estratégia modernista, isso eram esferas diferenciadas de saber e a discussão, e hoje, é muito mais uma questão de *legitimação de discurso*. Então, o que eu acho que acontece no Brasil é essa história desse grande momento, em que a galerinha surge, e que a gente começa a perceber que há uma

tentativa igual – que há uma ação dessa mesma vontade para entrar numa história específica daqui – que há em Minas, em Brasília, em São Paulo; e é evidente, com algumas com diferenças e tudo, mas sempre de uma maneira muito forte. Eu acho que as articulações de discurso e de ações ainda eram muito menores do que hoje, mas começam a acontecer espontaneamente em alguns pontos de contato, quando alguns artistas especificamente aqui em Minas começam a ter uma circulação em exposições de caráter nacional. A Ana Horta e o Fernando Lucchesi – que em certo sentido – são os primeiros que abrem esse espaço, para criar um novo diálogo. Aí começa a ter... eu não sei nem se eram tanto pelos os editais...

AL: A Funarte?! O Itaú?

MA: É que essa *institucionalização* começa nessa época, não é? A Funarte, sim, com a ampliação dos salões e tal.

ML: Eu acho que o papel da Funarte foi muito importante, porque ela permite circular tudo isso. O Itaú já é depois; era mais a Funarte mesmo. Nessa época, na verdade, o banco que mais patrocinava a *coisa da arte* no Brasil era o Banco Nacional; não tinha o Banco Itaú ainda. Eu acho que o que houve é que havia uma Funarte muito poderosa, quando os escritórios da Funarte eram muito importantes e todas as suas ações eram muito importantes. Eu mesmo confesso que devo muito da minha formação *de Brasil* aos convites da Funarte para trabalhar por aí. Eu até brinco que eu escrevo assim: “Querida Funarte” ... entendeu? Eu gosto da Funarte, apoio a existência e a força dela nesse país. Uma vez, eu estava numa discussão política, (me enchendo muito o saco) e eu disse: “Olha, a minha questão é muito simples, se botar grana na Funarte, eu sou a favor, se tirar grana da Funarte, eu sou contra” e pronto.

MA: É, mas naquela época ela tinha realmente dinheiro; e apoio, estímulo e gente capacitada. Na administração do Paulo, o Fernando Cocchiarale trabalhava lá, a Lygia Canongia, o Luciano Figueiredo, a Glória Ferreira, o Jadir (Freire), eu...

ML: Você tinha gente boa trabalhando lá, um grupo interessante. (Tinha um certo radicalismo, talvez; mas havia muita gente capaz sim.)

LA: Até na literatura; a Funarte fez uma diferença.

ML: Existia o Instituto Nacional de Artes Gráficas. E a Funarte tinha um *Projeto Arco-Iris* que era muito legal, que circulava com as pessoas daqui, que viajavam para o Nordeste, davam aulas (e vice-versa, as de lá para cá, cruzando as diversas regiões). O que eu percebo é que começaram a acontecer coisas no Rio Grande do Sul, aqui, em Pernambuco e etc. No Mato Grosso, por exemplo, você tinha um reforço nas ações da Aline (Figueiredo) e do Humberto (Espíndola), com aquela questão da cultura em ação.

MA: E mais, por exemplo, Manaus, no Amazonas; tinha gente de Manaus trabalhado muito. Nesse época, organizamos um seminário sobre artes visuais genial por lá, que foi muito bem sucedido, frutificando em várias direções do país.

ML: O pessoal do Mato Grosso era muito legal. O Adir Sodré, com aquela *pintura cabocla*, por exemplo, e tinha uns outros pintores maravilhosos, que eu adoro até hoje; o Gervane de Paula, o Nilson Pimenta, e até hoje eu vejo essa galera. Você começou a perceber um Brasil que dialogava, entende?! E aí surge a questão de Minas, com alguns artistas mineiros *em* Minas; porque até então existiam os artistas mineiros *fora* de Minas, e aí começa a existir uma necessidade dessa geração daqui, aqui, de dialogar com o Brasil. Acho que Fernando Lucchesi e Ana Horta – com a sua paixão – criam uma abertura de espaço, quase porta-vozes. Estava até lembrando com o Águila, quando nós demos uma espécie de aula inaugural aqui – na Escola de Belas Artes da UFMG, em 85 ou 86 – e foi muito legal (porque não foi feita na faculdade de Direito e, se não me engano, foi essa a única vez, e a Celma Alvim até nos lembrou disso). E éramos eu, o Águila e mais não sei quem, e a Ana levanta da plateia e já faz um discurso; e ele fala para mim: veja como ela é passional, olha ali!

MA: Não estive nessa ocasião, pois eu já vivia no Rio. Mas ela falava tudo isso, corajosamente, em um contexto difícil para todos nós.

LA: Ela, com um lençinho vermelho, aqui assim (e faz um gesto na altura do pescoço). Que saudade!

ML: Ela falava alto, *jogava nas cabeças*, gritava. “Isso aqui está tudo errado, não pode ser assim” e então foi importante, muito legal. A Ana era ótima (tanto mais com tanto tempo). A gente começa a perceber uma geração: vocês dois que estão aqui, Isaura, Mônica... que (na minha opinião e em certo sentido) acabou sendo prejudicada pela ausência (de uma *força maior*). Eu acredito que Minas caminhou mal e pouco na valorização institucional (de seu patrimônio artístico, do seu campo cultural mesmo), em um país que caminhava adiante muito rápido. Então houve um processo rápido de profissionalização provocado por um mercado emergente, principalmente em São Paulo. Há o Rio respondendo a isso de maneira muito forte com as suas instituições, mais prejudicado nos anos 90. (Houve um momento em que o Brasil quase que se reduziu a São Paulo.) Inclusive, os próprios artistas cariocas – eu acho e isso é bem polêmico – que alcançaram *um* prestígio nacional, foram aqueles que foram trabalhar com galerias de São Paulo que nos anos 90; os que ficaram apenas com o Rio, *perderam o bonde*.

LA: É verdade.

ML: O povo teve que ir para São Paulo; quem ficou no Rio, dançou.

MA: Muita gente boiou um pouco...

ML: Boiou, e teve que refazer a carreira. Os artistas todos da geração do Águila e da nossa geração, Beatriz, Daniel, Luís Zerbini... todos foram para São Paulo crescer. Quem não foi, ficou para trás. Mas enfim, o que eu sinto é o seguinte: Minas ficou assim, muito para trás. Porque houve um momento em que o circuito se torna mais sofisticado, mais exigente. Uma vez, quando a gente falava mal do mercado, quando a gente começava a reclamar de dinheiro, o Águila jogou uma bomba que eu *fiquei*

assim (surpreso, no bom sentido): ele disse que um dos problemas do mercado brasileiro é que o *marchand* brasileiro não é rico como deveria ser; que eles deveriam ser muito ricos para comprar (regularmente, os nossos trabalhos e outras obras de arte de qualidade).

LA: Porque *eles faltam*.

ML: Isso é uma coisa horrorosa: *marchands* são um *trem arcaico*, que ainda ficam explorando os artistas. E o Áquila dizia assim: "Não; eles têm de comprar; ter muito dinheiro para comprar muita arte."

LA: Naquela época, as galerias eram completamente descapitalizadas; eles compravam *na alta*, e só compravam quando vendiam. Quando os artistas estavam precisando, que era na baixa, eles não tinham dinheiro, e a coisa então não funcionava.

ML: Pois é; *marchand* pobre é uma desgraça, que nem banqueiro pobre. Você não vai botar o seu dinheiro em um banqueiro pobre, que está balançando, falindo.

MA: *E arte é uma coisa que custa caro!*

ML: Sim. No caso específico de Minas, eu falo isso por experiência própria. Em um determinado momento, quando eu estava no Museu de Arte Moderna do Rio, começou a haver *essa onda*... essas palavras mágicas que não existiam no começo da nossa carreira, que eram curador e produtor, por exemplo, que não existiam antes, quando era só crítico de arte.

MA: E o *agitador cultural*?

ML: Não, isso também não existia ainda não; era crítico de arte e ponto. (Eu sempre tinha um dilema: eu não quero ser isso – crítico de arte – na minha vida; acho horrível.) Mas, enfim, tinha o crítico, tinha o artista e tinha o *marchand*. Aí o produtor começou a surgir, aquele agente; e tinha também uma coisa que não era bem o produtor, mas que chamava *marchand de sovaco* (e isso é antigo). Esse era o que não tinha galeria, botava uns quadros debaixo do braço e saía para vender, fazia um *lobby*, e tal; e assim é que era feito. E tinha o *marchand* mesmo, que tinha a loja, com raras e honrosas exceções; acho que aí você começou a ter a Luísa (Strina) e a Raquel (Arnaud) em São Paulo, e o Thomas Cohn no Rio, começando a articular alguma coisa.

LA: E o Paulo Klabin.

ML: Sim, o Paulo Klabin; mas ele veio depois. Acho que os primeiros que começaram foram estes... estou falando do final dos anos 70.

LA: Não, o Thomas foi antes? Não, foi depois!

ML: É, o Thomas foi no final dos anos 70, início dos anos 80.

LA: Acho que o Paulinho (Klabin) abre a galeria em 78.

ML: Mas o Paulinho começa a ter destaque depois. Antes disso, foi, ainda nessa história dos *marchands*, eu acho que o Franco Terranova foi um cara...

LA: Ah, sim.

ML: É, a gente tinha até um projeto que era muito engraçado e que a gente não conseguiu fazer; que eu queria fazer a história do mercado de arte pelo olhar carioca, e o título que ia ser (que eu acho tão bonitinho) *Os garotos de Ipanema*. E acho que ia começar com o Jean Boghici, o Peninha (o Jonas, da Bolsa de Arte), o Thomas, o César Aché, etc. (E todos riem.)

MA: *E aquele cara que tinha aquela galeria lá no Shopping Cassino Atlântico, lá embaixo, perto da GB Arte; como é que ele se chamava?*

ML: Ali era o Zé Roberto? Não... mas o Shopping Cassino é Copacabana; eu estou falando dos garotos de Ipanema. Mas, enfim, voltando à história de Minas, eu acho que a questão aqui é essa. E é o seguinte: houve um momento em que Minas simplesmente começa a ficar apenas no seu próprio discurso, entendeu? No discurso da não troca, no discurso do *chororô*. Vocês me desculpem, mas nessa época era um saco vir aqui, pois era o tempo todo... "o Palácio das Artes não anda, tá assim, tá assado", o museu nem sei... e aí, o que acontece? Voltando ao que eu estava dizendo dos produtores, houve aquele momento do Museu que eu estava comentando, por exemplo, em que eu tinha que atender cinco, seis, sete produtores por dia pedindo cartas de não sei o quê, "mandar carta para essa gente?". Então eu resolvi fazer uma coisa que todo mundo fez, que era o seguinte: eu, pessoa jurídica, só falo com pessoa jurídica. Por exemplo: se o Mário Azevedo quer fazer uma exposição (tudo bem, no caso dele, que a gente se conhece, é outra coisa) é assim: "Mário, arruma uma instituição mineira para dialogar comigo, porque eu não posso ficar dialogando com produtor". Aí o que é que acontece: ele não tinha uma instituição mineira para dialogar comigo, e então, não se dialogava. E o que é que acontece: Minas ficou sem (agentes, instituições). Quer dizer, em um certo sentido, vocês são vítimas de uma incapacidade mineira de se adaptar ao novo Brasil, ao novo mundo. E eu acho que, hoje, felizmente, a história está mudando, pois existem instituições com as quais se pode dialogar (acho que desde a atualização da Bolsa Pampulha), sabe? Algumas coisas foram feitas e a galerinha mais jovem daqui consegue ter uma circulação internacional melhor; e em um certo sentido, a *Geração 80* mineira ficou muito confinada aqui, porque não teve a capacidade de estabelecer esses diálogos de troca, tão necessários. Então, quer dizer, você não teve mercado (no sentido mais amplo do termo), espaço; houve alguma tentativa, de alguns *marchands* mineiros em São Paulo, mas também não foram bem-sucedidos, então o que eu acho é que...

MA: *As instituições se enfraqueceram muito; quase desapareceram.*

ML: Pois é. A Anna Maria Niemeyer carregou sozinha essa história de Minas (da arte mais contemporânea daqui), mas era pouco; ainda carregou pelos anos 90, lá no Rio mesmo, quando todo mundo tinha que ir para São Paulo, entendeu? E ela – por uma série de motivos, até pessoais – começou a ficar cansada. Quer dizer: eu acho que se ela tivesse uma visão mais capitalista (e usando os *casos da vida* que não funcio-

nam...) e se a Anna tivesse se associado a uma Nara Roesler, em 1990, por exemplo, e criado uma galeria em São Paulo, ou em outro lugar qualquer, fora do Rio sabe, ela teria o sobrenome *Niemeyer* em São Paulo e...

MA: Seria muito bom!

LA: Claro, aí abriria os caminhos...

ML: ...e aí também empurrava a galeria dela no Rio. Mas ela ficou ali como um ponto de resistência para uma turma de artistas pelos quais eu até me sinto um pouco responsável; porque a maioria fui eu que ajudei a levar para lá, não é? E ela sempre teve muito carinho por vocês e gostava dos trabalhos, seguindo a tradição de Oscar em relação a Minas, não é? Agora... ela sozinha, não respondia a toda essa história, entendeu? Então, na minha opinião, isso só vai se reverter no momento em que Minas se conscientizar que a história é a publicação (no amplo sentido do termo); é isto *aqui ó* (apontando alguns catálogos e livros na mesa em frente) a história que a gente cria, a história que a gente faz, a história rodando por aí. Enquanto Minas não se *sentar* e começar a fazer sua própria história, não começar a contar – uma coisa que eu acho absolutamente clara! – que o modernismo brasileiro sem Minas Gerais ia ser uma merda; o que dá graça ao modernismo brasileiro é exatamente Minas, o grande barato dos modernistas foi ter vindo aqui e absorvido, pensado, tudo aqui.

LA: É, o Lúcio Costa diz isso francamente. A vida melhorou para ele, o olhar dele (evoluiu).

ML: Mas é claro que tudo muda; quer dizer, todos eles – o Oscar, seu pai (ele diz olhando para Luiz Áquila, fazendo referência a Alcides da Rocha Miranda) e todo mundo... quer dizer, o reconhecimento ao patrimônio histórico artístico de Minas Gerais é que embasa o modernismo brasileiro, é que alimenta essa gente, essa geração toda que acreditou no Brasil. Ela acreditou no Brasil porque viu que a gente tinha história, porque viu que nós criamos uma história, que Minas criou. Então, quando criou essa história, a gente deu força e criou o modernismo brasileiro. Aí tem a Escola Guignard, tem...

LA: Teve o Rodrigo Melo Franco!

ML: Rodrigo, o próprio Gustavo Capanema e a Escola Guignard. Ainda tem essa relação que eu também acho muito curiosa e acho que Minas nunca discutiu com profundidade: o que é o *olhar do turista* que vira mineiro, quer dizer, quantos artistas mineiros não foram de Minas? Oscar é um exemplo típico, que virou um arquiteto mineiro e que nunca foi daqui. Tantos outros, quer dizer, um patrimônio; temos o Guignard, que não era mineiro e criou um olhar mineiro; e o Weissmann, que criou uma escultura que é a escultura brasileira, gente. Acho que a escultura brasileira nasceu em Minas Gerais. Com Weissmann, Amilcar, Lygia Clark, Mary Vieira... entendeu? Esse olhar que hoje temos de um objeto escultórico de forte tendência gráfica, é toda oriunda de Minas, do risco do Guignard e da escultura do Amilcar.

LA: É verdade; ainda tem a Mary Vieira.

MA: O que temos da Mary Vieira na cidade, a gente não consegue nem ver, porque está cercado de árvores e de lixo, servindo de muro para publicidade vagabunda.

LA: É ali perto da Rodoviária, não é; *Encontros e Desencontros*?

ML: Sim. Um cara como o Waltércio Caldas, por exemplo, é filho dessa galera, entendeu? Agora, Minas nunca contou essa sua história. Então, se Minas nunca contou a história dessa gente (sabe como é que é)? Ela fica sem contar a história dos anos 80 (a história de vocês). E – preste atenção – se Minas não conta essa história, não vai ser o Rio, não vai ser São Paulo, não vai ser a Suíça que vai contar. É Minas que tem que contar essa história, o que – além do mais – não é mentira.

LA: Acho que é você quem devia escrever tudo isso.

ML: Eu já escrevi sobre; eu tenho uma proposta e já encaminhei para a Casa Fiat de Cultura.

AL: *Mas você devia escrever mesmo.*

ML: Fiz isso; fui lá na Fiat procurar o José Eduardo e conversamos; eu disse isso a ele. “Eu queria fazer uma exposição que começa assim, em 1898, com a fundação de Belo Horizonte... com Aarão Reis, etc... e a gente vai contando”, sabe como é que é? Pegando o modernismo mineiro, que começa com o Carlos Drummond de Andrade (que começa pela literatura, não começa com as artes plásticas). Aí tem a *Semaninha de 44*, que é espetacular, que dá uma movimentação, com os salões de arte, que dão a ideia...

LA: E com todos os colunistas; contistas...

ML: ...que sabiam de tudo (pelo amor de Deus, gente; um cara feito o Drummond, em 1930, sabe?). Veja *Alguma poesia*, que porra! Naquele tempo, não tem quem chegue aos pés daquilo ali! Não tinha nenhum poeta, nem em São Paulo, nem no Rio, entendeu? Aí a gente tem... (quer dizer, são dois estados que ainda não contaram suas histórias, que são Minas e Pernambuco). Pernambuco também é um estado sacaneado. Atrelaram a produção pernambucana à produção paulista, como se Pernambuco fosse o apêndice da produção paulista, o que é uma grande mentira. Ninguém pode negar a importância do Cícero Dias ou do Vicente do Rego Monteiro, na história da arte brasileira. Então, a gente coloca isso como? Ali não foi gente que foi para São Paulo não, foi gente do Recife; a primeira grande exposição internacional de Arte Moderna feita no Brasil foi em Recife, entendeu? Um estado que, logo que surge o Modernismo, produz o Manuel Bandeira e logo depois o João Cabral de Melo Neto, sabe? Essa questão poética (literária, digamos) na formação brasileira é, até em certo sentido, mais importante do que a de Artes Visuais. Porque nós, *portuguesa-mente*, sempre tivemos uma grande literatura.

MA: Foi o que nós ganhamos de melhor deles (além de uma certa musicalidade, claro). E tem o Guimarães Rosa!

ML: É; e Minas e Pernambuco produzem, sabe como que é? Um Drummond, os cronistas; e Pernambuco, que produz Bandeira, Cabral... e depois, isso, a gente tem aqui o Guimarães Rosa, uma história enorme, sabe? E Pernambuco, por tabela, vamos dizer também, tem um Graciliano Ramos. (Eu acho, pessoalmente, que Graciliano e Rosa são dois exemplos absolutamente antagônicos e de qualidade espetacular; um com a secura do agreste, o Graciliano, e o outro com a liberdade poética da criação de uma linguagem, o Rosa.). Agora, mais uma vez, enquanto ficar insistindo no discursinho vulgar, “eu sou assim, porque eu não dou conta, porque uai”, que não é nem discurso; é o seguinte: nós fizemos isso aqui, que é um fato: a Pampulha tá aqui, ninguém tá inventando aquilo. (É preciso que vocês contem a sua história nisso daí.)

LA: E vocês a fizeram. Tem que fazer um trabalho de inserção de vocês no circuito institucional. Quer dizer, tem que ter uma grande exposição dos anos 80 em Minas Gerais.

MA: Nós temos que ter – a primeira coisa – é um Museu de Arte Contemporânea, atualizado, não é?

ML: É, vocês tiveram o trabalho. Claro. Eu acho que vocês tinham que ter um museu até de Arte Moderna (mesmo), para vocês pegarem essa história, para começar com Weissmann. Eu acho até que o Inhotim...

MA: Nós temos lá o Pampulha, mas não é um museu exemplar como instituição, assim...

ML: Aquilo não é um museu. Acho que você tem que contar a história do seguinte: Minas, a história de Belo Horizonte é fácil; é uma cidade pequena nos anos 40, que coloca... o Juscelino Kubitschek – ele faz essa cidade e coloca gente nela – traz o Guignard, traz o Weissmann, barbariza nesse lugar, entendeu? Cria gente, cria informação, e tem aquela turminha que é muito legal, essa geração antiga, que tem que ser muito respeitada. E como tem a turma um pouquinho mais velha, sabe, que tem pouca diferença com a vanguarda; vai ter o Paulo Laender, que é um cara importante, que também não explodiu porque não teve isso, porque *não deve nada a ninguém*, sabe? E tem gente que fica atrelada a uma ideia de incompetência, que já espero que hoje mude.

MA: Todos esperamos.

ML: Eu acho que basicamente é isso e, só para terminar, quero dizer que há um olhar que me interessa em relação à questão dos anos 80 em Minas – apesar de umas questões de pintura, representadas, em especial, pela Ana – quando eu acho que há uma espécie de materialidade, de sensibilidade em alguns aspectos, muito forte daqui; de um objeto, de um plano que quase vira volume, e que eu acho que o Manfredo Souza-neto representa muito bem essa tensão, e que você (apontando para Mário Azevedo) também faz isso, entendeu? E que a questão do gráfico da Mônica Sartori, que é importante também, da Isaura Pena, sabe?

LA: E o Marcus Benjamim, que lida com uma superfície tão importante quanto o volume.

ML: E ele *verbaliza* isso tudo tão bem. Esse jeito que estrutura o olhar dos anos 80 é muito, muito importante; e ficou restrito, sem voltar; como também, mais uma vez, Minas fica sem contar sua própria história. E acho que por causa disso muito se perde (se perdeu). Acho que vocês são decorrências disso, infelizmente; e a galerinha mais nova já está mais acontecida, pois não está (não) fazendo isso.

LA: Isso não é culpa de uma qualidade elegante mineira, assim, muito tolerante? Você vê que a Ana, que era essa mineira *antimineira*, foi à frente.

MA: Eu acho que pode ser, sim; uma polidez inútil.

AL: Resolveram fazer uma opção pela discrição.

ML: Eu não sei.

2B. 4 Paulo Herkenhoff

Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo, 1949. Formado em Advocacia, exerceu a coordenação de várias instituições de arte no Brasil e nos E.U.A. Atualmente é diretor do MAR/Museu de Arte do Rio de Janeiro, onde vive e trabalha.

Andrea Lanna: Eu queria que você falasse do seu posicionamento na Geração 80, como artista, dentro da sua experiência pessoal também; porque nesses depoimentos que tenho gravado, percebo que as pessoas não se separam da sua experiência quando contam sobre a época, e acabam envolvendo uma com a outra.

*PH: Em termos pessoais, eu não pertencço à Geração 80; nasci em 49. A Geração 80, em geral, nasceu nos anos 60; ou alguns, nos anos 50. Mas das coisas que você colocou, da minha experiência artística, eu compreendi um dia que eu não queria ser artista e que, na minha vida, não era algo fundamental ser artista; não é que eu desprezasse essa condição de artista, mas eu não queria. Depois, tive uma recaída, uma segunda tentativa, mas, realmente, não era o meu desafio na vida. Mas, evidentemente, que o contato que tive com artistas e, ao mesmo tempo, estando ali no meio como se fosse um deles, tive um tipo de relacionamento e de compreensão da tarefa a que um artista se propõe, diferente daquilo que alguns chamam de objetividade ou indiferença da crítica, da distância que a crítica deveria ter na relação entre objeto e pessoa. Hoje, eu não tenho muita crença nesse processo; acho que o mundo é muito atravessado por questões ideológicas, pelo mercado, pelo capital, de modo que uma pureza da vida é muito complexa. Mas o fato é que, naquele momento, eu estava no Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, muito interessado no que se passava pelo Brasil. Nesse período eu não viajei para o exterior, salvo a Buenos Aires, para visitar a Ana Maria Maiolino, que era minha amiga e estava morando lá, e eu estava com saudade; mas foram três dias e pronto. Mas, em compensação, viajei pelo Brasil inteiro. Então, a minha função no processo da exposição propriamente, a minha versão da história é a seguinte: nós estávamos no júri do Salão Nacional de Artes Plásticas (promovido pela Funarte) e naquele ano, tinha um polo na Paraíba; estávamos Paulo Roberto Leal, Marcus Lontra e eu, em um bar, à beira da praia, e o Paulo disse que estava surgindo uma *coisa nova*, realmente consolidada – uma geração – e que era preciso expor isso; e dali eu acho, surgiu a exposição. A Funarte fez toda a montagem e ia ajudar um pouco a trazer alguns nomes para a Mesa dos Estados, que eu tinha frequentado nesse processo, e ajudar até mesmo que viessem algumas obras desses artistas. Mas, na verdade, não foi muito mais do que isso, um apoio institucional.*

Mas o que eu acho que ainda paira sobre a geração dita 80, é um processo que se chamava tirania da pintura na época; porque a pintura acabou tiranizando as outras linguagens e, de certo modo, promoveu seu próprio suicídio naquele momento. Porque se era só a pintura e se ela não dava conta da cultura brasileira, de se relacionar com a sociedade brasileira, então isso enfraquecia a própria Geração 80. É muito ruim que certos paradigmas perdurem – até por falta de repertório

metodológico ou de referências – que a *Geração 80* estivesse confinada só a certos nomes e, sobretudo, à ideia da pintura Neoexpressionista e do tal *prazer da pintura*. E nisso aí há algumas intervenções no processo de ensino: o Rubens Gerchman, que foi diretor do Parque Lage antes do Marcus Lontra, estimulava muito os artistas a pintarem grande, grande, naquela coisa da arte monumental na Europa, sobretudo na Alemanha. Mas, quando eu vejo, retrospectivamente, e quando vi isso – a partir da minha experiência como diretor do Instituto da Funarte, que tinha viajado muito, que feito alguma coisa em alguns estados e tal – eu sempre senti um certo incômodo com essa coisa só da pintura. Quando você fala da Ana Horta, ela não era só pintora, a Ana era uma pessoa da cor, do objeto; não tinha essa coisa de reduzir a linguagem e a poética dela à matéria que ela usava de maneira prevalecente. E, agora, é claro que ela tinha um destaque dentro dos pintores, pela força da maneira como ela articulava essa matéria pictórica; ela tinha um sentido de cor, de gesto, e sabia fundir, criar o momento em que tudo isso emergia. O que, na época, já me chamava a atenção (porque também coincidiu com o meu próprio descobrimento da diversidade brasileira) é que o Brasil era irredutível a um modelo. E, talvez, agora, nesta entrevista, é que isso apareça com mais clareza com relação à *Geração 80* e os incômodos que eu sentia lá. Porque, quando eu ia para Minas – é claro que tinha pintura, escultura, etc. e tal, mas... – eu via uma delicadeza no desenho, no traço, no signo, no símbolo... eu sempre encontrei Minas onde esses artistas estivessem expondo. Era um ambiente onde essa forma de produzir arte era valorizada e não foi à toa que tinha havido a presença de um Guignard no estado, por exemplo. Então, ele foi um teórico do desenho; eu acho que, até na primeira metade do século XX, a gente tem a teoria do desenho do Mário de Andrade, e depois, eu acho que o Guignard é outro que estabelece algo, pois não são muitos os desenhos teorizados no Brasil. Mas isso eu acho que é uma tradição arraigada em Minas. Essa fluidez, essa leveza, que não chega a ser uma timidez; porque eu acho que é uma decisão, mas uma decisão que, às vezes, tem riscos, tem os seus silêncios, tem uma vontade de escrita. Escrita, que é muito frequente, quando vejo seu trabalho hoje, e que eu experimentei no passado; o que eu vejo é uma artista que se condensa, que não vai atrás de modismos. Acho que é um processo transformador e de autorreferência no bom sentido, não no sentido narcísico, mas no sentido de olhar para dentro de si e buscar as soluções, experiências mais importantes e incorporar isso no discurso. Mas também não se pode reduzir Minas ao desenho. O que eu tenho reparado – nos últimos tempos, nos últimos 10 anos – é que Minas, Belo Horizonte, ficou confinada entre Inhotim e Rio-São Paulo... ficou quase como que um *não lugar*. É uma coisa estranha nesse sentido... você fala de bons artistas mineiros que surgem, mas tem algo que fica muito vago. E acho que o programa da Bolsa Pampulha foi muito importante com a Priscila Freire, o Adriano Pedrosa e o Marconi Drummond. Acho que o Inhotim custou muito a se aceitar como uma instituição que podia ter responsabilidades com Minas Gerais... ainda custa, não é? Até por uma ansiedade com relação ao mundo, eu fico me perguntando: será que Belo Horizonte não pode estar integrada nesse processo? Mas isso é uma questão de economia interna lá e não sei o que dizer mais do que isso. Apenas sinto um certo estranhamento.

Uma vez, em 1990, fui a um seminário sobre museus, em Los Angeles, e estava lá a María del Coral – minha amiga e uma pessoa que eu respeito muito – e eu a inter-

pelei, e falei: “Maria, você está fazendo um bom trabalho no Reina Sofia”, pois ela foi a primeira diretora do Reina Sofia, e fez muita exposição sobre a *Pop Art*. Pela primeira vez, ela incluiu os artistas espanhóis nisso, alguns muito bons e outros fracos; como incluiu e ela precisava ver a América Latina, porque não é uma simples questão geográfica, é uma questão de geografia cultural humana, vamos dizer assim. Mas, pensar que na Espanha você produz uma *Pop* sob a ditadura de Franco... isso vai explicar uma série de pintores, ou seja, há uma *Pop* cujos artistas não contam com a liberdade de expressão nos termos como se dava no contexto americano, europeu, mais geral, na Inglaterra. E a comunicação de massa então estava muito mediada por esse processo, também. Então, não estou dizendo que não haja censura e tal nos países capitalistas; mas, naquele momento, foi esse o argumento que se apresentou para mim. E no Brasil, a *Pop Art* foi atravessada por uma outra questão que é a miséria, que impede, que exclui as pessoas do mercado. Então, você não pode falar de *economia de massa*, de um mercado de massas, como também não pode falar de uma comunicação de massas, porque há censura e analfabetismo, não é? Mas é um país onde o modelo de *Pop* até passa pelo cordel, que é uma literatura falada, que está no Antônio Henrique Amaral, numa Ana Maria Maiolino, no Gilvan Samico!

Então, eu acho que algo pode se ampliar. Eu vejo que, com relação a Minas, não sei se isso já foi feito: eu sinto que é preciso que Minas se entenda melhor e que os mineiros façam esforço de outra ordem política. Eu acho que os estados do Brasil têm muita dificuldade de romper com essa questão do eixo... mas eu digo, nem é eixo, o Brasil hoje não tem eixo, tem São Paulo e suas formas de hegemonia... e isso não quer dizer que não sejam abertos, mas há um processo de autorização. Então, em Minas hoje... quer dizer, Belo Horizonte, que continua sendo o farol de Minas e não vai deixar de ser, porque Inhotim é muito importante, mas ele está muito ligado a um certo *turismo cultural* e a um movimento internacional de visitação; e isso não representa uma visão de comunidade, não representa a produção de um lugar. Esse é um lugar inventado, como se fosse uma paisagem povoada pela arte. E eu sinto que Minas, às vezes, não se fixa a um projeto de cultura que se valorize melhor, que produza uma história, que permita um levantamento, uma compreensão do processo individual de cada artista. É isso mesmo?

AL: Sim; é isso mesmo.

PH: Então, surgem artistas mineiros o tempo todo, mas não surge o ambiente mineiro; o ambiente mineiro tende a se dissipar. Porque aí a Priscila começa a fazer um belo trabalho e o Museu se torna aparelhado, e depois perde para uma política, por um tal partido perder a eleição. Então, o Museu da Pampulha em Minas é um lugar para o consolo de políticos derrotados. Não é isso que aconteceu efetivamente? Então, digamos, eu me pergunto por que Minas hoje, tem grandes colecionadores de arte – e nem precisava falar de Bernardo Paz, pois tem muitos outros que são colecionadores – tem galerias fortes, mas na minha expectativa, faltaria um processo de elaboração crítica do que lá se passa; e isso é algo que eu sinto que atravessa muita coisa.

Agora, na Coleção Fadel, exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, eu fiz uma pequena área onde eu juntei os construtivos de Minas. Já se viu uma exposição dos artistas que fizeram a primeira construção construtiva no Brasil e o modo como Minas atravessa esse processo? Onde você tem um Franz Weissmann, e começa o próprio Amilcar de Castro, que nega a importância do Weissmann um pouco (coisa

do filho que quer matar o pai). A gente já começa a desfazer uma história real, com a Mary Vieira e outros como o Mário Silésio, a Maria Helena Andrés... e, lá, nesse processo da exposição Fadel, de repente para mim, aquilo *começou a falar*, sabe? Lá, isso ainda está muito modesto. Mas existe uma história da *vontade construtiva* em Minas. Como eu acho também que a Modernidade em Minas não está suficientemente discutida. Até porque as exposições *já feitas lá* não foram organizadas por especialistas, por uma escola, foram feitas por uma *curadoria de shopping* (não é?), que vai olhando os catálogos e faz uma exposição (qualquer) sobre modernidade em Minas.

AL: *E se exclui muita gente, não é?*

PH: Não é nem questão de excluir; é que se desconhece. Então, como trabalhar essa afirmação de um ambiente cultural? O ambiente de Minas não começou ontem, nem há 50 anos, nem em 22! Quer dizer, você pode ter uma certa relação do Barroco na sustentação da arte construtiva brasileira. O Waldemar Cordeiro, em São Paulo, falava da questão do Barroco. Mas então, e as conexões, como é que elas se deram? Elas se deram de fato? Eu argumento que sim, se a gente pensa que, em uma das capelas lá de Congonhas, o Cristo na véspera da crucificação, tem as dobras na túnica todas angulosas e não sinuosas; e claro que a dobra angulosa é mais pontiaguda. Ela fala mais de algo ali que não está fluindo delicadamente, como se fosse a natureza desse mundo em constante movimento.

AL: *Como algo muito menos orgânico...*

PH: Quase como uma ponta de lança. Mas aquilo também tem muito a ver com a arte construtiva de Lygia Clark, Amilcar e Weissmann. Bom, da mesma maneira como podemos pensar melhor a relação entre Guignard e Minas; e Guignard *pensando* a arte chinesa, a verticalidade. A minha pergunta é se Minas não era a paisagem de que ele precisava; que ele, primeiro, vislumbrou uma possibilidade no Rio e, depois, encontrou a melhor em Minas. Então, é preciso pensar Minas Gerais de uma forma que não seja subalterna com relação às histórias hegemônicas. Peguemos, por exemplo, o moderno antes do Modernismo... o Belmiro de Almeida só me surpreende. Claro, viveu em Paris, no Rio, etc. e tal; mas é Minas. Vem de lá. E acho que o Belmiro é uma das grandes questões da historiografia brasileira, pois ele não é um artista que esteja explicado ainda, adequadamente, pela historiografia.

AL: *Tudo tem uma raiz, não é?*

PH: É. Mas não explicar o Belmiro de Almeida, por exemplo, demonstra uma incapacidade do Brasil de se pensar como moderno, e só como modernista. E aí, então, o que é o Modernismo? É uma estilização do Moderno. Mas a matriz moderna está no Castagneto, está no Belmiro, está no Eliseu Visconti, que eram artistas muito mais sólidos, com uma vida produtiva muito mais longa. O Mário Pedrosa fez um artigo sobre o Visconti, cinco ou seis anos depois de ele ter visto a retrospectiva dele (o Visconti morreu nos anos 40 e logo depois houve uma retrospectiva) e, na segunda Bienal, o Pedrosa faz uma grande exposição do trabalho dele. A segunda Bienal foi um grande panorama da modernidade no mundo e o único artista no Brasil que ele põe é o Visconti; faz uma *Sala Brasileira de Paisagem*, com curadoria do Rodrigo Melo Franco, então presidente do Iphan. E por que o Visconti? Pelo que ele viu e percebeu a

solidez desse artista. Ele vai argumentar que o Visconti sempre esteve em um *estado de investigação*. Ele deplorava que os jovens (os artistas modernistas) se tornaram mestres na juventude, e, se eles não tivessem sido mestres na juventude, eles seriam melhores artistas na sua maturidade, não é? Então, eu acho que é uma argumentação muito interessante e que vale para o Belmiro e não só para o Visconti. O Visconti passou toda a sua vida pesquisando e com resultados de muita qualidade. E o Belmiro não é diferente; e são maravilhosos; e uma incógnita. Tem um quadro do Belmiro, que é *Maternidade em círculo*, de 1908, que é um dos maiores mistérios da arte brasileira, que não está explicado (de repente, vai aparecer uma explicação simples); e não compreendendo aquele quadro, a gente não compreende o Brasil; não se aproxima do Brasil Moderno, que ali tem uma matriz importante. E se a gente passa para a *Geração 80* então? Eu vejo que existem muitas lacunas em Minas e que, talvez, valesse a pena ter uma discussão para definir um programa de prioridades de pesquisa. Minas Gerais precisa emergir – como processo social de produção – de forma significativa. O Brasil precisa que ela também emerja; o Brasil também precisa disso. E eu acho, ainda, que a própria arte internacional vai precisar, a partir de certos momentos.

AL: Que interessante! Uma coisa que me ocorreu: você acha que essa repressão política, talvez os anos de ditadura – e Minas, muito envolvida com essas questões, com a cultura atrelada a favorecimentos políticos – tenha abafado aí os artistas, que ficaram dentro disso. Porque, sem dúvidas, nos falta essa legitimação.

PH: Eu não sei se os artistas ficaram abafados no sentido de os artistas de Minas, sabe? Se isso foi um impedimento. O que eu acho é que Minas, às vezes, entra em um *folclorismo* também. E aí, houve uma época em que essa folclorização de Minas foi muito adequada. Porque Minas tem valores muito interessantes, tradições incríveis, outras deliciosas, um doce de abóbora cristalizado que vem de Minas é uma coisa assim! Em São Paulo, lá na feira, eu falo: isso aqui já valeu a feira, porque é isso realmente. Então, há essa coisa de Minas ter segredos, delícias... que a gente não consegue fugir; mas Minas também é um espaço da vanguarda brasileira. E a vanguarda brasileira em Minas, foi muito conduzida pelas mulheres – na disciplina de uma Zina Aíta, com uma Maria Martins – que até precisaram sair, trazendo uma crise e um confronto com certos valores tradicionais; mas que correspondiam a Minas e, então, houve um certo tradicionalismo ao qual elas foram capazes de dar uma produtividade. Por exemplo, em uma conferência, uma palestra, que a Lygia Clark faz na Escola de Arquitetura nos anos 50, você sente pela história dela que ela não está em qualquer Escola de Arquitetura, quando ela fala de uma certa arquitetura do interior, do sujeito, já está deslocando a questão. Ela é uma artista marcada pelo espaço, o tempo todo (como o Hélio Oiticica é marcado pela cor). E de que espaço ela está falando? Desse não interior? Então, ela, na Escola de Arquitetura, em Belo Horizonte (não é que ela faça um discurso *piegas*), está ali se entregando a um lugar. Ela sabe que ela tinha de fazer aquele discurso, ali, porque é muito a raiz do espaço. Se a gente pensa também num Frederico Morais, no que ele produziu em termos de movimento, de radicalidade, e o esforço que ele fez. Agora, em Minas, como em qualquer lugar, toda vez que algo é cristalizado, estilizado, há um desastre, um colapso; porque a arte, sendo visual e tão imediata, o olho não vai conceder força à aquilo que não se fixa. Então, digamos, é possível a pergunta o que é *ser arte de Mi-*

nas; e talvez, a pior maneira para não encontrar seja dizer que sim. Talvez seja um paradoxo ter de dizer que não, para chegar a uma conclusão que sim; começar negando para ir cristalizando, pois não é um processo linear. Eu acho que a gente pensa o desenho em Minas, chega a um ponto de sofisticação, de elegância formal, de noção do signo, da matéria do signo, que é muito forte.

AL: *Tem muita delicadeza, não é?*

PH: A delicadeza e, como sempre, o discurso mais descritivo do real tendem a se perder no tempo, tendem a se datar; mas o fato é que essa produtividade, em termos de emergência de artistas, eu acho que é algo que precisa *estar sendo* pensado o tempo todo. Porque, digamos, a questão da escritura, o espaço que existe entre um signo que quer ser apenas linhas, uma marca no mundo e uma linha, já com um pouco mais de significação escrita. Onde é que os artistas de Minas se colocam para se distinguir? Porque um dos desafios para mim é como artistas lá, que lidam com o desenho numa direção convergente, eles conseguem quase que, quanto mais aproximados, mais diferentes eles ficam. Porque, nessa filtragem, nessas escolhas, as diferenças aparecem com uma delicadeza, como você colocou e, ao mesmo tempo, com mais clareza, com mais transparência. E entre os contemporâneos, que eu acho que aqui a gente foge um pouco (porque eu estou tentando pensar a *Geração 80*); então, o que eu diria é que o peso do desenho em Minas, que não se confunde com a *Arte Povera*, porque o desenho da *Arte Povera* é com os materiais que estão fora da História da Arte. Mas, em Minas, tem uma arte de uma modéstia, que acaba sendo completamente rica e generosa; e acho que isso é uma característica forte. E, depois, acho que é muito importante a gente perceber que não há um saudosismo, que os artistas se transformaram. Eles foram, digamos, se alterando de acordo com a própria experiência que viviam.

E eu acho interessante perceber que há um núcleo bom de artistas que foi para as universidades. Então, essa me parece ter sido que uma das tarefas da geração dos anos 80: alterar as Escolas de Arte em Minas Gerais. Será que a gente pode explicar a emergência de certos artistas como uma geração espontânea?

AL: *...por sobrevivência.*

PH: Ou foi preciso viver certas experiências? Porque para mim, essa pergunta, nesse momento, não se distancia de uma outra: o ambiente em Minas, sobretudo em Belo Horizonte, onde estão concentrados os artistas... eles propõem algum tipo de fenomenologia do mundo físico, do mundo social, das relações? Então, é quando eu digo que falta história; eu acho que quando uma produção está sendo trabalhada com uma metodologia aprofundada e ampla, a história não é só a história, pois passamos a querer entender os conceitos filosóficos, e se amplia o campo linguístico. Ou seja, a obra começa a convocar uma metodologia, e isso é que é uma força. Também, se fosse para eu fazer uma sugestão nesse sentido, penso em um seminário sobre algo que estivesse faltando em Minas: O que falta em Minas para Minas se conhecer melhor?

AL: *E também se valorizar, não é?*

PH: É. E há esforços para fazer livros interessantes. Agora está na hora de começar uma linha com uma outra dimensão, em um grupo mais denso, com uma historiografia mais apurada.

AL: A Geração 80 foi, mais ou menos, um furacão que passou com aquele grande número de artistas; surgiram alguns que sobreviveram, se adensaram, estão aí; e outros que simplesmente desapareceram.

PH: É, mas eu acho que isso acontece com todas as gerações. Quando a Aracy Amaral fez, em 78, a exposição *Arte Contemporânea Construtiva*, havia muito poucos artistas geométricos, além de um certo número ali de 30 e poucos artistas. Hoje, há 80 artistas desse período geométrico, e eu acho que todo mundo que passou 15 dias no ateliê e fez um quadro azul... hoje se incluiu, porque o mercado está com falta de obras. Ela foi rigorosa. Mas tem coisas também que não se conheciam. O que eu estou dizendo também é o seguinte: hoje, o mercado já está incorporando qualquer quadradinho feito nos anos 50 como obra; enfim, porque o mercado é, sem dúvida, uma instância que legitima a arte para alguns, de certa maneira. E Minas tem uma diversidade muito importante, com projetos de força mais ampla; e a questão da Bolsa Pampulha também teve a função de alimentar os artistas que estavam surgindo; ajudar a formar um *imaginário*. No caso de Minas, acho que a *Geração 80*, os artistas desse período, viveram em um certo limbo porque não tinha a prevalência da pintura; então, ela não estava tão inscrita em algumas coisas, e, ao mesmo tempo, como faziam no caso do desenho: também houve um tempo em que os brasileiros fugiam do desenho. Você sabe disso, de comprar desenho, de colecionar...

AL: ... alguma coisa de papel, "de jeito nenhum".

PH: De papel de jeito nenhum, não é? Então, esse é um preconceito de uma economia primária no mau sentido do termo, que não é capaz de absorver plenamente a produção cultural significativa por um fato extraestético. E eu não sei; tudo isso eu estou dizendo de fato sem saber, por exemplo, os movimentos, na virada dos 60 para os 70, que foram muito importantes. Fala-se, às vezes, de alguns nomes esparsos, que foram (importantes).

AL: Como o Márcio Sampaio, por exemplo.

PH: E outros até, que tiveram uma atuação e que depois foram se dissolvendo. Eu acho muito importante que Minas tenha constituído o Amilcar como seu emblema. Mas também, é preciso estar muito alerta para que o emblema não sufoque o conjunto que ele representaria em termos emblemáticos. Ser só Amilcar e não ter outros... não é?

AL: E as escolas de arte foram importantes na Geração 80 também, não é? Todos nós frutificamos todos dali.

PH: Foram sim; o Amilcar como professor, por exemplo. Isso eu acho que a figura dele (que também era um homem muito doce, simultaneamente, muito delicado, muito próximo das pessoas)...

AL: Ele tinha bons olhos para o trabalho de cada um.

PH: Mas eu acho que o Amilcar também deu um testemunho do que o artista deve ser e que eu acho que é um legado que precisa ser respeitado, visto, revisto; uma capacidade de dialogar, de entender diferenças. Mas o que me preocupa muito também é o processo pelo qual a arte virou mercadoria. E você, para ter um ambiente que você precisa ter galerias fortes então... na verdade, você precisaria ter instituições fortes. Não é?

AL: *O que falta a respeito dessa produção em Minas, talvez, seja essa figura do pensamento crítico que você comentou. Parece que fica tudo tão entrecortado.*

PH: E que também não seja uma produção, digamos assim, estatística, não é?

AL: *Não... filosófica.*

PH: Sim... filosófica (balançando a cabeça em sinal de confirmação), que levante os conceitos articulados pelos artistas, conceitos trazidos pelos artistas da própria história ou legados recentes. Então, o que a gente pode concluir é que talvez, em Minas, não falte mercado tanto quanto falta reflexão crítica. Ela não está separada da ideia de que Minas faz falta, que o melhor conhecimento de Minas faz falta ao Brasil.

AL: *Exato.*

PH: Porque não basta você dizer que Minas não se estuda direito. Minas, não se estudando, o Brasil se conhece menos de uma maneira expressiva.

AL: *Falta um braço, não é?*

PH: Porque não estava... onde a arte é escassa, você não conhecer não faz nenhuma diferença para certas pontas da discussão. Mas não é o caso de Minas, não é? Eu gostaria de ver uma bela exposição... do Barroco em Minas. Aquilo que é uma herança que se impregna no inconsciente, que o Gilles Deleuze estuda em Leibniz, como sendo a dobra; como aquilo se impregna no inconsciente dos artistas em Minas. Existiria uma pregnância desse mundo barroco?

AL: *Claro... um Aleijadinho, não é?*

PH: Eu achei muito engraçado um crítico do Rio ter negado a relação do Aleijadinho com Amilcar, Weissmann e Clark. Porque eu diria que a relação dos três com Aleijadinho... mas, em Minas, eu acho, tem muitas surpresas, o tempo todo.

AL: *Ele nega, não é? Como se a dobra não tivesse proximidade com o ângulo.*

PH: É. Eu não sei. Hoje, na Escola de Belas Artes da UFMG, temos lá a Maria Angélica Melendi (a Piti), não é? E tem outros pesquisadores que estariam trabalhando. Mas que outros (também) deem conta do ambiente... que trabalhem com o ambiente, não é? Mas aí eu acho que a universidade devia se discutir, não é? Como produzir um debate que inicie jovens para o mundo crítico? Porque de certa maneira, até os anos 70, 80, pelo menos, era preciso sair de Minas: os críticos tinham de sair de Minas. A quantidade de críticos que saíram de lá...

AL: *...e artistas também.*

PH: Às vezes, o artista quer uma centralidade, não é? Eu tenho discutido muito isso; assim, eu com meus amigos que moram no Ceará, em Belém, o que eu posso dizer é: Olha, fica aí.

AL: *Preserve-se, não é?*

PH: Não vai para outro lugar para começar no final da fila, isolado, deprimido, sem diálogo... porque quer estar no centro de poder. Não vai dar certo, eu acho; às vezes não dá certo. Não que não vá dar certo. Mas eu acho que, com frequência, criam-se

ruídos que vão atrapalhar no final da produção. Eu conheço alguns artistas que, mudando para uma cidade grande, involuíram.

AL: Fica como algo rarefeito, não é?

PH: É. Eu vou muito a Belém do Pará, e o que eu senti como uma característica de lá é que a ausência de um mercado até permitiu – se surgiu aqui e ali, uma pessoa que lida um pouquinho com obra de compra e venda – que a não existência de um mercado, preservou os artistas de virarem administradores de ativos financeiros. Ou seja, eles viraram administradores de sua própria obra e essa obra virou uma empresa: sua produção virou um produto. E, no distanciamento disso, a Universidade propicia isso, para quem quer. Você pode viver de ser professor universitário e aí produzir da maneira como você quer produzir, não regulado pelo mercado.

AL: Exatamente.

*PH: Na feira SPArte, lá em São Paulo, de onde voltei anteontem, eu via isso com muita clareza, em momentos em que o artista está totalmente imerso naquilo; a cabeça dele foi *apropriada* pelo mercado. E acho também que há *marchands* que são plenamente conscientes dessa operação, pois acho que não se deve infligir só o artista.*

AL: O papel deles é esse mesmo. O artista é que tem que ver por onde quer andar.

PH: Eu tenho uma interpretação que a Geração 80, que aquela frouxidão conceitual, coincide com o momento de distensão política, e, de certa maneira, a questão da Anistia também deixa uma malemolência com os artistas. Tudo é bom, assim, pá-pá-pá; tudo igual, não há contradições. Eu me indago se isso não seria o resultado, já, de um processo de anistia de todos, horizontalmente.

AL: Em relação a conceitos, inclusive.

PH: É. Eu vejo que ali pode ter havido alguma coisa. Eu acho que o caso Lincoln Volpini é um caso clássico da ditadura; talvez o mais emblemático. Mas eu não acho que a Universidade, ao proteger o artista, ela acabe por ter que aniquilar o artista.

AL: Não.

PH: Mas eu penso que o artista deve estar atento em qualquer circunstância; quem está e quem não está na Universidade. Atentem-se ao fato de que o artista cresce com os riscos e, às vezes, os erros levam a mais acertos do que os próprios acertos.

AL: É isso mesmo.

PH: E você (nessas entrevistas), está ouvindo quem?

AL: Bom, em Belo Horizonte, alguns artistas: Cristiano Rennó, Lincoln Volpini, Mário Azevedo, Isaura Pena, e o Frederico Moraes. Já vou a São Paulo, para ter uma conversa com o Jimmy Leroy, com o Tadeu Chiarelli...

PH: Mas São Paulo, para mim, o fundamental é a Aracy! É porque ela foi fundamental no processo de juntar, em uma exposição que ela organizou, quatro ou cinco artistas, que incluía Leda Catunda e tal. E ali ela entendeu essa emergência.

AL: A Pintura como meio, não é?

PH: É, exatamente; acho que ela teria alguma coisa a dizer; e eu acho que os próprios artistas também podiam falar. Porque eu acho que é um momento de aglutinação.

AL: É.

PH: No campo, assim, por outro lado, eu acho que há uns outros artistas que buscam não se classificar na *Geração 80* (falando de uma diferença conceitual quanto à aquilo que foi a redução da geração à pintura), que é o caso de um Ricardo Basbaum; e até alguns artistas, como o Caetano de Almeida (que prefere dizer que a sua problemática já não é da *Geração 80*), que foram tradicionalmente muito pensados através disso.

AL: Talvez oriundos da *Geração 80*; mas aí é que a coisa se transforma.

PH: Estudantes durante a *Geração 80*, não é? Eu, particularmente, acho que o mercado brasileiro está muito bem. Mas eu não sei se a Arte Brasileira está tão bem assim, hoje.

AL: Há essa confusão que você está falando, com os ativos, não é?

PH: A afluência, essa administração dos ativos; essa proteção que o mercado dá, essa blindagem que o mercado faz contra os riscos. Eu digo, assim, que no Império e até as primeiras décadas do século XX, o artista fazia a obra e chamava outros artistas para discutir. No Modernismo, o artista faz a obra e chama o escritor (em São Paulo, vai ser o Mário de Andrade, mas também pode ser Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, entre outros. No Rio, vai ser Murilo Mendes, mineiro e tal). Nos anos 50 para os 60, e até o começo dos anos 70, o artista busca o diálogo com o crítico. Com a *Geração 80*, o mercado também emerge; aí o artista faz e procura o *marchand*.

AL: As galerias nasceram junto com tudo isso.

PH: Ele é coparticipante daquela *ação de mercado* e é cobrado pela galeria. Eu é que brinco assim, minha tarefa no MAR (Museu de Arte do Rio), com pouco dinheiro, vai ser quebrar paradigmas do mercado como capital mercantil. Eu tive um diálogo com artistas muito interessantes, com cada um, e disse: "Você é um ativista cultural ou um administrador de ativos?" Eu acho que essa palavra *ação*, atividade, ela entra em jogo: É ativismo cultural ou administração de ativos? Qual a dinâmica que se propõe para a arte?

Mas, então, Minas continua, sim, como um grande celeiro. Profissionalmente, talvez, seja o estado com mais artistas interessantes, proporcionais. Mas será que a gente precisa de categorias temporais para falar de fenômenos que são de linguagem?

AL: Ótima pergunta!

PH: Talvez seja isso o que incomode o Ricardo Basbaum, não é?

AL: É só um recorte; um (enfaticamente) recorte.

PH: É. Porque a *Geração 80*, talvez seja, a primeira em que o mercado se antecipa ao próprio artista na busca da arte. Talvez, até os anos 70, o artista buscasse o mercado; mas, nos 80, começa a se acelerar um processo pelo qual o mercado busca o artista.

AL: Muito obrigado!

2B. 5 Tadeu Chiarelli

São Paulo, SP, 1956. Graduado em Educação Artística, com Mestrado e Doutorado pela ECA-USP, onde também leciona. É curador-chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde vive e trabalha.

Andrea Lanna: Que prazer, Tadeu.

TC: Sim, que legal.

AL: A gente fica mais corajosa com uma câmera na mão.

TC: Pois é, mas também inibe um pouquinho.

AL: Mas nós estamos conversando, não é?

TC: Claro.

AL: Tem essa questão da Geração 80, talvez como uma idealização, sobre a qual me falaram hoje. Como esses artistas trabalharam essa situação, que muitos deram continuidade e que outros se perderam, se dispersaram, pararam de produzir ou se desencantaram, não é? Mas no início dos anos 80, houve um momento político específico no país (não é?) ...enfim, o que você pensa a respeito disso?

*TC: Eu penso que seria importante qualquer tipo de reflexão sobre a produção dos anos 80; mas, eu acho que seria significativo desvincular essa produção dessa expressão Geração 80, sabe? (ainda muito ligada à exposição homônima). Em primeiro lugar, porque eu acho que essa expressão vem muito ao encontro de um grupo de críticos e estudiosos que perceberam a potência midiática (vamos dizer assim) de se lançar uma geração para grande massa, para os meios de comunicação, o jornal, a televisão e tal. E eu acho que isso é um ponto positivo para esse pessoal; e estou me referindo sobretudo ao pessoal da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, não é? O Marcus Lontra e aqueles colegas dele, naquele momento, que tiveram a sensibilidade de perceber, que surgia de fato (ou que vinha surgindo) um número significativo de artistas (como em outras gerações também surgiram, obviamente). E eles perceberam a potência de poder sintetizar em um jargão, em uma expressão, uma exposição, que eles previam para meados da década de 80, em 84, e lançaram a exposição *Como vai você, Geração 80?*, e dentro desse título, você já tinha aquela expressão que definiria toda uma geração de artistas, que é a geração mais conhecida como *Geração 80*. Eu acho que isso acaba confundindo um pouco.*

AL: É redutor.

*TC: Reduz muito. Então, eu prefiro pensar assim: a exposição *Como vai você, Geração 80?* como um momento; muito significativo, muito importante, no sentido em que ela catalisou algumas questões, etc. Mas acho, inclusive, que nem era o intuito do grupo que estava por trás daquela exposição; que ela não pretendia, obviamente, esgotar*

todas as potencialidades da arte dos anos 80. Seria muito difícil que ela o fizesse. De qualquer maneira, eu acho que é importante, em primeiro lugar, tomar um cuidado e não se aproximar dessa maneira daquela produção. Isso porque, quando você vê – se olhar direito – que tem uma ação muito interessante, que eu acho que é quando acontece – pela primeira vez – esse grau de profissionalismo. Antes de tudo, você tem os artistas que estavam emergindo ali, das mais variadas procedências. Aí em seguida, você tem a percepção de que dava para estabelecer essa indagação, para estabelecer essa proposta para a exposição. Então surge o desejo dessa exposição, e eu acho que ninguém melhor do que o próprio grupo que fez isso (e não sei se você já conversou com eles), talvez, para aclarar isso mais para a gente. Mas, como eu vejo, eles tiveram a sensibilidade de perceber uma produção emergente de qualidade, notaram que seria oportuna uma exposição, realizaram uma exposição com uma difusão significativa; e a gente não pode esquecer que o seu catálogo foi uma das publicações mais importantes da época, que é a revista *Módulo*, que garantia a difusão dessa exposição. E não apenas esse, mais um outro dado importante, é que um dos principais críticos daquele momento também, percebe a potência daqueles artistas de alguma forma; ele percebe o momento oportuno em que o circuito está querendo se reconstituir de alguma maneira. Estou me referindo ao Roberto Pontual, que lança o livro *Explode Geração!*, que, na verdade, seria a teorização (por assim dizer, ou uma tentativa de teorizar) sobre a arte dos anos 80 e sobre aqueles artistas. Além disso, eu acho que também são importantes os cadernos culturais daquele momento, tanto aqui em São Paulo quanto no Rio. Desconheço isso quanto aos outros estados ou das outras capitais, mas existe um processo, uma tentativa, um desejo de instrumentalização desses novos personagens como um fenômeno de massa. (Eu vejo aqui em São Paulo.) Eu me lembro — depois de um tempo você vira testemunha histórica, não é? — como esses artistas... sobretudo, eu me lembro aqui, de uma artista como a Leda Catunda e dos *meninos* da Casa 7, que apareceram um pouquinho depois, tratados como astros (não é?), astros de rock! Claro que eles foram instrumentalizados e souberam também *instrumentalizar essa instrumentalização* que faziam deles. Existe também o momento ali em que alguns elementos, alguns agentes do mercado de arte, estão pensando seriamente na necessidade de profissionalização do circuito. Não que ele já não fosse profissional, mas uma profissionalização voltada para um mercado mais abrangente, mais global. Acho que o Thomas Cohn é uma figura importantíssima nesse momento; e acho que, na sequência, o Marco Antônio Vilaça – algum tempo depois – também faz isso. Enfim, há uma série de questões ali que singularizam aquele momento. No entanto, eu acho que a produção artística daquele período é muito mais rica do que essas expressões, *Geração 80*, etc., conseguem assegurar.

Por que eu estou dizendo isso? Obviamente, é o momento em que eu estava começando como crítico e eu estava mais próximo dos artistas de São Paulo, em meados dos anos 80. E a gente consegue perceber a suposta ruptura com os anos 70, com os anos anteriores; e ela é muito mais uma projeção de um desejo de determinados críticos e de determinados segmentos do circuito, que gostariam de se opor efetivamente à produção das décadas anteriores, do que uma questão dos artistas que estavam emergindo ali (de fato). Não vamos generalizar, mas eu fico pensando assim e usando preferencialmente o exemplo de artistas que estavam

mais próximos de mim. Mas é impossível não pensar a produção de artistas como Leda, Sérgio Romagnolo, Ana Maria Tavares (que é mineira e que estava aqui, em São Paulo), sem levar em consideração o legado da produção dos anos 70. Eles só são, eles só produziram aquilo que eles produziram, daquela maneira, porque eles brotam de um debate. Como o Iran do Espírito Santo, o Caetano de Almeida, e toda essa turma, que não vai emergir necessariamente na exposição *Como vai você, Geração 80?*; mas eles são fruto de um debate muito profícuo aqui em São Paulo, que vai ganhando força nos anos 70. Quer dizer, é impossível pensar o trabalho de todos esses artistas que eu citei como não sendo também respostas que eles davam à produção de artistas como Nelson Leirner, Regina Silveira, Júlio Plaza... quer dizer, eles estão estabelecendo um diálogo.

AL: Mesmo que seja uma contraposição?

TC: Eu acho que é um diálogo e nele está implícito a concordância com determinadas questões levantadas pelos artistas mais velhos; ou a superação de certos problemas levantados pelos artistas mais velhos. Um pouquinho depois, eu acho que é impossível pensar numa artista, como a Rosângela Rennó, que emerge também nos anos 80, sem levar em consideração o legado da produção dos anos 70. Quer dizer, ela viu muito Cildo Meireles, ela viu muito Tunga.

AL: Muitos foram professores, não é?

TC: É, perfeitamente, é preciso ver isso: muita coisa que a Jac Leirner faz, ela está discutindo com o Cildo, ela está discutindo com o Zé Rezende, e a Rosângela também, enfim. Eu acho então que, talvez, fosse interessante para nós, se a gente refletir sobre essa produção – e deixar um pouco de lado, pelo menos estrategicamente, depois pode retomar – por exemplo, sobre um discurso do Roberto Pontual, que é um muito interessante. Mas ali tem uma projeção que está mais na cabeça dele do que na produção artística. Com todo respeito, é um crítico por quem eu tenho a maior admiração; mas por um lado, tem uma tentativa de uma oposição a uma geração anterior. Para exaltar essa *Geração 80*, ele nega qualquer potencialidade efetiva e a qualidade desses artistas que vieram um pouco antes: Waltércio Caldas, Tunga, Cildo, essa turma toda.

E por outro lado, ele ainda tem ali... (eu não sei; é uma coisa que eu venho estudando aqui com os meus alunos) ...eu acho que na crítica do Roberto Pontual, há um dos últimos estertores da busca de uma arte nacional através de índices precisos de nacionalidade – supostamente precisos como luz, cor, ou como, pode chamar, matemática – que é uma demanda que vem desde lá do século XIX e que ganha um suposto frescor com a qualidade dos artistas que ele cita. E eu acho que, no fundo, é uma questão muito discutível (talvez tenha em um ou outro artista); mas ela não tem a dimensão que parece que ele quer dar ali naquele momento, pois ele está imerso naquilo. E acho que ainda vem essa necessidade, quer dizer, ela já é muito preocupante a médio e longo prazo... porque ela, de alguma forma, vai criar outros estereótipos de Arte Brasileira, para atender a uma demanda que não é uma demanda local, mas internacional. Isso é um outro problema; eu acho que isso vai começar a aparecer com mais clareza a partir dos anos 90, quando isso vai ficando mais claro.

Mas é um momento (que eu acho que já tive a oportunidade de escrever) em que o livro que o Ronaldo Brito escreve sobre o Waltércio (um ponto alto da crítica

brasileira, publicado em 79), parece que esse livro (assim, talvez, possa parecer meio irresponsável da minha parte) anuncia a morte do Hélio Oiticica, que morre (de fato) na sequência. Eu acho muito significativo aquele livro; porque ele é, em si, uma reflexão que amplia o debate sobre a arte contemporânea brasileira – ou sobre arte contemporânea, ponto – usando como estudo de caso (como elemento geracional ou gerador da reflexão) um artista contemporâneo – ponto ou ponto e vírgula – que coincidentemente é um artista brasileiro. Eu acho que aquele é um momento muito importante, porque mostra uma certa autonomia da arte contemporânea brasileira e supostamente, ao mesmo tempo, apontaria ou enunciaria a morte do Oiticica, chamaria atenção em sentido simbólico obviamente; e que todo aquele lado libertário, crente na potencialidade da arte, como elemento de revolução e transformação, entra com aquele livro numa certa discussão, num certo sexismo, numa certa dúvida potente e que desnaturaliza ou retira um pouco esse poder romântico da obra do Oiticica. Eu acho muito interessante, em alguns momentos daquele livro, a impressão que dá é que o Ronaldo e o Waltércio – ou o Ronaldo por causa do Waltércio – pensa na superação do Neoconcretismo; ou pensa aquela produção como sua superação, daquelas vertentes básicas do Neoconcretismo.

AL: *Como um silenciamento, não é?*

TC: É uma certa desconfiança desse romantismo exacerbado, que é um aspecto da obra do Hélio e da Lygia Clark. No entanto – isso que eu acho também importante logo na sequência – do ponto de vista internacional, vai havendo uma descoberta do legado do próprio Hélio e da própria Lygia; já nos anos 80, eles começam extremamente valorizados no circuito internacional. Quer dizer, ao mesmo tempo em que está este *zum-zum-zum* da volta à pintura e *blá-blá-blá*, esses artistas começam a ser revistos de uma maneira muito potente no exterior. E isso gera um interesse novo sobre o trabalho deles, que começa a gerar uma demanda internacional por um tipo de produção artística contemporânea que dê conta de uma demanda de exotismo que o estrangeiro tem em relação ao Brasil. Quer dizer, é como se esse público internacional deixasse de lado a arara, o abacaxi, a praia (sei lá, que teriam caracterizado esse exotismo brasileiro) e comesse a enfatizar certos aspectos também típicos do Brasil: a sensualidade, a cor, a corporeidade, a malemolência, essas relações performativas, muito presentes na Lygia e no Hélio. E eu acho que isso gera (ou começa a gerar, já no final dos anos 80, início dos anos 90) uma oferta de produção artística no Brasil para atender essa demanda internacional, o que vai fazer com que alguns artistas subam no *ranking* e tal. Eu acho que os anos 80 são muito complexos, porque esses artistas que a gente chama de *Geração 80* vão se deparar com todos esses elementos: eles dialogam com aquilo que veio imediatamente antes e provocam... se colocam num circuito que já não é mais apenas nacional, é internacional. Começam a deixar de importar a questão do Salão de Arte, das coisas regionais e tudo se globaliza; tudo tende a se globalizar. Eu acho que tem uma dimensão, uma complexidade, e que nós não podemos nos afastar delas.

AL: *Interessante.*

TC: E é um momento em que surgem artistas muito interessantes. Agora, isso não significa que antes não surgiram outros artistas interessantes; mas eu acho que esse

pano de fundo, com esses elementos constitutivos, possibilita que esses artistas emergam de uma maneira mais potente, inclusive mais forte internacionalmente. Não vamos esquecer que é um momento também em que, fora do país, não só existe um interesse por Lygia e Hélio (por essa *arte relacional*, entre aspas, que eles propunham), mas também começa a ter um interesse pelos países não ocidentais em geral, pelas culturas supostamente não ocidentais, e é aí onde o Brasil entra.

AL: *Fora do eixo.*

TC: É. Pensando na *Les Magiciens de la Terre*, ou outras exposições que vão surgir lá para o final dos anos 80 e início dos anos 90, que vão absorvendo essa produção que é vista meio como exótica e tal... enfim, é uma outra situação, muito mais complexa do que a gente tende a perceber.

AL: *A gente tende a separar muito essa coisa das décadas, sem entender esse roldão, não é?*

TC: Não é possível. Quais são os interlocutores da Leda, do Sérgio; estou falando, por exemplo, desses artistas que são mais próximos de mim. Os mentores desse pessoal são todos os artistas que estão atuando nos anos 70; Leda, Sérgio, Ana, Leonilson, essa turma toda que morava em São Paulo na época: quem são os interlocutores que conversam com eles? São Nelson Leirner, Regina Silveira, Júlio Plaza... que foram seus professores, que se tornaram amigos e são artistas que também estão produzindo naquele momento; e eles estão, de alguma maneira – é interessante como existe um determinado momento, nos anos 80 – em uma confluência da obra da Regina Silveira, com questões que estão sendo discutidas pelos ex-alunos dela, como a Ana Tavares, por exemplo.

AL: *Mas é interessante isso que você está colocando: não separar, não documentar a Geração 80 como período separado do restante. Porque é redutor; você fica sem saída e não sabe por onde começa.*

TC: Eu acho que é muito redutor. Por exemplo, quando você pega o Nuno Ramos (com aquele trabalho que eu acho que é de 1991, se eu não me engano, início dos anos 90): ele é um artista que surge no âmbito da volta à pintura. É claro que aquilo lá é a produção pictórica do Nuno (em determinado momento) e isso já se nota naquele trabalho, que foi um período de passagem para uma entrada muito mais complexa, ou outros trabalhos que ele vai fazer, naquele momento: o diálogo dele é com quem? É com a cultura brasileira no sentido mais amplo, é com o (Oswaldo) Goeldi, é com o Oiticica, entendeu? Essa ruptura, que fala, não, jovens... não é bem assim. Em se tratando de arte (que lida muito com as singularidades, sobretudo, nesse período em que isso é tão valorizado) eu acho que se tem que tomar cuidado, para que o estudo não se prenda a questões que, na verdade, são tópicas, são estratégias de *marketing*, de divulgação; têm sua validade, claro, no momento ali, para se impor, mas...

AL: *E há um desgaste também, não é?*

TC: É, muito, total. Existem questões que são muito mais cruciais para entender tudo isso. Sem contar o momento político, toda essa questão da distensão, da abertura, que propiciou essa euforia, também. Talvez haja outras coisas que possam nos clarear, como por exemplo, uma coisa que me interessa particularmente: a questão da

apropriação de imagens, que é um dado que me mobiliza muito. Se eu entro por aí, eu aproximo artistas que numa visada mais superficial, nunca se aproximariam. Sei lá... você pensar que é uma questão vital para a Leda, por exemplo, mas é também para a Rosângela... e para o Paulo Pasta (sei lá), naquele momento. Agora, como isso une esses artistas e os separa na singularidade de cada um... porque tem uma questão geral. Eu acho que, se pegasse por essas outras entradas – que aquela década tem de ser vista sempre com essa porosidade toda – ela ficaria mais simples para ser estudada. Falei muito, Andrea? Estou aqui, pensando alto...

AL: De jeito nenhum; é para pensar alto mesmo. Inclusive, isso vai me apontar um certo caminho para a escrita que eu ainda não tinha pensado; que amplia para mim, não é? Tem horas que você chega a essas questões tópicas e fala: e agora?

*TC: Eu não sei e eu tenho estudado; na verdade, me debrucei sobre isso. Foi o momento da minha formação; eu me formei sobre isso. E três artistas, naquele período, foram muito significativos para mim: a Rosângela Rennó, a Ana Tavares e o Paulo Pasta. São três artistas (diferentes); quer dizer, se for falar a grosso modo, tem uma escultora (é um absurdo falar isso da Ana, mas vamos dizer assim), uma fotógrafa e um pintor, não é? Eles me ajudaram a entender essa produção, aquele momento, e foi a partir da produção desses artistas que eu me debrucei em determinados estudos do passado. Foram as instalações, os objetos e as esculturas da Ana que me fizeram estudar a escultura tradicional; foi o interesse pelo trabalho da Rosângela que me fez estudar a fotografia; e foi o trabalho do Paulo que me fez ver a pintura. O caso da pintura tem um dado também, porque, se você for pegar do lado de lá, vai escutar que a *pintura morreu*, que a pintura é conservadora, que a pintura está atendendo apenas a dimensão do mercado; e eu fico pensando em um grande nome, um crítico muito influente no período (pelo menos em alguns setores aqui de São Paulo) que era o Benjamin Buchlow. Ele tem um texto maravilhoso que faz uma análise para combater a pintura dos anos 80; ele faz toda uma análise para combater a questão do retorno a uma ordem na Europa (era uma crítica militante, na verdade). No entanto, lendo um texto de um crítico já estabelecido internacionalmente, eu absorvo esse tipo de literatura, refletindo sobre aquilo que ele está dizendo e tendo na frente pintores. E tem um dado claro aí... (olha, você pode dizer o que você quiser), quer dizer, ele é muito respeitável no que ele diz. E no entanto, você tinha a realidade da produção de um artista como o Paulo Pasta. Então, ao mesmo tempo em que o sujeito dizia ali, no texto, que a pintura tinha morrido, que a pintura era reacionária, eu tinha também a realidade (daquela pintura) dizendo o seguinte: a pintura tem muito a dizer... olha só o que é possível dizer ainda com a pintura. Então, tem esses embates com uma certa literatura que enaltece por um lado: pensa na literatura do Roberto Pontual, no *Explode Geração!*, pensando numa coisa eufórica, não é? E, por outro lado, uma outra vertente, muito amarga, muito crítica em relação a essa produção Mas tem a realidade das obras! E então, como é que você se coloca perante isso? Eu acho que se é possível pensar desse jeito, a história se torna mais interessante.*

AL: A gente sempre se vê envolto com essa questão em que não há mais pintura, que não há mais papel; mas as coisas estão acontecendo, com excelentes desenhistas e excelentes pintores.

TC: Então, como é que você lida com isso? Como enfrenta isso para pensar uma época?

AL: *Tem de ser um ponto de vista mais difícil. Eu acho que, como um crítico, fica mais difícil; porque, para o artista, não resta mais nada, a não ser continuar a produção dele.*

TC: Ele está imerso nisso. Agora, eu fico pensando que – de qualquer maneira – você tem que enfrentar, continuar com a reflexão, seja lá qual for; porque é muito mais fácil você... e isso é uma estratégia, mas ela tem de estar clara: “Olha, eu vou estudar tal questão e me detendo nela, vou deixar as outras, que existem; eu sei que existem; mas eu vou cuidar dessa aqui.” Senão, é como você fazer *tábula rasa*, que não existe nada.

AL: *É verdade.*

TC: É um período muito forte para mim, porque eu estava em processo de formação.

AL: *Nós todos.*

TC: Todos esses artistas que eu citei, de alguma forma ou de outra... a gente era contemporâneo. Tinha (sei lá... estou me lembrando) o grupo *Três Nós Três* aqui de São Paulo, do Hudnilson Júnior, Mário Ramiro e Rafael França, que faziam performances e intervenções, no final dos anos 70 e início dos anos 80. São artistas que estavam no meio, que estavam lá. Eu acho que a gente não pode é entrar... é uma estratégia da indústria cultural. Ela precisa dizer que agora é uma coisa, que agora é outra coisa, que agora é o novo, o que é o novo; quando, na verdade, a gente tem de ter um pé atrás para poder olhar com mais calma. Eu acho que lá, nos anos 80 – como nos anos 70 ou nos anos 60 – surgiram artistas muito interessantes no Brasil. Também, são muito díspares agora e é legal que seja assim, não é? Que tenham singularidades muito próprias, embora você possa estabelecer questões comuns.

AL: *E alguns dos 90 também, ou princípio de 90, como a Rivane Neuenschwander, por exemplo, e toda essa turma que veio depois; também teve uma adubação nesse final dos 80, não é? Todos estudaram nas Escolas de Arte...*

TC: Pois é; isso é uma coisa muito importante, porque também eu acho que falta uma consciência da nossa própria História da Arte, não é?

AL: *Falta uma valoração maior.*

TC: E, na verdade, há uma compreensão do seguinte: isso é muito visível antes, precisa ser estudado, mas (pelo menos aqui, em São Paulo, vendo aqui, que é onde eu moro, onde eu vejo mais) essa questão geracional é fundamental. Quer dizer, eu não posso levar ela (assim): ah, bom, a pintura dos anos 80 está conectada com a Transvanguarda. Claro, ela está sim; mas o que singulariza essa produção aqui é que, além de estar conectada com todas essas vertentes internacionais, ela também está conectada com o meio local. Por exemplo, eu não posso deixar de pensar o Romagnolo, que é um artista inteligentíssimo e tal; ele está extremamente conectado com as questões internacionais, mas está dialogando quando ele propõe *Pintura como meio* (uma exposição de 83) com todo o debate conceitual que está ocorrendo aqui em São Paulo, reivindicando para a pintura a dimensão conceitual que ele vê nessa linguagem, naquele momento. Então, não dá para falar assim, não (cada geração vai buscar parâmetros lá fora, e tem que relativizar); porque não dá para pensar esses artistas daqui sem pensar no início dos anos 80, sem pensar na Faap (a Fundação

Armando Álvares Penteado), sem pensar em quem estava dando aula lá naquele tempo, no que era dito; o Júlio, a Regina, o Nelson, toda essa turma; e um pouquinho mais tarde, não dá para deixar de falar dessa geração do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP nesse debate. O Paulo Pasta surge de lá e outros artistas vão surgir de lá. Enfim, então, é essa História da Arte que se dá, não pelos relatos dos historiadores e dos críticos, mas por aquilo que as obras falam: isso é um dado. É muito legal quando, em alguns procedimentos da Leda Catunda, se veem certas questões que estão no trabalho do Nelson Leirner, certas atitudes, sabe?

AL: A ligação que você fez entre a Regina e a Ana Tavares, é muito evidente.

TC: Da Ana, do Caetano – é de um rigor extremamente racional, mesmo quando aparentemente demonstre uma suposta expressividade – há uma expressividade controlada por uma lógica, que é muito da Regina; é muito potente isso, é muito potente estudar isso, ao levar em consideração esses diálogos, essas passagens de uma geração para outra. Vai saber de onde a Regina pegou tudo aquilo lá, que é a aprendizagem dela nas escolas de Porto Alegre ou do seu aprendizado com Iberê Camargo (ela foi aluna dele, que também era um sujeito extremamente rigoroso). Então, tem também uma História da Arte que se dá de um artista para o outro, de uma geração para a outra, e que a gente tende a menosprezar aqui no país, quando, ela é fundamental na verdade.

AL: Talvez seja mais evidente do que ficar se estendendo em uma cronologia, não é?

TC: Eu acho que sim, sem dúvida; ou, então, nessa coisa de ficar sempre procurando parâmetros fora; de acreditar que todo artista brasileiro copia ou está com os olhos atentos para absorver questões internacionais. Não estou dizendo que isso não exista; existe, mas existe entranhado e transformado pelo debate local. Eu acho que, se não levar em consideração esse tipo de coisa, não dá.

AL: Fica muito mais interessante, porque eu posso ficar mais atenta à questão de como o Amilcar de Castro, por exemplo, foi fundamental no caso dos artistas mineiros, como professor, como artista do Neoconcretismo, de onde vieram os desenhistas, Guignard, etc.

TC: Sem dúvida. Eu acho que eu sou muito ruim para nomes; mas tem alguns artistas em Minas Gerais, que é impossível pensar na produção deles – para mim, é impossível – sem pensar nesse espaço de debate plástico que é o ambiente mineiro em que se sobressai um cara como o Amilcar, por exemplo, sobretudo nos anos 80 e nos anos 90: não dá para passar batido. Até dá, mas você perde metade do interesse do trabalho. Fico tentando lembrar o nome de uns artistas de lá... que eu acho que, de repente, discutem, superam, dão continuidade a questões que o mesmo Amilcar de Castro deixou. (Os nomes não veem.)

AL: É o processo; é parecido, não é?

TC: Claro, claro. Mas eu acho que isso que é interessante; pelo menos, é o que me mobiliza.

AL: É porque abre: você pode localizar através dos nomes e buscar essa árvore genealógica; e depois falar dessa produção, e depois entender o tempo.

TC: Acho que são estratégias metodológicas: eu gosto sempre de partir de uma obra; de fora para dentro (não), eu prefiro de dentro para fora. E fica mais estimulante para mim, assim.

Mas também, e ainda, tem o papel dos museus. O MAC (Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo) é um museu muito imantado pela figura do Walter Zanini; mas, por exemplo, como é que o Museu como o MAC, que teve uma importância, uma significação tão grande, entre as décadas de 63 até... (O Zanini sai no final dos anos 70 e início dos anos 80.) Como é que é um museu universitário, como é que é essa experiência dos anos 60 e 70, como ele reage nos anos 80? No oitavo andar aqui do prédio, a gente está fazendo uma exposição que é uma homenagem/reflexão (não sei se você chegou a ver) sobre 30 anos de uma exposição que ocorreu aqui mesmo, chamada *Pintura como meio*, justamente a exposição que lança o Sérgio Romagnolo, a Leda Catunda, a Ana Maria Tavares e o Ciro Cozzolino. Olha, foi a proposta de um artista, uma proposta do Sérgio aceita pela então diretora do museu, a Aracy Amaral, que é uma grande aposta no inusitado, imponderável, no novo. Porque eram artistas – eu acho, um número significativo desse grupo era – que estavam nos bancos da faculdade; eram estudantes, ainda. Então, é apostar numa prospectiva; não é retrospectiva, é um *dever*, não é? Que não se sabe, agora, como que ele mostra, como aparece? São pinturas em sua maioria; não são obras conceituais (aparentemente conceituais, como se caracterizavam os anos 50); são pinturas. Mas há uma dimensão conceitual fortíssima; é só você querer ver.

AL: Não sabia que era uma proposta de um dos artistas.

TC: É, surgiu do Sérgio. Ele junta essa turma e traz para ela se abarcar disso e faz essa exposição; acho uma atitude belíssima. Então, como é que é um museu universitário nos anos 50? Ainda tem uma dimensão meio caseira que ela traz dos anos 60 e dos anos 70? Nos anos 60, o Zanini pegava um Modigliani, pegava um Picasso, e botava todas essas obras consideradas maestras do museu em uma Kombi, junto com um funcionário da casa, e ia para Campinas (por exemplo), onde fazia uma exposição e dava palestras: e isso é maravilhoso. Agora, já não dava mais para fazer, nos anos 80, a situação já era outra; e hoje, menos ainda. Mas, existia uma dimensão doméstica que, já nos anos 80, não se configura como tal mais. Mas o museu – e eu não estou falando só desse museu, mas do museu de arte em geral – é um elemento estruturante desse circuito; e então, qual é o papel que ele joga nesse processo dos anos 80/90, que vai se profissionalizando de outra maneira? São desafios; enfim, eu acho que tem muita coisa para pensar.

AL: *Eu fico pensando que não tem como comparar São Paulo com Belo Horizonte... com essa política dos museus, que teve seu ápice com a Bolsa Pampulha, não é? E as gestões vão mudando lá, quando os museus vão perdendo o fôlego; e os artistas ficam só como espectadores, com pouco poder de atuação, não é?*

TC: Eu não sei; eu não conheço, como eu deveria conhecer, a situação mineira, de Belo Horizonte. Mas eu vejo que, nos anos 70, Belo Horizonte foi um foco; e não foi um foco receptor, foi um produtor. E isso tem... (quer dizer, eu duvido; eu nunca estudei isso a fundo, mas eu duvido) uma produção que emerge ali, como uma produção da Rosângela, do Cao Guimarães e de tantos outros artistas; se essas poéticas

não surgem porque existia um *caldo de cultura* ali dos anos 70, que é claro, não é? Mas isso precisa ser mais bem investigado, mais valorizado. Eu cheguei a penetrar muito timidamente nessas questões dos anos 70, em Minas, por causa de um texto que eu escrevi sobre a Shirley Paes Leme; o próprio Amilcar e tal. Então, tive um pouco dessa dimensão das trocas. E como é, como ela deve ter surgido, muitas outras coisas. Eu não sei. Eu acho que tem muitos dados para serem aprofundados aí. Espero um dia estudar mais isso tudo.

Pois é, mas você falou do livro *O calor da hora...* também o livro, em si, é um índice de uma tentativa do próprio estado de ter um mapeamento da produção daquele período. Porque esse livro é fruto de uma pesquisa, de um mapeamento da produção emergente; tem muito essa dimensão do novo. Tem uma estudante no doutorado, que entrou agora, e ela está fazendo uma reflexão sobre a questão do novo na Arte Contemporânea e o processo de instrumentalização desses artistas, dessa geração, desse processo, de como se investe apenas nos novos... enfim, isso aí é um ponto de pesquisa.

AL: Interessante.

TC: Mas é um dado, não é?

AL: E os outros não deixaram de existir.

TC: Não. Eles estão ali, interagindo. Mas de qualquer forma, por exemplo, aquele Centro de Pesquisa ou Divisão de Pesquisa, do Centro Cultural São Paulo (em que eu trabalhava e existe ainda), é um setor que se estruturou em várias áreas. Então, tem a área de Artes Visuais, de Artes Cênicas, etc, e tem grupos de pesquisadores que levantam material do que está acontecendo ali naquele momento. E aquelas entrevistas do livro são fruto dessa pesquisa maior. Ali, pelo menos como eu vejo, de 85 a 87 mais ou menos (quando foram produzidas as entrevistas), parece que São Paulo está prestes a sair de uma relação ainda muito provinciana dos salões, de uma coisa precária em certos aspectos, apesar de já ter os museus e de já ter a Bienal, se aprontando para seus artistas já começarem a participar de feiras internacionais, de outras bienais internacionais... É um momento meio de passagem ali, que eu acho que aquelas entrevistas flagram.

AL: Na introdução, me chamou a atenção quando você já coloca essa questão do modismo, de separar o tempo em décadas, de como isso não tem uma durabilidade, de não se deixar seduzir por isso; porque é muito fácil.

TC: Nisso eu estou me aprofundando cada vez mais... muito fácil. Se a gente for ver as exposições que eu organizei para a implantação do museu, essas questões cronológicas e esses outros instrumentos para constituir narrativas simplesmente determinadas, não foram usadas. A minha intenção foi usar outros parâmetros para recolocar em cena, em debate, a produção do século XX e início do século XXI, em uma atitude metodológica. Porque seria muito fácil, por exemplo, fazer uma sala *Obras primas do Acervo do MAC*; seria muito fácil, pois daria para encher uma sala, botar Modigliani do lado do Picasso, do lado de não sei quem, e não sei quem lá; a intenção não é essa e nem fazer assim: *MAC USP – Do pós-impressionismo à última tendência aqui do século XXI*, por exemplo; fazer assim cronologicamente. Não é esse interesse, acho que não é isso.

AL: Eu acho interessante você pegar do lado de dentro, dessa visão de uma obra interessante, para depois expandir aquilo no tempo, fazer uma ligação em uma meada.

TC: Eu acho que é uma tentativa de ver as possíveis contradições das obras; o que a obra guarda em si em relação àquilo que se lê sobre ela. Por exemplo, se a gente pega um ícone da modernidade que nós temos dentro do MAC, que é o autorretrato do Modigliani (é o único autorretrato conhecido do Modigliani, é uma das obras mais caras, mais incensadas dele então; e é de fato). No entanto, a gente fala, assim... pôxa, é um autorretrato, e autorretrato está dentro de uma tradição da academia. Além de ser um autorretrato, a figura do sujeito está centralizada e ele segura a pa-lheta, que é um índice da sua profissão dentro dos parâmetros mais tradicionais do retrato. Então, em que medida ele é moderno, se ele é tão tradicional? Então, eu acho muito boa a ideia de ir lidando com essas contradições internas, porque... como ele constitui a ruptura dentro dessa tradição e como elas não se resolvem? Quais as contradições que constituem o trabalho... porque aí, colocar do lado de uma outra obra-prima...eu coloquei do lado uma obra de um artista que não tinha 30 anos e, do outro, uma obra de um artista que não tem 40; outros dois autorretratos. Como o retrato era visto na década de 10 do século passado, e como ele é visto na década de 10 do século XXI? Como os artistas se enxergam? Enfim, criar esse curto-circuito, para instigar o visitante a refletir, a pensar e produzir aí uma narrativa previsível. Acho que eu fugi do que você queria...

AL: Não, não... acho que é isso mesmo; está sendo importante.

TC: Tem uma moçada dos anos 80 por aí, mas está tudo misturado na exposição: essa é a ideia.

AL: Eu te agradeço!

2B. 6 Carlos Ávila

Andréa Lanna: Como se deram as suas relações com as Artes Plásticas, sendo você um artista das letras?

CA: A minha relação com Artes Plásticas em Minas Gerais se deu da seguinte forma: eu fui trabalhar como jornalista no jornal *Estado de Minas*, na editoria de pesquisa e, aos poucos, fui fazendo muitas matérias para a Segunda Sessão do jornal. Ela era editada pelo Geraldo Magalhães, que se encarregava de dar o panorama cultural da cidade, informar sobre as coisas que estavam acontecendo em determinado período. Dentro dos meus interesses, eu comecei a fazer textos, colaborações, matérias, resenhas para essa sessão; cobrir por interesse pessoal – por amor pela coisa, mas também por amizade – essa movimentação de pessoas da minha geração, que estavam trabalhando com artes plásticas em Minas e particularmente em Belo Horizonte.

Eu me lembro de que eu sempre gostei de ler; quer dizer, principalmente em função dos meus pais escritores, Affonso Ávila e Laís Correa de Araújo. Eu vivi numa casa que tinha muitos livros, muitos quadros. Eles próprios tinham relações com alguns artistas mais velhos, que eu vim a conhecer, e até me tornei amigo de alguns também. Mas o meu foco – como estava dizendo, aproveitando a oportunidade do espaço do jornal – eram justamente as pessoas da minha geração. Eu tinha desenvolvido uma amizade muito grande com o Ângelo Marzano, artista plástico, para além do trabalho. E, através dele, eu fui conhecendo outras pessoas do meio também, e fui me ligando mais ao assunto, me interessando e entusiasmando. Então, como aquele espaço estava meio vazio ali, meio perdido no jornal, pois só o que havia – se eu posso falar em dois nomes aqui em Belo Horizonte e que a meu ver, é um número muito pequeno – eram a Maristela Tristão e a Celma Alvim. Eram as pessoas que atuavam, segundo eu me lembro, nas páginas dos jornais, fazendo (regularmente) essa crítica de Artes Plásticas. Mas eu achava aquilo insuficiente, não gostava muito; enfim, parece que essas pessoas, naquele período, também não estavam tão antenadas – de fato – com aquilo que era emergente. Então, justamente eu, tendo a possibilidade do espaço no caderno, comecei a fazer essas coisas. A primeira matéria que eu fiz, salvo engano, foi sobre uma exposição do Ângelo na Aliança Francesa; eu estudei na Aliança e eles tinham lá (ali na Afonso Pena) um espaço para exposições e vários artistas expuseram lá. Pude acompanhar isso no período em que fiquei por lá e (segui) até depois do período em que eu saí. Nessa época, já tinha feito alguma coisa sobre música também, que me interessava, e literatura, cinema... mas, daí em diante, veio uma série de artistas na sequência, e eu fui conhecendo todo um grupo de pessoas da minha geração, da minha idade mais ou menos, com quem eu fui travando conhecimento e divulgando, dando força, utilizando aquele espaço para poder justamente abrir o caminho para as pessoas, dentro do que eu podia.

Belo Horizonte, MG, 1956. Poeta e jornalista, escreveu vários artigos sobre Artes Plásticas no jornal *Estado de Minas* nos anos 80. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Na época, o Estado de Minas jornal era o maior da cidade. Hoje, há três jornais em Belo Horizonte; mas ainda não havia, naquela ocasião, nem *O Tempo* nem o *Hoje em Dia*. O *Hoje* veio depois, com o qual eu também colaborei, e o *Tempo* veio posteriormente. Então, era o grande jornal, lido por todos, que circulava mais... e, até aquele momento, não havia internet (e a televisão e o rádio não se ocupavam disso, da maneira como o jornal podia se ocupar). A força da mídia impressa era uma coisa evidente, ainda naquela altura dos anos 80, e nessa época. Foi quando surgiu, então, uma série de nomes novos nas artes plásticas: Sônia Labouriau, Andrea Lanna, Mário Azevedo, Lincoln Volpini, Isaura Pena, Mônica Sartori e muitos outros. Eu publiquei vários artigos em vários jornais; não eram textos nem muito longos, nem muito breves. Eu criei um estilo, improvisei um pouco como crítico. Porque, de fato, eu lia sobre o assunto, gostava, e daí comecei a acompanhar, mais em função disso; porque eu ia ao ateliê do artista, conversava com ele; mas tinha um caráter um pouco diferente – entre jornalístico e poético – embora eu fosse lá conversar e tomasse notas: “Ah, mas que técnica que você usou aqui?”, e com isso eu fui aprendendo muita coisa. “Que tipo de recurso que você usou nesse trabalho?” E, às vezes, eu também criava um espaço pequenininho e pedia para o próprio artista fazer mais ou menos uma espécie de intertítulo. A intenção era fazer com que o próprio artista, naquela matéria, se colocasse; a palavra do artista falasse um pouquinho sobre o trabalho dele. As próprias pessoas faziam o texto. Algumas vezes, ocorreu isso; e algumas outras situações, coletivas, também fiz assim.

Se eu posso falar de duas exposições que eu achei muito significativas no período, que influenciaram as coisas mesmo, marcaram a cidade e até levaram os artistas a extrapolar os limites de Minas... uma delas foi a *Figuração Selvagem*, feita na grande galeria do Palácio das Artes (as pessoas que integraram essa exposição foram o Ângelo, Sônia, Antônio Julião e o Fernando Lucchesi); depois ocorreu uma outra exposição dessa geração, que eu considero também importante, que foi a *Notícias da Terra* (se não me engano, o nome era esse), cujos participantes eram Marcos Coelho Benjamim, Marco Túlio Resende, Fernando Lucchesi e Sérgio Nunes. Depois – foi curioso, com o passar do tempo – houve uma convergência entre essas duas exposições. Esses dois grupos – com a ausência de um ou outro artista e acréscimo de outros – expuseram juntos (estava até revendo os arquivos; eu fiz a matéria para o jornal, mas não me recordo bem...); não sei se era *Ver e Sentir*, eu não sei qual era o título da exposição. Ela foi feita no Museu de Arte da Pampulha e uniu esses artistas; foi uma exposição maior, que dava conta dessa geração de uma maneira mais ampla. Esses artistas mencionados e outros – que não participaram dessas exposições que eu julgo que foram exposições marcantes, eles também – como você, Andrea e algumas outras pessoas, fizeram exposições também interessantes, marcantes; mas foram individuais. Então eu ia acompanhando esse movimento e isso que estava surgindo.

Algumas pessoas das gerações mais velhas (também) me interessavam. Eu cheguei a entrevistar e a conhecer o Amílcar de Castro, cheguei a fazer texto em jornal sobre o Celso Renato de Lima, que é um artista que eu acho excepcional (acho inclusive que ele está até muito esquecido; é um artista muito importante, que deu uma contribuição muito grande e é pena que ele não tenha tido um reconhecimento maior; uma divulgação nacional, mais ampla). Parece que ele esteve em uma das

Bienais de São Paulo... mas ele morreu, e a obra dele se dispersou, não sei; mas, infelizmente, ele não é tão lembrado mais. Lembro-me de outros artistas também, de outras gerações, sobre os quais também escrevi alguma coisa no jornal, nesse período. Eu gostava e entusiasmava muito.

AL: *Pensando no conjunto de tudo o que você escreveu, que características você acha que aquela época conjugava? Você tem um sentimento, uma palavra?*

CA: A impressão que eu tenho é que o clima era muito *energético*. Talvez fosse uma coisa minha também, porque eu sempre gostei de ser um pouco fomentador e de estar no meio da coisa acontecendo, seja em música, seja em artes plásticas, seja em poesia. Eu acho que não tem sentido você fazer um trabalho isolado, sem abrir espaço para outras pessoas, não manter diálogos. Aquele período tinha, pelo menos para mim, uma certa agitação no ar, uma criatividade extra; as pessoas se encontravam mais e era tudo mais fácil na cidade, que não era ainda tão grande, estava começando a se expandir (muito diferente do que é hoje, em que a quantidade de artistas é muito maior), pois há muito mais espaços, mídias, essas coisas. Naquela época, tudo era mais restrito. Mas, na verdade, a recordação que tenho é que era um clima muito criativo, uma época criativa, agitada, viva: coisas da juventude. A gente, quando é jovem, tem aquele pique. Eu estava com 20 e poucos anos e trabalhei cinco anos no *Estado de Minas*; foi meu primeiro emprego. Quando comecei a fazer essas coisas – me lembro de que, em 80, eu já estava indo, pela primeira vez, para a Europa, e fui justamente com os companheiros artistas plásticos – fiz uma viagem que durou dois meses, via Nova Iorque.

AL: *Você foi com quem?*

CA: Fui com o Ângelo, a Sônia e o Julião. Nós fomos juntos no início dos anos 80; depois cada um seguiu roteiros diferentes e, posteriormente, voltei a fazer outras viagens para fora. Algumas poucas, pois não sou tão ligado assim a viagens e nem tive tantas oportunidades. Mas essa primeira foi muito marcante, porque visitei com eles várias galerias e os grandes museus: o British Museum (em Londres), o Prado em Madri (me lembro dessas coisas todas), a Uffizi, em Florença (fomos ver essas coisas de perto), o Louvre, etc. Eu, que nunca tinha posto o pé para fora do país (acho que, entre nós, somente a Sônia, se não me engano, tinha viajado ao exterior); e então eu fiz a *rodada*. E foi marcante também porque estavam comigo todos esses artistas, alavancando a sua trajetória ali, em um primeiro momento. Aí, uma coisa que me marcou muito foi a morte de Antônio Julião; porque tive uma amizade muito grande por ele. Isso representou um corte muito grande, porque ele estava com mais ou menos 30 anos, ou próximo disso. Ele estava na Espanha, em Barcelona, foi seguir para Madri – lugares pelos quais eu já tinha passado com os outros companheiros – e houve um acidente com o trem à noite, uma coisa fatal, incrível, inacreditável. (Morreram muitas pessoas.) Eu tive de redigir, duramente, a notícia da morte dele para o jornal, pois ele era o único brasileiro nesse trem, uma coisa terrível. Esse acidente foi forte – me deprimiu mesmo na época – e eu senti muito, porque eu o considerava um artista muito talentoso. Parece que ele estava se recuperando de uma fase ruim em sua vida e eu já o conheci depois disso; mas até onde eu sei das coisas da vida dele, tinha passado por maus momentos antes. Ele era de Manhauçu e acho

que veio para Belo Horizonte para fazer arquitetura (e não conseguiu ou não terminou esse curso); não sei se ele se envolveu muito com drogas, com outras coisas, *pirações* que aconteceram, e depois ele se recolheu, ficou muito tempo em Manhuaçu. Eu o conheci por meio de outros amigos, que nem eram artistas plásticos. Mas eu fui me convencendo, eu tive a paciência de ver os desenhos dele, fui até a casa dele no interior e falei: “Olha, tenho dois amigos lá em Belo Horizonte (que eram justamente a Sônia e o Ângelo) e acho que o seu trabalho tem muito a ver com o deles e preciso te apresentar”; e aí o trouxe para Belo Horizonte. Lembro que fizemos uma sessão grande: ele veio com uma pasta enorme de desenhos e trabalhos que fazia para mostrar para a gente. E aí tudo começou. Informalmente, sem ser um grupo, um manifesto, um movimento; mas nós funcionamos um pouquinho ali como um certo grupo. Os integrantes eram das artes plásticas, com quem eu convivia mais diariamente. Eu tinha também muitos interesses em outras coisas. Por exemplo, o Ângelo mesmo, também tem um trabalho até hoje com cinema; a gente gostava muito de cinema, éramos *ratos de cinema*. A gente ia a tudo, aquelas mostras todas; e justamente, era uma outra época. Não existia internet, nem os recursos que a gente tem atualmente. Hoje, um jovem começa a trabalhar nessa área e logo tem acesso fácil a uma série de coisas.

Por exemplo, o nosso primeiro acesso aos trabalhos de Paul Klee, de (Piet) Mondrian, de (Kassimir) Malevich – que ocorreu na época dessa primeira exposição – foi, curiosamente, via livro. Qualquer coisa (de nova), que se via era no plano do papel, nos livros de arte. Eu me lembro disso porque comecei a comprar muitos livros; eu tenho muitos livros de arte até hoje. E a educação da gente parece que foi feita assim, dessa maneira, por meio daquela reprodução; e por mais qualidade que um livro desses tivesse, aquilo era uma impressão chapada, que não era a realidade, mesmo. Eu me lembro até hoje daqueles primeiros... (não sei se foi em Nova Iorque) entrei em um museu e vi de perto (acho que eram quadros impressionistas) uma pintura do (Auguste) Renoir, e eu fiquei impressionado; porque a cor saltou aos meus olhos, assim, de tal forma, junto com a textura, sabe? São coisas de que a gente não tinha ideia quando via as obras somente por reprodução. Sobre o cinema, também tínhamos pouca informação, que depois foi melhorando. Mas, enfim, nessa época, as exposições começaram a acontecer no Palácio das Artes, aonde havia também mostras de cinema; e depois surgiram então as galerias em Belo Horizonte (elas foram importantes): a Gesto Gráfico, por exemplo, foi uma galeria muito importante. O lançamento do meu primeiro livro de poemas aconteceu lá, junto com uma exposição de quadros do Ângelo; a gente fez isso junto. E eu me lembro, também, de que, quando saímos de lá para beber algo e conversar no final do lançamento, estava conosco também o Paulinho Santos, músico com o qual eu também estabeleci uma relação. Os instrumentos do Marco Antônio Guimarães tinham já uma plasticidade e ele era amicíssimo do Julião. Foi assim que eu o conheci também. Tanto que a primeira exposição que ele fez na Aliança Francesa aconteceu junto com uma apresentação do Uakti, que não era ainda constituído como um grupo. Estavam lá o Marco, o Paulinho e mais um outro, se não me engano, com aqueles instrumentos.

AL: Podemos estabelecer uma relação com a música do Uakti, com um grupo que surgiu na mesma época?

CA: Sim, nesse mesmo período, na ebulição desse período.

AL: A Fundação de Educação Artística também estava muito evidente naquela época, não é?

CA: Justamente; eu frequentei a Fundação. Fiquei muito amigo da Berenice Menegale, uma pessoa maravilhosa, muito influente, a quem eu devo muito; uma pessoa na música com uma grandiosidade como do Amílcar nas artes. Ela foi muito importante para a cidade, para Minas. Mas, voltando a falar sobre *Figuração Selvagem* e *Notícias da Terra*, eu estava mais ligado, obviamente, por amizade até, à *Figuração Selvagem*. Lembro-me de que a exposição teve uma repercussão muito boa. O Frederico Morais – grande crítico, que vinha muito aqui, por ser mineiro também – fez uma sessão com eles, bateu um papo e viu os trabalhos. E, nesse período, o Frederico era um crítico ativo, com uma coluna fixa no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro. Ele cobria tudo, dava notícia de tudo. Ele sempre foi muito bem informado, cultíssimo, escrevia muito bem, atento a tudo, uma antena, uma pessoa a quem as Artes Plásticas no Brasil devem muito também; assim como ao Roberto Pontual. Há alguns críticos que são realmente importantes, como o Mario Pedrosa; muitos críticos são fundamentais, não é?

AL: O Roberto Pontual foi fundamental para a Geração 80...

CA: O Roberto foi muito importante.

AL: ... com seu livro *Explode Geração*.

CA: Sim; e ele fez o primeiro Dicionário de Artes Plásticas do Brasil, algo pioneiro; me recordo. Voltando ao Frederico e à sua importância, ele também era muito criativo, um criador também. Ele viu os trabalhos do pessoal e escreveu uma matéria no *Globo*, *Minas se movimenta*, que talvez tenha a ver com o que você estava perguntando. Talvez o texto retrate o que caracterizou aquele momento aqui, em que estava tudo em ebulição, em movimento. Na música, você lembrou muito bem, em artes plásticas, em poesia e em jornalismo... por aí vai. Tinha um pessoal de teatro também. Eu tinha menos contato com o teatro, mas me lembro de algumas coisas interessantes, desde a época do Ronaldo Brandão aqui em, que também foi alguém que abriu caminhos, que fez coisas interessantes aqui. O Márcio Sampaio também é alguém muito importante para essa época. Ele trabalhava no Palácio das Artes (coordenava o Setor de Artes Plásticas da instituição) e abriu espaço para muita gente nova lá. Fez coisas muito interessantes, pelo fato de ele próprio ser um artista criativo e um crítico militante, também muito legal. A exposição da *Figuração Selvagem* – tenho certeza – ocorreu em função dos esforços do Márcio; a realização dela, no Palácio das Artes, tem a ver com a sua presença.

Mas, o Frederico viu os trabalhos e escreveu alguma coisa no *O Globo*; e quando a exposição foi aberta aqui, fiz uma matéria grande no jornal e pedi autorização para reproduzir o texto dele. Inseri uma parte em um *box*, um trecho (que a gente chama, em jornal, de retranca) ou subtítulo. Usei também um texto do Márcio, que era mais de divulgação. (Tudo entre aspas, claro.) Com esses três textos – o meu e esses dois – compus uma página grande, com fotos, e a exposição foi um sucesso, teve muita gente comentando e chamou muita atenção. Depois veio a *Notícias da Terra*, e vários grupos se juntando; tem você, tem outras pessoas, foram chegando. E esse movimento foi se avolumando muito. Uma vez, no Rio, muito tempo atrás – se não me engano, eu estava com a Maria do Carmo Secco e o Dileni Campos – na casa do Frederico, e ele falava comigo: “Ah, mas você tem que continuar com a crítica;

“você é bom nesse negócio.” Nessa época, no entanto, eu já estava começando a me desligar um pouco disso, para falar a verdade. Estava acontecendo tanta coisa em artes plásticas, era um mundo de coisas, muita informação, e as coisas começaram a se diversificar muito. Para estar atualizado com isso, eu precisaria acompanhar tudo, inclusive internacionalmente. E comecei a achar que isso me exigiria muito e eu estava muito interessado em voltar para o meu trabalho com poesia também. Aquilo já me tomava um bom tempo; e eu queria ler mais, pesquisar mais, estudar mais (apesar de sempre ter vivido como jornalista ou funcionário público, ou ainda *freelancer* em alguns trabalhos de publicidade para sobreviver). Eu dediquei um tempo grande da minha vida à poesia e, daí então, passei a ler muito, estudar muito, e como isso não era o foco principal, começou a me tomar tempo demais. Não que eu parasse de me interessar ou de ver as exposições...

AL: *Você nunca fazia uma referência às artes plásticas sem dar um toque de humor, uma ironia, como por exemplo: pictopastel.*

CA: Sim, no seu texto. Eu cunhava umas expressões. Eu me lembro de um texto para a Sônia Labouriau em que eu usei a expressão *tato visual*, dentre outras ideias que me ocorriam ali naquela criatividade da juventude.

AL: *Você tem a liberdade do poeta, não é?*

CA: É... eu me sentia mais livre para falar, mesmo porque eu não me considerava um crítico mesmo (ou uma pessoa que estivesse se dedicando a ser crítica). Se eu fosse fazer isso mesmo, sem realizar um trabalho poético, isso ia me exigir muito mais tempo e estudo; e foi o que eu disse para o Frederico naquela ocasião em que ele me elogiou; mas eu fiquei muito enaltecido de ter sido reconhecido por ele, achei bacana. Mas, nesse período, a mídia impressa era forte ainda. Os jornais – a crítica, via jornal ou revista – eram muito fortes. Eu tenho esse material em casa, guardado em arquivo preservado, à disposição de vocês, se quiserem ver. Então, havia essa parte dos textos que eram feitos para um catálogo, para um *folder*, para um cartaz, para um cartão, etc. Eu me lembro, por exemplo, da Luciana Radichi, que fez umas esculturas... não sei mais o paradeiro dela, não a vejo há tempos. Eu elaborei um pequeno texto para um cartão de uma exposição dela...

AL: *E o Guilherme Mansur, de Ouro Preto? Ele era bem anos 80, não é?*

CA: É. O Guilherme é um grande amigo meu, até hoje. Eu fiquei conhecendo ele lá em Ouro Preto, porque ele fazia um saquinho de poesia chamado *Poesia livre*, como se fosse um saquinho de pão (com aquele papel pardo mesmo) e as folhas eram soltas e intercambiáveis, ali dentro. Eu me lembro de que colaborei com essa publicação, muito importante para os artistas independentes (que se chamava de *poesia marginal* também). Às vezes, eles faziam umas entrevistas (com o Affonso Ávila, com o Amilcar); eles eram um grupo de pessoas (não era só o Guilherme não; havia outros). Quem eu achava mais interessante, mais criativo, era mesmo o Guilherme, de quem eu fiquei muito amigo. Depois, mais adiante, o meu segundo livro de poemas foi feito por ele, naquela gráfica dele lá em Ouro Preto. Foi todo feito com tipos móveis e era um livro mais artesanal. Gosto muito desse livro e a primeira edição ficou muito bonita. Era uma capa do meu amigo Ertos Albino (que já morreu), um menino radicado na Bahia,

pioneiro no uso do computador, de quando ninguém tinha esses computadores em casa. Não tinha PC, não tinha nada disso, e ele – pelo fato de trabalhar na Petrobrás, morava em Salvador – tinha acesso àqueles computadores gigantescos, enormes. Ele gostava de poesia e começou a fazer essas experiências visuais com computadores. A partir daí, eu e Guilherme começamos a manter mais contato. Ele é uma pessoa muito interessante, também dessa geração; é um mix de coisas, poeta, um pouco artista plástico, um pouco artista gráfico, misturando essas áreas. De certa maneira, ele já rompia os gêneros com esse tipo de coisa, com a postura dele junto ao fato de trabalhar com todas essas coisas. Até tecnicamente ele dominava a tipografia, que era da família dele há tempos. Ele fez vários livros lá, de autores importantes, inúmeros... Paulo Leminski, Augusto e Haroldo de Campos, Laís Correa de Araújo... tiveram livros concebidos – gráfica e visualmente – e editados pelo Guilherme, muito bonitos em geral. Usavam-se papéis reciclados, com os tipos móveis; era um trabalho muito bom, que ele hoje já não faz mais. Então ele também estava dentro dessa arregimentação. Em 77, antes de eu ir para o jornal, editei com ele uma pequena revista (um número único) que se chamava "I". O nome "I", a letra i, tinha a ver com as palavras ícone, invenção, início... com várias ressonâncias. (Tivemos essa ideia a partir de uma epígrafe de um poeta barroco aqui de Minas.) Nessa revista, reuni um grupo novo de poesia: eu, José Américo, Marcos Vinicius de Faria, e já com algumas pessoas de artes plásticas: o Ângelo e a Sônia participaram dessa revista, o Márcio Galdino fazia traduções (fez uma tradução de Ezra Pound) e tinha algumas pessoas de uma geração um pouco mais à frente; tinha fotos do Mauricio Andrés, trabalho visual do Sebastião Nunes e um trabalho visual do Márcio Sampaio. E umas pessoas de fora de BH também, um pessoal de poesia com as quais eu estava em contato naquela altura; tinha o Leminski, que eu conheci em 77, e depois ficamos amigos, embora um pouco a distância (trocamos livros, telefonemas e cartas, que era o que tinha na época). Tinha o Antônio Risério, que era um poeta da Bahia, e hoje se dedica mais à Antropologia dos negros da Bahia, especializou-se nisso; e tinha o Régis Bonvicino, que é poeta ativo até hoje, nascido em São Paulo, e tinha até um uruguaio, o Eduardo Milán, que mantinha contato com um grupo de São Paulo; daí vim a ter contato com ele também. Ele se radicou no México (acho que a família saiu de lá por alguma licença política, naquela época das ditaduras) e depois, cheguei a encontrá-los mais velhos, mais adiante, na década seguinte. Então a revista foi feita também dentro desse espírito. Pouca gente conhece, e eu confesso também que o nome não ajudou em nada: "I"? Na verdade, era um I assim... (fazendo um gesto com o indicador e o polegar em movimento de linha grande). A parte gráfica era muito bonita: tinha assim esse i (faz o gesto novamente) solto no branco da página, e eu me lembro de que era a reprodução de algum daqueles alfabetos (não me lembro se era um barroco) antigos.

AL: *A poesia – mesmo – importava mais do que o merchandising.*

CA: É. Não tinha um nome, então ficava a dificuldade... as pessoas não identificavam se era um "I" ou "i". Naquela época, a gente era muito petulante (diz com ironia), ousados e radicais; a gente queria fazer as coisas da nossa cabeça. Mas, agora, eu me lembro de uma outra coisa curiosa: ainda havia nessa revista um texto do Caetano Veloso, e isso é um dado curioso também. Talvez nem o próprio Caetano se lembre disso... Agora ele já está com 70 e poucos anos... Eu o conheci na Bahia com

esse meu amigo Antônio Risério, e algumas vezes, estive na casa dele, conversando; eu o encontrei umas quatro vezes na vida: umas duas aqui em Belo Horizonte, rápido e sem conversar; mas, de fato, muito depois da revista conversei com ele (e isso deve ter sido...) no final da década de 80, 80 e tantos. Alguém em São Paulo tinha contato com ele e arranjaram um texto dele para essa revista. O título era *Boleros e Sifilização*, um jogo de palavras com um livro que era ícone na época, *Eros e Civilização*, do Marcuse. (Eu acho que ele ia fazer um disco com esse nome.) Aí depois ele foi preso, naquelas confusões do Brasil da época da ditadura, e a coisa foi ficando toda desmobilizada. Parece que era a ideia daquele disco que ele fez depois, quando voltou pra cá: *Araçá azul*, um disco bem experimental, nada comercial, com muita experimentação, muitas ousadias. Então esse texto eu acho que era isso (é um fato curioso também a revista ter isso). Ela está entre outras revistas dessa época e integrou um conjunto de revistas que foram feitas aí pelo Brasil todo. Na Bahia, tinha a *Código*; em São Paulo, a *Corpo estranho*, *Poesia em greve*, *Muda*. Eu mesmo participei dessas revistas todas; colaborava com elas. Eram revistas muito bem feitas, muito interessantes, com um pessoal novo e meio ligado aos concretistas (Augusto, Haroldo) e alguns artistas mais construtivistas também (lembro da Regina Silveira, do Júlio Plaza), que tinham trabalhos nessas revistas. É interessante falar isso porque eu estava preocupado também até com vocês das artes plásticas, com o que eu fazia, em integrar também: era integrar a cidade a uma coisa mais ampla, um movimento mais amplo que estava no Brasil todo; um Brasil que estava indo naquela direção, quando a ditadura estava começando a cair.

AL: Depois, mais adiante, tivemos as Diretas Já.

CA: Pois é... justamente... já estávamos nos estertores da ditadura, com todo mundo muito entusiasmado, engajado com isso; me lembro de que eu fui aqui nas (manifestações para) *Diretas Já* da Av. Afonso Pena. Foi um movimento gigantesco, nacional; a coisa mais linda, mais bonita naquela altura, que surgiu. Eu realmente achei esse movimento mais importante, a meu ver, naquele momento, deixando em segundo plano qualquer assunto relacionado à estética; de alguma maneira, como ação pública, ir aos comícios, fazer parte disso, era mais importante que participar de qualquer arte engajada. Esse período foi muito tumultuado, mas também muito importante, porque a censura começou a cair, então a televisão passou a ser um veículo interessante; havia muito debate na televisão e ela começou a se abrir novamente. E havia muita imprensa alternativa (também se envolvendo nisso). Mesmo um dos mais *malucos*, como o *Verbo encantado* da Bahia, um tabloide muito louco, aquela coisa de baiano mesmo, e outros mais engajados, do sul; aqui, em São Paulo, no Rio. Essa imprensa também surgiu com força muito grande e aqui também foram feitas algumas coisas; não me recordo dos nomes dos programas, mas as pessoas fizeram coisas boas aqui também.

Outra característica dessa geração era a presença das drogas, de uma mudança comportamental, principalmente em relação à sexualidade; isso tudo foi se abrindo mais. A mulher foi assumindo um papel mais importante, ocupando os espaços dela na sociedade, e no caso das artes também. Aqui mesmo; eu achava curioso porque, no meio das artes plásticas, vocês eram muitas. Era um grupo grande de artistas (mulheres) que existia aqui e isso foi muito interessante também: uma leva, uma geração toda. Muitas artistas, o que era muito legal. Porque antes, a atuação

feminina era muito pontual no Brasil; nos movimentos Concreto e Neoconcreto, por exemplo, haviam somente a Lygia Clark e a Lygia Pape. A presença das mulheres era bem menor e, depois, ela aumentou. Se a gente for recuar mais no tempo, temos de nos lembrar das escolas de arte, destacar o Guignard, a Escola Guignard, não é? Vocês mesmos – a geração de vocês – já foi fruto das escolas; vocês todos conviviam muito com isso. Alguns da Guignard, alguns da Escola de Belas Artes da UFMG, alguns outros autodidatas, mas todos sempre em contato. Existiam também certos *mestres* (faz sinal de aspas) como o Amilcar.

AL: *Os ateliês eram abertos.*

CA: É mesmo. A gravura tinha uma força grande, não é? É um tipo de linguagem que deveria ser mais estudada em Minas. A Lótus Lobo teve um papel muito importante como artista mulher. Ela formou várias pessoas, foi muito ativa, muito presente. Esse trabalho todo não pode ser esquecido, pois foi muito importante. Mas atualmente, eu acho que nos dispersamos, que foram as transformações do país e os movimentos naturais da vida; e dos meios também. Hoje, os recursos são infinitos, a comunicação se dá muito mais facilmente. Já pensou se, naquela época, a gente tivesse internet? Todo esse movimento do qual falamos ficaria muito mais fluido. As transformações técnico-culturais e a expansão do mercado de arte também foram fatores muito decisivos. Eu acho que, de lá para cá, foi se firmando um mercado de arte brasileiro, que influenciou a postura, a relação do artista com o trabalho. Eu me lembro, por exemplo, de que eu era um pouco resistente com relação a essas questões de mercado, por uma postura contracultural mesmo – que interligava comportamentos, drogas, sexualidade – rebelde e recessiva em relação a quaisquer abordagens comerciais; mas esse panorama começou a mudar. Eu me lembro de Ana Horta, sobre quem escrevi em jornais – sua morte foi uma grande perda também – e me recordo que, quando eu a conheci, ela já era muito profissional. Ela tinha os trabalhos dela organizados, naquela época, quando nem havia muitos recursos: eram *slides*, fotos. Mas eu me lembro de que ela vinha com aquilo tudo organizado, em pastas, para mostrar para as pessoas. Eu a achei muito objetiva, muito profissional; e ela tinha uma energia muito grande, muito viva. Uma pena que ela não está mais aqui com a gente.

É, eu me assustei; mas eu vi que as coisas estavam mudando, também. Eu estava mudando junto com as coisas e todos nós estávamos mudando, ao mesmo tempo. E as coisas mudaram. Alguns de nós foram adiante; outros pararam, ficaram pelo meio. Histórias e trabalhos foram interrompidos e outros seguiram; uns estão mais reconhecidos, outros menos. Às vezes, a história é até injusta; porque um grande artista que está trabalhando, há anos, não tem o devido reconhecimento, a devida receptividade. E, outras vezes, um menos interessante – mas que já veio em um outro contexto – ganha visibilidade; essas coisas acontecem e talvez a gente não saiba nem explicar direito. É aquele negócio de você estar no lugar certo na hora certa... sorte, sei lá. Elementos imponderáveis da vida e da situação. Mas não é isso que faz a arte. O que faz a arte é o que é feito, o específico. Eu estou olhando um quadro, um desenho, uma gravura, uma instalação, seja o que for, um trabalho multimídia, eu acho que ele tem de ser bom em si. Um outro movimento que surgiu depois foi o que produzia trabalhos em vídeo, com a *Emvídeo* do Eder Santos; ele foi de uma geração que já veio mais ligada à tecnologia, ao suporte.

AL: Um conhecimento já mais amadurecido desses mecanismos...

*CA: É, do mercado também; por um fator técnico também. Essas pessoas começaram a desenvolver uma forma nova, diferente, de trabalho. Ao trabalhar com o vídeo, por exemplo: podiam ser realizados vídeos comerciais institucionais, publicitários, sem excluir o trabalho de arte, também em vídeo. (As atividades podiam ser paralelas.) O caso da *Emvídeo* foi mais ou menos assim: uma produtora em Belo Horizonte tinha profissionais criativos que faziam o seu trabalho; como o Eder, que foi o que mais se notabilizou, foi o mais conhecido, até internacionalmente. Mas havia a produtora mesmo, que fazia os trabalhos comerciais também. Não desmerecendo os outros, comparando, nada disso, mas estavam todos envolvidos também com um mesmo sistema técnico, mas com a parte mais comercial da coisa. Então acho que essas duas vertentes se aproximaram, e esse movimento foi se avolumando, o mercado de arte foi crescendo, as galerias. Houve pessoas que saíram de Minas também, como a Niu-ra Bellavinha, até que bem-sucedida (as coisas dela andaram...). Então, é um conjunto de coisas; e acho que foi a evolução desse quadro todo (que modificou muita coisa). Mas é claro que a gente se torna mais velho, fica mais maduro, passa a escolher mais as coisas, o que quer e o que não quer. Aquilo já não é tão urgente para você como quando você era jovem (quando parece que você tem, realmente, uma urgência enorme das coisas na vida). Primeiro a urgência de viver, mesmo, que ficou muito forte em nossa geração.*

AL: Tudo muito intenso.

CA: Muito intenso... tenso e intenso. Tenso também porque havia a questão política do país, além da grande rebeldia. Estavam presentes também as ondas das drogas, do sexo, do álcool e dos bares aqui em Belo Horizonte (que sempre foi uma "cidade etílica"). As coisas aqui sempre se deram muito em torno das mesas de bar; e até hoje tem muito disso ainda.

AL: Aconteceram várias exposições lá na Casa dos Contos, por exemplo; você se lembra?

CA: Pois é; houveram gerações ligadas aos bares também. O Lucas, a Casa dos Contos: esses lugares são muito marcantes e determinantes em Belo Horizonte. Era ali que se reuniam músicos, artistas plásticos, jornalistas, poetas – essa gente toda – para discutir, para conversar, para se encontrar, não é? Então, havia esse movimento todo. Embora a cidade fosse menor, os meios fossem mais reduzidos, curiosamente, havia essa excitação no ar.

AL: Ainda existia um outro viés, que era o da moda; vários amigos nossos se deram bem com o trabalho de moda.

CA: A moda foi um outro setor também.

AL: Moda e design de sapatos...

CA: Design e moda, realmente... bem lembrado. Vários artistas foram – assim – bem-sucedidos aqui em Minas. Há muitos bons publicitários mineiros, boas empresas que produzem trabalhos de qualidade do ponto de vista nacional. Há o vídeo – como já comentamos – em plena atividade; muita gente de fora daqui vem a BH para fazer clips de suas músicas. A música erudita também cresceu muito... foi bem lembrado

por você o papel da Fundação Artística, que era mesmo um centro muito ativo. Dali saiu o Uakti, saíram inúmeros cantores, instrumentistas e compositores.

AL: *Silvia Klein?*

CA: É... muita gente. Ali foi um centro de educação musical mesmo – anticonvencional, diferenciado – e isso tudo também foi um enriquecimento muito grande dentro da cidade. Houve um intercâmbio grande; eles traziam as pessoas de fora, eu mesmo entrevistei algumas delas. Uma das primeiras pessoas que eu entrevistei, ao começar como jornalista, foi o Koellreutter (Hans-Joachim, compositor e musicólogo), um homem pioneiro que veio da Alemanha para o Brasil para trazer as novas linguagens de música: o dodecafonismo, o atonalismo, essas coisas todas, ainda na década de 40. Era um flautista e veio fugido da Europa para cá e se radicou na Bahia, depois ficou em São Paulo e vinha muito aqui para Minas. Eu me lembro – acho que foi a minha primeira matéria grande e até me orgulho disso – que eu cheguei no jornal e já fiz uma página inteira com uma entrevista. Porque eu já era ligado ao pessoal da Fundação de Educação Artística também; tenho grandes amigos por lá até hoje. Eu me lembro também de que fui uma das primeiras pessoas aqui que conseguia ter os primeiros discos em vinil (mais recentes); como, por exemplo, um disco do John Cage; e outros discos de pessoas que eu tinha notícias, ouvia, mostrava para os companheiros; eu era muito entusiasmado. Até antes de ouvir e aprender um pouquinho mais de música erudita e saber direito o que é Bach, Mozart, as épocas todas, eu estava um pouco envolvido com essa música de vanguarda; mas também por causa da poesia do concretismo. A Fundação de Educação Artística era um centro que também tinha muitas inter-relações com o pessoal das artes plásticas.

AL: *É, através de cenários e etc.*

CA: É... com as artes plásticas, com o teatro, com muitas outras áreas; mesmo porque um outro fato que deve ser lembrado – e que é muito importante, já extrapolando até um pouco Belo Horizonte e pensando em termos de Minas – é a realização dos Festivais de Inverno, que foram fundamentais, importantíssimos para nós todos: tanto para as pessoas de Minas quanto para as pessoas de fora que vinham para cá; aquilo era uma certa válvula de escape durante aquele período de ditadura. Aquele mês de Festival de Inverno em Ouro Preto era um acontecimento, e aquela cidade virava um *happening* total, como se dizia na época. Tanto que houve aquela passagem famosa, naquela época, do *Living Theatre*, com o Julian Beck e a Judith Malina, não é? Eles se radicaram aqui também para fazer um trabalho, mas foram todos presos pelo Dops, por alguma questão de drogas, e foram expulsos do Brasil. Houve um manifesto de repúdio a essa coisa toda no mundo inteiro, que foi assinado até por Humberto Eco e pelo John Lennon, mostrando o quanto era ridículo o Brasil nessa situação, ao desagregar um grupo de vanguarda experimental como aquele. Depois veio um conformismo, uma coisa mais acomodada, no sentido em que o mercado engoliu tudo.

AL: *Uma certa tensão...*

CA: De certa maneira, eu acredito que isso também ajudou a deteriorar um pouco as coisas. Porque era curioso, também: todos estavam sob a ditadura militar, com a repressão. Éramos levados pelo Dops... naquele período, esse pessoal era uma coisa...

AL: *Era um medo enorme.*

CA: Sim. E naquele período, misturavam-se droga e política; e tudo era (considerado sob) uma arbitrariedade completa. Agora é que estão revendo isso, estudando esses anos, essas coisas todas. Por exemplo: estão fazendo o reconhecimento dos corpos de gente que foi torturada, morta, e que nunca foi encontrada. Eu me lembro de uma vez, na minha vida mesmo eu morava no Santo Antônio, na casa dos meus pais, e eu ia encontrar com um amigo meu no centro da cidade. Mas não sei por que cargas d'água, houve algum problema e eu não fui; eu não fui a esse encontro nesse dia e isso foi a minha sorte; porque eles (esse pessoal com quem eu iria me encontrar) foram todos presos em um bar lá no centro da cidade, e ainda passaram uma noite inteira na cadeia. Eles não estavam usando drogas. Mas a arbitrariedade era geral, entende? Se alguém usasse cabelo grande ou dissesse um "ah" atravessado para alguém, isso já era considerado um desacato – "desacatou a autoridade" – e ia para a cadeia. Eram coisas perigosas, era um estado de... é curioso tudo isso, não é? Pois a cultura também era muito forte, muito resistente. Essa também foi a época dos nossos grandes movimentos artísticos-culturais: a *Tropicália*, o *Cinema Novo*, depois o *Cinema Marginal*, o teatro do Zé Celso, as coisas do Augusto Boal. Estávamos sob a censura, sob o regime militar, mas havia uma força grande na arte; e eu não estou falando de arte engajada, não. É porque, a meu ver, o Tropicalismo era um movimento bem anárquico, por um lado; e por outro, tinha seu viés político também. Então, na verdade, havia uma ebulição. Veja o Paulo Bruscky, de Recife, um artista plástico de que eu gosto também, que fez coisas incríveis nesse período. Ele chegou a ser preso; e me parece que, mais de uma vez. No retrospecto do trabalho dele, vemos o que era Arte Postal, Arte Correio, as intervenções urbanas na cidade, fazer obras com lixo, coisas agressivas, coisas políticas; ele mantinha ligações com o grupo *Fluxus*. Então, no Brasil todo, esse movimento foi muito intenso. Havia uma movimentação em Recife, outra em Salvador, no Rio e em São Paulo, nem se fala; elas sempre foram as duas cidades mais fortes nesse sentido no país; mais poderosas, tanto financeiramente, como em relação a meios, espaços e recursos. Mas, cidades como Curitiba, Salvador e Belo Horizonte também produziam suas manifestações. Por isso, nesse período, eu achava que, de fato, havia uma visceralidade maior: a gente podia mudar mais as coisas. A urgência para o fazer estava muito grande; e para o viver junto, não é? Muita gente teve vidas muito independentes da obra.

AL: *E o Lincoln Volpini? Você não se lembra da exposição dele em 89?*

CA: Eu me lembro de quando tive contato com o Lincoln, pela primeira vez, e foi depois dessa história. Mas eu me lembro – devo ter até alguma coisa guardada nos meus arquivos – que ele tinha sido preso porque havia um trabalho dele que tinha uma bandeira do Brasil. E por isso ele tinha sofrido um processo. Isso, veja bem, é uma coisa absurda. Eu era fã de todos esses artistas nessa época. A palavra é essa mesmo: fã... de caras como o Hélio Oiticica, o Antônio Dias, o Gerchman. Mas o artista de que eu mais gostava era o Hélio: ele era demais! Eu lia todos os textos sobre ele, acompanhava tudo, e demorou um tempo até que eu visse um trabalho do Hélio, mesmo, de perto, pela primeira vez. Havia as revistas do MAM e eu acompanhava aquilo tudo, aqueles textos dele, via aquelas fotos... (que coisa curiosa!) Eu achava aquilo estranho, sabe? Ele fazia ambientes, na época e, depois, isso passou a ser chamado de instalação. Acho que o que ele fazia era uma pré-instalação. Aqueles am-

bientes de madeira que lembravam barracos, favelas misturadas com as coisas do *Brasil tropical*. Eu não o conheci. A minha mãe, sim; em uma viagem que ela fez, para dar aulas em uma universidade americana, esteve com ele; porque ele era muito amigo de Silvano Santiago – escritor mineiro ao qual eu também fui muito ligado – amigo dos meus pais. Ele tinha dado o endereço para a Laís, minha mãe, e ela foi lá e esteve com ele em Nova Iorque. Ela falou com ele, primeiro: “Ah, o meu filho adora as suas coisas!” E eu tenho, até hoje, um cartão dele, que ele me enviou: era uma foto (ele fazia uns cartões com umas fotos) com aquelas capas dele, os *Parangolés*, assim, no alto de um edifício em Nova Iorque; um rapaz muito bonito, vestindo aquele *Parangolé*... em uma foto a cores, como um cartão. Ele também me enviou um bilhete pedindo para eu mandar coisas para ele, muito fino e gentil. Mas, infelizmente, eu não o conheci pessoalmente; ele morreu muito cedo, em circunstâncias estranhas também. Mas eu era fã dessas pessoas e me lembro de que meus amigos também. Essa geração fazia uma arte que dava o que pensar. A Lygia Clark – que é mineira, mas virou uma carioca – o Hélio, a Lygia Pape, o Gerchman, o Antônio Dias... mesmo porque, por exemplo, as capas de alguns discos do Gilberto Gil e do Caetano Veloso, foram feitas por esses artistas. Eles já estabeleciam relações entre si, com alguns fotógrafos também, nesse período, como o Ivan Cardoso, depois cineasta; então, isso tudo estava ligado, nesse movimento todo; esses meios todos estavam interligados.

E a internet foi a grande coisa aí... eu acho que foi a revolução máxima, não é? Não existe mais um centro; ele pode estar em toda parte, pois está todo mundo integrado. Se não quisermos sair de casa, basta mandarmos nossos trabalhos pelo computador para algum lugar. Podemos enviar o que quisermos lá para o Japão, para uma exposição, sem sair daqui. Eu posso falar com qualquer pessoa, e ela pode ver a minha imagem. Penso que a *Geração 80* se situou na transição disso tudo. Quando eu comecei a escrever em jornal, eu fazia isso em papel, com as laudas (como a gente chamava). Depois, tudo foi informatizado e é por isso que entendo que a gente está nessa transição. E eu ainda acho que a gente nem pode imaginar o que vem aí pela frente! E (há pouco tempo), veja o que está ocorrendo com o Ferreira Gullar. É uma figura polêmica... que há de se concordar com alguma coisa e se discordar de outras. Mas observe que – assim como outros artistas e quase todo mundo que acompanha a arte – nos últimos tempos, ele tem se mostrado muito resistente em relação à arte contemporânea, a aceitar o...

AL: ...o tempo de agora.

CA: Sim... essas coisas de agora. Ele vem criticando... em alguns pontos com alguma razão até – talvez no ponto que se refere ao *vale-tudo* – porque, de algum modo, a internet também é um vale tudo; nela, tudo pode, cabe tudo; podemos inserir nela aquilo que quisermos. E isso não é o *vale-tudo* que vale tudo, entende como? (risos) Eu, pelo menos, entendo que as coisas devem ter uma certa profundidade, uma visceralidade, um aprofundamento.

AL: É preciso um rigor.

CA: Algo que leve a pensar, que provoque, que leve à reflexão. Eu penso que a arte em geral tem que realizar isso; e nem ser só mera reprodução do real. Tudo isso mudou muito, a ponto de ser bastante questionado, de se achar que nem é arte. O

Gullar, por exemplo – que deve ter por volta de 80 anos – viveu toda uma época dos anos de ouro, com o Concretismo e o Neoconcretismo. Ele tem uma história, uma importância, e conhece profundamente o assunto; ele é um homem culto, muito bem informado. Ele está numa altura em que é até natural que questione e não goste de muita coisa. Mas, tem se tornado até antipático. Quanto ao lado político também, ele até mudou: hoje ele é um crítico ferrenho da situação (embora tenha feito parte do Partido Comunista); ele questiona, põe em dúvida, qualquer coisa ligada ao PT. Isso, sem defender, sem ser partidário disso; só reconhecendo o fato. A gente muda, a vida muda, a gente envelhece, a gente passa, talvez seja isso.

AL: *E aprende também, não é?*

CA: Aprende. Em certas coisas em que se acreditava, passa-se a não acreditar mais. Eu estava lendo agora uma novela muito bonita, de um escritor de que eu gosto muito, o Joseph Conrad (autor daquele livro famoso, *Lord Jim*; acho que é o livro dele mais famoso. Ele tem vários livros traduzidos para o português; ele é de origem russa, húngara, mas foi viver na Inglaterra e foi um homem que teve uma história enorme na marinha mercante). Enfim, a experiência de vida dele foi em navios; depois, ele se retira dessa vida e vai ser escritor, na Inglaterra, e os livros dele têm essa temática. Estou lendo agora uma novela dele chamada *Juventude*, maravilhosa, dessas que não se consegue parar de ler. Ela é, na verdade, uma grande metáfora: há quatro pessoas conversando em um bar, pessoas com experiências marítimas, de vida no mar, e uma delas começa a narrar uma história que se passou quando era jovem, dentro de um navio. Já era bem qualificada, mas foi porque viu um anúncio que destacava a possibilidade de ser suboficial em um navio. Mas era um navio velho, com mil problemas, e que precisava fazer uma viagem para o Oriente. Acontecem milhões de coisas, e isso termina em um incêndio e em um naufrágio. O narrador estabelece um jogo em que se percebe a guerra entre a força humana e a força da natureza, que é também algo ligado à juventude; faz uma metáfora disso: um jovem entusiasmado, querendo fazer, a todo custo, o que ele quisesse, sem medir as consequências, que ia sempre em frente, achava que o navio tinha que ir de qualquer maneira, e assim, sofre vários reveses. Noutro lado, o capitão velho, cansado, com mais de 60 anos; e o navio encarquilhado, cheio de ferrugem, fuligem, com mil problemas. E diante disso, há vários trechos bonitos, em que ele apresenta uns rasgos, como se fossem pequenas epifanias, reflexões sobre a juventude. (Porque a juventude é isso, esse fogo.) No final, há uma cena do navio no incêndio, naufragando, e ele faz uma ligação disso com a juventude. Porque a juventude é isso, esse fogo (se consumindo), essa vontade de fazer as coisas. Às vezes, fico bronqueado com os jovens de hoje em dia; acho que eles são acomodadíssimos. A impressão que eu tenho do jovem de hoje... e não é que ele seja careta ou babaca; mas, na minha época, eu achava que a gente lutava mais pelas coisas, ia mais atrás daquilo que queríamos. Hoje, a impressão que eu tenho é que o jovem só *quer se dar bem*; ganhar uma boa grana e é isso aí. E eu não sei, no caso das artes, em que medida isso também pode estar influenciando uma postura, um tipo de fazer. Por exemplo: a Marilá Dardot; eu nem a conheço direito, nem pessoalmente, nem conheço o trabalho dela (está sendo até irresponsável da minha parte falar isso); mas estou citando só pelo fato de ser uma artista que tem um nome (exagerando); que é muito jovem e que já está em um cir-

cuito internacional. É incrível isso, como as coisas mudaram. Mas eu vejo também uma juventude muito pouco lutadora; mas a verdade é que tudo faliu. Faliram as utopias, o socialismo real deu no que deu, essas utopias todas... e não há como viver sem utopias, paradoxalmente. Temos que acreditar em alguma coisa; se não tivermos esperanças, como viver? Como levantar todo dia se não se acredita em alguma coisa? Então, nem que seja – que é o que eu gosto hoje – chegar e abrir a janela e ver que tem um sol, céu azul, que tem mais um dia para viver. Enquanto eu estou vivo, eu tenho de ter isso, pelo menos no meu modo de entender. Até reconheço que ficamos meio *blasés* em relação a um montão de coisas (mas o chato é outro tipo de *blasé*, é aquele para quem nada serve, tudo está ruim, nada presta) e não é por aí também. Mas existem muitas coisas que não queremos, que não interessam mais. Mas temos de ter alguma coisa que nos mova, e observando os jovens às vezes, vejo pouca garra, pouca vontade de busca. Acho que, na época, havia uma gana de realizar algo, alguma coisa que fosse, mesmo em uma escala pequena. A gente queria mudar o mundo! Isso era uma ilusão também, uma ilusão radical durante a ditadura no Brasil; como a luta armada por exemplo, em um país desse tamanho, sem estrutura nenhuma, foi um negócio que “deu com os burros n’água”, como todo mundo sabe. O próprio Fernando Gabeira, que é um cara inteligentíssimo, que esteve dentro disso, já fez uma autocrítica em alguns textos, já falou muito sobre isso. Ele também entende que era uma coisa inviável. Embora eu pense que muita coisa foi interessante, como a ousadia de fazer o sequestro de um embaixador, por exemplo, como foi feito, e tirar as pessoas das cadeias brasileiras naquele momento... que era um inferno; eles davam porrada, choque elétrico, pau de arara, faziam todo tipo de sacanagem, quando até muitos deles morreram, pois sumiam com as pessoas. Enfim, trocar um embaixador pela liberdade de 60 pessoas! Eles começaram com menos até... (sei lá... porque foram uns três ou quatro sequestros, nem me lembro direito... embaixador americano, suíço, alemão... não sei precisar essas coisas...) mas eles pediam como se fosse um resgate: 30, 40 pessoas que estavam aí presas e faziam uma lista com os nomes (e pediam por elas). Veio um cara do Vale Palmares, outro que era do PC do B, e tiravam os presos dali para fora do país, em liberdade. Eu considero esses movimentos muito intrigantes. Mesmo porque eles não mataram esses embaixadores; ficaram sob mira de revólveres e articularam as trocas, os resgates... e depois, dançaram também; o próprio Gabeira levou um tiro. O governo começou a caçar todo mundo que estava naquele sequestro seguinte. Foi uma aventura: sair para fazer guerrilha no Araguaia... aí também não; convenhamos que não dava mesmo. Acho que, se uma pessoa jovem começar a fazer artes visuais (hoje), ela já vai começar com outros parâmetros, muito diferentes desses que eu falei; estou com 58 anos. Era o mundo em que a gente vivia, era outra coisa. São características diferentes, não quero ficar lamentando, chorando, reclamando disso; nem ficar fazendo julgamento das pessoas, que é uma coisa que a gente tende muito a fazer, mas que não é legal. Na verdade, eu acho que sempre vai ter uma gente libertária, não é?

AL: *Espero que sim.*

CA: Acho que essas são coisas que você e outros artistas fizeram aqui nesse período dos anos 80 – o que aconteceu aqui na cidade, em Minas – tem um sentido grande, de semente plantada, de trabalho inicial, de raízes de uma coisa que hoje está es-

praiada em várias direções, com vários conceitos, nas gerações mais novas também. E eu penso que é legal; pois eu sou um cara preocupado com a memória também: que as novas gerações conheçam o que foi feito, até para não repetir, para poder trilhar alguma outra linha. (Para ter uma consciência de uma sequência evolutiva das coisas.) Eu acho que o resgate, o estudo da memória, tem esse aspecto importante, até mesmo para resgatar pessoas (e obras) que sumiram no caminho, nesse turbilhão; ou que morreram, como o Julião e a Ana; ou até por outras razões, outros desvios de vida, outras urgências, mudanças, outros acidentes de percurso. Mas é importante o fato de terem sido feitas muitas coisas legais por aqui nos anos 80, coisas bastante significantes, que ajudaram a construir uma mudança no país. E que modificou a concepção de arte também, de uma maneira que as pessoas tivessem uma abertura, começando a abrir um novo caminho. Espero ter sido útil! (risos) Ao me lembrar dessas coisas, falo muito; não sei se fica muito confuso. Mas é o que eu podia dizer para vocês.

Complemento sobre os arquivos de jornal:

CA: Parte dessa história toda que eu contei aqui está organizada nos meus arquivos. Todo o meu trabalho jornalístico, ligado também às artes plásticas, está guardado em pastas desde o início. Por exemplo, esta matéria, acompanhe, por favor (pede para a câmera acompanhá-lo, para mostrar a pasta que tem nas mãos), foi a primeira que eu fiz; é sobre Ângelo Marzano, *A linha como escrita*, de setembro de 78. Foi o primeiro texto sobre artes plásticas que eu escrevi em jornal e a exposição dele estava na Aliança Francesa. Há uma outra matéria aqui (virando as páginas da pasta), sobre Sônia Labouriau, que também expôs na Aliança Francesa. Esta: Antônio Julião; é uma matéria de uma exposição dele: *Palavra do artista*, de 79. E assim por diante. Ao longo desse período todo, eu andei escrevendo muito no jornal sobre artes plásticas. Esta outra matéria, por exemplo, fala de uma série de pessoas daqui. Aparece aqui um verso do Sá de Miranda, que trata justamente daquilo que a gente estava comentando sobre escrever algo que não seja literalmente um texto de crítica, sendo um pouco mais poético, jornalístico. “E tudo mais se renova, isto é sem cura”. Esse texto cita alguns artistas nossos conhecidos: Ricardo Carvão, Ângelo Marzano, Paulo Henrique Amaral, Sônia Labouriau, Sérgio Nunes e Lincoln Volpini, dentre outros. Há mais matérias sobre outras coisas. Por exemplo: sobre a Funarte, de quando ela fazia uns livros pequenos – não sei se você se lembra – de artistas. Se não me engano, nessa época, ela lançou quatro livros sobre: Anna Bella Geiger, Barrio, Carlos Vergara e Rubens Gerchman. Fiz um comentário sobre essas obras nessa matéria, pois estava registrando a arte contemporânea. Também escrevi sobre literatura e poesia, meio misturadas. Tem aqui até um poema que eu fiz a partir de um desenho do Julião, em 80. Mais um achado: *Três tópicos sobre Celso Renato Lima*, sobre uma exposição que ele fez em 80, no prédio da Telemig. Veja agora outra, sobre *Figuração Selvagem*, com uma foto em que aparecem Fernando, Ângelo, Sônia e Julião. Eis aqui também outro texto sobre aquilo a que eu estava me reportando antes, nesta nossa conversa: *Minas se movimenta*, Frederico Morais. Vou ler um trecho do meu texto e depois passar para um do Frederico. Ah, e veja este texto aqui ao lado, uma fala do Márcio Sampaio, na época.

Para os anos 80, a linguagem dos anos 80, ou seja, a colocação exata no tempo e no espaço do artista e de seu material de expressão. *Figuração Selvagem*. Ângelo Marzano, Antônio Julião, Sônia Labouriau e Fernando Lucchesi. A inauguração de uma rua com quatro caminhos e todas as leituras possíveis e impossíveis. O desenho, sempre o desenho, como força geratriz, impulsionando a mente na descoberta contínua de novos espaços de percepção. Às vezes, comprometidos com o rigor, às vezes, com a paixão, essas duas realidades se interpenetrando. A beleza do choque dos opostos. Vale tudo e vale nada, assim na arte como na vida. Sim, o desenho e seus transbordamentos: a gravura, a aquarela, a colagem, objetos, cadernos, etc. Um mundo plástico, tátil e plural.

Isso era aproximadamente o que havia na exposição e abria essa matéria. Já Frederico escreve, no Rio: *Minas se movimenta*.

O Palácio das Artes promove uma exposição didática em torno do mito de Monalisa, que, de diferentes maneiras, procurou mobilizar a participação criativa do público. Depois do salão de carnaval, virão duas outras mostras coletivas [...] abordando novos caminhos do desenho brasileiro. Na primeira estarão [...] [*já estão anunciando isso, não é? Isso aqui foi escrito antes da exposição*] reunidos Sônia Labouriau, Antônio Julião, Ângelo Marzano e Fernando Lucchesi, todos mineiros. Vi longamente os trabalhos dos três primeiros: Sônia Labouriau, brasileira, nasceu nos Estados Unidos [...] [*Aí ele faz uma série de considerações sobre o trabalho dela*] Ângelo Marzano, esplêndido desenhista, capaz de variar de infinitas formas de abordagem do espaço gráfico, usando todos os meios disponíveis, instrumentos [...] Antônio Julião vive no interior do estado, Manhuaçu. Seu desenho é igualmente diversificado, o que o toca, técnica e temas, é um pouco mais áspero, cortante e principalmente noturno [...] suas paisagens [...].

Frederico falou sobre cada um desses artistas, mas, nesse texto também havia mais outros assuntos. Já aqui, temos um texto do Márcio Sampaio, em que ele faz considerações sobre a organização disso lá. Inclusive havia um gabinete de leitura que era interessante. Essa matéria saiu dia 5 de março de 80.

Outro aspecto interessante da mostra é o gabinete de leitura que paralelamente estabelece uma outra forma de leitura, mais intimista e em que as pessoas terão contato no sentido físico e mental com os trabalhos. Assim, no gabinete de leitura, o público estará diretamente em contato com anotações e processos pelos quais os quatro artistas foram passando até o resultado final [...] *Figuração Selvagem*, Palácio das Artes, do dia 17 de março... até o dia 17 de abril.

Outra matéria, *Para ver e sentir*, fiz também, assim, muito rápido; ela é meio fragmentada. Na verdade, eu reuni os textos dos artistas, que depois organizaram juntos uma exposição feita No Museu de Arte da Pampulha. Mas eu não me recordo se es-

tavam todos participando... não me lembro muito bem como elaborei essa matéria; mas sei que eles mandaram o material e eu os juntei. Muita coisa de jornal era feita de maneira meio rápida, improvisada. É aí que surge aquela questão que estávamos comentando, sobre criar algumas expressões. No seu caso, *pictopastel*, não é? Então, sobre a Sônia, me lembrei que eu criei a expressão *tato visual*. Já no caso do Paulinho, eu inventei a *regeneração cromática*. Vinham umas ideias assim à minha cabeça. No caso dele, acho que essa expressão era porque ele voltava a acreditar na cor, na luz, e a pintura estava em todo o seu esplendor, independentemente de se pensar o que podia ser arte contemporânea ou todo tipo de arte. Isso foi na Gesto Gráfico, em 81.

A fina flor do desenho, a pastel, e ainda da pintura a óleo. Paulo Henrique Amaral. A surpresa do encontro com a elegância perdida, na naturalidade do gesto desse artista, existindo, aspas, "fora do tempo". Para se inserir, dessa forma no nosso tempo. Recuperação e regeneração de uma sensibilidade cromática pura. Por incrível que pareça, esse é o seu avanço.

Eu estava falando sobre a ideia paradoxal de fazer pintura em uma época em que já estava se fazendo todo um outro tipo de coisas, não é? E ele se dedicar a isso... "Ana Horta... Beleza e precisão", de 81. Nessa matéria, eu conto que fui visitá-la, quando ela morava em uma casinha na Rua Padre Marinho, em uma pequena vila. Lá falamos sobre música, sobre o Uakti... e aqui, outra coisa sobre o Lincoln; "Poetas do papel". Nessa época, estavam trabalhando muito com papel artesanal, não é? Veja que interessante para você:

Desde 80, quando foram realizadas as exposições *Figuração Selvagem*, reunindo Ângelo Marzano, Antônio Julião, Fernando Lucchesi e Sônia Labouriau, e *Notícias da Terra*, Marcos Coelho Benjamim, Marco Túlio Resende e Sérgio Nunes, nada nos entusiasmou mais do que os trabalhos de Lincoln Volpini e Nícia Mafra. Se aquelas exposições foram marcantes e mudaram muitas coisas por aqui, já a "expo" de Lincoln e Nícia não se coloca no mesmo plano, mas acrescenta algo aos novos trabalhos dos jovens artistas plásticos dessa cidade. Essa exposição é uma soma, um acréscimo no sentido da pesquisa e da experimentação que se inaugurou definitivamente entre nós depois da *Figuração Selvagem* e da *Notícias da Terra*.

E a partir desse ponto, eu começava a falar do trabalho deles. (Tenho até hoje um trabalho de papel reciclado que a Nícia me deu,... mas nunca mais a vi.) Aqui nesse meu arquivo ainda tem muita coisa sobre literatura, artes plásticas, música. Estou seguindo uma sequência; então, a questão da poesia começa a aparecer nos idos de 82. Daí em diante, há muita coisa sobre poesia: Chacal, Uakti, Torquato Neto, Maiakovski. Este material que achei aqui, sobre Julião, foi feito depois da morte dele, quando organizaram uma exposição retrospectiva na grande galeria do Palácio das Artes; não sei se você se recorda disso. Depois também foi produzido um concerto, com o Marco Antônio, fizeram uma homenagem com o Uakti; houve uma exposição e o lançamento de um livro-catálogo com um texto meu:

Hoje às 21 horas, na grande galeria do Palácio das Artes, estará sendo aberta a exposição da obra de Antônio Julião, jovem artista plástico mineiro, falecido em 1980, na Espanha. Na ocasião, será lançado um livro contendo reproduções dos desenhos do artista, inclusive a cores, e textos sobre sua obra e sua vida. A exposição com a obra de Antônio Julião fica no Palácio das Artes até o dia 12 de junho.

Veja mais um texto aqui, sobre desenho:

Desenho e linguagem não verbal, icônica por excelência, com capacidade inaudita, mágica mesmo, de conter paixão, amor, via linhas e sombras. Será isso? Pelo menos é assim que se deu com Antônio Julião, genial desenhista mineiro morto tragicamente em 80 num desastre ferroviário na Espanha. Os trabalhos que o artista deixou, segundo suas próprias palavras, em um texto de 79, eram o "entregar-se à mecânica interior do desenho, matéria íntima e dolorosa, matéria íntima e amorosa." Desenho como motor do amor, amor como motor do desenho. Foi assim que Julião realizou sua pequena obra, sua pequena grande obra, fragmentos de beleza.

Tem um cartaz... está junto aqui, com um desenho reproduzido: *Para Antônio Julião*. Traz o programa com as músicas, arranjos do Grupo Uakti, o nome dos componentes do grupo. Fiz também um poema para uma exposição do Mário Azevedo:

Perdido signos, decifro, devoro.
Persigo, persigno, redcifro, redevoro.
Entre signos perdido, devoro, decifro.
Sigo, poesigno, redevoro, redcifro.
Entre perdido paraíso
(voraz cifro),
desenho e desígnio.

Há também um outro poema que fiz sobre um livro feito na Índia, com ilustrações da Maria Helena Andrés. E mais isso aqui, outra do Ângelo, na Gesto Gráfico em 84; e *Dez artistas mineiros*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (que funcionava no terceiro andar do prédio da Bienal de São Paulo), com curadoria do Márcio Sampaio. (Não sei se tem algum texto meu sobre alguém daqui...) Achei aqui algo sobre a Isaura Pena, *Riscos sensíveis de Isaura Pena*. A matéria, o texto que está aqui, publicado pelo jornal em 84, já é de quando eu já havia saído de lá; é a reprodução do texto para o *folderzinho* da exposição na Galeria de Arte do IAB. O texto é meu e o desenho é um dos dela: *Isaura Pena – pinturas e gravuras*; era um impresso, que enviávamos pelo correio.

AL: *É, o IAB era excelente também.*

CA: Lá foram feitas muitas coisas, de alta qualidade. Estava me esquecendo do papel dos arquitetos daqui; é bom falar isso também: eles têm um papel muito importante. Nesse meu arquivo ainda tem alguma coisa também sobre teatro... sobre o trabalho de Patrícia Leite, em uma exposição na Galeria da Biblioteca Pública, na Praça da Liberdade.

AL: Novíssimos de Minas.

CA: Novíssimos na Biblioteca; vamos ver quem estava lá:

“Estão reunidos na mostra da biblioteca, Giovanna Martins, Isaura Pena, Patrícia Leite, Andrea Vilela, Mônica Sartori, Mirella Spinelli, Demóstenes Vargas, Sérgio Nunes, Andrea Lanna, Eduardo Motta e Ângela Fonseca.”

E por aí segue...

2B. 7 Fátima Pinto Coelho

Andréa Lanna: Então Fátima... me fale, me conte alguma coisa especial, sobre a Galeria Gesto Gráfico.

FPC: Eu sempre tive uma dificuldade muito grande, um negócio esquisito (em relação à minha antiga galeria, a Gesto Gráfico). Se a pessoa entrava na galeria e estava interessada naquilo que eu acreditava; ou pelo menos ouvia a minha crença, a minha história, a apresentação que eu fazia do artista, era *uma coisa*. Mas se eu tinha que discutir com ela, porque a crença dela era outra – não que eu não tivesse ou não tenho poder de persuasão, mas... – porque os princípios que essa pessoa impunha não eram os mesmos que eu queria, de uma certa forma, não impor, mas mostrar. E quando a pessoa não queria, e dizia: “Isso aí é um ferro, um pedaço de ferro; ou isso aí é um monte de rabiscos”, esse tipo de coisa rasteira, banal... como você vai falar com uma pessoa dessas? “Ah, eu quero um quadro para decorar... não, eu não estou interessado nisso, não quero artista caro”; aí eu dizia: “Deixa eu te falar, eu vou te mostrar”, entendeu? E desse tipo de conversa – eu, para falar a verdade, do alto da minha história toda... não é no sentido orgulhoso não, mas no sentido mesmo dos anos que se passaram – eu não tenho saudade nenhuma. Mas da outra história, aquela em que chegavam os artistas, a gente se assentava no café e “tá que discute”... “Você viu a Bienal? Você viu o que está acontecendo lá em Veneza?” “Não, não é isso não, eu não penso assim não”... dessa discussão, eu tenho uma saudade muito grande. Outra saudade que eu tenho é da montagem de exposição, coisa de que eu sempre gostei. Conceber uma exposição, preparar, receber o artista nas vésperas da exposição e, por fim, abrir a exposição, em que eu acreditei e que eu achava que seria legal; por esse tipo de movimentação eu tinha entusiasmo.

AL: Onde funcionou a primeira sede da Gesto Gráfico?

FPC: Na Rua Bernardo Figueiredo, 230, na Serra.

AL: E o ano em que você começou?

FPC: 1980. Eu me formei na Guignard e entrei na Bienal de 77, como artista. O meu trabalho é muito ligado ao texto, à poesia; e é o que eu estou retomando agora, pós-galeria. (Porque até então eu fiquei com muita coisa guardada.) Então, agora, retomei um texto lá do passado, mas que eu penso ser muito atual, porque fala de ecologia e de recuperação de paisagem; não é aquele que eu escrevi – este já está escrito – mas muitas imagens que eu construí, durante esse tempo em que eu fiquei parada, muitas coisas que eu constatei – naquele lugar onde eu escrevi, que era em Catas Altas, eu voltei a escrever, agora, 30 anos depois – é interessante, não é? Depois de decantar a profissão da galeria, a figura da artista está vindo à tona de

Belo Horizonte, MG, 1951. Graduada pela Escola Guignard e diretora-fundadora da Galeria Gesto Gráfico. Vive em Nova Lima, MG.

novo. É um veio mais artístico, sensível, que ficou guardadinho; mas, na verdade, eu o usei muito durante todo esse tempo para diagramação, para concepção, para criação, para montagem, no desenvolvimento da arte-educação; eu nunca parei, nunca o deixei de lado.

AL: Conte mais um pouco. Você se lembra do espaço? Havia a escolinha, mas você também tentava nortear as exposições; ou era uma coisa mais de fruição?

FPC: Não. Eu abri as duas concomitantemente. Fui aluna do Amilcar de Castro quando ele voltou da Bolsa Guggenheim, nos Estados Unidos. Eu estava naquele momento da escola em que você tem que fazer opção por uma especialização (na época, era assim) e eu definitivamente não queria fazer Pintura, que era para onde praticamente todo mundo ia; ou então eu fazia Litografia (com aquela flor, que tem o nome de Lótus). Mas como eu sou muito imediatista, não gostava daquele negócio, daquela cozinha da litografia (essa não era a minha praia) ...Pintura... eu sou louca por cor, mas eu nunca gostei de mexer com cor; eu gostava de desenho. Mas também escolher o desenho pelo desenho... (A Sara Ávila foi uma grande guia para mim, uma mulher importante... e me ajudou nesse sentido.) Mas eu resolvi investir: eu ouvi dizer que iria chegar o Amilcar de Castro(enfatizando o nome); e éramos cinco para fazer Escultura - Bi e Tridimensional, com um cara que tinha chegado dos EUA. E era o Amilcar, que já, na época, era reconhecido num círculo muito fechado, porque ele foi um dos revolucionários da arte brasileira, um dos signatários do movimento neoconcreto. Então eu pensei: bom, é nessa que eu vou. No primeiro dia em que nós chegamos (eu tenho que contar isso, porque isso é a semente do Gesto Gráfico), chegamos à sala que era para fazer a tal disciplina, e tinha um papel colado no quadro – e não tinha professor nenhum – em que estava escrita a seguinte orientação: “Trazer um bloco de desenho com gramatura forte...”. Encontramos lá apenas bolinhas pretas, confete preto; e eu fui para casa e providenciei o material. E voltamos nós para a segunda aula. Era uma bancada grande e os cinco alunos. (Não me lembro de todos, mas me lembro da Mônica, que, depois, virou desenhista de joias, e do Giovanni Fantauzzi.) Então, entra o Amilcar de Castro, professor, falando sem a menor paciência: “Bom, vocês vão trabalhar com essas esferas aí nesse espaço branco”. Ouvindo isso, a gente derrubou aquela caixinha cheia de bolinhas pretas na mesa e ele saiu; foi embora e deixou a gente lá. E nós ficamos desnorteados com aquele negócio; todos os cinco ficaram sem entender o que ele queria. Passada uma meia hora, ele entrou na sala de volta e viu que os cinco não tinham entendido nada. Ele nos olhou e disse o seguinte: “O primeiro que nasce é a extensão, onde o homem pode ficar sentado ou em pé com segurança. Para cima e para baixo nasce a terceira dimensão. Para cima, muito em cima, mora Zeus. Para baixo, muito em baixo, mora Plutão.” E saiu da sala novamente! Três das minhas colegas fecharam o estojo com as bolinhas e foram embora chorando. Eu não vou dizer que entendi da primeira vez, não; mas essas palavras foram muito marcantes para mim. Então, quando ele virou as costas, eu repeti a frase em minha cabeça, e já enxerguei o papel como não sendo um espaço mais bidimensional. “Para cima e para baixo, nasce a terceira dimensão”, bom, então, ele quer que esse confete vire uma esfera. Aí eu arredei as bolinhas todas para o lado e comecei a trabalhar com poucas bolinhas, três, quatro, e comecei a movimentar aquilo já no espaço e não num papel. E a bolinha já não era mais

uma coisa bidimensional; era uma esfera. Então, é com muito orgulho que eu digo que, quando ele voltou e colocou a mão no meu braço... a partir daí eu tive o privilégio de ser quase a sua única aluna por dois anos, e ganhei nota 10; me formei com 10 com o Amilcar! Então essa foi a minha história com ele, e aquela frase, dita logo no início do curso, foi muito importante no nosso relacionamento.

Depois, já devia ter uns 12 anos que eu tinha a *Gesto Gráfico*, e apareceu uma moça vinda do Rio que estava fazendo um livro sobre o Amilcar para a Funarte. (Não me lembro o nome dela e esse livro nunca saiu.) Ela foi me entrevistar, porque ficou sabendo que a galeria tinha a marca do Amilcar, que eu tinha sido aluna dele, que a primeira exposição dele de escultura tinha sido feita comigo... então ela foi lá me conhecer. [A pesquisadora em questão era Glória Ferreira, que se dedicava a preparar o citado livro naquele momento, encomendado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas, da Funarte, dirigido na época por Paulo Herkenhoff. Ele seria o segundo número de uma série de monografias – a *Coleção Contemporânea* – dedicada aos grandes mestres da Arte Moderna no Brasil, que já tinha publicado um título sobre Iberê Camargo, diagramado inclusive pelo próprio Amilcar.] Você se lembra do café na galeria, como era, mais embaixo? E ali eu fiquei (sentada), de costas para aquela porta por onde chegavam as pessoas e ela na minha frente. Eu estava lá, na maior dificuldade, explicando como era o Amilcar, contando que fui aluna dele e relatava um caso daqui, um caso de lá... mas eu não conseguia ligar o Amilcar a mim. De repente, eu vi aquela mão gorda do Amilcar aqui no meu ombro e parei de falar... e quando eu olhei pra cima, ele me olhou e falou: “Primeiro que nasce é a extensão, onde o homem pode ficar sentado ou em pé com segurança, para cima e para baixo...” E quando ele acabou de dizer a frase inteira, meu olhos se encheram de lágrimas, porque ele sabia que foi essa frase que mudou a minha cabeça! Então, foi uma coisa incrível; porque ele sabia; e eu não sabia que ele sabia; ele estava atento. Quando ele me viu ali com aquela dificuldade de explicar por que ele tinha me influenciado, por que ele era o *pai* do *Gesto Gráfico*, ele veio e disse a frase; e quando terminou de falar, eu me virei para ela e falei: “Olha, isso que ele acabou de falar foi o que me mudou, tá? Então o resto você conclui.” O *Gesto Gráfico* partiu de um relacionamento muito forte com ele.

E mais, o que fez o *Gesto Gráfico* foi também o seguinte: fui fazer uma visita ao museu da Helena Rubinstein em Tel Aviv, em 79. (A cidade ainda estava em construção; imagine de 49 para 79, eram 30 anos de cidade, judia, vamos falar assim; e lá fui com o Boris.) Fui a Tel Aviv e estávamos lá no Museu, e de repente eu vi uns meninos por ali. Eu já trabalhava com arte-educação no Colégio São Tomás, e já tinha tido escolinha de arte no fundo do quintal da casa de meus pais. Então, eu vi os meninos trançando, todos pintados, no meio do museu; e aí, me virei para o cara que estava nos acompanhando e falei: “Esses meninos estão passando por aqui... tem alguma escolinha de arte aqui?” E ele falou: “Sim. Você quer conhecer?” Respondi: “Claro!”, “Por quê? Você lida com arte-educação?” Logo disse: “Sim.” E ele, “no Brasil?” E eu falei: “É.”, “Pode vir, pode me acompanhar.” E “tá que desce, tá que desce, tá que desce”... Quando chegamos ao subsolo do museu, ele abriu uma porta de ferro e... a escolinha de arte era dentro, no abrigo antiaéreo do museu (para tirar o estigma que as crianças de lá têm com isso; porque abrigo antiaéreo é utilizado a toda hora lá, não é?). Então, quando abria aquela porta enorme, era

cheio de estrelinha, música rolando, todos desenhando. Eu fiquei chocada e disse: “Não estou acreditando no que eu estou vendo”. E quando eu cheguei de volta a BH, contei para o Amilcar que eu vi uma coisa ímpar: um museu que tem uma escolinha de arte! Ele pôs a mão na cintura e falou: “Por que você não abre uma galeria e escolinha de arte?” Eu falei: “Será que dá certo?” E ele: “Dá... pode saber que dá.”

Então, o Gesto Gráfico nasceu com essas duas linhas por causa dele e da minha visita ao museu em Israel. Durante os anos 80, nunca tive problema nenhum com criança e com obra; aquele negócio não toca, sujou, nunca, nunca. Sempre houve uma convivência supergradável entre as crianças e as obras; tive momentos deliciosos, como um dia em que uma mulher riquíssima estava visitando a galeria – de saia plissada e sapato Chanel, vendo os quadros – e um menino fantasiado de diabo, capeta, veio *chuchando* a bunda da mulher! Eu vivi tudo isso; tenho muita coisa filmada, umas cenas inusitadas; mas nunca aconteceu de uma criança ou um outro aluno do Gesto Gráfico, danificar obras de arte lá. Foi uma convivência maravilhosa! No final dos anos 80, é que vamos começar a entrar no mercado. Foi quando, depois de toda essa revolução dos artistas – com aquela bienal famosa, com o Anselm Kiefer e *A Grande Tela*, tudo isso mexeu com a cabeça dos artistas brasileiros – e nós já estávamos *mandando ver* lá na galeria. Já fazíamos muitas exposições, como da Ana Horta, do Marcus Coelho Benjamim, do Ângelo Marzano... e, então, nos anos 90, começaram a surgir os primeiros consumidores desse trabalho, e com isso começaram a *pipocar* – muitos incipientes, mas também as primeiras – galerias, como a do Manuel Macedo (que antes tinha uma molduraria) e a própria Celma Albuquerque. Nessa movimentação toda, começou a se colocar um pouquinho – uma pontinha do lado de cá – os artistas da *Geração 80*; mas eu já estava *bombando*. Porque eu comecei com isso; não fui lá atrás para buscar os artistas que já eram reconhecidos – não era a minha praia – não era isso que eu queria expor, não é? Eu não quero dar nomes, mas enfim, esses artistas que estavam aí, sendo consumidos, formavam uma outra linha, que não era a minha crença. E eu comecei a ter dificuldade, porque a Escolinha do Gesto Gráfico já estava beirando 100 alunos, e tinha todo um trabalho para manter tudo isso: receber pais, fazer reunião com professor, comprar material, dar atenção aos alunos; eu mesma era professora, gostava de trabalhar com os pré-adolescentes, etc. Então, quando chegava cinco horas da tarde, eu subia para a galeria bufando, em geral, com avental sujo de argila, preocupada com a mãe que iria buscar o aluno, em falar com o professor que eu não queria que ele fizesse releitura, que eu não gostava daquilo por causa disso ou por causa daquilo... E aí é que eu tinha tempo de tomar um café e telefonar para os artistas e, na grande maioria das vezes, eu dava com o nariz na porta, porque ou o artista já tinha ido embora do ateliê, ou etc. e tal. E muitos dos clientes já tinham passado pela galeria e minha assistente tinha atendido, porque eu estava ocupada na escolinha. Aí eu falei: “Peraí” – *to be or not to be* – estou numa encruzilhada: ou eu encaro a arte-educação, ou eu encaro o Gesto Gráfico como galeria. E nesse momento, ainda demorei nove anos para tomar uma atitude – de 90 a 99 - ainda insisti com as duas atividades, escolinha e galeria no Gesto Gráfico. Mas, cada vez menos, eu fui tendo tempo para a escolinha; fui delegando aos professores e fiquei só com uma turma; e resisti bravamente com ela, até que entrou um senhor na minha galeria e começou a comprar desbragadamente na minha mão. E comprava muito, comprava obras

caras; só para vocês terem uma ideia, eu tinha encalhadas, na minha galeria, duas Beatriz Milhazes – vou repetir, *encalhadas*, não vendia – e esse senhor me comprou as duas numa tarde. Como ele estava frequentando todos os dias o Gesto Gráfico, todas as tardes, eu disse a ele assim: “Eu vou te pedir um favor, não venha.” Olha a esnobação: hoje é esnobação, mas é verdadeiro. “Não venha aqui na segunda-feira às seis horas, porque eu dou aula e eu faço muita questão dessa aula.” Todas as segundas-feiras, às seis horas, esse senhor vinha e batia a campainha do Gesto Gráfico, e o nome dele é Bernardo Paz. Então, eu não tive mais condição de continuar dando aula e chegou a hora de fechar a escolinha. Chorei muito – sentei e chorei, até hoje eu fico triste – mas tive que fazer essa opção por causa dele, porque ele não me deixava dar aula. Mas foi um alívio, por um lado; porque era uma coisa de que eu gostava muito, mas que não dava mais tempo. E aí, foi muito bom o início dos anos 2000, porque eu entrei com força total na galeria. Foi quando me mudei para a Rua Orange, em 1997, e persisti com a galeria e a escolinha durante lá, por mais dois anos. Porém, cada vez mais, a arte contemporânea foi se profissionalizando e eu comecei a fazer grandes vendas (para a Usiminas, por exemplo; painéis enormes...); e comecei também a aprender a vender. Esse caso da Usiminas é ótimo: eles me pediram um grande painel da Tomie Othake; eles começaram a trabalhar com a Tomie, e por isso aquela escultura enorme dela lá na frente; foi através de mim. Como já tinha feito duas exposições com ela – era amiga dela, e a admiro muito – propus a eles uma obra linda da Tomie (que está lá na sala da diretoria até hoje), e falei o preço para eles: custa tanto. Essa é uma história que eu não esqueço; e aí começou o mercado, custa X. E aí eu recebi uma ligação da Usiminas, de um cara do setor de compras, que comprava chapa e material. Então esse cara me tratou como um daqueles que vendem matéria-prima para ele e falou assim: “O negócio é o seguinte: o Dr. Rinaldo está querendo o quadro, mas ele está muito caro; você vê se faz outro preço”, e desligou o telefone. Eu fiquei assim, estupefata; imagina se eu vou ligar para a Tomie e falar com ela para fazer um outro preço. Isso não existe! E passei 24 horas pensando, e ele falou que iria me ligar ou eu ia ligar, não sei... 24 horas depois – ou ele ou eu, não me lembro mais – o cara falou assim pelo telefone: “E aí, qual o preço você tem para nos oferecer?” E eu falei: “O mesmo.” Ele ficou estarecido, quase desligou o telefone. Mas, pela primeira vez, eu acho que tive um argumento *de mercado*, um argumento realista para uma galerista. Eu falei: “Deixa eu te explicar uma coisa. Quando você vende uma obra de arte, é diferente de quando você vende ou compra um outro objeto. O negócio é o seguinte, se – e eu espero que não – mas se eu estou vendendo uma obra de uma artista para a Usiminas no valor de X, e amanhã a Usiminas quebra, a porta da minha galeria está aberta para você trazer essa obra aqui, porque ela não vai valer X; com toda certeza, ela vai valer, no mínimo, o dobro.” E assim ficamos. E ele ligou para mim três horas depois e falou: “A senhora pode mandar vir o quadro; o Dr. Rinaldo vai ficar com ele.” Pensei muito antes sobre qual seria o único argumento que eu poderia usar para falar sobre arte: Qual é o único? Não é um objeto qualquer; você está lidando com uma coisa que tem *um valor*, e esse valor, na maioria das vezes, se ele é bem comprado, se o artista é de peso, vai mudar de preço; mas não para pior; é para melhor; e eu vendi essa obra com esse argumento. Então, foi um momento em que eu realmente senti que, agora, aquilo ali era uma galeria.

E aí houveram, também, outras coisas maravilhosas que aconteceram, sempre, desde o momento em que eu abri a galeria; e eu estou contando essa história que vem lá da Bernardo Figueiredo, de quantas exposições lindas eu fiz lá, quantas maravilhosas coletivas, individuais, participações em feiras, enfim... e outra coisa também, momentos de extrema emoção, como por exemplo, o do catálogo que eu tenho aqui, de um museu da Suécia, com participação dos artistas com quem eu trabalhava. Esse catálogo tem um agradecimento a mim; e não é só esse, são vários com agradecimentos, porque o curador de lá veio, discutiu, fez, aconteceu, fotografou e tal. Então, hoje em dia, isso é muito comum, porque a arte contemporânea, como nós conversamos lá em cima, ficou na moda; mas isso era lá no início dos anos 80 e dos 90. E isso era duro; cada conquista, cada participação, cada momento que a coisa pulava para o internacional, feito a revista *Kunst*, na qual saiu uma foto de um trabalho da Isaura Pena... foi um momento de glória. Hoje em dia, isso é mais comum; mas, naquela época, não era. Porque a formação de alguns artistas é assim... a Isaura agora, está fora; mas ela não muda a personalidade por isso, não é como outros artistas que fizeram *networks* com o mundo; não se venderam, no sentido de não se articular com o mundo. A coisa era muito "mundinho", era América do Sul, Brasil, Minas Gerais e, *pardonne-moi*, Belo Horizonte; se possível, Serra. Agora, não; um artista, vamos dizer, da geração da Nydia (Negromonte)... não posso dizer, que ela é quase como a gente... mas essa geração da Rivane (Neuenschwander), do Cao (Guimarães), da Cinthia (Marcele), da Marilá (Dardot), da Laura Belém... todos esses artistas cavam um estudo lá fora e, a partir daí, é feita toda uma articulação com professores, com colegas, com curadores, com as instituições, de maneira que quando eles voltam para o Brasil, já estão nas mãos de bons galeristas. E como sempre, nós não podemos deixar de fazer uma referência, positiva e negativa, ao mercado paulista; ele toma conta mesmo, se sustenta. Porque enquanto eu não vendia nada aqui, já se estava vendendo tudo em São Paulo. E mesmo depois que eu passei a vender, ainda tem a questão da etiqueta, não é? Quando eu comecei a vender Nuno Ramos, aqui... na verdade, eu não vendia – foi como a exposição do Amilcar: não vendia; mas, quando eu comecei a vender, os trabalhos (já) custavam sete mil dólares, seis mil dólares – e quando eu fiz a sua primeira exposição em 91, eu quebrei a galeria; a história é por aí. Eu tinha Tunga e o preço dele era seis mil dólares; e era o preço de um painel do Nuno (não esses violentos, feito este aqui, mas aquele lá, mais...) E passou pela minha cabeça vender o carro e comprar a obra; mas aí eu fui levada à razão, porque eu tinha que levar meu filho para a escola, e como é que eu ia fazer? Pegava mal não ter um carro para levar, entendeu? Então vem a história do telefone celular, que eu custei para ter, e meu filho ficava numa vergonha danada, e falava: "Oh, mãe, tudo bem, você comprou esse quadro, mãe. Mas, e o telefone? Todas as mães têm um telefone." Eu falei: "Ah, meu filho, era impossível não comprar esse quadro." E custei para ter o tal telefone celular por causa disso; porque a arte estava sempre na frente, sempre. Já a questão de São Paulo é dúbia; e por causa disso ela alavanca por um lado, mas absorve por outro; porque, como lá rola mais dinheiro – como tem mais peso e como as galerias conseguem, porque são mais poderosas exatamente porque o movimento de mercado é maior – o pessoal também considera a questão da grife. E os *bacanões* daqui acham mais graça comprar as mesmas obras, só que ao invés de comprar aqui, compram lá... porque é

mais chique. Passei por isso também, então eu falei: “Peralá! É demais, não é?” Você ficar pelejando com um grupo de colecionadores, tentando fazer a cabeça deles... e na hora de decidir, ao invés de eles colocarem o valor em cima de quem realmente fez a cabeça deles, eles vão para fora e compram lá. Então, é difícil; é uma coisa muito difícil. O papel da galeria é cultural, a formação desse meu escritório aqui, que é pós-galeria (por exemplo): aqui é só escritório; tentei fazer muito parecido com o que era o Gesto Gráfico; aqui está a mesa e aqui estão os livros... qualquer pessoa que entrar aqui e falar “mas eu não conheço a obra do Nuno Ramos”, eu digo: espera aí, eu vou te mostrar, é um, é dois, é três, é quatro, é cinco, é dez... porque é assim que você forma: “Não conheço a obra da Andrea, eu não conheço a obra da Isaura”, eu corro aqui e mostro tudo que eu tenho. Isso sem falar que, hoje em dia, tem a facilidade da internet; quero dizer, a coisa se tornou mais abrangente. Mas há um momento em que o livro, o papel, a referência do texto, o contato, o fato de enxergar o que isso provocou, o reflexo disso nos livros, nos ensaios e críticas sobre determinado artista, pesam na hora em que você vai apresentar uma obra para um comprador, colecionador, ou uma pessoa que está interessada em conhecer mais, seja um artista específico, seja sobre arte em geral. É bom, nesses momentos, você ter um ambiente que está cercado de referências para mostrar, e isso eu sempre tentei fazer. Não me lembro de outra galeria em BH que sempre apoiou esse conteúdo para apresentar as obras; obviamente que, hoje em dia, as coisas mudaram um pouco.

Estive recentemente em Salvador e fui a uma galeria nova lá e gostei muito de um artista – ele tem uma tela plana, gostei demais dessa ideia, achei sensacional – que se chama William Martins, se não me engano. A curadora da galeria colocou um vídeo lá e falou: “Tem um vídeo sobre ele; ele está fazendo um trabalho que foi às cadeias e começou a descolar as pinturas e os desenhos feitos pelos presos com uma técnica de goma arábica, não sei, e decalca, e tira, e mostra isso de outras formas, em chapas.” O filme era exatamente sobre o artista, nas celas, retirando esse decalque; então, é uma coisa sensacional, altamente didática. Ela tinha a tela, procurou o artista, apresentou a obra, e a gente pode ver o artista trabalhando exatamente aquela série de que a gente está gostando; então, esse tipo de ação cria (maiores) possibilidades. Então, eu não quero ficar somente restrita aos livros; eu quero dizer que é preciso ter o aparato; não pode ser só na lábia. Meu trabalho sempre foi de informação e formação; não gosto de fazer apenas uma venda fácil, pois sempre gostei de dialogar, de discutir e de tentar fazer com que a pessoa percebesse que aquilo que ela estava comprando era realmente uma obra de arte; que era uma coisa boa e que eu acreditava naquele artista. E eu volto a dizer, aquilo que eu vendi, eu sempre acreditei que eu poderia um dia comprar.

Há uma outra história linda também, do bibliófilo José Mindlin. Certa época eu tive contato com ele, e ele contava que, quando ele começou a coleção dele, de livros, ele *era duro* (não tinha muito dinheiro); então, abriu uma livraria, um sebo, e, lógico, colecionou inúmeros livros raríssimos. Mas ele não tinha dinheiro para ficar com os livros; então, cada pessoa que entrava lá e comprava um livro, ele anotava quem era. (Depois disso, ele virou um dos grandes empresários brasileiros, quando vinha o Kissinger, na época, conversava... quem eram os cinco maiores, o José Mindlin estava lá... então, virou o poderoso dono da Metal Leve.) E ele me confessou que (depois de um tempo) ele foi atrás de todos os caras que compraram livros com

ele e comprou, um por um, de volta. Esse privilégio eu não vou ter não: porque eu não fiquei milionária e nem sou *empresária*; mas fiz algumas *perseguições* e, pelo menos uma, eu consegui, pois fui atrás de algo que eu queria há 20 anos e consegui comprar. Acho que essa história de arte é bacana, como eu li em um livro: você começa, dispara o tiro, e vive aquele momento; e, depois, você vai se recolhendo, como é o meu caso. Me recolhi, mas não significa a página vazia ou ligeiramente *rachadinha*; não significa que ela está sem conteúdo ou que está acabando; ela está simplesmente condensando os conhecimentos, as histórias, e formando, no final, algo maravilhoso, de grandes amigas, de grandes pessoas que passaram (por mim e pela galeria) e que me acompanham há 30 anos.

Não posso esquecer nunca da presença maravilhosa do Franz Weissmann na minha galeria. Como eu aprendi com aquele homem, a fazer uma diagramação (por exemplo); numa tarde, ele abrindo as caixas (de trabalhos dele) e eu pensando: a galeria é pequena, como que ele vai montar isso? Eu entrei em pânico! E ele, um velhinho, magro, que eu achava que nem ia ter força, carregava os cubos de um lado para outro... e saiu uma exposição... (Tenho tudo registrado em vídeo K7 e passei tudo agora para DVD, e olha lá se já não tem que passar para outra coisa!) Isso com o Franz ainda é 87, e ainda não tinha o *clipping*; depois dessa época eu comecei a fazer *clippings* das exposições. Mas essa tarde com o Franz está aqui na minha retina, um monstro para diagramar também, com outras histórias deliciosas... ele era casado com a Maria Eugênia, irmã da Maria Leontina. A Eugênia tinha uma cabeça sensacional – com quem eu tive o privilégio muito grande de percorrer a Bienal de SP em uma ocasião – ela era crítica, uma mulher importantíssima; mas tinha a personalidade muito forte e *xingava* muito o Franz. Então, quando a exposição abriu estava tão bonita, e a TV Manchete chegou para entrevistar o Franz. E ele parecia um operário, aquele cenho sempre franzido, com barbante no bolso, a mão para trás, simples, de chinelos... e a TV perguntando as coisas para ele, (que não tinha muita sofisticação). Ele era austríaco e nunca perdeu o sotaque, e ele tinha já um discurso; falava de uma forma bonita, mas não era aquele *escândalo*. Você tinha que prestar atenção na fala dele, porque ele falava baixo e era muito sintético na conversa. Então ele começou a dar a entrevista e a Maria Eugênia, de formação culta, erudita, ficou assim... que nem cachorro rosnando, vendo o que o marido estava falando; e lá pelas tantas, ele falou alguma coisa e ela entrou no meio: “não é isso, não, Franz; não é isso, não”, e cortou a entrevista. Foram coisas sensacionais que eu presenciei.

Quanto ao Leonilson, uma vez eu liguei para ele pessoalmente, encantada com o que eu vi em um DVD que me chegou e falei: “eu quero expor o seu trabalho”. Quando a galeria fez 10 anos, eu fiz uma coletiva e nela estavam Daniel Senise, Leonilson e outros artistas, como Amilcar, Tomie e outros. Eu paguei a passagem para o Daniel Senise e o Leonilson virem para BH – ficaram hospedados no apartamento do Jorg, meu marido – e ofereci a Fiorino do Gesto Gráfico para eles transitarem. E, claro que, na hora da abertura tinha uma TV que foi direto à estrela da noite, a *celebridade* Daniel Senise; e o Leonilson estava lá no canto da parede, quieto, todo assim, *murchinho*... Então o pessoal da TV perguntou para mim, depois que terminou a entrevista com o Daniel: “E agora, com quem é que a gente entrevista?” E eu apontei o Leonilson, “faz com ele ali”. Ele estava do lado do quadro dele (que era grande; só a lona verde água – eu tive notícia que esse quadro está em um museu

de Brasília – com umas patinhas que passavam pelo quadro todo, e embaixo tinha escrito “Where is my boat?”, só isso) e os caras chegaram perguntando o que ele tinha a dizer sobre o trabalho, ele olhou assim assustado e falou: “Eu estou procurando meu caminho.” Lindo; não foram exatamente essas as palavras, mas era mais ou menos isso; enquanto o outro tinha toda uma pose, *uma celebridade*, ele ficou quietinho no canto dele e falou que *estava procurando seu caminho!*

Sobre a Ana Horta, não podemos deixar de falar. (Em uma ocasião...) Eu, em São Paulo e sem dinheiro nenhum... e a Ana me liga. Estávamos às vésperas da exposição dela e eu tinha pintado a galeria inteira (e o dinheiro já tinha ido todo embora), feito um o convite caríssimo (porque, naquela época, a gente fazia convite, não é?) com policromia, quatro cores; um *trem bom, caro pra burro*. E a Ana, toda petulante, me fala assim: “Fátima, eu estou querendo pintar o muro do Gesto Gráfico.” Aí eu falei: “Ana, não pode”... “Ah não, eu vou fazer.” E eu: “Ana, vai ficar caro.” Mas... “Não, mas eu vou fazer, e você resolve. Eu já pensei e vou fazer”. Aí falei: “Então vai lá; compra os *sprays* e faz.” E saiu aquele muro maravilhoso.

É claro que a gente deve ter saltado um monte de artistas. Tenho um contato maravilhoso com essa figura deslumbrante que é a Isaura (Pena), por exemplo, com quem aprendi tanto; que pessoa séria, que caráter, que sensibilidade e que delicadeza. Cada momento com ela me deixa impressionada por ainda existir gente assim: parece feita de folha de ouro. Então, também tem outros aprendizados: um artista muito vedete, outro artista profundo, conhecedor, bacana, mas que não era tão bom no contato... e aí, de repente, uma pessoa feito a Isaura, aquela flor. É por isso que eu falo que tenho dois filhos, o Luiz e o Gesto Gráfico; e todos os dois com alma. Claro que o Luiz é meu filho *mesmo*, mas o Gesto Gráfico tem alma também, essa criada coletivamente. Também, por outro lado, fiquei com uma fama aí de séria demais, de brava demais... mas isso sempre fui mesmo. Porque não era fácil para mim tocar aquilo tudo: escolinha, galeria, stress financeiro... eu vivia no vermelho, não tinha jeito. Mais recentemente, quando terminou a exposição do Nuno Ramos na Escola Guignard (patrocinada pela galeria), eu me dei conta de que eu tinha terminado com dois talões de cheques; o último lanche que eu paguei para os operários *quebrarem a galeria* para fazer a tal pauta dele, eu comprei *pendurando* refrigerante, sanduíche, etc... amanhã eu mando o dinheiro pessoal; mas eu não tinha o dinheiro. Foi realmente assim.

Outra pessoa que eu não posso deixar de citar é o Cristiano (Rennó), que é uma pessoa por quem tenho uma admiração especial; que tem um belo trabalho e que não é vedete, nem nada; quantas exposições maravilhosas eu fiz dele, inúmeras. O Chico Magalhães, trabalhou comigo na escolinha de arte... um excelente professor. Marcou época e também presença, a minha querida prima Isabel (Puntel Mota), minha gerente à frente da galeria, durante anos. Isso tudo fez com que eu tivesse que ser séria e brava, porque eu estava à frente de um negócio de muita responsabilidade. Às vezes, as pessoas que estavam à minha volta – a família, por exemplo – e não se davam conta disso; achavam que eu tinha que fechar o Gesto Gráfico, porque não era possível passar tanto aperto, fazer tanto esforço, de varar noites para conseguir montar uma exposição a tempo, fazer o convite e tudo mais. A única coisa que eu sei é que o resultado disso tudo é uma bagagem enorme, que não tem preço.

E, afinal, formou uma geração. Voltando para o mercado e fechando agora, a gente vive uma outra situação. Na perspectiva de cinco anos *fechada*, eu já tenho

uma visão com um pouquinho menos de emoção, pelo menos; para falar do mercado, eu vejo que a coisa mudou “de pau para cavaco”. E falo com toda modéstia, sozinha, hoje, eu não teria a mínima condição de bancar uma galeria, se eu não tivesse a ajuda do meu filho (que se tornou diplomata). Porque, hoje em dia, para uma galeria acontecer de fato, você tem que virar um *caixeiro-viajante*. Você tem que ter uma galeria montada, bacana, e participar de pelo menos umas cinco feiras internacionais por ano: tem que estar na Art Basel – que já é um grande custo, porque ela é a top – na Art Miami, na Frieze, na Arco, e enfim, na SPArte e outras que você tem que estar. Eu li uma entrevista há pouco tempo, de uma galerista importante de Nova Iorque, e ela diz que a galeria que não tem, hoje em dia, um pé em Londres – porque o movimento do mercado mudou; não é mais Nova Iorque... claro que tem em Nova Iorque, é lógico, mas o foco da arte contemporânea está lá... por causa dos árabes e dos russos, que têm mais acesso a Londres – então essa galerista diz isso. Pense bem o que é isso: se uma galeria de Nova Iorque tem que fazer uma filial em Londres, aí de nós aqui da América do Sul! Logicamente que a gente se mantém, mas para você estar como o mercado exige hoje em dia... Por que o mercado exige! Porque uma Rivane, um Nuno... todos esses artistas (ou sejam outros que forem) fazem parte de um grupo de artistas que são da seleção tal, da galeria tal de São Paulo, da galeria tal de Nova Iorque ou de Londres. Eu disse uns nomes brasileiros, mas posso citar nomes estrangeiros, como Gerhard Richter (esse é *cartolão*; mas vamos dizer um...), Kiefer ou Cindy Sherman: se eles não estiverem articulados com uma galeria em Berlim, uma em Nova Iorque, uma em Londres e outra em Madrid ou São Paulo, “está n’água”! Porque o mercado está com esse peso todo agora. E posso dizer isso com um certo conforto, porque vejo isso aí pelo mundo; sou casada com um estrangeiro e viajo muito, e fora daqui a gente vê (claramente) que a realidade do mercado é essa agora. Então, para você manter uma galeria como essa que eu tive ...? Eu até poderia manter, mas seria uma galeria provinciana; na época, não era; mas hoje em dia, seria. Atualmente, para a galeria (e o marchand) ser realmente de peso tem que estar no circuito internacional. Então, o galerista tem que ter dois papéis: um na cidade raiz e outro dentro do *container*, viajando para Singapura, Madrid e Londres. Nas últimas galerias estrangeiras em que estive, em geral, eles citam obras e as mostram na tela do computador; porque aquela obra, naquele momento, não está na galeria, parada: ela está viajando. Então, o mercado mudou muito; e esse mercado, eu – sozinha – não ia dar conta. Por isso eu *pendurei o salto alto*. Tem que estar lá fora e isso gera um gasto absurdo e, portanto, acho que eu não me encaixaria nesse perfil. Ele tem que pensar (constantemente) em vender; se não, ele não dá conta de tudo. E eu nunca tive isso como primeiro lugar; não posso dizer se é ruim ou se é bom; apenas constato isso. As minhas prioridades... ideia, força, procura, pela obra boa e pelo prazer; eu nunca vi isso como o melhor (meio) para ganhar dinheiro e para vender; (aqueles) eram outros tempos.

AL: Obrigada Fátima.

Andrea Maria da Costa Lanna

Lugar Possível:

1985/1995: as artes plásticas em Belo Horizonte

- 3** :: Panorama das artes plásticas em Belo Horizonte
- 4** :: Panorama das artes plásticas – São Paulo e Rio de Janeiro
- 5** :: Panorama Internacional das artes plásticas

**3 :: Panorama das
artes plásticas em
Belo Horizonte
1985 / 1995**

Apresento, nesta etapa, um retrospecto da atuação de parte de uma geração de artistas plásticos de Belo Horizonte, que penso ter, na prática de seu próprio trabalho, no curso de sua obra, seu cerne estrutural, para realizar uma pesquisa sobre uma produção em artes plásticas, dentro de um contexto artístico do princípio dos anos 80 a meados dos anos 90. Busco entender como tudo se encaminhou, produzir questões em torno dessas trilhas, compreendendo que um mesmo roteiro propaga muitas vozes, em variantes que se entrelaçam como ensaios, dissimetrias, e promovem aberturas para várias interpretações. Mais adequado seria falar em formações e entrecruzamentos, que definem a poética de cada autor nesse tempo e que, assim, retornam seu significado ao centro das obras de seus artistas.

Depois de realizar um levantamento e examinar esse material, estabeleci um conjunto de nomes e obras que penso caracterizarem um período em Belo Horizonte: Ana Horta (FIG.51), Ângelo Marzano (FIG.52), Claudia Renault (FIG. 53), Cristiano Rennó (FIG. 54), Eder Santos (FIG. 55), Eri Gomes (FIG. 56), Fátima Pena (FIG. 57), Fernando Lucchesi (FIG.58), Francisco Magalhães (FIG. 59), Giovanna Martins (FIG. 60), Humberto Guimarães (FIG. 61), Isaura Pena (FIG. 62), Jimmy Leroy (FIG. 63), Lincoln Volpini (FIG. 64), Léo Brizola (FIG.65), Luiz Henrique Vieira (FIG. 66), Marcos Coelho Benjamim (FIG. 67), Marco Túlio Resende (FIG. 68), "Piti" (FIG. 69), Mário Azevedo (FIG. 70), Mário Zavagli (FIG. 71), Mônica Sartori (FIG. 72), Orlando Castanõ (FIG. 73), Patrícia Leite (FIG. 74), Paulo Henrique Amaral (FIG. 75), Paulo Schmitd (FIG. 76), Ricardo Homen (FIG. 77), Rosângela Rennó (FIG. 78), Sérgio Nunes (FIG. 79), Sebastião Miguel (FIG. 80), Sonia Labouriau (FIG. 81) e Thaís Helt (FIG. 82), entre outros.

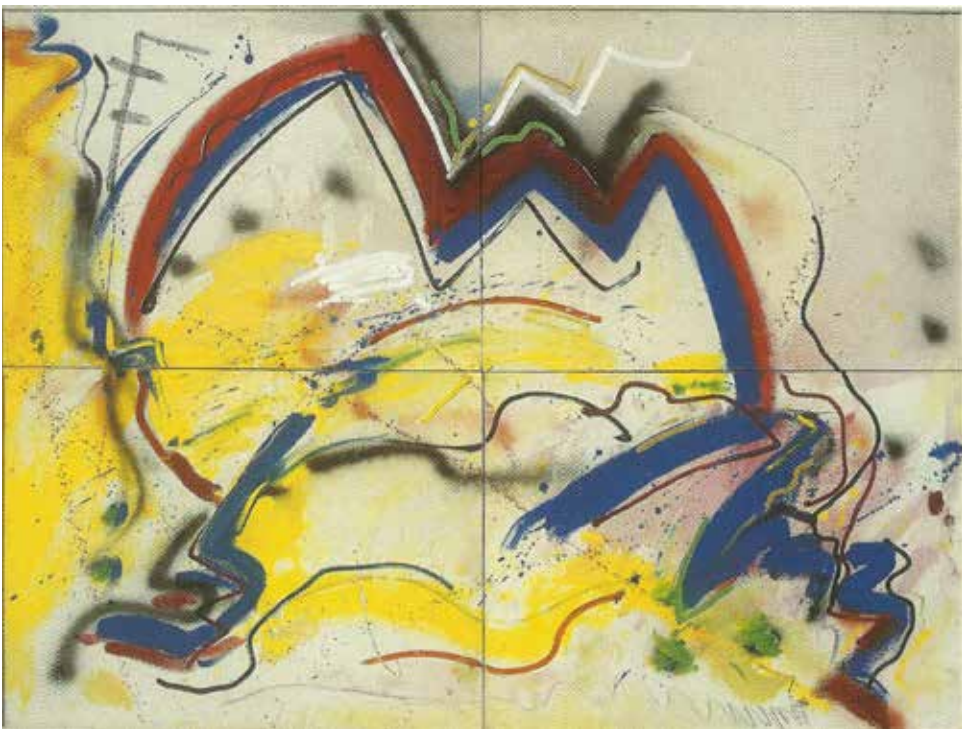
Alguns (como já foi dito), como Zavagli, Marco Túlio e Benjamim, atuavam desde o final dos anos 70 na cena artística de Belo Horizonte; outros, como Jimmy Leroy e Ricardo Homen, compareceram ao campo da arte no final dos anos 80.

Esses artistas, alguns não atuantes hoje, ocupam um território importante e instigante no desenvolvimento da arte — como prática experimental e reflexiva no campo da cultura em que nos situamos.

É importante demonstrar, além da força do desenho, que a análise da produção artística em geral (sujeita a mudanças estruturais através dos tempos) só pode ter como resultado um trabalho de aperfeiçoamento desse mesmo modelo, e não um simples desvendamento das características próprias da produção em questão. Pode-se também considerar — penso eu — uma reconstrução histórica baseada em argumentos artísticos, compreendendo que há, nas imagens, uma construção progressiva do espaço no tempo. Nas palavras de Stéphane Huchet: "Um mesmo espaço de significância, mesmo espaço de representação" (HUCHET, 2013).



51a



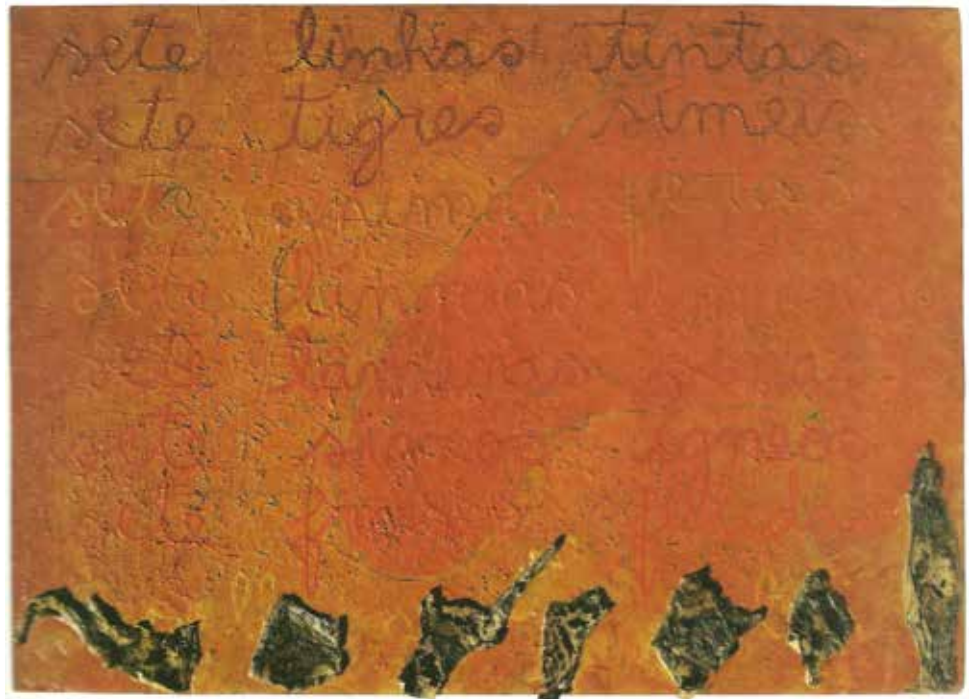
51b

FIGURA 51a – HORTA, Ana. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 120 x 120 cm. 1987. Coleção José Israel Abrantes. Fonte: BR80, 1991, p. 41.

FIGURA 51b – HORTA, Ana. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 120 x 160 cm. Déc. 80. Acervo da UPSI Card. Fotografia: Juninho Horta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 3.



52a



52b

FIGURA 52a – MARZANO, Ângelo.
[Vista das obras no ateliê].
Fonte: MARZANO, 1989, p. 4

FIGURA 52b– MARZANO, Ângelo.
Sem título. 1996.
Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 325.



53



54

FIGURA 53 – RENAULT, Claudia.
Sem título. Couro, madeira,
metal e pigmento.
73,5 x 37 x 24 cm. 1990.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 15.

FIGURA 54 – RENNÓ, Cristiano.
Sem título [Biruta]. Pano, pigmen-
to e cola. 170 x 85 x 85 cm. 1990.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 13.



55

FIGURA 55 – SANTOS, Eder.
O lago e a montanha. 1996.
 Foto: Éder Santos.
 Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 356.

FIGURA 56 – GOMES, Eri.
Le bateau ivre. Óleo e resina sobre tecido. 60 x 120 cm. Déc. de 1990. Coleção particular.
 Foto: Tibério França.
 Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 371.



56



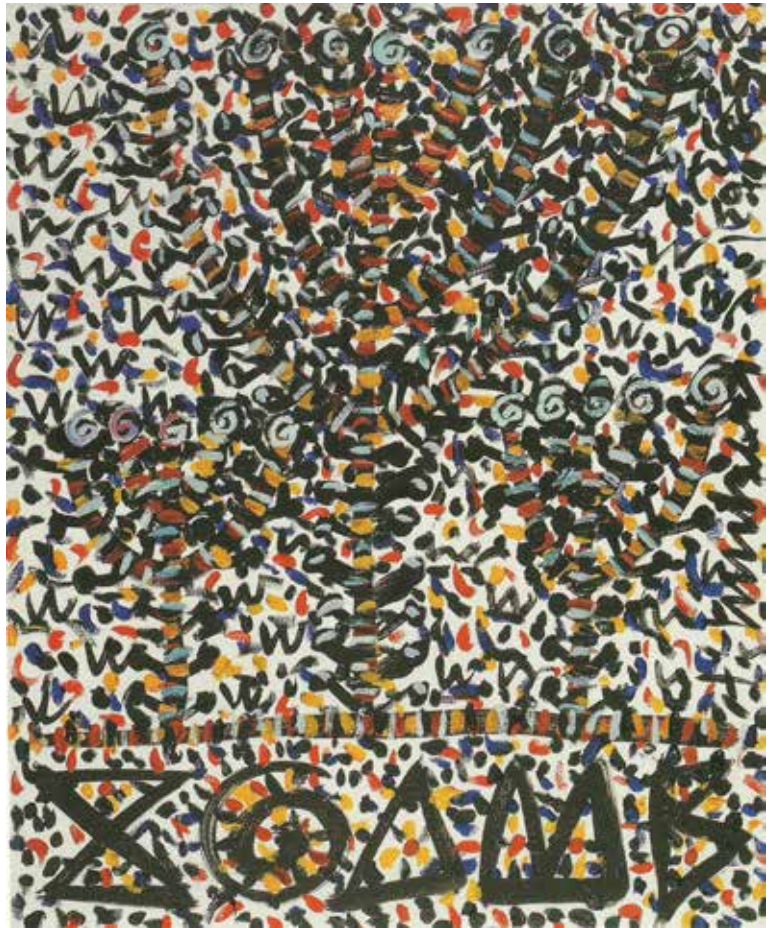
57a



57b

FIGURA 57a – PENA, Fátima.
Sem título. Óleo sobre tela.
92 x 76 cm. 1992.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 20.

FIGURA 57b – PENA, Fátima.
Sem título. Óleo sobre tela.
27 x 30 cm. 1996.
Fonte: GABINETE, 2000, p. 162.



58a



58b

FIGURA 58a – LUCCHESI,
Fernando. Série *Árvore da vida*.
Acrílica sobre tela. 58 x 47,5 cm.
1985. Coleção Aníbal Machado
Hermeto. Rio de Janeiro.
Fonte: AMARAL, 2000a, p. 40.

FIGURA 58b – LUCCHESI,
Fernando. Série *Cidades invisíveis*.
Estuque, vinílica e óleo sobre
tela. 150 x 130 cm. 1995. Coleção
Adriana Moura. Belo Horizonte.
Fonte: AMARAL, 2000a, p. 58.



59

FIGURA 59 – MAGALHÃES, Francisco. *Com c de cela se escreve casa e cela ou Para que seu olhar me desenhe*. Da série *Os objetos do naturalista amador*. Arado de ferro, algas marinhas, impressões off set, monotipia sobre papel, página de manual de desenho, página de atlas, laranja, queijo

curado, dentes de vaca, dedais, esferas de chumbo, copo de água, Sonrisal, pontas das dez unhas das mãos, doce de suspiro, cartelas de agulhas, lâmina de vidro, lâmina de borracha. 60 x 300 cm. 1989-1990. Fonte: MAGALHÃES, 2008, p. 85.



60



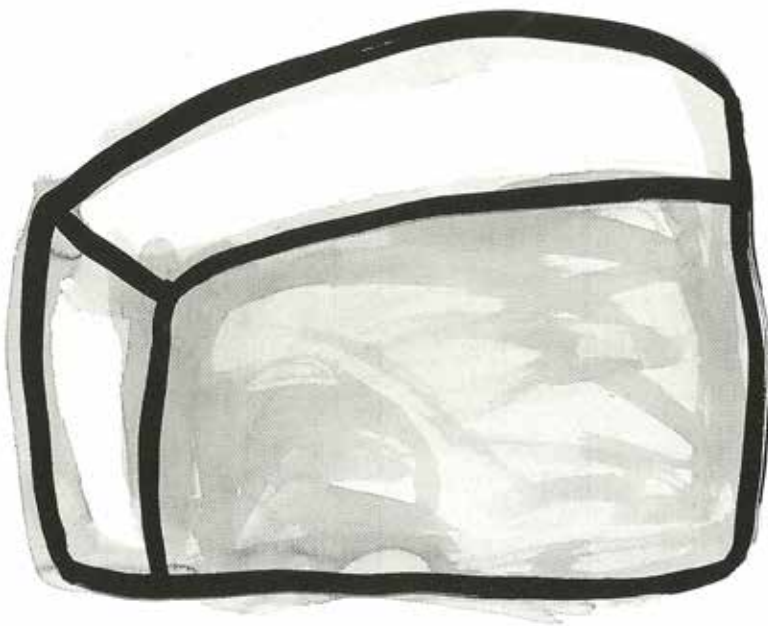
61

FIGURA 60 – MARTINS, Giovanna.
Sem título. Acrílica e óleo
sobre tela. 1994.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 23.

FIGURA 61 – GUIMARÃES,
Humberto. *O Relógio de Sol*.
Óleo e grafite sobre tela.
120 cm x 90 cm. 1992.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 26.



62a



62b

FIGURA 62a – PENA, Isaura. *O quadro negro que Malevich não viu*. Nanquim sobre papel aderido em suporte rígido tipo Eucatex. 149,5 x 198,5 cm. 1987. Acervo Museu de Arte da Pampulha. Fonte: MOULIN et al., 2009, p. 209.

FIGURA 62b – PENA, Isaura. *Sem título*. Nanquim sobre papel. 70 x 100 cm. 1990. Fonte: PENA, 2000, p. 55.



63



64a

FIGURA 63 – LEROY, Jimmy.
Unidade. Pigmento, papel e
madeira. 4 x 2 m. 1989.
Fonte: 7º SALÃO PAULISTA,
1989, p. 35.

FIGURA 64a – VOLPINI, Lincoln.
A questão do onde.
100 x 80 cm. 1983.
Fonte: Acervo do artista.

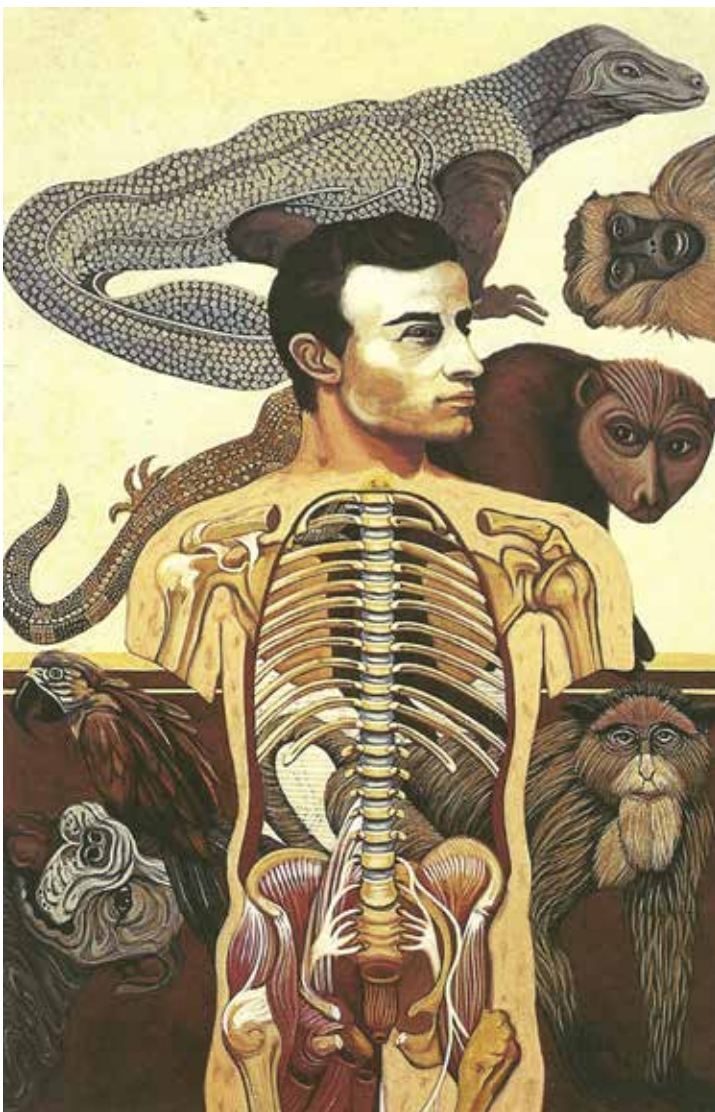


64b

FIGURA 64b – VOLPINI, Lincoln.
O lugar ideal. 100 x 80 m. 1983.
Fonte: Acervo do artista.



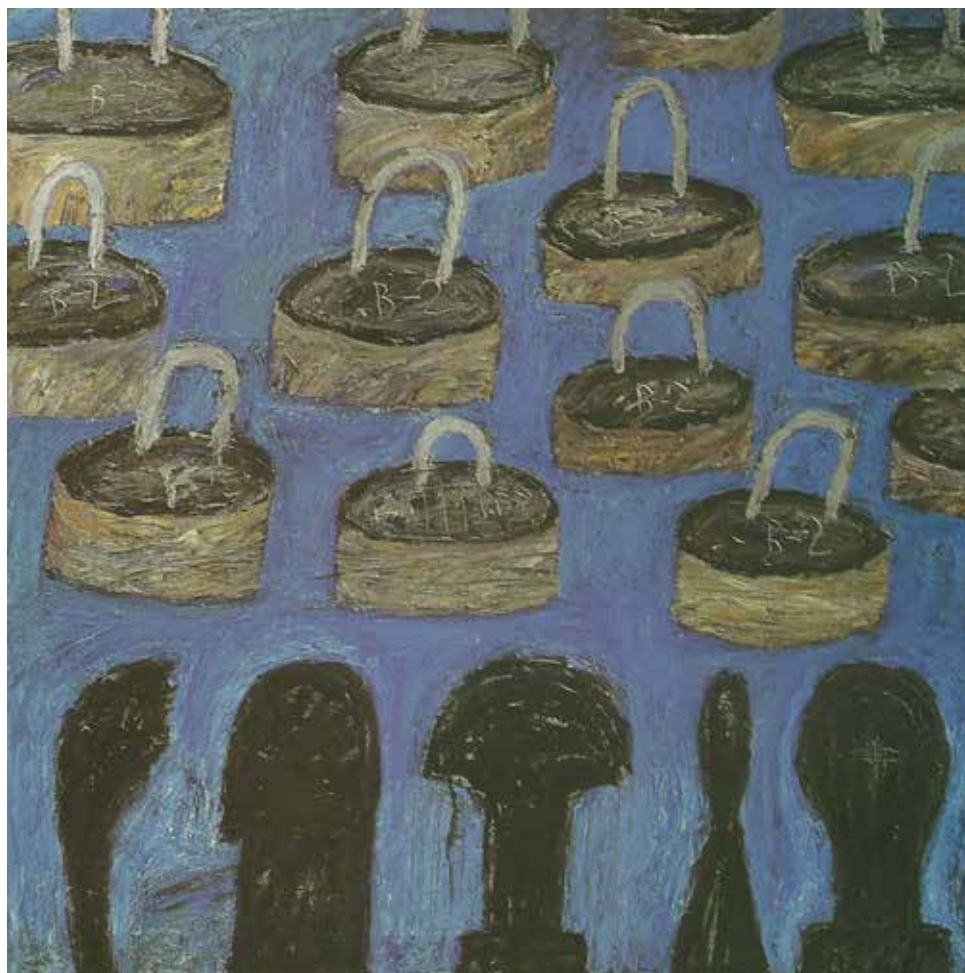
65



66

FIGURA 65 — BRIZOLA, Leonardo.
Sem título. Acrílica sobre tela. 120
 x 160 cm. 1996. Coleção do
 artista. Foto: Juninho Motta.
 Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 399.

FIGURA 66 — VIEIRA,
 Luiz Henrique. *Sujeito na fauna*.
 Acrílica sobre tela. 120 x 80 cm.
 1996. Coleção do artista. Foto:
 Luiz Henrique Vieira.
 Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 398.



67a



67b

FIGURA 67a – BENJAMIM, Marcos Coelho. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 100 x 100 cm. 1990. Coleção Marcio Teixeira. Fonte: BR80, 1991, p. 75.

FIGURA 67b – BENJAMIM, Marcos Coelho. *Sem título*. Acrílica sobre tela. 25 x 25 cm. 1986. Coleção particular, Belo Horizonte. Fonte: AMARAL, 2000b, p. 120.



68



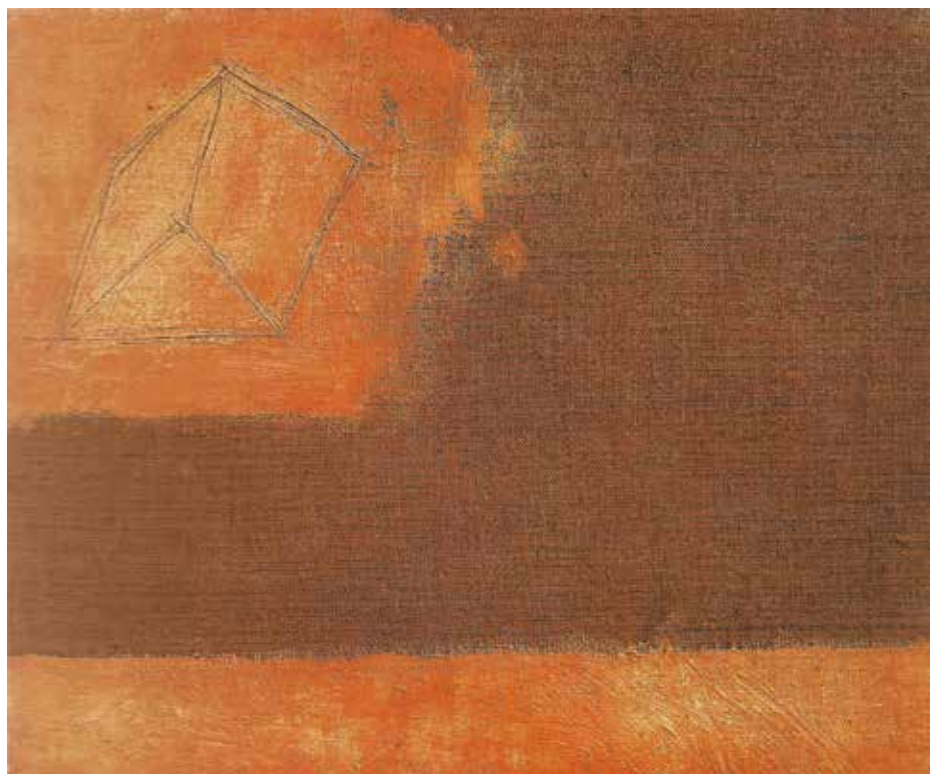
69

FIGURA 68 – RESENDE, Marco Túlio. *Sem título*. Guache sobre cartão. 70 x 50 cm. 1994. Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 34.

FIGURA 69 – MELENDI, Maria Angélica. *Museu da eterna* (Detalhe). Objetos e materiais diversos. 1994. Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 39.



70a



70b

FIGURA 70a – AZEVEDO, Mário.
Sem título. Relevo e pintura sobre
papel artesanal. 152,5 x 152,5
cm. 1988. Acervo Museu de Arte
da Pampulha.

Fonte: MOULIN *et al.*, 2009, p. 211.

FIGURA 70b – AZEVEDO, Mário.
Sem título. Têmpera e relevo sobre
juta sobre madeira. 120 x 150
cm. 1996. Coleção do artista.

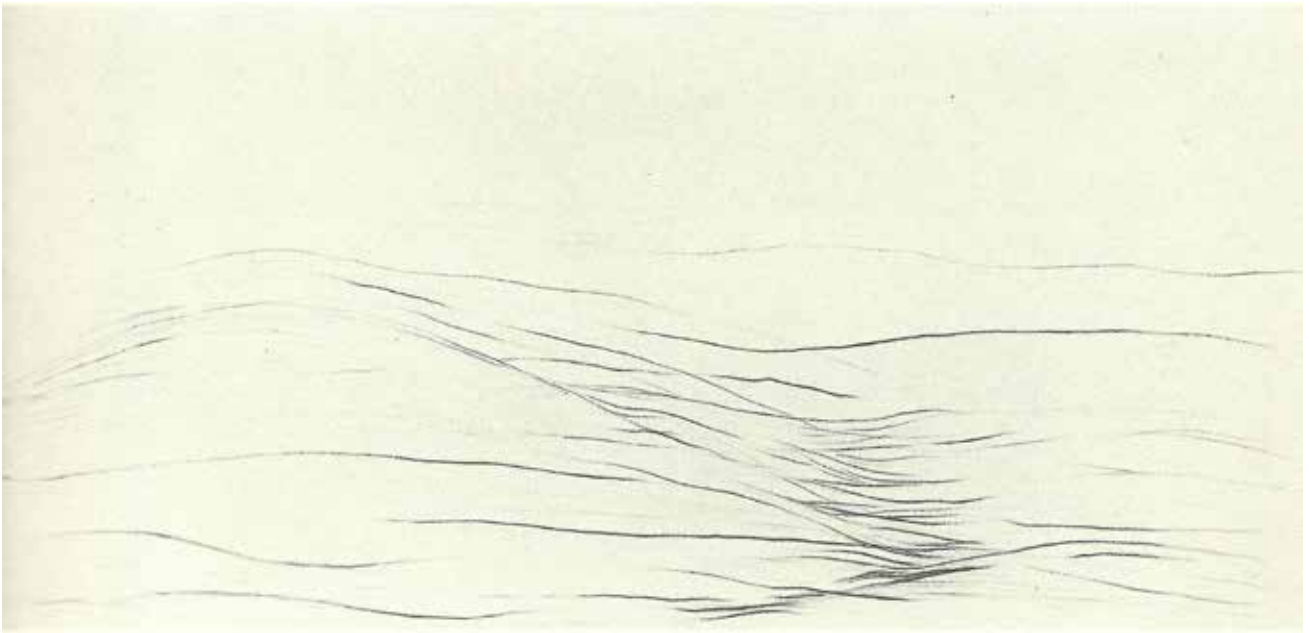
Foto: Juninho Motta.

Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 353.

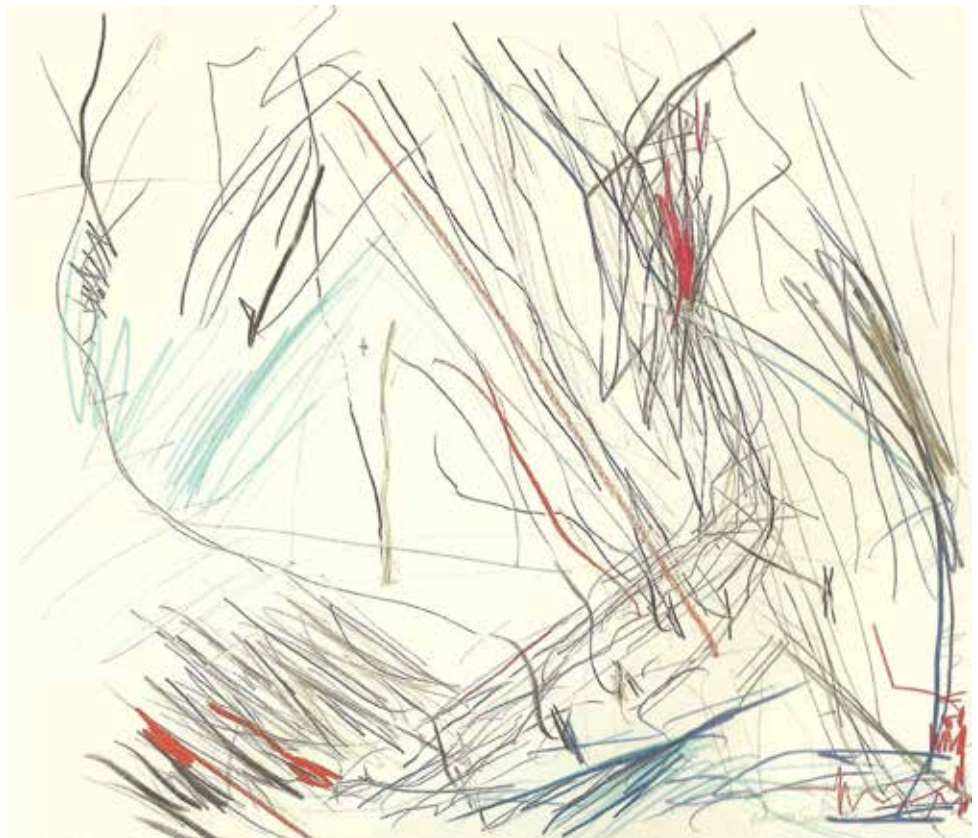


71

FIGURA 71 – ZAVAGLI, Mário.
Marina. Aquarela sobre papel. 33
x 32 cm. 1999.
Fonte: GABINETE, 2000, p. 29.



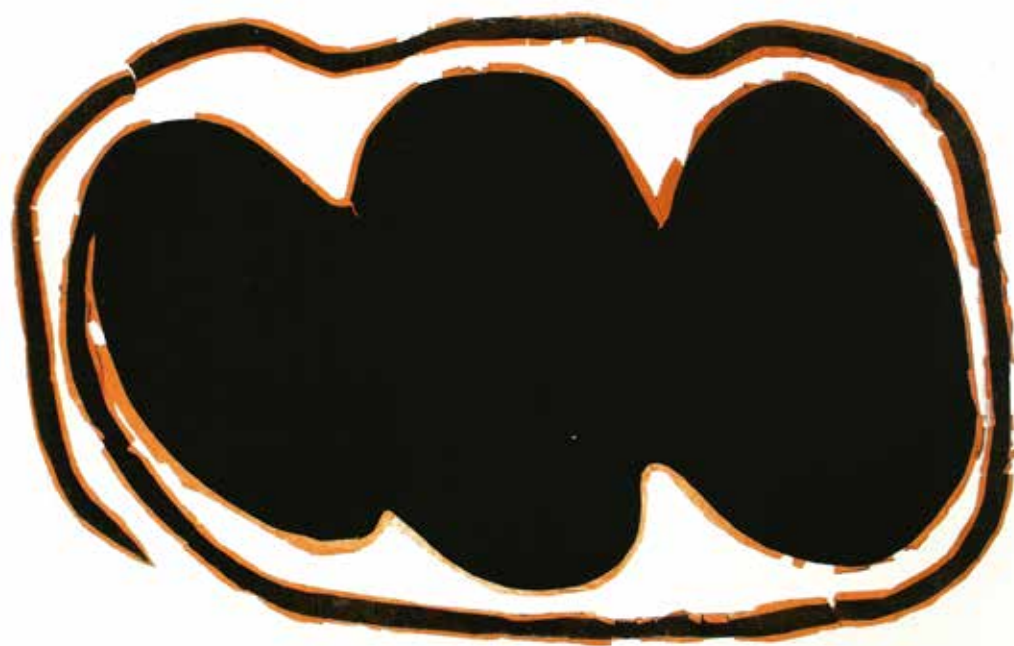
72a



72b

FIGURA 72a – SARTORI, Mônica.
Sem título. Grafite sobre papel.
100 x 220 cm. 1994.
Fonte: CHÃO, 1994, p. 25.

FIGURA 72b – SARTORI, Mônica.
Sem título. Grafites e lápis de cor
sobre papel. 32 x 32 cm. 1985.
Fonte: SARTORI, 1999, p. 46.



73a



73b

FIGURA 73a – CASTAÑO, Orlando.
Rins. Grafite sobre papel. 100 x
200 cm. 1984. Acervo Museu de
Arte da Pampulha.

Fonte: MOULIN *et al.*, 2009, p. 203.

FIGURA 73b – CASTAÑO, Orlando.
Sem título (detalhe de díptico).
Acrílicas e vinílicas sobre tela.
150 x 400 cm. 1997. Coleção do
artista. Foto: Juninho Motta.

Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 352.



74a



74b

FIGURA 74a – LEITE, Patrícia.
Sem título. Acrílica sobre tela.
116 x 150 cm.
Fonte: SECRETARIA, 1989, p. 25.

FIGURA 74b – LEITE, Patrícia.
Sem título. 1996.
Fonte: RIBEIRO; SILVA. 1997, p. 348.



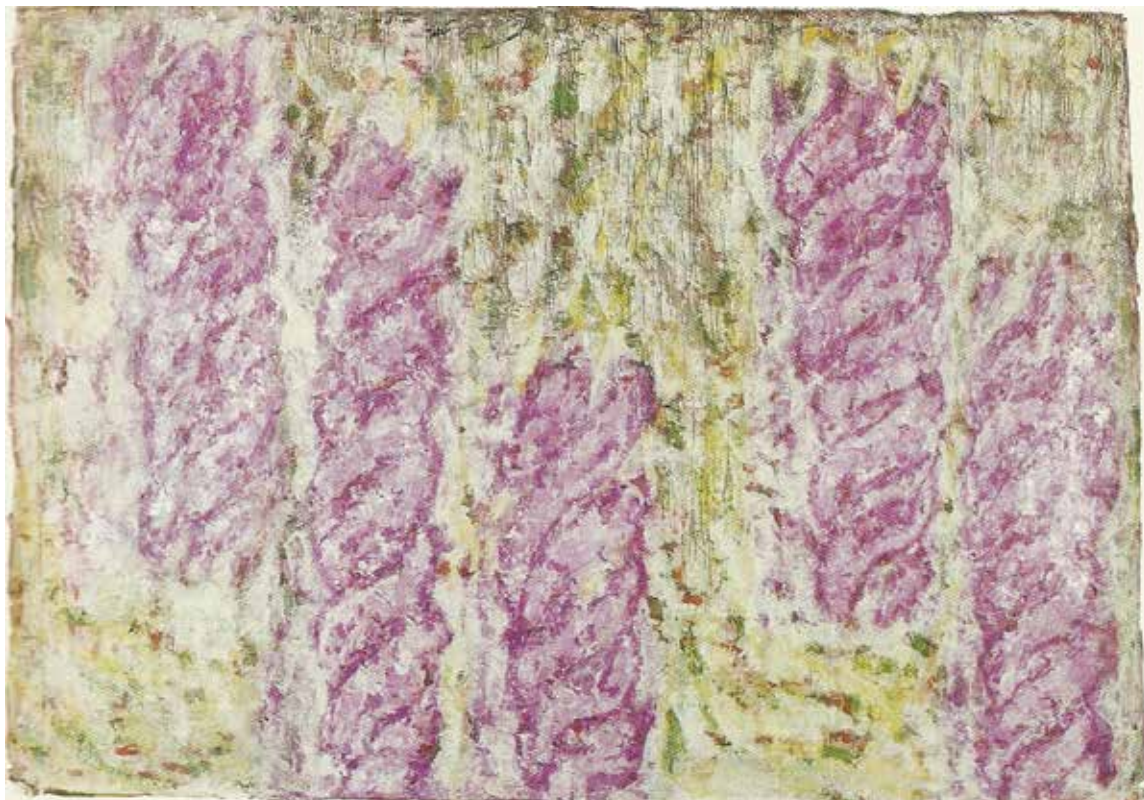
75



76

FIGURA 75 – AMARAL, Paulo Henrique. *Piscina*. Óleo sobre aglomerado. 114 x 121 cm. 1981. Coleção Constantino Amaral. Fonte: BR80, 1991, p. 80.

FIGURA 76 – SCHMIDT, Paulo. *Sem título*. Ferro oxidado e granito (Detalhe da instalação). 250 x 25 x 25 cm (cada coluna). 1993. Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 40.



77a



77b

FIGURA 77a – HOMEN, Ricardo.
Sem título. Pigmento e colagem
sobre papel. 300 x 300 cm. 1990.
Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 7.

FIGURA 77b – HOMEN, Ricardo.
Sem título. 1996.
Fonte: RIBEIRO; SILVA. 1997, p. 351.



78



79

FIGURA 78 – RENNÓ, Rosângela.
Mea culpa. Fotografia, vidro e
parafina. 12 x 14,5 x 4 cm. 1991.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 44.

FIGURA 79 – NUNES, Sérgio.
Parole. Aquarela e mista sobre
papel. 40,6 x 50,8 cm. 1994.
Fonte: GABINETE, 2000, p. 32.



80

FIGURA 80 – MIGUEL, Sebastião.
Projeções. Óleo sobre tela.
 98,5 x 152 cm. 1993.
 Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 46.

FIGURA 81 – LABOURIAU, Sônia.
Colunata. Instalação de gesso,
 argila em pó, arame, madeira,
 luz. 180 x 40 x 40 cm (elementos
 de argila), 180 x 160 x 60 cm
 (elementos de gesso). 1992.
 Foto: Márcia Kranz.
 Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 324.



81



82

FIGURA 82 – HELT, Thais.
Sem título. Litografia.
96 x 705 x 94 cm. 1994.
Fonte: GUIGNARD, 1994, p. 49.

Uma *nova imagem*, surgida nos anos 80, situa-se como um procedimento metafórico, com um certo acento autobiográfico, expresso na experiência da subjetivação e realização, em uma junção de organismos independentes (mesmo em conjunto), com uma visão que encontra em si mesma o prazer de sua própria existência (que, certamente, envolve um meio, um *modus*), como um dos seus elementos mais divulgados. De acordo com esse foco, essa década trouxe de volta a questão do gesto, da caligrafia ampliada, do registro da mão e da emoção pictórica, revigorando, ao mesmo tempo, a teatralidade da verve romântica, negada tanto pela arte Pop e oposta ao território de trabalho do Minimalismo.

Tudo, aliás, pareceu estilhaçar-se nos anos 80: a convicção de que o caminho da arte era crítica da própria arte e do que a constituiu como esfera autônoma na sociedade (desde o cavalete ao museu), a experimentação como processo e o fragmento como produto; uma certa universalidade do juízo de gosto (GIL, 2005, p. 93).

A crítica de arte Ligia Canongia reforça esse fenômeno da *volta à pintura*, que deve ser considerado como uma etapa significativa, por recolocar, com toda a ênfase, a discussão da força da imagem em nosso panorama. Temas clássicos, heroicos ou mitológicos, com expressividade cromática, “[...] nomadismo, fusão de estilos e figuração eloquente estiveram na base dessa nova pintura, que aludia, grosso modo, às representações barrocas, maneiristas e simbolistas” (CANONGIA, 2010, p. 9). O geógrafo Milton Santos reforça nossa formação, defendendo que: “É preciso reconhecer nos artistas brasileiros uma força de formação, socialização e sedimentação de uma experiência poética e crítica de nação, cuja contribuição ao país ainda está por ser melhor compreendida” (SANTOS, 2006, p. 134). Esse é um traço que procurei ressaltar na trajetória de quase todo o grupo originário da *geração 80*: um revisionismo, uma reconstrução como argumento artístico, compreendendo que há, nas imagens, uma cadência produtiva, progressiva, em uma constância atraente, viva, livre e fluida.

Assim, essas imagens são elaboradas segundo as circunstâncias e os interesses de cada indivíduo, cada cultura, por meio das mutações próprias do olhar, da temporalidade que age e desvela a produção de cada período em sucessão. Obras apontam a assimilação desse tempo, e os artistas ensinam esse *espírito do seu tempo*, sendo a própria arte também o discurso dessa mesma compreensão. As interpretações sobre as obras serão sempre (re)feitas, e o passado torna-se tão contemporâneo quanto o presente, reinstalando o tempo vertiginoso e denso do eterno agora. Há uma capacidade das obras de arte de coexistirem nesse recorte fertilizado, com cada período reelaborado em seu momento, em uma justaposição multiplicadora.

O que marcou a primeira metade dessa década foi o *espírito de mistura*, chegando a *proclamar*, segundo parte da crítica, um “vale-tudo” (SEFFRIN, 2004, p. 9). Há, na produção dessa década, uma espécie de desejo imperativo, de comunicação, de expressão e extroversão, sobretudo.¹

É importante notar como, nesse período, a arte escolheu, entre outras coisas, a esfera da representação, envolvendo-se, de fato, com os materiais pictóricos. (Para fazer minha reflexão mais profícua aqui e estabelecer argumentos, estou utilizando conceitos que são alusivos à história da arte mais recente. Tomo partido de que, de

¹ Nota-se, na música, o renascimento do rock nacional brasileiro dos anos 80 — o Rock Brasil — que alcança um patamar de importância internacional: o de protagonista de uma revolução comportamental e musical/mercadoológica, feita com toda a inocência e a ousadia que a juventude permitia. Algo semelhante brota no teatro, com grupos coletivos livres, como o “Asdrúbal trouxe o trombone”, no Rio de Janeiro (com “Trate-me leão” e “A farra da terra”), por exemplo.

fato, a maior parte da história da arte priorizou a pintura, que foi durante muito tempo quase a única técnica capaz de criar imagens convincentes.) Entendo que a matéria é a realidade mesma da própria existência e do fazer da própria plástica; é intenso o pluralismo no que se refere às técnicas, suportes e proposições físicas/materiais da pintura. Quer informal, quer icônica, a pintura, portanto, não foi apenas um retorno ao manual e às experiências sensíveis, contra o intelectualismo atribuído à arte dos anos 70, mas, antes, a pintura foi o gênero perfeito para se discutir o ser físico das coisas, a tradição, justo por ser, dentre todas, a linguagem, a expressão mais hegemônica, durante parte significativa da história da arte.

Como comenta José Alberto Nemer, em sua entrevista (a seguir), não se trata de “ilustrações da mineiridade”, mas de um mergulho nas várias técnicas, quando jovens artistas buscam reconquistar o corpo da cor na sua essencialidade poética, ao mesmo tempo tornando-a palpável para investigar outras faces da realidade. Essa “pintura mineira”, que transpira, de alguma forma, a mítica do nosso estado, no que ela tem de ensimesmada e plural, um território geográfico que cito a seguir, foi fundamental para a construção de um inventário plástico/visual, com referências formais e subjetivas à terra de Minas, que provêm de Guignard seguido por Nello. Guignard, nas palavras de Herkenhoff, em sua entrevista, um *teórico do desenho*, foi determinante para várias gerações de artistas em Minas. Na sua pintura, construiu composições espaciais equilibradas em elementos delicados e característicos do território mineiro. O modo como ele utilizava a tinta óleo, bem diluída, com camadas quase aquareladas superpostas, trouxe para a pintura enorme contribuição.

Há, entre nós, uma vertente fauvista/expressionista retomada pelos jovens artistas, que já está presente como um prenúncio dos anos 80, no trabalho precursor de Nello Nuno (FIG. 83), por exemplo, que revela uma “pintura também intimista, além de vibrante e emocional” (SILVA; RIBEIRO; SEBASTIÃO, 1997, p. 381). Nello Nuno produziu pinturas, desenhos, aquarelas, ilustrações, colagens e poemas. A divulgação de suas obras, infelizmente, ficou concentrada apenas em Minas Gerais, mesmo tendo exposto fora daqui.

O jornalista mineiro Walter Sebastião define a obra de Nello Nuno como “arrojada, múltipla, lírica e plasticamente poderosa, influenciada especialmente pela personalidade do autodidata, afetuoso e solidário” (SEBASTIÃO, 1992, p. 9). O fato de Nello ter vivido em Ouro Preto teria marcado sua obra pelo trânsito de informações, diálogo com artistas e críticos de outros centros que circulavam eventualmente pela cidade turística e histórica. Sua obra teria despontado pela inteligência visual, defesa da liberdade criativa, no uso livre das cores fortes e na multiplicidade de formas cheias de bom humor, em uma atualização de linguagens do período pós-Guignard.

Delineavam-se novos rumos na arte realizada em Minas, ainda se mantendo o interesse pelo desenho, retoma-se, a partir de Farnese de Andrade, um surrealista tardio, com suas acoplagens da memória com a madeira, principalmente, a articular e reciclar materiais inusitados para montagens de formas das quais derivaram constelações “sígnicas e mágicas” (SAMPALHO, 1984, p. 1), carregadas do que indicava uma nova sensibilidade. Na construção de objetos, o trabalho desse artista (FIG. 84), pioneiro das *assemblages* brasileiras, pode ser revisto na iniciativa redobrada da obra de Marcos Coelho Benjamim, que também recupera o imaginário popular para criar universos únicos.

Também se pode articular elementos do trabalho de muitos artistas desses anos 80 e 90, com outra produção bastante singular, que é o de Celso Renato de Lima (FIG. 85), que recria a matéria bruta configurada em tapumes e pedaços de madeira, reconstruindo os espaços com intervenções geométricas e ornamentações de vaga lembrança indígena.

Aponto aqui novamente o desenho como outra grande influência na formação dos artistas dessa década de 80, no contexto de Minas Gerais; como descendentes desse espaço cujas fronteiras são plenas de contatos, fricções, uma zona flutuante, de espacialidades e temporalidades plurais, em uma perpétua renegociação.

O desenho é próximo do silêncio e da intimidade, sempre presente, mesmo nessa geração que se apresenta como pintora. A geração anterior é desenhista, chegou-se a configurar uma escola de desenho mineiro, cuja característica principal era a competência técnica e o uso do pigmento óxido de ferro. A pintura emerge já no final dos anos 80, fundamentada na consciência do próprio fazer; fala-se, em Belo Horizonte, da existência de uma linguagem nova nas artes plásticas. Discute-se a cor, a presença da pintura, a natureza, a necessidade ou não do novo. Márcio Sampaio considera a competência do desenho mineiro, que transcendeu modismos e se afirmou pelas qualidades de invenção: “[...] o desenho começava a impor-se efetivamente como linguagem, praticado nas mais diversas direções. O desenho mineiro, como reflexão *do ser de Minas*, ganhava *status* de escola ou movimento” (DRUMOND *et al.*, 2009, p. 70).

São vertentes diversas, desvios e encruzilhadas, pluralidades de uma geografia ampla e variada — nas palavras de Frederico de Moraes — entre a tradição que não se pode descartar e a ruptura que deve ser observada atentamente, entre as mitologias individuais e os modismos, as idiosincrasias pessoais e individuais e as novas tendências internacionais, tudo está aí para ser revisto; o desenho modernista (história), o levantamento crítico, a revelação de novos talentos. Tudo para a contemplação, o que foi assimilado e rejeitado (MORAIS, 1995, p. 12). O desenho como puro conceito, artesanato mental, e como ofício, o desenho levado ao extremo, como também reduzido ao mínimo, papel e lápis, papel e tinta, na mão que se movimenta presente sobre a superfície.

A produção artística dessa geração redescobre o prazer de uma inatualidade aberta; a obra que surgiu no final dos anos 80, afirmo mais uma vez, não se priva de recuperar linguagens, posições e metodologias do passado. A pintura e o desenho têm sua razão ao apresentarem-se multifacetados, libertos e expressivos como uma celebração quando demonstram várias tendências: “energético, construtivo, impressionista, figurativo”, na opinião da artista Maria do Carmo Secco, curadora das exposições *Brasil Pintura* e *Brasil Desenho*, bastante significativas como painel daquele momento; Frederico de Moraes, que assina os textos das exposições, afirma:

[...] é menos uma técnica ou meio expressivo, é muito mais um modo de comportar-se (por fazer aflorar um certo intimismo do artista, um tom confessional, como se o desenho fosse um diário, cartilha do ser) ou de dar combate à censura quando ela existia, de liberar tudo aquilo que a sociedade brasileira recalcou na última década [...] (MORAIS, 1985).

A continuidade do fluxo voltado para o desenho era também resistência, como uma forma de impacto, como forma de pensamento visual atemporal. Havia aqueles que apresentavam um trabalho mais colorista, lúdico, explorando uma vertente mais emocional, e outros com o rigoroso acento herdado das lições da tradição mineira (Guignard e Amilcar de Castro - FIG. 86) do desenho. Toda uma geração de desenhistas foi germinada nesses anos, como Isaura Pena, Marco Túlio Resende, Marcos Coelho Benjamim, Mônica Sartori, Mário Azevedo, entre outros, esses nomes recuperam a força lúdica do desenho em uma linha mais espontânea. O projeto moderno é matriz para a reconfiguração de um novo campo, sobre o qual se reúnem todas essas forças.

Na vida brasileira desse período, quase todos os projetos ganhavam uma *aura utópica*. "Quando tudo parecia excesso de arte final, por aqui assumia um sentido inaugural" (SEBASTIÃO, 1992, p. 5).

Sobre a coletiva *Brasil Pintura* (como também a mostra *Como vai você, Geração 80?*), Maria do Carmo Secco afirma: "A pintura não pode ser rotulada e é totalmente livre para mostrar tudo, propor tudo." O texto de Frederico de Moraes sentencia *novidades* sobre esse gênero tão amplo:

A pintura vai bem, obrigado: alegre, descontraída, saudável, ocupando todos os espaços disponíveis nos museus, galerias, bienais, revistas. Nesta orgia criativa dos anos 80, todos os limites estouram — pintura, desenho, objeto, rito, performance, tudo é parte da mesma pulsão criativa. Abaixo o controle, a ordem, a regra, o estilo, todo e qualquer positivismo artístico, todo e qualquer darwinismo linguístico. Em que vai dar isso, não sei, por hora é o que me interessa (MORAIS, 1995, p. 9).

A nova produção não parte de nenhuma definição do que deve *ser pintura*, ou *desenho*, ainda que sempre leve em consideração a superfície bidimensional. Há um entendimento da imagem a partir das suas forças estruturadoras e espaciais, que, finalmente, solucionarão a ampliação do impacto perceptivo dessa imagem reificada na produção artística. Repetir pode ser renovar, em um reencontro plural e gerador (entre outras características) de uma conscientização entre as relações sociais e o meio ambiente, que leva os artistas a também interferirem na paisagem urbana, por meio de *outdoors* e *grafitti*, nas fachadas e nas ruas.

Aqui é preciso citar Ana Horta,² representante da pintura daqueles anos e que merece ser apontada pelo vigor e especificidade de sua trajetória. A artista, com sua aparição meteórica e seu precoce desaparecimento, deixou sua marca com uma obra cuja exuberância da cor se integrava ao gesto farto, em um exercício vigoroso de espontaneidade: a partir de seus trabalhos se diz que Minas abandona a placidez e a "histórica timidez". Ela produzia uma pintura de ação colorida, de agitação e provocação, movida contra "um contexto marcado pela ideologia de contenção, do medo, da discrição" (RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 335). Como não tomar sua produção como alternativa e reação a uma certa assepsia, a um racionalismo, em uma retomada já pressentida, já demonstrada nas exposições coletivas, por exemplo, *Brasil Pintura*. Em uma atitude de ruptura com o imediatamente anterior, há uma urgência de exaltação da expressão, da presença pictórica do corpo na obra. Walter Sebastião completa essas colocações: "[...] foi o retorno à pintura, preterida nas décadas anteriores em favor de

² Ana Horta trabalhou diretamente sobre o muro da fachada lateral da galeria Gesto Gráfico em 1986, em Belo Horizonte, em uma grande pintura que também fazia parte da sua exposição. Anteriormente, já havia expandido os limites da sua tela exposta na mostra *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage, no Rio de Janeiro, levando as suas pinceladas para fora do campo suporte, seguindo-as em continuidade nas paredes de fundo de seu trabalho, em 1984, ganhando, assim, um campo extra, visual e conceitualmente.

outros gêneros e mídias, e os desvios estéticos que tal retomada desencadeou face aos parâmetros das vanguardas históricas” (SEBASTIÃO *apud* CANONGIA, 2010, p. 7).

Apoiando-me na análise de uma divisão em décadas, revistas em alguns registros históricos e nos percursos reafirmados nos depoimentos, fica evidente que são vários os fatores que interagem na produção desse período, configurando um mesmo leque de conceitos que caracteriza o perfil impulsionado nos primeiros anos de 1980, formando uma *face* característica. Portanto, a designação *Geração 80* imprimiu “quase uma marca e remete à exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Um grupo significativo dessa geração mineira tomou parte nessa coletiva carioca de 1984. Ana Horta, Ângelo Marzano, Fernando Lucchesi, Isaura Pena, Mário Azevedo e Paulo Henrique Amaral foram os participantes. Suas obras eram produtos de uma expressão pessoal e não partilhavam de um projeto plástico-formal *único* — apesar de algumas consonâncias — tal como havia ocorrido com os *'ismos'* modernistas. Como a maioria dos jovens artistas da época, todos tinham a esperança de um país melhor, mais aberto, democrático, com o apreço militante pela arte — pintura ou desenho — que correspondia ao clima eufórico de um país que saía da ditadura e buscava se reconstruir em uma certa rejeição à desmaterialização e à racionalidade da arte conceitual, priorizando os objetos — as coisas materiais, físicas — o fazer prazeroso e uma envolvente fatura gestual, em suas obras ainda recentes. Tadeu Chiarelli esclarece:

Devido a um acerto de contas geracional (a despeito, como já foi dito, da aura publicitária e jornalística de que se reveste a rubrica “anos 80”, quando associada à arte do período), esse título ficou como uma espécie de marca registrada. Cabe reconhecer esse fenômeno, que se tornou fundamental para a discussão da história recente da arte brasileira, como também identificava a produção artística da própria época (CHIARELLI, 2011, p. 5).

Mesmo que registros indiquem a pintura como emblemática no final de década de 80, há também o fortalecimento de várias outras linguagens, com propostas que incluem desde obras híbridas até diversos outros meios de expressão (RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 337). Nesse período, o vídeo se afirma de modo significativo entre as novas mídias, adentrando a primeira metade da década de 90 (e a visualidade de impacto midiático dos novos tempos).

Dentro do panorama da arte moderna e contemporânea, não é mais possível recuperar, como nas belas artes, as diferentes modalidades artísticas como gêneros (posicionadas segundo uma hierarquia de valores), mas sim enxergá-las como meios (recursos empregados para alcançar um objetivo, expediente, método) à disposição das necessidades expressivas do artista (BASBAUM, 2001, p. 301).

Podemos pensar, a partir do texto de Marcus Lontra, sobre essa geração como

[...] herdeiros do silêncio, pois sonhávamos com a música, com o sol, em um sentimento de liberdade, um desejo de levar o trabalho a alcançar os seus

objetivos, entre eles de conhecer o mundo, de pintar com cores fortes, valorizando a ação. Ao esgotamento do modernismo e ao excessivo suporte teórico que confinava a arte a uma espécie de castelo acadêmico, contrapunha-se um gosto pelas emoções, pelos prazeres. Um compromisso hedonista, como uma ânsia de ser feliz, por integrar a comunidade dos artistas (LONTRA, 2004, p. 7).

Desenhava-se e pintava-se também pelo prazer, com uma inocência quase *naïf*, com empolgação, romantismos e coragem. Essa geração, em Belo Horizonte, que ou-sava e realizava seus percursos no campo da arte, se espalhava por todos os lugares. Há todo um *roteiro de ateliês* criado pelos escultores, pintores, desenhistas, gravadores, locais coletivos de trabalho, como os ateliês *Bonfim*, *Risco*, com um desprendimento e senso de oportunidade cabíveis, nos quais a subjetividade de cada autor era motor para a experiência artística em grupo, mesmo resguardando suas individualidades autorais. A gravura começava a se impor novamente, enfatizando seus aspectos técnicos, perfeitamente adequados para esse *momento coletivo*, como também o surgimento das várias oficinas do gênero: a *Oficina Goeldi* (Fernando Tavares, Mário Márcio Drumond, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano e Daisy Turrer), a *Casa Litográfica*, de Lótus Lobo, e a *Oficina Cinco* (Thaís Helt, Marina Nazareth, George Helt e Carlos Wolney).

Na formação dos novos artistas, é preciso registrar ainda a influência dos *Festivais de Inverno* da UFMG, em Minas Gerais (inicialmente, em Ouro Preto, depois, em outras cidades históricas, e mesmo na capital), como também aqueles organizados pela UFES, em Nova Almeida, no Espírito Santo, que atraíram jovens de todo o país para produzir mais intensamente, em meio a uma grande diversidade, durante incursões intensas e concentradas, próximas ao que seriam residências hoje em dia. O que se pode pensar é que as jornadas de trabalho desses festivais forneciam matéria-prima para exposições nos salões e mostras oficiais que existiam em abundância pelo país e interferiram na formação *regular* de seus participantes, provocando trocas e intercâmbios importantes entre seus frequentadores, além de sua simples divulgação, que ainda lhes intensificava os trânsitos, ajudando a romper o isolamento cultural. Portanto, não é gratuita a multiplicação dos grupos que surgem nos principais centros de todo o Brasil. Nessa década, há o crescimento do número de artistas ligados ao ensino da arte, dedicados à formação de novos artistas no âmbito das universidades (entre nós, sobretudo, na Escola de Belas Artes da UFMG), que se dedicam à carreira prático-reflexiva do fazer artístico.

A esse respeito, José Alberto Nemer comenta, em depoimento:

Até os anos 80 vigorava uma espécie de preconceito romântico de que a reflexão tirava do artista sua *espontaneidade criativa*. Não me lembro de artistas que se dedicavam, até aquela época, a redigir teses acadêmicas ou fazer curadorias de exposição temática com obras de outros artistas. As categorias das atividades artísticas eram intransponíveis. Transpor essas barreiras era, de certa forma, estigmatizante.

Atualmente, com a análise da atuação e da produção artística desses grupos, percebe-se uma sintonia de questões entre alguns pares que têm em comum, por exemplo, o fato de suas carreiras terem se iniciado a partir da prática do desenho e da gravura.

Também é importante notar (como já foi dito) que esses grupos têm como um dos principais eixos a obra de Alberto da Veiga Guignard, fundador da escola que levou seu nome e que, na década de 80, contou com a atuação de Amilcar de Castro, que foi professor tanto da *Escola Guignard*, em um dado período, como da *Escola de Belas Artes da UFMG*, além de ter fundado o *Núcleo Experimental de Pintura*, ligado à Escola Guignard e que reuniu Aretuza Moura, Cristiano Rennó, Isaura Pena, Fátima Pena e Patrícia Leite, entre outros.

Essa produção artística gesta a experiência de uma época em que os ateliês, como lugar de trabalho comum, envolviam as várias dimensões das obras — a matéria real a ser trabalhada — fortemente consideradas. As montagens que oferecem ao olho um ponto de vista formal são ampliadas, e a *cozinha* do ateliê imprime a atitude do artista, ao colocar, literalmente, a mão na massa, “[...] e reforça uma tendência bastante praticada em Minas nos últimos anos: a questão da materialidade” (SAMPAIO, 1991, p. 22).

Conforme comento a seguir, havia um vínculo do trabalho com as mãos que pode referir-se também a essa tradição do desenho mineiro herdada do método orientado, nas gerações anteriores, por Guignard. A influência exercida por Amilcar de Castro, entre outros professores, nas gerações posteriores, deu continuidade a essa vertente. Ele se tornou um vetor definitivo na formação de alguns artistas desses anos, por meio de sua disponibilidade e dedicação à prática do trabalho proposto, o que o diferenciava na atuação dentro das instituições de ensino de arte, exercendo um papel especial como artista/professor. Essa orientação para o trabalho acentua a presença do objeto, no ato de segurar a ferramenta de trabalho. Com o tato, cognições linguísticas se estabelecem, e, ao darmos um nome àquilo que seguramos, o ato de pegar assemelha-se ao de entender. O que a mão sabe é expresso no fazer. O trabalho com as mãos delinea a produção do artista. Posso dizer que o toque localizado e insistente cria calosidades que protegem as terminações nervosas da mão, que fica mais hábil, menos hesitante, na sondagem com a ação a partir dos materiais.

A técnica assiste a resistências no conceito mais ampliado e pode parecer destituída de alma; mas o que é adquirido pelo corpo físico é propulsor de um conhecimento de fazer, de um grau de capacitação, liberando o pensamento para outros voos. É “como se olhássemos, diretamente de frente, o nosso espírito”. A mão é como o *zoom* em uma câmera. “As informações armazenadas, no ato de trabalhar com as mãos, permitem que a visão, o tato, o ato de pegar e a rede neural funcionem em harmonia, isso influencia o pintar, o desenhar” (SENNET, 2009, p. 178). Os procedimentos e as técnicas se confundem e os limites são rompidos, atendendo a um fazer que demonstra seu potencial, sua liberdade em relação às barreiras impostas pela tradição acadêmica em geral. A recuperação da artesanaria e o prazer de construir sustentando os significados do que *o meio da arte* é capaz. Mesmo assim, uma das características mais consistentes da geração foi saber discernir modelos e selecionar entre sua propriedade pela intuição, pela sua própria aplicação e seus resultados, criando, assim, um modo de operar pessoal, talvez único.

Assim, neste trabalho de pesquisa, algumas características comuns entre artistas e obras aqui focalizados foram observadas e confirmadas, também por meio dos depoimentos, mesmo sob uma fisionomia própria em arranjos específicos, e essas observações aqui registradas podem também suprir as raras publicações a respeito do tema, em Belo Horizonte.

O termo “meio de arte” (ou sistema das artes) designa as instâncias de produção, circuito, crítica e colecionadores que se confrontam no processo de formação de um mercado de arte, além dos próprios artistas. É a partir dos anos 1970 que os artistas, com rudimentares ferramentas que tinham para construir essa interação entre circuito e produção, começaram a ser mediados por um mercado que se iniciava, em Belo Horizonte, ante um público ainda incipiente. Nos últimas décadas do século XX, apesar do violento processo de capitalização e especulação de um certo mercado já existente, ainda prevalece uma lenta forma, um tanto tradicional, de transação direta entre esses agentes. Como explica Paulo Venâncio Filho, aludindo a um campo mais amplo, os anos 80 deram lugar ao início do mercado de arte. Havia, na década de 70, uma estagnação geral. A rebeldia dos anos 50 e 60, nos anos de 1970, se diluiu. O discurso cultural fomentado nos anos 80 foi baseado em uma ideologia de comércio. Muito rapidamente, o mercado se encarregou de produzir significados.

Correndo o risco de incorrer em uma sistematização, é possível detectar algumas outras marcas para os anos 80 e 90. Elas estariam na crise social e estética, criando alguns descompassos entre os objetivos e as realizações que se manifestam sobre as mostras que proliferam naqueles anos. Isso ainda resulta em outras tantas tensões que foram geradas na cena artística desses anos, entre transbordamentos e limitações. A transição para os anos 90 espelha um momento fértil, principalmente, no que tange à diversidade da produção e à modificação significativa (mesmo tímida) dos valores de mercado. Foi necessária certa assimilação de estratégias mercadológicas que redesenharam a atuação de todos os profissionais do campo da arte. A fluidez dos horizontes, das fronteiras da arte, das tradições da escultura, da pintura e do desenho, característica deste mundo em que nos situamos, é percebida nos trabalhos da maioria dos artistas que compõem a transição dessa geração.

Temas, títulos das exposições, práticas, linguagens antigas e novíssimas também determinam o sabor dos acontecimentos do período. Essas características se veem refletidas nas coletivas: *Figuração Selvagem* (05/03/80, Grande Galeria do Palácio das Artes) e *Notícias da Terra* (1980, Grande Galeria do Palácio das Artes), *Brasil Pintura* (17/11/83, Grande Galeria do Palácio das Artes), *Precariedade e Criação* (17/12/83 a 17/03/84, Museu de Arte da Pampulha, também como tema do XV Salão Nacional de Arte), *A Criança de Sempre* (novembro e dezembro de 1985, Galeria da Cemig, e Galeria Gesto Gráfico, em 18/10/88), *Iconografia Profana* (24/05/90, Palácio das Artes), *Construção Selvagem* (28 de novembro a 19 de dezembro de 1990, Palácio das Artes), *Efeito Festival* (Pace Arte Galeria), *A Alegria é a Prova dos Nove* (11 a 29 de setembro, Galeria de Arte da Cemig), *Imagem Derivada: Visões da Gravura Hoje* (07 de julho a 1º de agosto 1995, Grande Galeria do Palácio das Artes).

[...] Essa geração teceu-se de uma série de nada: nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação abusiva, nada de fotografismo, nada de isolamento, nada de hegemonia partilhada por cariocas e paulistas, nada de patrulhismo, nada de aventureira, nada de exclusões ou de proibições: os anos recentes tinham-lhes sufocado por isto [...] (SAMPAIO, 1985).

É imprescindível rememorar também, em Belo Horizonte, a atuação da Galeria do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), da Galeria Gesto Gráfico, da Sala Corpo de

Exposições e da Itaú Galeria, nas quais artistas mais jovens participavam ativamente do calendário de exposições. Para alguns artistas desse período, em Belo Horizonte, o mercado foi bem favorável, mas, para a maioria, a questão era que o trabalho e o mercado relacionavam-se — na maioria das vezes — apenas institucionalmente.

Destaco a Gesto Gráfico (de caráter particular, com um padrão elevado e livremente comercial), que, assim como as galerias *Corpo* e *Itaú* (ligadas a outras *instituições-suporte*), assumiu uma posição decisiva e aglutinadora, que englobava várias categorias artísticas e supria a amostragem de jovens artistas.

Walter Sebastião (1997), em seu texto “Prospecções: arte nos 80/90”, na publicação da *C/Arte, Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, destaca a importância do XV Salão Nacional de Arte, realizado em 17/12/1983, denominado *Precariedade e Criação*, pela independência da sua intenção (uma soma livre de temas populares e eruditos). José Alberto Nemer, curador da mostra, apresenta a exposição:

A definição do tema visou justamente suscitar interesse do público e a atenção dos artistas para a generalizada emergência de materiais e técnicas não convencionais, saltando do cotidiano, para espaços inesperados de refinada elaboração [...] (NEMER, 1983).

A ideia era chamar a atenção do público sobre a própria condição *precária* que atravessa o ato criativo. Nessas exposições coletivas, é possível perceber o registro de uma vontade manifesta, das possibilidades colocadas pelas obras e movimentação dos artistas. As obras elaboradas sob esse clima são como alegorias, cortes, invocações, que, de forma intensa, demonstram algo que parece resistir a qualquer formalização conceitual mais fixa, como se fazia antes. É notável uma indistigável catarse nas manifestações pictóricas, com expressões de diversas naturezas, aglutinando propostas estéticas, sem nenhum manifesto; aí, o objeto artístico parece consumir-se ao exibir cada vez mais sua singularidade.

O processo de constituição das obras ligava-se aos processos da vida, com materiais e experiências diversas. Walter Sebastião acompanhava esse movimento e comentava que a maioria dos artistas mineiros não estava interessada em discursos sobre sua produção. Acreditava no desenho, no signo sem suporte, questionava as tradições e a noção linear de progresso:

Há uma acomodação às condições vigentes, pela sobrevivência do artista e de seu trabalho, mesmo no contexto que inclui mercado de arte, história da arte e meios ou tecnologias, movidos por forças socioeconômicas, políticas e estéticas colocadas em curso. Mas há, também e sobretudo, um desejo de criar, em um conjunto de condutas individuais e coletivas, de fazer valer a obra, que supera ou redefine a(s) realidade(s).

Nessa sequência, algumas outras mostras movimentavam a cena local, como as duas coletivas com curadoria de Márcio Sampaio, que são anunciadas como paradigmáticas: no Palácio das Artes, a *Figuração Selvagem*, apresentando obras de Fernando Lucchesi, Ângelo Marzano, Sonia Labouriau e Antônio Julião (FIG. 87), e *Notícias da Terra*, com obras de Marco Túlio Resende, Sérgio Nunes e Marcos Coelho Benjamim. “Desta conjunção de fatores ascendentes — a utopia do jovem que se sente pronto e capaz para criar todo um mundo”, outros valores começam a se firmar entre nós. (PONTUAL, 1984, p. 49).

Trabalhava-se com o ímpeto de uma energia renovada para a produção das obras, de forma generosa, sem ameaça da censura, pois uma nova geração estava em campo, incentivada pelos tantos motivos, já relacionados, que levaram os artistas a mergulharem, de maneira poética, em campos diversos. O universo infantil é também reencontrado em obras de alguns nomes que surgiam naquele período. A mostra *Criança de Sempre*, com montagens no Gesto Gráfico, em 1985, e em 1988, na Cemig, e ainda no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, com a curadoria de José Alberto Nemer, faz referências às anotações, ao grafismo imediato, ao gesto solto, à atmosfera lírica que remete ao mundo infantil, revelando, nesse conjunto, a linguagem do desenho como um campo expressivo, amplo e prismático, que

[...] por sua vez, pode ser visto a partir de dois elementos fundamentais: guarda o sabor do impacto libertador trazido pelas propostas da chamada Geração 80, em especial, a quebra de censura imposta ao informalismo e coloca a metáfora da criança [...] (SEBASTIÃO, 1997, p. 344).

A curadoria escolheu vários nomes que tinham, no gesto espontâneo, na coragem da linha naturalmente feita, como um rasgo no papel, ou na organicidade das formas, uma temática que revelava um frescor permanente. Não se trata de opor razão e emoção, nem defender os valores artesanais da obra de arte, mas filiar-se a um tipo de pensamento que valoriza os sinais arquetípicos, entendendo que eles constituem fonte de riqueza a ser resgatada. Os artistas participantes foram: Amílcar de Castro, Ana Horta, Andrea Lanna, Ângela Fonseca, Eduardo Motta, Francisco Magalhães, Isaura Pena, Jimmy Leroy, Mário Azevedo, Mário Vale, Mônica Sartori, Patrícia Leite e Paulo Henrique Amaral. O desenho, em Belo Horizonte, instalava-se como uma linguagem particularmente ampla, de grande expressividade e multifacetada, como continua a se demonstrar.

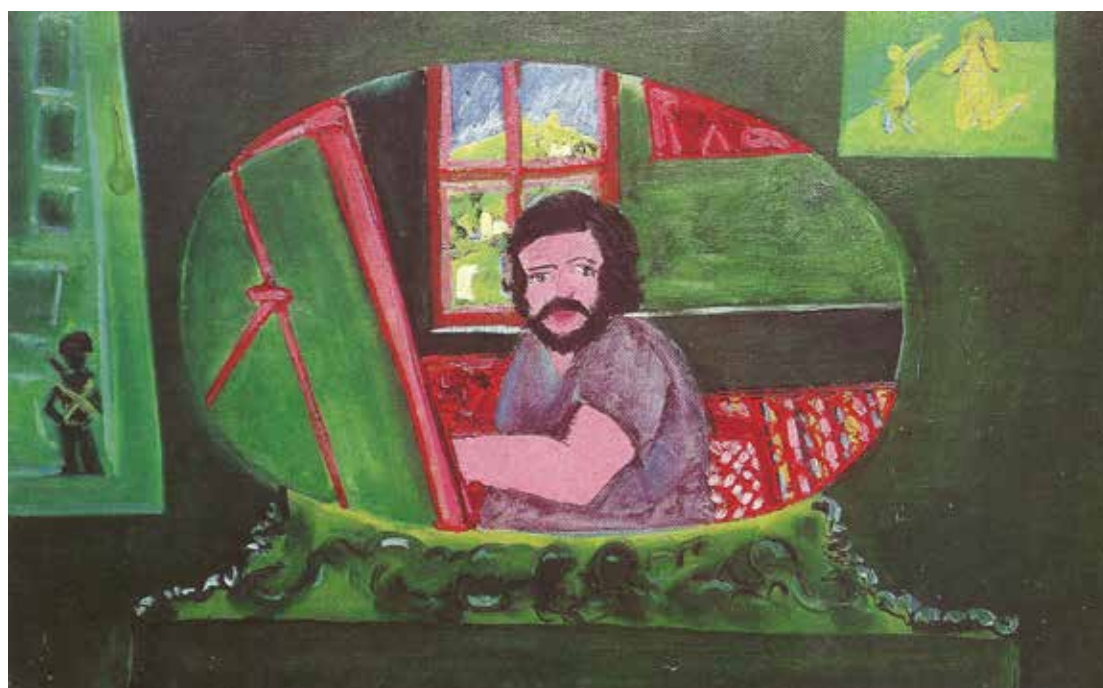
Continuando o exame desse panorama, na coletiva *Iconografia Profana* (24/05/1990), no Palácio das Artes, com a curadoria de Paulo Schmidt e obras de Andrea Lanna, Adriano Gomide, Breno Barbosa, Eri Gomes, Léo Brizola, Marco Paulo Rolla, Sebastião Miguel e Rosângela Rennó, as obras alinhavam a qualidade cromática da pintura ao vigor do registro dos objetos, que têm, na figura humana, seu parâmetro representativo mais importante.

Vale considerar a exposição de Lincoln Volpini, denominada *Mas que papelão, hein?*, inaugurada em 1989, na sala de exposições Arlinda Corrêa Lima, no Palácio das Artes. Alicia Penna argumenta que o artista não deixa nada anônimo quando ironiza o mercado e chama a atenção, de forma maliciosa, para o seu trabalho, tematizando as transformações impostas pela ideologia de mercado; um artista que provoca esse circuito, mesmo modesto, em Belo Horizonte.

Por caminhos diversos, manteve-se a capacidade de sobreviver às exigências seletivas de uma nova ordem, e os vários projetos, individuais e coletivos, movimentaram a cena local e os trabalhos, para, inclusive, criar uma compreensão, uma modificação profunda no lugar da crítica, que se emancipou do horizonte mais universalista da produção acadêmica, para, nas palavras de Sônia Salzstein, "vincular-se a demandas mais setorializadas do universo das instituições contemporâneas de arte" (SALZSTEIN, 2006, p. 233).



83a



83b

FIGURA 83a – NUNO, Nello. *Árvore da vida*. Óleo sobre tela. 189 x 120 cm. 1974.
 Fonte: Disponível em: <<http://4.bp.blogspot.com/-gtpJaqvX8-c/T9DGJJ9GrII/AAAAAAAAAw/ie622k4Dhrs/s1600/13022012307.jpg>>. Acesso em: 9 fev. 2015.

FIGURA 83b – NUNO, Nello. *Auto-retrato em verde*. Óleo sobre tela. 72 x 115 cm. Déc. de 70.
 Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 311.



84a



84b

FIGURA 84a – ANDRADE, Farnese de. *Formação de um pensamento*. 1976. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 294.

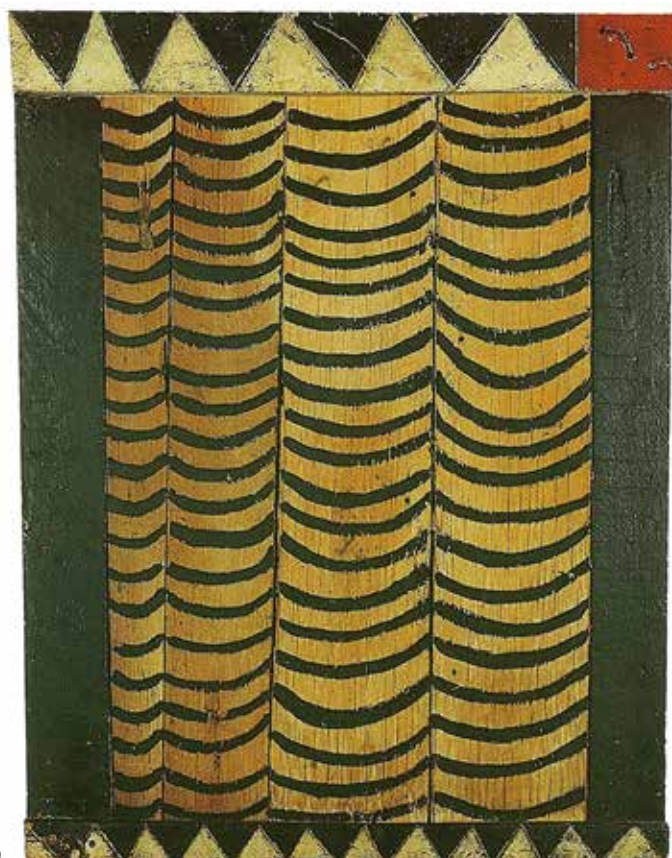
FIGURA 84b – ANDRADE, Farnese de. *Gravura nº 3*. Gravura em metal. 31 x 52 cm. 1962. Acervo: MAP. Foto: Juninho Motta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 237.



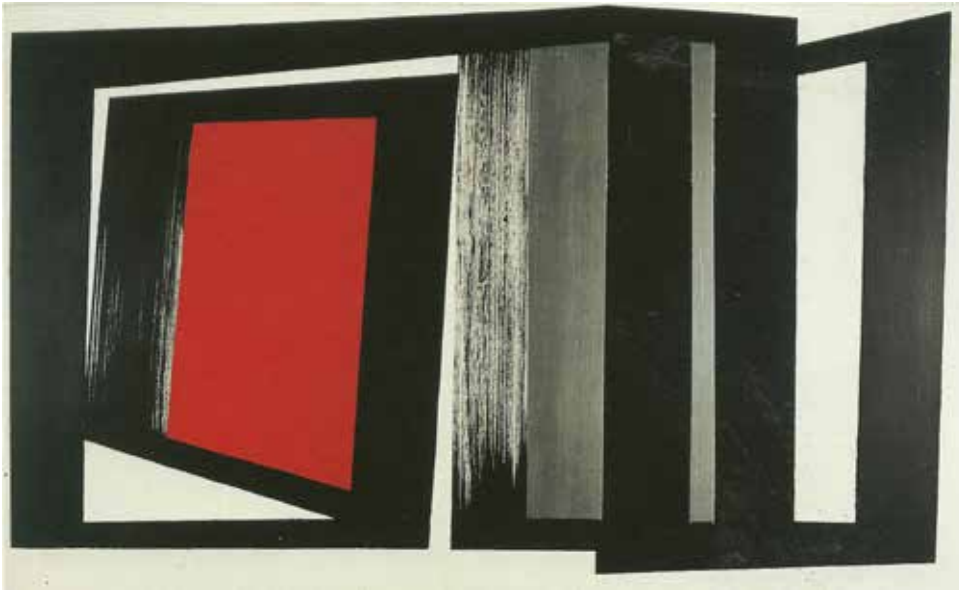
85a

FIGURA 85a – LIMA, Celso Renato de. *Sem título*. Acrílica sobre madeira. 97 x 122 cm. 1977. Coleção Sra. Celina de Lima Magalhães. Foto: Juninho Motta. Fonte: RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 313.

FIGURA 85b – LIMA, Celso Renato de. *Triângulos mineiros*. Óleo sobre madeira. 77,5 x 60,5 cm. 1967. Fonte: CONSTRUÇÃO, 1990, p. 5.



85b



86a



86b

87



FIGURA 86a – CASTRO, Amílcar de. *Sem título*. Desenho em acrílica sobre tela. 140 x 230 cm. 1989. Coleção do artista. Foto: E. Eckenfels.

Fonte: RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 229.

FIGURA 86b – CASTRO, Amílcar de. *Sem título*. Escultura em ferro fundido. 50 x 50 x 20 cm. 1963. Acervo: MAP. Foto: Juninho Motta.

Fonte: RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 227.

FIGURA 87 – JULIÃO, Antônio. *Sem título*. Bordado, guache e nanquim. 22 x 32 cm. [s.d.].

Fonte: AMÉRICO et al., 1983, p. 29.

Nessa sequência — e/ou descendência — artistas surgidos na passagem dos anos 80 para os anos 90 continuaram a trabalhar com materiais inusitados e alternaram operações relativas a um novo espaço e às instalações, em par com os objetos, à gravura, ao desenho, à pintura e ao vídeo.

O tratamento dado por eles às linguagens tradicionais demonstrava outras qualidades de vibração, sendo que a principal mudança estava implícita no seu ponto de vista inovador. O início da década apresenta um modo de ver espacialmente (mesmo que germinado nos anos 80) que incluía mais enfaticamente a arquitetura, com o uso dos suportes de um modo indistinto. Tudo isso traz também o entendimento de que as artes plásticas, o cinema, a literatura e a arquitetura somam-se em elementos complexos, que abrem novas possibilidades para o desenvolvimento de propostas mais amplas. Ricardo Basbaun esclarece:

O conceito de ambientalidade, com o qual este período está lidando, consiste na estruturação de uma matriz ambiental composta por três parâmetros: corpo/materiais/espaço. As produções artísticas desse período passam a trabalhar a sua materialidade dentro das dimensões reais de espaço e tempo, liberando a pulsão própria da obra para trocas com o meio circundante. Essa importante passagem modifica o modo de ação do objeto artístico de uma postura passiva/contemplativa — para um posicionamento mais ativo, de interferência ambiental/espacial (BASBAUN apud COHN, 2010, p. 173).

Entendo as tendências da produção em artes plásticas, nesse período, como parte de uma *necessidade cultural*. Revendo esses fatos que são parte de uma história longa e sinuosa, de um tempo de construção de imagens, noto a vigência de uma revolução comportamental que pregava atitudes libertárias, tanto em relação à natureza e ao comportamento mesmo, como à redescoberta do corpo e sua liberação pelos meios sensoriais. Daí, a relação entre a obra e seu substrato material ser contínua e extensa. Talvez esteja implicada nesse panorama uma atitude de grande crença no trabalho, na expressão, na procura pelo fundamental. Argan conclui: “Utiliza-se tudo que constitui matéria da realidade ou nem mesmo utiliza-se de material algum, toma como ambiente a pessoa física do artista” (ARGAN, 1999, p. 587).

“Como vai você, geração para além dos 90?”, pergunta Frederico Morais (1995, p. 17). A geração 80 aconteceu, fez furor, e, hoje, essa expressão não é tão defendida em termos amplos quando se constata que cada um segue seu próprio caminho. Os artistas começam a rever os fatos, ligados a uma atitude mais reflexiva, e querem marcar posições individualmente, demonstrando sua maturidade. De alguma maneira, esse grupo — quando se pode falar assim — modificou seu hedonismo artístico, o que determinou outras tantas mudanças nos rumos da arte brasileira (ecoando um movimento, afinal de contas, global).

Como não abrir os braços, enquanto jovens, ao calor daquela atmosfera que ressurgia no Brasil? Difundir e acentuar esse entusiasmo em Minas Gerais, em Belo Horizonte, a nossa realidade, revendo as gerações anteriores e toda uma tradição rumo ao futuro? Esses artistas — entre os quais me incluo — realizam seus projetos, seguem adiante, reelaboram o trabalho e apresentam suas possibilidades com uma produção diferenciada e que ainda se comprova no decorrer dos anos. Alguns dos

artistas que começaram sua obra, nesses anos, têm, até os dias de hoje, as suas misturas e contraposições, com métodos vigorosos próprios e, agora, ampliados pelo diâmetro das experiências que se seguiram, registram outros deslocamentos para suas obras. A maioria desses artistas queria lidar com todos os elementos possíveis e/ou disponíveis para a construção da obra de arte, através dos processos da imaginação, como uma mola da razão, em uma exigência de atenção para o(s) espaço(s) ao redor.

Esse período, em Belo Horizonte, constitui-se como um lugar que conciliou crises de várias naturezas, físicas e emocionais, comuns à vida, para flexibilizar soluções para manter o trabalho, tanto quanto para o sentido atribuído a essa produção. A despeito disso, para a maior parte constituída a partir desse período, um lugar tornou-se possível, por meio de um fazer, paralelo ao discurso verbal e escrito. Compõem-se diversas identidades, que foram geradas por várias experiências, elas alinham os anos 80 até 95, como se contivessem muitos tempos e lugares, abrigando muitos perfis.³

No entanto, a história da arte dita oficial não dá conta de tantos registros, nomes, tornando visível toda a produção que esses anos demandam. Assim, ocorrem iniciativas sedimentadas pelos próprios artistas (e alguns poucos patrocinadores), para levar a obra aos seus devidos lugares.

É importante discernir o fenômeno da pintura de uma maneira mais consciente, inserindo-a no movimento da arte, e compreender esse processo, por recolocar a discussão da imagem e da própria pintura. Examinando a pintura, hoje, neste recorte no tempo, não se vê o resultado de um conflito de gerações nos anos 80 e 90, mas de convivência entre elas. Desenhávamos, e, depois, no final dos anos 80, não se perguntava sobre o que significava pintar, mesmo quando a pintura ampliou-se, interagindo com o espaço arquitetônico.

A partir dos anos 90, a pintura começa a perder seu lugar de *grande arte* e se torna uma a mais entre outras práticas artísticas em uso. Havia um clima de excitação que saudava a nova era e apontava a adiada morte da arte. Essa inquietação pode ser compreendida como um fortalecimento paradoxal da arte, da própria pintura, revelando atitudes mais equilibradas por parte das instituições e da produção em arte em si mesma. Mudaram as políticas e a sociedade, quando os corpos buscaram mais e mais a liberdade, quando as tecnologias abriram novas rotas, trazendo a tudo e a todos a consciência de um lugar renovado, justamente pelo que então se fez.

A série dos *Salões Nacionais de Arte*, de 1980 a 1988 (edições XII a XX), que surgiu no momento em que a produção artística se tornou mais ampla e autônoma, inaugurou uma nova etapa para as artes plásticas. Às vezes, esses salões, cercados de polêmicas e cortes equivocados, se caracterizavam por seu caráter marcadamente oficial, sendo responsáveis por legitimar e impulsionar a nova ordem vigente. São destacados, na história da arte das cidades, pois, com seu sistema mesmo duvidoso, reforçam vogas, ondas e hierarquias, que irão pesar diretamente no panorama e no mercado de arte (CATTANI, 2006, p. 294). Eles sempre foram uma das principais ferramentas de constituição de acervo de nossas instituições, notadamente do Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, por meio das premiações. Muitos desses salões, nesse museu, colocaram-se como evento significativo no quadro brasileiro da arte da época.⁴ Nesse período, muitos artistas participavam dos salões dentro e fora de Minas Gerais.

³ No campo da arte, a multiplicidade de direções apresentada nos últimos anos do século XX, como já foi dito, liberta da cadência dos movimentos modernos, deixa os artistas seguirem livremente, com a construção dessa história.

Essas iniciativas foram rompendo barreiras, ampliando fronteiras, para a legitimação de obras, com as premiações sendo uma forma de emancipação profissional dos artistas, quando seus universos regionais estabeleciam relações, muitas vezes, nítidas de confronto e/ou aprofundamento com o que ocorria em um campo mais amplo da arte e seus contornos.

Ainda a respeito dos salões, é importante identificar e reforçar os vínculos entre a produção e seu público, pois só assim um trabalho se reveste de sua atualidade, ecoando, de fato, em seu espaço próprio. Nos discursos veiculados e extraídos dos catálogos dos Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte, por exemplo, encontra-se muito do que se pensou e discutiu — sobre o papel dos salões de arte e outros temas — em um contínuo exercício de exploração de novas direções que se abriam. O seu espaço, então, ampliava as possibilidades para a compreensão das obras e de toda uma produção que surgia. Os organizadores, em geral, procuravam incluir as diversas vertentes da arte, sem privilegiar nenhuma corrente estética. É interessante notar que, com o correr dos anos, obras que pareciam legítimas afirmações de seu tempo tornaram-se peças desinteressantes ou descartáveis; outras, antes aparições silenciosas, singelas expressões, foram se tornando representantes mais substanciais de seu tempo.

Por outro lado, por mais modestos que fossem, os salões ainda fizeram parte de uma estratégia para que os trabalhos expostos saíssem do anonimato e ocupassem um lugar público, na exata travessia do milênio, quando os anteriores haviam sido descartados e os novos ainda estavam por ser assimilados, em um estranho vazio.

Apresentar, enfim, uma pesquisa sobre a arte e o momento dinâmico desses anos, em Belo Horizonte, é tarefa de responsabilidade. O tempo apenas reiterou o meu — o nosso — compromisso inicial de acreditar na função transformadora da criação artística. Reafirma-se, pois, um conjunto de artistas que fez cessar os antagonismos entre a ideia e o fazer, entre o sentimento e a inteligência, o individual e o coletivo, integrando o local, o regional e o universal. Gestados nesses anos férteis da arte brasileira, eles estão relacionados como um grupo significativo, em que expressão, racionalidade, contenção, linha e cor afirmam um mesmo território.

Alguns registros de eventos desses anos 80 podem ser verificados (FIG. 88 a 91):



88

FIGURA 88 – Abertura do V Salão de Arte do Conselho Estadual de Cultura, Palácio das Artes, 1982. Fonte: Acervo do artista Luiz Henrique Vieira.



ALBERTO PAES JR • DEMÓSTENES
DUMONT • EDNA MOURA • LÍDIA
MIQUELÃO • MAURO PAOLA •
PAULO SCHMIDT • S. B. MIGUEL •
STELLA MENDONÇA • SÔNIA
LABOURIAU • ALBERTO PAES JR •
DEMÓSTENES DUMONT • EDNA
MOURA • LÍDIA MIQUELÃO •
MAURO PAOLA • PAULO SCHMIDT
• S. B. MIGUEL • STELLA
MENDONÇA • SÔNIA LABOURIAU •

4 A 15 DE MAIO

CENTRO DE EDUCAÇÃO PERMANENTE "PROF. LUIS DE BESSA"
BIBLIOTECA PÚBLICA - PRAÇA DA LIBERDADE

abertura 4/5/83
às 20:00h

NOVE ASSUNTOS

(PREMIADOS NA II MOSTRA DA ESCOLA GUIGNARD)

89



90



91

FIGURA 89 — Exposição Galeria Paulo Campos Guimarães, 1983.
Fonte: Acervo do artista Sebastião Miguel.

FIGURA 90 — Premiados na segunda mostra interna da Guignard, 1982 - Mauro Paola, Edna Moura, Sonia Labouriau, Sebastião Miguel, Stella Mendonça, Paulo Schmidt, Demóstenes Dumont.
Fonte: Acervo do artista Sebastião Miguel.

FIGURA 91 — RENNÓ, Rosângela. *Um dia grafitei*, anos 80.
Fonte: Acervo do artista Sebastião Miguel.

**4 :: Panorama das
artes plásticas –
Rio de Janeiro e
São Paulo –
1985 / 1995**

A arte dos anos 80/90 revelou alguns artistas que devem comparecer em qualquer debate sobre a produção da década e que têm muito em comum. A seguir, cito alguns deles e trago seus trabalhos para estas reflexões, são todos pintores e desenhistas, em sua maioria: Angelo Venosa (FIG. 92), Barrão (FIG. 93), Beatriz Milhazes (FIG. 94), Ciro Cozzolino, Cristina Canale (FIG. 95), Daniel Senise (FIG. 96), Jorge Guinle (FIG. 97), João Magalhães, Luís Pizarro (FIG. 98), Luiz Zerbini (FIG. 99) e Ricardo Basbaum no Rio de Janeiro. De São Paulo, Ana Tavares (FIG. 100), Carlito Carvalhosa (FIG. 101), Fabio Miguez (FIG. 102), Leda Catunda (FIG. 103), Leonilson (FIG. 104), Mônica Nador, Nuno Ramos (FIG. 105), Paulo Pasta (FIG. 106), Sérgio Romagnolo (FIG. 107), Rochelle Costi (FIG. 108) e Rodrigo Andrade (FIG. 109). É importante salientar que essa reunião, aqui, não os identifica com nenhum movimento ou grupo, mesmo quando jovens e em início de carreira. Um dos artistas mais emblemáticos desse grupo é José Leonilson Bezerra Dias, que exerceu sua obra durante o período de 1983 a 1993. Símbolos recorrentes como pedras, vulcões, espiral, montanhas, a água, a cruz, o fogo, somados ao uso da palavra, constroem composições de valor gráfico e poético. Era também desenhista, em espaços reduzidos, lança mão de uma economia de traços e cores.¹

Em relação a todo o cenário que descortina os anos 80, no Brasil, observam-se características comuns a partir dos alinhavos que perpassam esta pesquisa, considerando, sobretudo, as entrevistas apresentadas e entendendo esse conjunto como uma operação de arranjo específico. Rever esse período é como um mecanismo de reelaboração do passado na atualidade, funcionando sob o princípio de ondas concêntricas, em um fluxo e refluxo, no qual os modelos de dentro se cruzam a todo momento com os de fora: são entrecruzamentos que não são simples em um único sentido. Podemos confirmar com Marcus Lontra: “A geração de artistas, entre os anos de 85 e 95, no Brasil, parece reagir ao processo dos anos 60 e 70, em um processo denominado *de prazer socializado*” (LONTRA, 2006, p. 352), reivindicando o direito a um amplo território de imagens, que remetiam, principalmente, à própria história da arte.

Importante apontar os acontecimentos políticos e econômicos no Brasil, como a ditadura e as ondas de recessões econômicas, evidentemente repercutiram na década de 80 como um todo, com um relativo crescimento da indústria cultural e proliferação do consumo. A nova pintura brasileira legitima-se no circuito local, mesmo desprovida de um discurso crítico mais profundo, que objetive uma conceituação mais específica. O artista recupera uma profundidade com as mudanças vividas, com a lentidão do tempo de execução da pintura (e também do desenho e dos objetos, meios sobretudo manuais), que parecia, até então, ter sido cancelada com a velocidade das imagens, com a tecnologia. Lorenzo Mammí completa:

¹ Cf. www.projetoleonilson.com.br.

Os artistas se tornaram fenômenos da mídia, por um breve período, aqui em escala menor, na Casa 7, e a Geração 80, como um todo. Essa atenção, ainda que de curta duração, sinalizou, de modo mais profundo e duradouro, uma mudança. Entre elas, a que indicava que a relação íntima entre espectador e produtor da obra, que caracterizou o mundo das artes plásticas da Renascença até tempos muito recentes, estava se dissolvendo (MAMMI, 2012, p. 14).

O público de arte tornava-se uma multidão anônima, como aquele da literatura, do cinema e da música popular. As atenções transferiram-se dos ateliês para as grandes exposições internacionais, realizadas com estruturas imponentes, que, antigamente, eram apenas o ponto final de um processo, e assim passam a desfrutar do privilégio de cativar o interesse dessa massa, já indispensável. Entre os artistas — me arrisco a dizer — há uma passagem de uma simples situação de busca de novos modos de expressão pessoal, de inventividade, para um pensamento de atenção mais aproximado das exigências circunstanciais da arte, da vida, que o próprio trabalho apontava. Como aborda Maria Cristina Castilho: “Novos recursos tecnológicos modernizam, agilizam o cotidiano, os processos, e criam uma forte homogeneização das linguagens escrita, falada e televisiva” (COSTA, 1991, p. 11).

Como já dito anteriormente, até os primeiros anos de 1980, há uma tendência predominante para a representação, em uma narração figurativa que traz a referência à natureza de volta ao âmbito da citação, para uma recuperação cultural e filtrada pela memória histórica das linguagens da arte. Como esclarece Argan: “É uma realidade que opera o artista e ao operar identifica-se” (ARGAN, 1999, p. 617). Esse período da história da arte tende a agrupar a produção artística pela atitude e filosofia, que visa à sua centralidade e recuperação da razão interior, indo além da consciência do movimento anterior e não por tendências linguísticas e afinidade. A esse respeito, Paulo Herkenhoff acrescenta que ela: “Não cobra critérios com o fervor dos anos de 1970. Não há mais embates quase-heroicos ou semirreligiosos” (HERKENHOFF, 1984, p. 5).

Essa foi uma geração com suas próprias táticas, em que não houve (ou há) revolta coletiva publicamente manifestada quanto a algum tema. Os artistas demonstravam características próprias, para, profissionalmente, lidarem com o trabalho, que demandava entender-se com o mercado. Investiam em procedimentos tradicionais da gravura e da pintura, notadamente interessados pelos processos do fazer, com o compromisso de construir imagens bem livres e sem preocupações formais. Assim, um retorno à figuração pode ser justificado pela ideologia da valorização do corpo, antes impossibilitado de agir no contexto sociocultural, em que agora se evidencia, subvertendo valores sociais, prática impensável nos anos da ditadura; o corpo passou a representar a busca pela liberdade, a imagem última da resistência. Esses anos deram sequência a uma economia que se desvencilhava da política para adquirir uma dinâmica própria e a uma promessa de democracia muito a longo prazo. Com todos os instrumentos legais, o regime há muito relegava a política a um plano secundário.

A oposição, os artistas, os intelectuais eram constantemente ameaçados pelas ações da censura. O teatro e as artes plásticas colocaram-se no campo da oposição, denunciando as mazelas do regime. Os festivais de música também ocuparam as décadas an-

teriores aos anos 80, e o entusiasmo desse período nunca mais se repetiu. O movimento estudantil e o cinema novo participaram politicamente de modo muito ativo, incluindo exposições em que foram, inclusive, premiados, apesar da pressão da censura.

Entre essas e outras razões, o regime militar teve características próprias no Brasil. Mas, precisamente, esse grupo de artistas que a pesquisa contempla era muito jovem, iniciando-se ainda na universidade.

Com o término do regime militar, no fim dos anos 70, ocorreu um clima de euforia, ampliando as possibilidades de expressão, havendo o entendimento de que foi na década anterior que a intervenção militar foi mais sentida, vivenciada como um acontecimento que provocou reação e indignação.

Em 1980, tivemos um começo mal resolvido para o governo, que perdeu um dos seus ágeis articuladores. "Para as eleições que se aproximavam, em 1982, o mundo político ficou em polvorosa com a organização de novos partidos" (VILLA, 2014, p. 276). Alguns partidos já se destacavam por sua defesa de um programa de governo socialista. Um agitado clima político transformou o país. Havia toda uma alegria e otimismo, como também temor, pois o AI5, a toda hora, era invocado para conter as reivindicações democráticas.

Em contrapartida, a situação econômica vivia uma de suas crises mais sérias, de funestas deformações, como uma desorganização entre um choque de ideais e interesses. A encruzilhada em que o país se encontrava era intuída pela maioria dos jovens artistas que então começavam sua trajetória. Artistas que pertenciam às gerações anteriores, por exemplo, Antônio Manuel, atuante na década de 70 (*O Corpo é a Obra*), foi perseguido pelo AI5. Mesmo com alguns avanços democráticos, como as eleições diretas para governos estaduais, havia também uma atitude de descrédito, de pessimismo, devido aos impasses econômicos, movimentos grevistas e a tensão entre a Igreja e o Estado.

A cena artística movimentava-se em direção a um futuro, mas a luta entre o novo e o velho, na economia e na política, estava presente.

A crise econômica desgastou o governo politicamente. A política salarial transformou-se no grande tema do debate nacional, havendo defesa de um pacto social entre governo e trabalhadores.

O ano de 1984 começa com uma combinação de crise econômica e crise política. O esgotamento do regime era inquestionável. A campanha das *Diretas Já* obteve o batismo popular com enorme repercussão nacional. O panorama de sucessão no governo era confuso. O tema da dívida externa ocupava grande parte do noticiário político. O regime militar criminalizou os movimentos sociais, mas somente uma manobra política poderia impedir a candidatura de Tancredo Neves, que manifestava o desejo de conciliação.

A legitimidade das urnas era pedra de toque do regime. O Brasil tinha mudado e era muito diferente dos últimos 20 anos. Vivíamos em uma sociedade complexa, urbana, sendo o país considerado uma das potências econômicas do mundo, e sua vida cultural, desde 1950, tinha adquirido um grande dinamismo.

A transição política tinha que enfrentar grandes desafios. E justo quem estava mais preparado para liderar com essa transição acabou morrendo, que foi Tancredo Neves. Nós voltamos a uma falta de viço, sendo liderados por aquilo que havia de pior no velho regime. A passagem da ordem autoritária para a ordem democrática é tarefa

complexa que vem sendo repassada de governo em governo, na tentativa de preparar nosso caminho para renegociar os novos pactos econômicos e nossa dívida social.

Em relação a esses jovens artistas dos anos 80, uma inversão de valores opera-se. A efemeridade da nova arte não se demonstra apenas por meio dos chassis eliminados da tela; não há intenção de que essa precariedade contenha um questionamento filosófico do plano, como na escola francesa *support-surface*, em que a pintura é um fato sem outras referências. Disso surge algo no plano ideológico; é aí que está situado um ponto-chave de sua reversão de valores frente à década anterior. Jorge Guinle endossa: “Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negação imediata de qualquer um ‘ismo’, a situação da geração oitenta propõe uma quebra na história da arte da vanguarda brasileira” (GUINLE FILHO, 1984, p. 8).

Havia um embate relacionado à ampliação dos trabalhos, como também uma discussão sobre diferenças técnicas e sua mescla. Ricardo Basbaum confirma esse detalhe: percebe-se “o conflito entre desenho-pintura, muito frequente no início destes anos 80” (BASBAUM, 2010, p. 186), tradição já compreendida desde os princípios da pintura moderna, em que o desenho e a cor não são distintos. Essa indefinição é traduzida, metaforicamente, por imagens retiradas das mídias de massa para as telas, figurações pescadas no dia a dia, que, paradoxalmente, alcançam nossa privacidade, como as imagens de televisão, das histórias em quadrinhos. São imagens que pretendem ser avançadas, esdrúxulas, violentas, apesar de sua proliferação no inconsciente urbano jovem, rebelde e desagregado, para compor o repertório de cada produção artística. As tiragens de revistas aumentam, e seus conteúdos se popularizam cada vez mais, quando as ilustrações ganham cada vez mais espaço em relação ao texto. Todas essas características influenciaram, de modo significativo, a revitalização pictórica desse período. Isso se traduz no uso de variados suportes, que vão da suavidade à extroversão colorida e gestual, em um tom caricatural comum aos *cartoons*. As características aí expressas reuniam o uso do *spray*, da tinta fluorescente sobre objetos banais, simulacros da imagem da televisão, com o brilho dos plásticos sintéticos, a utilização da *Polaroid*, remetendo a uma tecnologia mais avançada. A própria irregularidade dos contornos da tela, sem uso dos chassis, projeta as imagens diretamente ao público, sem cerimônias, que fica — ao mesmo tempo — aturdido e seduzido pelo amontoado de cores e a franqueza das imagens. Ainda com Jorge Guinle:

A visualidade da nova geração contrasta com a regularidade mecânica do *outdoor POP*, cuja frontalidade unidimensional advém do neoplasticismo purificador que teria agenciado o teor plástico da arte publicitária dos anos 50, fonte de inspiração do POP (GUINLE FILHO, 1984, p. 8).

Eduardo Kac, Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum e Jorge Barrão, no Rio de Janeiro, projetam grafites, caricaturas, bandeirolas e até pinceladas expressionistas, em um mundo que se quer privado, mas que já se torna público imediatamente; algo que se faz por meio de um experimentalismo codificado, mais pessoal. Trata-se de um uso sociológico das informações, pois questiona o seu funcionamento no trânsito entre o fora e o dentro dos museus e galerias. Sua interioridade é o impulso para a ação, deslocando-se do eixo de um programa de propostas coletivas para um presente imediato. Marcus Lontra conclui:

[...] a pintura surgida nos anos 80, que quebrou os dogmas da vanguarda, foi a pintura que fez crítica à vanguarda, incluindo o crescimento de duas vertentes: o tridimensional, com o surgimento dos objetos e instalações, e o prevalecimento da atitude sobre a forma (LONTRA apud MORAIS, 1984a, p. 5).

Compreende-se aqui uma diferença marcante entre o artista experimental dos anos 1960 e o autor da década de 1980, que restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela ou materializando-a sobretudo como um objeto. O aumento da frequência do público nas exposições foi uma constante do período. A imprensa noticiava cada passo, cada dia, e os acontecimentos, que eram acompanhados de maneira elogiosa, tratavam de incrementar o burburinho em torno da arte. Logo, as galerias comerciais descobriram esse filão e se apresentaram para receber a agitação, que lhes interessava, sobretudo. O mercado, que se amplia, entra de carona para essa festa.

Por mais aberta que seja uma obra de arte, ela configura o universo próprio do artista. A volta à pintura está provocando um retorno do público aos museus, às galerias. Com essa geração, o diálogo foi restabelecido. Breton dizia que a função da arte era desarrumar o cotidiano (LONTRA apud MORAIS, 1984a, p. 5).

Como se refere José Bento Ferreira: “Uma das consequências das transformações pelas quais a história da arte passou nestes anos, dos quais a pintura contemporânea não pôde se esquivar, é a coincidência entre fazer artístico e pensamento estético” (FERREIRA apud DIEGUES; COELHO, 2012, p. 4). Aos poucos e com algum tempo, para as novas gerações, a ingenuidade é abolida e a vida artística brasileira se torna adulta. Nesse sentido também, testemunhamos que toda obra de arte é uma tentativa de definir o que é arte; todo trabalho de arte é alimentado por pressupostos teóricos. A consciência que se tem deles é o nosso material mais importante.

Nesse panorama que se abre, os trabalhos perdem sua compostura tradicional, a rigidez estilizada da arte, como uma unidade ideal, e se encontram em uma reserva inesgotável, que se direciona para uma encruzilhada de muitos outros encontros. Associaram-se elementos da moda, da mídia e da publicidade, desenvolvendo-se a capacidade de reunir materiais — de todas as espécies — distintos, em uma *cleptomania* feliz. A arte configurava um território mágico, criava um contexto que se prestava à análise para a desmontagem, o que cabe também na própria obra. Um lugar de totalidade busca se estabelecer, o que está contra a parcialidade de um mundo falsamente opulento, e encaminha uma inteireza diversa. Jorge Guinle questiona: “A essa altura, poderíamos indagar: até que ponto produtos de arte tão jovens, longe do apogeu de suas criações, nos oferecem de saída uma avaliação correta e não apenas circunstancial de uma época ainda em definição?” (GUINLE FILHO, 1984, p. 8). No meio disso tudo, independentemente de modismos ocasionais e seduções da juventude, podemos, nesse sentido, entender que a *Geração 80* se sentiu, de alguma forma, mais forte, mais adulta, e foi capaz de fazer parte da luta imensa para implantar as bases da modernidade.

Em decorrência, diga-se, desse espírito próprio de quem inicia uma carreira, a reunião de artistas em ateliês coletivos, como locais de trabalho e discussão, foi uma

atitude marcante tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo, assim como já se comentou sobre Belo Horizonte. O ateliê mais conhecido em São Paulo foi a *Casa 7*, que reunia Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. No Rio de Janeiro, havia o *Ateliê da Lapa*, que era integrado por Daniel Senise, Luiz Pizarro, Ângelo Venosa e João Magalhães, o *Ateliê 78*, que integrava Valério Rodrigues, Solange Oliveira, Mário Azevedo, Ana Regina Nogueira, Rogério Fernandes, Armando Mattos e Cláudio Fonseca, e também, na Rua Alice, com Ricardo Basbaum, Analu Cunha, Ivo Ito, Ricardo Maurício e Roberto Tavares, que, simultaneamente, agregam e desarranjam os diferentes elementos e referências das obras. Em São Paulo, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo e Ciro Cozzolino reuniam-se, em um misto de casa e ateliê. Às vezes, eram denominados mais como uma espécie de ação conjunta, como a do trio *Seis Mãos*, reunindo Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão; ainda houve vários, como o grupo dos grafiteiros *Tupinãodá*, de Ciro Cozzolino, Carlos Delfino e José Carratu (MORAIS, 1991, p. 14), e outros menos conhecidos ou sem durabilidade.

A consequência ainda é uma tentativa, quase sempre, de transmitir uma ética da arte como ação, em um outro modo de enfrentar a realidade por meio de uma organização e dos processos de criação em curso. Todos esses fatos, mostras, ações, escolas, trios e grupos indicam que essa geração sempre foi interessada em conhecer novas situações, novos materiais e apurar modos e meios de trabalho, paralelamente a uma intensa discussão — mesmo informal — entre seus participantes e eventuais convidados.

Refaço aqui um comentário (que justifica esse comportamento descrito acima) sobre a pintura, que é o registro do corpo, do gesto, do prazer, sem história, sem passado. A euforia da *Geração 80* correspondia a um país, como já foi dito, que saía da ditadura, reconstruía possibilidades básicas da prática democrática, recuperando a dignidade e a decência. Essa geração quis ser o espetáculo, um retrato da transformação, tudo em nome do futuro da arte e de seus panoramas. Ela fez com que as artes plásticas voltassem a ser notícia, por exemplo, com a emblemática exposição *Como vai você, Geração 80?* (FIG. 110), em 1984, no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com curadoria de Marcus Lontra, Sandra Mager e Paulo Roberto Leal, considerada uma marca além do evento, que batizou esses novos produtores. Essa exposição legitimou a nova produção jovem brasileira, como uma etapa de um processo de comportamento mais amplo, para além do processo da arte no Brasil. O gigantismo das obras está presente na mostra e torna-se uma característica dessa década. Um dos seus objetivos era dar voz a toda essa leva de artistas (123 participantes), em uma mostra da diversidade dessa nova produção. Em uma revisão recente, viu-se que os ecos dessa exposição foram definitivos para muitos iniciantes nas artes plásticas e que essa grande mostra coletiva assumia, sem afetação intelectual, o risco da invenção.

Com a visão pluralista desses anos, a interdisciplinaridade, a eliminação de fronteiras, as misturas dos meios e características artísticas, a arte repropõe a sua posição central, em uma década em que rótulos são muito potentes, em uma situação que mostra uma tendência à formação de guetos e está pronta para alargar a sua própria influência. Ao mesmo tempo, para concentrar-se em sua própria intensidade, tomemos o exemplo da XVIII Bienal de São Paulo, em 1985, apresentada como um espetáculo, sobretudo no sentido de construir um espaço virtual de vivência,

experiência e compreensão — quase didática — da arte pelo grande público, especialmente com o projeto de curadoria de Sheila Leirner denominado *A Grande Tela*.

Esta montagem agrupava nomes internacionais, ao lado de parte da produção dos anos 80 na pintura brasileira, com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos. Os trabalhos eram articulados entre si, num desenrolar narrativo e ruidoso. Essa importante mostra revelava, sobretudo, o atrito, o choque e o antagonismo relativos a toda relação profunda e amorosa (FERREIRA, 2006, p. 342).

A Grande Tela nasceu assim, do excesso, da náusea e da fascinação. Havia um deslumbramento com a *grande obra* coletiva e fundamentalmente *anônima*, quando a pintura renascia e se colocava de todas as maneiras. Os anos 80/90, no Brasil, são compostos por uma geração que nasceu ou cresceu na ditadura, em um circuito bem menos sofisticado que o circuito internacional da arte, e se percebia certa

legitimação crítica acerca da produção brasileira que se mostrava 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 expressão *Como vai você, Geração 80?* (BASBAUM, 2010, p. 173).

A sensibilidade dessa época deve ser entendida como uma busca pela harmonia da arte, com motivações individuais, que tende a enviar o trabalho desses anos para a pintura, sem necessariamente haver uma homologação internacional, favorecendo a pesquisa individual sobre a grupal. O intento da pintura não teria sido nem tanto representar a aparência das coisas, mas responder que ela era possível, com sua potência, reincluindo uma verve mais livre, atrelada a uma parcela de risco e humor. Os primeiros sinais do aumento dessa produção em pintura já podiam ser notados no final da década de 70, como confirmam dois textos de Frederico de Moraes publicados em *O Globo*: “Abertura também na cor?” (08/06/1979) e “O informalismo está de volta” (30/07/1979). As propostas visuais têm necessidade de conquistar o espectador com o afluxo de novos artistas e a sua redescoberta do prazer de pintar.

Esse panorama foi confirmado com as múltiplas coletivas, que cumpriam um papel cultural mais amplo, ao projetarem possíveis tendências de avaliação da produção existente e de lançamento de novos valores. Algumas delas foram enfáticas, como: *Entre a mancha e a figura* e *3 x 4 - Grandes Formatos*, realizadas, respectivamente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982, e no Centro Empresarial Rio, 1983. Ainda em 1983, várias outras exposições já avaliavam a discussão em torno da pintura: *À Flor da Pele - Pintura e Prazer* (Centro Empresarial Rio, maio), *Pintura Pintura* (Fundação Casa Rui Barbosa, novembro), além de *A Pintura como Meio* (Museu de Arte Contemporânea da USP, agosto). Nos trabalhos expostos, identificava-se uma vontade clara de expressão, “como uma resposta que exalava liberdade após anos de arte conceitual versus ditadura...” (RUBIN, 2014, p. 1). Os novos ares, no panorama nacional, corresponderam a um otimismo paralelo ao que ocorria também no campo político. Como registra Mário Azevedo: “A arte, nos anos 80, estava na moda, as coletivas rendiam muito barulho, além de belos e variados trabalhos” (AZEVEDO, 2004, p. 2).

A mídia e o mercado, estimulados pelo acontecimento proposto pelas coletivas, envolviam o público, que atendia às demandas de divulgação dos eventos. Foi também assim que o mercado se abriu para os novos artistas. Na época, havia, na maioria dos jovens artistas, um lado neorromântico, como uma força propulsora para um sentimento de esperança em prol de uma ação ampla, geral e irrestrita (em um jargão daquele tempo) em todos os sentidos. Mas, mesmo sendo lembrada como a década da pintura, podemos concluir, com Daniela Name, que: “Essa é uma época de questões mais complexas do que a mera recuperação nostálgica de um meio de expressão” (NAME, 2014, p. 2). Ainda é preciso destacar a atuação institucional da Funarte com vários programas incentivadores do Instituto Nacional de Artes Plásticas, difundidos por vários estados do país, como também algumas galerias que se destacaram nas nossas duas principais capitais na promoção desse novo filão: no Rio de Janeiro, Thomas Cohn, César Aché, Saramenha e Anna Maria Niemeyer; em São Paulo, Subdistrito, São Paulo, Luiza Strina e Paulo Figueiredo.

Quanto à crítica brasileira em relação à *Geração 80*, pode-se dizer que ela não se definia mais profundamente, distante por um bom período da nova produção. O lado que era mais comprometido com a arte conceitual ignorou a existência dessa nova produção pictórica, direcionando, muitas vezes, seus conceitos unicamente para a ordem da materialidade. Uma outra vertente da crítica analisou os trabalhos, de forma um tanto distanciada e com certa monotonia ou superficialidade. Os bons exemplos, que aderiram, de corpo inteiro, à nova produção, o fizeram por meio de um texto fortemente comprometido. São eles: Frederico de Moraes, Roberto Pontual, Reynaldo Roels Jr., Marcus Lontra, críticos, promotores e administradores culturais que procuraram orientar suas táticas de ação no sentido de forçar as máquinas institucionais para o objetivo de legitimação da pintura — e mesmo de toda a variedade dessa produção —, vista por eles como uma forma de ação mais genérica de sintoma de um novo comportamento, uma nova atitude diante da vida e da arte. Jorge Guinle está entre os principais articuladores da emergência da pintura no Brasil nos anos 80, e por ser ele um pintor, suas observações críticas eram únicas, diferentes das dos nomes anteriores; elas se relacionavam com as obras apresentadas, sem uma preocupação em articular um contexto institucional, quando trabalhavam os dois níveis em conjunto, na realização prática e teórica de sua obra. No caso de Frederico de Moraes, ele construía suas ideias acerca da pintura brasileira que surgia, antes que essas obras ingressassem de fato no circuito; isto é, na ausência efetiva de um acolhimento da nova produção, sem se preocupar com quais artistas estariam trabalhando dentro do novo contexto internacional e quais partiriam de outras conceituações.

Os conceitos críticos comumente ligados à pintura brasileira fragilizaram-se bastante com o tempo, pois não foram gerados em contato direto com essa produção, mas a partir de um conceito de pintura mais amplo, genérico e indeterminado (BASBAUM, 2010, p. 182)

Essa anulação das diferenças teóricas e críticas entre as produções conduz a uma visão distorcida do *fenômeno da pintura* de localização complexa, como um acontecimento do qual participam, em ressonância, diversas gerações de artistas, quando

cada obra exige uma conceituação trabalhada de forma diferenciada, considerando-se questões próprias de cada período.

Em São Paulo, por exemplo, já na segunda metade da década de 80, surge a *curtição* da superfície na pintura, com a experimentação dos materiais, dos mais diversos materiais e suportes, adensando o corpo dos trabalhos, culminando com a audácia das dimensões. Por outro lado, havia o prazer pelo prazer, uma sensualidade, uma poética, que são visíveis no trabalho de, por exemplo Flávia Ribeiro, na amplidão dos territórios pictóricos de Paulo Pasta, ou ainda de Marco Gianotti. Uma poética onírica e metafísica também é uma constante na produção de Geórgia Cremer. Leda Catunda e Guto Lacaz cultivavam um perfil, um traço *neopop*, utilizando-se do humor e da inventividade. Há também uma formação expressionista, inicialmente brutal e vigorosa, que se depurou com o tempo; assim como há diversos sentidos para a *Nova Figuração* assimilada no Brasil, desde a contracultura até a interpretação de tudo isso no próprio país. O apreço por procedimentos, como a paródia e a citação da história da arte, como também a atitude de culto à persona de um artista público, aparece com frequência até o final dos anos 90. Também temos que destacar as características do dionisíaco, que cedem lugar ao apolíneo, na obra de Paulo Monteiro, Fábio Miguez, Rodrigo Andrade e Nuno Ramos (ex-integrantes da Casa 7), como também considerar a inquietação nas obras de Monica Nador (mesmo não sendo pintora) e Ana Tavares.

Na verdade, pode nos chocar o distanciamento entre a dramaticidade dos problemas que agridem o país e a não visibilidade desses mesmos problemas na obra desses artistas. A fuga de algum questionamento sobre os problemas locais é também uma maneira de demonstrar o horror ao mesmo cotidiano. Pode-se afirmar que os pintores da história da arte brasileira, no século XX, ergueram um fardo histórico. Olhando mais de perto, talvez, possamos concluir, mais uma vez, que disso não resulte um lidar com questões de conflito, de oposição entre as gerações da pintura das décadas de 80/90, mas trata-se de um convívio entre elas. A resultante é um meio artístico contraditório, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, além de Belo Horizonte, é claro.

O estímulo cultural vem dos próprios artistas e não de uma política institucional mais fixa — municipal, estadual ou federal — que não existiu e nem existe. É possível anotar ainda algumas iniciativas privadas, em São Paulo, onde surgiram publicações como as revistas *Galeria* e o *Guia das Artes Plásticas*, somando-se à revista *Módulo* do Rio de Janeiro e outras promoções (diversos Salões patrocinados e mostras especiais), mencionando, ainda, uma geração de críticos que, nos anos 80, começa a acompanhar os artistas, suas exposições e os eventos do circuito. Historiadores e estudiosos da arte reafirmaram essa espécie de marca registrada de cada período, com tópicos necessários a qualquer debate sobre a história da arte brasileira. Os anos 80, mais do que inaugurar algo, se constituíram como um retrato da transformação. É um período da história da arte, com seus significados e poéticas relacionadas entre si, que gerou entendimentos e também impasses e neutralizações recíprocas pela primazia dos vários sentidos, leituras da arte. Atualmente, há uma redescoberta da nossa própria realidade e da nossa história, em um momento de afirmação de individualidades — que, evidentemente, se autorrefletem em um todo — mais do que de gerações.



92



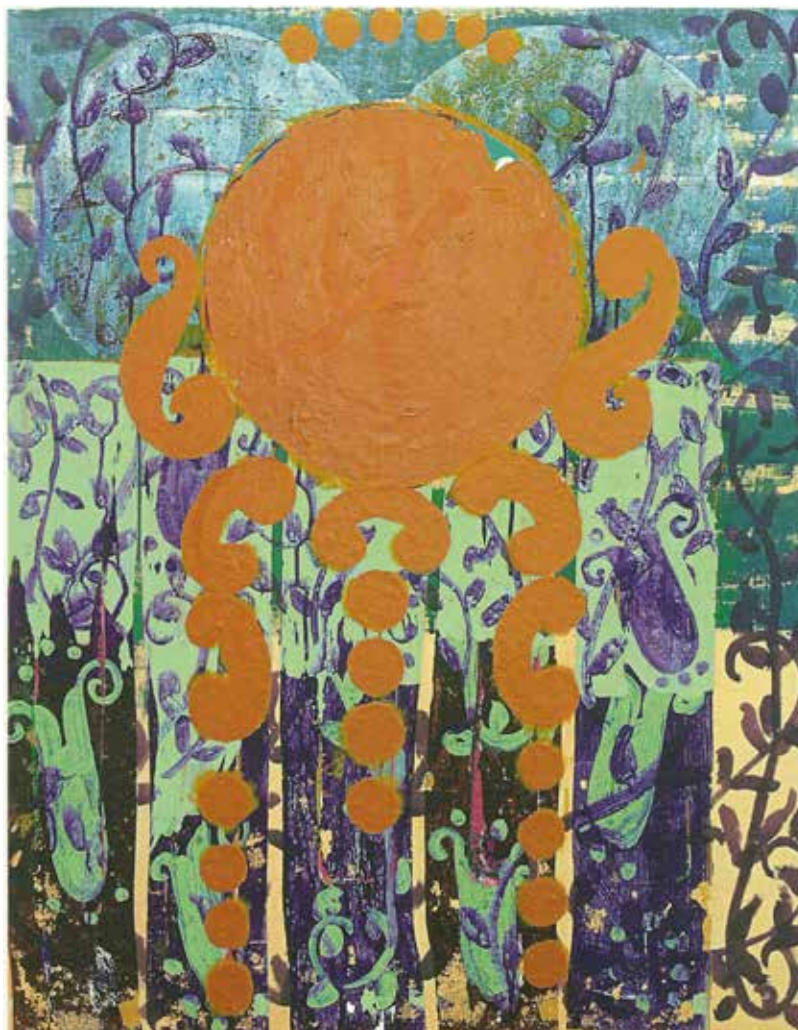
93

FIGURA 92 – VENOSA, Ângelo.
Sem título. Madeira, fibra de vidro
e talco. 235 x 125 x 20 cm. 1989.
Coleção Heitor Martins.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 53.

FIGURA 93 – BARRÃO. *Telefunk.*
TV, lentes de óculos e durepox.
37 x 51 x 36 cm. 1989.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 33.



94a



94b

FIGURA 94a – MILHAZES, Beatriz.
Sem título. Acrílica sobre papel. 90
 x 70 cm. 1989. Coleção particular.
 Fonte: CANONGIA, 2010, p. 86.

FIGURA 94b – MILHAZES, Beatriz.
Sem título. Acrílica sobre tela. 100
 x 80 cm. 1989. Coleção particular.
 Fonte: CANONGIA, 2010, p. 49.



95a



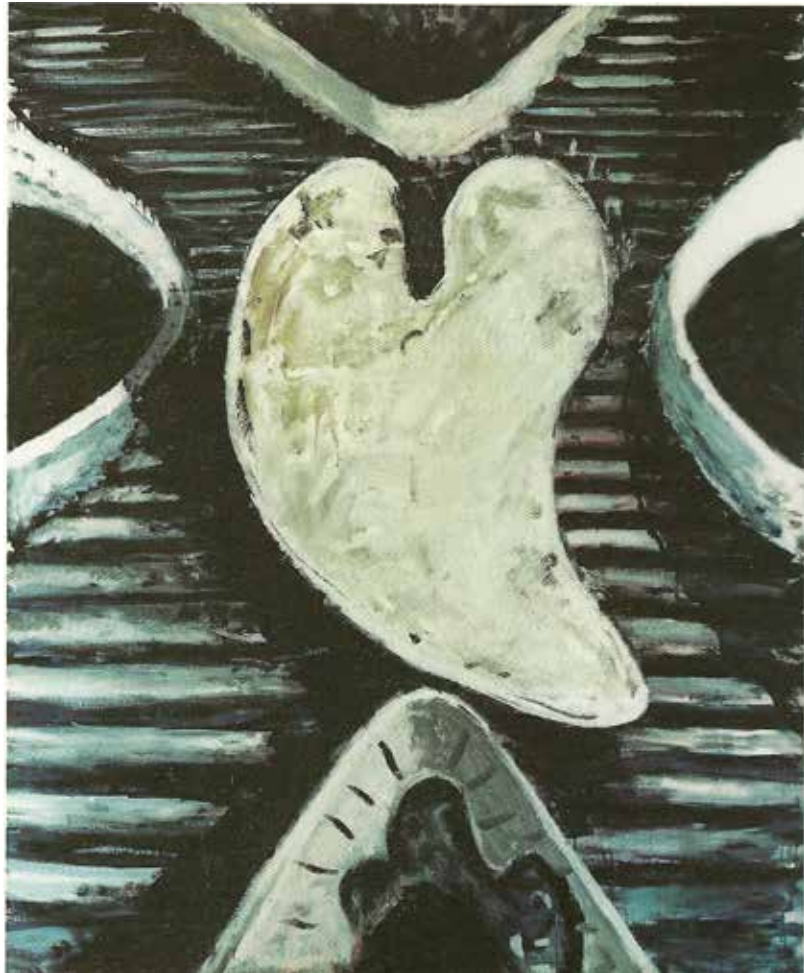
95b

FIGURA 95a – CANALE, Cristina.
Sem título. Óleo sobre tela. 200 x
170 cm. 1995.

Fonte: CANALE, 1995, p. 9.

FIGURA 95b – CANALE, Cristina.
Grande flor IX. Guache e óleo
sobre tela. 210 x 140 cm. 1995.

Fonte: CANALE, 1995, p. 5



96a

FIGURA 96a — SENISE, Daniel.
Coração. Acrílica sobre tela. 230 x
190 cm. 1985. Coleção Rubem
Breitman.
Fonte: BR80, 1991, p. 47.



96b

FIGURA 96b — SENISE, Daniel. *Sem
título*. Óleo sobre papel. 100 x 100
cm. 1986. Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 106.



97a



97b

FIGURA 97a – GUINLE, Jorge.
Quem tem medo de Virginia Woolf.
Óleo sobre tela. 200 x 190 cm.
1985. Coleção Andrea e
José Olympio Pereira.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 144.

FIGURA 97b – GUINLE, Jorge.
O riacho. Óleo sobre tela. 200 x
200 cm. 1986. Coleção Roberto
Marinho. Rio de Janeiro.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 146.



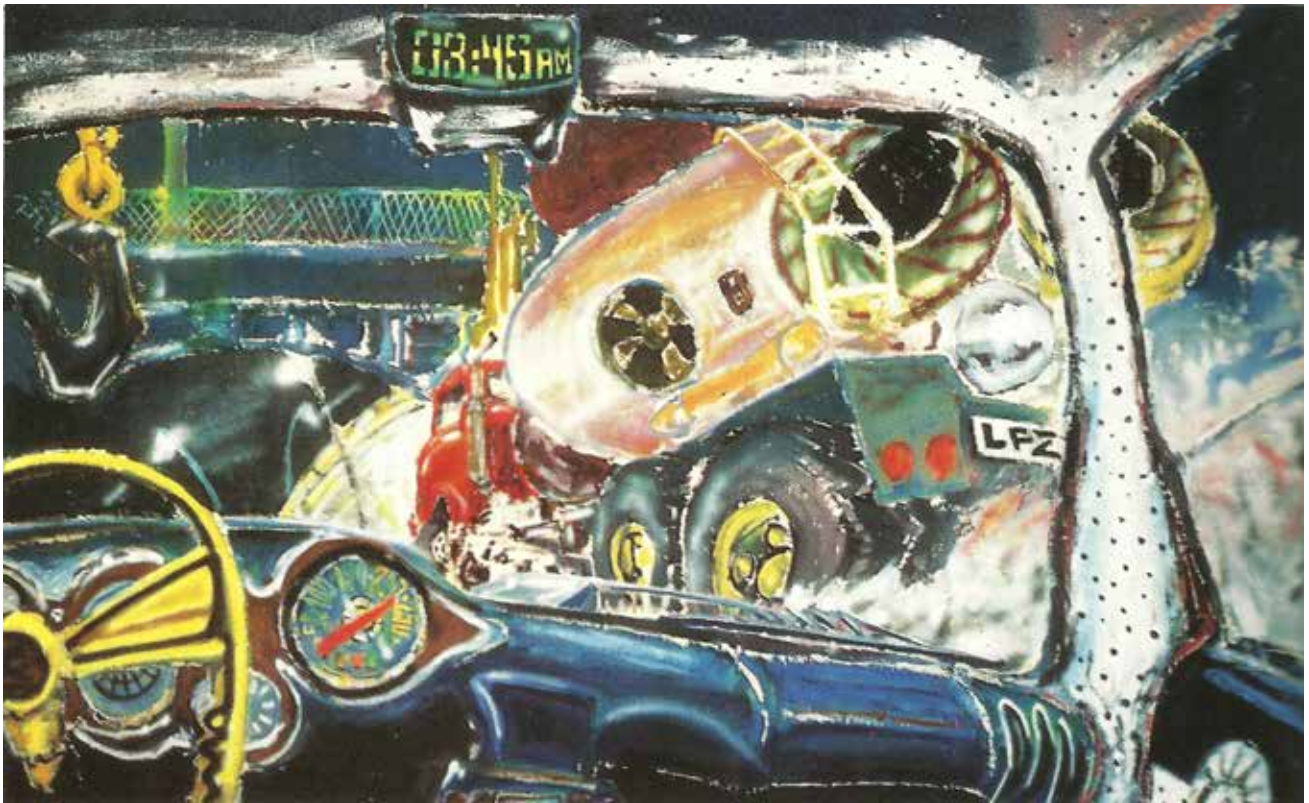
98a

98b



FIGURA 98a – PIZARRO, Luiz.
Surfista nº 5. Acrílica sobre tela.
 180 x 130 cm. 1986.
 Coleção Antônio Paulo Antunes.
 Rio de Janeiro.
 Fonte: CANONGIA, 2010, p. 163.

FIGURA 98b – PIZARRO, Luiz.
Sem título. Acrílica sobre tela.
 190 x 232 cm. 1985. Coleção
 Viviane Soares. Rio de Janeiro
 Fonte: CANONGIA, 2010, p. 162.



99a



99b

FIGURA 99a – ZERBINI, Luiz.
Sem título. Acrílica sobre tela.
208 x 337 cm. 1985.
Coleção Kim Esteve.
Fonte: BR80, 1991, p. 72.

FIGURA 99b – ZERBINI, Luiz.
Morro azul. Acrílica sobre tela.
183 x 196 cm. 1990.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 19.



100

101



FIGURA 100 – TAVARES, Ana.
Coluna Niemeyer com sofá e retrovisor. Série Museum's Piece.
1997. Fotografia de Miguel Aun.
Fonte: Acervo Museu de Arte da Pampulha.

FIGURA 101 – CARVALHOSA, Carlito.
Sem título. 1996-1997.
Fonte: MAMMÍ, 2000, p. 78.



102a

102b



FIGURA 102a – MIGUEZ, Fabio.
Sem título. Óleo sobre tela. 200 x 220 cm. 1985. Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 120.

FIGURA 102b – MIGUEZ, Fabio.
Sem título. Óleo sobre tela.
180 x 160 cm. 1985. Coleção Marcantonio Vilaça. São Paulo.
Fonte: CANONGIA, 2010, p.11.



103a

FIGURA 103a – CATUNDA, Leda. *O figado*. Acrílico sobre tela, pelúcia e fórmica. 260 e 90 cm de diâmetro. 1990. Coleção Isabella Prata e Adel Arcuschien. Fonte: CANONGIA, 2010, p. 156.



103b

FIGURA 103b – CATUNDA, Leda. *Vedação em quadrinhos*. 1983. Acrílico sobre toalhas. Fonte: Disponível em: <<http://arteemprocessos.blogspot.com.br/2013/04/pelas-pinturas-de-le-da-catunda.html>>. Acesso em: 9 fev. 2015.



104a



104b

FIGURA 104a – LEONILSON.
Leo não consegue mudar o mundo.
 Acrílica sobre lona. 150 x 90 cm.
 1989. Coleção do artista.
 Fonte: BR80, 1991, p. 67.

FIGURA 104b – LEONILSON.
São tantas as verdades.
 Acrílica e pedras sobre lona.
 213 x 106 cm. 1988.
 Coleção Elizabeth Ryland Esteve.
 Fonte: CANONGIA, 2010, p. 37.



105a

FIGURA 105a – RAMOS, Nuno.
W. Técnica mista.
225 x 365 x 60 cm. 1991.
Fonte: Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2014/10/Nuno-Ramos-Sem-T%C3%ADtulo-1991_Foto-Ricardo-Rutkauska.jpg>.
Acesso em: 17 fev. 2015.



105b

FIGURA 105b – RAMOS, Nuno.
Sem título. Técnica mista. 225 x
365 x 60 cm. 1991.
Fonte: Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2014/10/Nuno-Ramos-Sem-T%C3%ADtulo-1991_Foto-Ricardo-Rutkauska.jpg>.
Acesso em: 17 fev. 2015.



106a



106b

FIGURA 106a – PASTA, Paulo.
Sem título. Óleo sobre tela.
40 x 60 cm. 1987.
Fonte: PASTA, 1998, p. 19.

FIGURA 106b – PASTA, Paulo.
Sem título. Óleo e cera sobre tela.
190 x 220 cm. 1989.
Fonte: PASTA, 1998, p. 47.



107a



107b

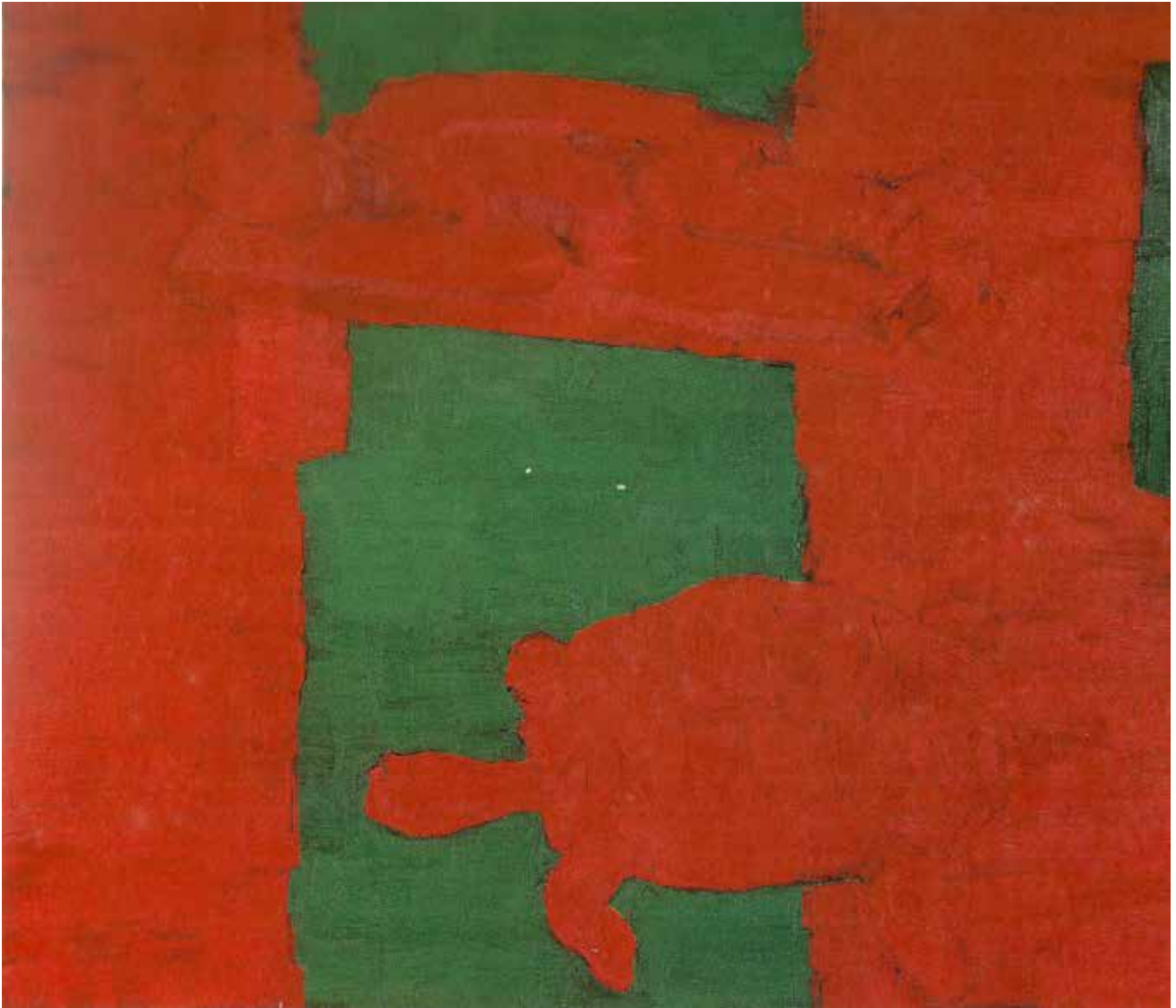
FIGURA 107a – ROMAGNOLO,
Sérgio. *Rosto na caravela*. Acrílica
sobre tela. 126 x 166 cm. 1984.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 200.

FIGURA 107b – ROMAGNOLO,
Sérgio. *Sem título*. Fibra de vidro.
250 cm de altura. 1986.
Coleção particular.
Fonte: CANONGIA, 2010, p. 201.



108

FIGURA 108 – COSTI, Rochelle.
A vesga sou eu, intimidades.
Déc. de 80 e 90.
Fonte: Disponível em: <<http://rochellecosti.com/80-s-90-s>>.
Acesso em: 15 jul. 2015.



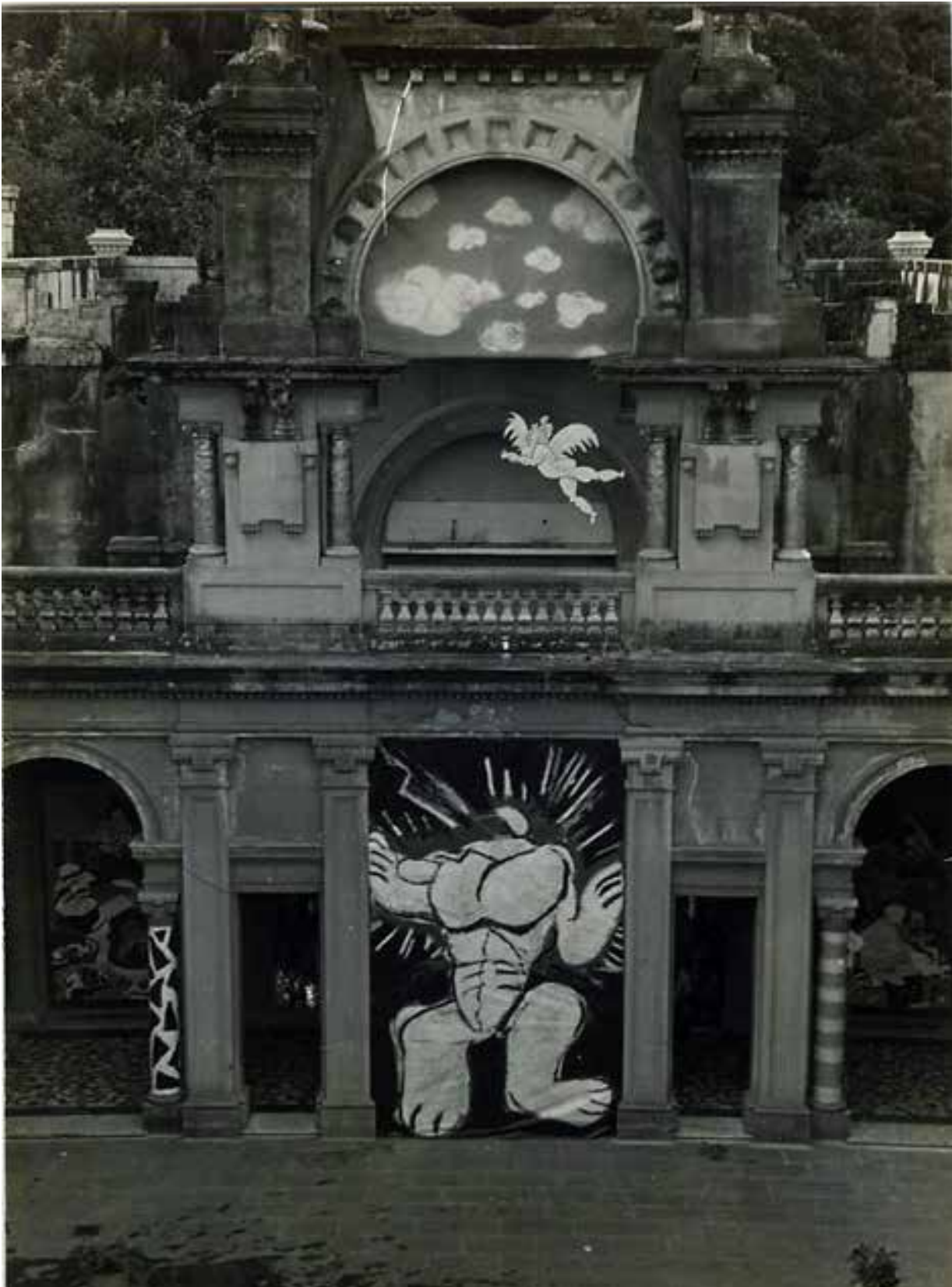
109a

FIGURA 109a – ANDRADE, Rodrigo. *Sem título* Óleo sobre tela. 190 x 220 cm. 1994-1995. Fonte: ANDRADE, 1995, p. 5.

FIGURA 109b – ANDRADE, Rodrigo. *Sem título*. Esmalte sintético, lâminas de alumínio e óleo sobre madeira. 260 x 320 cm. 1989. Coleção do artista. Fonte: BR80, 1991, p. 85.

109b





110

FIGURA 110 – *Como vai você,*
Geração 80? E.A.V. do Parque Lage,
Rio de Janeiro, 1984.
Fonte: Disponível em:
<[http://www.danielsenise.com/
daniel-senise/exposicoes/
imagens.asp?id=37](http://www.danielsenise.com/daniel-senise/exposicoes/imagens.asp?id=37)>.
Acesso em: 2 fev. 2015.

**5 :: Panorama
internacional das
artes plásticas -
1985 / 1995**

Os registros sobre o novo momento artístico elaborados por Achille Bonito Oliva (*apud* BASBAUM, 2010, p. 172), referindo-se à nova pintura internacional, caracterizavam essa novidade também como o movimento mais atado às emoções intensas do indivíduo, a uma harmonia da arte com motivações pessoais. A sensibilidade dos anos 80, segundo Oliva, tende a trazer o trabalho criativo especialmente para a pintura. A emergência desse movimento — que ele chamou de *Transvanguarda* — se dá dentro de um contexto de crise cultural do *modelo ideológico*, em que a pesquisa anterior da arte era apoiada na estrita observação das regras experimentais das vanguardas, passando a ser substituída por uma arte fixada fora dos modelos. O artista desses anos vê todas as linguagens do passado como possíveis de serem atualizadas, em uma atitude nômade, volta-se para um presente imediato, recorrendo à sua própria interioridade como fonte de impulsos para a ação. Na França, esse movimento ficou conhecido como *Nova Imagem*, nos Estados Unidos, como *Bad Painting*, e, na Alemanha, como *Neoexpressionismo*.

5.1 Artistas dos centros de vanguarda da Europa

Annette Messager (FIG. 111)

Anselm Kiefer (FIG. 112)

Cy Twombly (FIG. 113)

Daniel Buren (FIG. 114)

Eugène Leroy (FIG. 115)

Francesco Clemente (FIG. 116)

George Baselitz (FIG. 117)

Jackson Pollock (FIG. 118)

Jean Michel Basquiat (FIG. 119)

Jorge Immendorf (FIG. 120)

Julian Schnabel (FIG. 121)

Keith Haring (FIG. 122)

Mimmo Paladino (FIG. 123)

Paul-Armand Gette (FIG. 124)

Phillip Guston (FIG. 125)

Robert Combas (FIG. 126)

Robert Longo (FIG. 127)

Robert Ryman (FIG. 128)

Sandro Chia (FIG. 129)

Susan Rothenberg (FIG. 130)

A princípio, mesmo com referências temporais distintas no panorama internacional, ao tecer um estudo sobre o período da década de 80 a meados dos anos 90, orientei-me, inicialmente, pela pintura, depois, decidi apresentar uma gama mais diversa de artistas e suas obras.

A década de 80 já se anunciava e se reestabelecia com grande força, na Itália, na Alemanha e nos Estados Unidos. Em um espectro mais amplo, entende-se que o processo da pintura brasileira, mesmo dotado de uma dinâmica própria, consagrou a penetração desses movimentos da nova pintura internacional, auxiliado por uma série de conjunções específicas. Para a compreensão desses anos, retomo a década entre os anos 50 e 60, do ponto de vista da história da arte, em particular nos Estados Unidos e em alguns centros da Europa, onde a arte sofreu um processo de hibridização. Diversas disciplinas, meios, referências e poéticas passaram a se atravessar, estabelecendo outras conexões de poder reestruturante.

Desde a década de 1960, em particular, nos Estados Unidos e em alguns centros da Europa, aparecem sintomas das modificações culturais no meio das artes plásticas. Os repertórios são o mundo, o que demandavam os movimentos sociais, as mudanças no comportamento, a liberdade de expressão e o projetar a via escolhida, configurando-se, portanto, como um ato polifônico, e a obra de arte simultaneamente realizada, a partir desse conjunto de fatores.

Nos anos de 1960 e 1970, entende-se que a arte viveu celebrando o próprio desaparecimento, como comenta Lorenzo Mammí:

[...] dissolvendo a distinção entre arte e vida, renunciando a seu corpo sensível, buscando o limite do impronunciável ou do invisível, toda obra se

propunha a ser virtualmente a última, aquela que declarava xeque-mate ao sistema da arte, como um todo (MAMMI, 2012, p. 13).

Vivia-se do fim da arte como grande narrativa, em um movimento progressivo rumo a uma consciência sempre maior de seus meios. Nesses anos, surgiram telas do artista Robert Ryman, com a superfície monocromática, com várias camadas de branco sobre branco, como também as pinturas de listras de Daniel Buren, além de publicações anunciando a *morte do artista*, de autoria de Roland Barthes (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2003).

Havia uma mudança em curso; para além de 1945, com a Segunda Guerra, e as linguagens não figurativas se prolongavam, reforçadas pelo expressionismo abstrato americano e pelo abstracionismo lírico europeu (ou tachismo), e também pelas pesquisas cinéticas e ópticas. Há também uma recuperação dos interesses pelo objeto e pela figuração, no que diz respeito ao conteúdo. Com uma diversificação dos conteúdos expressivos, a pintura e a escultura predominam, adicionando apropriações, técnicas de reprodução mecânicas da imagem, montagens, *assemblages* e performances, dentro do que sinalizou a *Pop Art* e as tendências minimalistas.

A nova orientação deve ser lida no interior do chamado neoexpressionismo internacional, sobretudo, em seu perfil norte-americano, alemão e italiano.

Como já foi dito, o termo "*Transvanguarda*" entrou no vocabulário artístico, com o texto "*Transvanguarda italiana*", do crítico Achille Bonito Oliva, de 1980, e os artistas desse movimento realizavam trabalhos abordando uma nova figuração. Cabe aqui discorrer sobre a ação específica do coletivo carioca *A Moreninha*, ocorrida em 18 de fevereiro de 1987, pois é possível traçar um breve perfil de algumas questões suscitadas a partir dos vínculos e conflitos existentes entre a teoria da *Transvanguarda* e certa crítica de arte no Brasil, durante a década de 1980. Um dos críticos mais influentes do meio de arte, durante os anos 80, cujas ideias encontraram forte repercussão internacional, foi o italiano Achille.

Esse autor se destacou, sobretudo, pelo fato de, entre aqueles que se dedicaram ao largamente abordado fenômeno de "retomada da pintura", naquele período, elaborar uma teoria a partir de uma nova condição cultural que começava a se insinuar desde meados dos anos 70, propondo-se, também, a desenvolver uma análise dos aspectos que envolviam algumas transformações ocorridas na produção de arte. Enquanto os diversos movimentos e exposições cujo foco era a pintura, de modo geral, apresentavam textos que se referiam a questões mais localizadas, ABO — como o crítico frequentemente é conhecido — procurou desenvolver estrategicamente um conjunto de questões que pudesse extrapolar as fronteiras nacionais de seu país de origem. Assim, se, em um primeiro momento, preocupou-se em definir uma identidade teórica para o grupo de jovens artistas que agregou em torno de si, batizando-os de *Transvanguarda italiana*, cerca de dois anos mais tarde, expandiu suas avaliações para o meio de arte ocidental como um todo (ou, mais precisamente, Europa e Estados Unidos), definindo o que chamou de *Transvanguarda internacional*. Francesco Clemente, Sandro Chia e Mimmo Paladino são seus integrantes mais citados.

Único documento existente da intervenção do coletivo *A Moreninha* na palestra do crítico Achille Bonito Oliva, na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, são imagens cedidas pelo artista Ricardo Basbaum, para *Arte & Ensaios*, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 25, de

maio de 2013. Em meio a isso, ABO esteve no Brasil pelo menos em três momentos distintos (até o final da década de 1980): o primeiro deles, em 1975, quando permaneceu no país durante três meses, com o intuito de melhor conhecer a produção nacional e recolher dados para a organização de uma mostra internacional sobre arte brasileira, projeto não realizado na época devido a seu alto valor orçamentário (desdobrando-se apenas em duas páginas dedicadas ao tema em seu livro *Auto-crítico automobile*).

Na segunda visita, mais curta, em janeiro de 1986, proferiu duas conferências, no MAM-SP e no MAM-RJ, tendo organizado, no museu carioca, em paralelo, uma exposição com obras de artistas brasileiros intitulada *Transvanguarda e Culturas Nacionais*.

Por fim, esteve no Brasil, em fevereiro de 1987, quando se tornou pivô de uma polêmica que extrapolou o âmbito mais específico das artes visuais e cujo estopim foi um comentário publicado no *Jornal do Brasil*, em que criticava uma ação realizada pelo coletivo *A Moreninha*, formado por jovens artistas que, em sua maior parte, anos antes, haviam participado da paradigmática mostra *Como vai você, Geração 80?*.

Com a realização da exposição individual da artista italiana Paola Fonticoli na Galeria Saramenha, seu proprietário, o também artista Victor Arruda, convidou ABO para vir ao Brasil proferir uma palestra (em língua italiana), com o intuito de divulgar o que, na ocasião, era seu mais "novo" movimento artístico, o *Progetto Doce*, espécie de distensão conceitual da *Transvanguarda*. A ocorrência de um *happening* durante o evento, porém, mudaria a direção do debate: enquanto alguns artistas na plateia colocavam "orelhas de burro" feitas de papel, bandejas de "doces" e "santinhos" eram oferecidas aos presentes por cinco "garçons", ao mesmo tempo em que um gravador tocava músicas rurais entrecortadas com narrações de trechos extraídos dos escritos do filósofo Heráclito.

Bonito Oliva havia sido avisado com antecedência da ação por meio de uma ligação feita à galeria e recomendara que os artistas se manifestassem antes do início da palestra ou então abortassem a ideia. Ao não ter sua vontade respeitada, apresentou reação extremada, encerrando a "tentativa de discussão" com um murro no gravador do artista Ricardo Basbaum. Foi então que Paulo Roberto Leal, outro dos "moreninhos" ali presentes, gritou: "Agressão, aqui, não. Agressão, na sua terra." Após o incidente, os artistas se retiraram da galeria, exceto Enéas Valle, que estava sentado de costas para ABO e havia assistido a todo o ocorrido através de um espelho retrovisor. A postura e as declarações de Bonito Oliva geraram certo mal-estar, fosse no plano das conversas pessoais mais restritas, fosse na dimensão ampla e acalorada dos debates, trazendo à tona a clássica discussão acerca da interferência de agentes estrangeiros numa cultura sobre a qual supostamente não possuíam conhecimento suficiente. O ápice desse debate ocorreu a partir da contrarreação do crítico ao *happening*, às vésperas do Carnaval de 1987, momento em que ABO externou publicamente seu diagnóstico negativo.

O crítico identificava como verdadeiro equívoco a persistente ênfase por parte de intelectuais, políticos e artistas brasileiros no que chamou de "cultura sambista", procurando assim reduzir a identidade nacional à simplificação das raízes populares.

Com esse argumento, concluía, enfim, que a juventude brasileira não poderia possuir base cultural satisfatória, o que explicaria a aptidão dos artistas para "copiar indiscriminadamente modelos provenientes do exterior", desqualificando, desse

modo, a ação de *A Moreninha*, mediante a deslegitimação dos próprios participantes como “artistas”.

Ao cunhar o termo *Transvanguarda* (o prefixo trans- indica movimento para além de algo), ABO aparentemente passava não só a desabilitar a noção de vanguarda para a arte que vinha sendo produzida, como também certa posição política que, desde o início do século XX, fora assumida por artistas e movimentos amplamente reconhecidos pelo meio e pela historiografia da arte. Em 1979, quando o termo foi criado, o crítico afirmava que os jovens artistas italianos que ganhavam destaque naquele momento haviam passado a atuar em um “campo móvel”, explicitando que, através da recorrência ao “nomadismo como operatividade artística”, a *Transvanguarda* poderia ser entendida como “trânsito da noção experimental da vanguarda”. Em 1982, seu projeto expandiu-se definitivamente além das fronteiras italianas, ganhando o novo epíteto de *Transvanguarda internacional*, mediante a edição de livro homônimo, em que o crítico mantinha a estrutura geral de sua tese, porém contextualizada em campo mais amplo, englobando artistas de diferentes nacionalidades.¹

O que os “moreninhos” pretendiam, em suma, era incitar o debate. O nome do grupo era referência à pedra do mesmo nome, na Ilha de Paquetá, onde ocorreu sua primeira ação. Constituíam-se pela soma de artistas, contava com a presença do crítico Márcio Doctors e se reunia com o objetivo de aprofundar e discutir aspectos referentes às artes plásticas em geral, aos movimentos internacionais, mas também às relações existentes no meio brasileiro de arte e, mais especificamente, carioca.

Esses artistas percebiam a necessidade de reabilitar o hábito da discussão artística, a partir do trabalho que eles mesmos produziam, e, para isso, realizavam encontros periódicos em seus ateliês. Acreditavam que a produção crítica local, ou parecia ignorar sistematicamente a jovem produção de arte, sobretudo, se não se enquadrasse no epíteto tradicional do gênero “pintura”, ou pouco enfrentava as problemáticas e relações despertadas e/ou propostas por esses trabalhos, na maior parte do tempo constituindo o que poderia ser entendido como jornalismo cultural. Ao examinarem a relação entre teoria e produção de arte na década de 1980, os integrantes de *A Moreninha* passaram a questionar o que em si era uma das mais bem-sucedidas construções da crítica de arte brasileira daquela década, declarando que as ações do coletivo marcavam “o fim da Geração 80”. Se, em meados dos anos 1984-1986, houve ênfase por parte de muitos críticos (bem como do mercado de arte) na pintura produzida pelos jovens artistas, relacionando-a à retomada da democracia no país, a partir da segunda metade da década, entretanto, começava a delinear-se novo momento, em que o entusiasmo inicial pela pintura perdia força, permitindo que outros discursos encontrassem “fissuras” pelas quais se pudessem manifestar e assim questionar tal hegemonia. Para os artistas que faziam parte do grupo, o novo contexto cultural exigia uma relação não mais distanciada entre “o crítico que rotula” e o “artista que meramente produz”, uma vez que era cada vez mais evidente o descompasso entre a pluralidade dos trabalhos, a crítica e o meio de arte como um todo.²

É legítima a reação dos grupos de artistas no Brasil, o que não diminui a importância das ideias de Bonito Oliva, que reside na construção de um conjunto de afirmações teóricas que auxiliaram na afirmação dessa pintura desses anos 80, internacionalmente. Esse corpo teórico estruturado, tal como foi apresentado, difere das outras tendências internacionais da nova pintura (*Neoexpressionismo*, *Figuração Livre*, *Nova Imagem*).

¹ Cf. *Arte & Ensaios*, revista do PP-GAV/EBA/UFRJ, n. 25, 2013.

² Disponível em: http://www.pp-gav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_ivairrenaldim.pdf. Acesso em: 11 abr. 2016.

Devido ao destaque internacional amplo e veloz alcançado por suas ideias, muitos dos conceitos utilizados por ele costumam ser generalizados e aplicados à nova produção emergente como um todo (BASBAUM, 2010, p. 171). “O *trans-avant-gard* opera fora das coordenadas fixas, seguindo uma atitude nômade que vê toda linguagem do passado como reversível” (OLIVA, 1982b, p. 8).

Tal como já foi observado, a sensibilidade dos anos 80 tende a apontar o trabalho de criação principalmente para a pintura e para a exteriorização de uma subjetividade, como forma de harmonizar diferentes tempos culturais, em um presente imediato. Se, antes, essa matriz era construída pelo mundo interno do indivíduo, o modo de ver de cada um, com as características físicas exteriores (materiais reais, espaço real), daí em diante ela será gerada pela superposição do espaço interno do artista, a subjetividade com a superfície pictórica, configurando um campo de imagens mais evidentes.

Como afirma Ligia Canongia:

A arte da última geração opera no campo da *transvanguarda*, em que a linguagem é considerada um instrumento de mudança, de passagem de um trabalho ao outro, de um estilo ao outro. Se aceitarmos a ideia de que a vanguarda, dos últimos vinte, trinta anos, se desenvolveu ao longo de linhas evolucionistas de um darwinismo linguístico, buscando precedentes para sua consumação nas primeiras décadas do século, então precisaremos efetuar a distinção com respeito à *transvanguarda*, pois ela opera fora desses limites, obrigatórios, seguindo uma atitude nômade, capaz de reverter a linguagem do passado (CANONGIA, 2012, p. 12).

Por volta dos anos 80, nos Estados Unidos, Itália e Alemanha, os artistas tornaram-se, por um breve período, fenômenos da mídia.

Nos Estados Unidos, podemos citar Julian Schnabel, Robert Longo, Keith Haring e Susan Rothenberg. Em sua maioria, eles apresentavam uma pintura imagística, que permitia um reconhecimento mais imediato de suas linguagens. Jean-Michel Basquiat produzia obras que incluíam o grafite, em uma pintura com gestual forte e figurativo, seus trabalhos resumiam várias sensibilidades artísticas e obteve uma ascensão vertiginosa no mercado de arte. Procedimentos como esse coexistem nos anos de 1980, nos Estados Unidos e Europa.

Na Alemanha, destacaram-se os trabalhos de Jorg Immendorff, George Baselitz e Anselm Kiefer. Visualmente, os trabalhos dos neoexpressionistas e dos abstratos expressionistas se atraem e repelem mutuamente (cores berrantes, complementares, uso da caricatura, gestualidade aparente) (GUINLE FILHO, 1984, p.8).

Esses autores rompem com uma certa pureza psicológica das imagens mantidas pelo antigo expressionismo, revisitando a história, de forma híbrida, desde o modernismo à *Action Painting*. Mesmo que esse retorno à representação, para alguns, fosse uma forma de encontrar uma *verdade*, esses conceitos tiveram uma absorção muito comunicativa, veloz, e foram aplicados à nova produção emergente.

A arte dos 80 reage à formalização de um mundo de dentro de suas funções produtivas (mais relativo a países como Itália e Alemanha), com uma sensação de fluidez, que derrete essa barreira por meio dos materiais. Toda essa leva se torna visível ao mundo — a constatação desse fenômeno da pintura se instalou no ano de 1980,

quando Oliva e Harald Szeemann inauguraram uma seção paralela à Bienal de Veneza, o "Aperto 80", que se abria aos sintomas pressentidos na cena internacional, considerando a linguagem como instrumento da tradição, de passagem de um "estilo" ao outro, de um trabalho ao outro, já que todos são contingentes nesse criador atualizado.

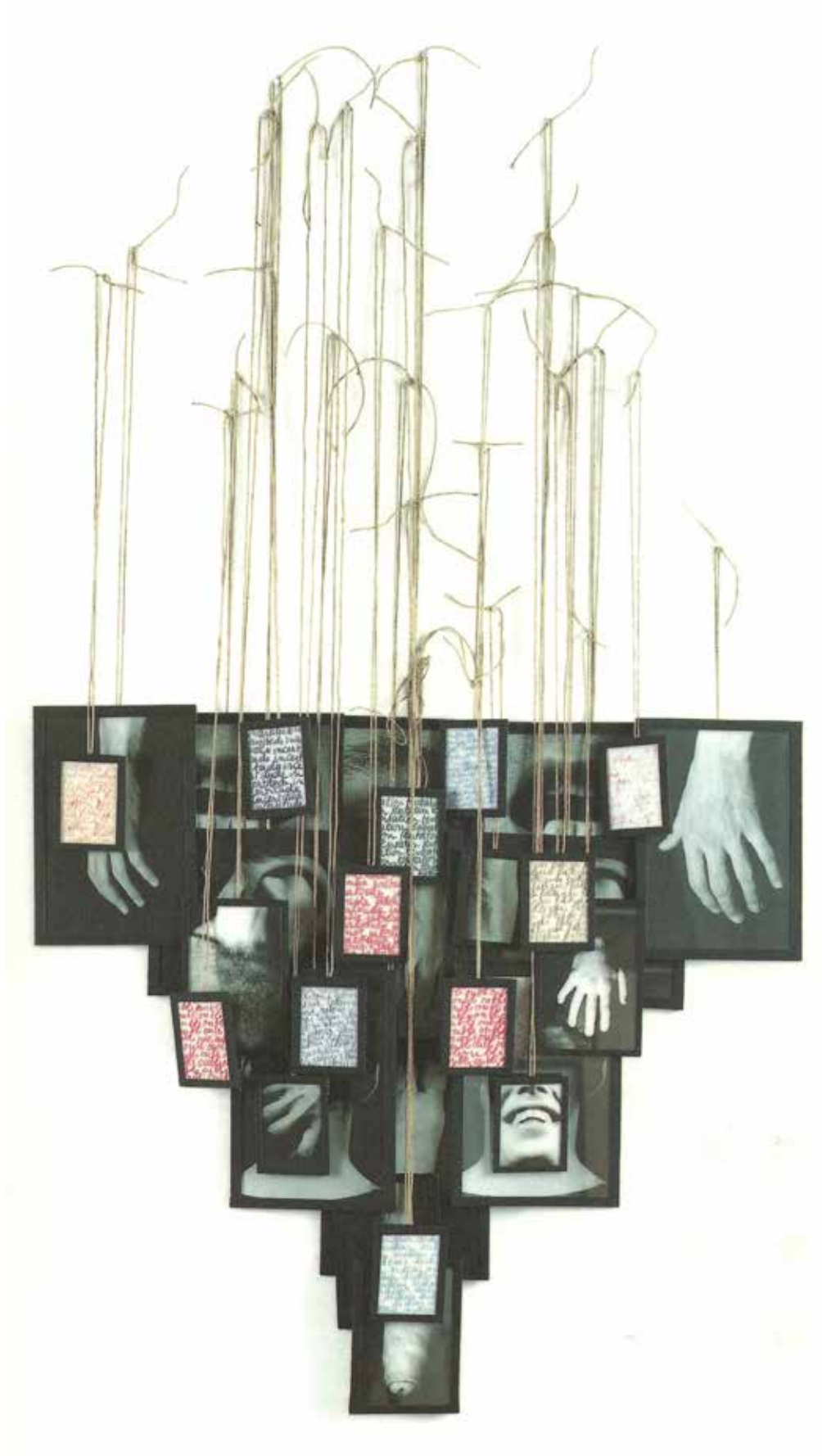
No contexto internacional, portanto, já se encontra um corpo teórico mais sistematizado, enquanto, no âmbito nacional, os fatos se processam de forma diversa, com o acompanhamento bem mais lento da crítica de arte em relação à geração de artistas que se apresentavam. Dentro desse contexto sociopolítico, a bienal de Veneza deu provas concretas de que conviviam, na exposição, os artistas da *Transvanguarda*, os *novos selvagens* e os *neoexpressionistas*, em uma espécie de "curtição da má pintura" (PONTUAL, 1984, p. 37).

O artista apropria-se de um campo de imagens geradas pela sociedade industrializada, para comentá-las, em uma operação menos quantitativa e mais qualitativa. Jorge Guinle comenta:

Os antepassados da pintura moderna querem recriar o mundo, pintavam para recriar o mundo. Os novos pintores sabem que não vão poder recriar o mundo, seus trabalhos são a apropriação de todo um banco de ideias e tradições já usadas (GUINLE FILHO, 1981, p. 164).

Oliva (1982) afirma a nova arte como organismo independente, construído a partir de uma visão que encontra, dentro de si mesma, o prazer de sua própria presença e razões para sua existência. A pintura se torna capaz de questionar a natureza da imagem, enxergando as modalidades, os gêneros, como meios, como método para alcançar os seus objetivos, à disposição do artista. A habilidade dessa nova arte é a de funcionar como produção pictórica que não comenta o saber de outras disciplinas, mas o conhecimento da própria pintura (simultaneamente enquanto história e meio privilegiado), voltando-se totalmente para seu território de ação, em uma espécie de manobra tática. "Vê-se, portanto, que a sensibilidade do novo artista se desloca do eixo de um programa de ação coletivo para voltar-se para um presente imediato, recorrendo à sua própria interioridade como fonte de impulso para a ação" (BASBAUM, 2010, p. 172).

Pode-se concluir que o direcionamento da sensibilidade da época para a pesquisa individual justaposto a uma história é o principal elemento das observações de Oliva (1982); junto às tradições históricas, o impulso criativo do artista dos anos 80 é a vivência, derivada diretamente da prática artística com a dimensão temporal, oriunda das experiências da superposição entre *arte* e *vida*. O fenômeno "da volta à pintura", no âmbito internacional, deve ser considerado sobretudo por recolocar, com toda a força, a discussão da imagem e da pintura no contexto brasileiro. A pintura dos anos 80 necessita de um maior grau de análise (venho tentando apresentar um viés desse estudo), de precisão, e o impacto de sua presença entre nós ainda não encontrou um reflexo adequado no campo teórico, sendo urgente trabalhar, mais e mais, nesse sentido.



111

FIGURA 111 – MESSENGER, Annette.
Sem título. [s.d.].
Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 77.



112a



112b

FIGURA 112a – KIEFER, Anselm. *Urd, Verdandi, Skuld (The Norns)*. Óleo, goma-laca, emulsão e fibras sobre tela. 420,5 x 280,5 x 6 cm. 1983. Fonte: Disponível em: <<https://onenightatthesands.wordpress.com/2010/09/27/anselm-kiefer-artist-rooms-on-tour-with-the-art-fund/>>. Acesso em: 1º mar. 2015.

FIGURA 112b – KIEFER, Anselm. *Palette*. Óleo, goma-laca, emulsão, papel e pregos sobre tela. 290,5 x 400 x 3,5 cm. 1981. Fonte: Disponível em: <<https://onenightatthesands.files.wordpress.com/2010/09/palette-1981.jpg>>. Acesso em: 1º mar. 2015.



113a



113b

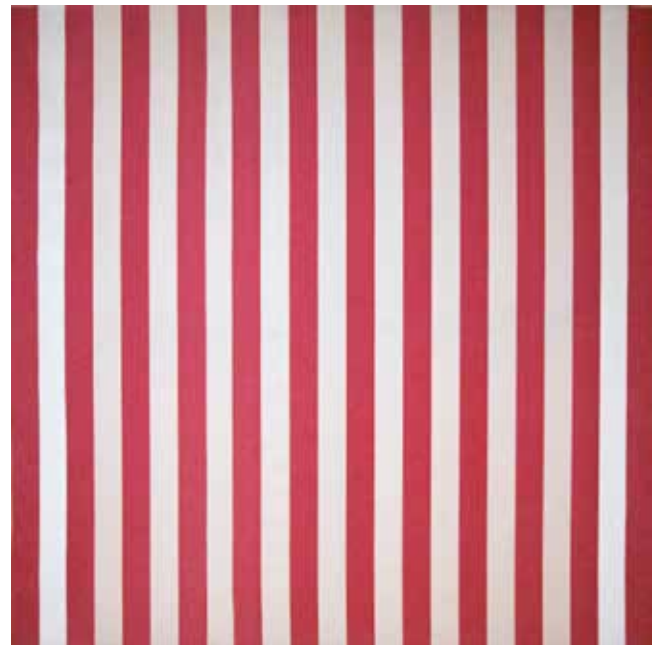
FIGURA 113a – TWOMBLY, Cy.
School of Fontainebleau.
Óleo, cera, tinta e lápis sobre
tela. 200 x 321,5 cm. 1960.
Fonte: Disponível em: <[http://
www.tate.org.uk/art/artworks/
twombly-untitled-i-p77733](http://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-untitled-i-p77733)>.
Acesso em: 26 fev. 2015.

FIGURA 113b – TWOMBLY, Cy.
Sem título. 1971.
Fonte: Disponível em: <[http://
artobserved.com/artima-
ges/2013/03/Cy-Twombly-Untit-
led-1971-via-Susan-Sheehan.
jpg](http://artobserved.com/artimages/2013/03/Cy-Twombly-Untitled-1971-via-Susan-Sheehan.jpg)>. Acesso em: 24 nov. 2015.



114a

FIGURA 114a – BUREN, Daniel.
Wall of Paintings. 1995-2005.
 Vinte pinturas, tinta acrílica sobre tecido listrado, 1966-1977.
 Obras in situ, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
 Coleção do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
 Fonte: Disponível em: <http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/daniel-buren-photo-souvenir-le-mur-de-peintures-1355432294_org.JPG>. Acesso em: 1º mar. 2015.



114b

FIGURA 114b – BUREN, Daniel.
Photo-souvenir. Acrílico sobre tecido de lã listrado. 200 x 200 cm. 1971.
 Fonte: Disponível em: <<https://artwhirled.wordpress.com/2010/06/21/collection-mocas-first-thirty-years-grand-avenue/>>. Acesso: 23 nov. 2015.



115

FIGURA 116 – LEROY, Eugène.
Hors. Óleo sobre tela.
130 x 97 cm. 1986.
Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 61.



116a

FIGURA 116a - CLEMENTE, Francesco. *The four corners*. Guache sobre papel artesanal pondicherry unido com tiras de algodão tecidas à mão. 244 x 240 cm. 1985. Fonte: Disponível em: <<http://www.francescoclemente.net/india/3.html>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FIGURA 116b – CLEMENTE, Francesco. *Name*. Óleo sobre tela. 198 x 236 cm. 1983. Fonte: Disponível em: <<http://www.francescoclemente.net/1980s/6.html>>. Acesso: 23 nov. 2015.



116b



117a



117b

FIGURA 117a – BASELITZ, Georg.
Elke. Óleo sobre tela.

250,19 x 190,5 cm. 1976.

Fonte: Disponível em: <<http://themodern.org/collection/elke/1121>>.

Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 117b – BASELITZ, Georg.
Adieu. 1982.

Fonte: Disponível em: <<http://www.smithsonmusic.com/humanities-in-the-20th-century/expressionism/painting/adieu-1982-by-georg-baselitz-born-1938/>>.

Acesso em: 23 nov. 2015.



118a



118b

FIGURA 118a – POLLOCK, Jackson. *Autumn rhythm* (Number 30). Esmalte sobre tela. 266,7 x 525,8 cm. 1950. Fonte: Disponível em: <http://www.galleryintell.com/wp-content/uploads/2013/03/autumn_rhythm-pollock1.jpg>. Acesso em: 24 fev. 2015.

FIGURA 118b – POLLOCK, Jackson. *One: number 31*. Óleo e esmalte sobre tela. 269,5 x 530,8 cm. 1950. Fonte: Disponível em: <<https://ritournelleblog.files.wordpress.com/2011/09/moma-jackson-pollock-one-number-31-1950.jpg>>. Acesso em: 24 fev. 2015.



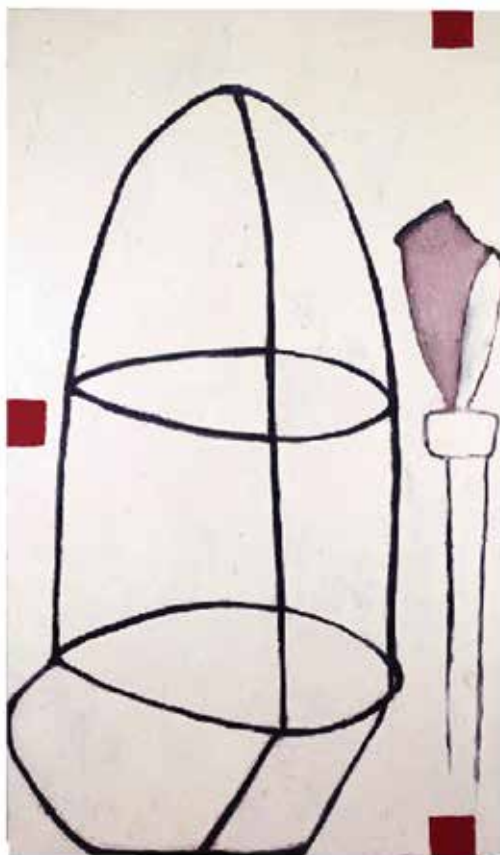
119



120

FIGURA 119 – BASQUIAT, Jean-Michel. *Philistines*. Acrílica e giz de cera sobre tela. 183 x 312,5 cm. 1982. Fonte: Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/philistines>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

FIGURA 120 – IMENDORFF, Jorg. *Kaltmut*. Óleo sobre tela. 250 x 150 cm. 1983. Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/6815300380/in/set-72157629167635934>>. Acesso em: 27 fev. 2015.



121a

FIGURA 121a – SCHNABEL, Julian.
You must be intimate with a token few. Óleo e cera sobre tela.
243,8 x 152,4 cm. 1979.
Fonte: Disponível em: <<http://www.julianschnabel.com/category/paintings/wax-paintings>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

FIGURA 121b – SCHNABEL, Julian.
Sem título. Técnica mista sobre cartão. 70 x 100 cm. 1985
Fonte: Disponível em: <<http://www.julianschnabel.com/paintings/dedications/antonio-molina/la-voz-de-antonio-molina--mineral-violet-painting>>. Acesso em: 23 nov. 2015.



121b



122

FIGURA 122 – HARING, Keith.
Untitled (Dancing dogs).
Nanquim e acrílica sobre papel.
274,3 x 486,4 cm. 1981.
Fonte: Disponível em: <http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09141/1006N09141_7FYYY.jpg>.
Acesso em: 26 fev. 2015.



123a



123b

FIGURA 123a – PALADINO,
Mimmo. *Menacing caves*. Água-
forte, água-tinta, pontaseca e
linoleogravura. 40 x 24,2 cm. 1982.
Fonte: Disponível em: <[http://
www.tate.org.uk/art/artworks/
paladino-menacing-caves-
p07854](http://www.tate.org.uk/art/artworks/paladino-menacing-caves-p07854)>.
Acesso em: 23 fev. 2015.

FIGURA 123b – PALADINO,
Mimmo. *San Emilio*. 1993.
Fonte: Disponível em: <[https://
www.flickr.com/photos/32357038
@N08/3951157633](https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3951157633)>.
Acesso em: 23 nov. 2015.



α

124



125

FIGURA 124 – GETTE, Paul-Armand. *Os banheiros do terceiro andar (Les toilettes du 3ème étage)*. 1987. Fotografia. Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 40.

FIGURA 125 – GUSTON, Phillip. *Aggressor*. Óleo sobre tela. 122 x 152 cm. 1978. Fonte: Disponível em: <http://www.pencil.com/files/U_48_856568972342_Schirn_Presse_Philip_Guston_Aggressor_1978.jpg>. Acesso em: 27 fev. 2015.



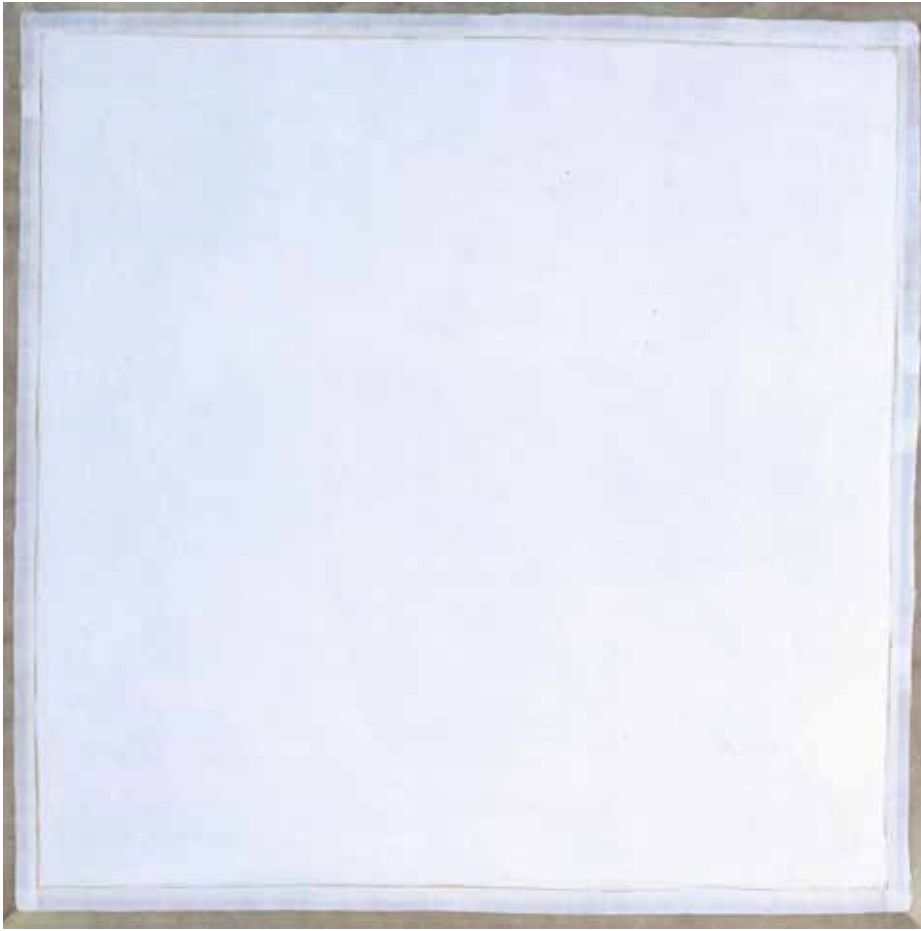
126

FIGURA 126 – COMBAS, Robert.
Mandja. Acrílica sobre tela.
 130 x 162 cm. 1989. Cortesia Wolf
 Schultz Gallery, São Francisco
 Fonte: L'EXCÈS, 1991, p. 24.

FIGURA 127 – LONGO, Robert.
Untitled. Carvão e grafite sobre
 papel. 121,9 x 121,9 cm. 1981
 Fonte: Disponível em: <[http://
 www.robertlongo.com/portfo-
 lios/1030/works/32570](http://www.robertlongo.com/portfolios/1030/works/32570)>.
 Acesso em: 26 fev. 2015.



127



128a



128b

FIGURA 128a – RYMAN, Robert.
Ledger. Tinta esmalte sobre fibra de vidro, alumínio e madeira 76,3 x 71,1 x 3,6 cm. 1982.
Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/ryman-ledger-t03550>>.
Acesso em: 1º mar. 2015.

FIGURA 128b – RYMAN, Robert.
Sem título. 1965.
Fonte: Disponível em: <<http://hughmarwood.blogspot.com.br/2012/02/gerhard-richter-white-paintings.html>>.
Acesso em: 23 nov. 2015.



129a



129b

FIGURA 129a — CHIA, Sandro.
The idleness of Sisyphus. 1981.
Fonte: Disponível em: <<https://www.studyblue.com/notes/n/intro-to-contemporary-art-photo-ids/deck/8240883>>.
Acesso em: 23 nov. 2015.

FIGURA 129b — CHIA, Sandro.
Incident at the Café Tintoretto. Óleo sobre tela. 256,5 x 340,3 cm. 1981.
Fonte: Disponível em: <<https://www.studyblue.com/notes/n/post-minimalist-representation/deck/14365273>>.
Acesso em: 23 nov. 2015.



130

FIGURA 130 – ROTHENBERG, Susan. *Untitled (Black head)*. Acrílica e tinta vinílica sobre tela. 264,2 x 289,6 cm. 1980-1981. Fonte: Disponível em: <<http://onekit.enr-corp.com/1006150/Rothenberg%20Black%20Head%201980-81.jpg>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

6 :: Notas finais

Algumas palavras e sentidos que sustentam esta tese retornam aqui, na intenção de conclusão deste trabalho, com algum recuo, uma distância crítica para rever um percurso que pergunta sobre um tempo, sobre o que não se interrompe, sobre o que se passou e sobre a permanência. Considerei esse período em que diversas interpretações foram registradas nas gravações feitas para as entrevistas, para relatar histórias, a partir daquilo de que cada um se recorda.

Não há a pretensão, nesta pesquisa, de totalizar um cenário, mas principalmente de identificar a(s) cena(s) dos agentes de uma ampla conversação, nomeando vozes e falas, identificando ecos e ressonâncias, sem abrir mão de singularidades, ainda considerando como função da tese compor uma documentação para realizar um deslocamento, para afirmar constatações. Faz-se necessário entender que é preciso, antes de tudo, tomar consciência da natureza dos fatos que contornam o conhecimento apresentado e do cuidado necessário com excessos que desfiguram o real.

Com poéticas distintas, essa produção dos anos 85/95, em Belo Horizonte, teve uma constituição que implica e evidencia as relações em que as obras se inserem: uma trama de sistemas e de afetos que se expõe em seus encontros e circuitos. Admite-se, assim, que o pensamento também é animado por uma tensão permanente entre aspiração a um saber não fragmentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude, como um atributo natural de qualquer conhecimento, na esteira do que afirma Edgar Morin: quando escreve “Jamais reduzir à força a incerteza e a ambiguidade” (MORIN, 2007, p. 11).

Essa busca me levou, cada vez mais, à convicção de que existe uma evolução, uma superação (que constato nesse recuo crítico), que implica uma reorganização do que entendemos pelo conceito de pesquisa. Atualmente, notamos que parte da espessura das evidências foi destruída, e que a nossa acomodação foi abalada, quando outras alternativas se desenharam no tempo, com uma parte da nossa história recriada, a partir das imagens, a cada nome então referido. Para tanto, foi necessário compreender a passagem do tempo como um dos elementos vitais para este estudo, como um *continuum*, o que — depois de 35 anos passados — está ainda hoje vigente.

Em primeiro lugar, porque essa expressão foi gestada por um grupo de críticos e estudiosos que perceberam a potência midiática de se lançar o trabalho de uma geração para os contextos de uma grande massa, para os meios de comunicação, e estes, por sua vez, endossaram a iniciativa, como ocorre quase naturalmente no interior desse grande sistema. Considera-se, também, que cada grupo tem suas motivações, pois há sempre um contexto que explicita por que ele age em uma determinada linha no alcance de determinados fins.

Houve um marco inicial do movimento em questão, que se deu no Rio de Janeiro, com a exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada em 1985, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Inicialmente, essa exposição estava prevista para ser realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O desligamento desse museu, por problemas burocráticos e desavenças com a direção do MAM, levou Paulo Roberto Leal a sugerir o Parque Lage, que, na época, era dirigido por Marcus Lontra. Essa coletiva reuniu uma geração atuante, vinda dos ateliês de gravura, das escolas de arte, dos salões, sem preconceito, e que tinha uma grande capacidade de autopromoção, como também atraía a cobertura da mídia. Os trabalhos começaram a se expandir para a moda, as vitrines, para a música, incentivados pelos shows de rock. Essa exposição foi como uma espécie de encontro, na qual cada um estava *na sua* até então, saudando o futuro, em uma década que até aqui se prolongou. Existe uma série de questões em torno desse evento, que, evidentemente, singularizam aquele momento, que implica o exame da produção artística daquele período, especialmente em Belo Horizonte, como um fenômeno bastante rico e que delineia um perfil próprio.

Rememorando os artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte — que já foram citados e que estavam mais próximos de nós —, é fundamental o entendimento de que eles também só são dessa forma, eles só produziram aquilo que eles realizaram, porque tinham uma relação com as gerações anteriores. No caso dos paulistas, é preciso citar principalmente os trabalhos de Júlio Plaza, Regina Silveira e Nelson Leirner; em Belo Horizonte, as interlocuções se realizavam através de Amílcar de Castro, José Alberto Nemer, Lótus Lobo, Márcio Sampaio e Sara Ávila; no Rio de Janeiro, Anna Letycia Quadros, Celeida Tostes, Haroldo Barroso, Luiz Áquila e Rubens Gerchman, quando muitos atuavam como professores bastante influentes. A formação mais consistente desses novos artistas é visível em seus currículos, na busca franca de mais diálogos, de terrenos mais férteis para a experimentação, nos quais essas trocas estão implícitas, na busca de determinadas questões levantadas pelos artistas mais maduros ou na superação de certos problemas levantados por sua própria vivência, também pelos mesmos artistas.

Em alguns textos críticos, há uma tentativa de uma oposição a uma geração anterior para exaltar a *Geração 80*. Roberto Pontual, por exemplo, nega qualquer potencialidade efetiva dos artistas que vieram um pouco antes, como Waltércio Caldas, Tunga ou Cildo Meireles.

Essa chamada *Geração 80*, com uma diferença sutil, quando nos referimos a Belo Horizonte, além dos artistas de gerações anteriores, já citados aqui, se liga muito às influências da arte europeia, à *Transvanguarda*, o que enlaça um tempo ao outro.

Minas Gerais, nos anos 80, é um foco de produção, de debate e de reflexão sobre a sua produção. São fundamentalmente os artistas que dão continuidade, talvez de maneira ainda mais explícita, a questionamentos que estão presentes nessa década, de uma maneira muito potente.

Os artistas mais jovens começam a perceber todo esse movimento, e essa reação maior ocorreu, no Rio de Janeiro, talvez, pelo próprio caráter da cidade, que é mais aberta e solar, tradicionalmente ligada a um clima de alegria, de comportamento mais livre. Isso coincidia, no plano político, com a retomada do processo democrático, dando continuidade, como já foi citado anteriormente, às *Diretas Já*.

Além do já citado exercício em ateliês coletivos, também são marcantes, nessa

época, as atuações, na música, do Uakti, no teatro, do grupo Galpão, e, na dança, dos grupos de dança Transforma, Primeiro Ato e Corpo (esse último, inclusive, manteve um espaço expositivo em sua sede, de grande importância para os novos nomes que surgiam durante os anos 80).

São relevantes as circunstâncias que envolvem os artistas, e os processos têm seu próprio valor tanto quanto as ideias que se perseguem, nas regras e nos raciocínios que sustentam o trabalho, quando essas circunstâncias podem ser materiais, emocionais, políticas, econômicas ou sociais. É preciso enfatizar que os princípios da arte não são rígidos nem permanentes nos anos 80; para os artistas, importavam a energia física, a emoção, as dúvidas, as inquietações e seu registro incondicional.

Na verdade, exigia-se uma crítica nova, capaz de abrir mão de seu autoritarismo, de sua rigidez e de suas regras, e, com essa nova onda da arte, a crítica também deveria encontrar uma nova maneira de abordagem. Como grande parte dos artistas já era capaz de fazer sua própria reflexão, seu próprio julgamento, o clima vigente na década de 80 impôs um texto crítico mais solto, mais descontraído e visceral. No Rio de Janeiro, isso foi e ainda é mais forte, lá nasceu uma nova crítica, inaugurada por artistas como Ricardo Basbaun e Jorge Guinle, quando as exposições tentavam ser, inclusive, mais ousadas.

Guinle, que faleceu de Aids precocemente, era um dos artistas que se mantinha mais atuante nas artes visuais e que, ao mesmo tempo, publicava textos, constantemente, com evidente arcabouço teórico. Basbaun é autor de um dos textos mais completos que utilizei para esta pesquisa: *A pintura e os anos 80*; atualmente, além de artista, é professor. Devo citar aqui um outro importante nome que influenciou muitos artistas desse grupo das décadas de 80 e 90, que foi Artur Bispo do Rosário. Construiu um universo lúdico de bordados, *assemblages*, estandartes, mantos, objetos, durante um dos períodos mais obscuros da psiquiatria. Inventou uma obra preciosa, trabalhando com materiais inusitados, aproveitados do seu cotidiano, e, assim, superou o binômio arte/loucura. Criou um mundo paralelo dentro de uma instituição manicomial, e, como ele mesmo defendia, preparava uma obra para Deus.

No final dos anos 90, a *alegria* diminuiu, o excesso começava a ser criticado, há também que se constatar, nesse final dos anos 90, o retorno a uma realidade difícil e cruel, que permeou vários dos grupos de artistas no Brasil e no exterior, que foi o advento da Aids. Parecia um pesadelo que influenciou a todos, prejudicou o sonho dos primeiros anos de nossa década, a utopia que nos envolvia foi perseguida pela morte, como se fôssemos todos punidos por um pacto que não assinamos. A arte aprendeu que ainda não era hora de ser feliz, como afirma Marcus Lontra (1988, p. 38). Ana Horta morreu de acidente de carro, Cláudio Fonseca, Jorge Guinle, Leonilson, Paulo Roberto Leal, Rômulo Bruzzi e Alex Vallauri, de Aids. O mundo contemporâneo instalou a tragédia. A euforia se esgotou, a crise econômica logo se incumbiu de enterrar as últimas esperanças.

Pode-se considerar tudo como um processo, são movimentos, reações, alternativas ordinárias, que perdem seu caráter absoluto, retomadas de questões anteriores com outros acréscimos.

Ao investigar a década de 1980, tentei me aproximar dos seus principais expoentes, procurando demonstrar que, apesar da inegável proeminência da pintura, as questões da arte ultrapassam muito a questão do simples objeto-suporte e seus

materiais visíveis. Sempre haverá uma circunstância diferente, e o que explica a obra de arte não são leis e princípios. A obra é realizada em camadas, como acréscimos, estando alguns artistas, de alguma forma, inegavelmente inventando o mundo, com referências, como meio, com interdições; em sua maioria, eles já não alheios, não estão, há muito tempo, *fechados em torres de marfim*; eles estão no mundo, na rua, estão dentro, e por toda parte.

As artes plásticas, em Belo Horizonte, de 1985 a 1995, assim sintonizadas, reúnem uma diferença sutil em relação aos outros grandes centros, essa é exatamente a sua potência e é exatamente disso que se trata: a invenção de caminhos próprios. Estes escritos, aqui registrados, se tornarão documentos de uma época em outra, persistindo, sobretudo, como fontes de referências sempre renovadas. São textos que enumeram, alinham conclusões, em um todo integrado à concisão da forma final e à liberdade de construção desta pesquisa. Foi importante retomar a reflexão, os argumentos, as polêmicas de ontem e de agora, para projetar seus desafios, que impulsionam um futuro. E é preciso preservar e tornar acessível aquilo que se ia tornando remoto, sendo preponderante, agora e sempre, uma busca de fundamentos para o pensamento, para a sua ação contínua no presente.

É grande a responsabilidade de tecer um estudo sobre um período que também vivi, que é recente e que, à medida que se desenvolve, percebo que é plural e universal. As pessoas envolvidas no vídeo/documentário, na maior parte, são testemunhas do que ocorreu, mesmo lembrando que a memória cria seus próprios percursos. Depois de desenvolver uma maior familiaridade com o texto, em suas revisões, fui entendendo, sobretudo, que, ao seu redor, existia um forte dinamismo, uma linguagem própria, significativa, daquela que *fala* a pesquisa, mesmo percebendo que ainda teria muito a dizer. Tudo isso me chamou a atenção para uma dimensão maior e mais ampla das categorias artísticas, como as atividades da Arte em suas várias modalidades. É também como penso a elaboração deste texto, que sinaliza um aprofundamento necessário para a compreensão desses mesmos processos, tanto meus como de minha geração. Diante de tudo o que aqui foi elaborado — afora meu envolvimento e desenvolvimento individual — acredito que novos roteiros mais amplos e gerais poderão surgir, depois de somados a outras possibilidades e realizações, sendo justamente nessa característica geradora que reside seu traço essencial.

A construção de uma tese é um trabalho árduo e, como já disse, ainda tenho muito para desenvolver. Esta pesquisa revelou-me a certeza de que os caminhos não se esgotam, que poderia entrar em diferentes abordagens para aprender mais e apresentar outros ângulos sobre essa temática. Construir os textos e o vídeo, *Lugar possível*, foi, realmente, um ocupar o lugar do reconhecimento, da memória. Ambos foram denominados assim, por serem parte das artes plásticas, lugar erguido, possibilitado por esse conjunto de artistas, cujo espaço foi conquistado por cada um; apesar das inúmeras dificuldades, revendo esse tempo, enfim, considerando a existência da obra que apresentamos como um lugar que herdamos e que abre as perspectivas contemporâneas da arte.

7 :: Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Ensaios e conferências. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- AGUILAR, Nelson. *Arte contemporânea*. São Paulo: Mostra do Redescobrimiento, 2000. Disponível em: www.projetoleonilson.com.br/. Acesso em: 16 out. 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno/1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1984.
- AUGÉ, Marc. *Os não lugares: uma introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1995.
- ÁVILA, Carlos; NEMER, José Alberto. *Poema para individual*. Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), 11 de outubro a 11 de novembro de 1985, Belo Horizonte.
- ÁVILA, Cristina. *Processo de modernização do espaço cultural mineiro*. Belo Horizonte: Fernando Pedro Editorial, 1994.
- AZEVEDO, Mário. Sobre a Geração 80. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 out. 2004. Caderno Pensar, p. 2.
- AZEVEDO, Mário. Texto sobre a mostra *Onde está você, Geração 80?* *Estado de Minas*, Belo Horizonte, out. 2009. Caderno Pensar, p.2.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. s/p.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- BASBAUM, Ricardo. Pintura entre os anos 80 e 90. In: COHN, Sérgio (Org.) *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p.273.
- BASELITZ, Georg. <http://www.gagosian.com/artists/georg-baselitz>, acesso 17 de novembro de 2015.
- BASQUIAT, Jean Michel. <http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/jean-michel-basquiat-ira-o-sistema-16656812>; acesso dia 8 de dezembro de 2015.
- BERNADAC, Marie Louise; OBRIST, Hans-Urich. *A destruição do pai e a reconstrução do pai*. Escritos e entrevistas com Louise Bourgeois. 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BURUCÚA, José Emílio. Aparições e eclipses no mito de Ulisses na civilização latino-americana. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *História e arte, imagem e memória*. Campinas: Mercado das Letras, 2012. p. 35-74.
- BURUCÚA, José Emílio. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- CALASSO, Roberto. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el atlas Mnemosyne. In: ATLAS Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal, 2010. p. 135-154.
- CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.
- CANALE, Cristina: <http://www.cristinacanale.com/>. Acesso em: 23 nov. 2015.
- CASTRO, Amílcar. *Poema para a individual na Sala Corpo*. Belo Horizonte, 24 de junho a 24 de julho de 1982.
- CATTANI, Icléia. *Os salões de arte são espaços contraditórios*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- CATUNDA, Leda. A Poética da Maciez: <http://www.ledacatunda.com.br/>. Acesso em: 16 out. 2015.
- CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- COELHO, Teixeira (Org.). *1911-2011 - Arte brasileira e depois, na Coleção Itaú*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- COHN, Sérgio (Org.). *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- COSTA, Marcus Lontra. *A festa acabou? A festa continua?* In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COSTA, Marcus Lontra; SILVA, Raquel. (Orgs.) *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.
- COSTA, Marcus Lontra; SILVA, Raquel. (Orgs.) *Celeida Tostes*. In: NAME, Daniela. *Da lama ao caos, do caos à lama*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014. p. 53.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *Cenário Social da Década. BR80. Pintura Brasil. Década de 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p.9.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Editora Odysseus, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas de Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Campo y vehiculo de los movimientos supervivientes: la Phatosformel. *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Les Éditions de Minuit, 2002a. p. 172-182.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 119-196.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Nachleben, o La antropofagia del tiempo: Warburg con Taylor. La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Les Éditions de Minuit, 2002b. p. 45-53.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Warburg, nuestro fantasma. La imagen superviviente, historia del*
- arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Les Éditions de Minuit, 2002c. p. 24-30.
- DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (Orgs.). *Pintura brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- DRUMOND, et al. *Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: AMAP, 2009.c
- ELÍADE, Mircea. *Cosmogonia*. In: CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- FARIAS, Agnaldo; CASANOVA, Vera. *Marco Túlio Resende*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória. *Vai que nos levamos as partes que te faltam. Daniel Senise*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Kurt W. Introducción. La Antigüedad en la cultura burguesa florentina. In: WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 11-56.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. *Estética, literatura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.273. (Coleção Ditos e Escritos,)
- GANGNEBIN, Jeanne Marie. O que é imagem dialética. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *História e arte, imagem e memória*. Campinas: Mercado das Letras, 2012. p. 21-34.
- GIL, José. *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GINZBURG, Carlo. Notas sobre um problema de método. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. s/p.

- GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg, uma biografia intelectual*. Milão: Giangiocomo Feltrinelli Editore, 2003.
- GUINLE FILHO, Jorge. *A pintura contra a parede*. Rio de Janeiro: MAM; Funarte, 1981. Entrevista concedida a Ronaldo Brito.
- GUINLE FILHO, Jorge. Como matei uma aula de arte em um shopping center. In: CATÁLOGO oficial da exposição *Como vai você, Geração 80? Revista Módulo*, Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, n. 55, p. 8, 1984.
- GUINLE FILHO, Jorge. Expressionismo vs Neo-Expressionismo. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 327-331.
- GUSTON, Philip. <http://www.tate.org.uk/art/artists/philip-guston>, acesso dia 8 de dezembro de 2015.
- HARING, Keith. http://www.e-biografias.net/keith_haring, acesso dia 8 de dezembro de 2015.
- HENCHT, Roland. A escritura da História da Arte diante dos modernos. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 30-60.
- HERKENHOFF, Paulo. In: CATÁLOGO oficial da exposição *Como vai você, Geração 80? Revista Módulo*, Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, n. 55, 1984.
- HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo; GANDRA, Viviane (Orgs.). *Pintura além da pintura*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2011.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HORTA, Luiz Henrique. *Texto para individual na Galeria Manoel Macedo*. Ago./set. 1994, Belo Horizonte.
- HUCHET, Stéphane. Anotações do Colóquio *Tempo em Situação*. Escola de Belas Artes, 2012a.
- HUCHET, Stéphane. *Castaño: situação da pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- HUCHET, Stéphane. Dois sexos do espírito. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 dez. 2001a. Caderno Pensar, p. 4.
- HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria de Arte*. São Paulo: Edusp, 2012.
- HUCHET, Stéphane. *Lâmina Mancha Lápida*. Catálogo da coletiva *Poéticas Visuais*. Ouro Preto: UFOP, 1998.
- HUCHET, Stéphane. *Perspectivas críticas em arte*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2013.
- HUCHET, Stéphane. *Texto para a coletiva Linhas de Fuga*. Galeria de Arte do Espaço Cultural da Cemig, Belo Horizonte, nov. 2001.
- IMMENDORF, Jorg <http://www.superfictions.com/encyc/entries/immendorf>; acesso dia 8 de dezembro de 2015.
- KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KIEFER, Anselm http://www.metmuseum.org/toah/hd/kief/hd_kief, acesso 18 de novembro de 2015.
- LANNA, Andrea. *Geografia de uma invenção: mapas, mitos, mortes, mudas, mantos e monogramas*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- LONGO, Robert. <http://ropac.net/artist/robert-longo>, acesso dia 8 de dezembro de 2015.
- MAMMÍ, Lorenzo (Org.). *Carlito Carvalhosa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MATTOS, Cláudia Valladolid. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Concinnitas*, - São Paulo. v. 2, n. 11. 2007.
- MIGUEZ, Fábio. <http://www.nararoessler.com.br/exhibitions/55/> acesso a 24 de novembro de 2015.
- MORAIS, Frederico. Abertura também na cor? *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 jun. 1979.
- MORAIS Frederico. A pintura vive. Viva a pintura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 nov. 1983. Caderno Cultura, p. 3.
- MORAIS, Frederico. Como vai você, Geração 80? In: CATÁLOGO oficial da exposição *Como vai você, Geração 80? Revista Módulo*, Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, n. 55, p. 8, 1984.
- MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- MORAIS, Frederico. Hélio Oiticica, onde está você? *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, Avenir, n. 55, p. 5, 1984
- MORAIS, Frederico. O informalismo está de volta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979.
- MORAIS, Frederico. Texto para o cartaz da exposição *Brasil Desenho*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- MORAIS, Frederico. *Anos 80, a pintura resiste. BR80. Pintura Brasil. Década de 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p.13.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MOULIN, Fabíola et al. *Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: AMAP, 2009.
- NAME, Daniela. Muito além da pintura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 2014. Segundo Caderno, p. 2.
- NAVES, Rodrigo. *A calma dos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.
- NEMER, José Alberto. *Poema para individual*. Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). Belo Horizonte, 11 de outubro a 11 de novembro de 1985.
- NEMER, José Alberto. *Uma pintura, selva sensual*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 19 dez. 1998. Caderno Pensar, p. 2-3.
- NEMER, José Alberto. *XV Salão Nacional de Arte "Precariedade e Criação"*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1984.
- NOVALIS, *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Seleção de textos, 1986, p.65-69.
- OLIVA, Achille Bonito. *A vanguarda transvanguarda*. Trad. Cecília Costin. Milão: Electa, 1982.
- OLIVA, Achille Bonito. *Avanguardia e a transvanguardia*. Milão: Electa, 1982.
- OLIVA, Achille Bonito. In: BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 273.
- PEDROSA, Mário. *Arte ensaios: Mário Pedrosa*. In: MAMMÍ, Lorenzo (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.176-177.
- PENA, Fátima. *Primeira pessoa*. Belo Horizonte: Cas' a' screver, 2015.
- PONTUAL, Roberto. *Explode geração!*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.
- POLLOCK, Jackson <http://www.jackson-pollock.org>. acesso em 18 de novembro de 2015.
- RAMOS, Nuno. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REVISTA Universitária A&E. *Arte & Ensaios - UFRGS. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes*. Rio Grande do Sul: UFRGS, n.27, 1990.
- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA; Fernando Pedro da (Orgs.).

- Um século de história das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.
- RENALDIM, Ivair. http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_ivair.pdf, acesso 11 de abril 2016.
- ROLLA, Marco Paulo; LARSEN, Natália; SANTOS, Ana Luiza. *Outra presença*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.
- ROTHENBERG, Suzan, <http://www.art21.org/artists/susan-rothenberg>, acesso dia 8 de dezembro de 2015.
- RUBIN, Nana. 80: era uma vez uma geração. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 2014. Segundo Caderno, p. 1.
- SALZSTEIN, Sônia. *Os anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.
- SAMPAIO, Márcio. *Seis Pintores Mineiros nos anos 80*. BR 80: Pintura Brasil Década de 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991a. p. 22.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. USP, 2006.
- SEBASTIÃO, Walter. A arte dos anos 80 e 90: prospecções. *Jornal Estado de Minas*, 1992. Caderno de Cultura, p. 9.
- SEBASTIÃO, Walter. Prospecções: arte nos 80/90. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Orgs.). *Um século de história das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.316.
- SEBASTIÃO, Walter. Texto para o catálogo da exposição coletiva *Utopias Contemporâneas*. Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1992.
- SEBASTIÃO, Walter; ABRANTES, José Israel; PEDRO, Fernando; ANDRÉS, Marília (Orgs.). *Ana Horta*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- SEFFRIN, Silvana. *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- Coletânea de textos do autor. (Pensamento crítico, 2).
- SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- TWOMBLY, Cy <http://www.cytwombly.info>. acesso 18 de novembro de 2015.
- VALERY, Paul. *Os exercícios do espírito*. In: NOVAES, (Org.). São Paulo: Artepensamento, 1986, p. 29
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VILLA, Marco Antônio. *Ditadura à Brasileira 1964-1985*. São Paulo: Leya, 2014.
- WARBURG, Aby. El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Boticelli (1893) *El renacimiento del paganismo. Apontaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 72-122.
- WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México DF: Sexto Piso, 2004.
- WARBURG, Aby. Warburg y la elaboración de Mnemosyne. In: ATLAS Mnemosyne. Madrid: Ediciones Kal, 2010. p. 185-191.
- WOLFREYS, Julian. *Comprender Derrida*. 2. ed. Trad. Caesar Souza. Petrópolis: Vozes, 2012.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- Catálogos e jornais**
- A. F. A. A. *O excesso e o recesso*. Trad. Roberto Pontual. São Paulo: [s.n.], 1991. Catálogo da delegação francesa para a XXI Bienal de São Paulo, 1991.
- AMÉRICO, José; ÁVILA, Carlos; LABOURIAU, Sônia; MARZANO, Ângelo (Orgs.). *Antônio Julião*. Belo Horizonte: [s.n.], 1983. 48 p. Catálogo de exposição.
- BR 80: Pintura Brasil Década 80. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. 112 p. Catálogo de exposição.
- CANALE, Cristina. *Pinturas*. São Paulo: [s.n.], 1995. 20 p. Catálogo de exposição, 9-29 nov. 1995, Galeria de Arte São Paulo.
- CHÃO e Parede. Belo Horizonte: [s.n.], 1990. 36 p. Catálogo de exposição, 28 out. 1994, Galpão EMBRA.
- CONSTRUÇÃO Selvagem. Belo Horizonte: [s.n.], 1990. 20 p. Catálogo de exposição, 28 nov. - 21 dez. 1990, Grande Galeria Palácio das Artes e Pace Galeria de Artes; 14 jan. - 3 fev. 1991, Centro Cultural São Paulo.
- COSTA, Marcus Lontra. *Anos 80: o palco da diversidade*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995a. 66 p. Catálogo de exposição, 1995, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- COSTA, Marcus Lontra. *Descendo a Serra / Subindo a Serra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cândido Mendes, 1988. Catálogo de exposição.
- COSTA, Marcus Lontra. *Infância perversa*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995. Catálogo de exposição, 1995, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- COSTA, Marcus Lontra. *Onde está você, Geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. 155 p. Catálogo de exposição.
- COSTA, Marcus Lontra. *Território ocupado*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1997. Catálogo de exposição.
- COSTA, Marcus Lontra. *Velha mania*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1985. Catálogo de exposição.
- GABINETE de arte: uma cidade e seus artistas. Belo Horizonte: [s.n.], 2000. 162 p. Catálogo de exposição, jun. 2000.
- GUIGNARD: 50 anos de uma escola de arte. 60 p. Catálogo de exposição, 1994, Galeria Vidyã.
- LANNA, Andrea. *Desenho*. Belo Horizonte: [s.n.], 2013. 28 p. Catálogo de exposição, 18 jun. - 5 jul. 2013, Galeria de Arte Espaço Cultural da CEMIG.
- LANNA, Andrea. *Kamikaze*. Belo Horizonte: [s.n.], 2007. 13 p. Catálogo de exposição, 13 abr. - 3 maio 2007, Fundação Clóvis Salgado.
- LANNA, Andrea et al. *Linhas de fuga*. Belo Horizonte: [s.n.], 2001. 64 p. Catálogo de exposição, nov. 2001, CEMIG Galeria de Arte.
- MAGALHÃES, Francisco. *Alguns desenhos para Cy*. Belo Horizonte: [s.n.], 2008. Catálogo de exposição, 5-26 nov. 2008, Espaço Cultural Cemig - Galeria de Arte.
- MARZANO, Ângelo. *Dissimulacros*. Belo Horizonte: [s.n.], 1989. 6 p. Catálogo de exposição, 3-21 maio 1989, Palácio das Artes e Pace Galeria de Artes; 27 jun. - 30 jul. 1989, MHERJ.
- NEMER, José Alberto. *Utopias contemporâneas*. Belo Horizonte: [s.n.], 1992. Catálogo de exposição, 1992, Palácio das Artes.
- PENNA, Alicia. *Texto para a individual Kamikaze*. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Cultura, 2007. Catálogo de exposição, 13 abr. - 03 maio 2007, Palácio das Artes.
- PROJÉTEIS da Arte Contemporânea Funarte. [s.l.]: [s.n.], [s.d.] Catálogo de exposição, 2004-2005, Funarte.
- RENNÓ, Cristiano. *Objetos e instalações*. Belo Horizonte: [s.n.], 1990. Convite de exposição, 18 dez. 1990 - 18 jan. 1991, Arte Contemporânea Getúlio.
- RODRIGO Andrade. São Paulo: [s.n.], 1995. 24 p. Catálogo de exposição, 6 jun. - 1º jul. 1995, Galeria Camargo Vilaça.
- SAMPAIO, Márcio. *Dez artistas mineiros no MAC*. São Paulo: [s.n.], 1984. Catálogo de exposição, jun.-jul. 1984, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- SECCO, Maria do Carmo. Cartaz da Exposição Brasil Desenho/VII Salão Nacional de Artes Plásticas.
- SECRETARIA de Estado da Cultura. *7º Salão Paulista de Arte Contemporânea*. São Paulo: [s.n.], 1989. 60 p. Catálogo de exposição.