

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

LEANDRO GONÇALVES LANÇA

A profanação sagrada de Márcia X.

BELO HORIZONTE  
2017

LEANDRO GONÇALVES LANÇA

A profanação sagrada de Márcia X.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem.

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René  
Philippe Huchet

Coorientador: Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill

BELO HORIZONTE  
2017

Laça, Leandro Gonçalves, 1985-  
A profanação sagrada de Márcia X [manuscrito] / Leandro Gonçalves  
Laça. – 2017.  
119 f. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.  
Coorientador: Marcos César de Senna Hill

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Arte erótica – Teses. 2. Erotismo – Teses. 3. Performance (Arte) –  
Teses. 4. Instalações (Arte) – Teses. 5. O Sagrado – Teses. 6.  
Blasfemia – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Hill, Marcos Cesar de  
Senna, 1956- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de  
Belas Artes. IV. Título.

CDD 704.9428

*Aos que escolhem a terceira margem.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais pelos sentimentos que sempre ultrapassam qualquer compreensão.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcos Hill pela generosidade e por ter acreditado nessa pesquisa desde sempre.

Aos professores doutores Stéphane Huchet, Daisy Turrer e Liliza Mendes pelo acolhimento, pelas orientações na qualificação e por aceitarem compor a banca avaliadora final.

À Clarissa Carvalhaes, que carinhosamente realizou a revisão do texto.

Por último, sou grato à Capes pela a bolsa de mestrado concedida e imprescindível para a realização desta dissertação.

## RESUMO

A performance/instalação “Desenhando com terços” de Márcia X constitui o objeto principal dessa pesquisa. A partir da articulação de conceitos como erotismo, sagrado e profano, pretendemos demonstrar que em sua obra não há um movimento puro e único de iconoclastia ou profanação, mas uma coexistência de contrários, o que torna a artista uma criadora de enigmas e paradoxos. Em sua obra, haveria nesse sentido, ao mesmo tempo, um jogo entre profanação e sacralização. Os caminhos singulares pelos quais a artista optou por trilhar em sua trajetória a distinguem, desde seu início na década de 1980, de qualquer grupo ou movimento da arte brasileira, sobretudo aquele que convencionalmente ficou conhecido como “Geração 80”.

**PALAVRAS-CHAVE: performance, erotismo, sagrado, profanação**

## ABSTRACT

The performance / installation "Desenhando com Terços" by Márcia X is the main subject of this paper. From the articulation of concepts such as eroticism, sacred and profane, we intend to demonstrate that in her work there is no pure and unique movement of iconoclasm or profanation, but a coexistence of opposites, which makes the artist a creator of enigmas and paradoxes. In her work, there would be at the same time a puzzle between profanation and sacralization. The unique ways in which the artist has chosen to trace her trajectory distinguish her, since her first start in 1980s, from any other group or movement of Brazilian art, especially the one that conventionally became known as "Generation 80".

**KEYWORDS: Performance, eroticism, sacred, profanation**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** - Campanha por Diretas Já (1984)

**Figura 2** - Primeiro Festival Rock in Rio (1985)

**Figura 3** - Sandro Chia “Water Bearer”, 1981 (óleo e pastel s/ tela. 81 1/2 × 67 ) Tate Gallery.

**Figura 4** - Cartaz da exposição “Como Vai Você, Geração 80? ”. 1984

**Figura 5** - Victor Arruda, “No banheiro do navio”, 1988, acrílica sobre tela, 160 x 130 cm.

**Figura 6** - Eduardo Kac, performance na praia em Ipanema. 1982

**Figura 7** - Mário Ramiro na produção do trabalho “Clones”: Uma Rede Simultânea de Rádio, Televisão e Videotexto (1983)

**Figura 8** - "Eletro Esfero Espaço" (1986-2015), Guto Lacaz

**Figura 9** - Maratona Impressionista do grupo *A Moreninha* em Paquetá. Foto de Ricardo Leoni, publicada no *O Globo*.

**Figura 10** - Roteiro do Happening do grupo *A Moreninha* na galeria *Saramenha*, em 1987

**Figura 11** – Grupo Cuidado Louças. Performance Cozinhar-te. 1980

**Figura 12** – Chuva de dinheiro, de Márcia X. e Ana Cavalcanti. Rio de Janeiro. 1983

**Figura 13** – Ibidem

**Figura 14** – Tricyclage. Intervenção na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. 1985

**Figura 15** – Academia Performance. Rio de Janeiro. 1987

**Figura 16** - Exposição de Ícones do Gênero Humano. Rio de Janeiro. 1988

**Figuras 17 e 18** - Soap Opera. Rio de Janeiro. 1988

**Figura 19** - Baby Beef Rio de Janeiro. 1988

**Figura 20** - Sem título. Da série *Fabrica Fallus*. Rio de Janeiro. 1992-2004

**Figura 21** - Parte da instalação *Os Kaminhas Sutrinas*. Coleção Gilberto Chateaubriand. 1995

**Figura 22** - Reino Animal. Coleção Gilberto Chateaubriand. 2000

**Figura 23** - Reino Distante. Objeto. 1998

**Figura 24** - Instalação Reino dos Céus. Fotografia Vicente de Mello. 2000

**Figura 25** - Performance/Instalação Ação de Graças. Foto Wilton Montenegro. 2002

**Figura 26** - Performance/Instalação Pancake. Foto Wilton Montenegro. 2001

**Figura 27** - Performance/Instalação Alviceleste. Foto Adelmo Lapa. 2003

**Figura 28** - Imagem da performance/instalação *Desenhando com terços*. Casa de Petrópolis, 2000.

**Figura 29** - Ibidem

**Figura 30** - Fotograma de *Desenhando com terços*. 2006

**Figura 31** - Vóvozinha, Lobo Mau e Chapéuzinho, da série Fábrica Fallus de Márcia X.

**Figura 32** - Falo Marajoara do período Pré-Colombiano

**Figura 33** - Representações fálicas em deuses egípcios.

**Figura 34** - Representação do deus Príapo

**Figura 35** - Representação do deus Liber

**Figura 36** - Representação de Mutunus Tutunus em afresco na cidade de Pompéia

**Figura 37** – Exemplos de fascinus romanos

**Figura 38** - Obelisco egípcio na Praça de São Pedro

**Figura 39** - Liliana Maresca. “Cristo autotransfundiéndose”. 1988

**Figura 40** - Mujeres Públicas, Oración por el derecho al aborto, 2004.

**Figura 41**- “Virgen del Cerro” Anonimo, 1720. Museu Nacional de Arte de La Paz.

**Figura 42**- Mujeres Creando. *La Virgen Barbie*. Foto Julieta Ojeda. 2010

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 – O OUTRO LADO DA “GERAÇÃO 80”</b> .....	11
1.1 O contexto de um “retorno à pintura” no Brasil.....	12
1.2 A invenção de um conceito-síntese: “Geração 80”.....	19
1.3 As opiniões divergentes da pura celebração.....	26
1.4 Os “moreninhos” e o crítico italiano: um caso emblemático.....	36
1.5 Revendo o conceito de geração.....	42
<b>CAPÍTULO 2 – PERCURSO X</b> .....	46
2.1 As primeiras ações.....	49
2.2 O direcionamento para objetos e instalações.....	62
2.3. As performances/instalações .....	67
<b>CAPÍTULO 3 – A PROFANAÇÃO SAGRADA DE “DESENHANDO COM TERÇOS”</b> .....	78
3.1 O caráter ritualístico de “Desenhando com terços” .....	80
3.2 A profanação sagrada.....	82
3.3 O culto ao falo na antiguidade e a sobrevivência dessa imagem.....	94
3.4 O terço sagrado .....	100

<b>3.5 A apropriação de símbolos religiosos por mulheres artistas na América Latina...</b>	<b>103</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>113</b>

## Introdução

*Transgressora às avessas*

*De costumes e banalidades*

*De comitês e obviedades*

(Mediúnica- Poema de Alex Hamburger)

O impulso motivador dessa pesquisa se dá a partir do ato censório promovido pelo CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) em 2006 retirando da exposição *Erótica - Os sentidos na arte*, fotogramas da performance/instalação de Márcia X *Desenhando com terços*. Na graduação havia me dedicado a outro caso de censura, aquele sofrido por Nan Goldin em 2012 pelo espaço cultural Oi-Futuro. Situações de interdição assim sempre me interessaram, uma vez que a censura à arte é sempre um tributo ao poder desta, além da singular condição de revelar mais do que esconder.

A princípio, a pesquisa daria um enfoque ao caso de censura estabelecendo o papel fundamental que o erotismo ocupa na obra em questão, sua relevância, o incômodo que provoca e sua consequente interdição. A partir de um amadurecimento do trabalho e do processo de orientação decidimos direcionar o foco mais ao percurso de Márcia X e a obra *Desenhando com terços* especificamente, e não ao poder censório e suas consequências. Desse modo a pesquisa caminhou na direção de uma análise mais profunda da obra em si e dos questionamentos que ela suscita ao invés da querela entorno da censura. O erotismo enquanto conceito fundamental da pesquisa permaneceu em destaque. Imbuídos pelo viés de Georges Bataille, e tendo em vista a relação direta que *Desenhando com terços* estabelece com o universo do religioso e do sagrado, optamos por, (ainda na esteira batailleana) dissertar sobre a vinculação do erótico com o sagrado a partir dos conceitos de profanação e transgressão discutidos por Giorgio Agamben.

No primeiro capítulo fizemos uma contextualização do período que ficou conhecido na arte brasileira como “Geração 80” e como Márcia X se insere nesse contexto como parte de uma comunidade (dos sem comunidade) de artistas que, por optarem por caminhos diferentes, foram preteridos pela grande crítica da época que privilegiou a produção pictórica. No segundo

capítulo propomos um breve percurso de revisão da carreira de Márcia passando pelas três fases de sua produção que podem ser analisadas de forma marcante. Destacamos as primeiras performances nos anos 1980, onde fica evidente um viés crítico institucional. A mudança na década seguinte que é marcada pela produção de objetos e instalações. E a última fase dessa produção onde a artista retoma a performance com uma outra agenda de questões e agora construindo ações que se desdobram no espaço como instalações. Finalmente, o terceiro e último capítulo tem como objetivo a análise da obra *Desenhando com terços* a partir de um referencial teórico que percebe no universo simbólico uma convergência entre o sagrado e profano, o puro e o impuro, o erotismo e a religião.

## **Capítulo 1 – O outro lado da “Geração 80”**

A arte brasileira nos anos de 1980 ficou marcada em uma vasta bibliografia por dois grandes clichês que parecem indissociáveis: “retorno à pintura” e “Geração 80”. Consolidou-se a imagem de que a produção de todo esse rico período se resumia à emergência de jovens artistas que optaram pela pintura como meio e estariam em consonância com certa tendência internacional, verificável no sucesso do *neo-expressionismo* alemão, na *transvanguarda* italiana e na *bad painting* americana.

Neste capítulo pretendemos compreender a partir dos principais discursos críticos da época e de alguns construídos décadas depois, como se estabeleceu esses clichês e como a sua permanência pouco contribui para uma visão ampliada da produção em artes visuais nos anos 1980. Nesse sentido, tentamos contribuir, juntamente com outros trabalhos que começam a surgir nos últimos anos interessados em realizar uma revisão historiográfica do período que, se legitimou e catapultou como nunca antes uma produção muito jovem, ao mesmo tempo negou a uma parcela enorme de outros jovens artistas qualquer visibilidade digna.

## 1.1 O contexto de um “retorno à pintura” no Brasil:

O contexto social, político e cultural do Brasil nos anos de 1980 não poderia ser mais efervescente e ambíguo. Se no cenário político o país era marcado pela intensa mobilização popular que reivindicava eleições diretas e havia certo otimismo no processo de redemocratização, no plano econômico enfrentávamos estagnação, com elevados índices de inflação e desemprego, além de perda do poder de consumo da população. Se pairava no ar um clima de “desbunde” depois de duas décadas de controle ditatorial, o surgimento da AIDS criava um refluxo de medo e luto.

No campo da cultura em geral, o período era marcado pelo crescimento vertiginoso do poder de atuação e influência dos meios de comunicação de massa. A década ficaria conhecida como o início de uma era de onipresença da televisão nos lares da classe média brasileira. O início da computação, o acesso ao telefone, a proliferação de rádios FM divulgando as dezenas de bandas de *rock* que surgiam, a expansão dos satélites: tudo contribuía para o clima de globalização que fazia ao menos a classe média de um país subdesenvolvido como o Brasil, se sentir mais conectado ao mundo desenvolvido.

Pela primeira vez as imagens produzidas pela indústria cultural internacional chegavam ao Brasil ao mesmo tempo em que eram produzidas e atingiam diretamente o grande público. O impacto da MTV americana na juventude nesse momento é um grande exemplo disso.



Fig 1. Campanha por Diretas Já (1984)



Fig 2. Primeiro Festival Rock in Rio (1985)

No campo da arte, após as décadas de 1960 e 1970, onde grande parte dos artistas direcionou seu olhar para as experiências que envolviam a ideia de desmaterialização<sup>1</sup>, e onde parecia não haver mais pintura, a virada para os anos 1980, ao menos institucionalmente aponta para uma mudança de direção. Para constatar isso, basta olharmos para a quantidade de grandes exposições em sequência que celebravam euforicamente um suposto “renascimento da pintura” que para alguns estaria morta durante as décadas de 1960/1970. Até que ponto esse fenômeno pode ser entendido como um processo de “retorno natural”, a partir de uma visão histórica cíclica ou como manobra decorrente da constante e massiva ação de agentes influentes no mundo da arte, é algo difícil de precisar. A crítica e curadora Ligia Canongia cita algumas dessas exposições que marcaram o período:

“Bad Painting” (1978) com curadoria de Marcia Tucker no New Museum of Contemporary Art, em New York; “A New Spirit in Painting” (1980) com curadoria conjunta de Nicholas Serota, Norman Rosenthal e Christos M. Joachimides na Royal Academy of Arts em Londres; “39ª. Bienal de Veneza” (1980); “Die Neuen Wilden” (1980) com curadoria de Wolfgang Becker na Neue Galerie de Aachen, Alemanha; “Zeitgeist” (1982) com curadoria de Christos M. Joachimides no Martin Gropius Baus, de Berlim; e a “Documenta 7” (1982) com curadoria de Rudi Fuchs em Kassel, Alemanha.<sup>2</sup>

Nesse momento merece destaque o fato da Bienal de Veneza e a Documenta, as duas exposições mais influentes do mundo, darem destaque à pintura já no início da década de 1980. Segundo o pesquisador Ivair Junior Reinaldim:

Enquanto em Veneza, sua abordagem esteve restrita à esfera mais específica de uma mostra especial, sob o sugestivo título de *Aperto '80* [Abertura 80], em Kassel, na *Documenta 7*, o direcionamento assumido pelo curador geral, o holandês Rudi Fuchs (1942-), deu maior ênfase ao fenômeno de retomada

---

<sup>1</sup> “O minimalismo, a arte Conceitual, a arte povera, a *Body Art* e a *Land Art* foram decisivos para o que se convencionou chamar de desmaterialização da arte. A despeito de suas diferenças, essas tendências surgiram como contrapontos críticos às poéticas formalistas, voltadas para a produção de objetos destinados à contemplação estética. Desmaterialização não significava, porém, imaterialidade, mas a experimentação de métodos alternativos de invenção poética independentes dos ofícios e da produção artesanal de objetos. Ao priorizarem a ideia em detrimento da obra (conceituais); a apropriação de objetos descartados pelo consumo em lugar dos procedimentos técnicos convencionais (povera) e a efemeridade de performances e intervenções em lugar da perenidade da obra de arte (*Body Art e Land Art*), essas tendências da produção contemporânea trilharam caminhos opostos aos da materialidade da pintura, da escultura e demais meios artesanais.” COCCHIARALE, Fernando.

“Entre a ordem e o ícone”. 2011. Disponível em: <http://galeriamarceloguarnieri.com.br/novosite/wp-content/uploads/2015/07/Cristina-Canale-txt.pdf>

<sup>2</sup> CANONGIA, Ligia. Anos 80: Embates de uma Geração. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010. p. 229

da produção pictórica, o que não só reforçou a importância que essa tendência já encontrava no meio internacional de artes visuais, como também colaborou consideravelmente para intensificar os posicionamentos críticos assumidos em defesa ou em oposição à “nova” pintura.<sup>3</sup>

De fato, é a partir dessas duas importantes exposições que o debate em torno da pintura começa a ganhar corpo e destaque.<sup>4</sup> O crítico alemão Benjamin Buchloh, que em 1981 já havia publicado um texto de oposição à pintura daquele momento, “*Figures of authority, Ciphers of Regression*”, irá endereçar duras críticas a Documenta 7. Apontada como uma exposição regida pelos interesses do mercado, era denunciada sua suposta adequação à política neoconservadora, de viés econômico neoliberal. De acordo com Maria de Fátima Morethy Couto, que pesquisou a crítica internacional do período, Buchloh já manifestava em seu texto de um ano antes esse suposto conservadorismo e o agrado ao mercado que essa “nova” pintura proporcionava.

Buchloh denuncia, em tom contundente, a celebração de gêneros convencionais e modos tradicionais de representação, bem como a reaparição da expressividade e da sensibilidade como critérios de avaliação estética então em curso na Europa. Censura, em especial, a exaltação de uma produção pictórica “que aceita ingenuamente a delineação gestual, o contraste de cor acentuado e o empasto carregado”, assinalando o quanto ela reitera o desejo do artista e do mercado de arte de reafirmar os papéis já consagrados e o quanto “o gesto pictórico ‘pleno de espontaneidade’ se converte, mediante sua repetição, em um mecanismo vazio”. Contrapõe-se, assim, à visão de outros historiadores e críticos de arte de destaque no cenário europeu, como Rudi Fuchs e Achile Bonito Oliva, que faziam declarações como:

“A pintura é salvação. Representa a liberdade de pensamento, é sua expressão triunfante. (...) O pintor é um anjo da guarda que bendiz o mundo com sua paleta. Talvez o pintor seja o querido dos deuses”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> REINALDIM, Ivair Junior, Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil / Tese apresentada ao PPGAV-EBA-UFRJ, 2012.p.40

<sup>4</sup> A importância decisiva dessas exposições pode ser compreendida como sinal de um momento histórico onde a figura do curador supera o poder de legitimação da crítica, como sugere a teórica Anna Maria Guash: “que pode ser dito em qualquer caso é que, para a pós-modernidade, as exposições são o que na definição e legitimação das vanguardas históricas, do futurismo ao surrealismo, foram os manifestos e o que para as neovanguardas surgidas depois da Segunda Guerra Mundial representaram os discursos de historiadores e, particularmente, de críticos”. GUASH, Anna Maria. Los Manifiestos del Arte Posmoderno / Textos de exposiciones 1980-1995, Madrid, Akal Editorial, 2000. P. 5. Apud: COCCHIARALE, Fernando. “Entre a ordem e o ícone”. 2011.

<sup>5</sup> COUTO, Maria de Fátima Morethy. A Pintura em Questão: Arte e Crítica nos Anos 80. In: Poiésis. No. 17. 2011. p.21

Hall Foster, também a essa altura, já possuía uma visão pessimista em relação ao contexto norte americano da época. Segundo Couto,

Foster é enfático ao afirmar que o neoexpressionismo era um “pastiche histórico das vanguardas”, não porque acreditasse que a pintura, enquanto meio, teria encontrado seu fim, mas porque percebia que a nova pintura não possuía caráter reflexivo e cedia, sem maiores resistências, aos apelos de um mercado em busca de produtos facilmente vendáveis.<sup>6</sup>

É bom destacar, que um dos curadores da bienal de Veneza daquele ano de 1980 era Achille Bonito Oliva, que como lembra Ivair, se tinha como proposta curatorial “evidenciar uma projeção para o futuro, para o que imaginavam que pudesse vir a ser a arte produzida na década de 1980, em verdade, estavam também insinuando uma “orientação”, reforçando uma tendência, que gradualmente alcançaria maior notoriedade no meio mundial de arte contemporânea.”<sup>7</sup> A partir desse momento não haveria retorno, estava constatado como bem assinala Ivair, a “reconsolidação do triângulo ‘ateliê-galeria-coleção’, anteriormente condenado e combatido por muitos artistas.”<sup>8</sup>

No Brasil, o mercado de arte dava passos largos para uma consolidação definitiva e festejava como ninguém a retomada da pintura. Depois de um grande crescimento na década anterior com o “milagre econômico” os anos de 1980 marcariam a consolidação de um mercado cada vez menos voltado para o modernismo e agora mais direcionado à arte contemporânea e à produção de jovens artistas. De acordo com Leonardo Bertolossi que realizou uma pesquisa sobre o mercado de arte nesse período, as galerias:

Thomas Cohn e a Saramenha de Victor Arruda no Rio, assim como Luisa Strina, Raquel Arnaud e a Subdistrito de Rubem Breitman e João Sattamini em São Paulo, teriam sido as galerias que mais se destacaram, e que investiram de forma mais intensa na geração 80, produzindo catálogos com imagens e textos de excelência de modo a cumprir um papel não realizado pelas

---

<sup>6</sup> Ibidem: p.18

<sup>7</sup> REINALDIM, Ivair, p.58. *Op.cit*, p.3

<sup>8</sup> Ibidem: P.59

instituições museológicas daquela década, chafurdadas em uma intensa crise econômica com escasso apoio estatal e investimento privado irrelevante.<sup>9</sup>

Em relação à influência do mercado nos rumos da arte brasileira nos anos 1980, é preciso reconhecer que a retomada da pintura não se deu apenas por esse fator. Isso seria conferir ao mercado um determinismo exagerado num campo complexo como o da arte. Porém, parece indiscutível o quanto o mercado foi fator importantíssimo nessa história. Isto posto, cabe a nós pesquisadores sempre evitar duas armadilhas muito perigosas: “esquecer o quão complexo é o mercado de arte brasileiro (devido suas limitações, incapacidade de absorção plena da produção e mecanismos perversos de retenção da mesma) e tomar este mesmo mercado como barômetro da produção artística em foco.”<sup>10</sup>

No plano teórico, Achille Bonito Oliva encabeça uma retórica crítica que se infiltrou na imprensa internacional de arte no início da década de 1980. O termo “transvanguarda” entra definitivamente no vocabulário artístico com a publicação de seu livro *A Transvanguarda Italiana* (1980), onde Oliva apresenta uma tendência da arte italiana exemplificada por artistas como Francesco Clemente, Mimmo Palladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia e Nicola de Maria. Para Oliva a nova geração de pintores já não compartilhava dos pressupostos que vigoraram durante o período das vanguardas. Sua teoria da transvanguarda se construía assim, basicamente a partir de uma tentativa de oposição e superação das vanguardas. Nesse sentido, uma forte característica das vanguardas seria o caráter racionalista das mesmas, o que faria a arte perder a dimensão fundamental do prazer. A transvanguarda, diferentemente, restituiria o vigor da imaginação livre das amarras da razão que, supostamente, sufocam a emoção.

Outra característica da transvanguarda em oposição às vanguardas seria sua forma de pensar a história da arte. Enquanto as últimas tenderiam a pensar a história como uma evolução linear, nos moldes de um “darwinismo linguístico”, de uma ideia evolucionista da arte, a transvanguarda inaugura uma outra mentalidade. Os artistas identificados com o conceito adotam uma postura de “nomadismo” frente à história, podendo transitar entre períodos e

---

9 BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)*. Tese apresentada ao PPGAS USP, 2014. P.69

<sup>10</sup> MOURA, Tatiana Drummond. *Década de Oitenta: Arte das Ruas e Arte das Galerias*. In: XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH 50 Anos. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-São Paulo. 2011. P.2

estilos, criando narrativas que passam a ser designadas com termos que serão exaustivamente utilizados como: citação, apropriação e deslocamento. As obras transvanguardistas tenderiam à fragmentação e à combinação eclética, de distintas referências. Uma mesma obra poderia aludir simultaneamente a alegorias barrocas, ao cubismo, às gravuras japonesas e ao expressionismo abstrato, por exemplo, o que revelaria a combinação de tendências e períodos diferentes da história da arte.



**Fig 3. Sandro Chia “Water Bearer”, 1981 (óleo e pastel s/ tela. 81 1/2 × 67 ) Tate Gallery.**

Por fim, outra marca da transvanguarda seria a diluição das fronteiras que separavam linguagens e imagens entre “alta” e a “baixa” cultura. O uso não hierárquico de referências visuais resultava em trabalhos que podiam mesclar um grande arcabouço de imagens provenientes da história da arte, com imagens do panteão popular, regionalista, juntamente com um sem número de imagens produzidas pela indústria cultural.

Reavaliar o passado, mas sem hierarquias. De fato, os artistas da transvanguarda o fazem a partir de uma ótica do presente, sem esquecer que vivem em uma sociedade de massas, atravessada pela produção de imagens dos *mass media*. Assim, esses artistas contaminam frequentemente distintos níveis da cultura, o alto das vanguardas históricas e de toda história da arte, e o baixo resultante da cultura popular, que provém também da indústria cultural.<sup>11</sup>

Para muitos, o esforço de Bonito Oliva parecia apontar para um resgate da arte italiana em sua potência pictórica, e, a partir disso, retomar para a Europa a hegemonia do campo artístico que havia migrado para os EUA na década de 1960.

Assim como no exterior, é possível verificar que no Brasil uma série de mostras destacando a pintura começaram a surgir em sequência, atraindo muita atenção das escolas de arte, das instituições culturais, do jovem, porém promissor mercado de arte, e claro, da mídia. Em solo nacional, segundo Ricardo Basbaum foram importantes as seguintes exposições:

“Entre a Mancha e a Figura” (MAM, setembro de 1982, RJ), “A Flor da Pele” (Centro Empresarial Rio, maio de 1983, RJ), “3x4 Grandes Formatos” (Centro Empresarial Rio, setembro de 1983, RJ), “Brasil Pintura” (Palácio das Artes, novembro de 1983, BH), “Como Vai Voce, Geracao 80?” (Parque Lage, julho de 1984, RJ), “Geracao 80” (Galeria MP2 Arte, julho de 1984, RJ) e “Arte no Espaço” (Galeria Espaço, Planetario da Cidade do Rio de Janeiro, outubro de 1984).<sup>12</sup>

Na segunda metade da década poderíamos destacar as exposições: *Transvanguarda e Cultura*, com curadoria de Bonito Oliva no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; *18ª. Bienal Internacional de São Paulo* (1985), conhecida como *A Grande Tela*, com curadoria de Sheila Leirner no Pavilhão da Bienal, São Paulo; e a *Imagens da Segunda Geração* (1987), com curadoria de Tadeu Chiarelli no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. A primeira mostra de destaque nos anos 1980 a apontar para uma retomada da pintura foi a *Entre a Mancha e a Figura*<sup>13</sup>, em 1982, com curadoria de Frederico Moraes, no Museu de Arte Moderna do Rio

---

<sup>11</sup> BONITO OLIVA, Achille. Apud: GUASCH, Anna Maria. Los Manifiestos del arte pós-moderno – textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Akal, 2000. P.37

<sup>12</sup> BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: **Gávea**, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, PUC, n. 6, 1988.

de Janeiro, MAM-RJ. Nesse momento o “retorno à pintura” já havia recebido a chancela internacional de Veneza e Kassel, e nos textos de Frederico Morais já era nítida a influência da transvanguarda de Bonito Oliva.

Segundo Reinaldim, já havia nessa mostra, por parte de Morais, um tom mais passional na análise da produção pictórica e uma tomada de posição estratégica no sentido de situar aquela arte brasileira ao que acontecia no exterior.

Paralelamente à mostra organizada pelo crítico, foram expostas algumas pinturas do acervo do museu, reforçando visualmente a tese de referenciabilidade histórica da “nova” pintura, ao mesmo tempo em que eram projetados “continua e permanentemente *slides* dos novos artistas europeus e norte-americanos vinculados às novas tendências internacionais, como Baselitz, Lüpertz, Penck, Immendorf, Salomé, Schnabel, David Salle, Per Kikerby, Basquiat”. Nesse sentido, tratava-se agora não de um mapeamento, mas de um projeto mais ambicioso de “atualização artística”, reconhecendo-se a necessidade urgente de aproximar a pintura brasileira produzida naquele momento daquela que ganhava maior destaque internacional (mesmo que somente através do uso de imagens das mesmas).<sup>14</sup>

Essa estratégia que em *Entre a Mancha e a Figura*, apenas se esboçava, se concretizará de fato na *18ª Bienal de São Paulo*, em 1985, onde a curadora Sheila Leirner dispôs na “grande tela” as pinturas de jovens artistas brasileiros em meio aos seus pares europeus e norte-americanos, separados por alguns centímetros, numa expografia até hoje polêmica.

## 1.2 A invenção de um conceito-síntese: “Geração 80”

Apesar de muitas mostras terem dado destaque à pintura durante toda a década, aquela que marcou de fato o imaginário social e se tornou um divisor de águas dentro da história da arte brasileira, foi a exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1984, sob curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager. Tendo 126 artistas participantes, a maioria esmagadora do Rio de Janeiro

---

<sup>13</sup> Exposição contava com a presença de artistas de períodos anteriores como Flavio de Carvalho e Iberê Camargo que estariam ali criando uma ponte para uma produção mais recente como as de Jorge Guinle e Charles Watson.

<sup>14</sup> REINALDIM, Ivair, p.56. *Op.cit*,

e outros tantos de São Paulo, o mote da exposição era realizar um grande apanhado do que estaria produzindo os jovens artistas do período, tendo uma grande parcela destes nem concluído seus cursos de formação.<sup>15</sup>



Fig 4. Cartaz da exposição “Como Vai Você, Geração 80?” (1984)

Mesmo com toda a celebração em torno da volta à pintura, a exposição abrigava todos os tipos de meios, suportes e poéticas variadas, tendo a diversidade como marca principal. Porém, um conjunto de fatores tais como: a recepção festiva de grande parte da crítica e da mídia, o entusiasmo evidente do curador (e então diretor do Parque Lage) Marcus Lontra, e o lançamento na ocasião do livro *Explode Geração* de Roberto Pontual, contribuíram para a consolidação definitiva do rótulo “Geração 80”, e dessa exposição como um manifesto público do retorno da pintura no Brasil.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Essa exposição marcaria o início de um fato inédito no Brasil até aquele momento, a apropriação voraz de artistas ainda estudantes ou recém-saídos das faculdades ou ateliês pelo circuito e sua transformação imediata em ícones de uma nova situação artística.

Em texto oficial da exposição os curadores já deixavam claro que na visão deles aquela geração se opunha aos “pavores conceituais” (termo que nesse contexto poderia designar várias propostas experimentais das décadas de 60/70) das gerações anteriores. A resposta da “nova geração” se concentrava no prazer.

Afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se hoje, ninguém alimenta o pedantismo de se “entrar para a história”, de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, sem os pavores conceituais. Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos preciosos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos.<sup>17</sup>

Frederico Morais, Roberto Pontual e Marcus Lontra sem dúvida se destacam como os principais críticos nos anos 1980 que tiveram uma recepção otimista e entusiasmada da nova produção pictórica. Morais já era reconhecido por sua atuação como crítico e curador nas duas décadas anteriores, sobretudo por seu engajamento ideológico junto a artistas (como Cildo Meireles e Artur Barrio) que, principalmente na década de 1970, produziram obras de grande impacto experimental, de crítica política e institucional em um ambiente de censura. Inesquecível nesse sentido foi a exposição *Do corpo à Terra* organizada pelo crítico em Belo Horizonte, no ano de 1970.

No final dessa década e início dos anos 1980, Frederico Morais irá deslocar seus interesses para o novo capítulo que a pintura parecia começar a escrever na história. O resultado desse interesse culminará em uma série de exposições organizadas por Morais, a partir de *Entre a Mancha e a Figura*, em 1982, e vários textos sobre o tema. De modo geral, o pensamento de Morais nesse momento é muito influenciado pela teoria da transvanguarda de Bonito Oliva. Assim como o crítico italiano, adota uma postura de contrapor a produção da década anterior com a atual, percebendo na “nova pintura” um retorno a subjetividade que teria sido abandonado na década de 1970 mais interessada na objetividade. Enxerga na nova onda da pintura, um “cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos dez ou quinze anos, a

---

<sup>16</sup> Vale ressaltar, desde o início, que a chamada “Geração 80” é formada quase que exclusivamente por artistas do eixo Rio/São Paulo, oriundos sobretudo do Parque Lage e da FAAP. Essa restrição geográfica é só mais uma das muitas lacunas que a historiografia da arte recente precisa cobrir acerca do período.

<sup>17</sup> LEAL; MAGER; COSTA, 1984 In: COSTA, Marcus de Lontra. Onde está você, Geração 80. Rio de Janeiro / Recife / Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004/2005. P.100

aridez de uma arte hermética, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, que necessitam de explicações”.<sup>18</sup>

Um outro ponto muito afirmado por Morais e que aparece também na retórica de Oliva, é a ideia de que esse retorno da pintura seria um reencontro do artista com a emoção e o prazer de pintar, contra o caráter excessivamente “cerebral e intelectual” da arte dos anos 1970. Esse argumento que parece remontar a velhos dualismos como corpo *versus* mente ou emoção *versus* razão será recorrente no discurso de Morais, como pode ser visto aqui:

A nova pintura, ao contrário da arte anterior, é algo visceral, que entra pelos poros, pela narina, pelos ouvidos, vai diretamente ao estômago e ao coração, antes mesmo de passar pelo cérebro. As novas tendências informais/figurativas, com toda sua carga de violência e emoção, de humor e sujeira, de temas obscenos e desbragada fantasia, surgem, assim, como uma reação à tautologia da arte conceitual, com o seu intelectualismo hermético, e à assepsia da arte construtiva, em suas vertentes mais radicais, com seus sistemas, sua lógica e seu rigor purista.<sup>19</sup>

Roberto Pontual, que, assim como Frederico Morais, já era um crítico atuante, também será um importante defensor e divulgador da “volta à pintura”. Ainda que fazendo uso de argumentos parecidos com os de Morais, diferente deste, que identificava a retomada da pintura como um reflexo direto do que acontecia na Europa e nos EUA, dando destaque à transvanguarda e acatando as teorias de Bonito Oliva, Pontual se preocupava em dar ares mais nacionalista àquela produção. Merece destaque o seu livro *Explode Geração!*, onde analisa de forma otimista os artistas que “explodiram” naquela década. Segundo Tadeu Chiarelli, que faz ótima análise do livro, a filiação da “Geração 80” à transvanguarda internacional era uma leitura a ser evitada por Pontual, uma vez que mantinha a arte brasileira naquele velho lugar de “influenciada” pela onda internacional do momento, destituída de singularidade. Para se opor à essa leitura indesejada, Pontual teria criado a estratégia de aproximar aquela jovem geração à

---

<sup>18</sup> MORAIS, Frederico. Panorama confirma novas tendências da pintura (1979). In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Funarte 2006. P. 322.

<sup>19</sup> MORAIS, Frederico. “Gosto deste cheiro de pintura”. In: *3 x 4. Grandes Formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983. P.83

um “hipotético fundamento barroco” que, para o autor, seria o melhor espelho da experiência brasileira.<sup>20</sup>

O que confere à Geração 80 o seu autêntico tom é esse misto de idealismo (disciplina íntima) e de romantismo (anseio de aventura) que faz a grande força do barroco. Eis a primeira conclusão a retirar da fileira de nadas: a Geração 80 recupera para si o fundamento barroco que espelha, possivelmente melhor do que qualquer outro, a experiência brasileira como um todo.<sup>21</sup>

Ao aproximar a “Geração 80” ao barroco, Pontual não só legitimava aquela produção, mas estrategicamente lhes dava uma aura de brasilidade que, segundo Chiarelli “em tese, desestabilizaria qualquer crítica à aderência daquele agrupamento à moda mais recente da cena artística internacional.”<sup>22</sup> Mas o autor de *Explode Geração!*, iria além em sua tese nacionalista. Segundo ele, mesmo quando os artistas brasileiros estariam absorvendo o que acontecia fora do país, o faziam a partir de modelos criados aqui.

[...] se ela estende a sua fome de olhar para fora do país e do continente e se, de longe ou de perto, por experiência direta ou por ouvir dizer, descobre na Europa e/ou nos EUA fontes irresistíveis de interesse [...], o mais importante a lhe dar vigor é, no entanto, a capacidade maiúscula que observo nela de assentar-se fundamentalmente sobre modelos endógenos. De aceitar e beber de preferência água nossa. E, por mais sorte ainda, os dois modelos que ela absorve em primeira linha são aqueles que melhor refletem o que eu chamaria de “a polaridade essencial do espírito criador brasileiro”: de um lado, ardente, o *modelo antropofágico*; do outro, ponderado, o *modelo construtivo*. Absorvemos numa troca e numa concomitância como poucas vezes se viu tão avivada, oportuna e fértil entre nós [...].<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Interessante notar que, se Pontual via paralelos entre a “Geração 80” e o barroco, Bonito Oliva antes dele encontrava paralelos entre a sua transvanguarda e o maneirismo afirmando que os dois estilos compartilhavam do “nomadismo cultural” e do “ecletismo estilístico”, ambos como manobras para recriar a arte através da citação de elementos de toda a cultura.

<sup>21</sup> PONTUAL, Roberto apud CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - ARS, São Paulo, v.8, n.15, 2010, p.97

<sup>22</sup> CHIARELLI, Tadeu. Ibidem

<sup>23</sup> PONTUAL, Roberto apud CHIARELLI, Tadeu. 2010. P. 98. Op.cit.

Colando à “Geração 80” conceitos como barroco, antropofagia e concretismo, Pontual parecia disposto a qualquer malabarismo para garantir a brasilidade da nova produção que, para a maior parte dos críticos, possuía um caráter de fenômeno internacional dentro de uma perspectiva de mundo globalizado e multicultural. Não é por acaso que Chiarelli, ainda que tardiamente, avalia o livro *Explode Geração!* “como uma espécie de manifesto, travestido de texto analítico”.

Em Marcus Lontra, encontramos eventualmente um discurso ainda mais aguerrido e empolgado em relação aos “novos ares” que os anos 1980 traziam. Talvez por se tratar de um crítico e curador mais jovem, que estava mais próximo dos artistas, sobretudo no Parque Lage onde era diretor, e é claro, por ser um dos curadores da famosa *Como vai você Geração 80?*. Um ano antes da exposição no Parque Lage Marcus já começava a publicizar sua posição contrária à arte produzida em anos anteriores e celebratória em relação à tradição da pintura. Acompanhava assim o ritmo ditado pela “grande crítica” mais experiente.

Eis do que se trata: pintar. Passada a festa, na qual a experimentação do “novo” era lei e os decretos de morte aos suportes tradicionais sucediam-se uns aos outros rotineiramente, o artista contemporâneo enfrenta a tradição: sobre ela se debruça, corajoso, a resgatar a sua história, a se propor questões.<sup>24</sup>

Para Lontra, os jovens artistas que despontavam, eram em nada devedores aos movimentos experimentais que marcaram as décadas de 1960/1970. Tinham como característica investir primordialmente nas técnicas tradicionais do fazer artístico e estavam conectados com um momento político de otimismo no país:

Essa atmosfera de reconquista democrática evidentemente sensibilizou toda a pintura, toda a arte do país, em especial os mais jovens. E todos passaram a pintar cada vez mais, pintando não só as suas histórias particulares, mas procurando os nossos sonhos comuns, os nossos mitos, a crença de que, passado o pesadelo, tudo ia dar certo. A Geração 80, que nasceu sob a égide do narcisismo, desprezando o passado,

---

<sup>24</sup> COSTA, M. À flor da pele – pintura e prazer, 1983 In: COSTA, Marcus de Lontra (cur.). Onde Está Você, Geração 80?. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. P. 97

ignorando o futuro, passou a ser o exemplo mais completo, a síntese do otimismo que invadia o país.<sup>25</sup>

Como vemos aqui, era comum nessa época a tendência em associar aquele momento cultural com a abertura política como se a arte fosse um simples desdobramento do quadro político-social. Para críticos como Moraes, Pontual, Lontra, entre outros, o processo de redemocratização após duas décadas de ditadura militar traria consigo um certo clima de liberdade e otimismo que supostamente reverberaria nos trabalhos artísticos. Contudo, nenhum desses críticos conseguiu mostrar evidências visuais ou conceituais dessa correlação tão propalada na obra dos artistas. Isso não quer dizer, naturalmente, que os artistas eram imunes ou ignorantes ao contexto sócio-político, mas que infelizmente, essa leitura se mostrou vazia.

Uma opinião diferente dos críticos citados pode ser encontrada nos textos de Jorge Guinle Filho, que além de ser um dos maiores artistas deste período, possui uma produção crítica cada vez mais valorizada. Para Guinle, a pintura brasileira naquele momento guardava diferenças importantes em relação à transvanguarda ou o expressionismo alemão como queria Moraes, e tão pouco possuía um caráter nacionalista como gostaria Pontual.

Estão ausentes nos trabalhos brasileiros a busca de identidade nacional, (que se nota nos italianos e alemães, como Penck), os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato do shopping center. Estão ausentes a representação da sexualidade amiúde amorfa e anônima das grandes cidades (que se nota em Salomé). O ato de pintar no caso brasileiro, talvez até privilégio que ele supõe, indica por si só um feito orgástico. Estão ausentes a busca de um passado remoto (no caso italiano, Mímo Paladino e Clemente). Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós? O barroquismo de um Schnabel ou de um Chia pouco lhes interessam, assim como os efeitos textuais mais carregados (Schnabel ou Anselm Kiefer), ou o falso expressionismo melodramático alemão.<sup>26</sup>

Como mostram pesquisas específicas sobre a crítica de arte do período, como as de Reinaldim e Couto, se na cena internacional houve fortes reações críticas à produção pictórica

---

<sup>25</sup> COSTA, Marcus de Lontra. “A festa acabou? A festa continua”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 352

<sup>26</sup> GUINLE FILHO, Jorge: “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou como matei uma aula de arte num Shopping Center”. In: MÓDULO, Edição Especial – Catálogo Oficial da Exposição “Como vai você Geração 80?”. INAP/FUNARTE: Julho, 1984.

dos anos de 1980, por aqui no Brasil coube a um artista (Ricardo Basbaum) o pioneirismo em abordar com profundidade crítica a nova pintura sob um viés diferente da pura celebração.

### 1.3 As opiniões divergentes da pura celebração

Na segunda metade dos anos 1980, Ricardo Basbaum destaca em seu texto “Pintura dos Anos 80: algumas observações críticas” um profundo descontentamento e preocupação com a forma genérica e descuidada com que os conceitos da *Transvanguarda Internacional* foram justapostos à produção brasileira. Tal processo teria se dado a partir do pensamento de figuras como Frederico de Moraes, Roberto Pontual e Marcus Lontra, nomes importantes no cenário daquele momento e que agiam menos como críticos e mais como “promotores e administradores culturais procurando orientar suas táticas de ação no sentido de forçar o redirecionamento das máquinas institucionais para o objetivo de legitimação da pintura.”<sup>27</sup> Para Basbaum, o maior problema nesse momento era a distância que essa crítica mantinha das obras.<sup>28</sup> Ao invés de se deterem sobre as especificidades de cada produção em relação direta com as obras, preferiam construir suas análises a partir de posicionamentos genéricos sobre o comportamento geral de uma “geração”.

É interessante destacar que a ausência de uma leitura crítica em contato direto com as novas obras não prejudica a repercussão do fenômeno da Geração 80. De fato, as ideias que acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como slogans, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutor e transgressor, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral, etc. Bastante ilustrativo é o título de artigo da revista *Manchete*, em 18/06/84: “Transvanguarda: o Pop e o Punk explodem nas telas”. Torna-se necessário reconhecer que esta adjetivação apresenta alto grau de eficiência, ao destacar de imediato a nova produção da anterior. “Geração

---

<sup>27</sup> BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: Gávea, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, PUC, n. 6, 1988. P.15

<sup>28</sup> A única exceção nesse cenário segundo Basbaum era Jorge Guinle Filho: “Sua produção crítica procura sempre articular-se em relação direta com as obras ou artistas analisados, evitando desviar-se por interesses que vinculariam a análise do fato artístico a outras determinações e demonstrando assim preocupações com aspectos teóricos e estruturais da nova pintura”.

80” é um slogan eficiente, mas na falta de outra dimensão crítica mais consistente, transforma-se em frágeis conceitos, sujeitos ao consumo desgastante da mídia.<sup>29</sup>

Anos ou décadas depois dos anos de 1980, muitos historiadores e críticos de arte brasileiros faziam análises ou dariam depoimentos fazendo uma revisão do período, seguindo a trilha aberta por Basbaum. Vejamos alguns depoimentos:

Para o crítico e curador Ivo Mesquita,

Talvez a Geração 80 seja mais uma figura de retórica do que propriamente uma geração de artistas brasileiros que tenha transformado o meio artístico local ou apresentado uma produção mais instigante ou contestadora em relação às gerações anteriores. Ao contrário, quando se observa a grande maioria da produção pictórica daquele período, percebe-se o hedonismo narcisista que se movimentava para produzir imagens e superfícies que não foram além dos estereótipos e clichês de sempre - paisagens, corpos, explosão de cores, energia - e da vaidade infantil de exhibir-se. O que foi tomado como audacioso e revigorante, tornou-se rapidamente uma convenção. Gestualidade energética, pinceladas grossas, estocadas de tinta sobre a tela, empasta, contornos escuros, atitudes “tão cheias de espontaneidade”, foram todos usados como elementos pictóricos e expressivos à exaustão, até virarem uma mecânica vazia, autorreferente, que alimentava a “expectativa ingênua” no potencial liberador de práticas artísticas apolíticas e não-dialéticas”. O que críticos e pesquisadores (eu, inclusive) receberam e aclamaram como renovador ou revigorante não passou de um evento, ou de uma série de eventos, em um momento de expectativas e fantasias coletivas. A “Geração 80” enquanto grupo não tinha um projeto, não definia um programa, não propunha uma estratégia de produção. Propunha a pintura, ponto. O resto era festa, media e mercado num momento de transformação nacional, mas não tinha nada a ver com as demandas reais. A pintura se tornou um fetiche, objeto aurático, de culto, para consumidores.<sup>30</sup>

O crítico Paulo Sergio Duarte já tem uma visão do período atrelada ao contexto socioeconômico.

A visão de uma retomada da pintura, numa pregação da “espontaneidade”, do “ato livre”, na qual a grande arte expressionista do início do século XX foi

---

<sup>29</sup> Ibidem: p.14

<sup>30</sup> MESQUITA, Ivo. Territórios do sentido. Texto publicado em “Daniel Senise – Ela que não está”, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.

reivindicada para dar lastro histórico às novas manobras dos anos 1980 contra as correntes críticas e “conceituais”, coincide com a ascensão do neoliberalismo dos dois lados do Atlântico: de um lado, Ronald Reagan; do outro, Margaret Thatcher. O elogio do mercado como regulador de toda a vida social, em detrimento das políticas compensatórias conduzidas sob a intervenção do Estado, é a mentalidade predominante no poder. Ali estavam definitivamente enterrados os sonhos de 1968. No cotidiano, uma nova figura aparece: no lugar dos hippies e suas utopias de vida alternativa e comunitária, surgem os yuppies (young urban professionals); o neologismo não é introduzido gratuitamente. O individualismo, o apreço pelas grifes de marcas famosas, a valorização do alpinismo social fazem parte desse contexto maior, no qual a arte assume seu papel de decorar salas e alegrar ambientes para júbilo dos marchands. Algo como se “um elefante incomodava muita gente, uma instalação incomodava muito mais”. Diga-se, de passagem, que não há nenhum mal numa obra de arte ser decorativa. Matisse é muito decorativo. O problema se encontra no intencional baixo nível de formalização da então chamada “nova pintura”, na maior parte dos casos, com o decorrente deboche da atitude intelectual e na excessiva exploração de truques explorados *ad nauseum*. Mais do que isso, há um claro investimento na oposição acirrada a qualquer linguagem que explorasse, não nos seus temas, mas na sua sintaxe, um viés crítico e solicitasse uma inteligência do olhar.<sup>31</sup>

A curadora Ligia Canongia chama atenção para o clima de oposição maniqueísta que imperava naquele momento e como isso dificultava análises mais ponderadas e menos radicais.

No Brasil, a crítica desmembrava-se entre os que eram simpatizantes das teorias transvanguardistas de Bonito Oliva e que leram imediatamente o aspecto hedonista e a recuperação do corpo como libertação do pedantismo formal, e aqueles que as criticavam como facilidades teóricas inconsequentes, diante de sua falta de consistência ideológica. No primeiro time, os curadores da exposição do Parque Lage afirmavam que a geração 80 estava longe dos ‘pavores conceituais’ (...). Já na apresentação da mostra, homogeneizavam a produção pela defesa da sensualidade da arte e do prazer de sua fatura, tidos como eixos dominantes, que estariam ultrapassando as amarras intelectuais do conceitualismo, sem ponderar que, diferentemente, poderia haver ali uma outra sorte de conceitos, tendo por objetivo o rebatimento dos pressupostos idealistas da história moderna.<sup>32</sup>

Sobre a ideia de prazer que foi exaustivamente associada à pintura, o curador Luiz Camillo Osório também manifesta seu descontentamento em entrevista com Daniel Senise,

---

<sup>31</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. Arte em diferentes voltagens. 2007. Texto disponível em: <http://www.suzanaqueiroga.com/pser.html>

<sup>32</sup> CANONGIA, Ligia. Anos 80: Embates de uma Geração. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010. P.231

pintor emblemático do período e que, em sua visão, possui uma pintura mais reflexiva e conceitual e menos sensorial, na contramão do que era propagado sobre a “Geração 80”:

Tenho muitas dúvidas sobre o significado da Geração 80, sobre o modo como se definiu o retorno à pintura, o apelo ao prazer do gesto pictórico, das cores, da materialidade. A meu ver, houve um discurso empobrecedor das expectativas em relação à pintura. Como se ela fosse apenas veículo de prazer sensorial e o que isso implicou de acomodação institucional e cinismo. Parece-me, mantidos esses termos, um desserviço à pintura.

A tentativa passional de defender o “retorno da pintura” acabou por retornar com velhos dualismos como “mente (intelecto) e corpo (lugar do prazer por excelência) que alguns artistas brasileiros dos primórdios da contemporaneidade haviam tentado superar (artistas remanescentes do neoconcretismo, notadamente Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape)”.<sup>33</sup> Além do dualismo, retornaram também com outra ideia ultrapassada: a de grandes rupturas entre períodos históricos. Como se fosse possível falar em uma geração 80 que se contrapunha a uma geração 70 e 60.

Vigorou durante bom tempo uma disputa entre de um lado, eufóricos e ingênuos defensores de toda e qualquer pintura que era produzida, e de outro, a turma que só via “retorno à ordem” e conservadorismo em quem pintava. Fato é que o tal fenômeno conhecido por “Geração 80”, ao mesmo tempo em que elevou sobremaneira a visibilidade de muitos artistas, eclipsou a produção de vários outros que não se adequavam a uma cartilha também construída no calor dos acontecimentos e que não dava conta de explicar o próprio movimento “sem movimento”. Uma vez que, entre os próprios artistas que aceitavam o rótulo geracional, não era possível achar uma coesão entre os trabalhos que pudesse configurar a ideia de movimento artístico, como em períodos anteriores. Ou seja, mesmo entre aqueles artistas que tinham em comum a pintura como meio, a pluralidade estilística e filosófica, aliada ao imaginário pessoal de cada artista, era tão intensa que impedia o agrupamento destes em uma “escola” ou “movimento”.

---

<sup>33</sup> COCCHIARALE, Fernando. “Entre a ordem e o ícone”. 2011. Disponível em: <http://galeriamarceloguarnieri.com.br/novosite/wp-content/uploads/2015/07/Cristina-Canale-txt.pdf>

Como podemos ver, vigorou nas análises de Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcus Lontra, a ideia de que a produção dos anos 1980 além de totalmente desconectada da década anterior, se opunha a ela. Para contrapor 1970 e 1980, valiam-se de dicotomias como razão/emoção, objetividade/subjetividade, sério/lúdico, hermético/prazeroso, etc. Fazendo uma observação crítica a esse “vício da época” em Roberto Pontual, por exemplo, Tadeu Chiarelli observa que um artista como Sergio Romagnolo, que em sua produção apresentava uma preocupação em relação à natureza da arte e da pintura não agradava ao crítico, tão preocupado em valorizar a suposta relatividade de conceitos que norteavam a produção da “Geração 80” no geral. Em relação à Leda Catunda, outra artista emblemática do período ele destaca:

O posicionamento de Pontual não permite que ele perceba que a produção de Leda Catunda, ao mesmo tempo em que se apresentava como uma das mais originais de sua geração, não deixava de trazer dados claros de sua filiação a determinados artistas da geração anterior. A então jovem artista, sempre atenta às ponderações de Romagnolo, desenvolvia uma tradução positiva para os estilemas típicos de sua época, os questionamentos presentes nas produções de artistas como Regina Silveira, Nelson Leirner e Julio Plaza que haviam sido seus professores na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).<sup>34</sup>

Nessa mesma linha poderíamos citar a produção de Jac Leirner que em séries apresentadas em 1987 como “Os cem” e “Pulmão” obras realizadas com cédulas e com maços de cigarro, investia em um projeto conceitual muito mais próximo de artistas de uma geração anterior, como Cildo Meireles ou José Resende. Se havia em muitas poéticas uma continuidade conceitual e experimental, críticos como Paulo Sérgio Duarte fazem questão em destacar que houve também uma continuidade na pintura dos anos 1970 para 1980:

Aqui, como lá fora, grandes artistas nunca haviam abandonado a pintura. Basta lembrarmos alguns brasileiros notáveis na integridade de suas obras, como Iberê Camargo, Hércules Barsotti, Milton da Costa, Maria Leontina, Eduardo Sued, Volpi, todos pintando no início dos anos 80. Destes, Sued, hoje aos 79 anos, continua a surpreender pela corajosa experiência que expande sua linguagem a cada nova exposição. Esses pintores encontravam continuidade na investigação rigorosa conduzida por jovens artistas como Jorge Guinle, Elisabeth Jobim, Inês Araújo, o grupo Casa 7 (Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade), em São Paulo, para citarmos apenas alguns.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - ARS, São Paulo, v.8, n.15, 2010, p.101

<sup>35</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. Da Era Reagan a Era Bush. Revista Bravo! Número 82, de julho de 2004, pg. 79 a 81.

Um caso interessantíssimo me parece o de Victor Arruda<sup>36</sup>, nesse cenário, que surge no final dos anos 1970 com uma pintura estranha a tudo o que se fazia no Brasil, com a série: “*iconografia escrota*” e atravessará toda a década seguinte como um estranho no ninho do que foi celebrado como “Geração 80”, mesmo tendo a pintura como *médium*. A maior razão para a produção de um pintor como Arruda ter ficado à margem do mercado, num período supostamente tão glorioso para a pintura, parece ser o viés crítico corrosivo de sua produção pictórica. Para o crítico Adolfo Montejo Navas,

O grau de discrepância crítica que a pintura de Victor Arruda exerce dentro de sua própria cultura estética é a sua inscrição, o que a une e a separa. (...) No caso da Geração 80, na qual foi inscrito na verdade mais a posteriori que a priori, e inserido como uma lateralidade bem-vinda deve-se dizer que seu lugar acaba sendo o de um estranho num ninho que privilegia a volta da pintura sem necessidade de correlatos contextuais. (...) De fato, a celebração festiva, cromaticamente exuberante, do retorno à pintura deste período, e a sua revitalização do fazer, chocam-se com as telas cinzentas de Victor Arruda, assim como com seu acervo figurativo tosco, de contraestética.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Victor Arruda além de artista, era museólogo e sócio de uma das galerias mais importantes do Rio de Janeiro, a Saramenha que representava sobretudo artistas que haviam despontado nos anos de 1970 como Antonio Dias, Waltércio Caldas, Cildo Meireles e Tunga.

<sup>37</sup> NAVAS, Adolfo Montejo. “Uma pintura crítica” in: Victor Arruda (org) Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2011. Pp.9,11

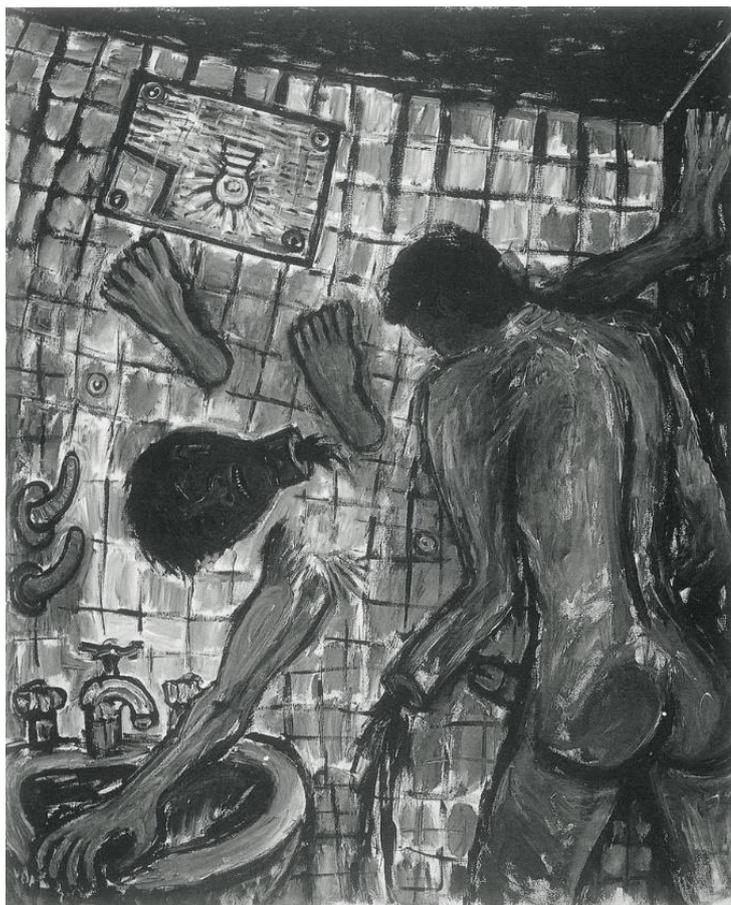


Fig 5. Victor Arruda, “No banheiro do navio”, 1988, acrílica sobre tela, 160 x 130 cm.

Se por um lado havia sim nos anos 1980, uma série de jovens artistas interessados em romper com aquilo que havia pautado a arte brasileira nos anos 1960/1970 em termos conceituais, materiais, expressivos e ideológicos, havia, por outro, muitos artistas que como Ricardo Basbaum certa vez declarou sobre si: “considerava mais provocadora as publicações da FUNARTE sobre Barrio, Cildo Meirelles e Waltércio Caldas, do que toda a discussão sobre *Transvanguarda*.”<sup>38</sup>

Essa “outra geração 80”, mais interessada em Marcel Duchamp, na *Art-Pop* inglesa ou norte-americana, no *Grupo Fluxos*, do que retorno à pintura (ainda que muitos deles pintassem também) produziu artistas que só muitos anos depois e mais recentemente começaram a ser notados. Nessa turma, poderíamos citar por exemplo o multi Eduardo Kac que nos anos 1980 iria da performance, com o coletivo Gang e seu “Movimento de Arte pornô no Brasil,” até o

---

<sup>38</sup> MOURA, Tatiana Drummond. Década de Oitenta: Arte das Ruas e Arte das Galerias. In: XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH 50 Anos. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH-São Paulo. 2011. P.14

pioneirismo na arte digital; Mário Ramiro, um dos artistas mais interessantes a trabalhar com arte/ciência/tecnologia, tendo desenvolvido obras com redes de telecomunicações, rádio, telefone, televisão, secretária eletrônica, videotexto, *slow-scan* TV, etc; Barrão, artista que muito antes de ficar mais conhecido pela atuação no grupo *Chelva Ferro*, já realizava nos anos 1980 objetos de composições diversas além de atividades com vídeo, pinturas ao vivo, shows musicais e performances com o grupo *Seis Mãos*, formado por Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta; Hudinilson Junior, pioneiro na arte com xerografia no Brasil e que há muito poucos tempo passou a ter reconhecimento; no campo da vídeo-arte poderíamos citar Eder Santos, Sandra Kogut e Tadeu Jungle como nomes que levaram essa linguagem a um novo patamar na arte brasileira; Guto Lacaz, outro artista multimídia com intensa produção envolvendo tecnologia e construção de objetos. Depois de 40 anos de carreira, Guto teve em 2016 pela primeira vez uma obra adquirida por uma instituição de arte: a instalação *Eletro Esfero Espaço*, comprada pela Pinacoteca de SP.



**Fig 6. Eduardo Kac, performance na praia em Ipanema (1982)**



**Fig 7. Mário Ramiro na produção do trabalho “Clones”:** Uma Rede Simultânea de Rádio, Televisão e Videotexto (1983)



**Fig 8. "Eletro Esfero Espaço" (1986-2015), Guto Lacaz**

Enfim, poderíamos citar muitos outros, que, como os citados, ou tiveram um reconhecimento tardio e mesmo assim foram pouco vistos e estudados ou ainda nem tiveram qualquer visibilidade. Sem contar aqueles que, como em qualquer período, ainda nem foram descobertos.

Curiosamente, enquanto Bonito Oliva, e Frederico Morais na sua esteira, caracterizaram os anos 1980 como um período de retomada das narrativas individuais e o desligamento do artista de um projeto maior e coletivo, se ampliarmos o olhar encontramos uma série de ações coletivas e diversos grupos como: *Nervo Óptico*<sup>39</sup> no Rio Grande do Sul, *Radio Novela*<sup>40</sup>, *Cuidado Louças*<sup>41</sup> e *A Moreninha*<sup>42</sup> no Rio de Janeiro; ou mesmo os grupos *3 NÓS 3*<sup>43</sup> e *Casa*

---

<sup>39</sup> O grupo *Nervo Óptico* foi um coletivo atuante no Rio Grande do Sul no final dos anos de 1970 voltado para práticas experimentais e com forte teor crítico ao mercado. Era formado por artistas como: Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Carlos Asp, Carlos Athanázio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos. Nos anos de 1980 o grupo daria origem ao Espaço N.O que influenciou a produção de muitos artistas jovens. “Ainda no cenário gaúcho, a década de oitenta herdou, sobretudo do grupo *Nervo Óptico*, um ambiente artístico mais arejado, uma vez que este grupo, mais vinculado à performance, à intervenção, à fotografia, foi responsável pela quebra de padrões artísticos até então vigentes.” (BRITES, Blanca. “Breve olhar sobre os anos oitenta”. In: *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. GOMES, Paulo (org.). Porto Alegre, Lahtu Sensu, 2007. p. 137)

<sup>40</sup> Grupo que surgiu no início da década de 80 na PUC-RJ e realizou diversas ações não só na universidade, como em outros espaços no Rio de Janeiro. O grupo *Rádio Novela* participou, com videinstalações e performances, de eventos importantes, como: 8º Salão de Artes Plásticas (MAM), Como vai você Geração 80? (EAV), O Visual do Rock (MAM), Artes das Artes (Noites Cariocas, Morro da Urca), 68 X 88 (Espaço Cultural Sergio Porto). Em suas ações performáticas, agregava um número grande de pessoas, mas possuía, como núcleo central, Nelson Ricardo Martins (diretor do grupo), Sergio Mauricio e Flávia Portela.

<sup>41</sup> Márcia X fez parte do grupo *Cuidado Louças* que em 1980 apresentou a performance “Cozinhar-te”, no III Salão Nacional de Artes Plástica no RJ. Nessa ocasião o grupo recebeu o prêmio de viagem pelo país.

<sup>42</sup> Falaremos mais adiante especificamente sobre o coletivo “*A Moreninha*”.

<sup>43</sup> O grupo *3 NÓS 3*, formado por Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França, atuava com intervenções nos espaços públicos em São Paulo, modificando o ambiente urbano e arquitetural no projeto chamado *Intervenções Urbanas*. Alguns trabalhos do grupo foram: *Ensacamento*, encapuzamento com saco plástico preto de monumentos públicos da cidade; *X-Galeria*, lacramento simbólico de galerias de arte da cidade, com um grande “X” feito com fita crepe, acompanhado de um bilhete afixado à porta de entrada com a mensagem: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”; e ações no complexo viário da cidade feitas com extensas faixas de plástico colorido.

*Sete* de São Paulo. Outra situação com a qual tenho me deparado na pesquisa é a enorme quantidade de trabalhos realizados em parcerias entre artistas (Márcia X é exemplar nesse quesito), o que também contradiz essa leitura de individualismo exacerbado do período. Com exceção do grupo *Casa Sete* (que era voltado à pintura), os coletivos mencionados acima até hoje não tiveram o devido reconhecimento de suas produções. Ainda há uma grande lacuna na historiografia da arte brasileira quanto ao reconhecimento da existência e importância dos numerosos coletivos de arte surgidos durante a década de 1980.<sup>44</sup>

#### 1.4 Os “moreninhos” e o crítico italiano: um caso emblemático

No início desse capítulo, situamos o contexto geral daquilo que ficou conhecido como “Geração 80” e o seu famoso retorno a pintura. Em seguida apresentamos a limitação dessa leitura e a possibilidade de uma visão mais ampliada sobre a década. Agora, vejamos como um coletivo formado por artistas e um crítico, ainda na década de 1980, expôs e questionou o *status quo* do circuito artístico e como as participações diretas e indiretas de Márcia X nesse coletivo, nos ajuda a entender onde se insere a produção da artista que surge nesse período.

Como uma reação de viés artístico e crítico ao estado de coisas criado pelo clichê “Geração 80”, surge no Rio de Janeiro o grupo *A Moreninha* (1986-1988). É sintomática a forma como o grupo consolidou-se a partir de um movimento espontâneo entre alguns artistas de visitas recorrentes aos ateliês uns dos outros, cada semana em um ateliê diferente. Participavam do grupo: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Eneas Valle, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Márcia Ramos, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Maria Lúcia Catani, Valério Rodrigues, Hamilton Viana Galvão, Solange de Oliveira e o crítico Márcio Doctors. Inicialmente não havia a ideia de formar um coletivo, mas o simples e profundo desejo de conhecer e discutir de perto as próprias produções. Esse desejo, me parece, vinha exatamente na contramão de uma inquietação manifesta por Basbaum: a de que a maioria dos críticos de arte naquele momento não mantinha proximidade com as obras. De acordo com

---

<sup>44</sup> Em tese sobre o circuito e mercado de arte nos anos 80, Bertolossi chega a citar outros coletivos como: do *Arte/Ação*, do *Viajou Sem Passaporte* e do *Manga Rosa*, todos de São Paulo, do *Empreza*, de Goiânia, do *Armando Queiroz*, do Pará, e do grupo *Aranha*, de Fortaleza. (BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. 2014. P.76. Op.cit.)

o artista “as ações do grupo se dariam em relação à imprensa, à crítica e ao provincianismo do circuito, e marcaram uma retomada, por parte dos artistas, da fala e do discurso recalcados pela voracidade rasteira do comercialismo do momento.”<sup>45</sup>

De uma ideia lançada durante alguma visita em atelier, surgiu a proposta de uma ação que marcaria o início do coletivo *A Moreninha*. A proposição seria um piquenique de pintores no dia 1 o de fevereiro de 1987, data de instalação da Assembleia Constituinte Democratizadora. A ação seria divulgada à mídia e ao meio artístico carioca como uma excursão impressionista dos artistas da Geração 80 em Paquetá. Estes estariam comemorando o fictício centenário do grupo *A Moreninha*, “formado a partir da passagem de Manet pelo Brasil (em 1849) – grupo que congregaria pintores dedicados ao Impressionismo; a homenagem consistiria em uma maratona de pintura impressionista em Paquetá”<sup>46</sup>. Segundo Basbaum: “O objetivo imediato era criar um acontecimento de intervenção na dinâmica própria da imprensa, abusando da temporalidade da mídia, levando-a ao absurdo”<sup>47</sup>.

Após a ação não restaram dúvidas de que o objetivo fora muito bem alcançado. Em um momento onde bastava falar em Geração 80/Pintura para ter toda a mídia a seus pés, o evento na ilha foi amplamente documentado por jornais e televisão. Em matéria publicada no *Jornal O Globo* no dia seguinte, intitulada: “Maratona Impressionista em Paquetá”, era possível ler:

De todos os cantos chegavam pintores da Sociedade Brasileira de Belas Artes para se juntar ao grupo, jovens e senhores curiosos a procura de informações sobre onde se inscrever na “gincana de pintura”, a presença maciça de jornais e televisões e os próprios moradores lamentando que não tivessem se lembrado do “centenário da Moreninha” para fazer uma festa à altura, com direito à recepção do prefeito e banda de música.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> BASBAUM, Ricardo. E agora? In: *Arte & Ensaios. Revista de Mestrado em História da Arte*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, n. 9, 2002.

<sup>46</sup> BASBAUM, Ricardo. “Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde!”. *O Carioca*, nº 5, dezembro 1998.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> MARTINS, Alexandre. “Maratona Impressionista em Paquetá”. In: *O Globo: Segundo Caderno*. 02/02/1987. Disponível em: [https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf). Consultado em 23/01/17.

Com grande cobertura, o *Jornal do Brasil* iniciava assim sua matéria, o que nos permite ter uma ideia de como era veiculado o termo “Geração 80” como movimento estabelecido:

Os artistas plásticos do grupo de vanguarda Geração 80 fizeram verdadeira farofa ontem em Paquetá. Munidos de telas e pincéis, cada um deles esqueceu sua linguagem contemporânea e individual para pintar num só estilo do século passado: o impressionismo. Com isso, comemoraram o centenário de um suposto grupo chamado A Moreninha, formado por impressionistas apaixonados pela luminosidade de Paquetá.<sup>49</sup>



**Fig 9. Maratona Impressionista do grupo A Moreninha em Paquetá. Foto de Ricardo Leoni, publicada no O Globo.**

Colhendo o sucesso da primeira ação, o grupo se reuniu eufórico em dar continuidade ao projeto. Uma palestra de Achille Bonito Oliva na galeria carioca *Saramenha*, dentro de duas semanas, pareceu uma oportunidade ímpar ao coletivo para a realização de um *happening* “crítico da crítica”. Nas palavras de Ricardo Basbaum, o clima e intuito que pairava nesse momento era:

Oba! Vamos fazer uma intervenção na palestra do célebre crítico, mentor da Transvanguarda, tendência que chegava até nós, envolta em suspeitas do tipo “é um movimento conservador, pois só fala de pintura” ou então “trata-se muito mais de um jogo econômico do que artístico”. (...)A verdade é que

---

<sup>49</sup> *Jornal do Brasil* 2. Cidade. 02/02/1987. Disponível em: [https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf). Consultado em 23/01/17.

ninguém estava nem aí para ele (presente-pretexto com valor simbólico), a ação visava muito mais a plateia local, o circuito local, a arte local: a mesma coisa de sempre, fazer algo e produzir feedback, retorno.<sup>50</sup>

### ROTEIRO BONITO OLIVA

- 1 - CONCENTRAÇÃO ATEUÊ BERNEDO  
A ~~17h~~ 17h  
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO  
DRENTAS (PAULO COMPRO)  
BARBANTINHOS (TESTE - HILTON COMPRO)  
E DISCUSSÃO
- 2 - 20h CHEGADA NA SARAMENHA.  
A MORENINHA SE ESPANTA NAS  
CADENAS E OS GARÇONS SE  
ESCONDEM
- 3 - INÍCIO DA PAUSTRÁ.  
A MORENINHA ACENDE OS BARBANTES
- 4 - AOS "CINCO MINUTOS" DE PAUSTRÁ  
INICIA O SENTA-NEVADA. SENTA BERNEDO.
- 5 - IMEDIATAMENTE APÓS, ENTRAM OS  
GARÇONS SETINDO MOLDAS DE  
CHOCOLATE E TORRÕES
- 6 - A MORENINHA COLUCA AS DRENTAS
- 7 - ~~PAULO LIGA O RÁDIO~~  
OS GARÇONS ANUNCIAM "O DOCE ACABOU"
- 8 - A MORENINHA EXCLAMA "OH! AH!"
- 9 - PAULO LIGA O RÁDIO  
ENÉAS CANTA ÓPERA  
E OCORREM OUTRAS MANIFESTAÇÕES  
INDIVIDUAIS.

Fig 10. Roteiro do happening do grupo A Moreninha na galeria Saramenha, em 1987

Convidado pela galeria, que ficava dentro de um *shopping* na Gávea, Bonito Oliva iria apresentar um novo movimento identificado por ele como *Progetto Dolce*, que seria um

<sup>50</sup> BASBAUM, Ricardo. "Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde!". O Carioca, nº 5, dezembro 1998.

desdobramento da *transvanguarda*. O crítico e os responsáveis pela galeria foram avisados por uma ligação anônima de que haveria uma intervenção performática durante a palestra e pediram no início da noite que a intervenção ocorresse antes ou ao final da fala de Oliva. Alheios ao pedido protocolar, os membros do coletivo deram início à intervenção durante a palestra que transcorria em italiano (sem tradução). O *happening* deveria terminar em 15 minutos sob a deixa: “acabou o doce”, mas os desdobramentos foram imprevisíveis. Cinco artistas do grupo vestindo roupas de garçons e garçonetes entraram no espaço e serviam moedas de chocolate, torrões de açúcar e santinhos de São Cosme e Damião. Enquanto isso, membros do coletivo, disfarçados na plateia, se levantavam vez ou outra com orelhas de burro. O artista Enéas Valle acompanhava toda a palestra de costas com um retrovisor nas mãos. Mas o inesperado por todos estava por vir. Ricardo Basbaum levava em sua bandeja de garçom um gravador que tocava música sertaneja da dupla “Pirapó & Cambará” intercalada com trechos dos fragmentos de Heráclito. Bonito Oliva, que a esta altura já estava muito vermelho e irritado, levantou-se em direção a Basbaum e com um soco derrubou sua bandeja e o gravador. Nesse momento os artistas foram saindo da galeria repreendendo a agressão aos gritos de: “vai bater em artista lá na sua terra!”. Na saída, como lembra Basbaum, ainda encontraram a dupla Alex Hamburger (com chapéu de marinheiro feito de jornal dobrado e uma espada de *He-Man*) e Márcia X vestida de *Rambo*.

Os dias que se seguiram foram marcados por fofocas, discussões restritas ao circuito de arte e algumas relações afetivo-comerciais estremecidas. Mas o ápice do debate chegaria dias depois quando Bonito Oliva fez sua análise pública do ocorrido aos jornais. Antes de deslegitimar a ação do grupo como mera reação emotiva e desrespeitosa, Bonito realizou um diagnóstico da cultura brasileira em geral, a qual ele denominou pejorativamente de “cultura sambista”.

Na visão do crítico italiano, a cultura brasileira estaria reduzida (por uma série de tragédias sócio-políticas, mas também pela convivência de muitos intelectuais) a uma busca das raízes populares, à simplicidade da obra, ao folclore, em suma, na busca de uma “imagem carnavalesca de si mesmo” que agrada aos turistas. Sobre o cenário da arte, Oliva salientava que o público brasileiro não tinha conhecimento suficiente da produção artística que ocorria no exterior e por isso adotava artistas que simplesmente copiavam modelos estrangeiros. Um artista citado nesse sentido como mero “replicante” seria Rubens Gerchman:

Toda vez que penso em um artista como Rubens Gerchman, penso na figura dos *replicantes*, realizações de uma robótica avançada na qual os andróides parecem iguais aos homens verdadeiros, só que não têm sentimento. Gerchman representa o exemplo do replicante, o repetidor ao infinito dos modelos culturais desenvolvidos no exterior durante os últimos 20 anos, colhidos por um olhar esperto nas revistas de arte e em umas viagens aqui e ali. Em 12 anos de distância, vi seu trabalho se transformar, de uma análise antropológica sobre o território cultural brasileiro, em um trabalho de superfície pictórica que lembra os piores alunos da transvanguarda.<sup>51</sup>

Para finalizar, Bonito não deixou de citar a crítica de arte brasileira que para ele, depois da morte de Mário Pedrosa, seria provinciana e medíocre.

As reações aos comentários de Oliva vieram de todos os lados, afinal, em uma mesma entrevista ele havia deslegitimado não só artistas visuais, mas abarcava a literatura e a música, citava gente como Jorge Amado, Vinicius de Moraes e grande parte da música brasileira como algo menor. Apesar do intenso debate e de muitas reações interessantes, citemos aqui apenas a reação de Frederico Moraes, que está dentro do interesse dessa pesquisa e é no mínimo reveladora e curiosa:

A grande época da crítica, tanto no Brasil, como no exterior, foi a década de 50. Quando ela era formada por pensadores que marcaram sua atuação pela ética e pelo distanciamento do mercado. Já Bonito Oliva é de uma geração mais nova, que não discute ou questiona o mercado de arte. E suas teses são por demais incorporadas ao mercado. O mercado pede uma nova moda a cada seis meses e ele está nesse jogo.<sup>52</sup>

Reagindo ao comentário de que a crítica brasileira seria provinciana e medíocre, Moraes acusou Oliva de ser influenciado pelo mercado, parecendo se esquecer que, durante anos ele próprio acatou e divulgou em seus textos as teses do italiano. Interessante é que o diagnóstico de Moraes vai na mesma direção daqueles que contestavam a crítica de arte da qual ele mesmo fazia parte sob rótulos como: conservadora, mercadológica, reacionária, etc. Nesse sentido, a declaração parece ter sido ao mesmo tempo uma confissão.

O coletivo *A Moreninha* estenderia ainda por mais um tempo suas ações, tendo organizado no mesmo ano a exposição "*Lapada Show*" (com os artistas do grupo e a presença

---

<sup>51</sup> ROELS Jr., Reynaldo. Cultura sambista: crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fevereiro 1987.

<sup>52</sup> Moraes, Frederico. Bom sujeito não é quem não gosta de samba. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 fevereiro 1987.

dos convidados Lygia Pape, Márcia X e Alex Hamburger) e lançado um livro e um vídeo chamado *Orelha*, na *Petite Galerie* em Ipanema. No ano seguinte encerrariam o grupo com a participação na exposição "*Le Déjeuner sur l'art: Manet no Brasil*", no Parque Lage, com curadoria de Frederico Moraes. Para a crítica e curadora Ligia Canongia o grupo foi importante, pois:

Questionou a ideia dessa preponderância eurocêntrica, e se negou a reconhecer a paternidade da transvanguarda. (...). Para eles, o artista brasileiro já tinha familiaridade histórica suficiente com a antropofagia, com a deglutição errática da modernidade, e suas referências estavam muito mais amparadas no hibridismo de nossos próprios modelos modernistas do que com o passado europeu.<sup>53</sup>

Para os artistas do grupo, as ações da *Moreninha* decretaram o fim da chamada “Geração 80”. De um modo ou de outro, o que se observou na década seguinte foi a sobrevivência de uma dezena de artistas que participaram da eufórica retomada da pintura e o esquecimento de centenas de outros que também privilegiavam o plano pictórico. Entre os que sobreviveram, cada um tomou um caminho muito próprio e particular no desenvolvimento de suas poéticas.

Não pretendemos nessa pesquisa negar ou diminuir a importância da pintura no período, que de fato, foi retomada e atualizada em um mundo saturado de imagens flutuantes. Mas se faz necessário, e cada vez mais, expandir as análises da época para além das polêmicas vazias e reducionismos que tentavam opor maniqueistamente tradicionais X experimentalistas ou pintura X arte conceitual. Faz-se necessário começar e entender como foi construída essa identidade temporal, sob o rótulo de “geração”, partindo do pressuposto de que toda identidade é uma invenção.

### **1.5 Revendo o conceito de geração**

O problema do termo “Geração 80” funcionar como conceito-síntese de um período específico da arte brasileira nos parecem ser dois muito evidentes: O primeiro é que ele sempre esteve associado diretamente a ideia de “retorno à pintura” e passa ainda hoje a falsa impressão

---

<sup>53</sup> CANONGIA, Ligia. Anos 80: Embates de uma Geração. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010. P. 42

de que todo artista visual na época estaria pintando, justamente num dos períodos de maior liberdade criativa no país. O segundo é a ideia mesmo de geração que, para muitos críticos e historiadores da arte, não serve para definir nem mesmo aqueles artistas que se dedicavam a pintura naquele momento. Como lembrou o curador Ivo Mesquita: “não são vistas no trabalho deles afinidades suficientes para que se possa falar em uma identidade artística geracional e programática como a que existiu, ainda que por pouco tempo, na geração de 22.”<sup>54</sup>

Uma possível solução para esse problema pode passar pela revisão do conceito de geração. Na filosofia e nas ciências sociais as bases para a reflexão acerca do conceito de geração são lançadas por Auguste Comte e Wilhelm Dilthey ainda no século 19. Mas é Karl Mannheim o responsável pelo pensamento moderno sobre o conceito e que se tornou uma referência indispensável.

Para Mannheim não era a data de nascimento comum que criava uma geração, e nem a mera presença em um momento histórico-social que seria suficiente para o desenvolvimento de uma visão de mundo comum entre indivíduos de idades próximas. O sociólogo húngaro foi diretamente afetado por uma expressão cunhada por Wilhelm Pinder<sup>55</sup>: “a não contemporaneidade dos contemporâneos”. Como explicar as muitas diferenças entre indivíduos que compartilhavam um mesmo período histórico, social, político e cultural?

Em 1928, em seu famoso ensaio intitulado “O problema das gerações” Mannheim propõem um conceito de geração que é dividido em três: “posição geracional”, “conexão geracional” e “unidade geracional”. De acordo com sua teoria, estar numa mesma “posição geracional” seria pertencer juntamente com outros indivíduos de idade aproximada a um mesmo contexto, sendo atingidos num mesmo espaço de vida sócio-histórico. Mas para que haja uma perspectiva comum entre esses indivíduos, segundo Mannheim, é preciso existir uma “conexão geracional” entre os mesmos, ou seja, um tipo de participação em uma prática coletiva seja ela concreta ou virtual, que produz um vínculo geracional a partir da vivência e da reflexão coletiva em torno dos mesmos acontecimentos. “Uma conexão geracional se constitui através da

---

<sup>54</sup> MESQUITA, Ivo. Territórios do sentido. Texto publicado em “Daniel Senise – Ela que não está”, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998. P.4.

<sup>55</sup> Wilhelm Pinder foi um historiador da arte que publicou em 1926 o livro “O problema das gerações na história da arte europeia.”

participação dos indivíduos que pertencem à mesma posição geracional, em um destino coletivo comum assim como da partilha de conteúdos que estão relacionados de alguma forma”<sup>56</sup>.

Por fim, dentro de cada “conexão geracional”, haveria a possibilidade de existência de diversas “unidades geracionais” distintas e que responderiam às demandas típicas de sua “posição geracional” de formas diferentes.

A mesma juventude que está orientada pela mesma problemática histórico-atual vive em uma “conexão geracional”; aqueles grupos que dentro dessa mesma conexão geracional processam essas experiências de forma distinta constituem distintas “unidades geracionais” no âmbito da mesma conexão geracional.<sup>57</sup>

Segundo a socióloga Wivian Weller,

O conceito de gerações de Mannheim e sua acurada elaboração sobre a posição, a conexão e a unidade geracional rompem com a ideia de uma unidade de geração concreta e coesa e nos instiga a centrar nossas análises nas intenções primárias documentadas nas ações e expressões de determinados grupos, ao invés de buscarmos caracterizar suas especificidades enquanto grupo.<sup>58</sup>

A partir da teoria de Mannheim, podemos dizer que entre os jovens artistas brasileiros que surgiam nos anos 1980 existia uma “conexão geracional”, uma vez que participavam de um campo comum (a arte contemporânea brasileira), estavam em uma “posição geracional” comum (sob a influência do mesmo processo sócio-políticos-cultural), porém, pertenciam a “unidades geracionais” distintas.

---

<sup>56</sup> MANNHEIN, K apud WELLER, Wivian. “A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim”, *Sociedade e Estado*, Vol. 25, n. 2, “Dossiê: A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica”, 2010, p. 214.

<sup>57</sup> *Ibidem*: p. 177.

<sup>58</sup> WELLER, Wivian. “A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim”, *Sociedade e Estado*, Vol. 25, n. 2, “Dossiê: A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica”, 2010. p. 219.

Para o autor tanto a juventude romântico-conservadora, como a juventude liberal-racionalista, pertencem à mesma conexão geracional, mas estão vinculadas a ela por unidades geracionais (*Generationseinheiten*) distintas. As unidades de geração desenvolvem perspectivas, reações e posições políticas diferentes em relação a um mesmo problema dado. O nascimento em um contexto social idêntico, mas em um período específico, faz surgirem diversidades nas ações dos sujeitos. Uma outra característica é a adoção ou criação de estilos de vida distintos pelos indivíduos, mesmo vivendo em um mesmo meio social.<sup>59</sup>

Outra característica importante sobre as unidades geracionais e que Weller destaca é que

As unidades de geração podem ser vistas como o elemento que mais se aproxima dos grupos concretos. No entanto, o interesse de Mannheim não reside sobre o grupo, mas sobre “as tendências formativas e intenções primárias incorporadas, que, por sua vez, estabelecem um vínculo com as vontades coletivas”.<sup>60</sup>

Aqui encontramos um ponto fundamental que pode contribuir muito para o entendimento da insuficiência do termo “Geração 80” na tentativa de compreender a arte produzida nos anos 1980. Além de o período congregar “unidades geracionais” diferentes, e o termo “Geração 80” funcionar como índice apenas daquela unidade conhecida pela produção pictórica, mesmo ali, a partir da teoria manheimiana, as análises críticas não deveriam ter recaído sobre um grupo, mas sobre as tendências formativas e intenções primárias incorporadas por cada artista que se dedicava à pintura naquele momento e como esses artistas estabeleciam um vínculo com as vontades coletivas.

Um outro grave problema do termo “Geração 80”, e que muitos críticos e historiadores da arte contemporânea brasileira incorrem, é a divisão simplista dessa história em décadas. Para muitos existiria igualmente uma geração 60 e uma geração 70 da arte brasileira. Em artigo que aborda o conceito de geração, Carles Feixa e Carmem Leccardi lembram que em uma conferência em 2007, Zygmunt Bauman evocou os escritos sobre gerações de José Ortega y Gasset. Para Bauman, a grande contribuição do filósofo espanhol não se constituiu na ideia comum e simplista de “sucessão” entre gerações, mas de coincidência e sobreposição, isto é, de coexistência parcial entre gerações: “As fronteiras que separam as gerações não são

---

<sup>59</sup> Ibidem: p.215.

<sup>60</sup> Ibidem: p.216.

claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas.”<sup>61</sup>

Do ponto de vista sociológico, portanto, as gerações não se estabelecem a partir de um tempo biológico padronizado, capaz de ser medido em um processo bem marcado de sucessões geracionais. Uma geração pode ter uma década, cinco ou alguns séculos, dependendo das características de cada sociedade e período histórico, e ainda ocorrem as coexistências entre gerações diferentes. O “outro lado da Geração 80”, ou, como poderíamos dizer agora, as outras unidades geracionais que compunham aquele período, demoraram um tempo para ser ao menos mencionada nos discursos críticos, teóricos ou historiográficos. Uma carreira exemplar que corrobora com essa triste constatação é a de Márcia X., como veremos a seguir.

## **Capítulo 2 - Percurso X.**

A produção de Márcia X, que vai de 1980 a 2004, pode ser analisada em três fases que, apesar de marcadas diferenças, apresentam muitas conexões que permitem enxergar as questões fundamentais de sua pesquisa artística.

O início de sua produção na década de 1980 é marcado pela opção dissonante da artista na escolha pela performance como principal linguagem num período onde o “retorno à pintura” era celebrado num contexto social envolto pela expansão do neoliberalismo e pela redemocratização lenta no Brasil. Nítido nesse contexto foi a força de um discurso imbuído de espírito empresarial, de pragmatismo e de profissionalismo em diferentes áreas, o que não deixou de afetar a arte. Reforçando a dissonância de Márcia, estavam em jogo nas suas primeiras performances críticas institucionais, questionamentos ao mercado de arte e a símbolos de poder variados. Justamente num período em que o idealismo *anti-establishment* perdera certo fôlego perante a atmosfera neoliberal.

---

<sup>61</sup> BAUMAN, Zigmunt apud FEIXA, C e LECCARDI, C. “O conceito de geração nas teorias sobre juventude”. In: Sociedade e Estado, Vol. 25, n. 2, “Dossiê: A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica” 2010. p.185

Nesta virada de século, talvez não se tenha a dimensão do que significou investir em manobras experimentais em meio ao refluxo dos anos 80. Se quisermos positivar algo dessa década difícil – e a grande dificuldade parece ter residido na franca implantação desse liberalismo esclarecido do capital, que abalou os modelos tradicionais de organização e planejamento das estratégias coletivas do sensível e do pensamento –, isso habitará a superfície do que se chama "imagem" e suas virtudes de interfaceamento, empatia, veículo crítico e comunicação: somente sob esse prisma podem-se aproximar eventos como o surgimento dos computadores pessoais, a inauguração da MTV, a "volta à pintura", as teorias do simulacro etc. Tudo isso possui uma dimensão meramente instrumental, reterritorializadora, em que a experimentação perdeu terreno; mas abriga também uma potencialidade ímpar, que aos poucos se reorganiza em novas estratégias inventivas e de investigação. É nessa linha de fuga que as ações e performances de Márcia X. (em atividades solo ou em parceria com Hamburger) avançam, efetivamente inventando estratégias de imagem, recusando-se a fechar os olhos para o entorno e definitivamente evitando cumprir o que era esperado de um artista deseioso de se inserir no magro circuito de arte do Rio de Janeiro/ Brasil.<sup>62</sup>

A opção corajosa de Márcia logo no início da carreira é frequentemente lembrada por críticos, historiadores e amigos, como nesse trecho comenta Fernando Cocchiarale:

A produção de Márcia floresceu na contra-mão da volta à pintura que marcou a década de 80. Período de refluxo dos experimentalismos que levaram à arte das duas décadas anteriores ao transbordamento dos meios artísticos convencionais (e até à sua desmaterialização proposta pela arte conceitual), a obra de Márcia, assim como a de poucos outros artistas de sua geração, tornou-se uma voz dissidente da saudada volta ao fazer pictórico que devolvia ao mercado seu fetiche mais valioso. Dissidência que empresta à sua obra, desde seus primórdios um tom iconoclasta.<sup>63</sup>

Muito comum nessa primeira fase da artista, como veremos, foi a construção de trabalhos em colaboração com outros artistas como: Ana Cavalcanti, Alex Hamburger, Aimberê Cesar, entre outros.

A segunda fase de Márcia é marcada pela produção de objetos e instalações a partir de peças encontradas em lojas populares. As obras concebidas durante esse período parecem estar impregnadas de uma estética *kitsch*. É nesse momento que surge em sua produção as relações

---

<sup>62</sup>Ricardo Basbaum. X: Percursos de alguém além das equações. Publicado em Concinnitas. Revista Do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. N.4, março 2003.

<sup>63</sup> COCCHIARALE, Fernando. "Uma obra iconoclasta." Disponível no site oficial de Márcia X. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>.

fundamentais em sua pesquisa entre os universos infantil, erótico e religioso. Através de inúmeros *suverniers*, Márcia contamina, deturpa, satiriza e questiona os limites de convenções sociais normalmente separadas por tabus. Algo importante a se observar é que a escolha em trabalhar com objetos e não mais diretamente com performance não significou uma ruptura ou um afastamento da questão corporal em sua produção, algo fundamental em sua pesquisa.

O corpo continuará no centro de suas preocupações, mas ele se transforma: deixa de ser o corpo da artista *performer* para ser outros. Nesse percurso, a performance “Lovely Babies” (1992) pode ser interpretada como o trabalho de transição entre visões e usos do corpo, já que nele a artista interage com bonecas motorizadas que ao mesmo tempo em que parecem ter sido seus seios e “pênis” ganham vida própria para realizar movimentos sexualizados. Se antes a relação estava na inserção do corpo da artista na obra como meio de abolir os muros entre arte e vida, a partir de agora a intenção passa a ser despertar as potências vitais (principalmente sexuais) do corpo, suas forças cinéticas e mecânicas, desmembrá-lo, infantilizá-lo e também torná-lo objeto.<sup>64</sup>

Finalmente, a terceira e última fase de sua produção, é marcada por uma retomada da atividade performática, porém com grandes diferenças em relação a primeira fase. Do ponto de vista formal e material é importante notar que nesses novos trabalhos a artista expande as possibilidades da ação para outras linguagens, o que permite outros desdobramentos no espaço/tempo. São performances que dão origem a instalações, objetos, fotografias e vídeos. Sobre esse aspecto comenta o crítico Luiz Camilo Osório:

Sobressai ao longo do percurso uma relação bastante singular entre performance (tempo) e instalação (espaço). Se tomarmos trabalhos como Cair em si (2002), Alviceleste (2004), Desenhando com terços (2000/2001) percebemos que a ação da artista vai interferindo no espaço e deixando formas, manchas, desenhos, resíduos onde acaso e construção equacionam-se. O desdobramento da performance em instalação não substitui a cena em si da ação performática, nem tampouco os filmes ou fotografias que as registram, mas reinventam a presença dando-lhe uma outra matéria e um outro tempo.<sup>65</sup>

Em relação às questões que permeiam os trabalhos dessa fase, é bem marcante a presença de uma aura espiritual, ritualística e de contenção, obsessão e profundidade nas ações que destoam completamente de suas primeiras ações. Nessas performances, a artista faz uso de “roupas

---

<sup>64</sup>OLIVEIRA, Paola Lins. "Desenhando com Terços" no Espaço Público: sacralizações na religião e na arte a partir de uma controvérsia. Pág 106. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.

<sup>65</sup> OSÓRIO, Luiz Camillo. Márcia X. Revista. Texto crítico para o Jornal “O Globo”. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=46>

brancas, camisolas, “trajes que evocam enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, atuando no limite entre a consciência, o sono e o transe religioso”.<sup>66</sup> Márcia X nos deixa precocemente aos 46 anos em 2005, após complicações de saúde durante o tratamento de um câncer. Para muitas pessoas próximas de Márcia, os trabalhos que a artista produziu nos últimos anos de vida pareciam evidenciar uma certa consciência da proximidade do fim. O artista e amigo Alexandre Sá resumiu bem esse sentimento:

Naqueles últimos cinco anos, o trabalho parece assumir e tomar consciência da precibilidade de toda a estrutura orgânica, fisiológica e entrópica do homem. E, ultrapassando completamente os limites de uma corporeidade mais simples e direta, promove um giro, uma torsão, um outro desvio, aproximando-se agora de ações mais auráticas, ritualísticas e extremamente densas. O corpo explode sua herança histórica finita e busca uma possibilidade de transposição, de redenção, de eternidade e perde consideravelmente o humor caótico dos anos iniciais.<sup>67</sup>

A morte precoce interrompe umas das trajetórias mais brilhantes e singulares da arte brasileira no momento em que muitos convites para apresentações nacionais e internacionais traziam um reconhecimento absolutamente merecido, ainda que tardio.

## 2.1 - As primeiras ações

### ***Cozinhar-te (1980)***

O primeiro trabalho apresentado por Márcia X foi realizado em colaboração com o grupo *Cuidado Louças*, no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, que lhe renderia o prêmio de Viagem pelo país. A proposta de *Cozinhar-te* era uma instalação que reproduzia uma cozinha em funcionamento durante a exposição e onde foi servido alguns pratos. Os integrantes do

---

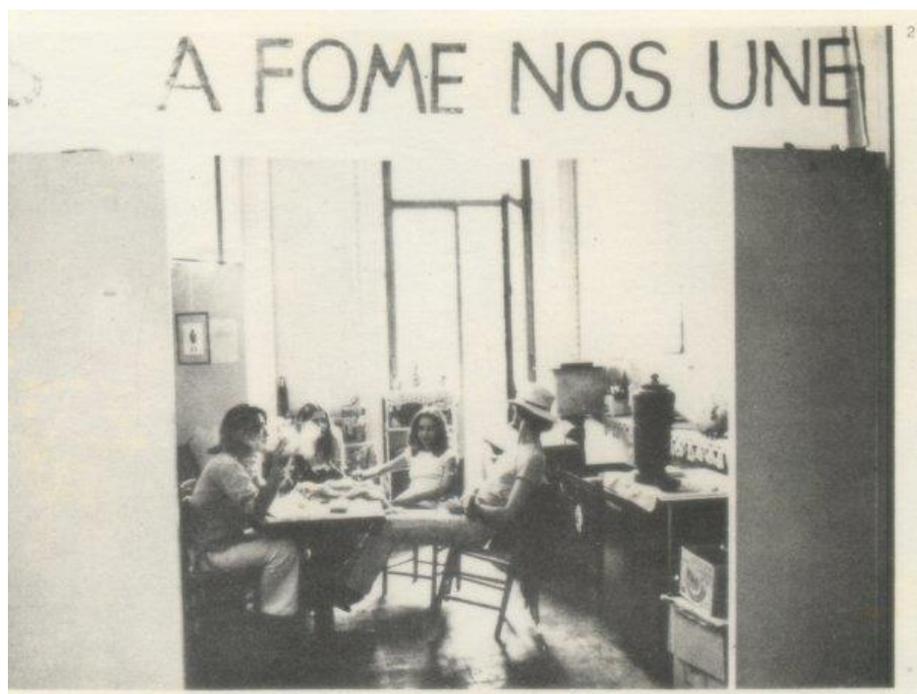
<sup>66</sup> MÁRCIA X. Texto de Márcia sobre as performances. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>

<sup>67</sup> SÁ, Alexandre. “Márcia X. Uma anti-biografia”. In: *Concinnitas*, volume 01, número 24, julho de 2014. P.11

grupo interagiam com os espectadores que podiam participar da proposta, comendo, cozinhando, conversando, etc. Na entrada da cozinha, era possível ler em uma grande faixa a seguinte frase: SÓ A FOME NOS UNE. Nas palavras de Márcia *Cozinhar-te* era

uma proposta de vivência/instalação de uma cozinha viva no espaço do Salão, onde se passava as tardes cozinhando e comendo -transferência da cozinha de nossa casa - espaço comunitário-afetivo, onde se preparavam comidas — idéias — fomes.

/comer no  
sentido  
antropofágico/<sup>68</sup>



**Fig 11. Grupo Cuidado Louças. Performance *Cozinhar-te* (1980)**

Como lembra o artista e pesquisador Alexandre Sá,

---

<sup>68</sup> Márcia X. Texto de Márcia sobre as performances. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>

tudo isso se dá muito antes de uma conceituação clara daquilo que entendemos com estética relacional e das práticas de experimentação e vivência dentro do espaço expositivo que terminaram ganhando força nos anos 90 no cenário internacional.<sup>69</sup>

Esse trabalho inicial eminentemente antropofágico será, na minha visão, seminal na carreira de Márcia X, uma vez que, a antropofagia enquanto método jamais abandonará suas práticas e pesquisas artísticas.<sup>70</sup> No dia da apresentação para a comissão julgadora foi servido pato ao molho pardo.

### ***Chuva de dinheiro (1983)***

---

<sup>69</sup> SÁ, Alexandre. “Márcia X. Uma anti-biografia”. In: Concinnitas, volume 01, número 24, julho de 2014. P.6

<sup>70</sup> Vejo Márcia X como parte de uma tradição de artistas brasileiros antropófagos. Intento futuramente trazer uma nova abordagem do trabalho da artista aproximando-a da antropofagia Oswaldiana enquanto teoria da cultura, “única filosofia original brasileira”, nas palavras de Augusto de Campos. Muitos trabalhos desenvolvidos por Márcia ao longo da carreira estabelecem paralelos com conceitos antropofágicos que Oswald de Andrade cunhou como a “transformação do tabu em totem” ou a “devoração do inimigo sacro”. A transformação do tabu em totem dentro da teoria antropofágica, por exemplo, pode ser entendida em última análise com a transformação do patriarcado em matriarcado, a partir de uma perspectiva utópica que Oswald chamava de revolução caraíba. O patriarcado para os antropófagos representava a ordem burguesa da sociedade com tudo o que ela implica como: capitalismo, propriedade privada, repressão dos instintos para a formação do homem civilizado, crença na lógica e na metafísica, defesa da hierarquia familiar, falocentrismo, etc. Por outro lado, o matriarcado marcaria um tempo onde a partir de processos revolucionários, haveria a substituição do direito de propriedade do homem civilizado pelo direito de posse do homem primitivo, a superação do negócio pelo ócio, a desarticulação dos poderes centralizadores e autoritários pelo advento de uma vida comunitária aberta aos prazeres vitais, ditados por uma libido individual sem censura. Na teoria de Oswald, o patriarcado é um tabu estabelecido ao longo da história que precisa ser transformado em totem de um feliz e novo tempo.



**Fig 12. *Chuva de dinheiro*, de Márcia X. e Ana Cavalcanti. Rio de Janeiro. 1983**

Em 1983 Márcia X realiza juntamente com Ana Cavalcanti a performance *Chuva de dinheiro*. A ação consistia em criar uma chuva de notas gigantes (cerca de 120 x 60 cm) de cinco cruzeiro, que eram jogadas de um prédio na esquina da Avenida Rio Branco e Nilo Peçanha, no centro do Rio de Janeiro. Embaixo uma aglomeração de pessoas, transeuntes, ia se formando na expectativa eufórica de assistir e pegar as notas voadoras. O local não foi escolhido por acaso, uma vez que, nesse perímetro há uma grande acumulação de escritórios executivos e empresas que lidam com o mercado financeiro na cidade.

Penso nesse trabalho como uma discussão pop-tropical, via Warhol, de nosso micromercado e das relações valor/obra de arte, tendo como referência o circuito – lugar, na arte contemporânea, em que se opera essa conversão entre valor estético e valor financeiro – conforme este se manifesta por aqui.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> BASBAUM, Ricardo. X": Percursos de alguém além de equações. Publicado em Concinnitas, Revista do Instituto de Artes / UERJ, Rio de Janeiro, nº4, março 2003.



Fig 13. Ibidem

O momento também não poderia ser mais oportuno para essa chuva irônica de dinheiro sem valor comercial, se pensarmos que, ao mesmo tempo em que no mundo vivia-se uma grande euforia neoliberal, no Brasil a inflação alcançava níveis recordes.

### ***Tricyclage: música para dois velocípedes e pianos (1985)***

É interessante notar como Márcia X sempre esteve atenta ao que acontecia em seu redor, enxergando as coisas e os acontecimentos com uma lente imbuída de uma bagagem artística acumulada. Márcia demonstrava ter uma profunda consciência histórica da arte, sabia de onde vinha e para onde ia. Conhecia bem as vanguardas modernistas e os desdobramentos efetuados por Marcel Duchamp, os happenings dadaístas e movimentos como o *Fluxus*. É a partir desse tipo de consciência e conhecimento, que Márcia e Alex Hamburger criam a performance/intervenção “*Tricyclage: música para dois velocípedes e pianos*”. Aproveitando-se da ocasião de um concerto de John Cage na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, os artistas invadiram o espetáculo pedalando 2 velocípedes durante a execução da peça de Cage, *Winter Music*, sem nenhuma permissão. Márcia e Alex sabiam o quanto o manifesto “*O Futuro*

*da Música*” de Cage, havia influenciado toda uma geração de artistas, engajados com a performance, sobretudo nos Estados Unidos. Sabiam também da importância conferida por Cage ao ruído enquanto elemento musical onipresente, e ao acaso como condição fundamental para qualquer ação performática.

Contaminação sobre contaminação. Na intervenção, o brinquedo, o gesto infantil, o ruído do ato de pedalar e a execução de peças musicais que já traziam a contaminação sobreposta à alta arte. Eles, Márcia e Alex, foram para a baixa cultura, a baixa estatura, a altura de uma criança que brinca, age, e sofre os estímulos já ativados pela não música de Cage. Ali, onde se guardava o eu-autor, a intervenção superpôs o eu-brincante.<sup>72</sup>



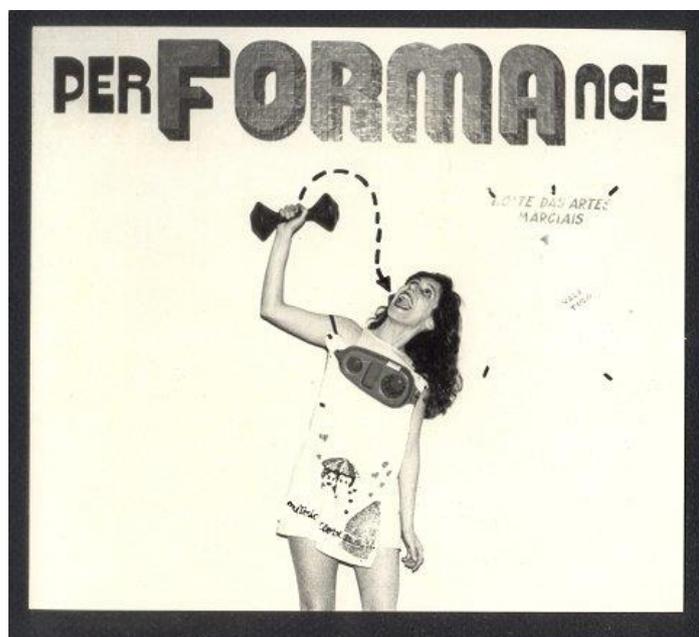
**Fig 14. *Tricyclage*. Intervenção na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. 1985**

Entrando por uma brecha conceitual fornecida pelo autor de *4:33*, os velocípedes de Márcia e Alex adentraram ao palco rangendo/regendo o som dos pianos. Intervenção, apropriação, contaminação, devoração, que chegou ao ponto de renomear a peça de *Winter Music* para *Tricyclage: música para dois velocípedes e pianos*.

---

<sup>72</sup> CAMPOS, Marcelo. Biografia, in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.144. 2013.

## ***Academia Performance (1987)***



**Fig 15. *Academia Performance*. Rio de Janeiro. 1987**

Outra obra que demonstra o conhecimento artístico atento a tudo que Márcia encontrava, é *Academia Performance*. Caminhando, nunca distraída, Márcia encontra no bairro Leblon uma academia de ginástica chamada Academia Performance, que, por coincidência, estava na mesma galeria comercial da Galeria Contemporânea (palco de alguns “agitos” artísticos importantes da época). A artista inicia então um projeto de ocupação dessa academia que envolveria transformá-la numa grande instalação, onde ocorreria performances e os objetos usados nos exercícios se transformariam em *ready-mades*. O projeto idealizado não se desenvolveu por completo, mas Márcia ocupou a academia por uma noite realizando performances onde se apresentava com um vestido plástico de ginástica e espremedores de laranja usados como sutiã, onde ela realmente espremia laranjas. As ações envolviam o uso dos mais diversos aparelhos de ginástica, uma máquina de pintura que era acionada de tempos em tempos, e uma grande quantidade de objetos espalhados pelo espaço: revista erótica masculina chamada “márcia-revista”, um vestido de noiva, uma almofada com uma cinta ortopédica de borracha, o alvará de funcionamento comercial da academia, uma lata vazia de leite condensado da marca Glória (nomeada pela artista de Glória instantânea), etc. Na noite, a artista divulgou o texto “Noite de Artes Marciais”, segue um trecho:

Exercícios, testes físicos, testes de tolerabilidade a matérias de teor experimental e de adaptação às condições dadas, representam um grande passo na transformação de toda atuação artística num labor-arte. (...) O privilégio do cérebro como centro gerador de valores chega ao fim, substituído pela maquinária de desempenho exuberante apta à formação de uma linguagem inteiramente artificial, de possibilidades extremas e singulares, mais adequadas às perspectivas óticas que enfim se delineiam. (...) A estranheza das formas que daí surgem é capaz de causar alguns problemas, não obstante o sucesso de nossa academia, de sua postura consciente da fisiologia dos aparelhos é inconteste, exercendo atração incomum, encontrando adeptos e entusiastas por toda parte. FAÇA JÁ SUA INSCRIÇÃO!

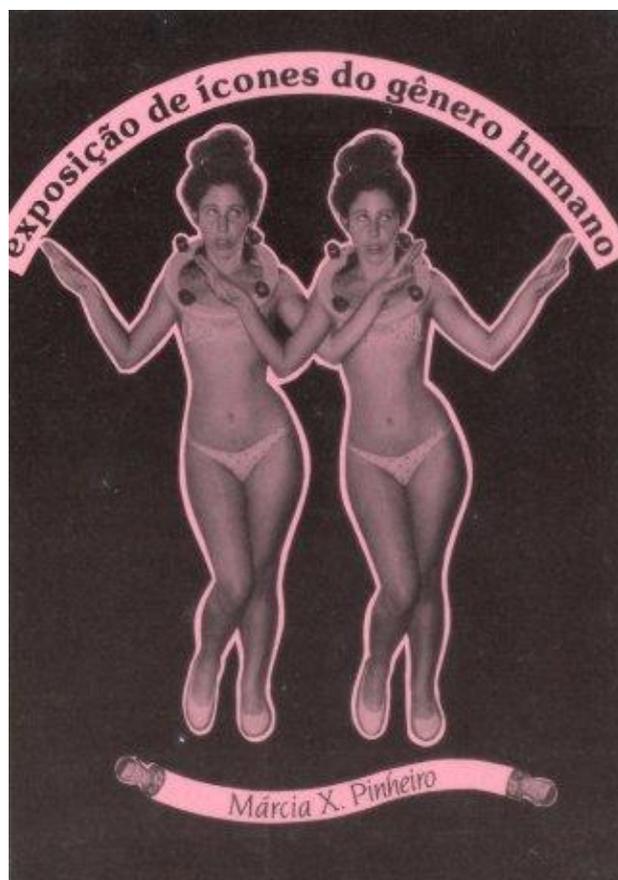
Na década de 1980 as academias de musculação começavam a se popularizar nas grandes cidades, mas estávamos ainda longe do fenômeno *fitness* que conhecemos hoje. Como uma artista interessada em questões ligadas ao corpo, ao consumo e ao poder da indústria cultural, não escapou a ela esse mercado que ainda estava engatinhando naquele momento. Muito significativo nesse trabalho também é o surgimento aqui de alguns objetos, ações e questões que irão reaparecer em outras obras de Márcia X. posteriormente. O questionamento da posição da mulher em relação ao culto do corpo e da beleza, o uso de utensílios e afazeres domésticos como o espremedor de laranjas, a lata de leite condensado (com marcas sempre associadas ao símbolo feminino, seja Glória ou Moça), tudo isso irá reaparecer depois em performances como *Pancake* (2001), *Ação de Graças* (2002) e *Lavou a alma em Coca-Cola* (2003). Outro elemento que aparece aqui e será muito recorrente é a preocupação no uso de uma roupa especial, projetada especificamente para a performance. Isso acompanhará toda a carreira de Márcia. Inclusive, a mudança de seu nome de batismo Márcia Pinheiro para Márcia X. está relacionada à primeira performance em que ela utiliza um traje específico.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Como conta Ricardo Basbaum nesse trecho: A partícula-X foi adicionada ao nome de Márcia Pinheiro em consequência da performance *Cellofane Motel Suite*, apresentada em parceria com o polipoeta Alex Hamburger na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, naquele momento (1985) montada no Shopping Fashion Mall, no bairro de São Conrado. Márcia vestia e demonstrava uma dupla camada de Não-Roupas, construídas a partir de sacos plásticos: uma não-roupa preta, sobre uma não-roupa transparente. Enquanto lia um poema (de sua autoria), Alex (vestido como homem-sanduíche) ia cortando a primeira camada de não-roupa (preta), revelando aos poucos a segunda camada (transparente): uma não-roupa que cobria mas não ocultava o corpo de Márcia, visível sob o plástico, em sua nudez performática. A presença de tal performance não autorizada num templo comercial da literatura acabou por despertar a fúria do serviço de segurança do evento, culminando com um revólver apontado para a artista quase nua e seu partner, o poeta experimental; no dia seguinte, o acontecimento foi registrado nas páginas dos jornais, como mais uma daquelas efemérides exóticas que divertem leitores cansados. Acontece que a estilista homônima Márcia Pinheiro não gostou de ver um nome como o seu envolvido em fato tão escandaloso e tratou de enviar nota às colunas sociais, em que dizia: "Enquanto eu visto as pessoas, esta outra [notem o tom de desprezo blasé com que a socialite refere-se à artista avançada, afinada com seu tempo] tira a roupa". Claro: para evitar ter sua imagem associada à da famosa estilista, Márcia então realiza a operação de anexar um "x" ao nome, acoplando-se

## ***Exposição de Ícones do Gênero Humano (1988)***

No trabalho *Exposição de Ícones do Gênero Humano* em parceria com Aimberê César, Márcia X realiza uma crítica bem humorada do circuito artístico ao expô-lo a si mesmo numa espécie de “antimostra”. A ação foi realizada durante dois dias em momentos bem distintos. Primeiro a dupla criou uma chamada tradicional para uma abertura de exposição, o convite era extensivo a artistas e habitués; marchands, críticos, galeristas, colecionadores, etc. No dia da abertura ocorreu uma *vernissage* montada com tudo aquilo que é de costume nessas ocasiões, porém, o espaço da galeria não possuía obra alguma.



**Fig 16. *Exposição de Ícones do Gênero Humano*. Rio de Janeiro. 1988**

Um livro de assinaturas intitulado *Minha cara Marlene*, foi preparado para a exposição e celebrava a presença, entre os convidados, do fã clube de Marlene. A ação ironicamente criava

---

definitivamente à partícula indicadora de movimentação contínua, sempre atenta a alguma coisa não feita, a mais uma coisa para se fazer.

uma comparação entre os fãs clubes de Márcia X e de Marlene num momento onde a movimentação dos fãs clubes de artistas era um grande fenômeno popular.

Nessa imagem da artista cercada de fãs ressoa um traço peculiar dos anos 80, em que o artista diversas vezes retratou a si mesmo ao modo do “artista como celebridade”, isto é, procurando pensar seu lugar de inserção social de modo semelhante aos *pop-stars* e celebridades do mundo Cinema-TV; Jeff Koons talvez tenha sido quem mais decisivamente experimentou esse papel.<sup>74</sup>

Somente no outro dia os visitantes descobririam que as obras eram eles mesmos. Durante toda a *vernissage*, Márcia e Aimberê registraram em fotos e vídeos todos os convidados, em sua “performance” comum de espectadores. No segundo dia, os artistas voltaram à galeria e expuseram os registros do dia anterior, que resultou em 560 fotografias e duas horas de vídeo.

### ***Baby Beef e Soap Opera (1988)***

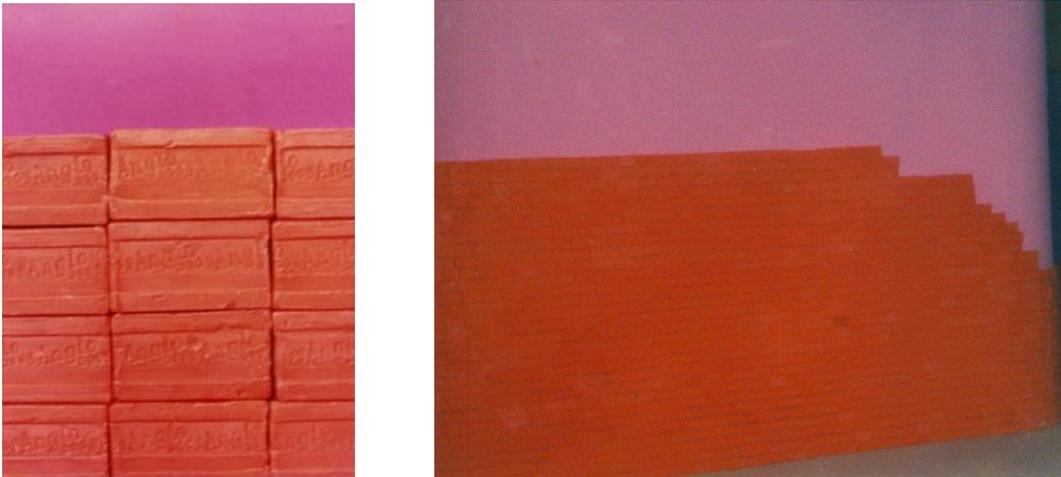
Ainda em 1988, Márcia apresenta dois trabalhos que começam a distinguir bastante de sua produção performática de até então. Sem abandonar ainda a performance, começa a surgir uma nova fase onde será marcante a apropriação de objetos na criação de instalações. Essas duas obras inauguram na carreira da artista um interesse pelas potencialidades da composição espacial.

Em *Soap Opera*, jogando com a palavra *soap* (sabão) e *soap opera* (como são conhecidas as novelas brasileiras nos EUA) Márcia e Aimberê Cesar criam uma instalação composta por 3.600 barras de sabão vermelhas e um vídeo (de 17 minutos) que é realizado e exibido durante a exposição no VI Salão Paulista de Arte Contemporânea. O vídeo apresentava simultaneamente uma miscelânea de imagens oriundas de contextos muito diferentes entre si: a montagem de uma feira de automóveis, o ensaio de um grupo de *rock* progressivo e as gravações de ‘SOAP OPERA’, com locuções em italiano, português e inglês. Como afirma Alex Hamburger, o trabalho possuía um forte cunho político-irônico-sociológico uma vez que tocava diretamente no clamor que este tipo de programa (novelas) estava provocando na população, que era praticamente refém da TV aberta, não existindo ainda a modalidade a cabo.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> BASBAUM, Ricardo. X: Percursos de alguém além das equações. Publicado em Concinnitas. Revista Do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. N.4, março 2003.

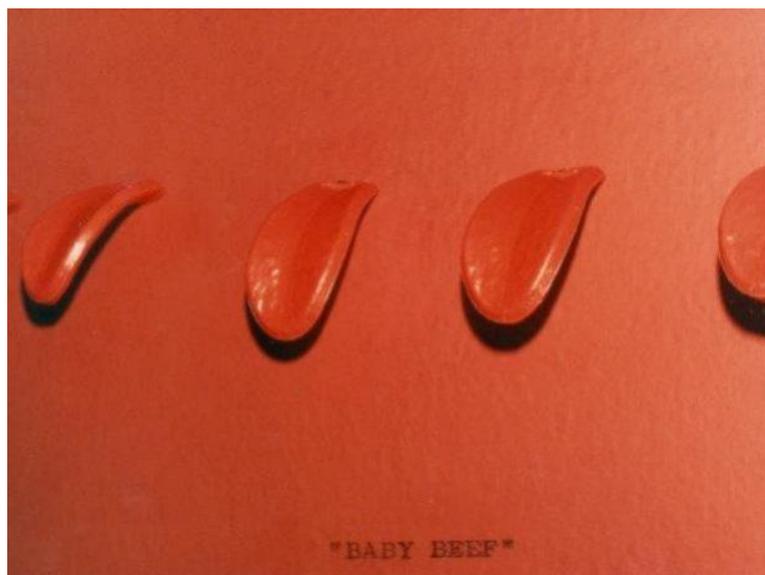
<sup>75</sup> HAMBURGER, Alex. Biografia, in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.109. 2013.



**Fig 17, 18. Soap Opera. Rio de Janeiro. 1988**

Em *Baby Beef* uma parede vermelha é preenchida por muitas línguas de brinquedo vermelhas em série. Num exercício de pintura expandida monocromática, mais uma vez Márcia X faz uso do humor para criar múltiplas possibilidades de associações num único trabalho. O vermelho por si só é uma cor que remete a variados simbolismos, desde o sangue até a paixão. Em *Baby Beef* a cor nos remete a coloração natural da língua, mas também a um bife mal passado. Podemos ver aqui também de forma bem sutil o surgimento da importante relação que Márcia irá propor em outros trabalhos entre o universo infantil e erótico, como observou o historiador Tales Frey:

Se popularmente, o termo “baby beef” corresponde a um determinado corte da carne bovina, cujo abate ocorre quando o animal ainda é novo, talvez esteja presente, nessa obra, uma primeira forma de Márcia X. relacionar sexo e infância, quando expõe línguas de brinquedo da mesma forma que um açougue coloca à mostra um pedaço de carne a ser vendido. É uma concepção inaugural do trocadilho entre a sexualidade e o universo infantil que permeia com frequência em quase toda a temática da poética visual da década seguinte. Na obra, o mesmo pedaço de carne (a língua) que seduz o “comprador” (o observador) que percorre a vitrine dessa atrevida abordagem, pode diverti-lo, embora através de uma conotação infantil, já que é de brinquedo.



**Fig 19. *Baby Beef*. Rio de Janeiro. 1988**

Para Ricardo Basbaum, estes dois trabalhos estabelecem uma interessante discussão crítica com o panorama vigente no período de retorno à pintura. Os dois possuem uma estrutura semelhante de painéis monocromáticos combinados com objetos o que pode ser lido como exercícios críticos de “pintura expandida”:

Pintura para além da tela, cujo sentido envolve a mobilização de uma superfície de cor criando uma área de atuação (Yves Klein), a apropriação de objetos banais (Pop) e a figura do artista em performance, combinando corpo e obra. (...) *Baby Beef* e *Soap Opera* demarcam pontos importantes, uma vez que constroem uma referência ampliada à questão-pintura, apontando linhas de fuga para regiões além e mostrando, a um circuito acanhado, a amplitude que um debate mais agudo deveria assumir, para além das convenções da tinta sobre tela.<sup>76</sup>

Mas não precisamos ir até Yves Klein se quisermos, esses trabalhos dialogavam com as experiências de pintura expandida que ocorreram e ocorriam no Brasil a partir da libertação da cor, do plano ao espaço, iniciadas no neoconcretismo.

---

<sup>76</sup> BASBAUM, Ricardo. X:Percurso de alguém além das equações. Publicado em *Concinnitas*. Revista Do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. N.4, março 2003.

## ***Lovely Babies (1992)***

A entrada do erotismo na produção de Márcia se dá de maneira mais direta a partir de “*Lovely Babies*”, realizada no espaço cultural Sérgio Porto no RJ, durante o evento de poesia “CEP 20.000”, liderado pelos artistas Chacal e Guilherme Zarvos. É também nessa marcante performance que vemos pela primeira vez de forma mais explícita o desejo da artista em relacionar o universo erótico e o infantil, fazendo uso sexual de brinquedos motorizados. A ação tem início com Márcia entrando em cena com um vestido branco com babados e pantufas com plumagens brancas. Aos poucos ela vai abrindo o vestido num strip-tease lento até que fique apenas de camiseta e cueca. A cueca por si já criaria um tom de contraste, mas a ambiguidade da cena aumenta quando se nota que há um volume na cueca que sugere um grande pênis. Em seguida Márcia retira o volume da cueca revelando se tratar de uma bonequinha com a qual ela passa a interagir acariciando-a como um bebê, para em seguida, como uma Medeia arrancar-lhe a cabeça. Em tom agora de brincadeira/jogo erótico, a boneca, que possui um dispositivo eletrônico, passa a engatinhar e entrar em contato com outras que estão por perto, sugerindo posições sexuais. Essa última parte do trabalho dará origem posteriormente à instalação *Kaminhas Sutrinhas*. A performance termina com Márcia sentada ao chão de pernas abertas fazendo a boneca engatinhar até sua vagina, criando movimentos que abrem outras instâncias de sentido. A respeito da nova produção que se inicia aqui, Márcia comenta:

No princípio dos anos 90, realizei instalações e performances que têm como principal estratégia transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, fundindo elementos que estão situados por convenções sociais e códigos morais em posições antagonicas.<sup>77</sup>

Em um curto espaço de tempo as imagens suscitadas pela performance caminham por um trânsito de gêneros e estereótipos que vão desde o padrão da mulher sensual que faz strip-tease, passando para um corte onde imaginamos um travesti ou transexual, e terminando com um retorno à mulher, porém agora situada num campo de grande antagonismo social e tabu por estar associada a elementos infantis e sexuais.

---

<sup>77</sup> MARCIA X. “Márcia por Márcia”. Disponível no site da artista: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>

## 2.2 - O direcionamento para objetos e instalações

### ***Fábrica Fallus* (1992 – 2004)**

*Fábrica Fallus*<sup>78</sup> foi a série mais longa de objetos realizados por Márcia X ao longo da carreira, e um de seus trabalhos mais conhecidos. A partir da junção entre pênis de plástico comprados em sex shops e toda sorte de adereços encontrados em lojas populares, a artista construiu inúmeros exemplares dessa série. Medalhinhas, espelhos, rendas, brinquedos, adesivos, foram vários os utensílios usados na criação desses objetos sarcásticos, irônicos, bem humorados, críticos do simbolismo de poder que carrega o órgão sexual masculino em diversos âmbitos das sociedades falocentricas. Alguns desses pênis customizados estão estáticos, outros em movimento, alguns em redomas, outros possuem som e interagem com o público, como em “*Fiu Fiu*” que através de um sensor, assobia para quem passa em sua frente.



**Fig 20. Sem título. Da série *Fabrica Fallus*. Rio de Janeiro. 1992-2004**

---

<sup>78</sup> A série surge a partir de um desdobramento da performance *Sex Manisse* realizada em parceria com Alex Hamburger. Nesse espetáculo-performance realizado em 1987 no *Studio Mistura Fina*, no RJ, Márcia utiliza pela primeira vez produtos comprados em *sex shop*, como os pênis de borracha, vibradores e bonecas infláveis. É interessante notar como diversos trabalhos de X. percorrem um trânsito auto referencial seja através de performances que dão origem a instalações ou instalações que são ao mesmo tempo performances.

Se em *Kaminhas Sutrinhas*, trabalho que viria em seguida, as bonecas perdem sua função de brinquedo e se tornam máquinas sexuais, aqui os pênis perdem sua função meramente erótica como produto de *sex shop* e alguns ganham uma aparência mais próxima dos brinquedos, outros de objetos sacralizados, seja através da interferência de medalhinhas, frases como “Deus é amor” ou redomas de vidro usadas para proteger algumas imagens sagradas. De variadas maneiras, Márcia personaliza esses objetos genéricos explicitando a performatividade contida nos mesmos não por acaso os vibradores asseguram ou incrementam a “performance sexual” de quem os utiliza. Além disso, como ela mesma declara em entrevista a Helmut Batista, tratava-se de “trabalhar a imagem do pênis, que raramente é permitida. Fabricar imagens em torno disso, pois essas imagens foram reprimidas em nossa cultura nos últimos tempos”.<sup>79</sup> Assim como em outros trabalhos de Márcia, é possível ver em suas séries de objetos a intenção não só de misturar temas e conceitos antagônicos, mas também elementos característicos de movimentos artísticos como o surrealismo, a *pop* e a arte cinética.

### ***Kaminhas Sutrinhas (1995)***

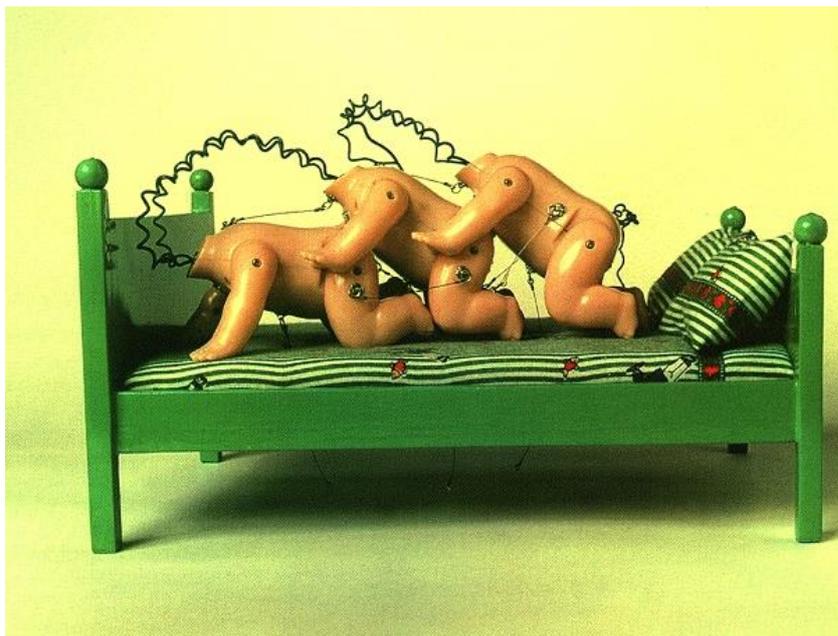
Como desenvolvimento do processo iniciado na performance *Lovely Barbies* surge a instalação *Kaminhas Sutrinhas*, que viria a ser o segundo trabalho mais conhecido que Márcia produziu na década de 1990. Nas palavras da própria artista:

Os *Kaminhas Sutrinhas*” é uma instalação composta de 28 caminhas de bonecas dispostas no chão da galeria. Sobre cada uma delas, uma dupla ou trinca de pequenos bonecos se movimenta. Os bonecos foram originalmente projetados para engatinhar; unidos por finíssimos cabos de aço, eles se encaixam uns nos outros e através da movimentação de braços e pernas criam um repertório de ações sexualizadas. As roupas e cabeças foram retiradas, o que os torna anônimos e indistintos quanto ao gênero, masculino/feminino.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> BATISTA, Helmut. Entrevista In: in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.188. 2013.

<sup>80</sup> MARCIA X. “Márcia por Márcia”. Disponível no site da artista: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>



**Fig 21. Parte da instalação *Os Kaminhas Sutrinhãs*. Coleção Gilberto Chateaubriand. 1995**

Aqui temos mais um trabalho emblemático de Márcia que lida com apropriação e embaralhamento de símbolos. As bonecas infantis se transformam em máquinas sexuais sem perder o rastro lúdico que carregam do universo da brincadeira. Com um único dispositivo todos os bonecos são acionados ao mesmo tempo gerando uma sonoridade mecânica intensa que é interferida/mesclada/contaminada pela música tema da Disney “*It’s a small world*”<sup>81</sup>. Frente a esse ambiente provocador e instigante de “*Kaminhas Sutrinhãs*” é possível esperar qualquer reação do público, menos a indiferença.

### ***Os Reinos (1998/2000)***

Durante o mesmo período em que desenvolve a *Fabrica Fallus*, Márcia realiza a série dos Reinos (Animal, Vegetal, Distante e dos Céus). No *Reino Animal*, a partir de uma estrutura similar à de *Kaminhas Sutrinhãs*, bonecas *Barbie* nuas repousam de pernas abertas sobre gatinhos de pelúcia. Através de um dispositivo os “bichinhos” são mecanicamente acionados pela presença de espectadores na sala e em conjunto miam e balançam os rabos (que também

---

<sup>81</sup> Penso que “*It’s a small world*” poderia ser uma grande metáfora do mundo criado por Márcia X. As primeiras frases dessa canção sugestivamente falam do paradoxo e da ambiguidade desse mundo: “É um mundo de riso e um mundo de lágrimas/ É um mundo de esperanças e um mundo de medos.”

sugerem falos) sob os quais as bonecas repousam. Unindo todas as bonecas há uma linha fina de metal que conectam as coroas que todas utilizam nas cabeças e nos pés.

Diz Márcia X que a instalação foi projetada a partir da estrutura de algumas pinturas religiosas e que para ela as Barbies sorriem por serem “iluminadas pela centelha de Deus” indicando a convergência entre sexo e religião. O que surpreende o observador é também a impressão de um trabalho coletivo, serial: *Reino Animal* apresenta uma máquina sexual em que o espectador é o *voyeur* de uma sessão automática e ininterrupta de prazer entre bonecas e gatos, envolvendo orgasmos e sentimentos religiosos.<sup>82</sup>



**Fig 22. Instalação *Reino Animal*. Coleção Gilberto Chateaubriand. 2000**

Já o *Reino Vegetal* é composto por uma série de plantas bordadas em tecido e posteriormente afixadas na parede por coroas. O *Reino Distante* é formado por duas cúpulas de vidro contendo bonecos ajoelhados sobre coroas. E por fim, o *Reino dos Céus*, se constitui a partir de uma grande instalação composta de 300 caixas diferentes como porta joias, caixas de biscoito, caixas de maquiagem, etc. Dentro de cada caixa há objetos variados recolhidos pela artista ao longo dos anos. Acima de cada caixa se vê um passarinho feito de plástico e coberto com penas verdadeiras. Cada pássaro possui uma coroa na cabeça que por sua vez conecta todos

---

<sup>82</sup> BASBAUM, Ricardo. *Corpos Possíveis*, in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.463. 2013.

eles por uma linha fina prateada. A instalação é interativa, podendo o público abrir cada caixinha e mexer nos objetos.



**Fig 23. *Reino Distante*. Objeto. 1998**

É sobretudo nessa série de trabalhos que a imagem da coroa ganha destaque em sua obra e será um símbolo importante nos trabalhos desenvolvidos posteriormente. Sobre esse importante símbolo comenta a crítica e curadora Beatriz Lemos:

Não se sabe ao certo o que a coroa representava para a artista, pois apesar de um vasto arquivo de escritos, Márcia não registrou o precedente desta invocação. Suponha-se que pode ter se originado de sua adoração por fábulas e livros infantis ou de uma alusão às coroas usadas em santos católicos, contudo, se pensarmos que a coroa é por si só o símbolo/representação da realeza, e esta, por sua vez, do divino na terra, esplendor e magnificência, na obra de X. a coroa se encontra como um ponto de fuga, um elemento que concentra a energia do ato da ação (obras *Cair em Si* e *Ação de Graças*, por exemplo) ou como uma dádiva (*Milagre* e *Reino dos Céus*).<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> LEMOS, Beatriz. “Apresentação”. in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.22. 2013.



## ***Ação de Graças (2000 - 2002)***

No mesmo ano em que apresenta *Desenhando com Terços*, Márcia “antropofagisa” um feriado religioso na performance *Ação de Graças*. Conhecido como o dia de gratidão à Deus, “ação de graças” é um dos feriados de cunho familiar-religioso mais importantes em países como EUA e Canadá. No Brasil o feriado foi instituído em 1949 por Gaspar Dutra, mas nem de longe alcançou a mesma popularidade que possui no hemisfério norte. Uma marca dessa comemoração é a fartura gastronômica, onde tipicamente se come peru, por isso também é conhecido como *Turkey Day* - Dia do Peru. A performance ação de graças ocorre em uma sala cujo piso é revestido com grama. Sob a grama, há dois galos mortos e depenados. Os corpos dos animais estão adornados, cravejados de pérolas, e com coroas nos pés e nas cabeças. As coroas dos galos se conectam a uma coroa maior afixada em uma das paredes do espaço através de correntes douradas.<sup>84</sup> Na sala, há ainda duas bacias cheias por um líquido branco. A performance tem início com a artista deitada sob a grama, num sono profundo, vestida com uma roupa branca e com cada um dos pés enfiados na cloaca de cada galo, vestindo-os como se fossem calçados. Durante um longo tempo Márcia movimenta apenas a cabeça e as vezes lambe os lábios, como se estivesse tendo um sonho ou pesadelo com alguma questão alimentar. O desfecho da performance ocorre com a artista se levantando, molhando os pés no líquido das bacias e depois jogando-o cuidadosamente em cima dos galos.

---

<sup>84</sup> Essa estrutura de correntes e coroas foi utilizada pela artista em outras obras como na série dos reinos. Segundo Basbaum, é como se todo o conjunto estivesse “ligado a um único ponto, para onde as linhas convergem, que se refere ao ponto de vista da perspectiva linear enquanto um ponto de controle” BASBAUM, Ricardo. “Corpos Possíveis” in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.462



**Fig 25. Performance/Instalação *Ação de Graças*. Foto Wilton Montenegro. 2002**

Nesse trabalho Márcia agencia códigos e símbolos distintos, o que acaba por produzir uma imagética surrealista por si só potente, mas sem deixar escapar a ironia, o humor e a crítica. A posição corporal em que se encontra durante a performance é conhecida popularmente como posição do “frango assado”. Com as pernas abertas como se estivesse em uma consulta ginecológica, sua roupa nos remete ora a um pijama de dormir, ora a uma camisola hospitalar. Márcia está “calçada” com os galos mortos como se fossem pantufas, sonha com algo relacionado ao universo alimentar, mas ela mesmo parece ser o prato principal ali. Em *Ação de Graças* não foi a primeira e nem a última vez que Márcia explorou um padrão cultural machista que associa diretamente a figura da mulher a comida, a objeto e ao consumo.

Márcia gostava de criar situações que articulassem consumo, sexualidade, religião e gênero, produzindo uma forte desconstrução/corrosão simbólica. Nesse sentido, observa Adolfo Montejo Navas,

O componente icônico é tão forte na obra da artista que funciona pelo desagenciamento habitual onde as imagens estão inseridas para uma nova articulação e ressignificação sígnica. As imagens de Márcia X. possuem e produzem outro dispositivo de visão, um jogo de distâncias na medida em que suscitam uma interrupção da imageria pública de uma sociedade visual que quer determinar o sentido pela mera estetização. Como aponta Jacques

Ranciére, não há uma natureza própria das imagens da arte que as separe de maneira estável da negociação das semelhanças e da discursividade dos sintomas. O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes.<sup>85</sup>

O processo no qual são elaboradas essas imagens ressignificadas na obra, Márcia nos conta em uma entrevista concedida a Ana Teresa Jardim:

A idéia dos galos nos pés, da Ação de Graças, por exemplo, pode ter nascido de dois lugares, da sensação de preparar bichos para comer e dessas pantufas de pelúcia com formas de bichinhos, coelhinhos, gatinhos e tal... É, na realidade, um enlouquecimento, uma alucinação a partir destas experiências quase banais, mas que já são estranhas. O contato com uma coisa morta e o projeto de transformá-la em algo atraente, maravilhoso.<sup>86</sup>

### ***Pancake (2001)***

*Pancake* faz parte de uma série de performances desse período que evocam a ação do banho como princípio norteador. Os banhos podem remeter ao seu uso ritual em diversas crenças e religiões que o associam à purificação, energização ou passagem. Nas obras *Ex-Machina*<sup>87</sup> e *Lavou a alma em coca-cola*<sup>88</sup> vemos o mesmo processo de banhar-se. O uso de líquidos, de modo geral, estarão presentes de forma marcante nos trabalhos seguintes.

---

<sup>85</sup> NAVAS, Adolfo Montejo. “Limiar para Márcia X” in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.429

<sup>86</sup> JARDIM, Ana Teresa. “Entrevista com Márcia X.”. Rio de Janeiro, 5 de outubro de 2001, *Jornal Capacete Planet*, no. 2, novembro-dezembro 2001

<sup>87</sup> Em “Ex-machina” (2002) Márcia lava a si mesma e centenas de terços emaranhados dentro de uma panela suspensa numa torre de madeira. Usando sabão em pó azul e detergente vermelho, a ação provoca o transbordamento da água e de muita espuma que escorre por uma enorme saia de três metros que cobre a torre. No cós do tecido estão pendurados terços com saquinhos contendo um desinfetante que se desmancha em contato com a água manchando a saia de azul, que posteriormente é estendida ficando em exposição.

<sup>88</sup> Nessa performance realizada em 2003 Márcia X. permanece deitada no interior de um tanque cheio de Coca-Cola por uma hora. No local da ação há um neon vermelho com a frase: *Lavou a Alma com Coca-Cola*.

Em *Pancake*, Márcia se posiciona no centro de uma bacia de alumínio onde possui ao seu redor 11 latas gigantes de leite condensado “Moça” (a marca tradicional que possui na embalagem o desenho de uma tradicional dona de casa com uma lata na cabeça e outra nas mãos). Com o uso de uma grande marreta e um ponteiro, instrumentos pesados que contrastam com o universo da cozinha, ela passa a abrir as latas e uma a uma derrama sobre si uma quantidade impressionante do produto. Em um segundo momento a artista abre vários sacos (7 kilos) de confeitos coloridos para doces e bolos que serão peneirados sobre seu corpo por ela mesma com o uso de uma grande peneira, até o esgotamento do material. Ao final da performance, que dura em média uma hora, todo o material utilizado e o que restou da ação é coberto por uma redoma de acrílico e permanece em exposição.



**Fig 26. Performance/Instalação *Pancake*. Foto Wilton Montenegro. 2001**

Segundo Márcia X:

Pancake surgiu do mesmo ímpeto de outros trabalhos meus, o desejo de criar figuras míticas femininas, trabalhar em torno de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião. As ações desempenhadas em Pancake fundem procedimentos de maquiagem e culinária com o uso de ferramentas pesadas como uma marreta e um ponteiro. O primeiro jorro de leite condensado é despejado sobre os olhos, 11 latas gigantes, quase 30 quilos, derramadas sobre o corpo vão formando uma máscara, uma escultura que se desfaz e refaz ininterruptamente. A

chuva de confeito acrescenta bolinhas coloridas ao que já era excessivo.

Mais uma vez Márcia joga com a ambiguidade desestabilizando imagens convencionais. Se por um lado ela se torna um belo e atrativo *cake*, que nos remete aos docinhos que fascinam as crianças em festas infantis, ao mesmo tempo esse corpo-escultura nos parece grotesco e assustador. A crítica de arte e curadora Marisa Florido César, que presenciou a performance, comentou:

O efeito da performance Pancake é perturbador: o gesto trivial de cozinhar, culturalmente aceito como feminino, embaralhava-se à excepcionalidade do ato criativo masculino, sugerido pelos instrumentos do fazer escultórico. Leite e sêmen, maternidade e virilidade, afeto e erotismo misturavam-se. O deslizamento do familiar ao estranhamento nos assaltava de pressentimentos.<sup>89</sup>

Glória Ferreira assim descreveu a ambiguidade da performance:

O leite condensado, bebida energética e conservável, o *milkmaid* vital durante a Guerra Civil Americana, e que se dissemina no século XIX investindo sempre, em termos de imagem, no jogo duplo da virgem/donzela-leiteira, associa-se no imaginário dos brasileiros ao nosso gostinho de infância: o brigadeiro. Espécie de trufa pobre, mas que também guarda a sua história como moeda de troca para angariar donativos à campanha do "bonito e solteiro" brigadeiro Eduardo Gomes na eleição que disputou (e perdeu) com Dutra, em 1945. Madalena e brigadeiro. Mundo carnal, subjugado aos sete demônios, e mundo infantil fundem convenções e códigos antagônicos, desvelando o engajamento político de Marcia X em suas escolhas éticas e artísticas.<sup>90</sup>

Nessa performance, além de proporcionar imagens esteticamente poderosas, que remetem ao fazer escultórico tradicional e contemporâneo, ao mesmo tempo, coloca em questão os excessos relativos ao feminino em diferentes ordens, sobretudo aqueles ligados aos rituais de embelezamento. “Que maquiagem é esta que acaba por deformar? Que busca por prazer é esta, que acaba por levar ao seu oposto? A mesma ação que a torna cada vez mais doce, pesa e

---

<sup>89</sup> CÉSAR, Marisa Flórido. “O X que Indaga e Multiplica”. Disponível no site de Márcia X: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=29>

<sup>90</sup> FERREIRA, Glória. “Pancake”. Disponível do site da artista: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=33>

sufoca. Que excessos, às vezes tão necessários, são estes? Sempre é pouco quando não demais?”<sup>91</sup>.

### ***Alviceleste (2003)***

Para muitos, *Alviceleste* é a performance mais bem elaborada e exuberante da carreira de Márcia X. A singularidade desse trabalho já inicia na sua constituição formada por três atos: uma instalação prévia, uma performance que ativa essa instalação (como nas “instaurações” de Tunga) e outra instalação resultante da performance.

A obra foi desenvolvida especialmente para ser apresentada nas cavaliças do Parque Lage.<sup>92</sup> Na primeira instalação estão reunidos todos os elementos que irão compor o trabalho. O piso da cavaliça é coberto por camadas de gesso branco que foi derramado dias antes. O espaço é completamente repleto de recipientes de vidro. Vários funis de vidro pendem do teto presos por cabos de aço, eles estão cheios de tinta azul-real para caneta tinteiro, retida por tampas de borracha. Da ponta destes funis saem finas correntes de metal que se espalham pelo chão, entremeadas por pequenas coroas usadas tradicionalmente em imagens religiosas.

A performance tem início com Márcia adentrando o espaço com sua típica veste ritual branca. Fazendo uso de um cabo de madeira e outro de vidro soprado com pontas em forma de U, a artista passa a manipular os recipientes e funis. Em gestos meticulosos e repetitivos de esvaziamento e preenchimento, com profunda concentração, a artista se desloca pelo espaço como uma alquimista quase hipnótica. Aos poucos, a tinta azul, que lembra muito a aquela utilizada por Yves Klein na “*Antropometria do período azul*” (1960), começa a escorrer dos recipientes, manchar seu vestido e embeber as camadas de gesso que cobrem o chão. A cada minuto novas manchas alvicelestes vão se formando no piso criando uma paisagem abstrata de

---

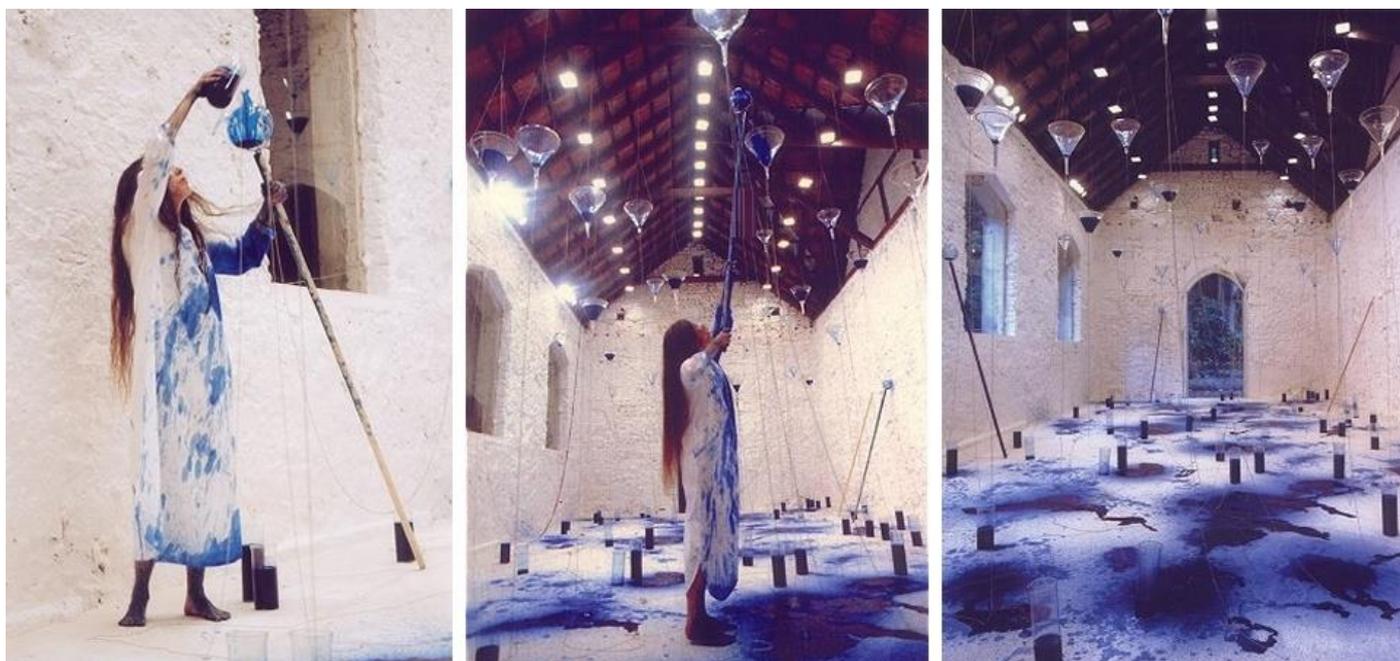
<sup>91</sup> DUARTE, Luisa. Performance no Free Zone – Síntese no Circo Multimídia Texto para o catálogo do Free Zone, 2001

<sup>92</sup> A cavaliça é uma espécie de estábulo que é remanescente de quando o Parque Lage era uma chácara e residência aristocrática. A cavaliça existente no Parque Lage apresenta estilo neogótico com belos arcos góticos em estilo Tudor. Márcia X. tinha conhecimento desses detalhes arquitetônicos que tornam essa espécie de manjedoura em algo muito próximo de uma capela. Não é à toa que na época em que foi apresentado o trabalho passou a ser chamado informalmente de “capela”.

extrema beleza. A instalação resultante da performance permanece exposta modificando-se sutilmente com o correr dos dias em decorrência do processo de secagem da tinta.

Para muitos que assistiram ao trabalho ou escreveram sobre ele, está presente uma espiritualidade por imanência, “havia na instalação/performance uma inequívoca ideia de céu, de um outro plano, mesmo que não necessariamente metafísico”.<sup>93</sup>

*Alviceleste*, como o título indica, pode ser vista, mediante a relação entre o azul e as correntes, como um céu atravessado por raios e repleto de coroas, tal qual a imagem de pinturas religiosas. A altura dos funis em relação ao chão acentua o contraste entre os dois planos e qualifica o papel da ação: a artista, com um traje branco e em um ritmo cadenciado, relaciona céu e terra.<sup>94</sup>



**Fig 27. Performance/Instalação *Alviceleste*. Foto Adeldo Lapa. 2003**

Para Adolfo Montejo Navas, *Alviceleste* possui afinções mútuas com outros trabalhos dessa fase da artista:

São trabalhos de iluminação e destruição, parecem uma oração e também uma recusa: toda a estrutura da obra se mantém igual, se descompõe ou se altera e permanece em estado paradoxal: composta/descomposta, instalação revirada pela performance. Austeridade e caos, cuidado e destruição, monotonia e

<sup>93</sup> JARDIM, Ana Tereza. “Universo X” in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.491

<sup>94</sup> MATESCO, Viviane. “Alviceleste” in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.499

clímax, doação e dissonância, brancura e mácula. O que significa que há um gesto de “purificação” em muitas performances, pactado com a controvérsia heterodoxa, onde o clímax das ações se vê interiorizado de tal forma no interior e na parcimônia ritualística dos movimentos, que não encontram nem rupturas ou hiatos.<sup>95</sup>

Márcia se aproximava do limiar de sua existência e consciente ou não disso, sua obra transmitia uma atmosfera de passagem e conexão entre o terreno e o transcendente.

### **A Cadeira Careca (2004)**

A *Cadeira Careca* é a última performance realizada por Márcia X. Idealizada com o marido Ricardo Ventura e com participação do amigo Aimberê César. A performance foi apresentada no evento “Infiltração nos Pilotis”, realizado pela Funarte em novembro de 2004, no pátio do Palácio Gustavo Capanema. A ação é um misto de homenagem a Le Corbusier (à história da arquitetura e do design) e “epitáfio em vida, não só de uma biografia pessoal como também dos valores modernistas como controvertido cólofon estético”.<sup>96</sup>

Vestida de preto (em contraste com toda a produção anterior) com o corpo já debilitado pela doença e sem o icônico cabelo grande, Márcia se reclinava em uma “*chaise longue model nr. b 306*”<sup>97</sup>, desenhada por Charlotte Perriand e Le Corbusier, instalada nos pilotis do Capanema. O local escolhido é em tudo simbólico. Foi ali que pela primeira vez, o pensamento modernista na arquitetura foi aplicado em escala monumental. O prédio construído por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, sob a consultoria de Le Corbusier, é um marco nas transformações ocorridas na arquitetura mundial no século XX.

---

<sup>95</sup> NAVAS, Adolfo Montejo. “Limiar (para Márcia X.)” in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.432

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> “Criada por Le Corbusier em 1926. Nesta ação, os artistas conciliam em uma única experiência estética conceitos aparentemente antagônicos, presentes neste ícone do design moderno e em outro objeto igualmente notável, “Le Déjeuner en Fourrure”, a xícara, prato e colher cobertos por pêlo de gazela da artista suíça Meret Oppenheim, um dos mais destacados emblemas do Surrealismo.” Texto extraído do site da artista: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=46>

Vestido de branco, Ricardo se aproxima da cadeira com uma navalha e cuidadosamente começa a raspar o pelo do objeto de maneira a deixar impresso na cadeira o perfil de Márcia. O poder do tempo e da memória são evocados em um ato que revela uma perspicaz consciência do desgaste e da finitude tanto do corpo físico quanto do corpo arquitetônico. Vale lembrar que, ao participar do projeto “Infiltrações” Márcia X. e Ricardo Ventura gostariam de contribuir para chamar atenção para as infiltrações existentes no Palácio Gustavo Capanema deteriorando o prédio, seu mobiliário e obras de arte.



**Fig 28. A cadeira Careca. Foto Adelmo Lapa. Funarte. 2004**

Na opinião de muitos, como o artista Alexandre Sá, *A Cadeira Careca* é uma das performances brasileiras mais importantes no que se refere à perda inevitável do viver do corpo diante do desejo infinito de plenitude:

A junção de linhas do edifício, dos jardins de Burle Marx e do design da cadeira promovem uma explosão da força e da simplicidade daquele período.

Contudo, a ação praticamente crava na pele do espaço expandido a marca do corpo e da frágil humanidade de todos nós, que talvez tenha sido ao longo de alguns muitos anos esquecida e negada.<sup>98</sup>

O arquiteto e curador Lauro Cavalcanti, que presenciou a performance, declarou:

Todos sabiam e tudo se sabia. Luto da onipotência do progresso salvador e ritual da inscrição de uma trajetória. Experiência ambigualmente estética e amorosa, conduzida com precisão cirúrgica: a um só tempo, celebração da permanência das ideias e da impermanência de pessoas e objetos. Eugène Ionesco, François Truffaut e Meret Oppenheimer também estavam ali, na calvície, no negro e na lembrança da xícara, prato e colher cobertos por pelo de gazela.<sup>99</sup>

Gosto de ver a *Cadeira Careca* como uma espécie de “performance monumento”, um memorial, que, como de praxe, mistura homenagem e luto. Um gesto poético que vincula arte e vida como poucas vezes se viu na performance brasileira. O ponto final de uma escrita interrompida. Um perfil, marcado na cadeira e na história da arte, para sempre.

---

<sup>98</sup> SÁ, Alexandre. “Márcia X. Uma anti-biografia”. In: Concinnitas, volume 01, número 24, julho de 2014. P.11

<sup>99</sup> CAVALCANTI, Lauro. “A Cadeira Careca/La Chaise Chauve ou A artista estava de negro.” Disponível no sítio eletrônico oficial de Márcia X. Link: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=41>

### Capítulo 3: Márcia X e a profanação sagrada de “Desenhando com Terços”

Tem sido corriqueiro na fortuna crítica de Márcia X a afirmação de que sua obra seria iconoclasta e profanadora. O que pretendemos demonstrar é que essas leituras contemplam apenas um lado do objeto, quando, na verdade, há uma coexistência de contrários, o que a coloca numa posição de criadora de enigmas e paradoxos. Sua obra seria nesse sentido, ao mesmo tempo, iconoclasta e iconófila, jogando com a profanação e a sacralização.

Em 2000, Márcia X apresenta pela primeira vez a obra *Desenhando com Terços*, no Instituto Cultural Casa de Petrópolis no Rio de Janeiro.<sup>100</sup> Ritualisticamente vestida de branco, em profundo silêncio e ar de circunspeção, Márcia desenha centenas de pênis com terços católicos ao longo de uma sala de vinte metros quadrados. Os terços brancos, sempre em pares, são dispostos no chão do espaço expositivo formando pênis entrecruzados. A ação, executada até a exaustão física (em média 6 horas de duração) ou o fim do espaço expositivo, resulta numa instalação cuja poderosa imagem distanciada sugere uma abstração e, de perto, a fusão e o contraste entre dois signos distintos, o religioso e o erótico.



Fig 28. Imagem da performance/instalação *Desenhando com terços*. Casa de Petrópolis, 2000.

<sup>100</sup> A obra seria apresentada posteriormente em Belo Horizonte no CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte), e fotografias foram exibidas na exposição *Erotica- os sentidos da arte*, no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ em 2006.



**Fig. 29 - Ibidem**

Em sintonia com um momento onde a igreja católica veementemente ratifica sua posição contra o uso de preservativos, contra o aborto e contra a homossexualidade; e, em meio a diversos casos de pedofilia envolvendo padres e cardeais, o ritual sagrado/profano de Márcia X questiona e expõe sutilmente múltiplas facetas da interface sexualidade e religião.

Apesar de ser apresentada pela primeira vez em 2000, a obra *Desenhando com Terços* ganhou enorme repercussão depois que fotografias da performance/instalação foram censuradas em 2006 (um ano após a precoce morte da artista aos 45 anos) na exposição *Erótica- os sentidos na arte*, no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ.



Fig 30. Fotograma de *Desenhando com terços*. 2006

Depois de alguns dias exposto, o trabalho foi retirado a pedido da direção do Banco do Brasil por se tratar de algo “incômodo”. As imagens teriam incomodado a organização religiosa *Opus Christi*<sup>101</sup>, que, através de seus membros, chegou a enviar cerca de 800 e-mails ao Banco do Brasil solicitando que a peça fosse retirada da exposição.<sup>102</sup> Correntistas ligados à organização religiosa ameaçaram encerrar suas contas caso o banco não acatasse as solicitações. A obra não só foi retirada, como a exposição não foi para o CCBB/Brasília, como era previsto, devido à polêmica em torno do caso, o que provocou indignação e protestos da comunidade artística.

### 3.1 O caráter ritualístico de *Desenhando com terços*

Na opinião de muitos críticos como, Ricardo Basbaum, Luiz Camilo Osório e Adolfo Navas, *Desenhando com terços* marca uma nova fase na carreira de Márcia, agora voltada para

---

<sup>101</sup> A *Opus Christi* é o braço jovem da ala conservadora da Igreja católica. Antes desse ocorrido a organização foi responsável por outras ações do gênero, como a censura do espetáculo *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de Saramago e pela proibição teatral da ópera *Em nome do Pai*.

<sup>102</sup> CARVALHO, Mario Cesar. *Censura a arte viola a Constituição, afirma Gil*. Folha de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2604200619.htm>

performances com ares de contenção mística e espiritualidade, menos irônicas ou debochadas como fora nos anos 1980. Ao desenhar com terços, durante seis horas sem pausa, Márcia estabelece um ritual próximo mesmo de um conceito antropológico de rito, enquanto ação organizada e repetida que cria um rompimento com as formas tradicionais de representação do mundo. Como situações extraordinárias, os ritos levantam contradições, pois, costumam fugir da coerência e do sentido que normalmente atribuímos aos fatos de uma estrutura social. Mas, se nas mais variadas culturas os ritos servem, sobretudo para legitimar os comportamentos sociais, os ritos que Márcia X irá performar ao longo da carreira estariam mais próximos de gerarem curtos-circuitos na ordem social.

No processo performático de deslocamento do terço de sua posição tradicional enquanto objeto religioso e sua transfiguração em pênis/arte instaura-se um momento/lugar muito próximo daquilo que os antropólogos Van Gennep (1978)<sup>103</sup> e Victor Turner (1974)<sup>104</sup> chamaram de *liminaridade*. Interessado na simbologia e formas estéticas dos atos comunicativos, Turner pensa a liminaridade como o momento central do rito, no qual a lógica social se inverte, e o que antes era proibido agora pode ser feito. É o momento do ritual marcado profundamente pela ambiguidade, onde sagrado e profano se misturam. Enquanto desenha pênis com terços, envolta em um ar profundo de devoção e meditação, a artista vestida de branco<sup>105</sup> (cor neutra utilizada em muitos ritos de passagem como batismos e iniciações) une o corpo material ao espiritual num mesmo jogo místico-erótico.

---

<sup>103</sup> VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

<sup>104</sup> TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974

<sup>105</sup> Sobre o uso constante de roupas brancas em algumas performances Márcia revela: “o uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas, contribui para evocar enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a consciência, o sono e o transe religioso”.(Márcia X. *Texto de Márcia sobre as performances*. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>)

Em sua teoria, Victor Turner mostra que o uso de roupas brancas nos ritos de passagem é fundamental como marca de transição, daquele ser que deixou de ser, mas ainda não é. Durante os períodos liminares, os indivíduos que participam do ritual se encontram como que fora das estruturas da sociedade, entre as quais se movimentavam, e esta movimentação é o sentido do rito de passagem. Esses indivíduos liminares são os neófitos, os adolescentes, os noivos, a parturiente etc. Isso nos dá uma chave de leitura muito interessante para pensar que o que Márcia evoca nas performances são esses seres liminares.

Na liminaridade, de acordo com a teoria de Turner, as estruturas sociais (quase sempre binárias) perdem sua razão de ser e o indivíduo se encontra num entre-lugar. Agora, em uma posição diferente do habitual, a perspectiva liminar permite ao indivíduo vislumbrar as estruturas entre as quais atualmente se encontra. É um distanciamento que fornece um conhecimento e lhe revela a arbitrariedade das convenções. O entre-lugar terço/pênis evocado e construído por Márcia X é tão poderoso exatamente porque ele revela a arbitrariedade de duas super convenções sociais da cultura ocidental, a saber, o cristianismo e a sexualidade obcecada e limitada ao falo. Trata-se, sem dúvidas, de uma obra transgressora, e é esse não-lugar da transgressão que revela os valores aos quais estamos subjugados.

A liminaridade torna o “estranho” familiar, e vice-versa – ela revela, sobretudo, o que são o “estranhável” e o “familiarizável”, isto é, revela a norma. É nas margens então que a norma é ilustrada, visibilizada; é “lá” – e o advérbio não poderia ser outro – que os hábitos são esclarecidos e, mesmo, o inconsciente é posto em questão: daí o surgirem símbolos, em notável proliferação, desse “efeito de borda” – as margens são prolíficas...<sup>106</sup>

### 3.2 A profanação sagrada

Dentre os vários aspectos em que a obra de Márcia me concerne, pretendo concentrar essa pesquisa na relação sagrado/profano que ela estabelece e que eu pretendo chamar de “profanação sagrada”<sup>107</sup>. Para pensar os conceitos de sagrado e profano e sua mútua relação

---

<sup>106</sup> SARTIN, Philippe Delfino. “Sobre liminaridade: Relendo Victor Turner em chave pós-estrutural”. Revista de Teoria da História Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás.

<sup>107</sup> É preciso explicitar que reconheço o amplo debate estabelecido na Ciência da Religião acerca da legitimidade ou não do conceito de sagrado, utilizado sobretudo pela fenomenologia da religião. Nas décadas de 1970 e 1980 houve uma fase crítica ao conceito de sagrado, principalmente aquele estipulado por Rudolf Otto no clássico “O sagrado” de 1917. E agora mais recentemente no século XXI têm surgido diversas publicações em defesa dessa abordagem. Um livro em alemão recentemente lançado, cujo título em português seria “O sagrado como problema da Ciência da Religião contemporânea”, tenta dar conta dessas críticas e da atualidade do conceito. A publicação se originou de dois eventos recentes, o painel O Sagrado como problema da Ciência da Religião: perguntas e perspectivas, do XXXI Congresso da Associação Alemã para a Ciência da Religião (Deutsche Vereinigung für Religionswissenschaft), realizado em setembro de 2013 em Göttingen, e do simpósio A discussão sobre o sagrado: velhas perguntas – novas respostas, que ocorreu em novembro de 2013 na Universidade de Frankfurt. Uma resenha do livro em português foi escrita pelo professor e cientista da religião Frank Usarski e publicada na revista de estudos da religião: REVER · Ano 15 · Nº 02 · Jul/JDez 2015.

constitutiva, recorrerei teoricamente primeiro a Mircea Eliade, depois a Georges Bataille e Michel Leiris e, por fim, Giorgio Agamben.

Em seu livro “O sagrado e o profano” Eliade diz que a primeira definição que pode dar-se ao sagrado, é que ele se opõe ao profano. O sujeito reconhece o sagrado no mundo porque ele se apresenta como qualquer coisa de diferente de tudo aquilo que é profano. E essa presentificação do sagrado se dá pelo que ele chama de *hierofanias*, que em sua etimologia sugere: algo de sagrado se nos revela. “A manifestação de algo de ordem diferente - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural, profano.”<sup>108</sup>

O que Eliade deseja mostrar, e que de certa forma possui paralelos com o momento onde a arte ocidental adota objetos utilitários, é que, para os iniciados, qualquer objeto comum do nosso cotidiano pode se sacralizar sem perder com isso sua forma. Assim ele diz:

Nunca será demais insistir no paradoxo que toda a hierofania constitui, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada, nem por isso é menos pedra, aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural.<sup>109</sup>

Para Eliade o sagrado é menos uma categoria religiosa e mais um princípio filosófico de compreensão do homem no mundo. Isso fica bem claro em uma entrevista concedida a Claude Henri-Rocquet. Ao ser perguntado o que ele entendia afinal por sagrado, respondeu:

Como delimitar o sagrado? É muito difícil. O que me parece inteiramente impossível, em todo o caso, é imaginar como o espírito humano poderia funcionar sem a convicção de que existe qualquer coisa de irredutivelmente real no mundo. É impossível imaginar como a consciência poderia aparecer sem conferir uma significação aos impulsos e às experiências do homem. A

---

108 ELIADE, Mircea. "O sagrado e o profano - a essência de religião". São Paulo: Martins Fontes, 1999. P.17

<sup>109</sup> Ibidem, p.18

consciência de um mundo real e significativo está intimamente ligada à descoberta do sagrado. Pela experiência do sagrado, o espírito apreendeu a diferença entre o que se revela como real, poderoso, rico e significativo, e o que é desprovido dessas qualidades, a saber, o fluxo caótico e perigoso das coisas, as suas aparições e os seus desaparecimentos fortuitos e vazios de sentido. Mas é preciso ainda insistir sobre este ponto: o sagrado não é um estágio na história da consciência, é um elemento na estrutura desta consciência. Nos graus mais arcaicos de cultura, viver enquanto ser humano é, em si, um ato religioso, pois a alimentação, a vida sexual e o trabalho têm um valor sacramental. A experiência do sagrado é inerente ao modo de ser do homem no mundo. Sem a experiência do real – e do que não o é –, o ser humano não saberia construir-se [...] O sagrado não implica a crença em Deus, nos deuses ou em espíritos. É, repito-o, a experiência de uma realidade e a fonte da consciência de se existir no mundo.

A teoria de Mircea Eliade nos ajuda a entender como o objeto terço, utilizado por Márcia X em seu trabalho, pode parecer sagrado a diferentes espectadores por diferentes motivos. Ainda que no formato de um pênis desenhado, para um religioso católico, o terço não deixa de ser terço sagrado, e o emprego que dele faz a artista seria profanador. Já para um espectador iniciado na arte contemporânea, o terço pode ser outra coisa e ao mesmo tempo terço. O fato de estar situado num trabalho artístico envolve esse objeto de certa aura<sup>110</sup> que o sacraliza de alguma maneira permitindo um livre trânsito entre o fasto e o nefasto. Assim como sugere Roger Callois na esteira de Eliade:

O ser, o objeto consagrado, pode não sofrer qualquer modificação na sua aparência. Nem por isso deixa de ser transformado na sua totalidade. A partir desse momento, a forma como as pessoas se comportam relativamente a ele é alvo de uma modificação paralela. Deixa de ser possível tratar livremente com ele. Este objeto consagrado suscita sentimentos de pavor e veneração.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> “Em suma, a aura da obra de arte possui, para Benjamin, dois elementos principais: autenticidade e unicidade. A primeira se relaciona a seu substrato físico. Constitui o invólucro que envolve a essência da obra e contém seus elementos temporais e espaciais. Esse invólucro é peculiar por ser único, indissociável da essência da obra de arte e por registrar as transformações físicas e a história das relações de propriedade da obra. A unicidade, por sua vez, tem fundamento teológico, ritualístico. Confere à obra de arte um caráter único, pois a associa a um valor de culto.” Para muitos autores, as técnicas analisadas por Benjamin, em seu famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, apesar de terem tornado a obra de arte independente de um substrato único, não a emanciparam de seu caráter aurático. Os elementos centrais da aura (autenticidade e unicidade) não foram superados, mas, ao contrário, adaptaram-se às mudanças técnicas. RABELO DE ARAUJO, Bráulio Santos. “O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural”. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. v.17 n.28 ,2010. P 124, 125.

<sup>111</sup> CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70. 1988. P.20 e 21

Porém, penso que mais relevante para essa pesquisa será o pensamento que não separa de maneira dualista, muitas vezes maniqueísta, o sagrado e o profano. É sabido que o projeto platônico (que posteriormente o Cristianismo adotou e disseminou como nenhum outro) se valeu de grandes divisões. Essas divisões (binárias por excelência) moldam o pensamento ocidental que se vale delas para compartimentar, selecionar, dividir, excluir, enfim, medir o mundo. Entre essas grandes divisões poderiam citar: natureza x cultura, essência x aparência, imanência x transcendência, sagrado x profano. Desde Nietzsche, é possível ver com mais rigor e consistência o trabalho de pensadores que se colocam, ou são colocados, à margem por tentarem desconstruir essas grandes divisões. Dentre eles, Georges Bataille talvez tenha sido o que mais e melhor pensou a relação sagrado/profano. Para este autor francês, no erotismo coexistem uma dimensão sagrada e uma dimensão profana, a interdição e a transgressão ao mesmo tempo. Assim como no sagrado coexistem o puro e o impuro. Sua forma de pensar abrindo possibilidades de convergência de contrários fica explícita nesse trecho:

É com horror que a santa se afasta do voluptuoso, ignorando a unidade que existe entre as inconfessáveis paixões e as suas. No entanto, é possível procurar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santidade à volúpia. O ponto de vista em que me coloco permite-me compreender que essas possibilidades opostas se coordenam. Não porque tente reduzi-las umas às outras, mas porque me esforço para captar, para lá de cada possibilidade negadora da contrária, uma última possibilidade de convergência.<sup>112</sup>

Optamos nessa pesquisa então em dar um enfoque à noção de sagrado elaborada por Bataille, dentro de sua atuação no grupo que ficou conhecido por *Collège de Sociologie*. Nesse grupo também desenvolveram noções de sagrado irreligioso dois outros intelectuais que será importante mencionar: Michel Leiris e Roger Caillois. Partindo de uma revisão do conceito clássico de sagrado estabelecido por Durkheim (que tomava como sagrado apenas o que era da ordem do fenômeno religioso) o *Collège de Sociologie* irá entender o sagrado como algo além de um conceito, uma experiência. E essa experiência não estaria de modo algum limitada ao âmbito da religião, podendo ser vivenciada em momentos de festa, de erotismo, de jogo, de dispêndio, de arte e até de violência. Para o *Collège*, o sagrado carrega em si uma ambiguidade

---

<sup>112</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. P.7

constitutiva, caracterizada por, de um lado, o sagrado fasto/puro, de outro, o sagrado nefasto/impuro. Como fica claro nessa passagem de Bataille:

No estúdio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários: o conjunto da esfera sagrada compunha-se do puro e do impuro. O cristianismo rejeitou a impureza. (...) Nada podia subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que confessasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão.<sup>113</sup>

E é exatamente o aspecto impuro do sagrado, rejeitado pelo cristianismo, que interessará ao grupo pesquisar. Esse polo nefasto ou transgressor, “que de alguma maneira nega a lei, ou o imperativo moral da civilização, esse sagrado profano que tem no corpo seu lugar privilegiado.”<sup>114</sup>

Julia Vilaça Goyata, antropóloga que pesquisou especificamente a noção de sagrado no *Collège* sintetizou bem o que representava para o grupo a experiência do sagrado:

Seria possível dizer que o sagrado caracteriza (para esses autores) o limite do próprio pensamento lógico e do que é por ele organizado. É um conceito que busca apreender uma experiência que está no limite do dizível e do inteligível: experiência que lida basicamente com uma apreensão afetiva do mundo em contraposição a outra de cunho mais normativo. (...) O sagrado coloca em jogo e conjuga as duas experiências humanas complementares do “claro e do distinto” e “do obscuro e do confuso”, experiências que fundam e são parte inerente da vida humana em sociedade. A constatação que acompanha a noção de sagrado é a de que não há humanidade possível na qual não exista relação entre, por um lado, a lei, a forma, a razão e a estrutura e, por outro, o desejo, o informe, o sentido e a desordem.<sup>115</sup>

Em um ensaio onde Michel Foucault analisa profundamente o conceito de transgressão por um viés batailliano, fica nítido como na visão desses autores a sexualidade e a religião, o sagrado e o profano, a transgressão e o limite, operam sob a égide de uma ambiguidade irreduzível. Longe de serem pares opostos, estão entrelaçados como numa espiral.

Assim, na raiz da sexualidade, do seu movimento que nada jamais limita (porque ele é, desde sua origem e em sua totalidade, reencontro constante do

---

<sup>113</sup> Ibidem, p.12

<sup>114</sup> GOYATÁ, Julia Vilaça. Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado (1930-1940). Dissertação de mestrado apresentada a FFLCH (USP). 2012, p.116.

<sup>115</sup> Ibidem, p.15.

limite) e desse discurso sobre Deus que o Ocidente sustentou por tanto tempo - sem se dar conta claramente de que “não podemos acrescentar impunemente a linguagem a palavra que ultrapassa todas as palavras” e de que somos por ela colocados nos limites de qualquer linguagem possível, uma experiência singular se configura: a da transgressão. (...) A transgressão não esta, portanto, para o limite como o negro esta para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela esta mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir.<sup>116</sup>

Por um caminho diferente de Bataille, mas com pressupostos comuns, Michel Leiris pensa o sagrado pelo viés da intimidade. Em um texto de 1938 (ainda sem tradução para o português) intitulado “O sagrado na vida cotidiana”, Leiris apresenta sua tentativa de buscar o sagrado nos fatos simples da vida e não no sagrado instituído (religião, pátria, moral). Nos fala de lugares, objetos e circunstâncias que despertam o sentimento de medo e vínculo, atração e repulsão. Além disso, descreve o sagrado como uma experiência infantil fundamental. Segundo o autor, sempre que estamos fora do regime da utilidade adentramos o sagrado, de modo que a criança transitaria mais pelo sagrado por estar livre das categorias corrompidas pela utilidade. Em seu texto sobre o “Surrealismo Etnográfico”, James Clifford comenta este belo ensaio de Leiris:

Neste texto, uma ponte entre a etnografia e o auto-retrato Leiris esboçou muito dos tópicos que mais tarde desenvolveria em *La règle du jeu* (1948-1976). Objetos de uma atração incomum (o revólver de seu pai), zonas perigosas (pistas de corrida), locais tabu (o quarto dos pais), locais secretos (o banheiro), palavras e frases com uma ressonância especial e mágica – essa espécie de dados evocariam nas palavras de Leiris: [aquela atitude ambígua ligada à abordagem de algo tanto atrativo quanto perigoso, prestigioso e rejeitado, aquela mistura de respeito, desejo e terror que pode ser considerada como a marca psicológica do sagrado].<sup>117</sup>

O que estaria em jogo aqui é o que Leiris chama de “meu sagrado” em oposição ao sagrado coletivo e oficial.

---

<sup>116</sup> FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. Coleção Ditos e Escritos III; organização: Manoel de Barros; Tradução: Inês Autran Dourado Bardosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 31 e 33.

<sup>117</sup> CLIFFORD, James. A experiência etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2008, p.163.

Giorgio Agamben é outro autor que, na mesma sintonia dos outros citados, reconhece na relação sagrado/profano as marcas de uma ambigüidade constitutiva. Em seu artigo intitulado “Elogio da Profanação” ele nos conta que

os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo *profanare* parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro — em acepção atestada só em poucos casos — sacrificar. Trata-se de uma ambigüidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto "augusto, consagrado aos deuses", como "maldito, excluído da comunidade". A ambigüidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.<sup>118</sup>

O fundamento teórico, de onde Agamben retira ideias centrais para seu artigo, são escritos antigos de juristas romanos, que de certa forma ainda exercem influência no pensamento ocidental. Ele explica que na Roma antiga,

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes. (...) E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.<sup>119</sup>

Nesse sentido, poderíamos entender o trabalho de Márcia X como um ato de profanação perfeito, uma vez que ela retira o terço da esfera do divino e o restitui a um livre uso que se manifesta no desenho, e no desenhar falos. Como dito no início, essa visão da obra da artista enquanto eminentemente profanadora é inclusive afirmada e reafirmada pela maioria dos críticos que se detiveram sobre seu trabalho. Porém, meu desejo aqui é reconhecer que, se em sua obra há uma profanação explícita, há ali também uma sacralização. Em *Desenhando com terços*, não só há uma sobra de sacralidade no terço agora em formato de pênis, mas há nesse

---

<sup>118</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.67.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.65.

novo objeto artístico uma aura mesmo sagrada que a esfera artística confere e que na performance como um todo ganha aproximações com rituais religiosos. E aqui é interessante a definição que Agamben fornece sobre o termo *religio*. O autor explica que muita gente acredita que *religio* deriva de *religare* (o que une o homem e o divino), mas essa derivação é falsa. Na verdade *religio* deriva de *relegere*, “que indica a atitude de escrupulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação perante as formas e as fórmulas que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos.”<sup>120</sup> A marca da religião nesse sentido seria a atividade de separação, aquilo que retira coisas, lugares, ou pessoas do contato cotidiano e as transfere para uma dimensão à parte da existência. Não existe religião sem *separação*, e todo tipo de separação feita nesses moldes contém algo de religioso. Nesse caso, o que superaria a separação instituída pela religião, contaminando as esferas e tornando livre o acesso aos objetos, corpos e lugares, seria não uma deferência em relação ao divino, e sim uma atitude de displicência para com as normas que a religião estabelece. Em síntese, o que Agamben define como profanação: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.”<sup>121</sup>

Um uso particular e incongruente que faz essa passagem do sagrado ao profano, e Agamben privilegia em sua análise é o jogo.

Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação. Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Ibidem, p.66.

<sup>121</sup> Ibidem

<sup>122</sup> Ibidem, p.67

Se, por um lado, o jogo está vinculado ao sagrado, por outro, sabemos que ele está bem próximo também da arte por variados aspectos. A arte poderia ser vista aqui como algo que, assim como o jogo, “desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente.” E toda a obra de Márcia X nesse sentido é muito exemplar. Não por acaso, a artista se divertia com a quantidade de crianças que se entusiasmavam com suas obras, uma vez que, em muitas havia de fato brinquedos que se transmutavam em objetos/cenas jogos sexuais (como em *Kaminhas Sutrinhas*) e em outros objetos como vibradores se transformavam em brinquedos (*Fábrica Fallus*).

As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. É comum, tanto nesses casos como na profanação do sagrado, a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora, para a negligência como *vera religio*. E essa não significa descuido (nenhuma atenção resiste ao confronto com a da criança que brinca), mas uma nova dimensão do uso que crianças e filósofos conferem à humanidade.<sup>123</sup>



Fig 31. *Vóvozinha, Lobo Mau e Chapéuzinho*, da série *Fábrica Fallus* de Márcia X.

---

<sup>123</sup> Ibidem.

Mas o que Agamben acaba por detectar é que o jogo como essa possibilidade de profanação está em decadência em todo lugar e “fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.” Recorrendo a um artigo de Walter Benjamin sobre o capitalismo como religião, e desenvolvendo algumas de suas ideias, Agamben afirma que o capitalismo “generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião”.<sup>124</sup> Nessa passagem o filósofo explica como se dá tal processo:

Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido — também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem — acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.<sup>125</sup>

Para Agamben essa impossibilidade de usar encontra seu local mais sintomático no Museu e a museificação do mundo seria um fato dado. Ele não está falando aqui do museu enquanto um espaço físico, mas enquanto uma lógica do capital que cria uma dimensão separada para onde transfere aquilo que era percebido como mais decisivo para a humanidade e agora já não é. “Potências espirituais” como arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política, para ele tudo hoje pode tornar-se Museu, “na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.”<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p 63.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.71

<sup>126</sup> *Ibidem*.

Michel Foucault já havia atentado para essa impossibilidade contemporânea de profanar, mas acreditava que na sexualidade ainda havia espaço para profanações, terreno exatamente explorado por Márcia X. Sobre a sexualidade, Foucault diz que “talvez se pudesse dizer que ela reconstitui em um mundo onde não há mais objetos, nem seres, nem espaços a profanar, a única partilha ainda possível”.<sup>127</sup>

Agamben também ao fim nos brinda com um pouco de esperança ao sinalizar que ainda pode haver formas de profanar o improfanável da religião capitalista. Ele observa que a profanação não tem apenas a característica de restituir algo parecido com o uso natural das coisas que preexistia à sua separação, trata-se de uma operação mais complexa e o jogo mostra isso. A profanação tem a capacidade de anular os dispositivos de poder que capturam as coisas e libertá-las para novos usos, “libertar um comportamento da sua inscrição genética em uma esfera determinada.”

O comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (...) Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. (...) Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos — de todo dispositivo — a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.<sup>128</sup>

A meu ver, Márcia X atuou sobre diversos dispositivos ao longo de sua carreira: os dispositivos da arte institucionalizada, os dispositivos do cristianismo, os dispositivos da indústria cultural, os dispositivos da indústria sexual, os dispositivos do patriarcalismo, entre outros. E em cada dispositivo que sua obra toca, vemos a operação de libertação dos objetos e práticas rumo a uma nova possibilidade de uso e interpretação.

---

<sup>127</sup> FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. Coleção Ditos e Escritos III; organização: Manoel de Barros; Tradução: Inês Autran Dourado Bardosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 29.

<sup>128</sup> AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007, p71

A representação do falo na obra de Márcia X, esse símbolo sacralizado em muitas culturas e que sempre foi objeto de cultos pagãos, tornado profano e impuro pelo cristianismo, como explica Bataille, incomoda uma ordem religiosa exatamente por estar associado a um outro objeto (terço) também sagrado, porém considerado puro para a Igreja. A potência de desenhando com terços parece residir exatamente nesse lugar do entre, do quase. Ela está exatamente no limiar da sacralização e da dessacralização. Isso fica sempre nítido no discurso dos comentadores dessa obra como o crítico Adolfo Montejo Navas:

A dessacralização que existe é fantasmática, evoca uma distância simbólica. De fato, a obra está mais perto de um *memento mori* do que de uma orgia profana. Há algo de epitáfio, de *memorandum*, sobretudo quando a dimensão coletiva da instalação concede-lhe esse poder (*thanatos* costuma disfarçar-se de seu contrário). Desenhando com terços – onde o ritual de fazer desenhos com objetos já é uma operação fronteira – persegue outro registro mais amplo; no fundo, uma varredura de código, de estereótipo. É o território da subjetividade conquistada. Lei da imagem, da arte.<sup>129</sup>

Em *Desenhando com Terços* não há espaço para uma crítica rancorosa e rasteira que proclama o ódio à religião ou a desmoralização de objetos sagrados.<sup>130</sup> “Mais perto de um *memento mori* do que de uma orgia profana”, como sublinha Navas, a performance/instalação em sua totalidade cria uma atmosfera densa de respeito e circunspeção. Nesse sentido narrou o professor Marcos Hill, que acompanhou a performance em 2003, durante a “Manifestação Internacional de Performance” em Belo Horizonte:

Após as duas primeiras horas, a religiosidade da ação *Desenhando em terços* tornou-se evidente. Não havia como não associar a imersão de Márcia a um possível distanciamento do mundano. O silêncio que pairou durante todo o tempo correspondeu ao mais contrito ato de oração. Sua movimentação

---

<sup>129</sup> NAVAS, Adolfo Montejo. *Desenhando com Terços*. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=15>

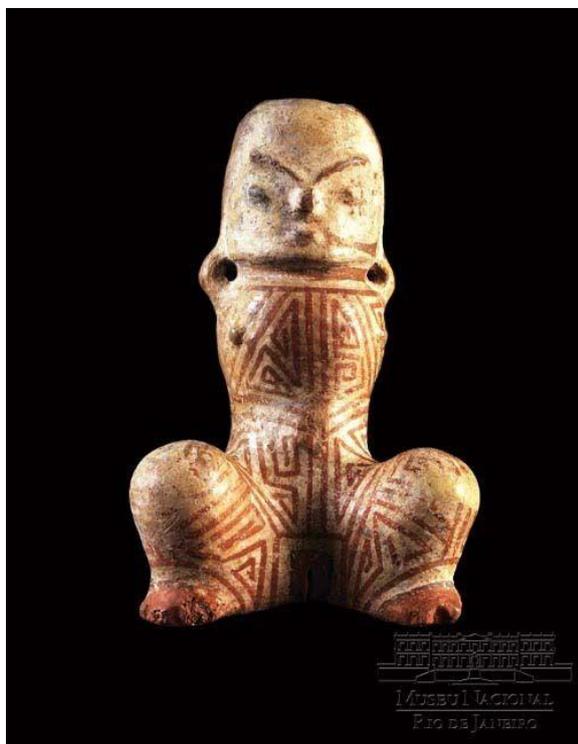
<sup>130</sup> Por outro lado, há uma forte crítica neste e em outros trabalhos da artista ao moralismo da igreja. Comentando sobre este aspecto em uma entrevista dada em 1995, Márcia declara: “Sobre a militância contra a igreja, é óbvio que existe, não é nem contra a igreja, é a favor da quebra de tabus relativos à questão da sexualidade. Então, como a igreja ficou caracterizada como a militante da culpa, a militante da punição, a que transforma em santos apenas seres assexuados, então é óbvio que ela é tocada na história. Mas não é contra a igreja, até porque eu acho que infelizmente ela conseguiu contagiar a maior parte da humanidade, então é uma coisa contra os tabus da humanidade como um todo.” SALDANHA, Claudia e JARDIM, Ana Tereza. Entrevista com Márcia X, Efraim Almeida e Mauricio Ruiz. In: Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.480.

repetitiva aproximou-a muitas vezes do solo, assemelhando-se a um exercício de penitência que, pelo desconforto do corpo e pela extenuação, buscava a neutralidade do ego.<sup>131</sup>

A postura de Márcia durante a performance em tudo lembra a de uma devota. Com centenas de terços pendurados no pescoço, os longuíssimos cabelos pretos soltos, e com um camisolão branco que deixa à vista apenas suas mãos e pés descalços. A cada terço retirado do pescoço, ela se senta sobre os calcanhares e meticulosamente inicia o processo de desenho no solo que formará um pênis, mas que bem poderia ser um exercício de oração ou penitência.

### 3.3 O culto ao falo na antiguidade e a sobrevivência dessa imagem

O culto ao falo é certamente um dos mais antigos da humanidade e sobreviveu pelas mais diversas culturas e épocas. As formas fálicas aparecem em pinturas rupestres, esculturas pré-colombianas, no panteão hindu, na vasta iconografia da Grécia antiga, nas religiões africanas, entre outras.

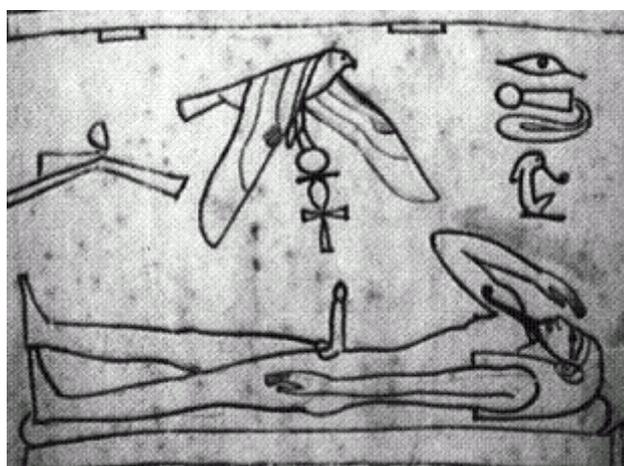


**Fig 32. Falo Marajoara do período Pré-Colombiano**

---

<sup>131</sup> HILL, Marcos. Uma polêmica censurada ou o x da congestão erótica. 2006. Disponível em: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2006\\_05.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2006_05.html)

Utu, o Deus-Sol dos Sumérios, era um deus representado por símbolos fálicos. Na mitologia egípcia, o falo era quase uma instituição. O pênis ereto era um sinal de tamanha força para o homem egípcio que seria capaz de superar até mesmo a morte e se juntar ao falo perdido de Osíris no céu. Amon Ra, o criador de toda a vida, o rei de todos os deuses, era muitas vezes representado com um falo gigante.



**Fig 33. Representações fálicas em deuses egípcios.**

O falo também era um dos principais elementos da religião grega. Perto das casas e templos eram erguidos falos eretos que serviriam para proteger esses espaços contra ladrões e contra todo tipo de “mau-olhado”. Sabemos que em Roma se adoravam pelo menos três deuses aos quais estavam associados diretamente os símbolos fálicos: Liber, Priapo e Baco. Em um estudo a respeito do culto ao falo na Roma antiga, o historiador Pierre Grimal nos mostra como muitos desses cultos eram realizados por mulheres e nos fala de uma divindade fálica menos conhecida, um deus associado a ritos de casamento chamado Mutunus Tutunus.



**Fig 34. Representação de Príapo**



**Fig 35. Representação de Liber**



**Fig 36. Representação de Mutunus Tutunus em afresco na cidade de Pompéia**

No cimo da Vélia, uma das colinas romanas ocupadas desde tempos mais remotos, havia um santuário singular, cuja “divindade” era representada na forma de membro viril. Este deus tinha o nome estranho de Mutunus Tutunus. Conhecemo-lo apenas por um fragmento do gramático Festo e quatro ou cinco alusões de Tertuliano, Santo Agostinho, Amóbio e Lactâncio, e o que nos dizem está longe de ser claro. Parece que até ao tempo de Augusto, pelo menos, mulheres “vestidas com a toga pretexta” iam, em certas ocasiões, coroar de flores o símbolo de Mutunus Tutunus. Quem eram estas mulheres? Provavelmente sacerdotisas, como o seu fato arcaico parece indicar, e, sem dúvida, mulheres casadas, que realizavam ali um rito provavelmente propiciatório, em nome de todas as esposas da cidade.<sup>132</sup>

Era comum na Roma antiga, e esse costume se estendeu à Idade Média, pendurar falos nas paredes de prédios e casas para proteger os edifícios. Os conhecidos *Fascinus* também eram muito utilizados como efígies e amuletos.

O falo era o talismã mais eficaz contra todas as potências maléficas, os malefícios e tudo o que impedia ou contrariava o crescimento e o desenvolvimento felizes dos seres: homens, animais e plantas. A sua imagem não despertava qualquer vergonha, (...) o costume requeria que os talismãs fálicos fossem usados livremente e expostos aos olhos de todos e não há dúvida que o hábito evitava que se escandalizassem com eles.<sup>133</sup>



**Fig 37. *Fascinus* romanos**

---

<sup>132</sup> GRIMAL, Pierre. O amor e o sagrado. in: O amor em Roma. Lisboa/PT: Edições 70, 2005. Cap. 2, p.42.

<sup>133</sup> Ibidem. P.43

A sobrevivência dessa imagem e de seu aspecto duplamente religioso e sagrado é tão profunda que durante muito tempo ressurgiu até mesmo dentro do cristianismo. Após uma pesquisa realizada sobre a incidência do falo na arte e na arquitetura, descobrimos que símbolos fálicos estão presentes nas arquiteturas de catedrais cristãs medievais, como a catedral de Toulouse e numerosas igrejas em Bordeaux. Outra recorrência dos falos em ambiente cristão são os broches e talismãs que eram usados por peregrinos que iam até Santiago de Compostela. A fim de melhor passar na estrada e poder seguramente contar com a hospitalidade e gentileza dos anfitriões, os peregrinos daquela época usavam talismãs especiais e emblemas fálicos. A crença antiga de que a imagem do falo exerce proteção contra feitiços em algumas partes da Europa teve lugar até o século XVI.

Outro elemento extremamente exemplar da sobrevivência dessa imagem pode ser visto nos obeliscos. Essas colunas fálicas de pedra, importantes na arquitetura do antigo Egito, foram incorporadas pelos romanos quando invadiram o Egito. A Igreja Católica mais tarde, mesmo reconhecendo a origem pagã do monumento, adotou e difundiu enormemente sua construção, tendo inclusive instalado um grande obelisco egípcio no centro da praça de São Pedro no Vaticano.



**Fig 38. Obelisco egípcio na Praça de São Pedro**

Os falos desenhados com terços de Márcia X estão vinculados a uma rede de relações imagéticas de períodos distantes entre si. Essa migração das imagens fálicas desde a antiguidade até os dias atuais garantiram a sua sobrevivência, que Aby Warburg nos explica através do conceito de *nachleben*, (a vida póstuma das imagens). No pensamento warburgiano a história da arte é concebida em termos de uma memória errática de imagens que retornam sempre.

Vistos como “documentos”, as obras revelam sua própria pré-história e os múltiplos fios que foram usados em sua realização; através de seus efeitos póstumos, estes sobrevivem ao próprio tempo no compêndio da memória cultural.<sup>134</sup>

Para Warburg, que dedicou a maior parte de seus estudos aos símbolos e imagens do paganismo e do cristianismo, existe uma continuidade da herança pagã na memória cultural do ocidente. E a sobrevivência dessas imagens representa mais do que topos figurativos ou lugares-comuns visuais ativados conscientemente pelos artistas. Antes estariam mais próximas de forças psíquicas arraigadas na memória coletiva.

Para Warburg, a arte era um mecanismo privilegiado de concentração de tais energias, as quais se condensavam precisamente em *Pathosformeln* capazes de “evocar, num caminho oposto ao do procedimento habitual da memória, os engramas originais, e suscitar com isso a recordação de experiências primárias da humanidade” [...] O exame da permanência das *Pathosformeln* associadas às práticas primordiais de paganismo era considerado por Warburg uma etapa decisiva para a compreensão dos impulsos que, como forças inconscientes em conflito com a visão de mundo cristã, constituíram uma espécie de “fermento espiritual” da arte renascentista.<sup>135</sup>

Não creio que seja por mero acaso que as imagens fálicas retornam no trabalho de Márcia X numa performatividade bem semelhante à de antigos rituais pagãos onde a imagem do falo era celebrada como símbolo de poder, de força criadora, de abundância, de fortuna, ou mesmo como amuleto de proteção. O falo é sem dúvida um símbolo primordial que sobrevive e se renova ao longo da história, outra prova disto é a sua incidência nas três estruturas clínicas reconhecidas pela psicanálise, tanto em Sigmund Freud como em Jacques Lacan.

---

<sup>134</sup> WARBURG, 2005, p. 51. Apud, CERQUEIRA PINTO E TAVORA. 2010.P.105

<sup>135</sup> TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas”. Revista história da historiografia. Ouro Preto, número 05, Set 2010. P,143

### 3.4 O terço sagrado

A história do terço dentro da Igreja Católica<sup>136</sup>, está associada desde sua origem às batalhas religiosas da idade média, também conhecidas como “Cruzadas”. A própria Virgem Maria teria aparecido em oração à São Domingos de Gusmão e lhe ensinado a usar o terço como instrumento de oração que por sua vez serviria tanto para ataque quanto defesa dos hereges.

Diante da necessidade de controlar os opositores na Europa e evangelizar os povos do novo mundo, a promoção da devoção ao rosário na velha cristandade e no ultramar [pode ser percebida] como um dos instrumentos principais de propaganda da fé, ligado ao espírito da Reforma Católica. Essa interpretação nos ajuda a perceber que a devoção ao rosário foi aparelhada pelo poder eclesiástico tanto para servir às missões evangelizadoras, quanto para reconverter os dissidentes europeus. (...) E assim permaneceu sua reputação nos séculos seguintes: vitória da esquadra católica sobre a invasão otomana no golfo de Lepanto na Grécia, no século XVI; expulsão dos calvinistas holandeses do Rio de Janeiro e do Nordeste, nos séculos XVI e XVII, respectivamente; expulsão dos islamitas da Hungria no século XVIII, entre outras vitórias são atribuídas ao rosário.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> “As narrativas envolvendo as origens do rosário recorrentemente atribuem a São Domingos de Gusmão o papel de receptor da mensagem da Virgem Maria em forma de oração. Os papas exortam o que a tradição reconhece: Maria pessoalmente ensinou São Domingos a rezar o rosário, presenteando-lhe com o instrumento para tal oração. O episódio ocorreu no início do século XIII, quando o então cônego Domingos de Gusmão travou uma intensa batalha contra as investidas hereges que assolavam a Europa desde meados do século XII. Com o apoio do papa Inocêncio III, Domingos de Gusmão trabalhou pela evangelização e conversão dos territórios europeus onde as heresias ganhavam adeptos. Na região de Albi, sul da França, crescia rapidamente o número de cátaros (ou albigenses), considerados os mais perigosos dos hereges por negarem os dogmas da maternidade divina de Maria, da encarnação do Filho de Deus e desprezarem os sacramentos e o culto católicos. Após intensa mobilização evangelizadora, com pregações, jejuns, orações e penitências, Domingos de Gusmão percebeu a ineficácia de suas ações para a contenção da onda de heresias. Ao recorrer à Virgem Maria, essa lhe aparece e lhe exorta a pregar e difundir a oração do Santo Rosário como meio para a redenção do mundo. O encontro entre São Domingos e a Virgem ocorreu em 1214, na cidade francesa de Toulouse, um dos principais focos da heresia albigense. Após inúmeras pregações e orações do rosário, ventos de conversão começam a soprar na Europa: primeiramente em Toulouse e em seguida por outras regiões da França, Itália e Espanha.” (OLIVEIRA, Paola Lins. “Circulação, usos sociais e sentidos sagrados dos terços católicos”. Relig. soc. vol.29 no.2 Rio de Janeiro 2009.p. 84 e 85.

<sup>137</sup> OLIVEIRA, Paola Lins. “Circulação, usos sociais e sentidos sagrados dos terços católicos”. Relig. soc. vol.29 no.2 Rio de Janeiro 2009.p.85.

O terço é também popularmente conhecido como rosário, mas na verdade trata-se da terça parte de um rosário completo. O rosário integral possui cento e cinquenta contas para as ave-marias e quinze para os padre-nossos; e a oração completa do rosário demanda a repetição das rezas em cada conta e a meditação dos 15 “mistérios” (divididos tradicionalmente em “gozosos”, “dolorosos” e “gloriosos”) que é a contemplação e memorização dos episódios centrais da vida de Jesus Cristo. Repetição e meditação. Dois atos fundamentais exercidos por Márcia X durante a performance *Desenhando com terços*.

Em sua pesquisa sobre os usos sociais e a circulação dos terços, Paola Lins de Oliveira chama atenção para o caráter de reprodução industrial e o amplo comércio envolvido em torno do objeto na contemporaneidade.

Produzidos em escala industrial, os terços e rosários surgem dentro do circuito econômico de circulação de bens. Apresentam-se em grande diversidade de materiais e preços, para atender aos gostos mais populares e aos mais refinados, assim como se adaptam às variações da moda, muitas vezes afastando-se quase completamente de suas características físicas (quantidade e distribuição de contas em fios) tradicionalmente estipuladas. A ampla produção e circulação dos terços e rosários se insere em um movimento mais geral, observado por Oro e Steil (2003), de adoção da lógica de mercado por parte das religiões, tanto para sua própria reprodução nos espaços profanos de consumo de massa quanto “na concorrência na produção de sentidos e na conquista de novos fiéis” (:310). Como consequência, Observa-se [...] um deslocamento do comércio de bens e artigos religiosos dos ambientes sacralizados, dos quais retiravam, em grande medida, a sua aura, para os ambientes comerciais, onde a sua oferta em lojas situadas nos centros das grandes e médias cidades ou nos *shoppings centers* se confunde com a oferta de outros bens de consumo diário (idem:309).<sup>138</sup>

Enquanto objeto de reprodução em massa e de amplo apelo popular, não é de se estranhar que o terço interessasse à pesquisa artística de Márcia X. Muitos dos objetos que permeiam seu universo possuem esse caráter e eram garimpados por ela no mercado popular Saara<sup>139</sup>, no Rio de Janeiro, o “paraíso do *kitsch*”, segundo a artista.

Comprar materiais no Saara para fazer esculturas, instalações e performances significa me apropriar de aspectos simbólicos destes materiais, combinando

---

<sup>138</sup> ORO, Ari & STEIL, Carlos. (2003) Apud Oliveira, Paola Lins (2009) p.102 e 103.

<sup>139</sup> Saara (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega) é um famoso centro comercial popular no Rio de Janeiro. A região é um polo de lojas de roupas, brinquedos, acessórios para carnaval e artigos de festas a preços acessíveis. São cerca de 1.200 lojas em 11 ruas que recebem em média 70 mil pessoas por dia.

objetos, imagens e idéias deste universo, associando meu imaginário a elementos do imaginário social relativo a sexo, religião, infância, morte, masculino e feminino. (...) Tomar a cidade como uma experiência impregnante, que envolve todos os sentidos, participando do fluxo das multidões e dos objetos [que] leva[m] a refletir a cultura que lhes é própria. Usar elementos tão conhecidos e acessíveis acaba por estabelecer com o público uma relação imediata.<sup>140</sup>

Outro aspecto interessante dentro desse contexto de mercantilização e promoção do terço, e que a pesquisa de Paola mostra, é como as características visuais dos terços são promovidas no caso dos adesivos com terços desenhados colados nos automóveis.



Não sabemos, mas não seria improvável que a ideia de Márcia para Desenhando com terços, pudesse ter surgido desse outro fenômeno popular. A obra de Márcia X., sem dúvidas, se inscreve numa linhagem que simultaneamente questiona e desfruta de elementos da cultura de massa através das mais variadas apropriações.

---

<sup>140</sup> MÁRCIA X. Texto crítico “Natureza Humana”. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44>

### 3.5 A apropriação de símbolos religiosos por outras mulheres artistas na América Latina

Acompanhando a história não é difícil perceber como é evidente a influência cristã, direta ou indiretamente na vida política/social dos países da América Latina. Entre os últimos acontecimentos políticos no Brasil, por exemplo, pudemos assistir milhares de pessoas que foram às ruas contra o governo intercalarem momentos onde cantavam o hino nacional com orações do Pai Nosso. Acompanhamos também durante o rito de impeachment de Dilma Rousseff (PT), em agosto de 2016, uma quantidade significativa de parlamentares direcionando a Deus e às igrejas a motivação de suas escolhas políticas. Estando isso posto, não é sem propósito que artistas se interessem há algum tempo em trabalhar essa influência religiosa como tema de muitas obras. Em artigo intitulado “O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino-americana”, Aline Miklos procura analisar a relação crítica entre arte e cristianismo na América Latina. Como a autora ressalta, ainda é profunda e visível a influência cristã nos modos de vida, nas decisões políticas, na existência pública ou privada em nosso continente, ainda que os países se considerem laicos.

Sabemos que a arte produzida na segunda metade do século XX, entre tantas particularidades, foi marcada pela ascensão de artistas mulheres num território majoritariamente masculino. Conectada com a revolução sexual da década de 1960 e com as teorias feministas e pós-estruturalistas, a arte produzida por artistas mulheres nesse período trouxe um olhar diferenciado, provocador e polemizador de verdades instituídas, em especial em relação ao corpo feminino, à sexualidade e à subjetividade. Expressando frustração em direção às injustiças geradas pela dominação masculina proliferaram nesse período imagens desestabilizadoras, carregadas de discurso crítico ao falocentrismo e às violências simbólicas perpetuadas pelo Estado, pelo mercado e pela religião. Comum nesse cenário foi a formulação de complexas estratégias e práticas das quais muitas artistas mulheres valeram-se no confronto com o status quo. Dentre essas estratégias, é notável uma aproximação entre arte e vida em que o campo pessoal torna-se político e o corpo um espaço de batalha. Os controles e cuidados relativos ao corpo e à sexualidade femininos tornam-se um tema fértil no ataque à sociedade moderna, que, como mostrou Michel Foucault (1980)<sup>141</sup>, ao invés de reprimir o sexo,

---

<sup>141</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

normatizou as práticas sexuais e controlou-as, estabelecendo um modelo daquilo que seria o natural, o casal heterossexual e monogâmico, fazendo calar as sexualidades periféricas. Segundo Miklos aponta o sexo, o corpo e o erotismo sempre foram temas de controle religioso-cristão, mas posteriormente passou também a interessar ao controle estatal:

Dentro deste “grande ciclo repressivo”, M. Foucault também afirma que na virada do século XVIII para o XIX o controle do sexo, sem deixar de ser um problema para a instituição eclesiástica, também passou a ser uma questão de Estado através da pedagogia (se ocupando da sexualidade infantil), da medicina (preocupada com a fisiologia própria às mulheres) e da demografia (cujo objetivo era fazer um controle de natalidade). A partir de então, apesar deste controle ter tomado uma roupagem laica, ele retoma na realidade métodos já formados pelo cristianismo e estes não são verdadeiramente independentes da temática do pecado.<sup>142</sup>

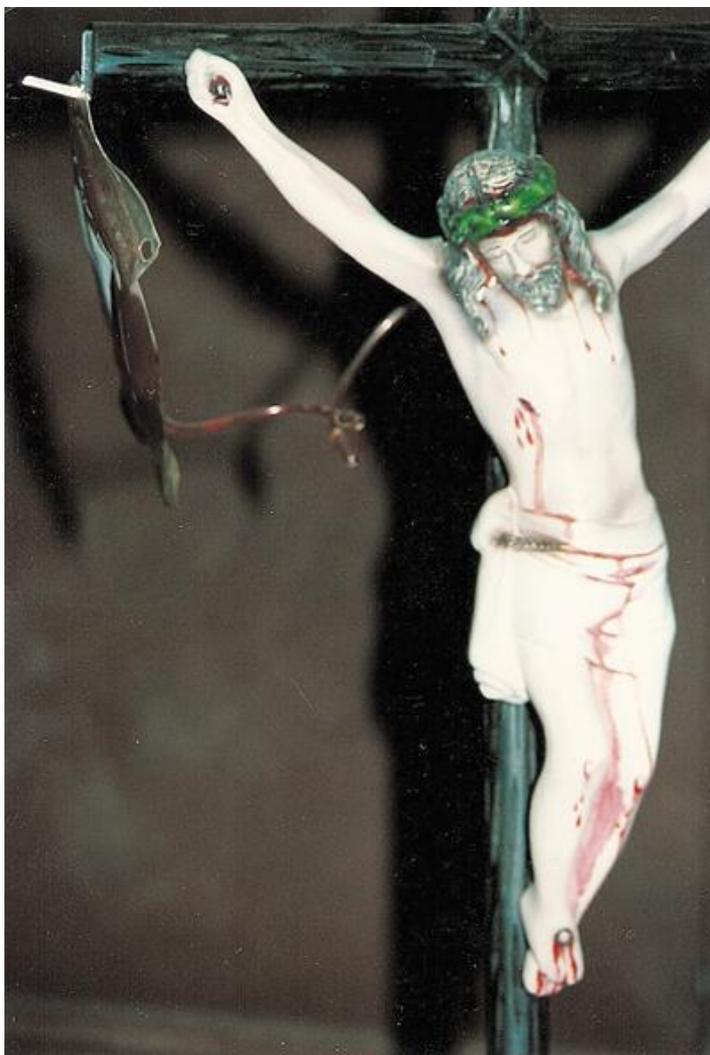
Parece interessar exatamente a muitos artistas essa nova condição social onde paira uma pseudo laicidade quando na prática se observa muito da herança cristã na vida sensível. Os exemplos utilizados por Miklos no artigo apresentam obras que se valem de estratégias desestabilizadoras em suas críticas mordazes à instituição cristã e sua longa história de repressão ao corpo. Para mulheres artistas envolvidas na desconstrução das imagens convencionais da feminilidade e interessadas em reverter os signos da dominação, parece que nada é mais propício do que explorar os mesmos instrumentos e símbolos utilizados pelos seus “algozes”, afim de parodiá-los e esvazia-los. Nesse sentido, é extremamente recorrente a estratégia artística de apropriação de elementos religiosos, sejam imagens, objetos, orações, rituais, na composição de trabalhos críticos ao cristianismo. Estratégia muito parecida com o que Oswald de Andrade em sua teoria antropofágica chamava de “devoração do inimigo sacro”.

Liliana Maresca na década de 1980 se apropriou da imagem do próprio Cristo em sua obra “*Cristo autotransfundiéndose*” (1988). A obra apresentada na exposição *Mitominas II* (1988) sob a coordenação de Monique Altschul, é o resultado de uma escultura do Cristo crucificado, de cerca de 40 centímetros, e junto dele uma bolsa de transfusão de sangue com a sonda ligada envolvendo o corpo da escultura em sangue. Fazer um comentário sobre transfusão de sangue dessa forma num dos períodos mais críticos da AIDS, onde a igreja demonizava a

---

<sup>142</sup> MIKLOS, Aline. “O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino-americana”. 2014.

doença, foi um ato extremamente corajoso da artista que lhe rendeu vários ataques de grupos católicos que exigiram a retirada do trabalho dessa exposição.



**Fig 39. Liliana Maresca. “Cristo autotransfundiéndose”. 1988**

Já o coletivo de artistas argentinas *Mujeres Publicas*, em 2004, se apropria dos santinhos católicos como meio tradicional de distribuição de mensagens religiosas para divulgar uma oração pelo direito ao aborto. O modelo seguido é de um santinho tradicional, com a imagem da Virgem Maria na frente e uma oração atrás. No entanto, esta oração se intitula “Oração pelo direito ao aborto” na qual o coletivo reivindica o direito das mulheres decidirem sobre os seus próprios corpos. Os santinhos foram distribuídos pelas ruas e nas portas de igrejas.

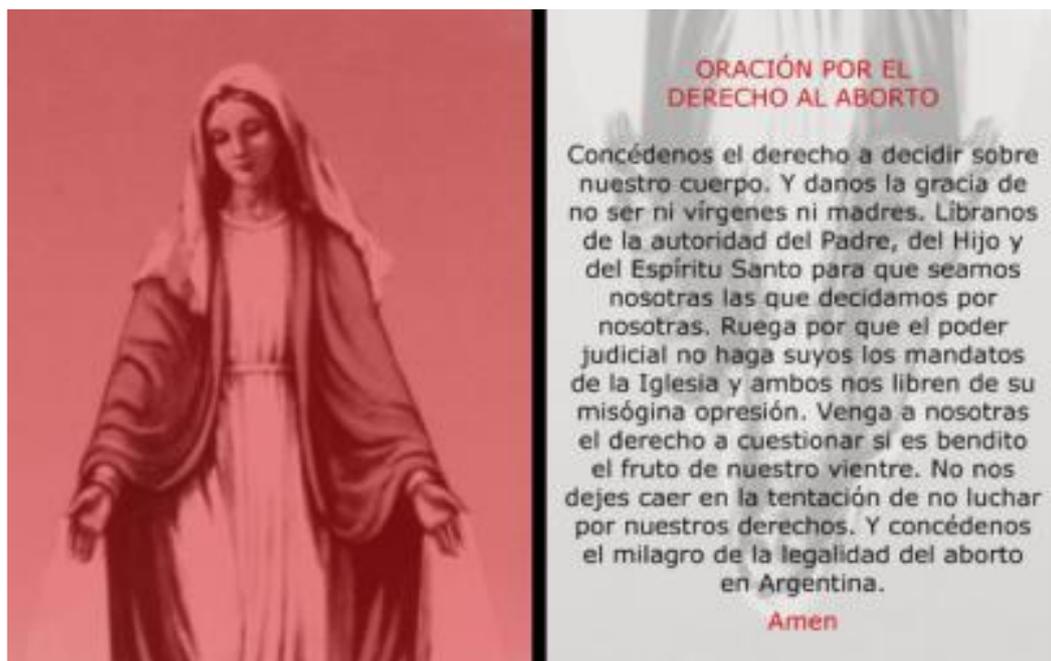


Fig 40. Mujeres Públicas, Oración por el derecho al aborto, 2004.

Em 2010 a artista boliviana Maria Galindo, junto do coletivo *Mujeres Creando*, do qual faz parte, integrou uma exposição do Museu Reina Sofia intitulada “Principio Potosí”<sup>143</sup>. A exposição apresentava uma importante coleção de obras das escolas de pintura colonial barroca de Cuzco e Potosí (Bolívia e Peru) que mostravam um universo sincrético de elementos do catolicismo espanhol misturados com outras culturas andinas. A partir destas obras, os curadores propuseram a uma série de artistas internacionais reinterpretações ou atualizações de seus motivos, de maneira a explorar uma expansão do conceito de sincretismo. Maria Galindo optou por se apropriar e fazer uma atualização do quadro “*Virgen del Cerro*”, anônimo, 1720, que mostra o Cerro Rico e a montanha de prata de Potosí tornando-se o corpo da Virgem como a *Pachamama* andina. A seus pés, vemos membros da igreja, figuras políticas importantes e os deuses incas Inti e Quilla.

---

<sup>143</sup>Essa exposição teve curadoria de três artistas e críticos alemães e foi acolhida pelo diretor do Reina Sofia Manuel Borja Vilel. A proposta da exposição era dissociar do Ocidente o nascimento da modernidade, ligada ao Iluminismo e ao racionalismo, e conectar sua origem ao colonialismo, aqui representada pela exploração espanhola das minas de Potosí (departamento/região da Bolívia). Esta tese rouba o papel histórico do Ocidente mudando o foco para relacionamentos abusivos entre centro e periferia. O subtítulo sugestivo do projeto: “Como podemos cantar a canção do Senhor em terra estranha?” faz alusão ao papel da cultura como uma legitimação do poder, e tem a intenção de desenhar uma continuidade ideológica entre o papel desempenhado pela arte, no passado e agora.



Fig 41. “Virgen del Cerro” Anônimo, 1720. Museu Nacional de Arte de La Paz.

Na exposição, ao lado do quadro apropriado, lê-se uma das pichações do coletivo *Mujeres Creando*: “Ave Maria, cheia de rebeldia”. A virgem rebelde, por sua vez, que seria uma atualização da Virgem do Cerro é apresentada através de uma performance cujo registro se pode ver no vídeo “A Virgem Barbie” que está próxima à pintura colonial. Nessa performance um grupo de mulheres indígenas bolivianas (com suas roupas tradicionais) transportam em seus ombros, sobre um andor improvisado, uma mulher branca vestida como uma Virgem barroca. O tecido de seu vestido é impresso com desenhos de princesas da *Disney* e, como colares e ornamentos, leva lotes de bonecas *Barbie* amarrados. Em uma de suas mãos há um globo de plástico e na outra a cabeça de um cordeiro. A procissão segue pelas ruas e para no topo de uma colina de onde é possível ver uma vista incrível de La Paz. E ali a Virgem começa seu discurso em forma de oração. Nesse momento “ao contrário da *Virgen del Cerro*

que é coroada, a Virgem *Barbie* renuncia à sua coroa em uma espécie de ritual onde começa com uma negação de si mesma”<sup>144</sup>:

*“Já não quero ser a Virgem Barbie.  
Já não quero ser a padroeira do racismo  
nem a protetora do capitalismo.  
Não quero ser a Virgem Barbie.  
Não quero ensinar às meninas  
a odiar os seus corpos morenos.  
Não quero ser ninhode prejuízos, insultos e complexos.  
Não quero ser a Virgem administradora  
e santificadora de privilégios.”*

*“Não quero ser eu  
Quero ser outra, diferente  
alegre, amiga, defeituosa  
Imperfeita e amante...  
Pisar com meus pés o chão  
Passear pela cidade, dançar pelas ruas.”*

*“Que por detrás de mim  
O Capitalismo se desmorone  
E perca todos os deuses  
E as Virgens que os sustentam  
Que por detrás de mim  
Se desmorone o racismo  
E a cor branca que o sustenta”<sup>145</sup>*

Já ao final da performance, após essa oração de negação de si, a Virgem começa a despir-se. Desce de seu “altar” improvisado e oferece o globo para um menino que passa a jogar futebol com ele. A cabeça do cordeiro é colocada em cima de sua manta e coroada com a coroa da Virgem. Durante o ato de despir-se, “a Virgem descobre como o seu corpo foi oprimido e humilhado pelo patriarcalismo”. Ela então recebe cumprimentos das mulheres indígenas e passa a lavar a os seus pés num ato de remissão. Finalmente, a Virgem (que agora se torna outra) encerra o ritual se vestindo com os trajes tradicionais das mulheres indígenas bolivianas.

---

<sup>144</sup> MIKLOS, Aline. “O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino-americana”. Pág 12. 2014.

<sup>145</sup> Fragmentos retirados de vídeo-performance. Tradução minha.



**NO QUIERO SER LA MADRE DE DIOS,  
DE ESE DIOS BLANCO, CIVILIZADO Y CONQUISTADOR**



**Fig 42. Mujeres Creando. *La Virgen Barbie*. Foto Julieta Ojeda. 2010**

Esses trabalhos citados, assim como ocorreu com *Desenhando com terços*, sofreram ataques de grupos católicos que tentaram (e em alguns casos conseguiram) censurá-los. Em todos eles, algo que deveria estar oculto para grande parte da sociedade é colocado em evidência, espectros que muitos gostariam que ficassem presos nas profundezas ganham a superfície. É nesse momento que vem à tona a dimensão política desses trabalhos. Sua manifestação implica em uma tomada de posição pública e suas conseqüentes responsabilidades. Nesse segmento chamado por muitos de “arte política” a obra de Márcia X. se apresenta singular e avessa as definições fáceis. Sua força política está diretamente vinculada ao fazer artístico e jamais refém de algum movimento ou ideologia. Márcia possuía uma

predileção pela ambiguidade e sabia que posicionamentos políticos claros, como deseja toda militância, enfraquece o trabalho artístico. Sobre esse aspecto de sua produção, ela comenta em uma entrevista:

Por exemplo, esse meu trabalho da *Fábrica Fallus*, que é só com perus, não é exatamente feminista, ele inclusive é bastante dúbio em relação a isso, é um trabalho extremamente reverente e irreverente também em relação à questão da masculinidade, ou do poder que o *phalus* representa. Também surge a questão da Aids, quer dizer, você fala de sexo hoje, e fala da questão da aids necessariamente, sempre aparece esse papo – que pra mim já é extremamente incômodo, porque começa a falar de doença, camisinha, eu acho que é uma questão pessoal, enfim, governos tem que tomar providências e pessoas tem que viver com esse problema. Eu mesma não faria, de maneira nenhuma, pra usar ou não usar camisinha. [...] O artista não precisa ser o porta-voz de uma posição que teria que ser politicamente a mais perfeita; e que o trabalho conserve seu tom de problemática, de uma coisa não resolvida – eu acho que isso é interessante.<sup>146</sup>

Longe de se comprometer religiosamente com ideologias ou produzir textos panfletários disfarçados de arte, como vemos em muitas ações político ativistas na arte contemporânea, Márcia priorizava o rigor estético, a experimentação e a reflexão sobre a performance enquanto linguagem. Sem deixar de lado questionamentos sociais relevantes sobre a condição da mulher, a hipócrita moral religiosa ou o consumo desenfreado e inconsequente do capitalismo. Nesses campos de batalha, suas armas não foram o feminismo organizado, o ateísmo agressivo ou o socialismo partidário. O humor antes de tudo foi a prova dos nove e a munição eficaz na desconstrução de símbolos de poder variados. Parecia concordar com Félix Gonzales Torres<sup>147</sup> que gostava de dizer que “a boa arte política não aparenta ser política”.

---

<sup>146</sup> SALDANHA, Claudia e JARDIM, Ana Tereza. Entrevista com Márcia X, Efraim Almeida e Mauricio Ruiz. In: Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.471

<sup>147</sup> Artista cubano que junto de José Leonilson Márcia disse certa vez serem os dois artistas que ela mais admirava.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhum caso de censura na arte contemporânea brasileira teve tanta repercussão como ocorreu com *Desenhando com terços*. A princípio, artistas que também compunham a exposição *Erótica- Os sentidos da arte*, se mobilizaram contrários à decisão do CCBB de retirar a obra e fizeram protestos, como Rosangela Rennó que ocultou seus trabalhos na exposição com panos pretos. Rapidamente vários setores da classe artística e do campo cultural em geral se manifestaram de diversas formas, chegando até a ocorrer um pronunciamento do então Ministro da Cultura Gilberto Gil. O caso também não deixou de ser amplamente divulgado pela mídia.

Protestos foram organizados em frente ao CCBB-RJ. Enormes imagens dos terços fállicos foram projetadas anonimamente em prédios da cidade. Na época cerca de 70 cartazes com a imagem da obra foram espalhados pelo Rio de Janeiro, o que motivou um segundo ato censório, agora por parte do então prefeito César Maia, que ordenou a retirada dos cartazes gerando mais protestos. A exposição *Erótica* que iria para o CCBB-Brasília depois do RJ, foi impedida pela instituição. Durante a abertura no mesmo local de uma exposição de Picasso, estudantes da UNB (Universidade de Brasília) protestaram com bananas e baguetes que se transformaram em elementos fállicos. Desenhos de pênis enfeitavam as vestes dos manifestantes que gritavam "Corpo da arte, amém!" enquanto distribuía pão aos convidados, fazendo lembrar a comunhão da missa. Houve ainda uma coleção da grife "Daspu"<sup>148</sup> trazendo a imagem dos terços de Márcia X.

Não é de se estranhar que o trabalho de Márcia X passou a ser muito mais conhecido e reconhecido depois dessa polêmica. Por estar sempre além ou aquém da legalidade a censura possui essa paradoxal característica de pôr em evidência exatamente aquilo que desejava ocultar como deixa claro o filósofo e psicanalista Jean Paul Valabrega:

Censura só pode se remeter a ela mesma ou à pessoa do censor, nunca à lei; esta só aparece em um segundo momento para recobri-la, no sentido preciso destas palavras históricas tomadas emprestadas de um monarca: "Eu faço o que me apraz e os

---

148 Daspu é uma grife de roupas femininas voltada para prostitutas e organizada pela Ong Davida. O nome bem humorado da grife faz ironia com a Daslu, grife de luxo paulistana.

filósofos e juristas que se encarreguem de justificá-lo”. É por isso que cada novo ato de censura, já que injustificável, exige sempre a promulgação de um decreto *ad hoc*; e é por isso também que a censura, portadora de um escândalo intrínseco aos olhos da própria lei, desencadeia, sempre que aplicada, um escândalo maior do que aquele que ela pretendia evitar.<sup>149</sup>

Ter uma exposição financiada (com dinheiro público) por um banco tem lá seus muitos problemas nessa era da cultura privatizada onde a arte é utilizada por instituições financeiras como veículo de *marketing* e de relações públicas. Como já demonstrou Chin-Tao Wu, “sugerir que o museu pode, como inquilino da corporação, manter sua independência curatorial sem esterilizar política ou socialmente suas exposições é forçar os limites da probabilidade.”<sup>150</sup> Nesse cenário, tão ou mais importante é a obrigação do conteúdo exposto não se chocar direta ou indiretamente com a imagem da empresa. Não é de interesse destas corporações, por exemplo, associar suas marcas a conteúdos polêmicos, críticos do *status quo* ou em algum nível dissonantes do produto que pretendem vender. Interessa ao “gosto corporativo” eventos espetaculares e acríticos, projetos que alcancem sucesso quantitativo e de mídia, sem manchar o nome da instituição ou “provocar” qualquer grupo organizado da sociedade civil. Nessa linha seguiu o CCBB em 2006 após a censura. Por que levar erotismo à Brasília se podemos mostrar Picasso? Como bem colocado pelo crítico Antônio Sergio Bessa, “o trabalho de Márcia X abraça a árdua tarefa de nos fazer lembrar que nem tudo é sublime (ou sublimável) no terreno das artes plásticas brasileiras.”<sup>151</sup> Em tempos tão sombrios como o que vivemos no país, ver e rever Márcia X é mais que um alento, se faz necessário. Garante a sanidade.

---

<sup>149</sup> VALABREGA, Jean-Paul. “Fundamento psico-político da censura” (1967). Tradução de Luiza Ribas. *Sopro*. n. 65. Fev/2012. pp. 2-13

<sup>150</sup> WU, CHIN-TAO. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006. p.39.

<sup>151</sup> BESSA, Antonio Sergio. “X-Rated (duas ou três coisas que sei dela)” In: : Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.504

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: **Gávea**, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, PUC, n. 6, 1988.

\_\_\_\_\_ E agora? In: *Arte & Ensaios*. Revista de Mestrado em História da Arte, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, n. 9, 2002.

\_\_\_\_\_ “Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde!”. *O Carioca*, nº 5, dezembro 1998.

\_\_\_\_\_ *X": Percursos de alguém além de equações*. Publicado em *Concinnitas*, Revista do instituto de Artes / UERJ, Rio de Janeiro, nº4, março 2003.

\_\_\_\_\_ *Corpos Possíveis*, in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.463. 2013.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

BATISTA, Helmut. Entrevista In: in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.188. 2013.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)*. Tese apresentada ao PPGAS USP, 2014.

BESSA, Antonio Sergio. “X-Rated (duas ou três coisas que sei dela)” In: : Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013

BRITES, Blanca. “Breve olhar sobre os anos oitenta”. In: Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. GOMES, Paulo (org.). Porto Alegre, Lahtu Sensus, 2007.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70. 1988.

CAMPOS, Marcelo. Biografia, in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.144. 2013.

CANONGIA, Ligia. Anos 80: Embates de uma Geração. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - ARS, São Paulo, v.8, n.15, 2010, p.97

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica – Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2008

COSTA, Marcus de Lontra. À flor da pele – pintura e prazer, 1983 In: COSTA, Marcus de Lontra (cur.). *Onde Está Você, Geração 80?*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_ “A festa acabou? A festa continua”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *A Pintura em Questão: Arte e Crítica nos Anos 80*. In: *Poiésis*. No. 17. 2011. p.21

DUARTE, Luisa. *Performance no Free Zone – Síntese no Circo Multimídia* Texto para o catálogo do Free Zone, 2001

DUARTE, Paulo Sergio. Da Era Reagan a Era Bush. Revista Bravo! Número 82, de julho de 2004, pg. 79 a 81.

ELIADE, Mircea. "O sagrado e o profano - a essência de religião". São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FEIXA, C e LECCARDI, C. "O conceito de geração nas teorias sobre juventude". In: Sociedade e Estado, Vol. 25, n. 2, "Dossiê: A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica" 2010. p.185

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. Coleção Ditos e Escritos III; organização: Manoel de Barros; Tradução: Inês Autran Dourado Bardosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

GOYATÁ, Julia Vilaça. Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado (1930-1940). Dissertação de mestrado apresentada a FFLCH (USP). 2012

GRIMAL, Pierre. O amor e o sagrado. in: O amor em Roma. Lisboa/PT: Edições 70, 2005.

GUINLE FILHO, Jorge: "Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou como matei uma aula de arte num Shopping Center". In: MÓDULO, Edição Especial – Catálogo Oficial da Exposição "Como vai você Geração 80?". INAP/FUNARTE: Julho, 1984.

HAMBURGER, Alex. Biografia, in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.109. 2013.

JARDIM, Ana Teresa. "Entrevista com Márcia X.". Rio de Janeiro, 5 de outubro de 2001, *Jornal Capacete Planet*, no. 2, novembro-dezembro 2001

\_\_\_\_\_. "Universo X" in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.491

LEAL; MAGER; COSTA, 1984 In: COSTA, Marcus de Lontra. Onde está você, Geração 80. Rio de Janeiro / Recife / Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004/2005.

LEMOS, Beatriz. "Apresentação". in Márcia X. Org. Beatriz Lemos. Pág.22. 2013.

MATESCO, Viviane. "Alviceleste" in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.499

MESQUITA, Ivo. Territórios do sentido. Texto publicado em “Daniel Senise – Ela que não está”, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.

MIKLOS, Aline. “O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino-americana”. 2014.

MORAIS, Frederico. “Gosto deste cheiro de pintura”. In: *3 x 4. Grandes Formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983.

\_\_\_\_\_. “Panorama confirma novas tendências da pintura” (1979). In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Funarte 2006.

\_\_\_\_\_. Bom sujeito não é quem não gosta de samba. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 fevereiro 1987.

MOURA, Tatiana Drummond. Década de Oitenta: Arte das Ruas e Arte das Galerias. In: XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH 50 Anos. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-São Paulo. 2011

NAVAS, Adolfo Montejo. “Uma pintura crítica” in: Victor Arruda (org) Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2011

\_\_\_\_\_. “Limiar para Márcia X” in Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.429

OLIVA, Achille Bonito. Apud: GUASCH, Anna Maria. *Los Manifiestos del arte pós-moderno – textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.

OLIVEIRA, Paola Lins. "Desenhando com Terços" no Espaço Público: sacralizações na religião e na arte a partir de uma controvérsia. Pág 106. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.

\_\_\_\_\_  
“Circulação, usos sociais e sentidos sagrados dos terços católicos”.  
Relig. soc. vol.29 no.2 Rio de Janeiro 2009.p. 84 e 85.

RABELO DE ARAUJO, Braulio Santos. “O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural”. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. v.17 n.28 ,2010. P 124, 125.

REINALDIM, Ivair Junior, Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil / Tese apresentada ao PPGAV-EBA-UFRJ, 2012.

ROELS Jr., Reynaldo. Cultura sambista: crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 fevereiro 1987.

SÁ, Alexandre. “Márcia X. Uma anti-biografia”. In: Concinnitas, volume 01, número 24, julho de 2014. P.11

SALDANHA, Claudia e JARDIM, Ana Tereza. Entrevista com Márcia X, Efraim Almeida e Mauricio Ruiz. In: Márcia X. Org: Beatriz Lemos. Rio de Janeiro, 2013. P.480.

SARTIN, Philippe Delfino. “Sobre liminaridade: Relendo Victor Turner em chave pós-estrutural”. Revista de Teoria da História Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. “Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas”. Revista história da historiografia. Ouro Preto, número 05, Set 2010

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974

WELLER, Wivian. “A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim”, Sociedade e Estado, Vol. 25, n. 2, “Dossiê: A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica”,2010, p. 214.

WU, CHIN-TAO. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

### **REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO:**

CARVALHO, Mario Cesar. *Censura a arte viola a Constituição, afirma Gil*. Folha de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2604200619.htm> Acesso em 3 de set. 2015

CAVALCANTI, Lauro. “A Cadeira Careca/La Chaise Chauve ou A artista estava de negro.” Disponível no sítio eletrônico oficial de Márcia X. Link: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=41> Acesso em 12 de Ago. 2016.

CÉSAR, Marisa Flório. “O X que Indaga e Multiplica”. Disponível no site de Márcia X: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=29> Acesso em 12 de Ago. 2016.

COCCHIARALE, Fernando. “Entre a ordem e o ícone”. 2011. Disponível em: <Http://galeriamarceloguarnieri.com.br/novosite/wp-content/uploads/2015/07/Cristina-Canale-txt.pdf>. Acesso em 28 dez. 2016.

\_\_\_\_\_ “Uma obra iconoclasta.” Disponível no site oficial de Márcia X. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>. Acesso em 23, Nov. 2016.

DUARTE, Paulo Sérgio. Arte em diferentes voltagens. 2007. Texto disponível em: <http://www.suzanaqueiroga.com/pser.html> Acesso em: 23 Set. 2016.

FERREIRA, Glória. “Pancake”. Disponível do site da artista:  
<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText> Acesso em 12 de Ago. 2016.

JORNAL DO BRASIL 2. Cidade. 02/02/1987. Disponível em:  
[https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf). Acesso em 23 jan. 2017.

HILL, Marcos. Uma polêmica censurada ou o x da congestão erótica. 2006. Disponível em:  
[http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2006\\_05.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2006_05.html) - Acesso em 2 de Set. 2015

MÁRCIA X. Texto de Márcia sobre as performances. Disponível em:  
<http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26> Acesso em 19 de Dez. 2016.

\_\_\_\_\_ “Márcia por Márcia”. Disponível no site da artista:  
<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16> Acesso em 19 de Dez.2016

\_\_\_\_\_ “Natureza Humana”. Disponível em  
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44> Acesso em 23 de Out. 2015

MARTINS, Alexandre. “Maratona Impressionista em Paquetá”. In: O Globo: Segundo Caderno. 02/02/1987. Disponível em:  
[https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf). Acesso em 23 jan. 2017.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Desenhando com Terços*. Disponível em:  
<http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=15> - Acesso em 15 de Ago. 2015.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Márcia X. Revista. Texto crítico para o Jornal “O Globo”. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=46> Acesso em 19 de Dez. 2016.