

**GERAÇÃO 80, QUE HISTÓRIA É ESSA?
DIZER E VIVER NA PINTURA: QUESTÕES SOBRE ARTE,
HISTÓRIA E POLÍTICA.**

Regina Ilka Vieira Vasconcelos¹

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão acerca da relação entre história e imagem – arte, linguagem e política, a partir da experiência de pintores brasileiros que participaram de exposições na década de 1980, no eixo Rio-São Paulo. Em primeiro lugar, o marco estabelecido em torno da realização dessas exposições motiva a pensar sobre o circuito social da pintura que se constitui prática social. Uma segunda questão passa pelo debate que se empreendeu a partir da visibilidade formada em torno da linguagem na produção daqueles pintores. E, por fim, a partir da problemática da instituição de um marco e da pintura enquanto linguagem, trago interlocuções que possibilitem ampliar o horizonte de considerações acerca das propostas visuais daqueles pintores enquanto prática política, para pensar o que os artistas evidenciam sobre o viver a cidade.

PALAVRAS-CHAVE: História e Arte. Pintura e Sociedade. Anos 1980. Geração 80.

ABSTRACT: This article discusses the relationship between history and image – art, language and politics – from the experience of Brazilian painters who participated of exhibitions in the 1980s in Rio de Janeiro and São Paulo. Firstly, the framework established around the making of these exposures leads us to think about the social circuit of the painting as a social practice. A second issue is the debate that was waged from the visibility of the language built around the production of those painters. Finally, from the issue of establishing a framework of painting as language, I bring

¹ Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

dialogues that allow expanding the horizon of consideration on the proposals of those visual artists as political practice, to think what the artists show on the life in the city.

KEYWORDS: History and Art. Painting and Society. 1980 and 80s Generation.

– De agora em diante, começarei a descrever as cidades – dissera Khan. – Nas suas viagens, você verificará se elas existem.

Mas as cidades visitadas por Marco Polo eram sempre diferentes das imaginadas pelo imperador.

– Entretanto, construí na minha mente um modelo de cidade, do qual extrair todas as cidades possíveis – disse Kublai. – Ele contém tudo o que vai de acordo com as normas. Uma vez que as cidades que existem se afastam da norma em diferentes graus, basta prever as exceções à regra e calcular as combinações mais prováveis.

– Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco. – É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe. Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras.

Italo Calvino, *Cidades invisíveis*.

Ao longo de toda a década de 1980, vivencia-se no Brasil uma intensa mobilização de jovens artistas em torno de formação de grupos, e de artistas mais experientes que se dedicavam à redefinição de linguagens ou aproveitavam as novas oportunidades que se apresentavam para montagem de exposições. Críticos e estudiosos costumam destacar como marcantes duas exposições

realizadas no ano de 1983, *Pintura como meio*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), e *Como vai você, Geração 80?*,² no Parque Lage, Rio de Janeiro, espaços que conferiram ampla visibilidade a pintores que desenvolviam experiências com a linguagem pictórica desde os anos 1970.

No início dos anos 1990, durante pesquisa sobre o pintor Antonio Bandeira e suas experiências com o abstracionismo, deparei-me com uma publicação que reportava a um conjunto de exposições de pintura montadas em diferentes capitais do país. Tratava-se do evento *BR/80 pintura Brasil década de 80*.³ Organizado por um instituto ligado a um banco privado, o evento destinava-se a uma retrospectiva dos anos 1980 na área de pintura em nove exposições com curadorias regionais e realizadas simultaneamente em São Paulo, Brasília, Goiânia, Campo Grande, Belo Horizonte, Vitória, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Fortaleza.

A publicação, editada em formato de catálogo dessa mostra que se propunha a um balanço da pintura brasileira produzida ao longo de uma década, trazia como um dos textos de apresentação breve ensaio de Frederico Morais, crítico, historiador da arte e curador geral do evento. Em *Anos 80: a pintura resiste*, Morais enumerava as características e delineava a ambiência do que qualificou como um processo de revitalização da pintura no Brasil, a partir de dois artigos que escrevera para o jornal *O Globo* no ano de 1979, quando já apontava “indícios de uma renovação” frente ao “dogmatismo da arte nos anos 70 [...] que tinha correspondência no autoritarismo do discurso da crítica de arte”.

² Participaram da exposição *Pintura como meio*: Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo e Sérgio Niculicheff. Participaram da exposição *Como vai você, Geração 80?* 123 artistas. Entre eles: Alex Vallauri, Ana Maria Tavares, Ângelo Venosa, Barrão, Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Daniel Senise, Elizabeth Jobim, Ester Grinspum, Frida Baranek, Gonçalo Ivo, Jorge Duarte, Jorge Guinle, Karin Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Zerbini, Luiz Pizarro, Mônica Nador, Nelson Felix, Sérgio Niculicheff, Sérgio Romagnolo, Victor Arruda.

³ INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR/80 pintura Brasil década de 80*. São Paulo, 1991.

Segundo Morais, em 1979, os anos 1980 prometiam a “liberação do gesto pictórico” como “reação” a esse dogmatismo, despontava como o período em que os artistas se propunham a uma reconquista do espectador com “propostas visuais capazes de encher os olhos e aliviar os corações”, com a “redescoberta do prazer de pintar”.⁴

As características das obras dos jovens artistas que despontavam, ou dos artistas mais experientes que se propunham à propalada renovação conduzem uma avaliação, consensual entre os críticos do período, de que se propugnava a redescoberta do prazer com a pintura, para aqueles que com ela se envolviam – pintores, público e crítica. Mas de que características falamos? Em geral, observamos – e é ressaltado pelos críticos –, um movimento simultâneo e contraditório de reafirmação da atividade de pintura enquanto ofício e de subversão de técnicas e de premissas tradicionais do trabalho do pintor. Temos, ao longo da década de 1980, em comum entre muitos dos pintores que apresentam seus trabalhos nas exposições mais badaladas: tamanhos grandes; pintura em telas cujas lonas são deslocadas dos chassis e são fixadas às paredes diretamente com ilhoses; destaque para o gesto pictórico, a atividade corporal, em alguns casos com uso direto das mãos para a aplicação da tinta sobre a tela, de modo a sobressaltar o trabalho manual; uso inusitado de cores, com a convivência de cores tradicionalmente consideradas incompatíveis e a valorização do contraste; uso de materiais pouco habituais sobre as telas, com miçangas, barbantes, pedras, penduricalhos, por exemplo, que se misturavam às aplicações de tinta ou mesmo se colavam sobre espaços em branco da lona; acabamento bruto que era lido por alguns enquanto valorização da precariedade dos meios artesanais e da imprecisão; incorporação de palavras, números, recortes de tecidos, de materiais impressos;

⁴ MORAIS, Frederico. Abertura também na cor? *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1979; MORAIS, Frederico. O informalismo está de volta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979; MORAIS, Frederico. Anos 80: a pintura resiste. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR/80 pintura Brasil década de 80*. São Paulo, 1991. p. 13.

associação entre formas, manchas e caligrafia, na configuração da tela enquanto caderno de anotações ou diário com a elaboração de uma “narrativa” pluridimensional.

O que podem nos dizer as características elencadas acima? Em primeiro lugar, essas características têm sido tomadas como elementos compartilhados por muitos dos pintores em atividade ao longo dos anos 1980. Permitiram com que esses pintores fossem identificados sob o rótulo de Geração 80 ainda na primeira metade da década, a despeito de todas as diferenças que se impunham entre eles, a saber, diferenças de idade, de gênero, de região, de classe social, de formação escolar e formação artística – porque se tratava de um grupo que tinha na heterogeneidade o seu primeiro e principal traço de identificação e o que colocaria sob suspeita o arcabouço mesmo de “grupo”. Em seguida, na medida em que tomamos essas características enquanto elementos compartilhados, podemos fazê-las falar enquanto atitudes que indiciam uma ambiência e um processo.

Apontam-se, entre os críticos como Frederico Morais, muitas referências e citações de diferentes experiências artísticas brasileiras e estrangeiras que vigoraram em distintos momentos do século XX, na construção do repertório desses pintores dos anos 1980. Desta maneira, opera-se uma conjugação de diversas experiências, espaços, tempos, lugares e historicidades. Então, vamos nos deparar com a busca de influências, de diálogos, de retomadas, de interlocuções com tendências, movimentos como: Informalismo; Neo-expressionismo; Arqueologias (uma das tendências identificadoras da arte francesa nos anos 1980, com artistas que trabalham a memória como arqueologia da alma e do sentimento, em pintura, fotografias anotadas, textos e objetos, à procura do tempo mágico, confabulado e não um tempo cronológico ou histórico); Expressionsimo abstrato; Nova figuração – pop e transvanguarda; Figuração narrativa. Assim como em relação a alguns artistas, observaremos – por nossa própria conta ou conduzidos pelo olhar dos críticos – as comparações com Gauguin, com o movimento Dada, com o agrupamento de artistas que o III Reich qualificaria de Arte Degenerada em 1937 (onde se

incluem Kandinsky e Paul Klee, por exemplo)⁵ e com o brasileiro Arthur Bispo do Rosário, ele mesmo vindo a ganhar visibilidade na mídia a partir dos primeiros anos da década de 1980.

Fazendo falar essa teia de características, referências e citações alcançamos o percurso em direção à formulação de atitudes, como já foi mencionado acima, e, especificamente, de um vocabulário e de uma retórica.

O que pode significar a menção ao Informalismo, ao Neo-expressionismo, Expressionismo abstrato, à Figuração narrativa ou Nova figuração? Quando associamos a visualidade proposta em conjunto pelos trabalhos dos pintores dos anos 1980 ao conteúdo das caracterizações que correspondem a cada uma dessas vertentes mencionadas, observamos que, para além de um detalhamento técnico, encontram-se perspectivas de linguagem que apresentam problemáticas em torno do pensamento plástico enquanto modo de ver. Encontramos um movimento de constituição de referências conceituais e, portanto, um espaço de formulação de compromissos. Uma das problemáticas em formulação, nesse período dos anos 1980, diz respeito ao modo de composição do processo intelectual na pintura, isto é: como o pintor se constitui enquanto sujeito de conhecimento, de que modo posiciona-se no processo de conhecimento e o que apresenta como questão a seus espectadores?

Mais especificamente, observamos um processo de questionamento de pressupostos, na esteira de um processo vivido desde o século XIX e ao longo de todo o século XX, o qual alguns estudiosos denominam como “crise da representação”, que, também, envolve a questão: deve ou não a pintura representar? O que significa figurar? A pintura só se torna socialmente significativa

⁵ Mostra Arte Degenerada, inaugurada em 19 de julho de 1937, Munique, pelo Ministério da Propaganda do III Reich, com objetivo de assinalar o declínio da arte alemã antes do Nacional-Socialismo, devido à anarquia cultural, introduzida por uma “geração psicopática constituída por artistas de origem judaica”. Nessa mostra, foram reunidos trabalhos de artistas vinculados ao Expressionismo, Dada, Bauhaus. MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 28.

se representar algo? Como viver o mundo, em pintura, afinal? Ou melhor, como viver historicamente o mundo em pintura? Quais os limites da transformação no plano da figuração?

À medida que tenho acompanhado textos críticos e imagens das obras, observo como se operou uma retomada do debate, da polêmica a respeito da pintura e da “arte moderna” no período do pós-guerra, em torno do abstracionismo informal, com que há alguns anos acompanhei quando pesquisava sobre o pintor Antonio Bandeira. Quais os elementos comuns aos debates? Mas como poderiam existir elementos comuns entre momentos tão distintos? O que os ligava? O que poderia haver de peculiar a uma e outra experiência artística, a um e outro debate? Por que a recorrência às mesmas críticas, as mesmas qualificações e desqualificações? Afinal, qual a importância disto em história? O que se pode aprender de história aí? O que vemos repetir-se é o espanto com imagens que não dizem, não relatam, não descrevem, que não representam e que, por não representar, não alcançam o mérito de arte.

Para o historiador Giulio Carlo Argan, quando Kandinsky e o Blaue Reiter, no início do século XX, problematizam a figuração, propõe, em suma, uma renúncia à ideia de representação enquanto processo intelectual, e criam uma tensão dialética entre uma cultura da representação ou da forma e uma cultura da intuição, com a experimentação de novas possibilidades de elementos básicos da pintura como o ponto, a linha e a superfície.⁶ Segundo Argan, o fim da representação concluía um processo de secularização, iniciado com o Iluminismo, que marca o fim da arte religiosa, que, nega, portanto, um objetivo transcendente para a arte e que defende a arte como realizando-se no horizonte mundano, com finalidades sociais concretas.

Ainda segundo Argan, a chamada “nova figuração” não pode ser considerada como um retorno à representação pelo fato de operar com figuração, uma vez que a figura é aí trabalhada como desvalorização: ao invés da pessoa ser elevada a uma condição

⁶ Argan, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p. 109.

de clareza na forma representativa, ela é conduzida num processo de “degradação” ao plano de indício de uma situação.⁷ Convém ressaltar, então, o que consideramos uma problemática de cultura: uma prática de exclusão de qualquer noção preconceituosa do mundo, que abre a linguagem para que o significado se defina no contexto da relação entre autor e seu público e não possa ser determinado a priori.

Em 1991, Frederico Morais celebrava: “a pintura voltou a ser um vale-tudo”. Respondia a seus colegas críticos que a desqualificavam como *bad-painting*, feia e ultrajante e convidava o público a entregar-se a ela com prazer e paixão, porque ela já se fazia envolvente, “entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos, indo direto ao coração antes mesmo de passar pelo cérebro”.⁸ Com base na sensualidade referida por Morais, evocamos mais uma vez aquela teia de características, referências e citações em busca da eloquência daquelas imagens da chamada Geração 80.

Aproveitando o mote da problemática da figuração, observemos que, no escalonamento espacial para a composição de um lugar figurativo, na animação da superfície plástica, na formulação de coexistências, de contrastes de combinações que evocam tempo e espaço para propor um mundo a ser visto em pintura, para além de uma visão linear, de uma visão “ponderal”, de linha, ponto, superfície, objetos, planos, geometria, haveremos de dar destaque à cor. Francastel chama a atenção para a importância da cor, que se faz elemento tão importante com a forma e o volume.⁹ Quantos problemas não se podem levantar por haver um vermelho, um verde, um azul em determinado lugar do quadro e para as possibilidades de relações entre eles?

⁷ “Não é por acaso que a figura agora recuperada não é sequer imaginada, mas quase sempre recolhida de entre os detritos das imagens ‘consumidas’, entre os resíduos da informação de massas”. Argan, Giulio Carlo. A crise da representação. In: _____. *Arte e crítica de arte*. Op. cit., p. 111.

⁸ MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste*. Op. cit., p. 13.

⁹ francastel, Pierre. A cor na pintura contemporânea. In: _____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 219.

Desta maneira, ao aproveitar algumas daquelas características levantadas pelos críticos a respeito dos trabalhos da Geração 80, destaco a importância para a relação entre as grandes dimensões dos quadros daqueles pintores, a subversão no uso da tela fora dos chassis (ou seja, sem a estrutura de madeira que sustentaria as telas), a ênfase no gesto, o acabamento bruto e o uso atrevido de cores. O que podemos considerar é que, talvez, no processo de experimentação livre e heterogênea que se realizava, de deslocamento de eixos espaciais e negação de premissas, a visão linear e a visão ponderal pudessem ser subsumidas por uma visão colorida das coisas. Talvez, arrisco pensar, em diálogo com o que Francastel aponta em Gauguin – os conjuntos são acentuados e deixam de ser caracterizados. Portanto, o que talvez possamos ver naquela conjugação entre vastidão e liberdade da superfície da tela e do gesto que a percorre e qualifica, entre volume e atrevimento de cores supostamente “mal-acabadas” seja um deslocamento múltiplo da importância do objeto para o tema, da descrição para o movimento, do elemento individual caracterizado, definido, representado, para o conjunto problematizado, tornado questão.

Para Fernando Morais, a crítica nos anos 1980 pode ser compreendida em três vertentes: 1) a crítica mais comprometida com a arte minimalista e conceitual, que ignorou a existência da nova produção pictórica; 2) a crítica que reconheceu existência dessa produção, mas a analisou de modo distanciado e com monotonia; 3) a que aderiu de corpo inteiro, apresentando uma crítica poética e engajada em textos com uma carga subjetiva e emocional, entre os quais se insere o próprio Morais.¹⁰

Neste momento, quero destacar um aspecto interno desta crítica poética e engajada, de adesão às atitudes e propostas da Geração 80, a partir dos termos apresentados por Fernando Morais para qualificar e se posicionar no debate em defesa daqueles pintores da nova produção.

¹⁰ MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste*. Op. cit., p. 14. Ver também MORAIS, Frederico. *Como vai você, Geração 80?. Módulo*, Rio de Janeiro, jun./ago. 1984.

No ano de 1984, em artigo na *Revista Módulo*, que serviu de catálogo para a exposição *Como vai você, Geração 80*, Fernando Morais teceu uma comparação entre os jovens pintores daquele período com as chamadas vanguardas intelectuais e políticas dos anos 1960, diferenciando-os: enquanto estes apresetavam a arte como capaz de transformar o mundo, sonhavam com a imaginação no poder, “se iludiam com utopias sociais”, aqueles pintores da nova produção apresentavam-se agora como “descrentes da política e do futuro”. Ao passo que lemos, em 1991, numa visão retrospectiva de Morais, que os jovens artistas dos anos 1980 não eram exatamente pessimistas, porque haviam sonhado com um país mais justo, transparente e verdadeiro; e mais: “não só levaram sua criatividade à rua como acabaram por introjetar, em suas obras iniciais, aquela alegria e descontração proporcionada pela campanha das Diretas-já”.¹¹

Observo uma contradição importante à nossa reflexão, em relação à conjuntura delineada pela prática daqueles pintores a partir da produção de suas imagens e pelo circuito que essa prática produziu em torno de si, em âmbito mais restrito e mesmo em um plano mais geral, a partir da repercussão que suas posturas ganharam na mídia especializada e nos meios de circulação mais ampla. Vejamos a contradição não apenas entre os diferentes segmentos de crítica apontados por Frederico Morais, mas no âmbito mesmo da crítica “poética e engajada” que “aderiu de corpo inteiro” à Geração 80: por mais que seja aceita, ainda que seja mesmo celebrada, nega-se à prática desses pintores sua natureza política ou sua natureza histórica.

O que teria acontecido com a importância das grandes dimensões das telas, a ousadia de suprimir os chassis e estederem-se as lonas livres sobre as paredes, de subverter os requintes de acabamento? Por que os abusos de contrastes coloridos, o trabalho gestual tornaram-se desimportantes? Qual o limite da importância dessas operações, desse processo de conhecimento, deste modo de fazer o mundo de trazer a

¹¹ MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste*. Op. cit., p. 14-15.

cidade para cada tela? Por que a hesitação no enfrentamento da problemática da figuração quando se chega ao ponto em que podemos explicitar a problemática na direção do tempo vivido de fato e de “corpo inteiro”? Em outras palavras, por que críticos e até alguns pintores hesitam em situar no formato de escuta o que as próprias imagens gritavam?

Essas contradições que vislumbro aqui não têm, no entanto, a finalidade de desmerecer a importância do debate. Ao contrário, penso que elas enriquecem o que foi vivido naquele momento, entre pintores, críticos e público, são ingredientes mesmo do processo. Que bom que estão lá e que consigamos perceber seus indícios! E não são poucas as contradições, nem fáceis de enfrentar. Em seu entusiasmo por contribuir com o reconhecimento da força criativa dos jovens pintores, Morais defendia o momento como o de um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, amparando-se em falas como a do pintor Leonilson, que assim se definia: “o bom, hoje, é que não existe mais nenhum padrão, é tudo muito chão, sem história. Por isso podemos viver o momento com mais intensidade”.¹²

Pergunto, então: por que um chão sem história? O que impediria de esses pintores assim se situarem? Estariam eles desvinculados de seu tempo? Seria isso possível? Poderíamos considerá-los apolíticos? Penso que cabe partirmos dos termos dessa polêmica, desconfiar deles, e pensar que pode, sim, haver cidade, história, artista e política em questão, nas imagens e nas próprias palavras desses sujeitos envolvidos com aquela “nova produção”. Ao mesmo tempo, lembro mais uma vez de Argan quando sinaliza, em debate com Hauser, que a busca da relação entre arte e história não significa defender a arte como registro da história, que a obra reflete ou documenta, não significa considerar as obras de arte como testemunhos icônicos de fatos

¹² Leonilson durante conversa entre Frederico Morais e vários artistas da Geração 80, na Galeria Thomas Cohn, em São Paulo. Ver MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste*. Op. cit., p. 15.

não-artísticos.¹³ Significa considerá-la como atividade constitutiva do social, como linguagem não que diz, apenas, mas que se configura como prática e espaço de configuração de posturas que avaliam a situação vivida e como experiência de contribuir com a formulação de novos projetos e saídas ou até de corroboração de velhos projetos, uma vez que se constitui um campo que organiza percepções, um processo de conhecimento.¹⁴

Ora, dessa forma, não convém que a menção àquela frase de Leonilson permaneça sem a atenção de nossa desconfiança. Trago aqui duas referências apenas mencionadas anteriormente e que ganha sentido quando nos lembramos do pintor Leonilson. Alguns de seus críticos apontam a admiração de Leonilson em relação a Arthur Bispo do Rosário, evidenciada pela inserção de bordados em muitos de seus trabalhos. Haveremos de cuidar em pensar, portanto, que não se desenvolve gratuita, aleatória nem impunemente uma tal admiração que venha resultar em prática explícita de citação, de incorporação de uma mesma experimentação de linguagem – e, por que não ousar dizer, de temas para a reflexão, de ousadias formais e inquietações expressivas. Por que Leonilson buscaria Arthur Bispo do Rosário? O que poderia haver em torno de uma empatia estética? Os estudiosos de Leonilson certamente já devem ter se perguntado sobre isso. O que quero levantar aqui é o fato de que essa relação, que se apresenta na forma de citação, pode constituir um compromisso quanto ao que deve aparecer para o debate naquele momento, em que o bordado, por exemplo, se insere enquanto

¹³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Op. cit., p. 86 e 142.

¹⁴ Sobre o debate em torno da relação entre história e linguagens, ver: SILVA, Marcos A. da. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 6, n. 11, 45-61, set. 1985/fev. 1986; VIEIRA, Maria do Pilar; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Aun. *A pesquisa em história*. São Paulo: Ática, 1989; WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. E sobre arte e história, ver FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990; FRANCASTEL, Pierre. *Arte e história: dimensão e medida das civilizações*. In: _____. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

elemento deflagrador de atitudes de rememoração, de gracejo, de rejeição, de afetividade, de incômodo... Frente a questões daquele presente e do passado do pintor, de seu interlocutor Bispo do Rosário, de seus críticos, de seu público.

Outra interlocução para a qual sinalizo, entre muitas outras possibilidades na obra de Leonilson, remonta ao movimento Dada, a partir do conjunto de procedimentos do pintor, com a incorporação de materiais e expressões à sua pintura que arriscavam a quebra de limites, o extravasamento de possibilidades expressivas, a consideração do mérito artístico, como o desprezo com o requinte no acabamento considerado tosco por alguns e que denotava a valorização da matéria bruta, o uso de palavras com carga de valor moral, a inserção de clichês figurativos, a colagem de objetos, na composição dos trabalhos. Seus procedimentos e seus temas, no conjunto e ao longo de todo o período de sua produção, alimentaram muitas polêmicas sobre o que é e o que não é possível ser considerado arte e sobre os limites do fazer do artista.

Quando a tudo isso acrescentamos a ironia com que o pintor sinaliza para inconformismos e impotências, por exemplo, não poderíamos, então, considerar todos esses eufóricos experimentos visuais, essas ousadias poéticas como procedimento de participação, como espaço aberto para a confrontação com aquele tempo presente, para uma reflexão sobre o passado, para um convite a formular novos pontos de vista, novas perspectivas? E por que insistir na hesitação em considerá-los como prática política nos termos de suas historicidades?

Além de considerar a constituição desse percurso no terreno comum entre esses artistas, compartilhado pela experiência da linguagem, a partir de seus procedimentos com imagens, suportes, da materialidade de suas operações, sugiro que consideremos, também, de que modo seus compromissos, engajamentos e projetos ganharam corpo e visibilidade em termos da organização de grupos, de suas inserções, de sua projeção social. Em outras palavras, considerar que, apesar de todas as subversões explicitadas pela crítica, apesar da ultrapassagem

de limites que artistas como Leonilson ousavam experimentar e da polêmica que provocavam, observamos um movimento de formação, de inserção, de projeção e de conquista de espaço social. O que indica mais uma dimensão de constituição política e histórica por parte da prática artística daqueles pintores.

Fernando Moraes informa sobre os diversos espaços em que se agrupavam artistas mais jovens e artistas mais experientes e que consistiam não apenas em espaços frequentados como em espaços de trabalho, de formação e de organização de uma prática que se buscava profissional. Assinala a organização de escolas de arte, ateliês coletivos, duplas, trios, grupos, mostras conjuntas, salões a que atribui a uma vontade de conhecer novos materiais e apurar técnicas pictóricas junto a uma intensa discussão de questões de ordem estética e conceitual.¹⁵ Ressalta a importância dos festivais de arte, das exposições internacionais e nacionais, dos grupos regionais, dos núcleos de artistas formados sob a liderança de nomes já experientes e de programas como o do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte com artistas visitantes em diversas capitais brasileiras. Assim como destaca, especialmente, a formação de galerias, a efervescência do mercado de arte que sinalizava para a valorização da pintura enquanto investimento estético e mercadológico, e, ao mesmo tempo, questiona a contrapartida dessa valorização, apontando para uma “vocação publicitária” de certos trabalhos que muitas vezes ganha força em prejuízo da criação e da “substituição do crítico pelo galerista como interlocutor privilegiado” do artista.¹⁶

Chamo a atenção para o entusiasmo frequente com que se destaca a exposição *Como vai você, Geração 80?*, na imprensa especializada, entre os críticos de arte, ao reproduzir-se uma ênfase no impacto que a exposição provocou no meio artístico. *Como vai você, Geração 80?* é um título que lança uma indagação coloquial, sonda um estado de coisas, abre um campo de interlocução e, ao mesmo tempo, define um sujeito. Havemos

¹⁵ MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste*. Op. cit., p. 14.

¹⁶ MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste*. Op. cit., p.14

de nos perguntar, de nossa parte: o que envolve essa suposta coloquialidade? Qual o perímetro desse campo de interlocução? Como se delinea, quais os limites de seus quadros? O que explicita? O que esconde, quais suas nuances? Que interlocutores encontram-se em questão? Que sujeito aí se define?

Como ensejo para a valorização daqueles modos de pintar e para a legitimação dos experimentos do que se passou a chamar de geração, ainda nos primeiros anos da década de 1980, torna-se recorrente a menção às exposições que se organizaram no eixo Rio-São Paulo em torno de nomes que se tornavam mais notáveis aos olhos da crítica do período. É possível observarmos a constituição de um círculo de retroalimentação entre curadores, crítica e artistas, em torno de um universo que se institui a partir da renovação inicial da linguagem que fundamentará a formulação de novos critérios para a sobrevivência no ingresso, aceitação e sobrevivência no meio artístico. Haja vista atentarmos para o trânsito das mesmas pessoas em espaços e momentos distintos, de modo a compor o corpo de especialistas responsáveis por organizar os espaços, selecionar e julgar seus participantes, como se dá em relação à famosa exposição *Como vai você Geração 80?*. Um dos organizadores da exposição *Como vai você Geração 80?*, de 1984, foi Marcus Lontra,¹⁷ diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro; Lontra havia sido um dos curadores do Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1983.

Quando se menciona que a ideia inicial da exposição do Parque Lage era a de reunir alguns dos artistas que haviam participado do Salão nacional de 1983, ao mesmo tempo se observa que a repercussão gerada pela ideia da exposição, ainda em sua fase de organização, foi espantosa, o que direcionou a

¹⁷ Marcus Lontra foi também ocurador da exposição *Onde esta você, Geração 80?*, realizada entre julho e setembro de 2004, no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=4413>> Acesso em: 02 nov. 2010. Ver também: LONTRA, Marcus. A aventura da Geração 80 continua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1990.

atenção da imprensa não só especializada, como também da chamada grande imprensa, de galeristas, fazendo circular a ideia de que ali estaria a melhor parte dos artistas da época.

Dessa maneira, organizam-se os eventos que caracterizarão a efervescência artística dos anos 1980, quando observamos a constituição de uma geração e em relação à qual perguntamos – a constituição, também, de um novo cânone?

A página virtual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo apresenta um mapeamento de eventos realizados no eixo Rio-São Paulo entre os anos de 1981 e 1989, como evidência do que os pesquisadores do Museu credenciam enquanto “complexidade do período pós-moderno”,¹⁸ apresentada como ambiência que reunia uma diversificada gama de artistas em torno do que se visualizava como uma “nova proposta” de experiência artística. No mapeamento produzido pelo Museu, destaca-se a importância do incentivo à “nova proposta” por parte de instituições, como o próprio Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), a Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Rio de Janeiro (EAV/Parque Lage), o Museu de Arte Moderna

¹⁸ “O alto nível do progresso tecnológico, nunca antes visto na história da humanidade, tem como decorrência uma transformação de valores na sociedade, propiciando novos dilemas e embates culturais. Os artistas pós-modernos propuseram um novo modo de ver o mundo, ligando linguagens artísticas a um tipo de realidade multifacetada, fragmentada e híbrida. Buscam manifestar sentimentos emotivos numa sociedade acusada por eles de ser fria, calculista, apressada e ambiciosa. [...] Pós-Modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades desde 1960, quando o cotidiano é invadido pela tecnologia eletrônica, visando saturações de informações, diversões e serviços que produzem um mundo de simulação. Os meios de comunicação não informam sobre o mundo, eles o transforma num espetáculo de simulacros para satisfazer a ávida sociedade de consumo”. LEITE, Luciana de A. e PECCININI, Daisy V. M. Pós-moderno: a polêmica do pós-moderno no campo artístico. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>. Acesso em: 06 nov. 2010.

de São Paulo (MAM/SP), além de espaços como as Bienais Internacionais de São Paulo de 1981, 1983 e 1985.

Assim, traça-se uma linha do tempo, ao longo de toda a década de 1980, entre os anos de 1981 e 1989, com a apresentação dos eventos realizados a cada ano, os locais onde se realizavam, com menção em destaque de alguns artistas participantes identificados à “proposta pós-moderna”.

Em São Paulo. 1981, a 16ª Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal); 1983, 14º Panorama de Arte Atual Brasileira (MAM/SP), 17ª Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal), Pintura como Meio (MAC/USP); 1984, 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal), 15º Panorama de Arte Atual Brasileira (MAM/SP); 1985, 18ª Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal), 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal), Destaques da Arte Contemporânea Brasileira (MAM/SP), 16º Panorama de Arte Atual Brasileira (MAM/SP); 1986, 17º Panorama de Arte Atual Brasileira (MAM/SP), 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal), A Nova Dimensão do Objeto (MAC/USP); 1987, A Trama do Gosto (Fundação Bienal), Imagens de Segunda Geração (MAC/Ibirapuera), 19ª Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal); 1988, 19º Panorama de Arte Atual Brasileira (MAM/SP); 1989, Arte Híbrida (MAM/SP), 20º Panorama de Arte Atual Brasileira (MAM/SP), 20ª Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal).

No Rio de Janeiro. Em 1981, 4º Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte); em 1982, 5º Salão Nacional de Artes Plásticas (MAM/RJ), 1982, Entre a Mancha e a Figura (MAM/RJ); em 1983, 6º Salão Nacional de Artes Plásticas (MAM/RJ), 3 X 4 Grandes Formatos (Centro Empresarial); em 1984, Como vai você, Geração 80? (Parque Lage), 7º Salão Nacional de Artes Plásticas (MAM/RJ); em 1985, 8º Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte); em 1986, Transvanguarda e Culturas Nacionais (MAM/RJ), 9º Salão Nacional de Artes Plásticas (MAM/RJ), Território Ocupado (EAV/Parque Lage); 1988, 10º Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte), Perspectivas

Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira (Funarte), Projeto Macunaíma (Funarte).

O que essa linha do tempo e o marco que se destaca daí enunciam para nós? A formulação do que é arte, do que pode e de quem pode se instituir artista, a definição da competência e do mérito, a instituição de memória sobre linguagem, pintura, arte e sua dinâmica, a autorização ao direito de inovar e, ao mesmo tempo, a prescrição de limites a essa inovação e a circunscrição dessa prática a determinados circuitos urbanos. O que podemos indagar e conjecturar em torno desse processo mais uma vez nos encoraja a pensar que não é possível ratificarmos a ideia que toma aquela arte enquanto uma arte sem passado e sem pretensões de discussão, de intervenção, uma arte sem projeto, e, portanto, daquela prática de pintura que não se considere enquanto experiência de constituição de política, de cidade e de história.

Na reflexão sobre o percurso e na visualização do campo de diálogos para pensar essa experiência enquanto formação, em seu movimento, numa dinâmica não institucionalizada ainda, na vivência cotidiana de grupos, como o Casa 7, vislumbramos, todavia, um fluxo que relaciona espaços e momentos mais fluidos e mais espontâneos ao lado de oportunidades que se abrem na direção de incorporar aquela experiência ao universo institucional da prática artística.

Entre todas as situações mencionadas para se pensar há o processo em que a Geração 80 se tornou visível, costuma-se apresentar a prática do Graffiti como prática que gradativamente se incorpora aos modos de expressão de juventudes em diferentes cidades brasileiras ao longo dos anos 1980.

Ao folhear as páginas do catálogo da exposição *BR/80 Pintura Brasil década de 80*, que elenca por ordem alfabética os artistas selecionados pelos curadores regionais, encontramos a menção a Eduardo Eloy, cearense que estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, gravador e pintor. Seu nome nos leva a outro contexto de sua formação e atuação em Fortaleza e alcança sua atuação no Grupo Aranha, coletivo criado em 1986, que há pouco comemorava trinta anos de intervenções de pintura em muros da cidade, consideradas por alguns como próximas ao grafite e

denominadas por Frederico Moraes como muralismo, ainda que “alternativo”.

Isso nos estimula a pensar em uma das potencialidades da prática que despontava como ousadia de propor negações e rupturas no final da década de 1970 e início da década de 1980 e em como certas potencialidades foram excluídas do horizonte de constituição da pintura dessa Geração na medida em que se institucionalizava e conquistava mercado. A potencialidade diz respeito à proposta de conjugação e fusão do momento da contemplação e o da ação em arte, quando experiência em arte significa simultaneamente fruição da arte, com a preocupação, que se faz central, de discutir as condições e as modalidades da experiência artística ou a experiência estética, num sentido amplo, “ser fruída por todo o corpo social”.¹⁹

Por isso, chego à parte final deste texto com indagações inspiradas naquelas que Aracy Amaral apresentou para outras situações de experiências artísticas. Em suas ponderações acerca de artistas não-objetualistas, que abriram mão do objeto artístico convencional na construção de seus trabalhos, na década de 1970, retomo o que a historiadora afirma como “questões antigas e fundamentais que permanecem em nossa mente”: “qual a função de um artista [...] em nosso meio? Qual será o compromisso social do artista? [...] Para que serve a sua produção? A quem serve a sua produção?”.²⁰ E, ao mesmo tempo, retomo também outra ordem de questões de Aracy Amaral, articuladas à anterior, agora sobre critérios e importância da organização de exposições de arte, como a Bienal Internacional de São Paulo: “diante da colocação de que o importante é exibir ‘novas tendências’, pode-se questionar: elas existem? E será válida ainda a manutenção dessa preocupação consumista com ‘o mais novo’, que marcou tanto os últimos cem anos da arte contemporânea?”.²¹

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Op. cit., p. 155.

²⁰ AMARAL, Aracy A. Aspectos do não-objetualismo no Brasil (1981). In: _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 385.

²¹ AMARAL, Aracy A. Bienal: as primeiras impressões (1981). In: _____. *Arte e*

Impelida por essas questões retomo a direção de ainda me inquietar com as potencialidades daquela Geração que percebi adormecidas no horizonte de valorização, legitimação e institucionalização que se delineou em seu percurso de visibilidade social, uma direção que me conduz à última das interlocuções que destaquei aqui: o grafite como prática pictórica de intervenção na cidade.

É certo que hoje conhecemos inúmeros trabalhos e artistas em grafite. Mas minha inquietação se faz na direção da prática daquele grupo que, em sua heterogeneidade, gradativamente se formou e emergiu com características de produção e atitudes de intervenção ousadas como, em parte, ainda fazem do grafite uma experiência de intervenção urbana considerada ora criativa, ora ousada, ora incômoda, ora radical, mas que se aproxima da condição e modalidade a ser fruída por todo o corpo social e não por um público que paga ingressos como requisito obrigatório ao acesso a uma exposição ou por um circuito ainda mais restrito dos galeristas e compradores de obras de arte. Mas isso é assunto para uma outra história.

Recebido em março de 2010
Aprovado em outubro de 2010