

# **Jovens artistas segundo o tempo, os agentes e marcos de um circuito**

As narrativas do *Antarctica Artes com a Folha* para uma “geração 90” brasileira

ANA MARIA MAIA ANTUNES



INTRODUÇÃO

**O contexto e as disputas em cada enunciado**

**24**

CAPÍTULO 1

**Uma lógica de eventos**

**53**

**O *Antarctica Artes com a Folha* narrado em imagens**

**92**

CAPÍTULO 2

**Dos ateliês ao Pavilhão Manoel da Nóbrega**

**122**

CAPÍTULO 3

**A emergência de jovens artistas**

**160**

CAPÍTULO 4

**Uma geração que se legitima**

**210**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Um futuro entre aspas**

**218**

BIBLIOGRAFIA



Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Departamento de Artes Visuais

**Jovens artistas segundo o tempo,  
os agentes e marcos de um circuito**

As narrativas do *Antarctica Artes com a  
Folha* para uma “geração 90” brasileira

ANA MARIA MAIA ANTUNES

São Paulo  
2018



**Jovens artistas segundo o tempo,  
os agentes e marcos de um circuito**

As narrativas do *Antarctica Artes com a  
Folha* para uma “geração 90” brasileira

ANA MARIA MAIA ANTUNES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa Teoria, História e Crítica de Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação do Prof. Domingos Tadeu Chiarelli.

São Paulo  
2018

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e  
Documentação  
Escola de Comunicações e Artes  
da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Maia Antunes, Ana Maria

Jovens artistas segundo o tempo,  
os agentes e marcos de um circuito:  
As narrativas do Antártica Artes  
com a Folha para uma “geração 90”  
brasileira / Ana Maria Maia Antunes.  
São Paulo: A. M. Maia Antunes, 2018.  
240 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais -  
Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli

#### Bibliografia

1. Arte brasileira
2. Jovem artista
3. Capital juventude
4. Estudos das exposições
5. Geração 90

- I. Chiarelli, Domingos Tadeu
- II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon  
Ferreira - CRB-8/6888

Autorizo a reprodução e divulgação total  
ou parcial deste trabalho, por qualquer meio  
convencional ou eletrônico, para fins de  
estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

São Paulo,

---

**Para as minhas avós, Dagmar e Rita.**



Agradeço à Fapesp que me concedeu uma bolsa (número de processo: 2014/14479-9). Ao Prof. Tadeu, que conduziu a orientação com escuta, acolhimento e tranquilidade. Às professoras Sônia Salzstein e Lilia Moritz Schwarcz, interlocutoras em sala de aula e no exame de qualificação.

À minha família, poço inesgotável de carinho, apoio e respeito. Meus pais, Rosa e Matheus, incentivadores dos voos e portos seguros das voltas. Meu irmão Bruno, pela companhia de vida toda. Minhas afilhadas Duda e Clara, com quem quero viver um futuro de mulheres cada vez mais fortes e unidas. Minha tia Márcia, que desde cedo me mostrou tanto do que sou hoje.

A Felipe, meu colo preferido, com quem cultivo o amor todos os dias.

Agradeço a amizade da “necessaire”, Alberto, Clarissa, Cristiano, Diego, Dani, Jonathas, Júlia, Luciana, Priscila, Tiago, Tita e Yana. À união das “agripinas”, Ana e Regina. A Amanda, Bia, Cris e Tita, que tanto me ensinam sobre o conhecimento sutil. À parceria do Comitê da Juventude, Dani, Ícaro, Julinha e Manu, parceiras de vivências e reflexões. Aos que me concederam entrevistas e ao trabalho valioso de Tarcila Lucena, Roberta Mahfuz e Yana Parente, responsáveis por revisar, traduzir e desenhar esta tese.

Agradeço, por fim, o privilégio de fazer pós-graduação em uma universidade pública e de seguir pensando e fazendo arte contemporânea no Brasil, a despeito da precariedade, do desmonte das políticas de incentivo e da difamação dos artistas pelos que temem o poder transformador da reflexão e do dissenso.

## RESUMO

O *Antarctica artes com a Folha* foi uma exposição de arte contemporânea realizada no Pavilhão Manoel da Nóbrega, em São Paulo, em 1996. Ao reunir 62 artistas naturais de onze estados brasileiros e com até 32 anos de idade, a coletiva construiu um enunciado forte e bastante disseminado do que seria, dentro da perspectiva de sua equipe, a “geração 90” do país. O objetivo desta tese é realizar um estudo de caso da mostra, atendendo para o seu vínculo com práticas sociais de valoração do “capital juventude” (DEBORD, 1997, p.108) e, por conseguinte, para o seu papel na definição de critérios e discursos, sempre relativos, de uma arte “jovem” e “brasileira” em 1996. Isso envolve, em primeira instância, organizar uma narrativa histórica que articule as perspectivas dos diferentes agentes que fizeram o projeto, a partir de documentos de época, uma vasta cobertura jornalística e entrevistas concedidas por artistas, curadores, organizadores, jornalistas, críticos, arquitetos e galeristas. Em segunda instância, mas de forma intercalada ao exercício narrativo, coube examinar as categorias dos discursos do *Antarctica* para entender por que e como priorizaram a temporalidade do evento, com edição única, e nele produziram ideias de geração e região.

## PALAVRAS – CHAVE

Arte brasileira – Jovem artista – Capital juventude – Estudos das exposições – Geração 90

*Antarctica artes com a Folha* (Antarctica arts with Folha [de São Paulo newspaper]) was a contemporary art exhibition held at the Pavilhão Manoel da Nóbrega (Manoel da Nóbrega Pavillion) in São Paulo in 1996. By bringing together 62 artists up to 32 years of age from 11 Brazilian states, the exhibition team formulated a powerful and widely disseminated exhibition statement of what, from their specific standpoint, would become the country's '90s Generation. The aim of this thesis is to carry out a case study of the group show, emphasizing its link to social practices of valorisation of the "capital of youth" (Debord, 1997: 108), thus noting its role in establishing the always relative criteria and discourses of a "young" and "Brazilian" art in 1996. This involves firstly organizing a historical narrative that articulates the perspectives of the different agents who organized and produced the project, based on documents from that time, on wide media coverage and interviews granted by artists, curators, organizers, journalists, art critics, architects, and gallerists. And secondly, proceeding to examine the categories of discourses of the *Antarctica*, though in a way that is interspersed with the narrative exercise, in order to understand why and how the event's temporality was prioritized, namely as a one-time event, wherein ideas about generation and region were produced.

## **ABSTRACT**

## LISTA DE IMAGENS

### CAPÍTULO 1

**Figura 1** Galeria de Artes das Folhas.  
Fonte: Folha Imagem.

**Figura 2** A MULTIDÃO virá transbordar a praça de alegria e esperança, convicção e patriotismo. *Folha de S.Paulo*, 25 jan. 1984.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 3** Matinas Suzuki Júnior no Programa Roda Viva. Fonte: cdoc tv Cultura.

**Figura 4** Isabella Prata, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 5** Lisette Lagnado, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 6** Lorenzo Mammì, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 7** Nelson Brissac Peixoto, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 8** Stella Teixeira de Barros, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 9** Tadeu Jungle, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 10** François Joseph Heim, *Charles X distribuindo prêmios para artistas expositores de 1824 no Louvre*, 1827. Salão de pintura e escultura da Academia real de belas artes de Paris, Salón Carré. Fonte: Museu do Louvre.

**Figura 11** Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, Hyde Park Winter Wonderland, mai.-out. 1851.  
Fonte: ALTSHULER, 2011, p.10.

**Figura 12** First Papers of Surrealism, Whitelaw Reid Mansion, 1942.  
Fonte: ALTSHULER, 2011, p.297.

**Figura 13** Première exposition des peintres impressionnistes, ateliê de Félix Tournachon (Nadar), 1874. Fonte: ALTSHULER, 2011, p.19.

**Figura 14** Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, Museum of Modern Art, nov.-dez., 1929. Fonte: STANIZEWSKI, 1998, xxiv.

### NARRATIVA DE IMAGENS

**Figura 1** PROJETO vai revelar geração século 21. *Folha de S.Paulo*, 1 mar. 1996.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 2** CULTURA faz empresas aparecerem. *Folha de S.Paulo*, 6 maio 1996.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 3** PROJETO percorre todos os estados. *Folha de S.Paulo*, 4 mar. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 4** Lisette Lagnado e Lorenzo Mammì visitam ateliê durante viagem de pesquisa a Salvador. Fotografia: Luiz Caversan. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 5** A artista Fernanda Terra apresenta seu projeto de instalação para o curador Nelson Brissac Peixoto, durante prospecção no Rio de Janeiro. Fotografia: Luiz Caversan. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 6** CURADORES garimpam talentos (detalhe). *Folha de S.Paulo*, 22 jun. 1996.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 7** FIORAVANTE, Sexo e religião convivem no jovem artista brasileiro. *Folha de S.Paulo*, 20 maio 1996j. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 8** FIORAVANTE, *Antarctica Artes com a Folha* seleciona 62 artistas. *Folha de S.Paulo*, 1 ago. 1996c. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 9** Debate “O jovem artista e o Mercado de arte” no auditório da *Folha de S.Paulo*. Fotografia: Niels Andreas. Fonte: Folha Imagem.

**Figuras 10 a 22** ESCOLHIDOS *Antarctica Artes com a Folha de S.Paulo* (encarte especial), 22 set. 1996.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 23** Convite impresso.  
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 24** COMEÇA hoje a maior mostra de novos talentos da arte brasileira (anúncio publicitário). *Folha de S.Paulo*, 29 set. 1996.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 25** ANTARCTICA Artes com a Folha (anúncio publicitário). *Folha de S.Paulo*, 3 nov. 1996.

**Figura 26** PERPÉTUO, *Antarctica Artes com a Folha* começa hoje em São Paulo. *Folha de S.Paulo*, 29 set. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 27** Construção da expografia, segundo projeto de Álvaro Razuk e Paulus Magnus. Fonte: Folha Imagem.

**Figuras 28 e 29** Cao Guimarães e Eliane Tedesco montam seus respectivos trabalhos. Fotografias: Rogerio Assis e Eduardo Knapp. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 30** *A etimologia secreta*, de José Damasceno (1996). Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.109.

**Figura 31** *Cauda II (obra fechada)*, da série *Corpo ausente* (1996), de Felix Bressan, situada também nas proximidades da entrada do espaço. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.89.

**Figura 32** Infográfico com localização dos artistas e obras na mostra, segundo publicado no encarte especial da *Folha de S.Paulo*. Fonte: ESCOLHIDOS Antartica Artes com a *Folha de S.Paulo* (encarte especial), *Folha de S.Paulo*, 22 set. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 33** FIORAVANTE, "Antarctica Artes traz de tudo um pouco. *Folha de S.Paulo*, 27 set. 1996d. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figuras 34 e 35** *Sem título*, de Laura Lima (1996). Fotografias: Janete Longo. Fonte: Folha Imagem.

**Figuras 36** Instrumentos musicais e cenográficos usados pelo coletivo O Grivo na performance audiovisual *Cine Olho – rádio Olho*, apresentada no auditório do Pavilhão. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.147.

**Figuras 37 e 38** *Estante de meios* (na época denominada *Songa da Mironga do Kabuletê*) e *Banca de veneno de chaveiros eróticos* (1996), de Marepe. Fotografia: Paulo Giandalia. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 39** Sandra Cinto na instalação *Sem título* (1996). Fonte: Sandra Cinto.

**Figura 40** *Teses* (1995), de Adriano Pedrosa. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.59.

**Figura 41** Fotogramas da videoinstalação *Sem título*, de Márcia Xavier. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.129.

**Figuras 42 e 43** Roberto Bethônico na montagem de *Sem título* (1996). Ao fundo, a pintura *Pergaminhos* (1996), de Walter Goldfarb. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 44** *Alegria de Viver* (1995), de João Carlos Lima. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.104.

**Figura 45** *Sem título* (1996), de Rivane Neuenschwander. Fonte: Folha Imagem.

**Figuras 46 e 47** Na porção central da expografia, se avizinham a instalação de Roberto Bethônico, a pintura de Walter Goldfarb e a *Banca...* de Marepe. Ainda se vê ao fundo parte de *Fornos* (1996), de Tonico Lemos Auad. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 48** Detalhe de *Sem título*, objeto de cabelo e arame pertencente à série *Entre duas peles, uma memória do corpo*, de Divino Sobral. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.73.

**Figura 49** Funcionária trabalha na manutenção do espaço com a mostra fechada para o público. Ao fundo, *Friends e Alex e Benedita* (1995), de André Burian. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 50** *Sem título*, pintura em guache sobre tecido de Adrienne Gallinari. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.57.

**Figura 51** Em *Projeto Auden*, Daniela Kutschat construiu um ambiente fechado para uma instalação sonora. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.71.

**Figura 52** Entre objetos e pequenas instalações, Tatiana Grinberg mostrou *Piercing (plano)*. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.171.

**Figura 53** *Danúbio Azul e Puçá I* (1996), de Martinho Patrício. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.137.

**Figura 54** Em primeiro plano, *Luneta* (1996-), de Márcia Xavier. Ao fundo, os desenhos *Sem título* e *Volúpia* (1996), de Afonso Tostes e a pintura *Sem título* (1995), de André Burian. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 55** Atrás de Márcia Xavier, em outra perspectiva, figuravam as fotografias da *Série do Amor* (1995), de Patrícia Azevedo. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 56** Frames de *Espelho-Templo. Espetacular, Tempo* (1996), de Fábio Carvalho. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.85.

**Figura 57** Fernanda Terra finalizando sua instalação, *27.514* (1996). Fonte: Folha Imagem.

**Figuras 58** *Corredor interno II* (1996), de Edilaine Cunha. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.75.

**Figura 59** Lucia Koch, *Um dia depois do outro* (1996). Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.21.

**Figuras 60 a 62** A sequência mostra uma vista da instalação *Inacto* (1996), de Marcondes Dourado, e, em segundo plano, das fotografias da série *Sem título*, de Lilia Kawakami. Ainda apresenta o conjunto de pinturas de Marco di Giorgio e as montagens em backlight de Keila Alaver. Por fim, contempla o tríptico *Sem título* e a série *Private* (1995-6), de Eli Sudbrack. Fonte: Fonte: Álvaro Razuk.

**Figuras 63 e 64** Registro da interação do público com a obra de Marcondes Dourado e reprodução de *Karen, Sandra, Ellen, Kellen, Eliane, Henry, Keila e Chico* (1996), de Keila Alaver. Fonte: Folha Imagens e ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.113.

**Figura 65** *Flagrante Relicto* (1996), de Ricardo Frantz. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 66** *Encaixe I* (1996), de Erika Verzutti. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.83.

**Figura 67** PERPÉTUO, Mostra recebe 7.000 em seu primeiro dia. *Folha de S.Paulo*, 30 set. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 68** JÚRI internacional escolhe vencedores do projeto. *Folha de S.Paulo*, 25 set. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figuras 69 a 71** Dan Cameton, Lisa Phillips e Paulo Herkenhoff visitam a exposição para selecionar os premiados. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 72** JOORY, Vencedores buscam temas brasileiros. *Folha de S.Paulo*, 5 out. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 73** FIORAVANTE. Artistas colhem frutos do *Antarctica Artes com a Folha de S.Paulo*, 15 nov. 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

## LISTA DE IMAGENS

### CAPÍTULO 2

**Figura 1** Estados, cidades e números de ateliês visitados pelo projeto. *Folha de S.Paulo*, 22 set. 1996, p.3. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 2** José Damasceno, *A etimologia secreta*, 1996. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 3** Rivane Neuenschwander, *Sem título*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.155.

**Figura 4** Walter Goldfarb, *Série Pergaminhos*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.177.

**Figura 5** Fátima Nader, *Flores voam à volta da casa de lã*, 1995-6. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.87.

**Figura 6** Jarbas Lopes, *Vira-casaca*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.103.

**Figura 7** Mauro Restiffe, *Sem título*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.139.

**Figura 8** Laura Lima, *Sem título*, 1996. Fonte: Folha Imagem.

**Figura 9** Efrain Almeida, *O abraço e O Promissor*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.77.

**Figura 10** José Rufino, *Jogo Fenotípico*. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.111.

**Figura 11** Stela Barbieri, *Sem título*, 1996. Fonte: Stela Barbieri.

**Figura 12** Raquel Garbelotti, *Hiding Places*, 1995-6. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.151.

**Figuras 13 a 16** *Banners* de publicidade instalados no espaço expositivo. Fonte: Álvaro Razuk.

### CAPÍTULO 3

**Figura 1** James Dean em *Rebel without a Cause*, 1955. Fonte: The Guardian.

**Figura 2** Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967. Fonte: BASUALDO, 2007, p.33.

**Figura 3** Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé, *Tropicália ou Panis et Circensis*, 1968. Fonte: BASUALDO, 2007, p.42.

**Figura 4** Kazimir Malevich, *Quadrado negro*, 1915. Fonte: ALTSHULER, 1994, p.153.

**Figura 5** Gottfried Helnwein, *Boulevard of broken dreams*, 1984. Fonte: Paintings Directory.

**Figura 6** *Younger than Jesus*, New Museum, cartaz, 2009. Fonte: New Museum Archive.

**Figura 7** Leonilson, *Autorretrato*, 1991. In GÂNCIA, 1991, p.11. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*.

**Figura 8** Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1973. Fonte: Antonio Manuel.

**Figura 9** *When attitudes become form*, Kunsthalle Bern, 1969. Fonte: CELANT, 2013, p.139.

**Figura 10** Domingos de criação: Um domingo de papel, 24 jan. 1971. Fonte: GOGAN, 2017, p.23.

**Figura 11** Área experimental, MAM Rio de Janeiro. Vista geral da mostra *Atensão*, de Carlos Zílio, 1976. Fotografia: Leonardo Carneiro. Fonte: LOPES, 2013, p.121.

#### CAPÍTULO 4

**Figura 12** II Jovem Gravura Nacional, MAC-USP, 1966. Fonte: Arquivo MAC-USP.

**Figura 13** Reunião de artistas para preparar a VII JAC, 1973. Fonte: FREIRE, 2013, p.30.

**Figura 14** VI JAC, MAC-USP, 1972. Fonte: Arquivo MAC-USP.

**Figura 15** Equipe da FAAP, *Metaforma*, 1973. Fonte: Arquivo MAC-USP.

**Figura 16** Antonio Celso Sparapan, *Atitude Paralela*, 1973. Fonte: Arquivo MAC-USP.

**Figura 17** *Como vai você, Geração 80?*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1984. Fonte: Memória Lage.

**Figura 18** Alex Valauri, *A rainha do frango assado*, 1984. Fonte: Memória Lage.

**Figura 19** Beatriz Milhazes, *Radamés, após conquistar o Egito, Declara seu amor por Aída*, 1984. Fonte: Enciclopédia Itaú.

**Figura 20** Ricardo Basbaum, *Olho*, 1984. Fonte: Ricardo Basbaum.

**Figura 21** Leda Catunda, *Vedação*, 1983-4. Fonte: Leda Catunda.

**Figura 22** Sandra Cinto, *Sem título*, 1992. Projeto Macunaíma, Galeria Espaço Alternativo, Funarte. Fonte: Sandra Cinto.

**Figura 23** Artur Lescher, *A ponte*, 1991. Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

**Figura 1** Laboratório de Estudos e Criação, Oficinas Três Rios. Fonte: Sandra Cinto.

**Figura 2** Arte construtora, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro. Lucia Koch, *Conforto*, 1994. Fonte: ARTE CONSTRUTORA, 1994, p.20.

**Figura 3** Arte construtora, Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre. Eliane Tedesco, *O quarto das almas*, 1996. Fonte: ARTE CONSTRUTORA, 1996, p.7.

**Figura 4** Arte construtora, Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre. Marepe, *Cabeça acústica*. Fonte: ARTE CONSTRUTORA, 1996, p.21.

**Figura 5** José Rufino, *Cartas de Areia* (detalhe), 1992. Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Fonte: José Rufino.

**Figura 6** Marepe, *O casamento*, 1996. Fonte: LOLATA, 2005, p.136.

**Figura 7** Eli Sudbrack, *Private*, 1995. Mostra *Excessos*, Paço das Artes, 1996. Fonte: Eli Sudbrack

**Figura 8** José Damasceno, *Solilóquio*, 1995. 20º Panorama da Arte Brasileira, MAM São Paulo, 1995. Fonte: MESQUITA, 1995, p.28.

**Figura 9** *Amanhã, hoje: a Casa Triângulo de 1988 a 1995*. Museu de Arte Brasileira da FAAP. Fonte: TREVISAN, 2013, p.672.

**Figura 10** *Antarctica artes com a Folha* (catálogo), 1998.

**Figura 11** Roberta Fortunato, *Sem título*, 1994. *A infância perversa: fábulas sobre a memória e o tempo*, MAM São Paulo, 1995. Fonte: LONTRA, 1995, p.17.

**Figura 12** Efrain Almeida, *Sem título*, 1995. *A infância perversa: fábulas sobre a memória e o tempo*, MAM São Paulo, 1995. Fonte: LONTRA, 1995, p.12.

**Figura 13** *Cabelo, Cefalópode heptópode*, Documenta X, Kassel. Fonte: Documenta Archive.

**Figura 14** Rivane Neuenschwander, *Paisagem suspensa [Suspended Landscape]*, 1997. Fotografia: Stephen White. Fonte: Stephen Friedman Gallery.

**Figura 15** Marepe, *Brinquedo cego*, 2003. 8ª Bienal de Istambul. Fonte: HOFFMAN; PEDROSA, 2008, p.37.

**Figura 16** Rosana Monnerat, *São Jerônimo dormindo*, 1997. Panorama de Arte Brasileira, MAM São Paulo. Fonte: CHIARELLI, 1997, p.48.

**Figura 17** Keila Alaver, *Despelamento tronco mulher*, 1997. Panorama de Arte Brasileira, MAM São Paulo. Fonte: CHIARELLI, 1997, p.19.

**Figura 18** Sandra Cinto, *Sem título*, 1998. 24ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Foto: Luiz Médice. Fonte: Sandra Cinto.

**Figura 19** Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, 1997-8. 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 20** Laura Lima, *Sem título [Quadris de homem = carne / Mulher = carne]*, 1995/2000. 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 21** Martinho Patrício, *Brincando com Lygia Clark*, 2005-6. 27ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

**Figura 22** Erika Verzutti, *Turtle*, 2017. 52ª Bienal de Veneza. Fonte: Erika Verzutti.

**Figura 23** Jarbas Lopes, *Um quarto para José Pedro*, 1998. Galeria Casa Triângulo. Fonte: TREVISAN, 2013, p.600.

**Figura 24** Beatriz Milhazes e Efrain Almeida em destaque da matéria do *Estado de S.Paulo* sobre a Arco'97. Fonte: MORAES, 1997c, p.D-2.





Agora que os estalos da adolescência passaram  
e a vida assenta como uma cômoda de mogno  
Agora que os joelhos estalam quando me levanto  
sem mulher, sem filhos, mas com emprego estável  
é preciso admitir que não sou poeta.

VICTOR HERINGER (1988-2018)

## SUMÁRIO



### INTRODUÇÃO

#### **O contexto e as disputas em cada enunciado**

---

**24**

#### CAPÍTULO 1

##### **Uma lógica de eventos**

- 27 1.1 Os agentes do *Antarctica*: uma cervejaria, um jornal e um circuito de arte brasileira em ascensão  
38 1.2 Valor de exibição: os eventos como medida para a arte contemporânea  
44 1.2.1 Da emergência à legitimação, dos eventos às instituições?  
46 1.2.2 Estudos de exposições: do objeto ao debate sobre uma metodologia

---

**53**

##### **O *Antarctica Artes com a Folha* narrado em imagens**

---

**92**

#### CAPÍTULO 2

##### **Dos ateliês ao Pavilhão Manoel da Nóbrega**

- 98 2.1 Mapeamento, regionalismo e brasilidade  
105 2.2 Um mapa ainda centrado: da geografia à diversidade de linguagens

---

**122**

#### CAPÍTULO 3

##### **A emergência de jovens artistas**

- 124 3.1 Geração como marcador social da diferença, juventude como capital  
125 3.1.1 A invenção de um tempo e de um sujeito modernos  
132 3.1.2 Do “*locus* juvenil” das vanguardas ao “capital juventude”  
136 3.2 O esvaziamento do futuro próximo e a transcendência no calendário cristão  
139 3.2.1 Alguns efeitos no circuito de arte  
141 3.3 Experimento e especulação: jovens artistas em mostras geracionais no Brasil

---

## 160

### CAPÍTULO 4

#### **Uma geração que se legitima**

- 162 4.1 Legitimar a emergência: os percursos dos artistas antes do *Antarctica*
- 176 4.2 Um discurso eficaz para a “Geração 90”
- 181 4.2.1 Apolítica, macropolítica, micropolítica
- 187 4.3 A legitimação institucional dos artistas
- 200 4.4 A legitimação comercial
- 206 4.4.1 Internacionalizar para nacionalizar

---

## 210

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

#### **Um futuro entre aspas**

---

## 218

### BIBLIOGRAFIA

# O contexto e as disputas em cada enunciado

“Conheça a maior mostra de novos talentos da arte brasileira.” Em anúncio de página inteira, publicado em 28 de setembro de 1996, a *Folha de S. Paulo* convocou o público da cidade e de outros cantos do país por onde o jornal era distribuído para testemunhar seu mais recente projeto cultural, o *Antarctica Artes com a Folha*. Fruto da parceria com a Companhia Antarctica Paulista, a iniciativa construiu um enunciado forte e bastante disseminado do que seria, dentro da perspectiva de sua equipe, a “geração 90” da produção em artes visuais do Brasil. Entre 29 de setembro e 19 de novembro daquele ano, em paralelo à 23ª Bienal de São Paulo, no Parque Ibirapuera, uma exposição coletiva reuniu no edifício vizinho, o Pavilhão Manoel da Nóbrega, 62 artistas com até 32 anos de idade, naturais de onze estados. Por meio deles e de suas obras, o projeto procurou tecer um discurso tanto geracional quanto geopolítico. Seu recorte tinha a ambição de destacar “novos talentos” e também uma perspectiva sobre a “arte brasileira”.

A discussão desses enunciados, no entanto, não mobilizou os artistas de maneira evidente na mostra. José Damasceno, do Rio de Janeiro, instalou logo na entrada uma peça feita com tijolos arranjados um sobre o outro sem nenhum mecanismo de fixação. Pouco mais à frente, Marepe trouxe das feiras de Santo Amaro, sua cidade natal no Recôncavo Baiano, as estratégias de venda, o humor, o acúmulo, a fatura e eventuais gambiarras dos carrinhos de ambulantes populares. Laura Lima, mineira radicada na capital fluminense, contratou uma criança para pular corda em cima de um tanque de gelatina até cansar. Era o início de sua pesquisa em “instauração” (LAGNADO, 1997, p.4). O cearense Efrain Almeida, por sua vez, esculpiu em madeira seu corpo nu, as referências eram tanto

sacras quando *pop*, tanto regionais quanto contemporâneas. Ao construir pequenas gavetas para serem abertas pelo público, Raquel Garbelotti, de São Paulo, levou ao espaço expositivo um comentário sobre relações de intimidade. Enquanto isso, no outro extremo do pavimento, Lucia Koch, gaúcha, trouxe com projeções de luz um pouco da ambiência do parque para dentro do prédio.

Esses e outros artistas foram escolhidos entre mais de mil candidatos que se inscreveram mediante uma convocatória nacional. O processo de seleção, no entanto, ainda dispôs de um roteiro de viagens de dez curadores por 66 cidades de todos os estados do Brasil para visitar ateliês, reconhecer cenas locais e prospectar portfólios. A equipe contou com Lisette Lagnado, Lorenzo Mammì, Nelson Brissac Júnior, Stela Teixeira de Barros e Tadeu Jungle, assistidos por Marcos Moraes, Sérgio Miguez, Fábio Miguez, Lucas Bambozzi e Regina Teixeira de Barros, respectivamente.

Durante cerca de quatro meses, eles implementaram o que Matinas Suzuki Júnior (in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.10), editor-executivo da *Folha* e um dos organizadores do projeto, denominou de “mapeamento” para confrontar a recepção “passiva” dos júris de salões de arte tradicionais. Esse método demandou que os curadores se deslocassem pelas cinco regiões do Brasil, experimentassem as disparidades inerentes à sua amplitude continental e, com isso, provocassem “uma interferência no panorama artístico nacional” (loc. cit.). Após inaugurada a mostra, um júri internacional composto pelos estadunidenses Lisa Philips, do Whitney Museum, Dan Cameron, do New Museum, e pelo brasileiro Paulo Herkenhoff, curador do MAM do Rio de Janeiro e da sala especial de Louise Borgeouis na 23ª Bienal, premiou Cabelo, Marepe e Rivane Neuenschwander com uma viagem para a Bienal de Veneza e para a Documenta de Kassel. Além deles, Jarbas Lopes, Roberto Bethônico e Roberto Magalhães receberam menções honrosas.

Era um momento de expansão e profissionalização do circuito de arte brasileira, o que acarretava em mudanças nas formas e ritmos de financiar, exibir e legitimar a produção artística. Os governos neoliberais de Fernando Collor (1990-1992) e Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) haviam enfraquecido os instrumentos de uma política pública para a cultura. Em seu lugar, atraíram as grandes empresas para patrocinar projetos culturais, seja pelos benefícios financeiros da renúncia fiscal, ou devido a apelo das contrapartidas de *marketing* que esse investimento podia trazer para suas marcas.

A iniciativa privada custeou reformas e inaugurações de museus em diferentes capitais, lançamentos de livros e exposições atribuídas de audiência massiva e forte apelo midiático. Após a instabilidade econômica que marcou o começo da década, a nova moeda, o Real, deu às galerias melhores condições para atuarem tanto na venda de obras quanto no agenciamento de artistas. A globalização e os efeitos do pós-colonialismo e do multiculturalismo na geopolítica da arte abriram caminhos para a internacionalização, pelas vias institucional e sobretudo comercial.

Inúmeros são os medidores do crescimento do circuito brasileiro de arte nos anos 1990, algo que, entre um rol de consequências a serem listadas, arregimentou um aumento da demanda por artistas do país. Enquanto nomes como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Tunga e Cildo Meireles alcançaram a consagração nos centros hegemônicos do circuito de arte do mundo, Europa e Estados Unidos, os artistas em início de carreira entravam de forma cada vez mais prematura em grandes exposições e no mercado internacional e local. Apesar de vigente desde os salões modernos, e praticado em diferentes épocas históricas desde então, o gênero de mostras prospectivas, atentas aos “jovens”, “emergentes”, “novos” ou tantos outros atributos que já foram e ainda costumam ser empregados, ganhou redobrada pertinência e proliferou-se em uma agenda profusa de eventos.

Em face a tal panorama, ao qual as estratégias do *Antarctica Artes com a Folha* correspondem em várias medidas, o objetivo desta tese é realizar um estudo de caso da mostra, atentando para o seu vínculo com práticas sociais de valorização do “capital juventude” (DEBORD, 1997, p.108) e, por conseguinte, para o seu papel na construção de critérios e discursos, sempre relativos, de uma arte “jovem” e “brasileira” em 1996.

Isso envolve, em primeira instância, organizar uma narrativa histórica que articule as perspectivas dos diferentes agentes que fizeram o projeto, a partir de documentos de época até então mantidos entre arquivos pessoais, a vasta cobertura jornalística da *Folha de S.Paulo*, com mais de cem itens catalogados sobre o assunto, e cerca de trinta entrevistas concedidas por artistas, curadores, organizadores, jornalistas, críticos, arquitetos e galeristas. Sem haver presenciado a exposição, fui apresentada às suas camadas e complexidades por meio da articulação e do confronto das partes dessa memória coletiva. Os vinte anos passados desde então acarretaram tanto na perda de precisão de alguns relatos quanto, em contraparte, no acúmulo de desdobramentos diretos e indiretos do projeto, que permitiram observar como repercutiu no meio crítico, como influenciou (ou deixou de influenciar) as carreiras dos seus participantes.

A longevidade e o êxito da trajetória de grande parte dos artistas, assim como a ênfase no trabalho curatorial e na descentralização, fazem com que o *Antarctica* seja até hoje lembrado como uma iniciativa bem-sucedida. Alguns acreditam, inclusive, que ela foi inédita, sem a ciência de antecedentes fundamentais para balizar suas práticas e começar a formar os artistas que dela participaram. Contudo, parte dessa recepção, hora baseada em méritos reais, hora superestimada, concerne justamente ao modo como o projeto teceu e disseminou uma estratégia de comunicação exaustiva, capaz de fixar os seus personagens, feitos e seu vocabulário no imaginário do meio artístico e crítico e do grande público.

Em segunda instância, mas de forma intercalada ao exercício narrativo, coube examinar as categorias dos discursos do *Antarctica* para entender por que e como priorizaram a temporalidade do evento, com edição única, e nele produziram ideias de geração e região. Para além de dados

intrínsecos, justificados em si, a maneira de empregar e articular esses argumentos, em detrimento de outros, corresponde a perspectivas ideológicas e projetos de poder neles investidos. Como voz dissonante da dita “geração 80” do Rio de Janeiro, cujos atributos foram insuflados e de certo modo recortados pela crítica e pelo mercado, deixando divergências à margem de uma caracterização, Ricardo Basbaum argumentou que a arte pode servir a um processo de “modelização singular”. Segundo o artista,

A tramitação das coisas através desse microssetor da sociedade é relevante (torna visível) das condições e personagens do jogo, assim como diversas modalidades de relações (que fique bem claro, não há representação ou mimese, mas jogo autônomo, compreensível em registro próprio: política das artes, política das linguagens, política da percepção). (BASBAUM in MANESCHI; LIMA, 2008, p.72)

Interessada em escrutinar, portanto, a dinâmica de invenção dos valores vigentes em um campo a partir das relações entre os agentes que o constituem – algo que o sociólogo Pierre Bourdieu (1996, p.193) denominou de “conluio invisível” –, esta tese assumiu uma natureza tanto historiográfica quanto sociológica e antropológica. Como objeto de análise, uma mostra coletiva de artes visuais, e esta em específico, possibilitou atrelar os resultados que vieram a público com dados de seu contexto de produção e recepção, capazes de também demonstrar fatores que porventura o tenham influenciado e, em contraparte, vozes dissonantes e propostas nunca levadas a cabo.

Os estudos das exposições vêm sendo sistematizados e discutidos desde o fim da década de 1990 como recurso teórico para a história da arte, em interface com a história social. A metodologia permitiu que se perseguisse uma abordagem conjuntural do tema desta tese, que, ao abarcar múltiplas autorias e agências, não o desvencilhasse dos aspectos relacionados a uma “política da arte” ou “da percepção”, conforme descrito por Basbaum (BASBAUM in MANESCHI; LIMA, 2008, p.72).

No primeiro e no segundo capítulos, além de situar o *Antarctica* entre os principais propositores de sua estrutura, uma cervejaria, um jornal e dez curadores viajantes, decorre um questionamento sobre o que tangencia a escolha de uma exposição como mídia demonstrativa do projeto. Apesar do “mapeamento” refutar, mesmo que momentaneamente, tanto uma centralidade da geopolítica da arte brasileira quanto a contingência dos intercâmbios em cronogramas de curto prazo, o que veio a público foi um evento de dois meses, em sua capacidade limitada, mas concreta, de reunir localidades e obras (não processos) em um espaço institucional em São Paulo.

A materialidade desse evento figura aqui por meio de uma narrativa de imagens e documentos, seguida de uma análise textual dedicada a rememorar o percurso das viagens ao Pavilhão e, nesse espaço, situar as obras em relação de vizinhança entre si e com argumentos curatoriais.

1 “La reiterada aparición de la noción de juventude en los distintos espacios del arte ha hecho que términos como “arte joven” o “artista joven” sean asumidos con toda naturalidad para diferenciar y significar prácticas artísticas. Pero que ha sucedido para que el arte y la juventude se hayan anclado entre sí, de tal forma que esta alianza haya convocado un conjunto de prácticas, espacios y capitales? Cuales han sido las condiciones de surgimiento del sujeto ‘artista joven?’”

Como linguagem preponderante, principal alvo de financiamentos, muitas vezes às custas do desmonte de outras vias de acesso, a exemplo dos acervos históricos, as exposições ainda suscitaram, nesses capítulos iniciais, uma reflexão sobre a temporalidade e os regimes de visibilidade e renovação sazonais vigentes no circuito da arte.

Outro fundamento metodológico empregado foi o conceito de “marco social da diferença”, a partir do qual as ciências sociais, sobretudo a antropologia, compreendem que fatores como gênero, raça, classe, geração e região organizam discursos sociais e devem, portanto, ser considerados e cruzados em suas interpretações, de modo a evidenciar dinâmicas de “produção da diferença” (SCHWARCZ; STARLING, 2005, p.219). No universo do estudo de caso desta tese, por exemplo, esse exercício passa por assumir que 32 anos de idade podem representar momentos distintos de formação e emergência se comparados um artista de São Paulo e outro de Manaus, dadas as aspirações pessoais de cada um e, antes disso, a discrepância de uma infraestrutura cultural disponível em ambas as cidades. Combinado ao marco de região, o critério geracional de ingresso deixa, portanto, de denotar uma condição de acesso equânime.

O terceiro e o quarto capítulos atentam para a construção social do “jovem artista”, e em particular dos selecionados para o *Antarctica*, entre os adventos de emergência e legitimação profissionais. Em pesquisa semelhante, realizada em 2012 a partir do *Salón Esso de Artistas Jovenes*, ocorrido na Colômbia durante a Guerra Fria, a historiadora colombiana Nadia Moreno Moya (2013, p.17) debruçou-se sobre “as condições de surgimento do sujeito ‘artista jovem’”.<sup>1</sup>

Para ela, o emprego recorrente desse personagem exemplar, no circuito de arte, em correspondência com o tratamento dado ao jovem na sociedade, justifica-se pela sua capacidade de dar corpo à “mudança” e ao “controle” (ibid., p.36), duas aspirações inculcadas na lógica de funcionamento de sociedades capitalistas ocidentais por instituições como a família, a escola e o mercado de trabalho. O jovem confronta os valores do passado e suscita o novo e, por outro lado, ainda carece de experiência e autonomia. A mistura o torna, por exemplo, um trabalhador oportuno para quem o contrata. Prospecta e custa pouco; no caso dos artistas, experimenta e dá ignição para atividades especulativas.

São abordadas em maior profundidade no terceiro capítulo as decorências de uma “colonização do futuro”, que, segundo Barbara Adam (2004, p.3), instauram uma mentalidade projetiva e alienam o presente de suas consequências diretas, como continuar uma atividade iniciada ou amadurecer. Vale aqui verificar a incidência dessa lógica nos discursos sociais que, a partir de marcadores geracionais, privilegiam a caracterização política e simbólica dos jovens.

O capítulo pretende ainda discutir como o tempo projetivo vigora no circuito de arte desde a modernidade, sobretudo a partir do mecanismo dos salões de arte e da ideia de vanguarda. Tendo em vista uma aproximação com o contexto brasileiro, foram identificadas exposições



promovidas no país desde os anos 1970 com foco nos jovens artistas, entre as quais *Jovem arte contemporânea* (1967-1974) no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e *Como vai você, Geração 80?* (1984), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Partindo desse panorama de antecedentes, o quarto e último capítulo adentra o início dos anos 1990, quando os artistas que viriam a ser selecionados para o *Antarctica* começam a integrar iniciativas de formação e exibição dos seus primeiros trabalhos. A abertura de um espectro de análise para momentos prévios, mas também subsequentes ao projeto, visa atrelá-lo a uma rede complexa de produção e legitimação.

Nessa rede, encontram-se interseções entre a internacionalização e o interesse em mapear periferias culturais dentro do país, o papel das instituições e do mercado. O tempo prolongado de análise recobra os ritmos e percursos singulares das trajetórias de cada artista. Cabelo sai do *Antarctica* direto para a lista de artistas da Documenta X, em 1997. Já Erika Verzutti disse em entrevista que o trabalho daquela época “morreu” e que só anos à frente encontrou sua poética e, conseqüentemente, as oportunidades de legitimação. Para Edilaine Cunha, por sua vez, a continuidade não aconteceu e hoje a ex-artista divide-se entre o *design* e a música.

O cruzamento desses dados não tira a relevância do *Antarctica* na formulação de uma hipótese sobre uma “geração 90” de arte brasileira, mas certamente contribui para relativizar a sua condição de paradigma. “Uma vez que qualquer escolha é arbitrária, sabemos que mesmo uma lista com 62 nomes deverá gerar controvérsias [...]. Essa é apenas uma exposição possível dentre tantos outros recortes que poderiam ser sugeridos.” (BARROS et. al. in *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1996, p.19). O discurso lido pelos curadores na abertura da mostra demonstrou consciência sobre o caráter parcial e subjetivo do recorte que convencionaram, de qualquer amostragem feita a partir de um universo profuso e diverso, afinal. Por tal postura esta tese procurou guiar-se, e assim pretende manter evidente em seu decorrer. Trata-se de uma narrativa e de uma perspectiva de análise entre muitas outras certamente por vir.

# 1

## Uma lógica de eventos

A década de 1990 foi um período de crescimento para o circuito brasileiro de arte contemporânea. Esse movimento se deu em vários sentidos, tanto institucional quanto comercial; tanto regional quanto internacional. O fato é que, concluído o processo de redemocratização após a ditadura no país (1964-1985), e alcançada a estabilidade econômica com a criação do Plano Real (1994), o ambiente parecia favorável para se ampliar uma infraestrutura que desse conta da emergência, da circulação e da legitimação de artistas e obras.

A temporalidade era de urgência, compatível, portanto, com o fomento de arte em ciclos de “caráter episódico” (FARIAS; DOS ANJOS, 2006, p.55) ou curta duração. Eventos como as exposições temporárias e possivelmente itinerantes davam conta dessa demanda e ganhavam prioridade como estratégia capaz de articular uma cadeia produtiva de artistas e profissionais de agenciamento (como curadores e produtores *freelancer*, que então passaram a atuar de forma mais sistemática e reconhecida), oferta cultural para novas audiências e contrapartida de exibição de marca para grandes empresas, principalmente bancos, que, por meio de investimento direto ou renúncia fiscal, aderiram à prática de *marketing cultural*.

Desde os anos 1980, algumas das maiores corporações do país, como Banco do Brasil (1986), Itaú (1986), Caixa Econômica (1989), Unibanco (Instituto Moreira Salles, 1992) e Vale do Rio Doce (1998), entre outras, vinham abrindo nas principais capitais do país espaços culturais permanentes, com seus recursos e nome, além de uma programação de mostras *blockbuster*, dotada de vocação midiática e audiência massiva. Além desses centros culturais, museus já existentes foram reformados e novas instituições inauguradas.<sup>1</sup> Entre 1993 e 1997, a gestão do banqueiro Edeimar

Cid Ferreira como presidente da Fundação Bienal de São Paulo imprimiu opulência e recordes de orçamento às exposições, fomentou parcerias públicas e privadas e tentou expandir a Bienal para que a mostra e seus eventos paralelos ocupassem todos os pavilhões do Parque Ibirapuera.<sup>2</sup> Abriram revistas e editoras especializadas<sup>3</sup> e mais de trinta novas galerias comerciais.<sup>4</sup> O mercado começou a internacionalizar-se com a participação de *marchands* e galeristas em feiras no exterior.<sup>5</sup>

Esses vetores de crescimento não indicaram necessariamente uma estabilidade das políticas públicas para o setor. Pelo contrário, corresponderam a um processo drástico, e até hoje vigente, de privatização das ações culturais no Brasil. A lógica neoliberal de transferência de responsabilidades do Estado para as empresas seria sintetizada na cartilha *A cultura é um bom negócio*, distribuída pelo governo federal em 1995.<sup>6</sup> No entanto, antes disso, a Lei Sarney (n. 7.505, de 1986) e depois a Lei Rouanet (n. 8.313, de 1991) já deram bases jurídicas para o mecenato público-privado. A Fundação Nacional de Artes (Funarte),<sup>7</sup> cujo Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) teve um papel fundamental nas duas décadas anteriores, com gestões de artistas e programas de natureza educativa e crítica, foi extinta no governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) e depois retomou atividades, sobretudo de administração de recursos de renúncia fiscal, dedicando pouco dos seus esforços a iniciativas próprias. Entre outros atributos da instituição estatal, o Salão Nacional de Artes Plásticas também perdeu força, mas a essa altura os estímulos de descentralização plantados ao longo de sua história já haviam motivado a formação de uma rede de salões regionais, como em Belo Horizonte, Belém, Curitiba, Brasília, Recife, Salvador e São Luís.<sup>8</sup>

No Rio de Janeiro, o *Projeto Macunaíma* promoveu entre 1987 e 1989 mostras individuais de artistas jovens no Centro de Artes da Funarte, dentro do Edifício Gustavo Capanema. Em São Paulo, a resistência ao recrudescimento de ações públicas para as artes visuais nesse início de década se deu principalmente com o *Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo*, criado em 1990 pela crítica de arte Sonia Salzstein, então coordenadora do setor neste órgão municipal.<sup>9</sup> Aos esforços do Programa de formar artistas em começo de carreira por meio de não apenas mostras de trabalhos, mas principalmente acompanhamentos individuais e debates, somou-se em 1996 a *Temporada de Projetos do Paço das Artes*.<sup>10</sup>

A produção emergente subjazia aos projetos de diferentes vertentes desse circuito, visto que o estágio inicial de uma trajetória consegue atrair investimentos para fins tanto educacionais e experimentais quanto especulativos. No Brasil, surgiriam daí por diante outros programas e exposições voltados para esse perfil.<sup>11</sup> Além de haverem investido em formação, intercâmbio e inserção profissional de artistas e críticos atuantes no país, essas iniciativas inauguraram usos midiáticos e muitas vezes produtivistas do argumento da emergência, que passou a ser cada vez mais empregado para anunciar a ousadia dos mecenas privados e potenciais de mercado para a arte e por meio dela. Dessa forma, as mostras geracionais

**1** Foram inaugurados o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza, 1999), o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, 1997), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) e o Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002). Passaram por reformas os edifícios do Museu de Arte Moderna da Bahia (1997), Museu de Arte da Pampulha (1996), Museu de Arte Moderna de São Paulo (1995 e 1998), Pinacoteca do Estado de São Paulo (1994) e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1998). (FARIAS; DOS ANJOS, 2006, p.34)

**2** Edegar Cid Ferreira era o principal controlador do Banco Santos e colecionava arte contemporânea brasileira e internacional. Após atuar como patrono do Teatro Municipal de São Paulo, foi eleito em 1992 para integrar o Conselho Administrativo da Fundação Bienal de São Paulo. No ano seguinte, tornou-se presidente dessa instituição, onde permaneceu até 1997. No período, ocorreram a 22ª (1994) e a 23ª (1996) edições do evento, ambas marcadas por orçamentos altos e grande participação de artistas internacionais. Em 1994, promoveu ainda a mostra *Bienal Brasil Século XX*, com obras de mais de trezentos artistas brasileiros atuantes entre o pré-moderno e o contemporâneo. A curadoria geral foi assinada por Nelson Aguilar e recortes históricos mais pontuais ficaram a cargo de Agnaldo Farias, Annateresa Fabris, Cacilda Teixeira da Costa, José Roberto Teixeira Leite, Maria Alice Milliet, Marília Saboya de Albuquerque, Tadeu Chiarelli e Walter Zanini. Quando afastou-se do cargo de presidente da Bienal, Cid Ferreira abriu a produtora Brazil Connects e passou a cuidar da organização da *Brasil 500 anos – mostra do redescobrimto*, que inauguraria em abril de 2000 com obras de mais de quinhentos artistas e público massivo. Até 2004, quando o banqueiro foi preso por corrupção, a produtora realizou mostras de arte e cultura com amplo apelo midiático, como *Os guerreiros de Xi'an e os tesouros da Cidade Proibida*, *Picasso*, *Arte Russa*, *Splash* (com obras do acervo da Tate Gallery e da Tate Modern) e *Fashion Passion* (com a coleção de arte decorativa do Louvre, de Paris).

**3** Surgiram revistas como *Galeria* (Editora Klarear, 1987-1992), *BRAVO!* (Editora Abril, 1998-2013) e *Cult* (Editora Bregantini, 1997-) e a editora CosacNaify, aberta em 1997.

**4** Como as galerias Millan, Nara Roesler, Camargo Vilaça, Triângulo (São Paulo), Laura Marsiaj, Anita Schwartz (Rio de Janeiro), Bolsa de Arte de Porto Alegre, Paulo Darzé (Salvador) e Amparo 60 (Recife).

**5** Entre o fim dos anos 1980 e o começo dos 1990, Thomas Cohn, Luisa Strina e Marcantônio Vilaça começam a ir para feiras como Art Basel, Colônia, Frieze e ARCO Madrid.

**6** A cartilha foi realizada na gestão do escritor e cientista político Francisco Weffort como ministro da cultura do governo Fernando Henrique Cardoso (PSDB, 1995-2003). (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1995)

**7** O INAP da Funarte foi fundado em 1975 e gerido em suas duas primeiras décadas por artistas e intelectuais como Aloísio Magalhães, Iole de Freitas, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão, Paulo Sérgio Duarte e Paulo Herkenhoff. O pesquisador André Gilles Troysi de Campos Andriani realizou uma tese de doutorado sobre o assunto, intitulada *Funarte e a arte brasileira contemporânea: políticas culturais públicas do INAP e CEAV* (IA-Unicamp, 2016).

**8** Na virada para os anos 1980, o fortalecimento de uma política de descentralização das iniciativas da Funarte fez com que o *Salão Nacional de Artes Plásticas* investisse em itinerâncias e eventos de formação em praticamente todos os estados do país. Belém, Curitiba, Recife, Florianópolis, Salvador e São Luís ganharam postos de inscrições, debates sobre o formato do evento e sobre a criação de edições estaduais. Enquanto a Bienal de São Paulo continuava investindo na vocação de principal frente de internacionalização da arte brasileira, o Salão Nacional abraçava o desenvolvimento dos “agentes culturais locais, regionais ou nacionais” (HERKENHOFF in LUZ, 2005, p.16).

**9** A prefeita de São Paulo era Luiza Erundina (PT, hoje PSOL) e a secretária de cultura, Marilena Chauí.

**10** Com edições anuais mantidas até hoje, o projeto foi criado em 1996 por Daniela Bousso. No ano seguinte, 1997, a curadora assumiu a diretoria executiva do Paço das Artes, um órgão mantido pela Secretaria Estadual de Cultura e, naquela altura, gerido por Marcos Ribeiro Mendonça (1995 – 2003), que permaneceu no cargo nos governos de Mário Covas (PSDB) e Geraldo Alchmin (PSDB, 2001 – 2003, após falecimento de Covas).

**11** Entre esses projetos, cujos estatutos podem contemplar exibição de obras de artistas em início de carreira, bolsa de formação e desenvolvimento de projetos inéditos e aquisição em acervos, figuram iniciativas como *Antarctica Artes com a Folha* (1996), *Abra Coca-cola de Arte Atual* (1996-), *Rumos Artes Visuais Itaú Cultural* (1998-), *Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia* (2000-), *Bolsa Pampulha* (2003-), *Prêmio Chamex de Arte Jovem – Novos Talentos da Arte Brasileira* (2004), *Prêmio CNI SESI Marcantônio Vilaça* (2004-), além de salões regionais.

**12** O regulamento do *Antarctica Artes com a Folha* apresentava um limite etário. No documento, jovens artistas eram aqueles que

configuraram um singular ponto de contato e negociação entre perspectivas políticas e ideológicas muitas vezes conflitantes. Seu estudo permite vislumbrar como se constituíram dinâmicas sociais de emergência e legitimação da arte que surgiu no Brasil dos anos 1990 em diante.

Situadas entre fatores aparentemente desconexos (o momento político econômico do país, a privatização do mecenato cultural, a ampliação do mercado e do *marketing* corporativo nos eventos institucionais etc.), os critérios, instrumentos e discursos que caracterizam essas mostras originam-se no funcionamento e nas interações do contexto a que pertencem. É preciso, portanto, considerar que os marcos de emergência e legitimação que adotam são pactuados e, de certo modo, inventados a partir da ação de diferentes instâncias e agentes que compõem o circuito de arte.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, neste, como em qualquer campo da cultura, mesmo para refutar regras vigentes, se tem que aderir. De acordo com o autor, dentro dessas instâncias de criação, validação e disseminação das linguagens artísticas ocorre uma espécie de “conluio invisível”, uma disputa interna que torna as escolhas que vêm a público “a um só tempo causa e efeito da existência de um jogo” (BOURDIEU, 1996, p.193).

Lançando mão de um exemplo oriundo do universo desta tese, seria o mesmo que dizer que a ampliação do circuito de arte brasileira criou pauta e impulsionou o interesse pela arte emergente. Esta, por sua vez, tornou-se argumento para atestar publicamente o estágio em que se encontrava o referido circuito, acentuando seus vínculos com uma imagem de renovação. A partir de tais premissas de reciprocidade, tendo em vista o objeto a ser aqui estudado, convém escrutinar, o que significa a articulação entre as demandas de uma infraestrutura crescente, o protagonismo dos jovens artistas e a aposta em uma agenda de eventos compatíveis com o intuito de escoar uma produção, acelerar e tornar sazonais os lançamentos de novidades.

Estabelecida em dezembro de 1995, a parceria da Companhia Antarctica Paulista e do jornal *Folha de S.Paulo* culminou no *Antarctica Artes com a Folha*, um “mapeamento” (SUZUKI in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.8) de artistas brasileiros com menos de 32 anos<sup>12</sup> que resultou em uma exposição no Pavilhão Manoel da Nóbrega, no Parque Ibirapuera, em paralelo e vizinha à 23ª Bienal de São Paulo. Em uma única edição, inaugurada em 28 de setembro de 1996, com aporte de us\$ 1 milhão, viagens de pesquisa e ampla cobertura naquele que se consolidava como o “maior jornal do Brasil”, o evento formulou um discurso forte e até hoje influente sobre processos curatoriais descentralizados e sobre uma “geração 90” da arte brasileira. Junto a artistas como Lucia Koch (Rio Grande do Sul), Rivane Neuenschwander, Cao Guimarães (Minas Gerais), Erika Verzutti, Keila Alaver (São Paulo), Jarbas Lopes (Rio de Janeiro), Marcelo Solá (Goiás), Marepe (Bahia), José Rufino (Paraíba) e Alberto Bitar (Pará), cujas carreiras dali a pouco se comprovaram institucional e comercialmente bem-sucedidas, as marcas da cervejaria e do jornal galgavam o

prestígio de patronos da arte, da juventude e dos valores de ruptura e novidade que suscitam no imaginário social.

O objetivo deste capítulo é apresentar os personagens, as estratégias e os processos do *Antarctica*, entre o arranjo de um estatuto, no segundo semestre de 1995, e a materialidade da exposição. Por meio da análise de documentos (projeto executivo, *press release*, edital, matérias de jornal, textos e imagens no catálogo) e coleta de entrevistas com organizadores, curadores, artistas, arquiteto, galeristas, críticos e público, interessa constituir uma memória polifônica e ambivalente do programa. Isso envolve propor elos interpretativos para um arquivo espalhado e descontinuado; confrontá-lo com dados de uma conjuntura histórica que significa seus intentos e desmistifica uma ideia de “pioneirismo” por vezes falaciosa; escrutiná-lo como discurso, que atribui os interlocutores, a temporalidade e a organização social de um evento como instrumentos para se promover e compreender a arte.

## 1.1 Os agentes do *Antarctica*: uma cervejaria, um jornal e um circuito de arte brasileira em ascensão

O projeto *Antarctica Artes com a Folha* nasceu de um verdadeiro “encontro às cegas” entre uma cervejaria, um jornal, uma consultora, uma produtora de eventos e cinco curadores baseados em São Paulo, cada qual com seu assistente. Reconhecer “jovens talentos” das artes visuais de diferentes regiões do Brasil era uma meta em comum. Para além dela, divergiam e precisaram ser todo o tempo negociados pontos de vista sobre o que, como e sobretudo para que mapear.

Um percurso de pouco mais de um ano, entre a ideia e a abertura de uma exposição, contemplou a diversidade de perspectivas desses agentes iniciais, a rede de interlocuções que puderam suscitar em campo e a busca por uma pauta convergente. Não obstante o modo como o projeto ajudou a fomentar o circuito de arte brasileira daquele momento – atribuindo escala às ações, enquanto programas institucionais agiam pontualmente ou, devido à falta de recursos, já vinham se enfraquecendo –, convém situá-lo como uma iniciativa deflagrada para atender demandas de propaganda.

O nome do evento<sup>13</sup> se adequava à prática de *naming rights*, compatível com patrocínios majoritários de uma única empresa, que, dessa maneira, tornava inevitável a menção à sua marca pela imprensa e, por meio desta, com muito menos verba se comparado à compra de anúncios, alcançava “um efeito multiplicador na memorização da marca” (*CULTURA FAZ EMPRESAS...*, 1996, p.11). Recorrendo a um dos inúmeros motes que criou para falar do *Antarctica* ao longo daquele ano, a *Ilustrada* publicou a matéria “Cultura faz empresas aparecerem”, que insuflava a prática do *marketing* cultural como um “ramo da publicidade muito explorado em países industrializados, mas que ainda engatinha no Brasil” (loc. cit.).

havam nascido “após 1964” (PROJETO VAI REVELAR GERAÇÃO SÉCULO 21, 1996, p.1), ou seja, que em 1996 tinham até 32 anos.

**13** Em entrevista concedida à autora em março de 2017, o curador Lorenzo Mammi relembrou que a organização pediu para os curadores proporem outro nome, mas eles não conseguiram “entrar em um acordo. O título é ruim à beça, muito publicitário”. Em vez de ressaltar a “abertura para a arte jovem, ou mesmo a ligação com a Bienal”, continua, “ênfata a propaganda. Talvez seja um sinal de que, entre essas diferentes funções, a ideia não estava clara, né?”.

**14** Em entrevista concedida à autora em dezembro de 2016.

**15** Entrevista concedida por Bia Aydar para esta tese em maio de 2016, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**16** A Companhia Antarctica Paulista foi criada em São Paulo em 1891 e, desde os anos 1930, disputava a liderança de vendas de cervejas com a Brahma. Em 2000, as duas marcas se fundiram para virar a Companhia de Bebidas das Américas, mais conhecida como AmBev, que se tornou então a quinta maior cervejaria do mundo. Em 2004, depois de uma nova fusão, dessa vez com a belga Interbrew, a empresa adotou o nome de AB InBev, atual líder do mercado mundial.

**17** A autora não teve acesso às pesquisas de mercado sobre o consumo de cerveja Antarctica em São Paulo. O dado foi relatado pela produtora Isabella Prata, em entrevista concedida em 31 de março de 2016 na Escola São Paulo.

**18** O industrial Isai Leirner era um dos conselheiros do MAM de São Paulo desde a fundação, em 1948, e consequentemente da sua principal iniciativa, a Bienal, criada em 1951. Em 1957, na 4ª edição do evento, por não concordar com a seleção do júri, que priorizava os concretistas e excluía grande parte dos artistas figurativos brasileiros, Leirner retirou-se da instituição em protesto. Para contemplar os não selecionados, organizou uma coletiva no térreo do edifício do jornal *Folha de S. Paulo*. No ano seguinte, fundou no mesmo local a Galeria de Artes das Folhas, na qual promoveu até 1962 um conjunto de mostras, debates e conferências. Sempre entre janeiro e fevereiro, havia uma coletiva com obras de todos os artistas que haviam passado pelo espaço no ano anterior. Entre elas, um júri de especialistas escolhia algumas a serem adquiridas e doadas para museus de São Paulo e também de outras capitais. Em seis edições, o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea reconheceu diversas tendências artísticas. No entanto, ao ser concedido a nomes como Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Yolanda Mohaly e Tikashi Fukushima, tornou-se um importante instrumento de incentivo à abstração informal no país (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016, s.p.).

O texto destacou ações de “pesos-pesados da economia brasileira”, entre elas *Hollywood Rock* (1975 – 1996), *MPB Shell* (1981), *Carlton Dance* (1987 – 1997), *Free Jazz Festival* (1985 – 2001) e *Ruffles Reggae* (1996 – 1999).

Mais do que a identidade das empresas, esses nomes arregimentaram as relações entre os capitais culturais e corporativos. Ricardo Peralta, gerente de promoções e *merchandising* da Companhia Antarctica Paulista à época, relatou ao jornal, como porta-voz da empresa, que a ideia era “estarmos mais presentes em manifestações artísticas, nas quais participam nossos consumidores” (loc. cit.). Para o artista e curador Tadeu Jungle, uma iniciativa como o *Antarctica Artes com a Folha* formulou uma conjuntura sintomática, em que “arte [apareceu] no meio de uma indústria e de um *publisher*”.<sup>14</sup>

Elaborado em agosto de 1995 pelo publicitário Nizan Guanaes, então sócio e diretor de criação da agência DM9, o “projeto especial” visava associar a cerveja ao universo das artes visuais.<sup>15</sup> Em se tratando de uma das maiores indústrias de bebidas do país,<sup>16</sup> as propagandas anteriores costumavam voltar-se para um público abrangente e explorar ícones da cultura *pop* e de massa, principalmente do cinema e da música.

A turnê *The Girlie Show*, de Madonna, foi patrocinada pela marca em 1993. No ano seguinte, Daniela Mercury e Carla Perez estrelaram a campanha “Paixão Nacional”. Na chamada para tv, a cantora fazia o carnaval para uma multidão no Pelourinho, em Salvador, e a dançarina literalmente descia rebolando até “a boquinha da garrafa”, como dizia o verso do grupo É o Tchan. Era o auge do Axé Music, ritmo baiano dotado de forte apelo popular, dado à intensidade dos ritmos percussivos, letras e danças erotizadas.

Dessa vez, a abordagem e também a audiência seriam diferentes. Pesquisas de mercado indicavam que a cerveja Antarctica não tinha boa aceitação em São Paulo, especialmente entre as classes A e B.<sup>17</sup> O diagnóstico da agência apontou a necessidade de lançar um evento promocional na cidade para atrair essa fatia de consumidores. O formato não estava definido, sabia-se apenas que envolveria a produção de artistas visuais jovens. O que importava, segundo a produtora Bia Aydar, era que “a marca estivesse associada a tudo o que era novo no país. O axé era o novo. Os artistas também eram o novo”. Com sua Face Comunicações, Bia já era colaboradora antiga de Guanaes e foi convidada a assumir a logística e as finanças do projeto. Já a base conceitual seria desenvolvida pela consultora Isabella Prata e pelo jornalista Matinas Suzuki Júnior, editor-executivo da *Folha de S. Paulo*.

Além de uma cobertura midiática vasta, o jornal trouxe para o projeto uma identidade ligada ao novo, à cultura e ao pensamento crítico. Esse perfil compareceu em momentos distintos de sua história, como quando, entre 1958 e 1962, funcionou no térreo do seu edifício a Galeria de Artes das Folhas (Figura 1), que, à revelia do apoio dado pela 4ª Bienal de São Paulo à arte abstrata, sediou o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea<sup>18</sup> e mostras de artistas como Flávio de Carvalho, Bonadei, José Antônio da Silva e Sansom Flexor.



**Figura 1** Galeria de Artes das Folhas.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*



**Figura 2** “A multidão virá transbordar a praça de alegria e esperança, convicção e patriotismo”. *Folha de S.Paulo*, 25 jan. 1984.  
Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*

A ousadia do jornal para se posicionar nos debates culturais e políticos, no entanto, ganhou especial evidência no fim do regime militar, quando a *Folha* declarou-se favorável à redemocratização e se beneficiou disso, conquistando uma audiência jovem e “de esquerda”.<sup>19</sup> Os editoriais eram combativos, fazendo face ao boicote das Organização Globo aos movimentos que pediam a abertura. A manchete de 25 de janeiro de 1984 (Figura 2) anunciava o comício na Praça da Sé alegando que “A multidão virá transbordar a praça de alegria e esperança, convicção e patriotismo” (A MULTIDÃO VIRA TRANSBORDAR..., 1984, p.1). Na Ilustrada, a campanha “Os artistas pelas Diretas” reuniu intervenções de artistas da dita “geração 70”, que enfrentou o período mais duro do regime, como Rubens Gerchman, Ivald Granato, Dudi Maia Rosa, Carlos Fajardo, João Câmara Filho e Marcello Nitsche (MAIA, 2015, p.160).

**19** Segundo a jornalista Marion Strecker, em entrevista concedida à autora em 2017, “no processo de redemocratização, a *Folha* teve uma posição muito clara pró-abertura e se beneficiou disso. O público se identificou muito com o jornal. Os jovens que estavam saindo da faculdade ou que estavam na faculdade se identificaram muito com aquilo”.

**20** Filhos de Otávio Frias, jornalista que desde 1962 tornou-se dono e depois principal acionista do Grupo Folha de S.Paulo, Luiz e Otávio assumiram em 1984 a presidência e a direção editorial da empresa.

**21** Em entrevista concedida para esta tese em julho de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser aqui usadas, sem que se repita a referência.

**22** Matinas Suzuki Júnior em entrevista concedida para esta tese em abril de 2016, São Paulo. Outras falas podem ser aqui usadas, sem que se repita a referência.

A postura editorial foi consequência da chegada de Otávio Frias Filho para dirigir o jornal em 1984. Como herdeiro da empresa,<sup>20</sup> o jornalista, na época com 39 anos, teve abertura para implementar uma série de mudanças nos anos seguintes, a começar pela equipe. Segundo Marion Strecker, que foi contratada com 23 anos para trabalhar como repórter na *Ilustrada*, vindo da revista *Arte em São Paulo*, “a Folha ficou mais atrevida, passou a lançar tendência e dar voz a pessoas que não tinham voz antes. Houve uma troca de gerações no comando e em todo o jornal”.<sup>21</sup> A reforma envolveu questões editoriais, mas também gráficas, tecnológicas e comerciais. Com ela, o jornal atraiu mais anunciantes e, conseqüentemente, pode aumentar o número de páginas e suplementos especiais. As assinaturas e vendas também cresceram dentro e fora de São Paulo, tornando a *Folha* o maior jornal do Brasil segundo o Instituto de Veículos Impressos e Digitais (IVC).

Editada por Matinas Suzuki Júnior até 1984, a *Ilustrada* modernizou sua linguagem e tornou-se referência em jornalismo cultural. Além de repórteres como Strecker, Alcino Leite Neto, Carlos Calado, Erika Palomino, Marcos Augusto Gonçalves, Mário Cesar Carvalho, Zeca Camargo e José Simão, o caderno ampliou o espaço dedicado a colunistas, cartunistas e críticos especializados nas diversas áreas, com o intuito de oferecer sempre mais do que uma apreciação sobre o mesmo assunto. Suzuki pontua que

[...] o que acontecia em teatro, artes plásticas, vídeo e especialmente música e cinema reverberavam ali de alguma maneira. Fazíamos séries de reportagens, tínhamos uma atitude de não dar moleza pro ministro da cultura, pra quem controlava as instituições culturais, queríamos nos envolver de perto com eventos relevantes, como quando passamos a imprimir o catálogo da Mostra [Internacional] de Cinema [de São Paulo] no jornal.<sup>22</sup>

O trabalho permaneceu como paradigma e desafio para a geração seguinte na *Ilustrada*. Em 1989, Suzuki Júnior deixou o caderno para tornar-se correspondente internacional no Japão e, em 1990, voltou para assumir o cargo de editor-executivo de todo o jornal. Já nessa posição, e desde março de 1995, também atuante como apresentador do programa *Roda Viva* (Figura 3), da tv Cultura, o jornalista recebeu o convite de Guanaes, seu amigo pessoal, para gestar o formato do *Antarctica* desde o início, trazendo o respaldo da sua imagem e trajetória e a perspectiva de dois dos mais importantes veículos formadores de opinião da época.

A tarefa deveria ser executada em diálogo com a consultora Isabella Prata, que desde o fim dos anos 1980 vinha realizando projetos independentes em artes visuais em São Paulo. Antes da profissionalização do circuito haver distinguido papéis bem definidos para produtores, curadores e captadores de recursos, ela acumulava essas funções em empresas de uma pessoa só, primeiro a Isabella Prata Consultoria de Artes e, desde 1991,





**Figura 3** Matinas Suzuki Júnior no programa *Roda Viva*. Fonte: cDOC TV Cultura

**Figura 4** Isabella Prata, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

a Prata Produções, pioneiras na cidade, junto com a Expomus, fundada em 1981. Em entrevista concedida em março 2016,<sup>23</sup> a consultora lembrou que

Eu pensava na exposição e ia oferecer nas galerias e nos museus. Se eles topassem, eu dizia: espera, vou conseguir patrocínio. Ainda não existia a Lei Rouanet nem a Lei Sarney, antes era tudo *marketing* direto. Se eu conseguisse captar, seguia produzindo a exposição. Eu chamava sempre alguém pra escrever os textos, eles assinavam como curadores, apesar de eu ter escolhido as obras. Eu contratava o transporte, o montador etc.

Dessa maneira, Prata (Figura 4) concretizou mostras em lugares como Galeria Raquel Arnaud (*Grandes artistas, pequenos formatos*, 1992); Galeria Luisa Strina (*Das Américas I*, setembro de 1994; individuais de Anish Kapoor e Jean-Michel Basquiat, outubro de 1996); Museu de Arte de São Paulo (*BMW Art Car*, novembro de 1994); Palácio do Itamaraty, Brasília, Museu da Imagem do Som de São Paulo e Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (*Man Ray Multimídia*, maio a setembro de 1995); Museu de Arte Moderna de São Paulo (Cindy Sherman, 1995); Espaço Cultural Alumni (*Nan Goldin – 20 anos de balada*, outubro de 1996) e Espaço Cultural BMW (Tony Craig, 1994), os dois últimos em São Paulo.

A trajetória prévia demonstra um trânsito por espaços com estatutos diversos: dos museus aos centros culturais e salas alugadas em instituições com outras funções prioritárias (como o Itamaraty ou a Alumni, uma escola de inglês). As galerias também figuraram como endereço para Prata realizar inúmeros eventos. Enquanto o mercado para a arte ainda era incipiente, elas somavam a seus projetos comerciais funções culturais e educacionais.

Outro fator que marcou a carreira da consultora foi a carência de informações sobre o que alguns destacados artistas estrangeiros estavam fazendo naqueles anos, quando a internet ainda não tinha se popularizado e poucos livros especializados eram distribuídos no país. “Decidi trazer nomes como Robert Mapplethorpe, Félix González-Torres e Cindy Sherman<sup>24</sup> para contribuir com a formação de artistas locais. Sem saber da existência desses nomes, os artistas brasileiros fizeram coisas que já tinham sido feitas”, afirma.

**23** Outras falas da entrevista podem ser usadas aqui sem que se repita a referência.

**24** Felix Gonzalez-Torres participou da segunda edição do projeto *Das Américas*, realizado no MASP em 1995 com curadoria de Ivo Mesquita e obras de outros artistas como Edgard de Souza, Gabriel Orozco, Mathew Barney e Richard Goldberg. Nesse mesmo ano, a produtora realizou uma individual de Cindy Sherman no MAM de São Paulo. Em março de 1997, foi a vez de levar à instituição a obra de Robert Mapplethorpe, com curadoria de Germano Celant. Essa mostra, segundo Prata, rendeu ao museu um recorde de visitação, 20 mil pessoas, entre elas cerca de 4 mil estudantes. Além de nomes internacionais, cuja exibição no Brasil agregava à formação dos artistas e do público locais, nomes como Anish Kapoor, Garry Hill, Richard Prince, Steve McQueen e Tracy Emin integraram projetos da produtora entre os anos 1990 e início dos 2000.

**25** Apesar de no site do museu 2002 ser apontado como ano de início das atividades do Núcleo Contemporâneo, na sua biblioteca consta a ata de uma reunião de conselho e diretoria ocorrida em 21 de fevereiro de 2000, em que Isabella Prata e Camila Figueiredo apresentaram as bases do projeto. Desde então, o Núcleo reúne um grupo de associados para arrecadar fundos e “incentivar a produção artística nacional, formar novos colecionadores, promover intercâmbio de informações, possibilitando aprofundar o conhecimento da arte contemporânea, principalmente brasileira, através da organização de encontros semanais” (MUSEU DE ARTE MODERNA, s.d., s.p.). As propostas do Núcleo, principalmente no que se refere a aquisição de obras e realização de mostras, são passíveis da avaliação do Conselho de Curadoria do museu, que as aprova ou não a depender da sua conformidade com um projeto institucional em curso.

**26** As representações nacionais foram retomadas em 1989 após quatro edições que destituíram essa prerrogativa em nome de uma organização das obras no espaço por “analogias de linguagem”, ou seja, afinidades plásticas, temáticas e conceituais, alheias à origem geográfica (ZANINI, 1981, p.23). Nesse evento em que as representações nacionais foram retomadas, participaram pelo Brasil nomes como Amílcar de Castro, Anabella Geiger, Aneisa Pacheco e Chaves, Carmela Gross, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Daniel Senise, Eduardo Sued, Emanuel Nassar, Ester Grinspum, Fabio Miguez, Flávio Shiró, Jac Leirner, José Rezende, Monica Sartori, Nuno Ramos e Sérgio Camargo.

**27** A coletiva reuniu oito artistas brasileiros de diferentes gerações: Barrão, Edgard de Souza, Lia Menna Barreto, Lygia Pape, Nelson Leirner, Regina Silveira, Rosângela Rennó e Waltercio Caldas. A curadoria de Lagnado sugeriu uma leitura de suas obras segundo o conceito de *ready-made*, proposto por Marcel Duchamp desde *A fonte* (1917) para designar apropriações de objetos já existentes na concepção de obras de arte, suscitando questionamentos sobre linguagem e autoria ainda no contexto das vanguardas modernas (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1993, p.8).

A proatividade e o investimento em relacionamentos com artistas, espólios, colecionadores, instituições e empresas tornaram Prata influente no circuito de arte contemporânea em São Paulo naquela altura. Sua atuação em projetos independentes e logo depois como membro da diretoria e fundadora do Núcleo Contemporâneo do MAM (2000-2002)<sup>25</sup> costumava ser amplamente repercutida na imprensa local, entre matérias e muitas notas em colunas social, cuja abordagem focava e enaltecia os feitos da consultora. Talvez por isso, parte da cobertura dos preparativos do *Antarctica* tenha investido tanto em apresentá-la como personagem, com fotos, depoimentos e, em alguns casos, o título de “coordenadora da curadoria” (FIORAVANTE, 1996, p.1), que abriu o precedente para uma interferência nas escolhas, mas, a princípio, envolvia o convite aos curadores e o acompanhamento do seu processo de trabalho como parte da comissão organizadora.

Compor a equipe foi uma das atribuições compartilhadas entre Prata e Suzuki Júnior. Conforme o editor, a partir de um levantamento de nomes, ainda no fim de 1995, foram escolhidos “cinco curadores jovens para garantir a multiplicidade de olhares” (PROJETO VAI REVELAR..., 1996, p.3). Apesar da juventude referida não denotar um critério de idade comum a todos os curadores (Barros tinha 54 anos na altura, por exemplo), essa ideia estava atrelada à inexistente ou curta trajetória dos escolhidos nesse campo profissional (figuras 5 a 9). Os membros da equipe tinham perfis de pesquisa diferentes e, embora todos morassem em São Paulo, pouco se conheciam e portanto nunca tinham trabalhado juntos. Lorenzo Mammì vinha da filosofia e dava aulas de História da Música na Universidade de São Paulo. Tadeu Jungle era artista, *videomaker*, apresentador de tv e dono de uma escola, a Academia Brasileira de Vídeo. Nenhum dos dois havia feito curadorias, mas escreviam na *Folha* como crítico de arte e colunista de vídeo, respectivamente.

Os três outros convidados já tinham curado exposições. Além de aulas de história da arte na Faculdade Santa Marcelina e mostras em museus e galerias, Stella Teixeira de Barros organizara na 18ª Bienal de São Paulo (1985), junto com Ivo Mesquita, a sala especial *O expressionismo no Brasil*. Na 20ª edição do evento (1989), ela assumira a representação brasileira.<sup>26</sup> Com *A presença do ready-made*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), Lisette Lagnado havia ganhado da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) o prêmio de melhor mostra coletiva de 1993.<sup>27</sup> A jornalista, que iniciou a carreira na revista *Arte em São Paulo*, do artista Luiz Paulo Baravelli, e passou por veículos como *Folha*, *Módulo* e *Galeria*, havia coordenado o Projeto Leonilson (1993-1995) e acabara de realizar uma exposição e um livro intitulados *Leonilson – São tantas as verdades* (Galeria do Sesi São Paulo e Editora DBA, 1995). Nelson Brissac Peixoto tinha formação em filosofia e, em paralelo às atividades como professor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC) e de experiências prévias como documentarista e curador, aportou a pesquisa do *Arte/Cidade*, com o qual iniciou em 1994 um



**Figura 5** Lisette Lagnado, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



**Figura 6** Lorenzo Mammì, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



**Figura 7** Nelson Brissac Peixoto, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



**Figura 8** Stella Teixeira de Barros, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



**Figura 9** Tadeu Jungle, divulgação oficial do *Antarctica Artes com a Folha*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

programa de instalações em edifícios industriais abandonados e intervenções no espaço público da capital paulista.

A equipe ainda contou com assistentes indicados por cada um dos curadores. Stella Teixeira de Barros convidou sua filha, Regina Teixeira de Barros, que antes dessa ocasião atuara majoritariamente como produtora (Pinacoteca) e educadora (Bienal de São Paulo, MAM, Expomus). Lagnado apontou Marcos Moraes, egresso do MAC USP e naquela altura já atuante como professor do curso de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Os outros três assistentes – Lucas Bambozzi (Brissac), Fábio Miguez (Jungle) e Sérgio Miguez (Mammì) – eram artistas, o primeiro mais dedicado à tecnologia e à atuação em coletivos e os dois outros pertencentes ao movimento de pintura dos anos 1980. Fábio, por exemplo, foi integrante de um dos grupos que despontou na cena paulistana, o Casa 7 (1982-1985).

**28** Em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2017, Rio de Janeiro. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**29** Durante a existência do Grupo de Estudos de Curadoria, Barros, Moraes e Chaimovich atuavam de forma independente; Costa trabalhava no MAC USP e Cintrão, Resende e Sant'Anna faziam parte do Departamento de Curadoria do MAM. Em reuniões periódicas coordenadas por Tadeu Chiarelli – que desde 1996 atualizara a estrutura de funcionamento do museu, fundando o Departamento de Curadoria, a partir da antiga Diretoria Técnica –, o grupo constituiu e revisou uma bibliografia de temas escolhidos coletivamente, como a história da curadoria e o cenário de arte em São Paulo. Os encontros também permitiam conversas sobre o dia a dia da instituição e o seu acervo, posteriormente abordado em curadorias de cada participante. Segundo Chiarelli, “o intuito inicial foi possibilitar o entendimento do Museu e de sua coleção como laboratórios ou usinas para a definição de novos conceitos, a fim de nortear outras possibilidades para se entender a arte brasileira moderna e contemporânea. Por outro lado, congrega no Museu jovens estudiosos de arte contemporânea que trouxessem para dentro da instituição os debates de uma cena artística contemporânea e, ao mesmo tempo, comessem a participar do cotidiano do MAM, traria para o Museu um dinamismo que ajudaria muito a caracterizá-lo como um dos marcos mais dinâmicos e participantes do país” (CHIARELLI in CHAIMOVICH, 2008, p.15-6).

A educação em curadoria, naquele momento, ainda era restrita à prática. Segundo Lagnado, “diferente das escolas e dos programas que surgiram na Europa e nos Estados Unidos no início dos anos 1990, aqui no Brasil isso só ocorreu na iminência dos anos 2000”.<sup>28</sup> Um marco nessa história foi quando Tadeu Chiarelli criou, em 1998, o Núcleo de Estudos de Curadoria no MAM de São Paulo, do qual participaram Regina Teixeira de Barros e Marcos Moraes, além de Felipe Chaimovich, Helouise Costa, Margarida Sant'Anna, Rejane Cintrão e Ricardo Rezende.<sup>29</sup> Entre 1998 e 1999, o grupo vivenciou um processo de investigação teórico-prático, com revisão e o debate de uma bibliografia sobre o campo e a orientação de projetos de curadoria a serem apresentados no museu.

Trata-se, no entanto, de uma experiência imediatamente posterior ao *Antarctica*. Diante da escassez ainda vigente de meios para uma educação profissional no momento em que foi gestado o projeto, ele deve ser assumido como uma oportunidade de formação de sua equipe. Naquela altura, enquanto iniciavam uma trajetória, apesar da falta de metodologias e escolas ao seu alcance, esses curadores, muitos dos quais ainda aspirantes, tiveram suas trajetórias impulsionadas pelas demandas de um circuito em expansão e pelo lugar de protagonismo que as atividades em curadoria alcançavam no cenário internacional e, conseqüentemente, também no Brasil.

O caráter educacional, de artistas e também de curadores, foi ressaltado pelo *Antarctica* desde o princípio. Por meio da atividade desses agentes, de suas interações entre si e com o público, o projeto acreditava que conseguiria alcançar seus objetivos. “Com a nova moeda e a retomada da credibilidade, era o momento de um novo Brasil para o mundo”, relembra Suzuki Júnior em entrevista. Articulado aos enunciados sobre o investimento para formar uma cadeia produtiva, o argumento geracional foi empregado com o intuito de demonstrar como essa renovação comparia na arte. No universo do projeto, um novo Brasil, portanto, seria bem representado por novos artistas e curadores.

A mostra *Como vai você, Geração 80?*, ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, havia formulado uma narrativa forte e bastante midiática sobre a produção brasileira pouco mais de dez anos antes, em julho de 1984. Desde então, entre diversas iniciativas que não pararam de acontecer, mas detentoras de visibilidade, a impressão do editor e de Prata era que se carecia de um enunciado mais eloquente do que seria a “geração 90”.

A exposição carioca foi, portanto, uma primeira referência para a escrita do anteprojeto do *Antarctica*. Por meio de convites diretos dos curadores Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus Lontra, 123 artistas com idades de 20 a 37 anos exibiram trabalhos, entre os quais Adriana Varejão, Alex Vallauri, Eduardo Kac, Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Delson Uchôa, Leonilson, Ricardo Basbaum e Karin Lambrecht. Havia propostas em *grafitti*, instalação, *performance*, intervenção urbana e outras mídias, apesar dos textos curatoriais

e críticos enfatizarem a presença de uma pintura gestual fundada em referências internacionais, como o neoexpressionismo e a transvanguarda italiana.

Um dos principais mentores desse último movimento, Achille Bonito Oliva, veio ao Brasil para participar de eventos e palestras durante os anos 1980, suscitando tanto adesões quanto acaloradas reações<sup>30</sup> às suas ideias. O crítico e curador cunhou o termo “transvanguarda” em referência aos trabalhos de nomes como Sandro Chia, Enzo Cucchi e Mimmo Paladino, que alegava refutarem a austeridade da arte conceitual e da Arte Povera e, em contraponto, proporem a primazia das cores e da emoção (AMARAL, 2006, p.72). Estes e outros artistas integraram o primeiro *Aperto*, evento paralelo à Bienal de Veneza criado conjuntamente por Oliva e Harald Szeemann. O suíço havia sido internacionalmente reconhecido como pioneiro da curadoria de processos experimentais após organizar a mostra *When attitudes become form* no Kunsthalle Bern em 1969 e, na sequência, a Documenta 5, em 1972.

Também declarados como referência para o *Antarctica*,<sup>31</sup> os *Apertos* costumavam reunir, em paralelo à mostra principal,<sup>32</sup> uma seleção de jovens artistas de diferentes países, mas sobretudo da Itália, da Suíça e dos Estados Unidos – uma decorrência natural do alcance da pesquisa dos seus mentores. Intitulada *Emergency / Emergenza*, com curadoria de Oliva e Helena Kontova, a última edição, de 1993, constituiu uma rede “transnacional” (KONTOVA; OLIVA, 1993, p.15) de pesquisa e discussão e, com isso, alcançou um recorte geográfico mais abrangente.<sup>33</sup> Rosângela Rennó foi a única sul-americana convidada nesse ano. Em 1990, Frida Baranek e Jac Leirner haviam participado.

Para Mammi, “existia essa sensação no mundo de que as bienais tinham envelhecido. Em Veneza, os *Apertos* buscavam o novo e aqui isso também era necessário. A Bienal de São Paulo estava mostrando pela terceira vez nomes consagrados como Waltércio [Caldas], [Carlos] Vergara”. Frente a esse diagnóstico, o *Antarctica* foi formulado com o objetivo de realizar um “mapeamento da jovem produção brasileira” (A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.2). Um edital, escrito a seis mãos por Suzuki Júnior, Prata e Aydar, acompanhados pelo advogado da cervejaria, delimitava alguns critérios para essa produção dita jovem, entre os quais vale destacar:

## 2. REQUISITOS DOS PARTICIPANTES

2.1 Ser brasileiro nato ou naturalizado / residente no Brasil há mais de 3 (três) anos;

2.2 Ter no mínimo 14 (quatorze anos) e no máximo 32 (trinta e dois) anos em 28 de setembro de 1996.

[...]

## 3. REQUISITOS DA OBRA

3.1 A obra deverá ser inédita e estar elaborada e pronta no momento da avaliação;

[...]

**30** Em 20 de fevereiro de 1987, Achille Bonito Oliva realizou uma palestra sobre a transvanguarda na galeria Saramenha, no Rio de Janeiro. Os integrantes do A Moreninha, grupo de artistas que se opôs frontalmente aos discursos sobre a “geração 80” que enalteciam a pintura em detrimento de outras linguagens, promoveu um *happening* que desconcertou o crítico italiano. Joyce Pascovich (1987, p.A-28), colunista social da *Folha de S.Paulo*, descreveu o episódio em nota: “Enquanto Enéas [Vale] assistia a palestra sentado de costas com um espelho retrovisor na mão, um outro grupo se encarregava de servir doces. Uma terceira ala circulava pela galeria usando orelhas de burro, em resposta ao discurso de Oliva, todo em italiano. Furioso, o crítico partiu para cima de Basbaum: derrubou a bandeja e o gravador”.

**31** No catálogo do evento, publicado em 1998 pela editora CosacNaify, Matinas Suzuki Júnior afirmou que as principais referências haviam sido “a mostra *Geração 80*, ocorrida na década anterior no Rio de Janeiro, e o *Aperto* da Bienal de Veneza, que infelizmente acabou” (SUZUKI in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.9).

**32** Os *Apertos* ocupavam espaços na cidade de Veneza, como o Magazzini Del Sale Alle Zattere, enquanto a mostra principal da Bienal se concentrava no Giardini e no Arsenale (BIENALLE DE VENEZIA, 1980, p.48).

**33** O *Aperto* de 1993 reuniu cerca de 120 artistas, entre nomes como Andra Zittel, Damien Hirst, Dominique Gonzalez-Foerster, Felix-Gonzalez Torres, Gabriel Orozco, Kiki Smith, Matthey Barney, Maurizio Cattelan, Paul McCarthy, Pipilotti Rist, Rikrit Tiravanija e Wu Shanzhuan. A lista foi fruto de indicações de uma rede de curadores de diferentes países e a visibilidade dada a esses profissionais é compatível com a importância que a curadoria ganhava para o circuito da arte naquele momento. A coordenação dessa rede ficou a cargo de Achille Bonito Oliva, um dos criadores do evento, e Helena Kontova, editora da revista *Flash Art*, responsável por publicar um livro que registrava e discutia aquela edição com entrevistas e ensaios (KONTOVA; OLIVA, 1993).

**34** Naquela altura, Ferreira se articulava politicamente para fortalecer a presença da Bienal no Parque Ibirapuera, por meio da ocupação temporária de outros pavilhões e pela tentativa de, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura, na gestão de Ricardo Ohtake, e com projeto encomendado a Oscar Niemeyer, atualizar o Plano Diretor do conjunto arquitetônico, permitindo a implementação de novos equipamentos culturais.

3.4 A obra não poderá ser exposta ou divulgada por qualquer meio até a data prevista para a abertura da mostra;

3.5 A obra poderá ter o apoio de empresas não concorrentes dos patrocinadores, do *Antarctica Artes* com a *Folha*, as quais terão seu crédito definido segundo critérios da Comissão Organizadora. (PROJETO VAI..., 1996, p.4)

Uma faixa etária delimitada, a conclusão dos processos criativos (portanto, nada de projetos ou processos), o ineditismo das obras e a ausência de vínculo com marcas concorrentes da *Antarctica* e da *Folha* eram fatores imprescindíveis para designar os “jovens talentos” que o programa buscava “descobrir, premiar e mostrar” (ibid., p.6). A escala territorial do país e o desejo de enunciar um gesto de descentralização fizeram com que fosse adotada uma metodologia de pesquisa curatorial de campo.

Suzuki Júnior defendeu que esse processo “deveria ser ativo, provocado, instaurado como uma espécie de interferência no panorama artístico nacional – e não um processo passivo, como seria, por exemplo, um ‘concurso’” (SUZUKI IN ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.14). Ou seja, a chamada de inscrições pelos correios, segundo instruíu o edital, não deveria substituir as viagens da equipe curatorial pelos 26 estados brasileiros. Ao priorizar os deslocamentos, o projeto queria refutar a passividade dos júris de salões tradicionais e a recorrência de indicações pessoais, que naturalmente tenderiam para o eixo Rio-São Paulo.

Pelos planos iniciais da comissão organizadora, ficava estipulado que seriam escolhidos entre “cinquenta e sessenta artistas”, dos quais três ganhariam uma viagem de estudos para a Bienal de Veneza e para a Documenta de Kassel de 1997. Os responsáveis pela premiação foram Paulo Herkenhoff, diretor do MAM do Rio de Janeiro e curador da sala especial de Louise Bourgeois na 23ª Bienal de São Paulo; Dan Cameron, do New Museum, e Lisa Philips, do Whitney Museum, ambos de Nova York. A presença estrangeira no júri contemplou os anseios do projeto de internacionalizar a arte brasileira, ao passo que também almejava os trânsitos regionais dentro do país.

A estrutura do *Antarctica* foi por fim anunciada em 29 de fevereiro de 1996, em uma coletiva de imprensa na Fundação Bienal de São Paulo, que entrava como “apoiadora institucional” do projeto. Estavam presentes, além da comissão organizadora e dos curadores, Nizan Guanaes, Ricardo Peralta e Edemar Cid Ferreira, que encontrou na parceria uma oportunidade de adensar uma ocupação do Parque com iniciativas culturais capitaneadas pela Bienal.<sup>34</sup> O *press release* entregue aos jornalistas alegava que:

O projeto surgiu da constatação de que, ao mesmo tempo em que o Brasil enfrenta um processo de grandes transformações estruturais – estabilização da moeda, globalização da economia, novas mídias e tecnologias – não existe um evento de grande porte na área cultural

capaz de apresentar e promover a nova produção artística brasileira. Quais são as principais tendências da arte no Brasil? De que forma a nova geração de artistas está traduzindo os reflexos de mudanças estruturais no Brasil? Quem são esses novos talentos? (A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.1)

Naquela ocasião, foi anunciado que a Prefeitura de São Paulo<sup>35</sup> emprestaria para a mostra dos resultados do *Antarctica* o Pavilhão Manoel da Nóbrega, também parte do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera. Inaugurado em 1954 como Pavilhão das Nações, o edifício estava desativado desde 1992, quando a Prefeitura Municipal, ali situada a partir de 1962, mudou-se para o Vale do Anhangabaú, no centro da cidade.

Apesar dos anos como sede de governo, o local era lembrado como um dos espaços expositivos da segunda e da terceira bienais. Em 1954, na segunda edição do evento, marcada pela grandiosidade dos festejos do IV Centenário de São Paulo, o edifício recebeu obras paradigmáticas para a história do modernismo europeu, como *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Além de uma memória, aquele endereço também agregava uma vizinhança direta<sup>36</sup> com a Bienal, que entre 5 de outubro e 8 de dezembro realizaria sua 23ª edição, curada por Nelson Aguilar. Um dos objetivos dos organizadores dos *Antarctica* era atrair os visitantes deste evento, sobretudo especialistas do circuito de arte brasileiro e internacional.

Para garantir essa localização estratégica, o projeto divulgou que financiaria a reforma do edifício como contrapartida para a cidade. O que houve, de fato, foi apenas a finalização da obra,<sup>37</sup> uma vez que em 1994 a Secretaria Municipal da Cultura começou a recuperar o pavilhão para reabri-lo como Museu da Imigração. Segundo matéria publicada na *Folha de S. Paulo* em 3 de outubro de 1996, o plano de fundar essa nova instituição naquele endereço<sup>38</sup> foi abandonado, “a reforma não foi concluída, mas o pavimento superior ficou em condições de ser usado” (PERPÉTUO, 1996, p.4). O relato feito dois anos depois, sobretudo para gerar pauta sobre o *Antarctica*, desmistificou o impacto da benfeitoria das empresas organizadoras pelo patrimônio público, mas ainda assim celebrou o fato de, ao ocupar o pavilhão, o projeto estar “contribuindo para o retorno do Ibirapuera ao projeto original de Oscar Niemeyer, que idealizava o parque como grande centro de artes” (ibid., p.4).

O orçamento do *Antarctica* foi us\$ 1 milhão de recursos próprios do patrocinador, sem recorrer a renúncia fiscal. Divulgada na moeda estadunidense, a quantia atestava a vocação internacional do projeto e a estabilidade do investimento da marca frente ao histórico de inflação no país, que, em 1995, ultrapassava os 20% (PORTAL G1, 2008, s.p.). Considerado alto para um evento de arte contemporânea naquela época, mas certamente baixo para o universo da propaganda, o aporte custearia, além da reforma, um processo descentralizado e em muitos aspectos experimental, mas que era indissociado, pelos termos do contrato, “do compromisso de entregar uma exposição que fosse uma coisa forte”, como lembrou

**35** O empréstimo foi concedido pelo secretário municipal de cultura de São Paulo, Marcos Mendonça, segundo contou Bia Aydar em entrevista à autora desta tese. Logo depois do *Antarctica*, o Pavilhão Manoel da Nóbrega foi utilizado pela produtora Brazil Connects, de Edemar Cid Ferreira, e, em 2004, passou a abrigar o Museu Afro Brasil.

**36** Segundo relatou em entrevista concedida para a autora desta tese, a jornalista Angélica de Moraes, após intermediar o empréstimo do Pavilhão Manoel da Nóbrega para o *Antarctica Artes com a Folha*, Ferreira teria oferecido o espaço da Oca para que *O Estado de S. Paulo* realizasse uma mostra de arte contemporânea, assim os dois jornais mais importantes da cidade promoveriam eventos paralelos à Bienal dentro do Parque Ibirapuera. Por desinteresse da diretoria do jornal e falta de patrocínio, o projeto, que seria curado por Angélica de Moraes, Sheila Leirner e Berta Sichel e tematizaria “novos meios”, terminou não acontecendo.

**37** Conforme depoimento concedido à pesquisadora pelo arquiteto Álvaro Razuk, que assinou o projeto de expografia junto com Paulus Magnus, a reforma contemplou “uma revisão elétrica, o polimento do piso e a troca dos vidros da fachada. Investimos no andar de cima e arrumamos as entradas em baixo. Nessa parte, como tinham escombros, a gente pôs um tecido na estrutura do caixilho e iluminou por trás, uma coisa bem ‘de cenário’. Em volta da rampa era a entrada e a saída era pela escada”. Uma matéria divulgada em 14 de setembro relatou que us\$ 300 mil foram gastos nas obras de construção civil e restauro do edifício (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA RECUPERA NIEMEYER, 1996, p.3).

**38** Hoje em dia, o Museu da Imigração tem sede na extinta Hospedaria dos Imigrantes, na rua Visconde de Paranaíba 1316, no bairro da Mooca.

Suzuki Júnior em entrevista para esta tese. No plano que reuniu uma cervejaria, um jornal e agentes de um circuito de arte em ascensão, concluir e apresentar um produto palpável para o público e para a imprensa de São Paulo eram metas obrigatórias.

## 1.2 Valor de exibição: os eventos como medida para a arte

Entre tantos outros gestos tornados facultativos ao longo da história da arte, como manufaturar ou mesmo inventar, mostrar ou demonstrar resistem como algo aparentemente imprescindível. A importância dada às formas de exibição do que criam os artistas e toda a cadeia produtiva da arte é tanta que críticos como Boris Groys afirmam que “no contexto da arte contemporânea, fazer arte é mostrar coisas como arte” (GROYS, 2010, p.52). Longe de serem as únicas, mas sem dúvida as mais recorrentes, responsáveis por arregimentar agendas diversas e muitas vezes concorridas em escala regionais e internacionais, as exposições tornam-se um importante medidor das dinâmicas de circulação e, sobretudo, produção nesse meio profissional. Adotá-las como objeto de pesquisa requer, portanto, comentários sobre fundamentos metodológicos ainda recentes e em disputa. Antes disso, contudo, demanda tentativas de articular a que temporalidades e regimes de visibilidade corresponde esse tipo de evento e o que pode indicar sua preponderância sobre outras chaves de acesso e leitura de arte.

Como vitrines depuradas na modernidade para contemplar grandes audiências com o advento do capitalismo industrial e até hoje capazes de atender às demandas de uma sociedade “24/7”, que, ao se apoiar em uma demanda de produtividade ininterrupta, torna-se responsável por espetacularizar e homogeneizar uma pluralidade de experiências de tempo (CRARY, 2016, p.29), as exposições imprimem no circuito da arte uma cadência de demonstrações públicas e sazonais. Lucy Steeds (2014, p.13) entendeu esse processo como uma instauração de “agoras” tanto sucessivos quanto urgentes. Stephen Wright, por sua vez, para qualificar uma “eventicidade” nos discursos da crítica e da história da arte, apontou a busca de uma epifania que se situa entre o passado e o futuro, nunca no presente por completo. A partir de “obras, exposições, movimentos...”, a arte foi interpretada como algo que “irrompe, perturbando a estabilidade aparente com a novidade”. O problema, apontado pelo autor, é que

[...] atrelar nossas esperanças a eventos é um gesto nominalista, que se baseia no luxo masculinista de gozar do poder, seja de nomear as coisas seja de esperar pela salvação. Uma vez que os eventos nunca estão no presente, se destacamos seu papel na mudança social o fazemos às custas de considerar a potência do presente, que é feito das práticas cotidianas das pessoas; as práticas aplicadas a navegar a vida cotidiana e sustentar relações, as práticas que estavam no coração da



transformação social muito antes de sermos capazes de nomeá-las assim. Na nossa sociedade do evento, o evento em si sumiu de vista. Tornou-se a própria linha do horizonte. (WRIGHT, 2015, p.79)

**39** Publicado no livro *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, de 1975 (Editora Vozes, 2001).

No vocabulário construído por Wright, o termo “eventicidade” teria a ver com a experiência do espectador e, portanto, direta ou indiretamente, com uma suposta passividade diante do espetáculo, uma vez que nele haveria um terreno reduzido para as práticas. Reivindicando maior autonomia e engajamento do público, o sociólogo deu como contraponto a ideia de uso cotidiano e, logo, de formas usuais (ibid., p.164).

Tal tensionamento de polaridades inerentes aos dispositivos que atribuem finalidade e escala para o fazer artístico na sociedade tem um precedente fundamental na obra de Walter Benjamin. Quando discorreu, em 1936, sobre “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o filósofo definiu um “valor de exibição” consolidado na modernidade e, desde então, em duelo com manifestações estéticas dotadas de “valor de culto”, ou de uma prática ritual que assegura que “elas existam e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 1994, p.173). Da pintura rupestre, muitas vezes confinada em cavernas escuras, aos afrescos, estátuas e bustos, a obra de arte não só foi sendo constitutivamente atrelada à sua mostra e emancipando-se do uso ritual, como ganhou reprodutibilidade (no cinema e nas gráficas modernas, por exemplo) e mobilidade, características que permitiram seu acesso a mais pessoas, tornando-se ainda mais visível.

Benjamin abordou, dessa maneira, a visibilidade como uma das estratégias de dominação política pelo capital industrial, investida para orquestrar representações de um conjunto de bens, procedimentos e personagens que se julga modelares e necessários à manutenção do sistema econômico-político como um todo. Trata-se de um fenômeno coletivo não só do olhar, mas também do ser olhado em dispositivos desenhados para instigar a vida moderna na Europa ocidental, entre os séculos XVIII e XIX, como as vitrines e as passagens urbanas ou ainda os salões e as exposições universais.

Tony Bennet (in FERGUNSON; GREENBERG; NAIRNE, 1996, p.90) também tratou dessa temática propondo a vigência de um “complexo expositivo”, “uma tecnologia de visão que serviu não para atomizar nem dispersar a multidão, mas para regulá-la à medida que se promove sua visibilidade, que se transforma a multidão no espetáculo final”. Adotando como ponto de partida o estudo de Michel Foucault sobre o panóptico,<sup>39</sup> Bennet (ibid., p.91) indicou que, nas exposições, aos mecanismos de vigilância somam-se as qualidades dos panoramas, dispositivos que arregimentam “sistemas de olhar em que a posição central torna-se acessível para as audiências de todos os tempos”. Segundo o autor, nesse espectro, a “auto-observação” adquire inclusive um potencial regulador das individualidades segundo padrões preestabelecidos.

O primeiro Salão de pintura e escultura da Academia real de belas artes de Paris (Figura 10) aconteceu em 1737 e seguiu em edições anuais,

**Figura 10** François Joseph Heim, *Charles X distribuindo prêmios para artistas expositores de 1824 no Louvre, 1827*. Salão de pintura e escultura da Academia real de belas artes de Paris, Salón Carré. Fonte: Museu do Louvre



**40** Não se pode negar o papel das igrejas na fruição pública de arte desde a Antiguidade. O exemplo, no entanto, requer outros instrumentos de análise, pois esses espaços atrelavam o ato de expor a dimensões religiosas e rituais. O evento de mostrar arte ainda não era atribuído de uma finalidade por si só, mas sim da função de fazer crer. Resguardadas tais especificidades, convém pontuar esses antecedentes, inclusive no que tange à relação de mecenato. No Renascimento, antes mesmo do Estado ou do capital utilizarem a arte como instrumento de influência e poder, a Igreja católica depositou nos afrescos, retábulos e esculturas que comissionava seus anseios de dominação moral, política e econômica de uma audiência de fiéis.

com duração de três a seis semanas, no espaço do Salón Carré do Museu do Louvre. Os salões inauguraram um modo de exibição coletiva de arte, adotando uma montagem adensada de obras pelos corredores e paredes do lugar. Thomas Crow (1985, p.2) associou o pioneirismo desses eventos à sua abertura para as massas da cidade, que, sem pagar entrada, lotavam a galeria de exposições, misturando-se à burguesia e criando um retrato verossímil da sociedade industrial francesa da época. Antes desse modelo, não havia experiência popular e secular<sup>40</sup> de arte que não fosse intermediada pelos desejos e demandas de um mecenas privado, proveniente da elite econômica. Os artistas se relacionavam em primeira instância apenas com os seus patronos.

Com a mudança de paradigma, o público amplo e heterogêneo tornou-se uma presença marcante no ambiente dos salões e, mais do que isso, uma peça fundamental para o seu acontecimento. Em comentário na imprensa inglesa sobre o salão de 1777, o crítico de arte Pidanset de Mairobert festejou o encontro de nobres e proletários em um mesmo espaço, enquanto os artistas cujas obras estavam sendo mostradas vivenciavam o anonimato infiltrados na multidão (MAIROBERT apud CROW, 1985, p.4). Esse corpo coletivo, correspondente não só a uma sociedade mas também a um sistema de arte cada vez maior e mais complexo, arregimentava uma tensão entre “a parte e o todo”, conforme indicou Crow (1985, p.3):

A instituição era coletiva em sua natureza, mas a experiência estética que ela tinha por objetivo fomentar era um tipo de experiência íntima e privada. Na exposição com público moderno, que começa com o salão, a audiência é entendida como grupo que compartilha algum interesse de comunidade, mas a pergunta sobre que sentido comum significativo pode realmente existir é uma pergunta muito mais elucidativa.

Enquanto o proletariado buscava naquele ambiente compartilhado espaço para participar (de maneira crítica e emancipatória, ou não) do quadro socioeconômico que o comportava, inclusive se autorrepresentando, o



**Figura 11** Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, Hyde Park Winter Wonderland, mai.-out. 1851. Fonte: ALTSHULER, 2011, p.10

Estado francês aproveitava os acontecimentos para fortalecer sua plataforma política, consolidando uma imagem de inclusão e progresso pela arte. Philibert Orry (apud CROW, 1985, p.6), ministro das Belas Artes do país, responsável, entre outras tarefas, pelo funcionamento da Academia, alegou em 1737 que o salão era como uma “auditoria pública anual da qualidade e da produtividade artística”.

Na segunda metade do século XVIII, o advento dos salões e também dos museus de arte ratificou uma mudança “das coleções privadas e aristocráticas para as públicas e democráticas”<sup>41</sup> (STANISZEWSKI, 1998, p.70). Na França, os esforços de um governo ainda absolutista por reportar-se à população e efetivar canais em que se vivenciasse a impressão de pertencimento e cidadania corresponderam a pressões por um rearranjo político que culminaria na Revolução Francesa, em 1789. Nesse período, simultaneamente à maturação dos Estados nacionais na Europa e nos Estados Unidos,<sup>42</sup> foi gestada uma concepção de esfera pública que idealmente garantiria os instrumentos capazes de fomentar a alteridade e uma infraestrutura de convívio comum.

Na teoria da esfera pública escrita por Jürgen Habermas em 1962,<sup>43</sup> esse lugar em torno do qual se deveria edificar a democracia e formular a identidade representativa de uma sociedade, não por acaso, era o Estado-nação. Ou seja, a ideia de esfera pública, nesse momento histórico, estava atrelada a fatores como o governo e o território. Dessa maneira, terminava apaziguando disputas internas a esse sistema, enquanto, baseada em perspectivas e categorias hegemônicas, ratificava termos de participação responsáveis por manter zonas de exclusão e invisibilidade (FRASER, 2007, p.5). Apesar de fundarem seus discursos em um objetivo de representatividade social, instrumentos oriundos desse espírito de tempo, como os salões e as exposições universais, serviram aos projetos de dominação geopolítica, comercial e cultural.

Nas exposições universais (Figura 11), mostras de artefatos industriais sediadas em diferentes cidades da Europa e dos Estados Unidos a partir de 1851, algumas inserções pontuais ou mesmo pequenas mostras de

**41** “[...] from private, aristocratic collections to public, democratic ones.”

**42** Os Estados Unidos conquistaram sua independência da Inglaterra em 1783, tornando-se a primeira colônia emancipada.

**43** *Mudança estrutural da esfera pública* (Editora Tempo Brasileiro, 2003).

obras de arte foram realizadas a partir da escolha de comitês de cada país. As obras selecionadas passavam a representar escolas nacionais. Delas se esperava que atestassem uma reputação do meio artístico local e alavancassem um intercâmbio cultural e comercial com outras partes do mundo (ALTSHULER, 2011, p.12). Na prática, devido aos diferentes aportes financeiro e influências dos expositores, terminavam também emulando escalas de visibilidade e importância para suas respectivas produções.

Essas mostras, bem como os salões anuais, figuraram entre as estratégias dos Estados colonialistas para controlar um imaginário de esfera pública representativa e democrática até a iminência do século XIX. Bruce Altshuler (2011) escreveu sobre a perda de legitimidade dos salões e sua progressiva transformação em um evento comercial. Segundo o autor, em 1857, a Academia Real de Belas Artes tentou reaver certa influência na escolha das obras ao convocar um júri de especialistas (ibid., p.12). Os artistas reagiram a essas mudanças, consideradas conservadoras, e daí por diante passaram a reivindicar espaços onde pudessem expressar sua crítica e ganhar autonomia em relação às premissas de organização praticadas nos salões.

Tais pressões levaram Napoleão III a ocupar um pequeno espaço do Palácio da Indústria, onde aconteceu o Salão de 1859, com o primeiro Salão dos Recusados. Com o evento, o imperador visava contemplar os descontentes. Outro desdobramento foi o início da organização de exposições independentes pelos próprios artistas, que almejavam assim cortar os laços com a Academia e rearranjar as relações dentro do meio profissional da arte e com o público. Vale sublinhar, nesse gesto crítico e emancipatório, a persistência na categoria de exibição, mesmo que empregado em iniciativas autônomas e com fins experimentais. Alguns dos principais ataques dos surrealistas e dadaístas ao meio da arte, por exemplo, foram feitos em eventos que suspendiam as formas habituais de instalar e acessar as obras. Na exposição *First Papers of Surrealism* (Figura 12), por exemplo, realizada em Nova Iorque em 1942, os visitantes foram desafiados na noite de abertura a atravessar um espaço recortado por uma série de anteparos feitos em barbante (ibid., p.297).

Antes mesmo das estratégias e dispositivos, os lugares já haviam mudado, trazendo consigo características próprias. Desde a I Exposição dos Impressionistas (Figura 13), de 1874, as mostras organizadas por artistas movimentaram endereços que não costumavam ser abertos para visitação, entre eles alguns ateliês coletivos, que, ao serem ocupados em pequenas mostras, devolveram a escala doméstica e intimistas para a fruição de arte de vanguarda.

O acesso aos dispositivos de exposição permitiu que os artistas assumissem a montagem como um processo público e tensionassem as regras de utilização do espaço expositivo, revertendo-o em uma espécie de extensão do ateliê, um laboratório capaz de “desencadear sua futura produção” e suscitar no público respostas que “combinam vários graus de emulação, rejeição, pontos de partida e tantas ansiedades de influência” (ibid., p.19).



**Figura 12** First Papers of Surrealism, Whitelaw Reid Mansion, 1942. Fonte: ALTSHULER, 2011, p.297



**Figura 13** Première exposition des peintres impressionnistes, ateliê de Félix Tournachon (Nadar), 1874. Fonte: ALTSHULER, 2011, p.19

Com a fundação do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque em 1929, a abertura e os riscos inerentes à experiência expográfica das vanguardas modernas deram lugar a um dispositivo de visualização normatizado para promover um acesso à arte supostamente universal e desprovido de ruídos externos. A galeria de exposições, segundo Brian O'Doherty (2002, p.2), tornou-se uma “cela uniformemente iluminada”, na qual “a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma” (Figura 14). O recinto, que o crítico estadunidense denominou “cubo branco”,<sup>44</sup> teria afinidades com

[...] outros espaços onde convenções são preservadas por repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara estética única. (ALTSHULER, 2011, p.3)

**44** O termo foi cunhado em três artigos publicados pelo autor originalmente na revista *Artforum*, em 1976.

**Figura 14** *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, Museum of Modern Art, nov.-dez., 1929.*  
 Fonte: STANIZEWSKI, 1998, xxiv



Do branco das paredes à determinação de uma altura média para fixar obras bidimensionais, ou mesmo à didática investida em linhas de tempo e textos de apresentação, o “cubo branco” depurou uma retórica de persuasão a partir de preceitos de ergonomia e vitrinismo, além de estudos expográficos que vinham sendo desenvolvidos na Europa, por escolas como a Bauhaus. Proposto desde que inaugurado o MoMA, em 1929, mas desenvolvido ao longo da primeira metade do século xx, por Alfred Barr, historiador da arte e primeiro diretor do museu, junto com a equipe e colaboradores, o modelo deve ser compreendido em suas conotações ideológicas.

Contemporâneo ao período de arranjo e acirramento da Guerra Fria, em que os Estados Unidos passaram a exercer papel de liderança do bloco capitalista no mundo e praticar uma política intervencionista em países vizinhos, como os da América Latina, o dispositivo determinou, além de um espaço considerado ideal para a arte, as características que deveriam ter suas audiências. Segundo a historiadora Mary-Ann Staniszewski (1998, p.66), o MoMA definiu e exportou hábitos do público estadunidense como correspondentes aos de um “visitante padrão”.

Até hoje o modelo do “cubo branco” se mantém como uma espécie de cânone expográfico e é reproduzido em escala internacional, de maneira muitas vezes acrítica e inconsciente. Apesar das premissas de autonomia e neutralidade, ele se consolidou como um método extremamente eficaz para colonizar os modos de enunciação e fruição que vigoram em eventos de arte.

### 1.2.1 Da emergência à legitimação, dos eventos às instituições?

Ao longo da história moderna e contemporânea de arte, a relevância social das propostas de artistas e dos agentes que o circundam (críticos, curadores, arquitetos, museólogos, editores, educadores...) foi se atrelando de maneira crescente à sua “exibicionalidade” (SALZSTEIN, 1994, p.181), ou seja, sua aptidão para ser mostrada. Esse ímpeto ou

necessidade irrevogável de exibir concorre, em diferentes níveis e especificidades, a depender do contexto em questão, com práticas que nem sempre culminam em resultados aferíveis por terceiros ou que precisam perdurar em ciclos de longo prazo.

Historicamente atribuído de atividades estáveis, como a manutenção de acervos, até o museu foi afetado por tal dinâmica. Hans Belting (2006, p.137) observou, principalmente a partir de exemplos de um panorama europeu e estadunidense, que na virada para a década de 1990 ocorreu um “novo boom de museus”, de modo a descentralizá-los em franquias internacionais<sup>45</sup> e adequá-los às demandas dos “organizadores” (ou mecenas) e aos “desejos de entretenimento do público”. Antes um “lugar inalterável do tempo suspenso”, o museu ganhou dinamismo, foi “desespacializado” e “temporalizado”, refez seus enunciados a partir do argumento dos eventos e não mais das obras ou da coleção (ibid., p.140-1).

Nessa mesma época, o circuito de arte brasileira crescia e se profissionalizava. Apesar de ganhos quantitativos em relação a uma infraestrutura de espaços e profissionais dedicados a fomentar a emergência de artistas e obras, sobretudo por meio de uma agenda de salões regionais e mostras itinerantes, o investimento de recursos não necessariamente coadunaram em projetos institucionais sólidos. Sônia Salzstein (1994, p.182) articulou a “exibicionalidade” vigente nesse cenário com o desmonte de uma “capacidade institucionalizadora”, que responsabilizaria os museus e espaços culturais não só por uma programação, mas por instrumentos de crítica, educação e memória histórica. Segundo a autora, sem acompanhar o “percurso social” da arte nem construir paradigmas culturais pertinentes para fruí-la,

[...] essas instituições não têm nada de instituintes – apenas cumpriram o instituído (que o foi, fora delas) e extraem-lhe a mais valia cultural, até que o instinto de preservação burocrática aconselhe à substituição deste instituído. Revelam-se, nisto, inaptas a uma participação no interior do processo de constituição do trabalho artístico e da criação cultural em geral, e, simetricamente, à compreensão crítica e à superação de paradigmas culturalmente esvaziados. (ibid., p.43)

Vigente não só no meio da arte, mas em outras esferas sociais, a imaturidade de uma lógica institucional agravou no Brasil os sintomas do fenômeno global de dinamização da cultura sob a égide do *marketing* de eventos. Apesar de potencializado nesse momento, o problema é anterior e persistente, diz respeito à história personalista e, logo, fragmentada das instituições de arte do país.

O principal exemplo talvez seja o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), criado pelo industrial Ciccillo Matarazzo em 1948 e, pouco mais de dez anos depois,<sup>46</sup> por ele declarado extinto. O motivo para o mecenas haver desistido do MAM foi o sucesso de uma das suas iniciativas, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951-), que haveria crescido e

**45** A Tate Gallery abriu três franquias dentro do Reino Unido (Liverpool, 1988; Saint Ives, 1993 e Modern, Londres, 2000). Em âmbito internacional, um dos casos mais emblemáticos é o Guggenheim Bilbao, que desde 1997 levou as atividades da instituição estadunidense para a Espanha, em um edifício de autoria do arquiteto Frank Gehry. No fim de 2002, a Solomon Guggenheim Foundation anunciou o projeto de uma nova sede no Rio de Janeiro. Cientes do montante a ser investido na instituição pela Prefeitura da cidade, representantes a classe artística articularam um abaixo-assinado por meio do Canal Contemporâneo. Dirigida pela artista Patrícia Canetti e alimentada com chamadas de exposições e textos críticos por uma comunidade de usuários, entre instituições, curadores e artistas, a plataforma digital conseguiu inibir a continuidade do projeto. Disponível em: <[http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/\\_v2/contributions.php?id=34](http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/_v2/contributions.php?id=34)>. Acesso em: 2 set. 2017.

**46** Em 23 de janeiro de 1959, Ciccillo Matarazzo decidiu extinguir o MAM. Naquela altura, já não estava mais disposto a subvencionar as atividades de manutenção dessas obras e de um espaço expositivo. Em 8 de abril, doou seu acervo para a Universidade de São Paulo, que, com esse, fundaria o Museu de Arte Contemporânea em 1963. (FABRIS in FABRIS et al., 2008, p.82)

**47** Uma vez desvencilhado do MAM, Ciccillo Matarazzo procurou formas de continuar as atividades da Bienal. Durante a organização da sexta edição do evento, foi criada a Fundação Bienal de São Paulo, que dali por diante realizaria as tarefas que outrora eram de responsabilidade do museu, principalmente captar recursos.

**48** A pesquisa foi realizada pela pesquisadora Joana Tuttoilmondo em colaboração com a curadora Lisette Lagnado, na ocasião do colóquio internacional *História e(m) movimento*, em outubro de 2008 (loc. cit.).

consequentemente “minado [as demais atividades do] museu” (FABRIS in FABRIS et al., 2008, p.81).

Tornada autônoma e rebatizada em 1962,<sup>47</sup> a Bienal Internacional de Arte de São Paulo continuaria alavancando o nome de Ciccillo, seu patrono vitalício, e evitaria a gestão de atividades museológicas, que lhe traziam mais gastos do que retorno político e nos negócios. Após esse corte, e a iminência de interrupção das atividades, restou ao museu, por meio de parte do seu conselho, buscar formas alternativas de sobrevivência. Para retomar uma agenda de atividades e patrocínios e iniciar um novo acervo, já que o anterior havia sido doado para a Universidade de São Paulo, foi idealizado o Panorama da Arte Brasileira, um programa de exposições que, em anos intercalados às Bienais, reuniria exemplares da produção artística do país. No início, o foco eram artistas vivos e em atividade, que muitas vezes doariam as obras realizadas para a mostra ou cuja legitimação institucional e mercadológica ainda não inviabilizariam sua compra pelo museu.

Como principal tática de uma retomada institucional, a exposição parece haver instaurado uma temporalidade de urgência no novo estatuto do MAM. Uma pesquisa realizada por Joana Tuttoilmondo em 2008 demonstrou que “42% das obras do acervo levaram de zero a cinco anos para entrar no museu”,<sup>48</sup> ou seja, mal nasceram e já foram tombadas como patrimônio. A curadora Lisette Lagnado (2008, p.78), ao analisar os dados, concluiu existir “a ideia de aceleração de uma coleção contemporânea”. Apesar de pontual, e naturalmente devedor de uma leitura sobre aspectos de projetos institucionais e de acervo levados a cabo no decorrer da história do museu, o caso do MAM permite trazer ao debate o papel que exercem as agendas de eventos e sua temporalidade na sedimentação de valores para toda a cadeia produtiva da arte. Ele ainda permite aferir como instâncias de emergência e legitimação podem contingenciar as leituras das obras de arte, a saber, seja para eclipsá-las com outras narrativas e projetos de poder, ou para multiplicar suas agências e implicá-las em uma história social e cultural.

### **1.2.2 Estudos de exposições: do objeto ao debate sobre uma metodologia**

O modo como as exposições se inscrevem na disputa de sentidos e relevâncias para o que se produz em arte as torna um objeto de pesquisa tão pertinente quanto complexo. Ao acumularem inúmeras camadas de autorias, propósitos e perspectivas sobre um mesmo fim em comum, a arte, esses estudos exigem do meio crítico e acadêmico um debate sobre metodologias, naturalmente vinculadas a tomadas de posição política e ideológica. Quais podem ser as fontes e os procedimentos? De quem e para quem são os discursos? Ou, antes mesmo das perguntas prévias: como esse tipo de análise almeja figurar em uma epistemologia da arte?



De partida, convém apontar os estudos de exposições como uma ferramenta para a história da arte feita a partir da segunda metade do século xx. Os marcos seminais dessa prática são os trabalhos de Lawrence Alloway sobre a Bienal de Veneza e Walter Grasskamp sobre a Documenta de Kassel. Publicados, respectivamente, nos Estados Unidos em 1968 e na Alemanha em 1982,<sup>49</sup> ambos foram fruto de empreendimentos individuais, que ainda não remetiam a grupos ou escolas. Só nos anos 1990 o surgimento de uma gama de trabalhos<sup>50</sup> a partir de mostras de arte ou assuntos transversais às mesmas configurou um campo.

Livros como *The avant-garde in exhibition: New Art in the 20th Century* (1994), de Bruce Altshuler, ou a coletânea *Thinking about exhibitions* (1996), organizada por Bruce Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Naine, passaram a enunciar uma “História das Exposições”. Sugeriram assim a existência de uma disciplina específica dentro da História da Arte, algo que não interessa a esta tese confirmar. Seguimos, portanto, discutindo os fenômenos inerentes à formação de um campo interdisciplinar de estudos, um desdobramento de pesquisas anteriores sobre museus,<sup>51</sup> que, somado a leituras a partir de obras e processos de criação, gerou recursos para a História da Arte.

Apesar de diverso no que concerne aos seus colaboradores, o campo se manteve concentrado em alguns países hegemônicos da Europa e nos Estados Unidos. Em uma análise crítica de como se organizaram esses estudos até agora em diferentes lugares do mundo, Vinícius Spricigo percebeu que, na década 1990, no esteio da globalização – que se fez sentir no circuito de arte por meio do aumento de itinerâncias de mostras e de franquias de museus, bem como do trânsito de artistas e curadores pelas ditas periferias culturais –, investigar exposições

[...] poderia se apresentar como uma oportunidade de corrigir em certa medida hierarquias e genealogias estabelecidas anteriormente pela história da arte moderna e contemporânea, no lugar de voltar-se somente à emergência de novas geografias no atual contexto globalizado de arte. (SPRICIGO in CYPRIANO; MARINS, 2016, p.56)

O autor, no entanto, ponderou que esse rearranjo não aconteceu nem de imediato, nem talvez até hoje de forma satisfatória. Em vez de empregada para atrelar o objeto de estudo às suas especificidades contextuais e, assim, refutar narrativas canônicas, a metodologia de análise de exposições em muitos casos tornou-se subsídio para a criação de novos cânones. Isso veio a acontecer por meio de abordagens restritas a mostras consideradas paradigmáticas, sem o compromisso de escrutiná-las ou vinculá-las com outras que compactuem de similares propósitos. Também ocorreu em situações em que foram mobilizadas narrativas dessa natureza para reiterar a centralidade da ação dos curadores, cujo protagonismo começou a ser insuflado no meio da arte nesse período, fomentando inclusive um campo de estudos curatoriais.

**49** Alloway é autor de *The Venice Biennale, 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (New York Graphic Society, 1968) e Grasskamp editou *Mythos Documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte* (Kunstforum International 49, 1982).

**50** Algumas das obras publicadas nessa época foram: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (Thomas Crow, Yale University Press, 1987); *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (Bruce Altshuler, University of California Press, 1994); a coletânea *Thinking about Exhibitions* (org. Reesa Greene, Bruce Ferguson e Sandy Naine, Routledge, 1996) e *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at Museum of Modern Art* (Mary-Ann Staniszewski (MIT Press, 1998).

**51** Entre os estudos publicados nessa área na virada dos anos 1990 para os 2000 constam livros como *On the Museum's Ruins* (Douglas Crimp, MIT Press, 1995), *The Modern Art Museum* (Christoph Grunenberg, MIT Press, 1999), *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space* (Brian O'Doherty, University of California Press, 2000), *Museos para el siglo XXI* (Josep Maria Montaner, Editorial Gustavo Gili, 2003) e *A Companion to Museum Studies* (org. Sharon MacDonald, Willey-Blackwell, 2006).

**52** *Cenário da arquitetura na arte* (Martins Fontes, 2008) e *Arte de expor: curadoria como expoiesis* (Nau Editora, 2015).

**53** Os estudos mencionados são *Bienal 50 anos: 1951 – 2001* (Unisys, 2001), de Agnaldo Farias, e *Bienal de São Paulo: a era do museu à era dos curadores* (Boitempo, 2004), de Francisco Alambert e Polyana Canhête. Ainda vale comentar outros trabalhos realizados sobre exposições no Brasil nas últimas décadas. Em 2015, Fábio Cypriano e Mirtes Marins organizaram *História das exposições / casos exemplares* (Educ, 2015), uma coletânea de textos de diversos autores.

**54** Intitulado *Cultural Antropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998*, o livro pertence à série *Exhibition Histories*, por meio da qual o departamento *Exhibition Studies* da Central Saint Martins e a editora Afterall, de Londres, dedicam-se a promover pesquisas, debates e publicações sobre mostras ocorridas após a primeira *Documenta* de Kassel (1955). Desde 2010, já foram lançados outros sete livros: *Exhibiting the New Art: “Op Losse Schroeven” and “When Attitudes Become Form” 1969*, from *Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard’s Numbers Shows 1969-74*, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, *Making Art Global (Part 2): “Magiciens de la Terre” 1989*, *Exhibition as Social Intervention: “Culture in Action” 1993*, *Anti-Shows: APTART 1982–84 e Exhibition, Design, Participation: “an Exhibit” 1957 and Related Projects*. A escolha da 24ª Bienal pela editora inglesa demonstra a repercussão internacional da mostra, que adotou a antropofagia de Oswald de Andrade como partido para uma crítica cultural contemporânea, com curadoria de Paulo Herkenhoff e extenso time de colaboradores de diferentes países. Ao comentar o livro lançado pela editora inglesa, Vinicius Spricigo alega que, feito monograficamente, o estudo “serve muito mais para revalidar a consagração da ‘Bienal da Antropofagia’ pela crítica internacional, sem ao invés disso rever a exclusão sistemática de outras exposições realizadas no Brasil, inclusive outras edições da própria Bienal” (SPRICIGO in CYPRIANO; MARINS, 2016, p.58).

No Brasil, algumas pesquisas surgiram desde a virada para os anos 2000. Sonia Salcedo Castilho escreveu dois livros sobre as relações entre arquitetura e curadoria,<sup>52</sup> tendo em vista referências internacionais, mas enfatizando estudos de caso brasileiros. Rejane Cintrão investigou o contexto moderno e pré-moderno em *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930* (2011).

A Bienal de São Paulo rendeu uma linha do tempo de Agnaldo Farias (2000) e uma análise de Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004), esta última apoiada na hipótese de uma virada da “era do Museu à era dos curadores”.<sup>53</sup> Em 2013, a convite da editora Afterall, da Central Saint Martins de Londres, autores brasileiros, como a curadora Lisette Lagnado, a historiadora Mirtes Marins e o antropólogo Renato Sztutman, assinaram ensaios em um livro monográfico sobre a 24ª edição do evento, a apelidada “Bienal da Antropofagia”.<sup>54</sup>

A série de que esse volume faz parte enfatiza um desejo de abordar “histórias de exposições” no plural (ESCHE, 2011, p.3). O gesto implica em multiplicar as fontes e, conseqüentemente, as perspectivas sobre as mostras investigadas, aproximando os fazeres de artistas e curadores a uma série de outras agências sem as quais esses eventos não aconteceriam. O projeto *Exhibition Histories* também passou a perseguir a pluralidade em sua pauta. Após um conjunto de livros iniciais sobre mostras europeias (como *When Attitudes Become Form* ou *Magiciens de la Terre*, realizadas, respectivamente, na Suíça em 1969 e na França em 1989), comissionou títulos sobre exposições ocorridas em contextos periféricos, entre eles Cuba (3ª Bienal de Havana, 1989) e China (Chiang Mai Social Installation, 1995), além do Brasil.

Editada pela Afterall, instituição pertencente à universidade Central Saint Martins, em Londres, a série promoveu seminários de pesquisa em todos esses países, mas, para divulgar os resultados dos trabalhos, manteve a diretriz de lançar livros em inglês, nenhum dos quais até hoje traduzidos para as línguas nativas de seus objetos de estudos. Apesar dos deslocamentos, permaneceu inalterado o papel de um centro hegemônico na mediação de um debate sobre questões locais para uma audiência mais abrangente (que dirá global).

O interesse pela especificidade dos lugares onde a arte é fruída, distribuída e investigada cria vínculos naturais desses estudos com questões geopolíticas. Contempladas e contingenciadas pelos discursos que emergem em mostras e, dessa maneira, alcançam a crítica e a história da arte, as obras são levadas a público indissociadas de um conjunto de dispositivos (*displays*), a começar por uma expografia, que é historicamente determinada e contém em si representações da cultura vigente e em disputa (STANISZEWSKI, 1998, p.21-2).

No limite entre dois paradigmas historiográficos, nos quais escolhas metodológicas podem incorrer em reducionismos de ambas as partes, situam-se ponderações fundamentais e mútuas. Como abordar as contingências dos dispositivos de uma exposição sem, com isso, praticar o

que Salzstein reconhece como uma “atrofia de todo empenho de singularização dos trabalhos”, uma vez que enquadrados em narrativas sobre mostras coletivas, movimentos, gerações e toda sorte de “vogas culturais”? (SALZSTEIN, 1994, p.181). Por contraparte, como evitar que esses trabalhos sejam assumidos como “entidades individuais” e autônomas (WARD in FERGUNSON; GREENBERG; NAINE, 1996, p.3) em relação a uma política interna do meio da arte e ao que ela pode emular da sociedade?

Em busca de um meio termo, Lucy Steeds (2016), professora do departamento de Estudos de Exposições da Central Saint Martins e autora da série *Ehibition Histories*,<sup>55</sup> elaborou um artigo que se deteve na análise de uma única obra, o *Projeto terra* (1981-), de Juraci Dórea, montado em três versões diferentes, entre o instalativo e o documental, nas bienais de São Paulo (1987), Veneza (1988) e Havana (1989). Sem negligenciar os atributos do trabalho, constantemente revisitado na estrutura do texto, a historiadora situou um foco de investigação: “que sotaque adquire uma obra de arte em um novo contexto expositivo?” (STEEDS, 2016, p.6). Segundo a autora,

[...] considerações sobre as exposições de arte contemporânea significam modos de priorizar o vir a público – seu momento de encontro com a audiência ou, ao invés disso, às audiências no plural. [...] Mas o ponto de apresentar tais instâncias não é focar no ato criador individual (ou coletivo), mas no evento de significação da arte – a ocasião quando seu significado e sua importância são debatidos coletivamente. [...] o ponto não é reverenciar a subjetividade e o julgamento do curador ao invés do artista; nem tampouco, quando artistas fazem exposições, enfatizar a integração dos dois papéis em termos de uma nova subjetividade a ser transmitida. Em seu lugar, o objetivo é deslocar e ampliar o foco para acolher as múltiplas agências responsáveis por exposições: para considerar não apenas contribuições artísticas e curatoriais – onde esses fatores podem mesclar-se ou manterem-se distintos e até mesmo antagonistas – mas também o trabalho daqueles preocupados com outras dimensões, como materiais de design e interpretação (mediação) e, de forma mais ampla, as influências do contexto institucional ou alternativo.<sup>56</sup> (ibid., p.13-4)

Como características inerentes a este objeto de estudo, apresentam-se uma instância pública, dada como construção e processo (“tornar-se público”), e uma rede de interlocutores. Nela, artistas, curadores, instituições, patronos, produtores, arquitetos, *designers*, educadores, assessores jurídicos e de imprensa, críticos e, finalmente, as diferentes audiências figuram, como mencionou Steeds (2014), em um jogo de afinidades, antagonismos e negociações. Os documentos que seus trabalhos e experiências geram tornam-se, conseqüentemente, fontes dessa metodologia. Acumulam relatos pessoais, cobertura jornalística, versões descontinuadas de projeto e um repertório de influências e contingências

**55** Steeds é responsável pelo ensaio principal do livro *Making Art Global (Part 2): Magiciens de La Terre 1989*, publicado em 2013.

**56** “[...] consideration of contemporary art’s exhibition means prioritizing its becoming public –its moment of meeting a public or, rather, plural publics. [...] But the point of featuring those instances is not to focus on the individual (or collective) creative act, but on the event of art’s signification –the occasion when its meaning and importance are collectively debated. [...] the point is not to revere the subjectivity and judgment of the curator instead of the artist; nor indeed, when artists make exhibitions, to stress the integration of the respective roles in terms of another subjectivity to be conveyed. Rather, the aim is to shift and widen the focus in order to take in the multiple agencies responsible for exhibitions: to consider not only artistic and curatorial contributions – where these may merge, or remain distinct even to the point of antagonism – but also the work of those concerned with other dimensions, aspects such as design or interpretation materials and more broadly the role of the institutional or alternative context.”

**57** No artigo “Círculos de intelectuais e experiência social”, apresentado no XX Encontro da ANPOCS em outubro de 1996, a antropóloga Heloísa Pontes introduziu uma análise de paradigmas “externalista” nas obras de autores das ciências sociais como Clifford Geertz, Carl Schorske, Norbert Elias, Wolf Lepenies, Fritz Ringer, Raymond Williams e Pierre Bourdieu. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_34/rbcs34\\_04.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_34/rbcs34_04.htm)>. Acesso em: 30 nov. 2016.

**58** Em *Arqueologia do saber* (1986b [1969], p.16), Michel Foucault afirmou seu interesse pela “constituição histórica de um sujeito de conhecimento através de um discurso tomado como um conjunto de estratégias que forma parte das práticas sociais”.

que atravessam seu desenvolvimento, nem sempre mantendo-se aferíveis no resultado final.

Esse material permite uma abertura do objeto de estudo e ajuda a formular perguntas condizentes com seus aspectos e contradições estruturais. No entanto, não exime do confronto com a materialidade espacial e discursiva das mostras prontas e abertas à visita, pois é ali onde “a arte ganha significados”, no encontro das agências elencadas e possivelmente de outras, imediatas ou posteriores ao tempo do evento, como uma tese acadêmica ou uma revisão crítica de maior fôlego.

Ao se debruçar sobre a concretude das interações, os estudos das exposições reivindicam instrumentos teóricos alheios a disciplinas como a estética ou mesmo a história das ideias, nas quais a individualidade dos autores e intérpretes permanece assegurada. Convêm-lhes os paradigmas “externalistas”<sup>57</sup> das ciências sociais, focados “nas condições sociais de produção das obras e não na forma e nos seus conteúdos substantivos” (PONTES, 1996, p.4). Essa oposição talvez não deva ser levada a cabo de forma tão absoluta, mas certamente vale seguir adiante procurando como as condições se impõem na forma. Sua análise, afinal, permite vislumbrar representações, ideologias e práticas dos agentes culturais e do meio em que estão inseridos.

T. J. Clark vem contribuindo para esse debate ao longo de uma trajetória dedicada à História Social da Arte. Com um viés marxista, a partir do qual considera questões de classe e trabalho e substitui a ideia de criação por uma terminologia de produção ou significação artística, o autor pondera caminhos para “convergir argumentos alternativos em narrativas ambivalentes”. Desse modo, antecipa o marco dos estudos das exposições ao declarar como objetivo central a abordagem do “modo como a obra adquiriu sua forma pública” (CLARK, 2007 [1976], p.338). Conforme o autor, em um texto de 1976, “para perceber isso, temos que pesquisar a apropriação não verbal da obra, que às vezes deixa pistas nas margens do discurso dos críticos, na contabilidade dos *marchands*, na eventual transmutação de um título à medida que um quadro passa de mão em mão” (loc.cit.).

A História Social da Arte e suas interfaces com disciplinas como a antropologia, a psicologia e a filosofia pós-estruturalista ainda carecem de um justo escrutínio pelos estudiosos de exposições. Apesar de muitas vezes eleger categorias da economia política (como “modos de produção”) antes do confronto com o objeto investigado, o campo é constantemente tensionado para que seus instrumentos advenham do universo das obras e eventos de arte, abarcando, dessa forma, as subjetividades e dimensões simbólicas que os arrematam.

Se, no centro deste projeto, situa-se a certeza de que o imaginário social é permeado por discursos, convém o exercício de interrogar também a historiografia enquanto tal, permitindo vislumbrar como, por quê, com quem e para quem as narrativas almejam construir conhecimento histórico.<sup>58</sup> Um diagrama de forças, pontuado por sujeitos e práticas, convencionalmente enunciados coletivos na escala das exposições e também da geopolítica dos seus estudos.





# O Antartica Artes com a Folha narrado em imagens



**Viagens de pesquisa e júri de seleção**  
janeiro a julho de 1996

**Período de exposição**  
29 de setembro a 17 de novembro de 1996

**Local**  
Pavilhão Manoel da Nóbrega, São Paulo

## Ficha técnica

**CONCEPÇÃO**  
Nizan Guanaes (DM9 Propaganda) e  
Matinas Suzuki Júnior (Folha de S.Paulo)

**PATROCÍNIO**  
Companhia Antartica Paulista

**PATROCÍNIO EM MÍDIA**  
Grupo Folha de S.Paulo

**COMISSÃO ORGANIZADORA**  
Isabela Pratta e Matinas Suzuki Júnior

**LOGÍSTICA**  
Bia Aydar

**CURADORES**  
Lisette Lagnado, Lorenzo Mammì, Nelson  
Brissac Peixoto, Stella Teixeira de Barros  
e Tadeu Jungle

**ASSISTENTES DE CURADORIA**  
Marcos Moraes (Lagnado), Fábio Miguez  
(Mammì), Lucas Bambozzi (Brissac Peixoto),  
Regina Teixeira de Barros (Barros) e  
Sérgio Miguez (Jungle)

## JÚRI INTERNACIONAL

Dan Cameron (New Museum, Nova Iorque),  
Lisa Phillips (Whitney Museum, Nova Iorque)  
e Paulo Herkenhoff (MAM Rio de Janeiro)

## ARQUITETURA

Álvaro Razuk e Paulus Magnus

## COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Angela Madalena e Karin Schneider

## PRODUÇÃO

Rebecca Barreto, Camila Rocha de Oliveira,  
Melina Dias Ferreira, Cristiano Gouveia,  
André Castro Rodrigues, Leopoldo Ponce,  
Marina Peralta Oruê, Marta Yokoyama  
e Sandra Valéria Costa.

## ASSESSORIA DE IMPRENSA

A4 Comunicação (Mai Carvalho)

## APOIO

Fundação Bial de São Paulo, Philips  
do Brasil Ltda. e Secretaria do Estado  
da Cultura

## ARTISTAS SELECIONADOS

Adrienne Gallinari (MG), Adriano Pedrosa  
(RJ/SP), Afonso Tostes (MG/RJ), Alberto  
Bitar (PA), André Burian (MG), Cabelo  
(Rodrigo Saad, ES/RJ), Cao Guimarães  
(MG), Daniela Kutschat (SP), Divino Sobral  
(GO), Edilaine Cunha (SP), Efrain Almeida  
(CE/RJ), Elaine Tedesco (RS), Eli Sudbrack  
(RJ/SP), Erika Verzutti (SP), Fábio Carvalho  
(RJ), Fátima Nader (ES), Felix Bressan (RS),  
Fernanda Terra (SP/RJ), Flavya Mutran

(PA), Gabriele Gomes (PR), Guillermo A.C.  
(Argentina/RS), Inês Cardoso (SP), Isadora  
Zero (SP), Jarbas Lopes (RJ), João Carlos  
Lima (SP/SC), Jonathan Gall (Venezuela/  
SP), José Damasceno (RJ), José Rufino  
(PB), Keila Alaver (PR/SP), Kiko Goifman  
e Alberto de Carvalho Alves (MG/SP e SP),  
Laura Lima (MG/RJ), Lília Kawakami (SP),  
Juliano Buchman (PR), Lucia Koch (RS/SP),  
Luciano Buschmann (SC/PR), Luiz Duva  
(SP), Marcelo Solá (GO), Márcia Xavier (MG/  
SP), Marcondes Dourado (BA), Marcos Di  
Giorgio (SP), Marepe (BA), Martinho Patrício  
Leite (PB), Mônica Rubinho (SP), Muti  
Randolph (RJ), Nydia Negromonte (Peru/  
MG), O Grivo (MG), Patrícia Azevedo (PE/  
MG), Raquel Garbelotti (SP), Ricardo André  
Frantz (RS), Rivane Neuenschwander (MG),  
Roberta Fortunato (SP), Roberto Bethônico  
(MG), Rodolfo Magalhães (MG), Rosana  
Monnerat (RJ/SP), Sandra Cinto (SP), Sônia  
Guggisberg (SP), Stela Barbieri (SP), Tatiana  
Grinberg (RJ), Tônico Lemos (PA/SP), Vânia  
Mignone (SP), Walter Goldfarb (RJ).

## ARTISTAS PREMIADOS

Cabelo, Marepe e Rivane Neuenschwander

## MENÇÕES HONROSAS

Jarbas Lopes, Rodolfo Magalhães  
e Roberto Bethônico

## Projeto vai revelar a geração século 21

### Folha e Antartica se associam em iniciativa pioneira para buscar talentos das artes visuais em todo o Brasil



Da esq. para a dir., os curadores Lisette Lagnado, Stella T. de Barros e Tadeu Jorge e Ricardo Peralta, da Antartica

### Antartica investe R\$ 1 milhão

Da Reportagem Local

A Cia. Antartica Paulista está investindo R\$ 1 milhão na realização do projeto. "A Antartica tem uma longa tradição de marca cidadã. Ao abraçar as artes, nós vemos uma oportunidade de assumir mais uma vez nossa responsabilidade", diz Nizzei Guarnes, da DME.

Quais foi quem levou o projeto da Folha para a empresa. Ele afirma que a Antartica é hoje uma fundação controlada pelos funcionários, que realiza grandes investimentos na área social.

### O júri

O júri que vai premiar três artistas do projeto é composto por três membros. Dois deles são convidados internacionais: Dan Cameron, curador sênior do New Museum of Contemporary Art (Nova York), e Lisa Phillips, curadora do Whitney Museum of America (NY).

O representante brasileiro é o crítico e curador Paulo Herkenhoff, um dos maiores especialistas da produção de novos artistas no país.

### Da Reportagem Local

O projeto "Antartica Artes com a Folha", lançado ontem, vai fazer um reaparelhamento inédito da produção brasileira na área de artes visuais. O objetivo é descobrir novos talentos e revelar linguagens inovadoras.

Até o dia 30 de junho, um grupo de cinco curadores estará viajando por todo o Brasil. As viagens começaram no início de fevereiro. Os curadores são responsáveis por identificar e selecionar entre 50 e 60 artistas, brasileiros ou naturalizados, de até 32 anos (leia o regulamento abaixo).

Os selecionados comporão uma mostra coletiva, entre 29 de setembro e 17 de novembro, em São Paulo. Três serão premiados com uma viagem para conhecer a Decemena de Kassel e visitar a Bienal de Veneza, em 97, dos dois mais importantes eventos mundiais de arte.

"Este evento pode mudar os rumos da arte contemporânea no Brasil, ao mostrar o que os jovens estão fazendo, os caminhos de renovação artística que estão sendo seguidos", diz a conselheira de artes Isabella Pinta, da comissão organizadora do evento.

O projeto foi criado pela Folha. A Cia. Antartica Paulista é a patrocinadora, com investimento de R\$ 1 milhão. Segundo Ricardo Peralta, gerente nacional de promoções da Antartica, "o objetivo da empresa é estar presente em todas as áreas da cultura".

A Bienal de São Paulo dará apoio institucional, incluindo a mostra "Antartica Artes com a Folha" em sua programação oficial de 96.

O projeto foi anunciado ontem em entrevista coletiva no prédio da Fundação Bienal, com a presença de Edemar Cid Ferreira, presidente da Bienal, Matheus Szostak Jr., diretor-executivo da Folha, Nizzei Guarnes, da agência de publicidade DME, além de Ricardo Peralta. Como parte da programação da

Bienal, a mostra será visitada também por artistas, críticos e curadores estrangeiros. Além disso, a presença de dois estrangeiros no próprio júri do evento — Dan Cameron e Lisa Phillips — abre vastas interações para a nova produção brasileira.

"A presença de dois jurados internacionais é estratégica para a divulgação da arte brasileira no exterior", diz Matheus Szostak Jr.

"Com uma grande estrutura de organização e patrocínio, esse projeto vai permitir um mapa completo do país", afirma o professor Lorenzo Mammi, da USP, um dos curadores do evento.

"O momento atual é de muita transformação e o projeto tem o mérito de buscar o que é novo", diz o crítico Paulo Herkenhoff, jurado da mostra. "É um raio X com a ótica da qualidade".

Em busca da linguagem inovadora, o projeto inclui "novas mídias", junto a outras 11 modalidades: pintura, escultura, gravura, desenho, performance, vídeoarte, vídeo-instalação, fotografia, instalação, multimídia e design.

A diversidade de linguagens e a abrangência nacional são um caráter inédito ao projeto. "O que acontece normalmente é um jogo de cartas marcadas. Esse projeto, no contrário, assume o risco de mostrar eventos artísticos e pode dar a cara do ano 2000", diz a curadora Lisette Lagnado.

Lisette já teve oportunidade de experimentar o leque de diversificação oferecido pelo projeto. Esteve no Ceará, encontrou, com excelsos trabalhos artísticos com busca de praça e também projetos de vídeo e cinema.

Na busca da qualidade, os curadores visitaram três locais autônomos: "Esculturas cinco jovens curadores para garantir a multiplicidade de olhares", diz Matheus Szostak Jr.

"A abertura e o apoio são totais por parte da organização", diz o curador Tadeu Jorge. "Nova abertura é um ponto determinante em qualquer momento de inovação".

Informações podem ser obtidas pelo Caixa Postal 2403, CEP 01066-970 - São Paulo - SP

### CONHEÇA OS CURADORES E JURADOS

<p><b>Curadores</b></p> <p>Responsáveis por selecionar os trabalhos em todo o país</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>Lorenza Mammi</b>, professor de História da Música na USP, coordenadora e crítica de música e arte. Colabora em diversas publicações e é autor, entre outros, de "Quêntos de Poesia", "Nuno Ramos" e "Iberê Camargo".</li> <li><b>Lisette Lagnado</b>, jornalista, curadora e conferencista, prêmio APCA pela expressão "A Presença de Ready-made - 60 Anos", ligante e coordenadora do projeto "Linhação" "Autora de "Leonard - São Tereza as Verdes" e "Camerapênia com Iberê Camargo".</li> <li><b>Stella Teixeira de Barros</b>, curadora.</li> </ul>	<p><b>Historadora, crítica de arte e professora de História da Arte no Brasil na Faculdade de Artes Santa Mercedes. Foi curadora de exposições no Brasil da SP e Museu de Arte Moderna/SP, entre outras.</b></p>	<p><b>Artista em 91, de "Tropica 2 - Uma Conversa com Gil e Caetano".</b></p>
<p><b>Jurados</b></p> <p>Responsáveis por escolher os três premiados</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>Dan Cameron</b>, curador sênior do New Museum of Contemporary Art da Nova York.</li> <li><b>Lisa Phillips</b>, curadora do Whitney Museum of American Art da Nova York.</li> <li><b>Paulo Herkenhoff</b>, crítico de arte e autor de vários livros. Foi diretor do MAMRio e do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte. É um dos maiores colecionadores de obras manifestações artísticas no Brasil.</li> </ul>		

## Conheça o regulamento geral do projeto "Antartica Artes com a Folha"

ANTARCTICA-ARTES COM A FOLHA é um projeto, abrangendo e realizando uma exposição Antartica e a Folha de S. Paulo, com o objetivo de revelar a diversidade, promover e apoiar a jovens talentos brasileiros através de uma viagem de artes visuais por todo o Brasil.

ANTARCTICA-ARTES COM A FOLHA é um projeto que visa:

- 1. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 2. Realização de uma exposição coletiva em São Paulo, entre 29 de setembro e 17 de novembro de 1996.
- 3. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 4. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 5. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 6. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 7. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 8. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 9. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 10. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 11. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 12. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 13. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 14. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 15. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 16. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 17. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 18. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 19. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 20. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 21. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 22. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 23. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 24. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 25. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 26. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 27. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 28. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 29. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 30. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 31. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 32. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 33. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 34. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 35. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 36. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 37. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 38. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 39. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 40. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 41. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 42. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 43. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 44. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 45. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 46. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 47. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 48. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 49. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 50. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 51. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 52. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 53. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 54. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 55. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 56. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 57. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 58. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 59. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 60. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 61. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 62. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 63. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 64. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 65. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 66. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 67. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 68. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 69. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 70. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 71. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 72. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 73. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 74. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 75. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 76. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 77. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 78. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 79. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 80. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 81. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 82. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 83. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 84. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 85. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 86. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 87. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 88. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 89. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 90. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 91. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 92. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 93. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 94. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 95. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 96. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 97. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 98. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 99. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.
- 100. Seleção de obras para a Comissão Organizadora.

**INDIFOLHA**

**DALI É MAIS CARO QUE PICASSO**

Quem compra quadras em dólares está ganhando, em US\$ 100

5.400

110

A Mudança de Port. Lig. de Salvador

Figura 1 PROJETO vai revelar geração século 21. Folha de S.Paulo, 1 mar. 1996



MARKETING **Incentivo fortalece imagem**

# Cultura faz empresas aparecerem

de Reportagem Local

Peças pesadas da economia brasileira estão lucrando: a cultura para dar mais visibilidade às suas marcas, a publicidade pública.

A Folha contabilizou pelo menos dez empresas que apostam na estratégia. Elas operam em setores tão diversos quanto alimentos, cigarros, bebidas, cartões, eletrônicos, telecomunicações, bens de capital e investimentos.

Katana, que gastou mais de R\$ 25 milhões neste ano para promover shows, organizar concertos, publicar livros e promover eventos, entre outras atividades culturais.

O que a Souza Cruz, a Shell, a GM, a Antarctica, a Elma Chips, a Sharp, a Nestlé, a Siemens, a Volkswagen e a Unibanco pretendem é apelar a certos segmentos por seu público consumidor.

Trata-se de marketing cultural, termo da publicidade muito explorado em países industrializados, mas que ainda começa a ser usado.

No cinema

O investimento em marketing cultural é pequeno quando comparado à verba publicitária dessas empresas. Mesmo assim, o efeito multiplicador na memorização da marca é grande.

A Souza Cruz, que domina o mercado brasileiro de cigarros (estima-se em 80%), e das que mais gastam com projetos culturais (R\$ 15 milhões por ano).

O objetivo é canalizar para as produções do Hollywood Rock, Free Jazz Festival e Quarteto Dixiel, de Quim Cardozo, o

denário de marketing, entre que projetos que o Hollywood Rock mostram que 73% dos entrevistados acham que o evento agrega valor (prestígio e status) à marca. A grande maioria (87%) sabe até que a Souza Cruz é editorante.

A Elma Chips, subsidiária da norte-americana PepsiCo, decidiu investir na onda da Souza Cruz e promover o Raíffes Bagat. Raíffes é o nome da marca-franca da empresa.

"Como o rock e o jazz são dois gêneros, decidimos explorar o regime", diz Otto Von Sutter, diretor de marketing de Elma Chips. A empresa gastou R\$ 1,5 milhão para promover shows em oito capitais.

Símbolos falantes

A Antarctica também decidiu apostar a luta das empresas que apostam em projetos culturais. Em conjunto com a Folha, vai promover novos talentos nas artes plásticas (pintura, escultura, gravura, desenhos, fotografia, vídeo etc.). O cartão de projeto é de R\$ 1 milhão.

"A ideia é estimular mais pessoas em manifestações artísticas, mas que participem dessas comemorações", afirma Ricardo Perillo, gerente de promoções e marketing da Antarctica.

O Unibanco — através de suas bancas privadas de país — aposta por mostrar ênfase em importantes capitais para lançamento de filmes, livros etc. Edson Maciel Souza Santos, gerente administrativo do Instituto Moreira Salles, órgão cultural do Unibanco, diz que o banco pensa divulgação de tudo que os eventos vão apresentar.

STÁGIO FERNANDES



Azevedo de Oliveira Campos Jr., diretor da Souza Cruz, para quem a promoção de eventos valoriza as marcas

## Aproximar consumidor é o objetivo

de Reportagem Local

A Siemens, fabricante de bens de capital sob encomenda, e a Odébrecht, empreiteira que atua também no setor imobiliário, petrolífero e celuloseiro, vêem na arte e cultura uma chance de se aproximarem do consumidor final.

A Siemens, por exemplo, está gastando R\$ 300 mil para promover a exposição Langsdorff.

Usa 60 quadros e desenhos feitos entre 1825 e 1829 por três artistas do século 19 — Johann Adam Rigoldin, Heinrich Florinck e August Adolph Tannig.

Suas obras, que estarão na Rialto, serão exibidas em vários outros locais do país.

"Além de contribuir para a cultura do país, tornamos nossa empresa mais conhecida", diz Hermann Weyer, diretor presidente da Siemens.

A empresa, que é dona de um laboratório anual de vendas de R\$ 1,1 bilhão, gasta de R\$ 30 milhões a R\$ 20 milhões por ano em propaganda publicitária.

Weyer diz que a Siemens está procurando atrair novos vendedores — especialmente nos setores de arte plástica e música — e pretende continuar investindo em eventos culturais.

Após a pesquisa

A Odébrecht segue o mesmo caminho. A empresa está decidida a financiar pesquisas de temas inéditos.

As pesquisas, nos áreas de história, arte, resultados em livros, vídeos ou exposições.

"Este tipo de investimento qualifica a imagem da empresa, da medida em que a mostra propõe uma conexão com a educação do país", diz Márcio Pedroni, diretor de comunicação empresarial da Odébrecht. De 1979 a 1985, a Odébrecht gastou 40 livros. A empresa tem outros projetos em andamento. (R)



Milton Nascimento, que será homenageado amanhã, no Prêmio Sharp



Grupo se apresenta no Carlton Dance, patrocinado pela Souza Cruz



O escritor Jorge Amado, que terá a obra resenhada pela Odébrecht

## Shell e Sharp dão prêmios

de Reportagem Local

A marca Shell é mais do que conhecida. A empresa Shell tem lugar de destaque no setor (estima-se que 21% do consumo de combustíveis). Mas isso não é suficiente para garantir imagem positiva.

Para tanto, a multinacional premia consumidores há 30 anos a respeito de suas marcas.

As duas premiações, que levam o nome da empresa — Prêmio Shell de Música e Prêmio Shell de Teatro — custam para a empresa R\$ 100 mil por ano, diz João Matos, gerente de projetos culturais.

Objetivo de marketing

A Shell gastou bem mais do que isso — cerca de R\$ 2,5 milhões por ano — em uma série de eventos ligados à cultura. "É para criar da imagem e mostrar ao público que temos responsabilidade social", diz Matos.

A Sharp, que há nove anos promove o Prêmio Sharp de Música e há cinco anos o Prêmio Sharp de Teatro, pretende neste ano criar também o Prêmio de Cinema. Nos dois primeiros, a empresa gastou cerca de R\$ 1 milhão por ano.

"Nos vestibulares, não televisivos por causa das despesas. Mas não há dúvida que eles têm um efeito de competitividade muito maior", diz José Márcio Matos, membro do conselho de administração da Sharp.

A Shell é geradora há 12 anos tem estatísticas ligadas que propõem uma redução de 55%.

Além disso, promove projetos de música, lançamento de livros e desenvolvimento de projetos — como a biblioteca Nestlé de Literatura Infância Infantil e o Festival Nacional de Música Infantil.

A Souza Cruz também há anos promove para destacar a sua marca a Vênus, presente em aditivos, desodorantes e cosméticos.

Fernald Rodrigues, diretor de assuntos corporativos, diz que a Souza Cruz para o Brasil organiza festivais para atender um público muito específico. "É que a Folha Vestibular ajuda o consumidor a fazer poder aquisitivo".

Assim como a Shell e a GM, a Sharp também tem projetos culturais há mais de dez anos. A empresa faz uma seleção de livros, artigos, vídeos e exposições e patrocinia shows.

Para José Carlos Tardá, gerente de comunicação social da GM, a empresa faz uma seleção de livros, artigos, vídeos e exposições e patrocinia shows.

Para José Carlos Tardá, gerente de comunicação social da GM, a empresa faz uma seleção de livros, artigos, vídeos e exposições e patrocinia shows.

## Quem aposta em cultura

Empresa	Prêmios	Investimentos em 1996 (em R\$)
Souza Cruz	Carlton Dance, Free Jazz Festival e Hollywood Rock	15 milhões
Shell	Prêmio Shell de Música e Prêmio Shell de Teatro	1,1 milhão
GM	Prêmio GM de Música e Prêmio GM de Teatro	1,1 milhão
Elma Chips	Prêmio Raíffes Bagat	1,5 milhão
Antarctica	Prêmio Antarctica de Artes Plásticas e Música	1,5 milhão
Unibanco	Prêmio Unibanco de Artes Plásticas e Música	1,5 milhão
Siemens	Prêmio Siemens de Artes Plásticas e Música	300 mil
Odébrecht	Prêmio Odébrecht de Artes Plásticas e Música	200 mil

**5, Souza Cruz investe**

15

milhões de reais em projetos culturais em 1996. Inclui: Carlton Dance, Free Jazz Festival e Hollywood Rock.

**5, Shell investe**

2,5

milhões de reais em projetos culturais em 1996. Inclui: Prêmio Shell de Música e Prêmio Shell de Teatro.

## Conheça os principais projetos

de Reportagem Local

São os seguintes os principais projetos culturais:

- **Hollywood Rock**: show que a Souza Cruz promove desde 85. Acontece no final do ano com cantores nacionais e estrangeiros.
- **Carlton Dance**: Souza Cruz promove desde 88. Acontece em maio ou junho, com bailarinos nacionais e estrangeiros.
- **Free Jazz Festival**: Souza Cruz promove desde 86, com músicos brasileiros e estrangeiros.
- **Prêmio Shell de Música**: criado há 30 anos, destaca um compositor. Prêmio será dado em novembro.
- **Prêmio Shell de Teatro**: criado há 5 anos, destaca um compositor. Prêmio será dado em novembro.
- **Prêmio Sharp de Música**: criado há 9 anos, destaca um compositor. Prêmio será dado em novembro.
- **Prêmio Sharp de Teatro**: criado há 5 anos, destaca um compositor. Prêmio será dado em novembro.

nessa não ficção participam outros compositores. Evento tem 12 anos.

- **América Artes com a Folha**: projeto cultural da Folha de São Paulo em busca de novos talentos na pintura, escultura, gravura, desenho, fotografia etc. A edição atual será patrocinada pela Odébrecht. O prêmio será dado em novembro.
- **Exposição Langsdorff**: exposição patrocinada pela Siemens de 60 quadros do século 19. As obras estarão guardadas em um museu na Rússia.
- **Cartões de Vênus**: a GM lança anualmente uma série de cartões internacionais para o dia 15 de maio. Este ano vai patrocinar "Festa de Vênus".
- **GM**: apoia casas de teatro (Pela e Olé) e projetos culturais (Prêmio GM de Música e Prêmio GM de Teatro).
- **Odébrecht**: está financiando a edição e a produção da obra de Jorge Amado. Em conjunto com Companhia das Letras está também financiando o projeto do escritor Fernando Morais. O livro será lançado em 1996.
- **Exposição Unibanco de Clássicos**: Souza Cruz, Elma Chips e Unibanco estão patrocinando a exposição de obras de arte.

Figura 2 CULTURA faz empresas aparecerem. Folha de S.Paulo, 6 maio 1996

ARTES VISUAIS Curadores do "Antarctica Artes com a Folha" já visitaram 106 ateliês em busca de novos talentos

# Projeto percorre todos os Estados do país

**Cidades visitadas pelos curadores em fevereiro**

<b>Bahia</b> Cidades: Salvador 13 ateliês	<b>Ceará</b> Cidades: Ceará e Fortaleza 18 ateliês
<b>Minas Gerais</b> Cidades: Belo Horizonte 13 ateliês	<b>Espirito Santo</b> Cidades: Vitória 10 ateliês
<b>Paraná</b> Cidades: Ponta Grossa e Curitiba 14 ateliês	<b>São Paulo</b> Cidades: São Paulo 26 ateliês
<b>Rio Grande do Sul</b> Cidade: Porto Alegre 5 ateliês	<b>Santa Catarina</b> Cidades: Florianópolis 16 ateliês

**Visitas já programadas para março**

Mato Grosso (MT) Três Lagoas	Abaetetuba (PA), Belém	Joazeiro (CE), Ceará (CE)
AC, Londrina (PR), Rio de Janeiro (RJ), Natal (RN)	FL, Belém (PA), São Luís (MA), Brasília (DF), Salvador	Joazeiro (CE), Ceará (CE) e Corumbá (MS)

**da Reportagem Local**

Os curadores do projeto "Antarctica Artes com a Folha" visitaram, em fevereiro, 106 ateliês de artistas visuais em busca de novos talentos. Até o final de junho, os cinco curadores terão percorrido todos os Estados do país, além de diversos outros municípios nos oito em que já estiveram.

O mapeamento artístico do Brasil, feito pelos curadores viajantes, é inédito. Pela primeira vez, será possível identificar novas tendências e revelar talentos que estão fora do eixo Rio-São Paulo, com visitas in loco.

O objetivo dos curadores é selecionar entre 50 e 60 novos artistas, de até 32 anos, para uma mostra coletiva que será realizada de 27 de setembro a 17 de novembro em São Paulo. A mostra foi incluída na programação oficial da 23ª Bienal Internacional de São Paulo.

Os três melhores, escolhidos por

um júri especial, ganharão uma viagem para conhecer a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, em 97, dois dos mais importantes eventos mundiais de arte.

O júri especial é composto por dois curadores estrangeiros — Lisa Phillips, do Whitney Museum of America, e Dan Cameron, do New Museum of Contemporary Art, ambos de Nova York — e pelo brasileiro Paulo Henschenhoff.

A presença de jurados estrangeiros e a inclusão do evento na programação da Bienal vão permitir que os artistas de nova geração sejam conhecidos também fora do país.

Na carta que enviou para a organização do "Antarctica Artes com a Folha" confirmando sua participação, Lisa Phillips observa que o projeto desperta grande interesse e significa, para ela, uma oportunidade de conhecer quais desenvolvimentos artísticos estão surgindo no trabalho de jovens artistas brasileiros.

O Whitney Museum de Nova York, tradicionalmente voltado para a arte norte-americana, começou a incluir em suas revistas

artistas latino-americanos. Por enquanto, essa participação está restrita a dois artistas do Brasil.

O projeto foi criado pela Folha. O patrocínio é da Cia. Antarctica Paulista, que investiu R\$ 1 milhão na realização do evento.

**Viagens de março**

Os curadores já definiram os 13 municípios brasileiros que serão visitados neste mês. Nesta primeira etapa, são escolhidas capitais, centros regionais e municípios adjacentes (veja quadro ao lado).

Até o final do período de viagens, terão sido incluídos no roteiro dos curadores municípios menores e mais afastados.

Segundo Isabella Prata, da comissão organizadora do "Antarctica Artes com a Folha", os curadores têm total autonomia. São eles que definem os locais em que irão.

Cada um determina também seu próprio método de trabalho, como colher informações junto a escolas de arte, percorrer a cidade visitando cada ateliê, fazer contatos com grupos artísticos etc.

Os cinco curadores são jovens, ligados a diferentes áreas da expres-

são em artes visuais. Não há um curador-chefe; as decisões serão todas tomadas por consenso. Isso assegura a multiplicidade de olhares e evita que seja tomada uma única direção para os critérios de escolha dos artistas.

O grupo de curadores é formado por Lorenzo Mammì, professor de História da Música na USP; Luette Lagnado, jornalista, curadora e conferencista; Stella Teixeira de Barros, curadora, historiadora, crítica de arte e professora de História da Arte na Faculdade de Artes Santa Marcelina; Nelson Brissac Peixoto, professor da PUC-SP, e Tadeu Jungue, diretor de filmes publicitários e videomaker.

O projeto "Antarctica Artes com a Folha" admite uma grande variedade de linguagens dentro das artes visuais.

São dezois as modalidades admitidas pelos curadores: novas mídias, pintura, escultura, gravura, desenho, performance, vídeoarte, videointeratividade, fotografia, instalação, multimídia e design.

Informações pelo Caixa Postal 2401, CEP 01060-970 - São Paulo - SP



**Figura 3** PROJETO percorre todos os estados. *Folha de S.Paulo*, 4 mar. 1996

**Figura 4** Lisette Lagnado e Lorenzo Mammì visitam ateliê durante viagem de pesquisa a Salvador. *Fotografia: Luiz Caversan*. Fonte: Folha Imagem

**Figura 5** A artista Fernanda Terra apresenta seu projeto de instalação para o curador Nelson Brissac Peixoto, durante prospecção no Rio de Janeiro. *Fotografia: Luiz Caversan*. Fonte: Folha Imagem

**Figura 6** CURADORES garimpam talentos (detalhe). *Folha de S.Paulo*, 22 jun. 1996

# Curadores garimpam talentos

*O trabalho é como o de um garimpeiro: locais distantes, pesquisa, fuça, revolve artistas e obras atrás do talento escondido. O projeto "Antarctica Artes com a Folha", em reta final, visitou mais de mil ateliês em 63 cidades do país todo. A Folha acompanhou os curadores em busca da nova geração de artistas brasileiros*

Curador Lorenzo Mammì passa diante de obra de arte durante visita ao centro cultural Dannemann

**Antifaça**  
**Reggae desbancam Noite**  
 de artistas do ELIA

Pág. 4-8  
**Livros resgatam**  
**primeira geração**  
**do feminismo**

Ensaio recuperam a  
 glória do movimento nos  
 Estados Unidos

**O melhor da TV**

"Metropolis"  
 Reportagem sobre o Festival de  
 Cannes  
 Cultura, 27/30

POX "Gênesis - Móbile  
 Semelhante"  
 Filme de David Cronenberg  
 Fox, 2/5

Pág. 4-8  
**Paulinho da**  
**Viola e Zizi Possi**  
**cantam em NY**

Artistas brasileiros  
 participam do JVC Jazz  
 Festival, nos EUA



Alexandre Herchcovitch mostra sua coleção outono-verão - Pág. 4-1

# Sexo e religião convivem no jovem artista brasileiro



Isabella Prata, da curadoria do projeto "Antarctica Artes com a Folha", que já visitou 69 cidades brasileiras

*O projeto "Antarctica Artes com a Folha" já visitou cerca de mil ateliês em 69 cidades de todo o país. A curadoria coordenada por Isabella Prata constatou que temas como sexo, religião, corpo e memória são constantes preocupações dos jovens artistas. O projeto já prova que nem só de eixo Rio-SP vivem as artes plásticas do Brasil.*

## Seleção final será em julho

De cerca de mil ateliês visitados, a comissão de seleção do projeto "Antarctica Artes com a Folha" já selecionou cerca de 30, que deverão passar por novas etapas. A seleção final, em julho, vai considerar cerca de 40 artistas de até 33 anos para uma mostra coletiva em 27 de setembro e 17 de novembro, em São Paulo. A mostra já faz parte do calendário da 29ª Bienal Internacional de São Paulo. O projeto conta com um investimento de R\$ 1,5 milhão, patrocinado pela Folha, Antarctica Paulista, Itaú, Itaú e a seleção dos artistas são feitas pelos curadores Lennox Soares, Lisette Lagnado, Nelson Assunção, Fátima, Tadeu Junglé e André Teixeira de Barros e uma seleção preliminar durante os meses de março e abril.

Os 30 artistas selecionados, selecionados pelos curadores norte-americanos Dan Cameron e Lisa Shapiro e pelo curador brasileiro Alexandre Herchcovitch, ganharão viajem para a Documenta de Kassel e a Bienal de Viena, em 97.

## Estados já visitados pelos curadores

**Estados já visitados pelos curadores**

- Acre
- Alagoas
- Bahia
- Ceará
- Espírito Santo
- Goiás
- Maranhão
- Mato Grosso
- Minas Gerais
- Pará
- Pernambuco
- Piauí
- Rio de Janeiro
- Rio Grande do Sul
- Rondônia
- Sergipe
- Tocantins

**Estados já visitados pelos curadores**

- Acre
- Alagoas
- Bahia
- Ceará
- Espírito Santo
- Goiás
- Maranhão
- Mato Grosso
- Minas Gerais
- Pará
- Pernambuco
- Piauí
- Rio de Janeiro
- Rio Grande do Sul
- Rondônia
- Sergipe
- Tocantins

**CELSO FIORAVANTE**  
 da Folha

Lançado em fevereiro último, o projeto "Antarctica Artes com a Folha" atinge neste mês um quarto digital de visitas. A cerca de mil ateliês em 69 cidades do país em busca de jovens talentos nas artes plásticas.

Ventes quatro meses de vida e de visitas, foi possível detectar que sexo e religião são dois temas constantes na produção e na formação da identidade dos jovens artistas.

**Religião**  
 "Semos um país místico e isso fica claro na produção artística emergente no país, mas é uma religiosidade muito particular, ligada a questões como identidade e memória. A arte brasileira é muito intimista", disse Isabella Prata, coordenadora da curadoria do projeto.

Intimista também é o termo usado por Nelson Brissac Petroni, um dos cinco curadores responsáveis pela seleção dos jovens artistas.

"O que fica mais evidente é a manipulação de uma espiritualidade e uma dedicação do artista a um espaço mais íntimo, talvez até pelas dificuldades de ele se manifestar. Existe uma ruptura com o espaço público e uma maior dedicação ao inconsciente, à interioridade. O artista dá significados particulares a pequenas objeções, que vivem significação em uma vida progressiva", disse.

Segundo o curador, quando a religiosidade aparece de maneira explícita, por meio de imagens de santos ou alguns ligados à tradição religiosa, ela é tratada com ironia.

"Existe sempre um distanciamento crítico muito grande. Esta nova geração não é ingênua", disse.

A curadora Lisette Lagnado diz que religiosidade e sexualidade fazem parte de um mesmo discurso e que remetem a um processo de autoconhecimento do artista.

"As duas questões fazem parte de uma renovação da indústria e da memória do artista. O ponto de encontro da sexualidade e da religiosidade é a memória. Não existe aqui a questão da culpa e do remorso, mas uma busca de verdade e de sentimento. Aceito que a arte esteja ocupando o lugar da psicanálise. Já que ela é o lugar de busca da auto-referência, onde você se deixa entregar às suas reminiscências", disse.

**Corpo e sexualidade**  
 O conceito da sexualidade também se torna independente na discussão da formação da identidade.

"É impossível não falar em sexo quando se fala em identidade", disse Isabella Prata.

Brissac Petroni concordou, mas observa que o sexo é só da dimensão da questão do corpo na arte contemporânea.

"Muitos trabalhos em que a manipulação do corpo aparece sob um viés erótico, mas também sob um viés místico, por meio de costuras que remetem à reordenação do corpo e de sua identidade. A questão do corpo é mais importante que a do sexo, pois ele se mostra como objeto de manipulação. O corpo é tratado sem nenhuma reverência ou romantização. É o corpo ao alcance da mão", disse.

**Identidade e interioridade**  
 Em muitos casos, as questões de sexualidade e religiosidade se tornam tão íntimas que se fundem na formação da identidade do artista.

Marcos Moraes, professor de História da arte na FAAP e assistente da curadora Lisette Lagnado, visitou cidades da região Norte, Nordeste e Sudeste. "Em todos os lugares que visitei, os conceitos de

religião e sexualidade eram muito fortes, mas em alguns lugares, como Vitória, a falta dos dois era mais evidente", disse.

No Nordeste, segundo Moraes, uma fusão aparece como preocupação para trabalhar memórias e cultos, mas também como um conceito estético, desvinculado de dogmas.

"Sexo e religião estão juntos, mas o espectro do mal não está carregado. Há uma consciência da proximidade desses dois conceitos, mas a questão do sacrifício está mais leve", diz Lagnado.

Segundo Brissac Petroni, o hibridismo é característica da nova geração. "São artistas híbridos, com duas dimensões em diferentes suportes. Gosto dessa geração que estamos descobrindo, pois ela não se julga. Tem os diferentes linguagens, mesmo não dominando a técnica", disse.

Fuza Isabella Prata, além da religiosidade e da sexualidade. Ela observa que o sexo é só da dimensão da questão do corpo na arte contemporânea.

"Muitos trabalhos em que a manipulação do corpo aparece sob um viés erótico, mas também sob um viés místico, por meio de costuras que remetem à reordenação do corpo e de sua identidade. A questão do corpo é mais importante que a do sexo, pois ele se mostra como objeto de manipulação. O corpo é tratado sem nenhuma reverência ou romantização. É o corpo ao alcance da mão", disse.

Em muitos casos, as questões de sexualidade e religiosidade se tornam tão íntimas que se fundem na formação da identidade do artista.

Marcos Moraes, professor de História da arte na FAAP e assistente da curadora Lisette Lagnado, visitou cidades da região Norte, Nordeste e Sudeste. "Em todos os lugares que visitei, os conceitos de

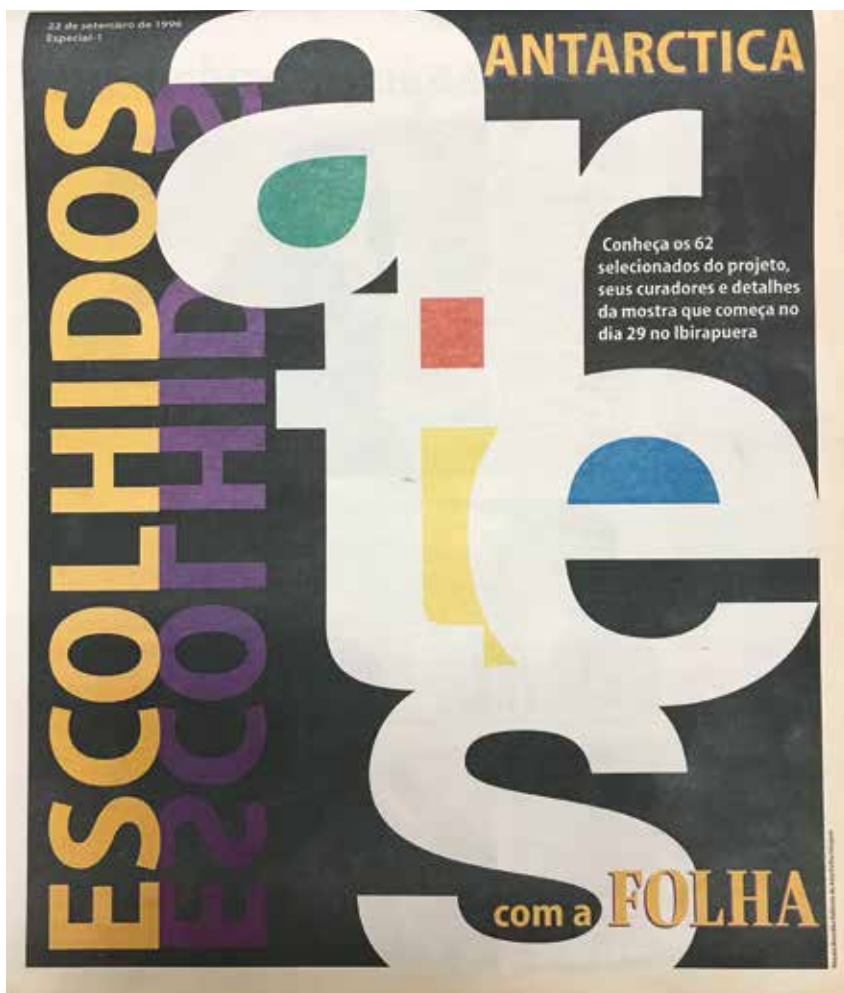
Figura 7 FIORAVANTE, Sexo e religião convivem no jovem artista brasileiro. Folha de S.Paulo, 20 maio 1996j



**Figura 9** Debate “O jovem artista e o mercado de arte” no auditório da *Folha de S. Paulo*. Da esquerda para a direita: o crítico Alberto Tassinari, a artista Sandra Kogut, o ministro da Cultura Francisco Weffort, o repórter Mario Cesar Carvalho, Marcantônio Vilaça e Nuno Ramos. Fotografia: Niels Andreas. Fonte: Folha Imagem



**Figuras 10 a 22** *ESCOLHIDOS Antarctica* Artes com a *Folha* (encarte especial). *Folha de S. Paulo*, 22 set. 1996



# Conheça os 62 artistas escolhidos

**Marcia Xavier,** 29, é mineira de Belo Horizonte. Trabalha em São Paulo e expõe seus trabalhos desde 1994. Ela é uma fotógrafa que trabalha com a formação e a deformação do corpo. É uma vertente da questão orgânica



Janete Longo/Folha Imagem



Gianni Pireira/Folha Imagem

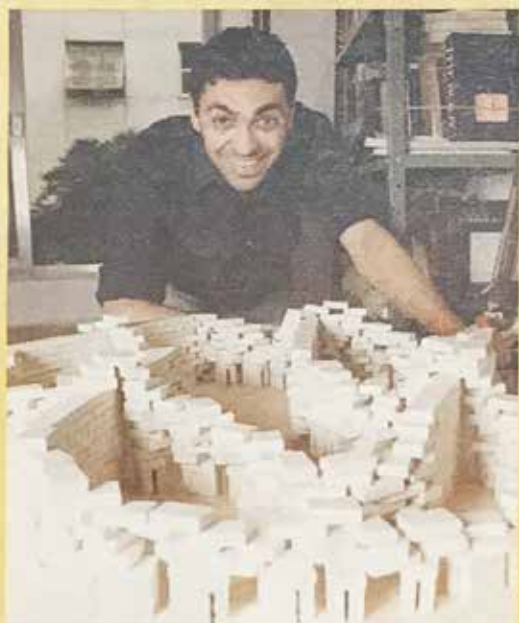
**Marcelo Gabriel,** 25, é dançarino performático. Nasceu e vive em Belo Horizonte. Trabalha com a dor e o sofrimento em textos do dramaturgo francês Antonin Artaud. Atuou com o grupo Dança Burra em espetáculos como "Disneyfrenia", "O que É Ser Gay no Brasil", "As Piranhas Também Usam Kolynos" e "Dança Burra". Prepara uma nova performance

Xando Pereira/Folha Imagem



**Marcondes Dourado,** 23, nasceu e vive em Salvador. Em 95, participou da Bienal do Recôncavo e, em novembro, estará no Vídeo Brasil. Usa signos retirados da tradição baiana em instalações multimídia, performances e documentários. Participa da mostra com uma instalação

Dedá Cardoso/Folha Imagem



**José Damasceno,** 27, nasceu e vive no Rio de Janeiro. Realizou em 1995 a mostra "Octopos", na galeria Camargo Vilaça (SP). Escultor versátil, utiliza diversos materiais, como vidro, madeira e cimento. Planejou uma escultura-instalação que remete à idéia de ruínas

Leniza Pinheiro/Folha Imagem



**Lucia Koch,** 29, é de Porto Alegre, mas vive em São Paulo. Visa a questão do imaterial. Prepara uma instalação para o projeto, em que trabalhará apenas com luz natural e artificial e discutirá questões como imaterialidade, transparência e espaços interno e externo

Alberto Folha/Imagem



**Félix Bressan**, 32, nasceu em Caxias do Sul, mas vive em Porto Alegre. Realizou individuais na galeria Thomas Cohn (RJ) e no Centro Cultural São Paulo no ano passado. Constrói corpos vazios e ausentes, com restos e sucatas, que remetem a Marcel Duchamp. Vai expor duas esculturas

Rita Carlini/Folha Imagem



**Tatiana Grinberg**, 29, é carioca. Realizou três individuais neste ano: "Cenestesia Cirúrgica", "Desenhos e Objetos" e "Continents". Realiza um trabalho asséptico, que pode usar mesas metálicas ou vidro, discutindo questões como transparência e corpo

**REPERCUSSÃO**

*Há muitos anos não se fazia um mapeamento como este. O fato de os curadores irem atrás dos artistas foi fundamental. É de se comemorar a oportunidade de uma grande empresa se voltar para as artes plásticas, que normalmente são marginalizadas no âmbito cultural. A lista dos artistas é representativa do que está sendo feito no país.*

Marcelo Vilaça, galerista

Lenise Figueira/Folha Imagem



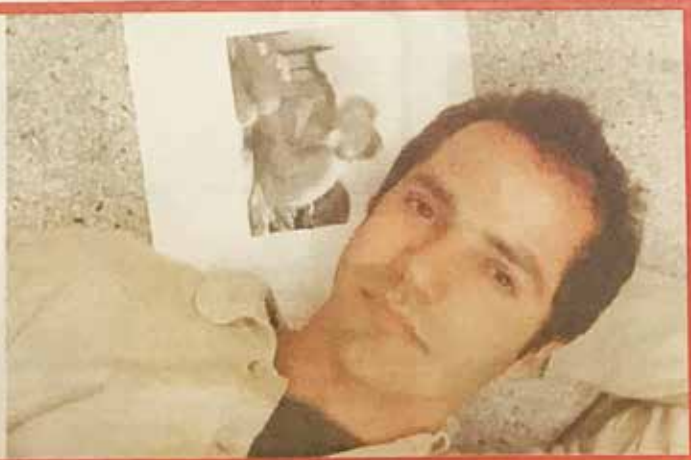
**Isadora Zero**, 21, fez sua primeira exposição em 1995. Paulistana, Isadora sempre pintou as mesmas coisas. São partes de um mobiliário, como sofás, camas e cadeiras. Trabalha com motivos florais repetitivos

Giovane Ferraz/Folha Imagem

**Roberto Bethônico**, 32, nasceu em Itabira (MG) e se transferiu para Belo Horizonte. Participou neste ano da Bienal de Pintura de Cuenca (Equador) e de mostra no Centro Cultural São Paulo. Vai apresentar uma instalação com desenhos e ovos, que reitem a questão orgânica, tão presente nos mineiros



Jauro Longo/Folha Imagem



**Mauro Restiffe**, 26, é um paulista que tem formação em cinema, mas se dedica à fotografia. Ele é o único fotógrafo com abordagem clássica. Traz uma reflexão sobre a vivência dos espaços e das pessoas

*Restiffe vê detalhes fantasmagóricos. Deixa clara sua situação de passagem.*

Nelson Brissac, curador

**Isadora Zero tem**

**21**

anos e é a artista mais jovem entre os selecionados

Giovane Pereira/Folha Imagem

**Rivane Neuerschwander,** 29, constrói objetos com formigas, pele de alho e cetim queimado; sempre procurando a matéria não usual, ela cria uma colagem sobre a tela. Nascida em Minas Gerais, já participou de exposições na Austrália e Argentina



**REPERCUSSÃO**

*O projeto é da maior importância. Pesquisa e coloca no mercado os novos artistas brasileiros e, além disso, faz um "link" entre esses criadores de vanguarda e os 134 artistas já consagrados do mundo inteiro que estarão na Bienal.*

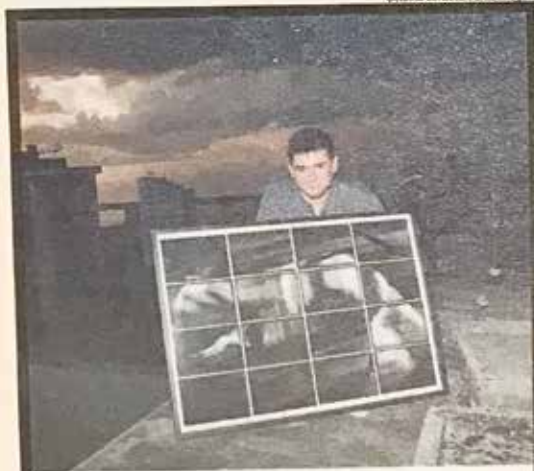
Edemar Cid Ferreira, presidente da Fundação Bienal de São Paulo

Duda Cardoso/Folha Imagem



**Valter Golfarb,** 32, é carioca. Realizou uma individual no Centro Cultural Cândido Mendes (RJ) no ano passado. Se apropria de elementos da iconografia religiosa judaica. Faz remissões ao alfabeto hebraico e ao espaço sagrado do templo de Jerusalém

Octávio Cardoso/Folha Imagem



**Alberto Bitar,** 25, nasceu e vive em Belém, no Pará. Participou da mostra "Espaços Urbanos", na Funarte do Rio, e de três Salões de Arte no Pará (92, 94 e 95). Procura novas texturas fotográficas por meio da ampliação máxima de detalhes do fotograma. Vai apresentar três obras

Lenice Pinheiro/Folha Imagem



**Roberta Fortunato,** 32, nasceu e vive em São Paulo. É artista da Galeria Triângulo (SP). Usa temas como a relação amorosa entre seus personagens e o sadomasoquismo, em esculturas em madeira



**André Burian,** 30, nasceu e vive em Belo Horizonte. Participou no ano passado da 5ª Bienal de Santos, entre outras mostras. Seu trabalho se aproxima da pintura pop, em retratos e imagens deformadas. Vai apresentar duas pinturas

*Apesar de jovem, a artista plástica Rivane Neuerschwander já criou uma escola. Tem muita gente fazendo Rivane*

Lisette Lagnado, curadora

**O prédio mede**

**7**

mil metros quadrados de área total; a mostra acontece em edifício de Oscar Niemeyer



Janete Longo/Folha Imagem



**Sandra Cinto, 28**, nasceu em Santo André, mas vive em São Paulo. É artista da casa Triângulo, onde fez individual em 1994. Realiza uma pintura metafísica e figurativa, em que cria imagens de céus. Cria ainda objetos, como grandes lustres, que também remetem à questão da luz divina

Lenise Pinheiro/Folha Imagem



**Keila Alaver, 25**, nasceu em Santo Antonio da Platina (PR), mas vive em São Paulo. Estuda artes plásticas na Faap. Aborda com frieza e crueldade questões autobiográficas e temáticas relacionadas à infância. Apresentará duas obras: uma "light box" e uma obra em impressão colorida em lona

*Keila Alaver já possui uma linguagem própria. Seu trabalho tem continuidade, e isso foi muito importante na hora da seleção.*

Ussette Lagnado, curadora

Dos selecionados,

**23**

artistas trabalham na cidade de São Paulo

Dedá Cardoso/Folha Imagem

**Fábio Carvalho, 31**, nasceu no Rio. Não possui formação artística (formou-se em biologia marinha). Se aproxima das questões da identidade, transparência e simbiose na videoinstalação que apresentará na mostra



Dedá Cardoso/Folha Imagem



**Cabelo (Rodrigo Saad), 29**, nasceu em Cachoeiro de Itapemirim (ES) e vive no Rio de Janeiro. Herdou a tradição performática de artistas como Arthur Barrio e Tunga. Realiza performances em que pessoas encapuzadas tentam "pescar", usando como varas os olhos que saltam do capuz para o vazio.

Lenise Pinheiro/Folha Imagem



**Kiko Goifman e Alberto de C. Alves, 27 e 31**, são videomakers. O primeiro dirigiu "Tereza" e "Clones, Bárbaros e Replicantes". O segundo é fotógrafo e diretor de fotografia do livro "Tipos de Lixo". Preparam uma videoinstalação para o evento

#### REPERCUSSÃO

*O projeto me parece um belo investimento, por atingir, dentro da cultura, uma área esquecida e, dentro dessa, o trabalho mais árduo: a busca de talento emergente. Para as galerias, deverá ser uma fonte de informação da melhor qualidade. A única falha foi o limite de 32 anos, que não permite a descoberta de artistas que produzem 'arte dos 90' de excelente qualidade.*

Thomas Cohn, galerista

**Stela Barbieri, 30,** nasceu em Araraquara, mas vive na capital paulista. Trabalha com látex e incorpora objetos em instalações. Possui forte relação com os materiais que usa, o que a aproxima da Geração 80. Vai apresentar uma instalação



Janete Longo/Folha Imagem

## REPERCUSSÃO

*Acho interessante ver a iniciativa privada investindo em jovens artistas não restritos ao eixo RJ-SP. Centralizar a exposição próxima à Bienal foi boa idéia. É muito legal ter este contraponto efervescente.*

Georgia Kyriakakis, artista plástica, participa da 23ª Bienal de São Paulo

Janete Longo/Folha Imagem



**Marco di Giorgio, 23,** nasceu e vive em São Paulo. Participou neste ano da feira de Caracas, na Venezuela. Em suas pinturas, Di Giorgio mistura paisagens de um imaginário fantástico, quase naif, com personagens retirados de fotografias de família, que surgem como fantasmas

Lenise Pinheiro/Folha Imagem



**Ricardo Frantz, 32,** nasceu em Caxias do Sul. Participou de coletivas e individuais no Rio Grande do Sul. Cria ambientes em que reordena obras suas e objetos do cotidiano, propondo uma perversão do olhar

Govanil Pereira/Folha Imagem



**Sônia Guggisberg, 32,** nasceu em São José do Rio Pardo, mas vive em São Paulo. Participou das edições 95 e 96 do Projeto Macunaíma, na Funarte do Rio. Pinta grandes lonas monocromáticas. As dobras que a artista produz na obra dão-lhe um efeito escultórico e também remetem ao abstracionismo



**O Grivo** é formado por Felipe de Oliveira Amorim, 28 (computadores), Marcos Moreira Marcos, 29 (percussão), e Nelson Pimenta Soares Filho, 29 (percussão); o grupo mistura música e performance desde 1991

*A Sonia Guggisberg introduz a questão da dobra, que é também a questão do barroco. É um barroco enxugado.*

Stella Teixeira de Barros, curadora

foram trocados

# 700

metros quadrados de vidros na reforma do pavilhão Padre Manoel da Nóbrega

Dadá Cardoso/Folha Imagem



**Efrain Almeida, 32**, é cearense e vive no Rio. Expôs neste ano na Camargo Vilaça (SP), no MAM-SP e no Paço Imperial (RJ). Trabalha com iconografia religiosa e homossexual em pequenas esculturas em madeira. Dá caráter contemporâneo ao artesanato nordestino

Dadá Cardoso/Folha Imagem



**Jarbas Lopes, 31**, nasceu no Rio de Janeiro, mas vive em Niterói, onde constrói grandes painéis cruzando fitas plásticas coloridas. Realizou sua primeira individual, "Água", em 1996, no Centro Cultural Cândido Mendes (RJ). Sua obra faz remissão a Hélio Oiticica

Janete Longo/Folha Imagem



**Lilia Kawakami, 31**, é paulistana e participou de algumas mostras em 1996, como a 1ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba. Trabalha com lente olho-de-peixe, com a qual distorce seu próprio corpo. Vai apresentar uma série de sete fotografias

Julio Cesar Souza/Folha Imagem



**Gabriele Gomes, 25**, nasceu em Curitiba. Circunda um universo delicado que remete a questões latentes como o corpo e a memória. Vai apresentar duas telas e três objetos (linha costurada em travesseiro, chapa de vidro sobre travesseiro e tinta e leite sobre travesseiro)

Giovani Pereira/Folha Imagem



**Rodolfo Magalhães, 28**, terá uma das mais curiosas obras mostradas na exibição: um CD-ROM. Desde 1993 o artista nascido em Muzambinho, Minas Gerais, se dedica às imagens em movimento. No ano passado ele dirigiu o vídeo "Sobre o Tempo", da banda Pato Fu

**REPERCUSSÃO**

*Este projeto tem duas vertentes importantes. Por um lado, é interessante ver uma empresa que trabalha com produtos de massa dando espaço para um campo normalmente restrito. Empresas de massa costumam só se envolver com espetáculos de massa. Fundamental é também o modo como o processo foi conduzido, que abre possibilidades para artistas com poucas chances de aparecer. Espero que outras grandes empresas sigam esse exemplo.*

Marcos Mendonça, secretário estadual da Cultura

**Foram visitados**

**1,3**

mil ateliês em todos os Estados do país; participaram da pesquisa dez curadores

### REPERCUSSÃO

A iniciativa é muito boa, principalmente para os jovens. Com a ausência de salões de arte, os artistas não têm como aparecer. Os escolhidos para este projeto terão algo muito importante: o aval de críticos competentes e de renome.

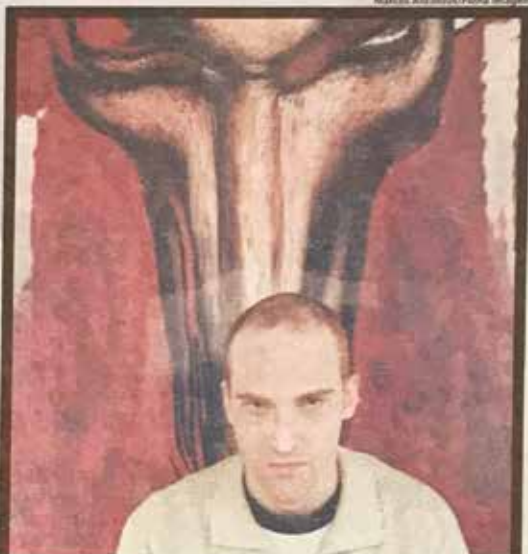
Raquel Arnaud, galerista

### Equipe de

# 90

operários participou da reforma do prédio para o evento

Marco Antunes/Folha Imagem



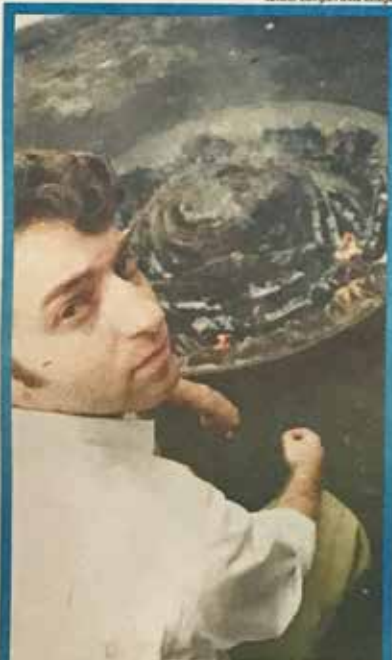
Muti Randolph, 29, nasceu no Rio de Janeiro e fez sua primeira individual há dez anos. Uma instalação será mostrada para exemplificar seu "manicômio": um CD-ROM interativo em que se encontram celas com figuras que lembram malucos

Dadá Cardoso/Folha Imagem



Martinho Patricio, 32, terá duas obras em cetim, renda e bico de cambraia sobre madeira. Martinho mora na cidade onde nasceu: João Pessoa. Recupera uma tradição popular: tem fascínio pelas roupas usadas em cerimônias religiosas

Janete Longo/Folha Imagem



Tônico Lemos, 28, nasceu em Belém e se graduou em arquitetura na FAU/USP. Está radicado em São Paulo. Realizou, em 1996, no Rio de Janeiro, a mostra "O Jardim das Confissões". Suas obras utilizam grandes volumes de algodão. Prepara uma instalação para o evento

Giovani Pereira/Folha Imagem



Patrícia Azevedo, 32, fotógrafa de Recife, vive em Belo Horizonte. Expôs neste ano em coletiva de fotografia brasileira em Londres. Enfoca questões como memória, infância e família em fotomontagens. Apresentará cinco fotocomposições

Janete Longo/Folha Imagem



Edilaine Cunha, 23, nasceu em São Paulo. Estudou artes plásticas na Faap. Abordou a questão da invisibilidade da obra em trabalhos em que pintava uma parede, fotografava o resultado e depois o projetava sobre a mesma parede

### REPERCUSSÃO

Achei excelente a iniciativa de "desfronteirizar", de sair do eixo RJ-SP. Faria apenas duas modificações: acabaria com o limite etário, já que Tomie Ohtake, por exemplo, começou aos 40 anos e intensificaria o contato com projetos parecidos no exterior.

Ricardo Ribenboim, diretor do Paço das Artes

### Foram gastos

# 300

mil dólares na reforma do pavilhão e montagem da exposição



Romar Sardoual/Folha Imagem

**Divino Sobral, 30**, é autodidata; vivendo em Goiás, lugar onde nasceu, ele terá quatro esculturas exibidas no projeto. Expôs pela primeira vez em 1992, com uma série chamada "Objetos"



Rodney Siqueira/Folha Imagem

**Vânia Mignone, 29**, parte da xilogravura para repensar conceitos dos surrealistas. Nascida em Campinas, interior de São Paulo, realizou sua primeira individual apenas neste ano

*As imagens de Vania Mignone são por muitas vezes caricatas e singelas. A artista retoma o espírito do surrealismo*

Lorenzo Mammi, curador

**Não são capitais**

**2**

das cidades com artistas escolhidos: Campinas (com Vania Mignone) e Niterói (com Jarbas Lopes)

**Luiz Duva, 31**, nasceu em São Paulo. É autor de vídeos como "A Paixão Segundo Bruce" e "Deus Come-se". Para o projeto, traz uma videoinstalação em que a sombra do espectador vai criar as chamas que estão sendo retroprojetadas em um telão

Dada Cardoso/Folha Imagem



Lenise Pinheiro/Folha Imagem

**REPERCUSSÃO**

*O Brasil é um país muito grande. Iniciativas como essa aproximam muito as nossas fronteiras artísticas. Um projeto semelhante foi implantado na Bienal de Veneza, o que alavancou muitos artistas no cenário internacional. Acredito que o projeto "Antártica Artes com a Folha" poderá fazer o mesmo no nosso país.*

Nara Roesler, galerista



**Laura Lima, 25**, é de Governador Valadares (MG), mas vive no Rio de Janeiro. Estuda filosofia. Vai produzir uma performance/escultura em que uma garota vai pular corda em uma piscina de gelatina comestível vermelha. Seu trabalho quer incorporar o efêmero, a pulsão e o movimento das pessoas



Sergio Cardoso/Folha Imagem

**Fátima Nader, 30**, nascida em Vitória, fez sua primeira exposição, "Objetos", em 1990. Duas de suas obras estarão na mostra. Ela faz um trabalho figurativo em acrílico, em que usa palavras sobre a tela

**Marepe, 26,** realizou sua primeira exposição individual, uma instalação, na Bahia, em 1990. Sua obra enfoca questões sociais, mas sem dramas. Há em suas instalações uma carga de ironia. Tenta recuperar o aspecto estético das feiras nordestinas e da pobreza.



Xandó Pereira/Folha Imagem



Janeiro Longo/Folha Imagem

**Eli Sudbrack, 28,** nasceu no Rio de Janeiro, vive atualmente em São Paulo. Suas fotografias consistem na imitação das posturas de revistas gays. Ele mesmo se fotografa, com as características das fotos originais.

Waldia Marques/Folha Imagem

**Nydia Negromonte, 31,** nasceu em Lima, no Peru. Radicada em Belo Horizonte, sua obra cria uma "rede de traços"; sua mais recente exposição aconteceu na galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro



Giovane Pereira/Folha Imagem

**Flávia Mutran, 28,** nasceu no Pará, com trabalhos expostos em Brasília, Belém e Londres. Mutran usa a intervenção na fotografia, utilizando-se de elementos para a alteração da imagem



**Afonso Tostes, 31,** nasceu em Belo Horizonte, mas reside no Rio de Janeiro; assistente de Antonio Dias, fez uma exposição com pinturas de caveiras; produz também pinturas com jatos de água e de grafite, que fazem linhas abstratas



Dadá Cardoso/Folha Imagem

**REPERCUSSÃO**

*Estou otimista e curioso com o projeto. As pessoas envolvidas têm vínculos muito fortes com a arte contemporânea. Espero que não seja apenas uma iniciativa efêmera. Espero que o empreendimento perdure e vire referência cultural tal como o Free Jazz.*

Fábio Magalhães, diretor-presidente do Memorial da América Latina

**O projeto visitou**

**66**

idades entre março e agosto, passando por cerca de 1.300 ateliês

*Vejo muito humor no trabalho de Marepe, mas um humor crítico e ácido. Ele vê a pobreza de modo bem-humorado, mas sofre com isso. Tenta recuperar a estética das feiras nordestinas, Marepe é um Marcel Duchamp baiano.*

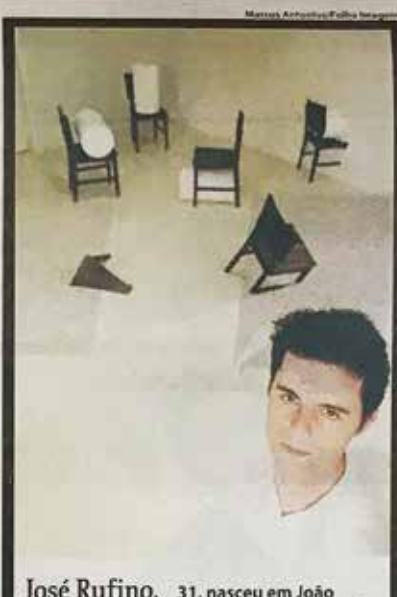
Lizette Lagnado, curadora

Janete Longo/Folha Imagem



**Mônica Rubinho, 25,** terá seis de suas obras mostradas. Paulistana, exhibe seus trabalhos desde o início da década de 90. Sua tendência é a da criação de um "diário íntimo". Seu universo é muito próximo ao de Leonilson

Marcos Antonacci/Folha Imagem



**José Rufino, 31,** nasceu em João Pessoa e realizou sua primeira individual neste ano. Sua instalação aborda a memória e o resgate de um universo familiar em trabalhos com móveis.

*A Mônica Rubinho tem uma ferocidade aparente, apesar de tratá-la de uma maneira muito contida. Existe uma certa contundência que é camuflada.*

Stella Teixeira de Barros, curadora

**Foram pintados**

**13**

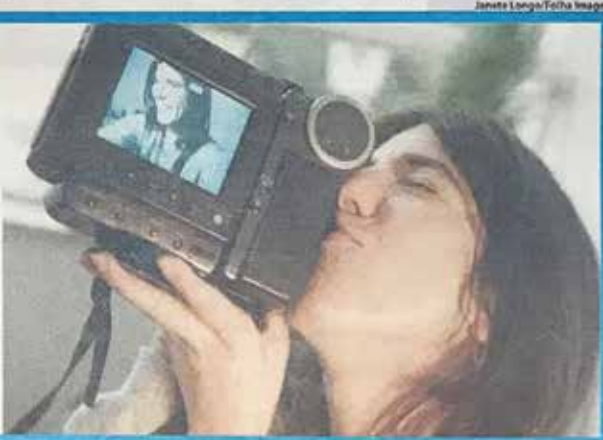
mil metros quadrados de área do pavilhão Padre Manoel da Nóbrega

Janete Longo/Folha Imagem



**Rosana Monnerat, 29,** terá 18 de suas obras exibidas na mostra. Nascida no Rio de Janeiro, mas radicada em São Paulo, ela se dedica à pintura (óleo sobre gesso) e à gravura. Monnerat participa desde 1985 de mostras individuais

**Inês Cardoso, 32,** nasceu e mora em São Paulo. Pertence a uma nova geração de videomakers. Seus trabalhos carregam sempre um caráter documental, mesmo quando tratam de questões intimistas. Realizou neste ano um documentário sobre o Festival Internacional de Artes Cênicas. Vai apresentar uma videoinstalação



Janete Longo/Folha Imagem



**Érika Verzutti, 25,** mostra suas pinturas em acrílico e vinil sobre tela. De São Paulo, sua questão é a cor da pele. Essa cor muda de fabricante para fabricante de tinta. Erika trabalha a pele com sutilezas de tonalidade

**REPERCUSSÃO**

*O projeto faz um excelente contraponto à Bienal, que é muito fechada. Mesmo o criticado limite de idade é correto. A partir da faixa dos 30, o artista já está maduro.*

Adriana Penteado, galerista

### REPERCUSSÃO

Para São Paulo, a grande contribuição do projeto é a de revitalizar um importante edifício público. Pouco a pouco, o setor privado se conscientiza da importância em investir na cultura.

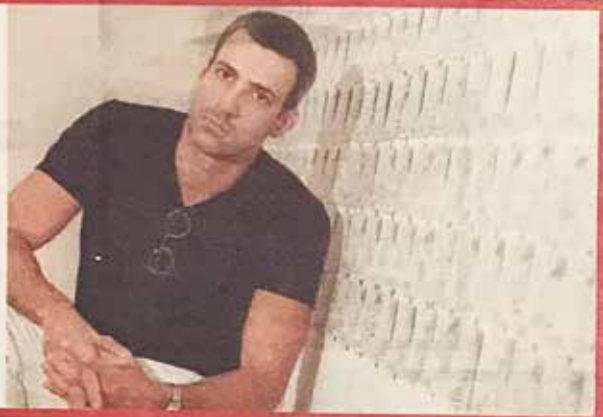
Rodolfo Konder, secretário municipal da Cultura

### Estima-se em

# 100

mil watts o consumo de energia necessário para iluminar a mostra

**Adriano Pedrosa, 31,** realizou sua primeira individual em 1992, em São Paulo. Nascido no Rio, vive e trabalha em Los Angeles (EUA); o público brasileiro conhecerá uma de suas audioinstalações, que são fragmentos de um discurso amoroso



Achutti/Folha Imagem

Eduardo Krug/Folha Imagem



Davi Zoccol/Folha Imagem

**João Carlos Lima (Lobão), 29,** é desenhista e fez o caminho inverso de grande parte dos artistas: nasceu em São Paulo e foi viver em uma cidade menor, Florianópolis. Não era artista até começar a desenhar como uma forma de terapia, incentivado pela mulher, também artista plástica. Vai mostrar 30 de seus trabalhos

Janete Longo/Folha Imagem

**Marcelo Sola, 25,** terá nove de seus desenhos feitos a lápis sobre papel exposto. Nascido em Goiânia, ele expõe seus trabalhos desde 1992. Sua obra se caracteriza pela simplicidade



Lenice Pinheiro/Folha Imagem

**Raquel Garbelotti, 23,** nasceu em Dracena (SP), mas vive em São Paulo. Participou de coletivas no Paço das Artes (SP) e no Salão Nacional de Artes Plásticas (Rio) no ano passado. Trabalha com inversão de escalas e jogos óticos na construção de seu novo mobiliário. Prepara uma instalação para o evento



Janete Longo/Folha Imagem

**Elaine Tedesco, 32,** nascida em Porto Alegre, apresenta uma instalação específica: faz comentários sobre o movimento, como o do vento. Sua primeira exposição aconteceu em 1988



**Jonathan Gall, 22,** nasceu na Venezuela, em Caracas, mas está radicado no Brasil, em São Paulo. Vai mostrar uma série de desenhos com lápis. Por vezes chega a rasgar o papel no ímpeto de deixar nele a marca. São desenhos sem pigmento, mudos







Giovani Pereira/Folha Imagem

**Cao Guimarães**, 31, nasceu e mora em Belo Horizonte, onde trabalha como fotógrafo. Realiza texturas quase materiais de imagens conseguidas com câmera de baixa sensibilidade. Vai expor quatro trabalhos



Darla Cardoso/Folha Imagem

**Fernanda Terra**, 31, é arqueóloga. Nascida em Presidente Prudente, interior de SP, vive no Rio. Para a mostra, trará uma instalação em que cria pigmentos na areia para criar a ilusão de ocultamento



Guillermo A.C./Divulgação

**Guillermo A.C.**, 25, argentino de Rosário, vive em Porto Alegre. Propõe para o projeto dípticos (obra formada por duas partes que se espelham) com reproduções gráficas de fotografias orgiásticas do Carnaval



Giovani Pereira/Folha Imagem

**Adriane Gallinnari**, 30, é pintora. Nasceu e reside em Belo Horizonte. Expôs no ano passado em Nova York. Vai produzir três obras em tinta acrílica sobre tela. Sua obra, geralmente em preto-e-branco, traz influências da arte pop e das histórias em quadrinhos

#### REPERCUSSÃO

*O projeto é muito interessante pelo seu recorte amplo. Há alguma coisa em ebulição. Diversas instituições estão em busca de novos talentos. Talvez seja uma espécie de "síndrome de fim de século".*

Lisbeth Rebollo Gonçalves, diretora do Museu de Arte Contemporânea/USP

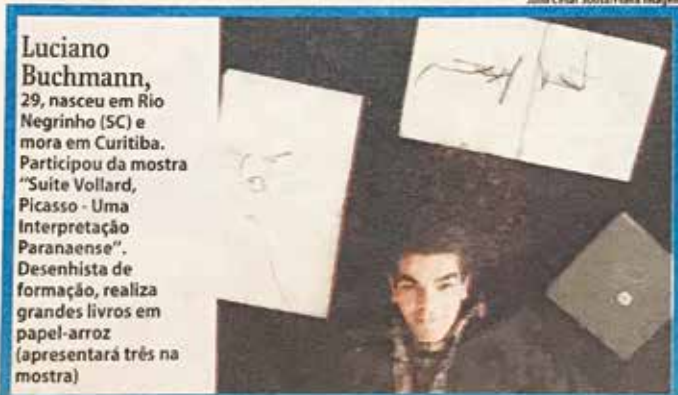
*A Daniela Kutschat é uma das poucas artistas ligadas — ou interessadas — em uma tecnologia de ponta. O custo desse tipo de investigação é muito limitante. Foi uma surpresa encontrá-la. Ela é muito cuidadosa e persistente*

Stella Teixeira de Barros, curadora

#### Foram visitados

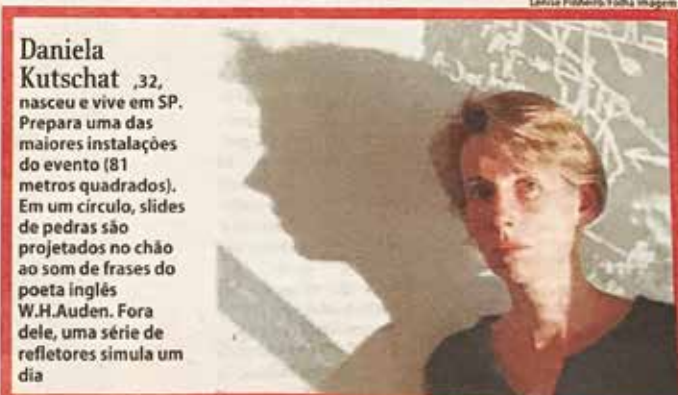
# 26

Estados, além do Distrito Federal



Julio César Sousa/Folha Imagem

**Luciano Buchmann**, 29, nasceu em Rio Negrinho (SC) e mora em Curitiba. Participou da mostra "Suite Vollard, Picasso - Uma Interpretação Paranaense". Desenhista de formação, realiza grandes livros em papel-arroz (apresentará três na mostra)

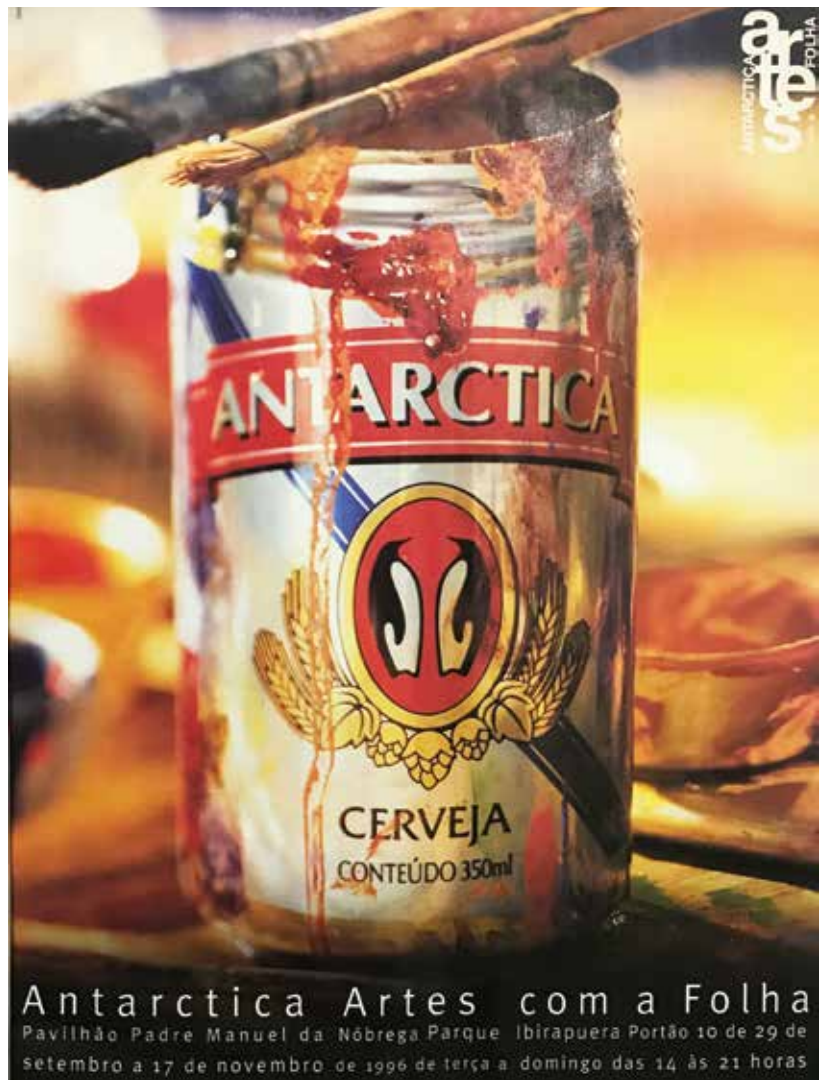


Leticia Figueira/Folha Imagem

**Daniela Kutschat**, 32, nasceu e vive em SP. Prepara uma das maiores instalações do evento (81 metros quadrados). Em um círculo, slides de pedras são projetados no chão ao som de frases do poeta inglês W.H.Auden. Fora dele, uma série de refletores simula um dia



**Figura 23** Convite impresso.  
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



**Figura 24** ANTARCTICA artes com a Folha (anúncio publicitário).  
*Folha de S.Paulo*, 3 nov. 1996

**Figura 25** COMEÇA hoje a maior mostra de novos talentos da arte brasileira (anúncio publicitário). *Folha de S.Paulo*, 29 set. 1996

Começa  
hoje a maior  
mostra  
de novos  
talentos  
da arte  
brasileira.

ANTARCTICA  
arte  
SEP  
com a  
FOLHA

Antarctica Artes com a Folha.  
62 artistas de todo o Brasil.

Inauguração 29 de setembro às 11:00 horas, no antigo prédio da Prefeitura, no Parque Ibirapuera, portão 10. Entrada franca. Venha conhecer a maior mostra de novos talentos da arte brasileira. São 62 artistas trazendo o que há de mais atual na arte brasileira. Pinturas, vídeos, performances, fotografias, artes em computador, desenhos e esculturas. Antarctica Artes com a Folha. De 29 de setembro a 17 de novembro.

# "Antarctica Artes com a Folha" começa hoje em SP

Projeto expõe trabalhos de 62 novos artistas, selecionados em mais de 1.300 ateliês de 66 cidades do Brasil; a mostra tem início às 14h, no pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, no parque Ibirapuera



Instalação da exposição "Antarctica Artes com a Folha".

## JURÊ FRANCO PERPÉTUO São única para a Folha

A partir de hoje, o parque Ibirapuera vai se converter em um espaço privilegiado das artes em São Paulo. Ele estará abrigando, simultaneamente, as exposições regulares do Museu de Arte Moderna (MAM) e o projeto "Antarctica Artes com a Folha", que abrirá para o público hoje, às 14h.

São 62 artistas emergentes, com menos de 32 anos de idade. Eles foram selecionados por cinco curadores em seis assessorias que, em sete meses, visitaram 1.357 ateliês em 66 cidades de todos os 26 estados brasileiros, mais o Distrito Federal. Graças ao evento, São Paulo está ganhando um novo espaço cultural — o pavilhão Padre Manoel da Nóbrega. Ele será inaugurado às 18h, em solenidade com o governador Sérgio Gomes e o secretário estadual de Cultura, Marcos Mendonça.

De propriedade da Secretaria Estadual de Cultura, o prédio abrigava a Prefeitura de São Paulo até 1992, quando a então prefeita Luiza Erundina transferiu a sede para o Palácio das Indústrias, na região central da cidade.

De lá para cá, o prédio, projetado por Oscar Niemeyer em 1974, estava sem uso. A Cia. Antarctica Paulista reformou-o ao custo de R\$ 300 mil, devolvendo o prédio ao uso público.

O pavilhão tem 7.900 metros quadrados — uma caminhada muito mais rápida que os 41 mil metros quadrados da Bienal do Lixo.

Visitar o evento aos finais de semana só tem uma desvantagem — o parque fecha para carros. A dica é utilizar o estacionamento da Assembleia Legislativa, que abre das 6h às 18h.

A infra-estrutura do local (no qual é proibido fumar) inclui três telefones públicos com cartão, dois ba-

nheiros, máquinas de cermes e refrigerante e um bar, com serviço do "The Cube" — o mesmo que atua durante o Carlton Dance —, que inclui buffé de alimentação no sistema self-service.

Cartões para os telefones, lembranças e objetos de arte podem ser adquiridos na loja que fica ao lado do bar. Parte da renda da loja e do bar será destinada à entidade beneficente Casa da Aids.

## Monitoria

Um time de monitores estará empilhado em explicar as obras ao público durante a mostra. Pelo tel. 011/373-7724 é possível marcar visitas guiadas para grupos fechados, que podem ocorrer, inclusive, fora do horário normal de funcionamento do evento.

Quem for hoje ao "Antarctica Artes com a Folha" vai ver algumas atrações especiais.

O pavilhão tem um auditório, com

capacidade para cem pessoas que, aos domingos, vai abrigar performances de Laura Lima e Rodrigo Saad (Cabelo).

Hoje, entretanto, há duas performances adicionais: Marcelo Gabriel, às 15h, e, às 18h30, o grupo mímico O Grito (Nelson Pereira Soares, Marcos Moreira Marcos e Felipe de Oliveira Amorim).

O auditório abriga ainda, no dia 4, às 20h, palestra dos curadores do evento: Tadeu Langille, Nelson Bittar, Peixoto, Stella Teixeira de Barros, Lisette Lagoado e Lenisson Mammi.

E hoje o "Antarctica Artes com a Folha" tem sabor de suspense. Estará no ar toda a expectativa envolvendo a escolha de três artistas que ganharão uma viagem de dez dias, em julho de 97, para conhecer a Documenta, batizada feira de arte que acontece na cidade alemã de Kassel. Na terça-feira, dia 9, será divulgado o nome dos vencedores.

## REPERCUSSÃO

**Ricardo Teixeira**, galerista — "A exposição vai ser um estardalhaço. O empacotamento foi fundamental. Vou ver revelados artistas muito representativos neste momento e num futuro próximo. O projeto vai servir de referência como a produção de toda uma geração".

**Dora Longo Bahia**, artista plástica — "A grande contribuição do projeto foi aproximar curadores e artistas 'semi curricula'. O fato dos curadores viajarem e visitarem exposições alternativas, não só em galerias, também é muito positivo".

**Valú Orla**, galerista — "O projeto é maravilhoso. O fato de um jornal se aliar ao patrocinador é muito interessante. É a primeira vez que uma empresa privada

faz um investimento desse porte em artes plásticas. Patrocinamos futebol, rock, qualquer coisa, menos artes. Espero grande repercussão não só entre o público como entre os galeristas".

**Leda Catunda**, artista plástica — "Acho positiva toda iniciativa privada no ramo das artes plásticas. Gostaria que a iniciativa perdurasse, que o projeto acontecesse todo ano, ou pelo menos junto às férias. É importante dar espaço para novos nomes".

**Laura Strina**, galerista — "O projeto 'Antarctica Artes com a Folha' é super importante. Ele dá chance para artistas jovens mostrarem seus trabalhos num período em que muitos estrangeiros visitam o país por causa da Bienal".

Edição de Ana Paula Rodrigues

## Saiba tudo sobre o Antarctica Artes com a Folha

### • **Nome:** Antarctica Artes com a Folha

• **Sede:** Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega (entrada pelo parque 10)

• **Abertura oficial** (para convidados): hoje às 14h

• **Abertura para o público:** hoje às 18h

• **Horários:** terça a domingo, das 14h às 21h, incluindo feriados

• **Entrada:** grátis

• **Quando:** até 17 de novembro

• **Informações:** tel. 011/373-7724

• **Palavra dos curadores:** 4 de outubro, às 19h30, no auditório do Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega (local da exposição)

• **Performances:** Laura Lima: 24 de setembro às 13, 20 e 27 de outubro e 3, 10 e 17 de novembro, sempre às 18h

Marcelo Gabriel: 29 de setembro, às 15h

Rodrigo Saad: 25 de setembro, 6, 13, 20 e 27 de outubro e 3, 10 e 17 de novembro, sempre às 19h

O Grito: 29 de setembro, às 19h30

### • **Bar e Restaurante:** equipe da empresa The Cube serve saladas, sanduíches, tortas, yakisobons, sucos, pizzas, massas, tortas e vários tipos de sobremesas

• **Premiação:** os três artistas escolhidos ganham viagens de dez dias para a exposição Documenta de Kassel, em 1997

• **Loja:** lembranças, livros de bebê, cartões, xerxes e camisetas com reproduções de obras expostas no Antarctica Artes com a Folha estão à venda na loja, ao lado do Estabelecimento Internacional da área de artes plásticas. A renda obtida será revertida para uma instituição de caridade

• **Lojas de ônibus:** Jd. Maracanã-Pça. Pinac. (05041) V. Pedreira-Glorinha (0742)

Jd. Maracanã-Pça. Júlio Prestes (9999) Jd. Carolina-Pça. Júlio Prestes (0099)

Jd. Maracanã-Pça. Júlio Prestes (0099) V. Sta. Catarina-Lago S. Francisco (0184)

Jd. Maracanã-Lago S. Francisco (0178) Est. Maracanã-Lago S. Francisco (0611)

Jd. Maracanã-Pça. da Bandeira (0496) Jd. Condição-Pça. da Bandeira (0454)

Jd. Leste-Pça. da Bandeira (0455)



• **E-mail:** antarctica.folha@total.com.br  
• **Homepage:** <http://folha.net.com.br/brasil/antarctica.folha>

Figura 26 PERPÉTUO, Antarctica Artes com a Folha começa hoje em São Paulo. Folha de S. Paulo, 29 set. 1996



**Figura 27** Construção da expografia, segundo projeto de Álvaro Razuk e Paulus Magnus.  
Fonte: Folha Imagem



**Figuras 28 e 29** Cao Guimarães e Eliane Tedesco montam seus respectivos trabalhos.  
Fotografias: Rogerio Assis e Eduardo Knapp.  
Fonte: Folha Imagem





**Figura 30** *A etimologia secreta*, de José Damasceno (1996), primeira obra que o público acessava ao chegar no primeiro andar do Pavilhão Manoel da Nóbrega, onde a exposição ocorreu. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.109

**Figura 31** *Cauda II (obra fechada)*, da série *Corpo ausente* (1996), de Felix Bressan, situada também nas proximidades da entrada do espaço. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.89



**Figura 32** Infográfico com localização dos artistas e obras na mostra, segundo publicado no encarte especial da *Folha de S. Paulo*. Este foi o último documento de expografia encontrado pela autora da tese. Apesar de mais atualizado do que as plantas arquitetônicas arquivadas por Álvaro Razuk, ele pode não conter mudanças feitas na montagem. Fonte: ESCOLHIDOS *Antarctica Artes com a Folha* (encarte especial). *Folha de S. Paulo*, 22 set. 1996



Roberto Bethônico prepara instalação com cimento e sal grosso no parâmetro Padre Manoel da Nóbrega (antiga sede da prefeitura), no Bixaguera, que vai abrigar a partir de domingo a mostra "Antarctica Artes com a Folha"

## 'Antarctica Artes' traz de tudo um pouco



Carlos Lima, o Lobão, de Florianópolis, com seus desenhos

**CURSO FIORAVANTE de Reportagem Luz**

Prepare-se: começa neste domingo a mostra "Antarctica Artes com a Folha", evento de artes plásticas que propõe para o visitante uma experiência estética daquelas difíceis de se ter no Brasil.

São obras de 52 jovens artistas emergentes, frescos, virgens para o grande público. Foram selecionados depois de sete meses de visitas de cinco curadores a seus trabalhos a cerca de 1.300 artistas em 50 cidades do país.

O evento é uma realização da Folha e da Cia. Antarctica Paulista, que investiu US\$ 1 milhão no projeto. A seleção foi feita pelos curadores Lúcio Lagrado, Nelson Brites, Paulo, Lorenzo Mattos, Stella Teixeira de Barros e Tadeu Jorge.

A mostra vai ter de tudo: instalações, performances, objetos, vídeo, esculturas, esculturas, fotografias, desenhos e pinturas.

Seu sucesso. A pobre pintura, cuja morte já foi tantas vezes anunciada, também mostra a sua cara.

O paulista Marco Di Giorgio, 23 anos, é um desses que investe na pintura e também: desloca-se para a mostra.

Localizada em um péssimo espaço da mostra, em frente ao bar, sua obra mantém paisagens de sua imaginação naif e personagens fantasmagóricos retirados de im-

agens familiares.

"Não sei que sabe um pouco sobre habitar, que vive pegando o fim da pintura. A característica naif da minha pintura é proposital, para estabelecer um contraponto, uma dualidade com os fantasmas", diz-se Di Giorgio.

O outro que parte de um universo laudável, quase naif, é João Carlos Lima, descoberto pelo curador Lorenzo Mattos em Florianópolis.

Conhecido como Lobão, devido a sua semelhança com o cantor, o artista nega isso uma série de 64 desenhos dos seus insuados desenhos de um banheiro imaginário.

"Imagino porque nenhuma delas foi realizada tendo um banheiro como modelo.

"Não acho que fosse participar. A classificação foi uma surpresa para mim. O curador foi em casa para o trabalho de minha mãe e acabou me descobrindo. Cai na história de gente", diz-se.

"Lima é um artista de muito talento. É um caso atípico de seleção da imagem. Ali não há despesa", afirma Mattos.

Os 52 desenhos selecionados mostram detalhes do uso de papel, vídeos panorâmicos, toalhas e analises. Formam um universo sócio, de pura poesia, formalizada na página sobre papel.

**Mostra Antarctica com a Folha**  
 Onde: parâmetro Padre Manoel da Nóbrega (antiga sede da prefeitura), no Bixaguera  
 Horário: domingo, dia 29, as 19h  
 Informações: 146-1000 ou em post@antartica.com.br



O paulista Marco Di Giorgio e uma de suas pinturas no "Antarctica"

### Curadores se deparam com casos pitorescos

**Na Redação**

Para escolher os 52 artistas que participam de "Antarctica Artes com a Folha", os cinco curadores de perfil e seus assistentes visitaram mais de 1.300 artistas espalhados pelo país.

As viagens começaram em setembro e, ao longo, resultaram em histórias pitorescas. Conheça algumas, que tratam como personagens que não são conhecidos.

**Observação pop**

Em Brasília, o curador recebe a informação de que um músico de rua se tornou poeta. Resolve procurar o nome e o endereço de apartamento.

Depois para uma festa no apartamento. Encontram o papa. Depois, de 14 anos, o poeta de um bar. Encontra e se depara com uma guitarra — ainda que trocista — instalação pop.

Em um período de madeira estão envolvidos por pintura em tecido e canal de silicone. Estão em São Paulo, São Paulo, São Paulo.

Os dois assistem ao filme e fazem parte da filmagem. Separam-se para assistir com tape tropical e separam-se, quem sabe.

**O artista brasileiro**

O curador está deixando seu

hotel de Fortaleza quando, ao sair, encontra o referido.

É um artista do Interior. Amigo por saber seus quadros, colocou-se todos na carroceria de um caminhão e ganhou estrada.

Vai para a noite inteira até a casa do irmão, na capital, o curador, em de momento uma visita especial.

A conversa vai

Em Manaus, o curador encontra as obras de uma jovem artista. Pergunta se há outras.

"Claro", responde a menina. "Mas não tem mais."

A noite, ela o procura em um centro cultural e lhe entrega uma série de fotografias.

Em todas, aparece sua. Um apaga-se, aparece, então, política, o curador. "É uma perda para mim", comenta o curador.

**Beleza for ever**

O curador e seu chefe chegam à casa de um artista do Brasil. Uma arte decorada a partir, sob o sol de 40 graus. No teto, painéis de painéis.

Em São Paulo, o aparelho de som toca blues. O artista, estúpido, tira dos fundos agitando um CD nos olhos.

"Não, esse que geral", exclama para o curador. "Você precisa saber isso. Espere o Sgt. Pepper's"

espera, o Sgt. Pepper's"

"Ninguém ouve perguntas de que tipo oficial, está lá, não."

A estética da música

Em Belo, o curador visita um, dois, três, com fotografias. É a parte que a maioria está trabalhando com música.

Uma estética da região, pergunta-se. "Sim", dizem, então, "uma estética regional e de certo modo contemporânea."

Na capital paulista, a unidade exclusiva do ar dificulta que os papéis fotográficos sejam completamente. Termina-se, então, um de fogo, que acabou por machucar.

A folha

O curador descobre em Rio Branco. Busca referências sobre o artista. Localiza uma associação de artistas plásticos.

Explica e que procura para o diretor da entidade. Cita o nome do projeto: "Antarctica Artes com a Folha."

"Tudo, você está no lugar certo", interrompe o diretor.

São e termina com uma enorme foto de trípode, em que parece imagens da floresta amazônica.

"Local. Se não gostar, temo trabalhar com outros tipos de folha."

### Curadores estão em Bate-Papo Online

**CRIS GUTKOSKI do Universo Online**

Os cinco curadores do projeto Antarctica Artes com a Folha participam hoje de bate-papo no Universo Online, serviço da Cia. Folha para os usuários da Internet.

Entre as 11h e as 12h, Tadeu Jorge, Nelson Brites, Paulo, Stella Teixeira de Barros, Lúcio Lagrado e Lorenzo Mattos estarão conversando sobre a seleção e os resultados do projeto.

Para participar, deve-se entrar na homepage do Universo Online (<http://www.uol.com.br>) e clicar em Bate-Papo.

O Universo Online dispõe de seção que reúne os reportagens publicadas na Ilustrada sobre o projeto (<http://www.uol.com.br/antartica/>).

Após o bate-papo, o artigo da conversa poderá ser lido a partir do endereço [www.uol.com.br/antartica/papo.htm](http://www.uol.com.br/antartica/papo.htm).



Figura 33 FIORAVANTE, Antarctica Artes traz de tudo um pouco. Folha de S.Paulo, 27 set. 1996

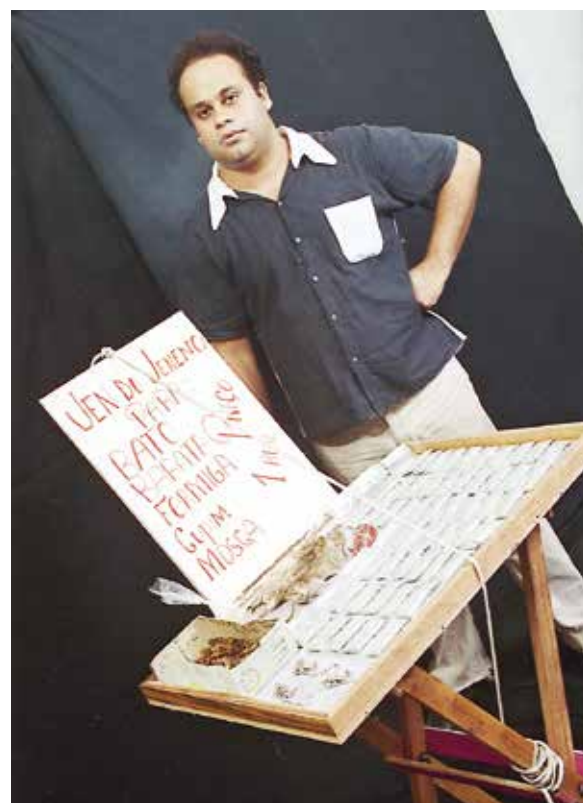


**Figuras 34 e 35** *Sem título*, de Laura Lima (1996). No trabalho, uma menina contratada pela artista pula corda até o limite do seu cansaço dentro de um tanque de gelatina vermelha. Fotografias: Janete Longo. Fonte: Folha Imagem

**Figuras 36** Instrumentos musicais e plásticos usados pelo coletivo O Grivo na performance audiovisual *Cine Olho – Rádio Olho*, apresentada no auditório do Pavilhão. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.147



**Figuras 37 e 38** *Estante de meios* (na época denominada *Songa da Mironga do Kabuletê*) e *Banca de veneno de chaveiros eróticos* (1996) foram dois dos três trabalhos apresentados por Marepe, todos feitos a partir de apropriações da linguagem do comércio popular da cidade natal do artista. Fotografia: Paulo Giandalia. Fonte: Folha Imagem







**Figura 39** Sandra Cinto na instalação *Sem título* (1996), situada em sala fechada para garantir a articulação entre seus quatro elementos (candelabro, objeto em parede, coluna e gaita) e o recolhimento do público. Fonte: Sandra Cinto



**Figura 40** *Teses* (1995), de Adriano Pedrosa, composta pelo áudio de uma leitura em repetição. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.59



**Figura 41** Fotogramas da videoinstalação *Sem título*, de Márcia Xavier. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.129



**Figuras 42 e 43** Roberto Bethônico na montagem de *Sem título* (1996), uma instalação com sal grosso e ovos dispostos no chão. Ao fundo, a pintura *Pergaminhos* (1996), feita por Walter Goldfarb com carvão, piche e óleo sobre lona crua. Fonte: Folha Imagem

**Figura 44** Desenho em pastel sobre papel da série *Alegria de Viver* (1995), de João Carlos Lima. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.104





**Figura 45** Com cascas de alho coladas sobre tecido translúcido, Rivane Neuenschwander apresentou a instalação *Sem título* (1996).  
Fonte: Folha Imagem



**Figuras 46 e 47** Na porção central da expografia, se avizinham a instalação de Roberto Bethônico, a pintura de Walter Goldfarb e a *Banca...* de Marepe que, apesar de móvel, aparece nesse momento no canto esquerdo da imagem. Ainda se vê ao fundo parte de *Fornos* (1996), de Tônico Lemos Auad. Essa obra permanecia no espaço como instalação, mas foi acionada algumas vezes em *performances*, quando o artista ateou fogo nos pequenos tachos de metal dispostos no espaço.

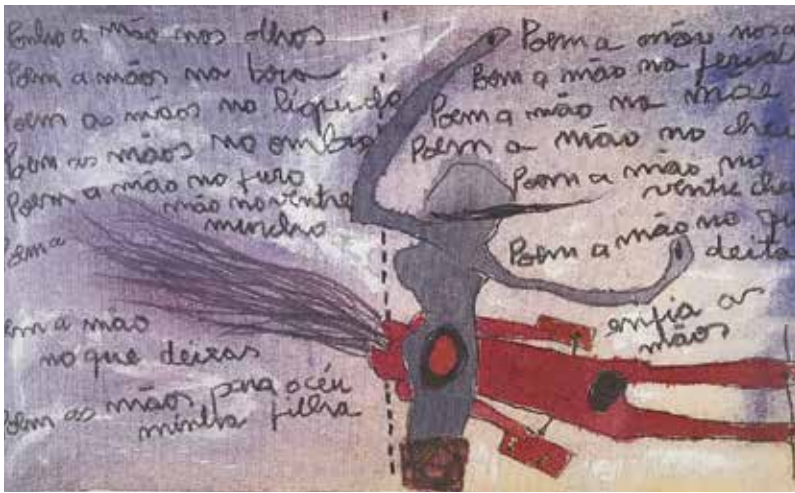


**Figura 48** Detalhe de *Sem título*, objeto de cabelo e arame pertencente à série *Entre duas peles, uma memória do corpo*, de Divino Sobral.  
Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.73



**Figura 49** Funcionária trabalha na manutenção do espaço com a mostra fechada para o público. Ao fundo, *Friends e Alex e Benedita* (1995), de André Burian.  
Fonte: Folha Imagem





**Figura 50** *Sem título*, pintura em guache sobre tecido de Adrienne Gallinari. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.57

**Figura 51** Em *Projeto Auden*, Daniela Kutschat construiu um ambiente fechado para uma instalação sonora. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.71



**Figura 52** Entre objetos e pequenas instalações, Tatiana Grinberg mostrou *Piercing (plano)*. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.171



**Figura 53** *Danúbio Azul* e *Puçá I* (1996) foram duas das obras exibidas por Martinho Patrício, a partir da combinação de tecidos, fitas e rendas. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.137



**Figura 54** Em primeiro plano, *Luneta* (1996-), de Márcia Xavier. Ao fundo, os desenhos *Sem título* e *Volúpia* (1996), de Afonso Tostes e a pintura *Sem título* (1995), de André Burian. Fonte: Folha Imagem

**Figura 55** Atrás de Márcia Xavier, em outra perspectiva, figuravam as fotografias da *Série do Amor* (1995), de Patrícia Azevedo. Fonte: Folha Imagem



**Figura 56** Frames de *Espelho-Templo. Espetacular, Tempo* (1996), de Fábio Carvalho, que, instalada no final do edifício, espelhava a imagem do público na tela e revelava em segundo plano a escada de saída da mostra. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.85

**Figura 57** Fernanda Terra finalizando sua instalação, *27.514* (1996), situada nas vizinhanças de Carvalho. Fonte: Folha Imagem



**Figuras 58 e 59** Também nas proximidades do fim da mostra, Edilaine Cunha apresentou *Corredor interno II* (1996), e Lucia Koch entrevistou diretamente sobre os pilares e elementos vazados do edifício com a obra *Um dia depois do outro* (1996). Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.75 e p.21



**Figuras 60 a 62** A sequência mostra uma vista da instalação *Inacto* (1996), de Marcondes Dourado, e, em segundo plano, das fotografias da série *Sem título*, de Lilia Kawakami. Perto desse espaço, ainda apresenta o conjunto de pinturas de Marco di Giorgio e as montagens em *backlight* de Keila Alaver. Por fim, voltado para a face envidraçada do edifício, está o tríptico *Sem título* e a série *Private* (1995-6), de Eli Sudbrack.  
 Fonte: Álvaro Razuk

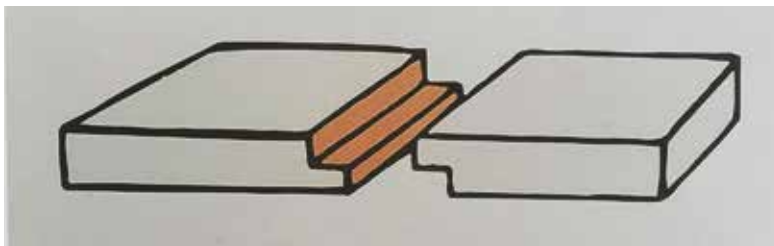


**Figuras 63 e 64** Registro da interação do público com a obra de Marcondes Dourado e reprodução de *Karen, Sandra, Ellen, Kellen, Eliane, Henry, Keila e Chico* (1996), de Keila Alaver. Fontes: Folha Imagens e ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.113





**Figura 65** *Flagrante Relicto* (1996), de Ricardo Frantz. Fonte: Folha Imagem



**Figura 66** *Encaixe I* (1996), pintura feita por Erika Verzutti com acrílica e vinil sobre tela, com 140x215cm de dimensão. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.83

ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA

# Mostra recebe 7.000 pessoas em seu 1º dia



Visitas observam instalação de Roberto Bethencourt na abertura da mostra 'Antártica Artes com a Folha'

### Um bate-papo e a Folha

A mostra "Antártica Artes com a Folha", com mais de 200 obras de 62 artistas, foi inaugurada ontem em São Paulo. Em seu primeiro dia, a exposição foi visitada por 7.000 pessoas.

Estavam presentes em cerimônia de abertura Marcos Mendonça (Cultura), José Alberto da Silva (Segurança Pública) e David Zylberstein (Energia).

Também compareceram Paulo Pereira, diretor de marketing da Antártica, Flávio Postans, diretor de circulação e marketing da Empresa Folha da Manhã S/A, Márcio Suzuki Jr., editor-executivo da Folha, e Nizan Guanais, diretor de criação da agência OMB.

"No dia zero de abertura do evento, Marcos Mendonça enfatizou a importância de uma mostra desta

envergadura", e da reflexão do público, "sobre equipamentos na área cultural".

Presidido por César Nemerov, em 1984, para as comemorações do quartecentenário de São Paulo, o prédio estava fechado desde 1990, quando deixou de funcionar como sede da Prefeitura.

O projeto é uma parceria da Folha e da Cia. Antártica Paulista, que investiu US\$ 1 milhão.

Paulo Pereira, disse que a participação da Antártica no projeto foi uma "demonstração de apoio dos consumidores" à empresa. "Vamos fazer o máximo para dar continuidade ao projeto", disse. "A nossa tem a virtude de organizar o material", disse Edmar Cid Ferreira, presidente da Bimat.

**Funcionamento**

A mostra "Antártica Artes com a Folha" funciona de terça a domingo, das 14h às 20h, no prédio da Folha da Manhã, no Parque Itaipava (entrada pelo

portão 30). A exposição fica até cartearia em 17 de novembro.

Os 62 artistas que participam do projeto foram selecionados por 15 júris a partir de 1.200 artistas de todos os estados do Brasil, selecionados pelos curadores Luarte Laguarda, Letícia Malmes, Nelson Guimarães, Stella Teixeira de Barros, Paulo Postans e Paulo Bertozzi.

**A premiação**

Das 62 artistas selecionadas, 100 foram premiadas em 1996. O prêmio foi dividido em duas categorias: "Documentação de Arte", em 1997, e "Escultura em Sítio", pelas curadoras Luarte Laguarda, Letícia Malmes, Nelson Guimarães, Stella Teixeira de Barros e Paulo Bertozzi.

Informações sobre a mostra podem ser obtidas pelo tel. 011-373-7724. O projeto possui ainda uma homepage: <http://www.antartica.artes.com.br> e um e-mail: [antartica@folha.com.br](mailto:antartica@folha.com.br).

Visitas observam instalação de Roberto Bethencourt na abertura da mostra 'Antártica Artes com a Folha'

## Curadores conversam com o público no Bate-Papo Online

DEB GUTOWSKI do Universo Online

Primeiro foram as longas viagens a vários dos países que é possível sobreviver à selva e procurar graxa em Berlim!.

Em seguida, as centenas de artigos enviados e a agenda, 62 nomes que representam dos Estados Unidos até os Indolinos de São Paulo. Mas depois!

Os vencedores de "Antártica Artes com a Folha", que participam de um bate-papo no Universo Online, na última sexta-feira, foram selecionados com insistência para responder sobre o "day after" da exposição — em cores e quando o mercado das artes plásticas não abrigar os novos talentos descobertos pelo projeto.

Os participantes da conversa online — de São Paulo, Minas Gerais e Bahia — queriam saber quais as dicas de os galeristas apontaram em termos de áreas desconhecidas, fazendo conta que os trabalhos continuaram a ser produzidos.

**Visão multidirecional**

A exposição mais antenada à internet foi dada pelo curador

Stella Teixeira de Barros.

"Apesar de o mercado ser fraco no Brasil, as galerias estão assumindo com as perspectivas que poderão desenterrar novas exposições", disse, referindo-se à mostra aberta ontem no Pavilhão Manoel de Nobrega.

"O que todos esses artistas farão depois é um problema, de fato, porque o mercado brasileiro é pequeno", afirmou Lorenso Marmis, um dos quatro curadores presentes no bate-papo (Flávia Jangle esteve ausente).

Marmis acrescentou que muitos dos artistas selecionados já estão com exposições marcadas em galerias comerciais.

"Vou até ao mercado fraco mesmo? Preciso baixar O que isso significa? Que não há espaço para todos, isso é normal no mundo inteiro", observou a curadora Luarte Laguarda.

"Alguns artistas não tinham visto nem para fotografar o trabalho. Nesse sentido, a Antártica enviou cartas e fotos para eles pelo Brasil", completou.

Os curadores foram premiados a revelar quais os trabalhos mais marcantes entre os seleciona-

dos. Marmis e Luarte Laguarda preferiram não citar nomes para não influenciar na apresentação.

Nelson Guimarães fez elogios a Stella Negromonte, pintura realizada em Belo Horizonte, e a Lucie Koch, gaúcha, que vive em São Paulo.

O bate-papo aconteceu virtual em que os participantes digitam o que querem falar e entregam a conversa na tela do computador) também teve momentos desconcertantes.

"Meu tio é dono da Haddad Antártica em Antaguara, conhecido", perguntou um participante. "Diga para seu tio patrocinar uma exposição", disse Marmis.

O debate sobre o projeto por meio da Internet fez surgir comentários sobre a ausência de trabalho ancorado diretamente entre os escolhidos. "Ainda não vi muita coisa artística feita diretamente para a Internet", afirmou Nelson Guimarães. "Precisa tempo para aprender a usar um meio com originalidade", acrescentou Marmis.

A íntegra da conversa pode ser lida no Universo Online, no endereço <http://chat.foia.com.br/index.html>

## Performances do projeto usam música, dança e cinema

### IMELU FRANCO PERPÉTUO especial para a Folha

Muita música, dança e até cinema. A variedade é a marca das performances do projeto "Antártica Artes com a Folha".

Ao todo, são quatro trabalhos, criados por Laura Lima, Rodrigo Saad, Marcelo Gabriel e Grupo O Grito. Os dois últimos tiveram apresentação única ontem, enquanto os outros ainda vão acontecer nos seguintes meses de setembro.

Laura Lima é a única que não participa fisicamente da performance. Para falar sobre em uma banheira de 15 cm de profundida-

de, registra de gelatina virreial, o brasileiro Natália Collins, 8.

A apresentação levou 15 minutos no teatro, mas não tem duração pré-determinada. "Dura o tempo que a memória quer", diz Lima.

A sala é um monte de coisas, sem começo e sem fim, no qual se perde a noção de tempo.

Até a camêra branca usada por Collins, que vai se usando de graxa em longo da performance, tem significado especial: é o traço da noite de espíritos da mãe da artista.

Além de Laura Lima, outra atração faz sua performance fora do auditório: é Rodrigo Saad, conhecido como Cabelo. Bem ao lado da banheira de gelatina, ele coloca

um aparelho eletrônico.

Em cada cadeira, fica sentada uma pessoa, segurando um copo vazio. O artista liga os copos um a um, até que o público, assim, tenha uma percepção.

Marcelo Gabriel é dançarino performático. Sua apresentação de 25 minutos, inclui ativa participação do público. O artista chega a entrar no meio da plateia, causando gritos de susto e riso.

O grupo teatral O Grito encenou música e cinema. Durante 90 minutos, O Grito toca, empacota, em um sítio, são exibidos cinco filmes dos primórdios da história do cinema, incluindo um do diretor francês Marcel Duchamp.

### REPERCUSSÃO

**Edmar Cid Ferreira**, presidente da Fundação Bimat. "Essa atividade desenvolvida pela Folha e pela Antártica tem a virtude de organizar o mercado. É com eventos deste porte, que conseguimos e colocamos no mercado novos valores, que desconhecemos no novo Pícaro."

**Nizan Guanais**, diretor de criação da agência de publicidade OMB. "Temos muito interesse com a repercussão na comunidade artística e com a resposta do público. Tudo isto incentiva o acionamento de novos projetos e tipos."

**Luiz Carlos Monforte**, artista plástico. "É uma iniciativa brasileira, que acontece em uma época muito propícia. Uma ex-

posição vizinha a um evento do porte da Bimat garante o fluxo de um público internacional."

**Fábio Magalhães**, diretor-presidente do Memorial da América Latina. "A visão do Jôri é interessante, pois abre o leque, propiciando uma mostra diversificada, em que está presente arte e supertradicional."

**Joel Ganatta**, artista plástico. "A iniciativa é muito interessante. Em muitos trabalhos se vêem conceitos de pesquisa e preocupação com o estilo. É diferente que os artistas possam buscar experimentação, e não só fazendo papo sobre imagens."

**Caçula Teófilo da Costa**, crítica e curadora. "É uma pequena

Bimat. Também foi superinteressante e reconhecida esse espaço Paulo ganhou um espaço maravilhoso para os seus. Esta nova geração que está surgindo agora tem visão."

**Ricardo Oshaka**, arquiteto e artista gráfico. "O projeto é superinteressante pois varre todo o país na busca de novos talentos. Acertou, porém, que se fosse realizada em outro período, longe da Bimafol, estimularia ainda mais a cultura do país."

**Manila Katch**, galerista. "A iniciativa é excelente. É estimulante ver esse público, que já abrangendo esse tipo de papel fundamental depois de tantos anos."



### Curadores visitam 'Antártica Artes'

Os jurados norte-americanos Lisa Phillips e Dan Cameron, e o brasileiro Paulo Herkenhoff (da esquerda para a direita) em foto acima), assistiram ao encontro de performances de Laura Lima (à direita) e Cabelo (à esquerda) e viram as obras de Elvira Almeida (à esquerda) e o "Antártica Artes com a Folha".

Figura 67 PERPÉTUO, Mostra recebe 7.000 em seu primeiro dia. Folha de S.Paulo, 30 set. 1996

ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA Premiados serão conhecidos em 1º de outubro

# Júri internacional escolhe vencedores do projeto

de Reportagem Local

"O resultado da exposição é fruto de um altar puro", diz Paulo Herkenhoff, um dos jurados internacionais do projeto "Antarctica Artes com a Folha" — que, em seu auge, visitou cerca de 1.300 artistas em 66 cidades brasileiras em busca de talentos emergentes nas artes plásticas. Com curadoria de Lisette Lago-da, Stella Teixeira de Barros, Nel-

son Reisse Peixoto, Tadeu Junghe e Lorenzo Marmiro, 62 artistas foram selecionados e abrem exposição no próximo domingo, dia 2º, no antigo sede da periferia, no parque Itaipu (Cruz das Almas, São Paulo). Reisse e Folha e a Cia. Antarctica Paulista, que investiu US\$ 1 milhão na realização do projeto. A tarefa de Herkenhoff é apontar, entre os 62 artistas, quem será premiado com viagens para cobrir a Documenta de Kassel, prestigiada exposição bienal de artes que acontece na Alemanha. Para chegar a essa escolha (que será divulgada no próximo dia 9º),

Herkenhoff terá ao seu lado dois curadores norte-americanos. Dan Cameton (curador sênior do The New Museum of Contemporary Art, em Nova York) e Lisa Phillips (curadora do Whitney Museum of American Art, NY) fazem parte do júri formado para o projeto da exposição. Paulo Herkenhoff é crítico de arte curador independente. Já realizou trabalhos para a Fundação Biennial de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a própria Documenta de Kassel, entre outros trabalhos. "Eu me sinto muito responsável

pelos artistas, mas também pelos curadores. Na verdade, esse trabalho demonstra uma disponibilidade que quase nunca se encontra, procurando chegar aos lugares mais distantes", disse. Para Herkenhoff, a eficácia do "Antarctica Artes com a Folha" reside ainda em uma relação com o olhar. Segundo ele, de "um olho que olha o outro", um outro que resulta em uma perfil brasileira. "Todo tem uma consistência muito grande porque admite a diversidade. Ali, você pode encontrar uma relação de retrato do Brasil", disse.



Paulo Herkenhoff, jurado do projeto "Antarctica Artes com a Folha"

## ARTIGO

### Divergências indicam os rumos das artes contemporâneas

STELLA TEIXEIRA DE BARROS *especial para a Folha*

Os critérios de escolha dos artistas da exposição "Antarctica Artes com a Folha", notadamente se por uma investigação qualitativa em vez de optar por uma composição geográfica, contribuem para que ela não se constitua em aspecto de mosaicos, mas como espectro de diferenças que, apesar das dissimulações, dialogam entre si, criando polos de discussão e avaliação de alguns rumos das artes visuais no Brasil contemporâneo. A seleção dos artistas mostrou que algumas linhas mestras, alguns temas e alguns procedimentos são mais recorrentes, mas mostram também que a criatividade de destes artistas, formalizando-se como buscas individuais de identidade, é ampla e rica em suas possibilidades, segundo se a ser configurada apenas por alguns poucos discernimentos. A percepção de que seria uma arte brasileira emergente é pouco perceptível nas marcas ou nos ideários regionais que possuem vir a animalar de modo mais ou menos

abrangente uma visualidade. Além da problemática resultante da tentativa de delimitar o que seriam essas marcas e estilos locais, o próprio deguste em tradutores de modo decodificável já bloqueia a concentração nas questões mais intrínsecas à arte, porque a obriga a circular-se em tantas visões como primordiais de seu engajamento, em deturpamento daquilo que a obra de arte requer como atenção primeira, por outro, a desluzagem entre as diversas regiões brasileiras são de difícil explicação. Seria preciso inventar e analisar um emaranhado de fenômenos na tentativa de identificar as diferenças culturais e por certo um resumo aqui seria irrelevante e inadequado pela complexidade que apresenta. A cada instante novas formas de articulação e relacionamentos culturais criam o estabelecimento de outras instâncias de reflexão e outros deslocamentos da produção artística, acarretando uma nova compreensão de nossas singularidades, ou mesmo insinuando a autonomia dessas singularidades. É um diálogo efervescente e coe-

lítico — interior-exterior e exterior-interior — que gera contições gerais de garbo, dubiedade e instabilidade de significados. As andanças através do Brasil, tentativa de "turista aprendiz" em busca de uma nova produção artística vigorosa, levaram à descoberta e à identificação de ritmos e marcas da sensibilidade contemporânea que brotam em repertórios de imagens provenientes das mais variadas fontes, com propostas que se querem inovadoras e inseridas em pressupostos de linguagem artística-hodiernas. O panorama que se desdobra é múltiplo, assim como são múltiplas, as relações possíveis dentro de uma proposta da visualidade brasileira. Consequentemente, o número de artistas que compõem esta exposição, apesar de extenso, está longe de dar conta desta visualidade de como um todo. Mas não deixa de apostar, com peso considerável, para algumas das particularidades mais incisivas desta geração que se inicia agora em suas aberturas artísticas. Nosso olhar desliza errático na

tentativa de identificar através das matérias e das técnicas quais as propostas que se encerram no lincoço das obras. Por vezes, o esforço exigido é mínimo, se desfaz naquilo que a obra demonstra com clareza, expondo-se a descoberto. Mas não há regra e cada obra se constitui num universo particular, com entonações próprias que nem sempre deixam transparecer ou justificam a intenção das mesmas. É impossível, de qualquer modo, uma avaliação crítica dessa contemporaneidade emergente sem se considerar questões sócio-culturais em maior profundidade que além conta do papel dos centros emissores de cultura e das coordenadas comportamentais e culturais dos receptores, e como estes declinam, recondicionam e recriam, por vezes com extrema independência, a matéria informativa recebida. É uma produção que nos convoca também a refletir sobre sua própria gênese e como se constitui a trama de suas relações, criada pela dinâmica paradoxal de seu imaginário.

É uma graça que se recusa a operar fora de si mesma, mas que assimila seu papel e age tentando revelar o que melhor tem a dizer. Mas seus próprios limites já atada não nos disse quais são. Estão esses artistas sistematizados numa exigência do futuro, à busca de uma saída para uma instabilidade de do presente ou calçados no presente? Persecuram algo ainda não possível ou justificam a intenção das mesmas. É impossível, de qualquer modo, uma avaliação crítica dessa contemporaneidade emergente sem se considerar questões sócio-culturais em maior profundidade que além conta do papel dos centros emissores de cultura e das coordenadas comportamentais e culturais dos receptores, e como estes declinam, recondicionam e recriam, por vezes com extrema independência, a matéria informativa recebida. É uma produção que nos convoca também a refletir sobre sua própria gênese e como se constitui a trama de suas relações, criada pela dinâmica paradoxal de seu imaginário.

Stella Teixeira de Barros é jornalista, crítica de arte e uma das fundadoras do projeto "Antarctica Artes com a Folha".



Figura 68 Júri internacional escolhe vencedores do projeto. Folha de S.Paulo, 25 set. 1996. Abaixo da matéria, aparece o artigo de Stella Teixeira de Barros, que antecipa a abertura da mostra com uma série de leituras das obras e artistas selecionados a partir da perspectiva dos curadores.

Figuras 69 a 71 Dan Cameton, Lisa Phillips e Paulo Herkenhoff visitam a exposição para selecionar os premiados. Fonte: Folha Imagem

**ARTES PLÁSTICAS** Os três ganhadores da mostra "Antarctica Artes com a Folha" falam sobre a importância do prêmio

# Vencedores buscam temas brasileiros

EVY JOORY  
de reportagem Leuz



A premiação do prêmio "Antarctica Artes com a Folha" abriu os três vencedores, que são: Evy Joory, Mariana Reis Pinheiro e Marlene. Evy Joory, mais conhecida e conhecida por sua obra "Apenas um instante", venceu com uma obra feita com cascas de alho. Mariana Reis Pinheiro venceu com a obra "Cascas de alho", e Marlene venceu com a obra "Cascas de alho".

Muitas pessoas não sabem, mas a obra vencedora foi premiada com uma obra feita com cascas de alho. Mariana Reis Pinheiro venceu com a obra "Cascas de alho", e Marlene venceu com a obra "Cascas de alho".

Para isso, os três artistas estudaram o significado de uma obra premiada. Mariana Reis Pinheiro venceu com a obra "Cascas de alho", e Marlene venceu com a obra "Cascas de alho".

Para isso, os três artistas estudaram o significado de uma obra premiada. Mariana Reis Pinheiro venceu com a obra "Cascas de alho", e Marlene venceu com a obra "Cascas de alho".

Para isso, os três artistas estudaram o significado de uma obra premiada. Mariana Reis Pinheiro venceu com a obra "Cascas de alho", e Marlene venceu com a obra "Cascas de alho".

Para isso, os três artistas estudaram o significado de uma obra premiada. Mariana Reis Pinheiro venceu com a obra "Cascas de alho", e Marlene venceu com a obra "Cascas de alho".



Em cima, à esq., obra de Marepe; à dir., Cabelo e seu aquário; acima, as cascas de alho de Evy Joory

**NA TRADIÇÃO DE 'GHOST', FENÔMENO É O MAIOR SUCESSO DO VERA!**

Um dos melhores filmes que você verá este ano!

FENÔMENO tem sido comparado a "Forrest Gump", mas graças a Travolta é melhor.

Acho que FENÔMENO será um enorme sucesso, o filme de maior sucesso do verão. Assista, assista, assista!

**JOHN TRAVOLTA**  
**FENÔMENO**

2ª SEMANA

HOJE	PAULISTA	GAZETA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA

**Demi Moore**

QUER VER MAIS? VÁ AO CINEMA.

**STRIPTSEASE**

2ª SEMANA

HOJE	PAULISTA	GAZETA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA
AVENIDA	ALFA ROMEO	PAULISTA

Depois de "OS SUSPEITOS" e "SEVEN" o melhor SUSPENSE DA TEMPORADA!

RAY LIOTTA LINDA FIORENTINO PETER COYOTE CHRISTOPHER McDONALD

"Coréia, Uma Babá Perfeita" "O Poder da Sedução" "Luz de Fe" "Tinha e Loucas"

**INESQUECÍVEL**

"UNFORGETTABLE"

"Agora você poderá saber o que uma pessoa viu e sentiu antes de morrer!"

Incluindo a música "UNFORGETTABLE" interpretada por NAT KING COLE

HOJE exclusivamente nos cinemas

LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI	OLÍDIO	CINEMA PAULO

ÚLTIMAS SEMANAS!

de RIDLEY SCOTT

O Melhor diretor de "ALIEN" "BLADE RUNNER" "O CACADOR DE ANDRÓIDES" e "THUNDER & LIGHTNING"

PARTE FINIS

JAY BEARDS

**TORMENTA**

HOJE em 3ª semana nos cinemas LIVRE

LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI
LIBERTY	ELDORADO	FEIRAPURA	MORUMBI

Figura 72 JOORY, Vencedores buscam temas brasileiros. Folha de S.Paulo, 5 out. 1996

ARTES PLÁSTICAS Exposição com obras de 62 selecionados em todo o Brasil termina domingo no parque Ibirapuera

# Artistas colhem os frutos do 'Antarctica'

CLAU FIORAVANTE  
de Reportagem Local

Abertas as novas espaços para exposição, cercado com curadoria crítica e galeristas de todo o mundo, vem de trabalhos expostos na mídia e no mercado de arte.

As primeiras notícias da mostra "Antarctica Artes com a Folha" — em cartaz até domingo no Ibirapuera, em São Paulo — abrangem as perspectivas iniciais do projeto a descoberta e inclusão de novos valores das artes plásticas no mercado.

"Essas artistas tiveram a oportunidade única de estar em uma exposição visitada por pessoas internacionais de arte, como Catherine D'Amico, curadora da Documenta de Kassel, isso abriu campos antes inimagináveis, como a oportunidade de Margie expor em Berlim na Galeria Neuenharden e mostrar seu trabalho em uma das mais renomadas galerias de Londres", disse Isabella Prata, da equipe de coordenação do projeto.

"Tudo o Brasil ganhou com o projeto, seja por meio da revolução de 62 jovens artistas ou pelo interesse de investimento despertado em outras empresas", completou.

Grande parte das artistas já está com trabalhos programados para o ano que vem. Adriana Calzavara, por exemplo, tem uma individual em janeiro e participará de uma coletiva em maio, ambas em Belo Horizonte. "O retorno às vendas, mesmo em vendas, é importante as coisas estivessem para acontecer e a "Antarctica" tivesse acelerado o processo", disse a artista.

Rosana Mossioneri, que tem uma individual programada na Casa Triângulo no próximo semestre, foi muito procurada por críticos e vendeu uma série inteira de gravuras para uma mostra pessoal. "Isso nunca havia acontecido", disse.

Os trabalhos não estão à venda, mas os preços internacionais podem entrar em contato diretamente com o artista. A organização do projeto auxilia os artistas.

Katia Alaver teve os dois trabalhos expostos vendidos e só não vendeu mais pois seus outros trabalhos estavam em uma mostra em Londres. "Muitos possuem os meus trabalhos, mas eu ainda estou muito no começo e não tenho tanta coisa para mostrar", disse a artista ainda não tem galerista, mas tem sendo sondada por Luisa Strina e Casa Triângulo.

Quem também vendeu todos os trabalhos da mostra — denunciados — foi o galego Marcelo Solá, sendo que três deles para Dan Caserman, curador de New Museum of Contemporary Art, em Nova York, e membros do juri internacional do projeto. "Vendi ainda trabalhos que não estavam à venda", disse Solá, que participou de coletiva em São Paulo em abril e de individual em Brasília em junho.

O New Museum of Contemporary Art tem também trabalhos para o arquiteto Hideo Kobayashi, que vendeu um trabalho para um colecionador de Los Angeles.

Outra artista que teve que abrir as portas de seu atelier para atender a procura foi Mônica Rubelinho. "Alguns dos trabalhos expostos já pertenciam a colecionadores, outros foram vendidos e eu sei o nome um. Além disso, outras pessoas se interessaram e já estão cotejando seu novo atelier", disse Rubelinho, que vai participar de uma coletiva em Belém, em março. Outra artista, Raquel Garbelotti, também participou da mostra.

A linguista Flávia Mariani, de Belém, está com exposições programadas para João Pessoa e Belém no próximo semestre. Além dos nomes citados como pioneiros da arte viciada com o projeto "Antarctica", Mariani destaca a abertura da nova espaço para exposições.

Além disso, Mariani foi entre os caras de vendas do projeto. "Vendi todos os meus trabalhos logo na abertura da mostra, e isso vale para os meus próximos trabalhos".

Além da venda de trabalhos de seus discípulos, João Carlos Lima, o filho de Florindo Lima, destacou ainda a repercussão de seu trabalho por meio dos meios de comunicação de seu Estado.

Mostra Antarctica Artes com a Folha  
Endereço: Ibirapuera, São Paulo  
Horário: 10h às 18h, de terça a domingo  
Quarta e quinta de 10h às 17h  
Entrada: grátis



O artista Roberto Balthazar durante preparação de sua instalação com ovos e sal grosso, e preferida do público e menção honrosa no "Antarctica"



Otiliano Marzuppi, um dos premiados no "Antarctica Artes com a Folha"



O galego Marcelo Solá, que terá mostra em Brasília e em São Paulo



A artista Katia Alaver, que teve seus dois trabalhos expostos no "Antarctica Artes com a Folha" vendidos

### Mostras programadas

- Rosana Mossioneri**  
Individual em São Paulo em março
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em Belo Horizonte e João Pessoa no próximo semestre
- Rosana Mossioneri**  
Individual em Brasília em junho
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em São Paulo em maio
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em Belo Horizonte em julho
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em São Paulo em agosto
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em Belo Horizonte em setembro
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em São Paulo em outubro
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em Belo Horizonte em novembro
- Rosana Mossioneri**  
Mostra em São Paulo em dezembro

### Os premiados

- Rosana Mossioneri**
- Margie**
- Katia Alaver**
- Roberto Balthazar**
- Isabella Prata**
- Flávia Mariani**
- Roberto Balthazar**
- Isabella Prata**
- Flávia Mariani**
- Roberto Balthazar**
- Isabella Prata**
- Flávia Mariani**
- Roberto Balthazar**
- Isabella Prata**
- Flávia Mariani**

## Vencedores vão à Documenta

de Reportagem Local

Lançado em fevereiro deste ano, o projeto "Antarctica Artes com a Folha" visitou, durante seis meses, cerca de 1.300 artistas em todo o Brasil, para seleção de valores emergentes das artes plásticas.

Ficaram escolhidos 62 artistas, todos com menos de 32 anos, uma das exigências do projeto.

A equipe de seleção foi composta pelos curadores Lucretia Lago, Nelson Briza Peixoto, Lorenzo Mattini, Stella Teixeira de Barros e Tadeu Araújo, auxiliados por cinco assistentes.

A premiação de três artistas (veja nomes em quadro à direita) foi definida por um júri internacional, formado pelos curadores norte-americanos Lisa Phillips (Whitney Museum, NY) e Dan Caserman (New Museum of Contemporary Art, NY), além do brasileiro Paulo Hirshkoff.

Os vencedores ganharam viagem à mostra Documenta de Kassel, na Alemanha, no próximo ano. A brasileira Catherine David, curadora da Documenta, visitou a "Antarctica Artes" na semana passada. O prêmio foi visitado pela Cia. Antarctica, Peixoto, que investiu US\$ 1 milhão.

Figura 73 FIORAVANTE. Artistas colhem frutos do 'Antarctica'. Fonte: Arquivo Folha de S.Paulo, 15 nov. 1996

# 2

## Dos ateliês ao Pavilhão Manoel da Nóbrega

---

Marcado por deslocamentos territoriais, diversidade ideológica e conceitual de organizadores, curadores e artistas e investimento em um processo de pesquisa com duração de um semestre, o *Antarctica* utilizou as páginas da *Folha de S. Paulo* como um ponto fundamental de convergência e divulgação. Muito do que se mobilizou em campo, aliás, as audiências do projeto só puderam acessar naquele veículo. Já era dado *a priori* o objetivo de concluir as atividades em São Paulo, com uma exposição que, entre 29 de setembro e 17 de novembro de 1996, reunisse as obras dos 62 nomes escolhidos – nada, portanto, de portfólios não selecionados ou qualquer outro documento ou relato coletados nas viagens. Apesar desse tipo de ausência, sobre a qual Matinas Suzuki Júnior ponderou em uma avaliação vinte anos depois,<sup>1</sup> convém situar o *Antarctica Artes com a Folha* como uma iniciativa que resultou em um evento no Pavilhão Manoel da Nóbrega, mas antes disso promoveu percursos e encontros pelo Brasil.

Ao longo do ano, a narrativa desses fatos ganhou um selo gráfico e rendeu um conjunto de mais de cinquenta matérias no jornal, além de anúncios publicitários, notas de serviço, menções pontuais em outras pautas e um *hotsite* exclusivo na página da Universo Online,<sup>2</sup> algo bastante inovador para a época. Devido à 23ª Bienal de São Paulo, mas sobretudo ao *Antarctica*, o repórter Celso Fioravante foi escalado a escrever exclusivamente sobre artes visuais e, segundo relatou em entrevista concedida para esta tese, ficou “encarregado de dar o máximo de visibilidade para o projeto” já que “a *Folha*, como todo veículo jornalístico, investe muito nos produtos que cria”. Uma das maneiras de garantir essa ampla cobertura foi, conforme lembrou Lisette Lagnado,<sup>3</sup> enviar jornalistas e fotógrafos

para as visitas a ateliês junto com os curadores. Assim, antes mesmo de definido o conteúdo da mostra, já se veicularia algumas histórias,<sup>4</sup> se fomentaria um imaginário descentralizado e atrairia envio de material para a seleção.

Em 1º de março, no dia seguinte à coletiva de imprensa realizada no prédio da Fundação Bienal, a capa da *Ilustrada* anunciou a estrutura daquele projeto que prometia “revelar a geração século 21” (PROJETO VAI REVELAR A GERAÇÃO SÉCULO 21, p.1). Junto ao edital com as regras para participação, a matéria estampou uma fotografia grande da equipe curatorial, cujo cronograma de viagens, em curso já há um mês, deveria prolongar-se até 30 de junho. Diante da meta de “mapear” a produção artística brasileira também fora dos centros hegemônicos, algumas regras internas foram adotadas para o início da pesquisa de campo. “A primeira delas era que todos estados fossem visitados. A segunda, que todos os artistas escolhidos recebessem visita de um curador ou do seu assistente *in loco*”, relatou Isabella Prata em entrevista para esta tese.

A equipe tentou organizar-se, a princípio, a partir de uma divisão regional, em que cada dupla de curador e assistente assumiria um grupo de estados mais periféricos e uma grande capital. Em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, por exemplo, a existência de uma infraestrutura de formação e emergência artística levava a crer que haveria mais candidatos para investigar. Retomando a imagem de um mapa que demarcava zonas de atuação e ficava sediado no escritório de Bia Aydar, onde mensalmente a equipe se encontrava, Marcos Moraes<sup>5</sup> situou que essa

[...] era uma proposta para tentar buscar um certo equilíbrio, mas de cara não deu certo. Quando começou o agendamento dos trajetos, cada um defendeu os lugares para onde queria ir, a partir de afinidades. Houve duplicidade nos roteiros, às vezes um curador indicava que outro fosse ao mesmo lugar para termos dois olhares diferentes. Chegou uma hora que o dinheiro desapareceu, então as viagens começaram a ser canceladas, reguladas. Depois foi liberada uma verba para as últimas visitas que ainda precisavam ser feitas a partir das discussões do júri.

Tadeu Jungle e o assistente Sérgio Miguez concentraram seu roteiro na região Norte, mas também passaram pelo Piauí e pela Bahia. Devido a compromissos do *Arte/Cidade*, Nelson Brissac Peixoto<sup>6</sup> teve menos disponibilidade para viajar. Por isso, estabeleceu uma dinâmica de trabalho em que seu assistente fazia levantamentos de campo e trazia para discutir antes de apresentar para a equipe.<sup>7</sup> Bambozzi foi a capitais como Belém, Belo Horizonte e Salvador. Nesta última, por indicação de Lucia Koch, conheceu Marepe. O portfólio do artista, recém-participante do 2º Salão da Bahia, suscitou o interesse e visitas posteriores de Lagnado e Lorenzo Mammì.

Stella e Regina Teixeira de Barros pesquisaram em algumas cidades do Sul, depois passaram por Palmas, onde, segundo Stella, encontraram

**1** Segundo Suzuki Júnior, em entrevista concedida para esta tese, “as viagens deveriam ter sido melhor documentadas”. O editor não foi categórico quanto à necessidade de inclusão desses documentos na mostra, mas reconhece que sua ausência diminui a importância dos deslocamentos no processo.

**2** O *hotsite* foi divulgado em junho (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA..., 1996, p.2), e desde então seu endereço [http://totalnet.com.br/artes/antarctica.folha] constou no serviço da mostra (FOLHA DE S.PAULO, 29/9/96, p.1). Naquele mesmo ano, o Grupo Folha estava investindo na internet, principalmente por meio da compra do Universo On-line e da fusão com o Brasil Online, do Grupo Abril (COMEÇA HOJE MAIOR..., 1996, p.15).

**3** Em entrevista concedida em 2017 para a autora desta tese.

**4** No jornal, Fioravante contou algumas dessas histórias vivenciadas nas viagens de campo pelos curadores, que, apesar de fonte, não tiveram sua identidade revelada no texto. Um dos relatos referia-se ao “O barraco pop”: “Em Teresina, o curador recebe a informação de que um menino de rua se tornara pintor. Resolve procurá-lo com o auxílio de assistentes sociais. Seguem para uma favela na periferia da cidade. Encontram o rapazinho, de 14 anos, à porta de um barraco. Entram e se deparam com uma genuína – ainda que involuntária – instalação pop. Todas as paredes de madeira estão recobertas por pinturas em tamanho natural de Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger. Os dois usam sunga e fazem poses de halterofilia”. Outra história recebeu o título “A estética da mancha”: “Em Belém, o curador visita um, dois, três... oito fotografos. E repara que a maioria exhibe trabalhos com manchas. Uma estética da região?, pergunta-se. ‘Sim’, alguém esclarece, ‘uma estética regional e de certo modo compulsória’. Na capital paraense, a umidade excessiva do ar dificulta que os papéis fotográficos sequem completamente. Tornam-se, então, alvo de fungos, que acabam por manchá-los” (FIORAVANTE, 1996, p.3). Em seu depoimento, Lagnado rememorou que, quando ela foi pra Salvador visitar Marepe, um fotógrafo do jornal a acompanhou para registrar o encontro: “O Marepe não apareceu, teve pânico, não veio. O fotógrafo deu viagem perdida. Eu liguei pro Marepe à noite no hotel e ele contou que não apareceu porque os outros artistas que dividiam ateliê com ele ficaram com ciúme”.

**5** Entrevista concedida para esta tese em agosto de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**6** Procurado pela autora, o curador Nelson Brissac Peixoto foi o único que se negou a conceder uma entrevista. Por *e-mail*, respondeu: “Lamento, eu não teria o que comentar sobre esse projeto”.

**DOS ATELIÊS AO PAVILHÃO  
MANOEL DA NÓBREGA**

**7** Lucas Bambozzi guardou algumas listas que Brissac Peixoto preparou a partir do material coletado. Em uma delas, datada de julho de 1996 e enviada por *e-mail* para Isabella Prata, constam, nesta ordem, os seguintes nomes com seu aval para a seleção final: “Johnattan Gall, Tonico Lemos, Erica Verzutti, Roberta Fortunato, Betina Musatti, Márcia Xavier, Eli Sudbrack, Mauro Restiffe, Marepe, Keila Alaver, Kiko Goifman, Luis Duva, Daniela Kutschat, Everton Ballardin e Lilia Kawakami”. Ao final da lista, que reúne artistas selecionados, mas também alguns que ao final não entraram, como Musatti e Ballardin, o curador e seu assistente sinalizaram a seguinte observação: “a omissão de nomes implica na aceitação da decisão dos demais curadores” (BRISSAC; BAMBOZZI, 1996, p.1). Em outro material de arquivo, a dupla de trabalho formulou o programa de uma mostra de vídeo. O título sugerido foi *Single channel*, mas o evento não chegou a acontecer.

**8** Stella Teixeira de Barros em entrevista concedida para esta tese em janeiro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser aqui usadas, sem que se repita a referência.

**9** Lisette Lagnado em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2017, Rio de Janeiro. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**10** José Rufino em entrevista concedida para esta tese em agosto de 2017. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

“uma artista com trabalho interessante, mas isolada demais, sem referências nem chance de se aprimorar”.<sup>8</sup> Em Goiânia, as curadoras conheceram, entre outros nomes, Marcelo Solá e Divino Sobral, que mostrava suas primeiras obras na Itaú Galeria local. Já no fim do período de levantamento, Stella e Regina ficaram alguns dias em Ribeirão Preto, Santo André e Campinas, porque “tinha uma queixa de que ninguém de nós tinha ido lá, apesar de tão perto da nossa base”. Conforme relatou a curadora, puderam “encontrar vários artistas que não chegaram a ser selecionados. Vânia [Mignone, de Campinas] e Sandra [Cinto, de Santo André] já estavam conectadas à capital; Sandra inclusive morava em São Paulo desde o fim da faculdade”.

Em depoimento prestado para esta tese, Mammì lembrou de ter se impressionado com a “consciência” da cena de Belém e ido a lugares em Rondônia “em que não se encontrava absolutamente nada”. Em Belo Horizonte, iniciou a pesquisa por meio de “consultas a universidades, centros culturais e salões” e localizou nomes como Cao Guimarães, Nydia Negromonte, Rivane Neuenschwander e Roberto Bethônico. Em Curitiba, a agenda foi construída com o auxílio do professor universitário e curador Paulo Reis, que lhe apresentou à artista Gabriele Gomes.

Para alguns dos curadores entrevistados, essa rede de interlocuções tinha natureza institucional, ou adivinha dela. Para outros, como Lagnado, eram sobretudo os vínculos pessoais que ajudavam a identificar “polos, personagens e perfis de atuação mais alternativos em cada lugar”.<sup>9</sup> Stella mencionou, por exemplo, as informações que recebeu de uma ex-aluna da Faap, que era natural de Palmas, havia voltado a morar lá e, além de ajudar com contatos, a recebeu em sua casa. Já Lagnado destacou o papel de profissionais como as curadoras Samantha Moreira e Dodora Guimarães e a artista, gestora e professora Iole de Freitas para mediar encontros em ateliês, escolas e espaços independentes durante suas estadas em Campinas, Fortaleza e Rio de Janeiro, respectivamente. Enquanto programava uma viagem à Paraíba, Lagnado contactou José Rufino. Segundo o artista e professor relatou, ela

[...] incentivou que eu me candidatasse como artista, mas também pediu um apoio no sentido de indicar outros artistas, especialmente da Paraíba, do Rio Grande do Norte e de Pernambuco. Tomei o pedido como tarefa e realmente voltei minha energia para isso. Sabia da importância da mostra e da dificuldade que o projeto teria de acessar nomes de fora dos grandes centros. Fiz várias indicações e cheguei a visitar previamente alguns ateliês, incentivando colegas a se organizarem para receber os curadores.<sup>10</sup>

A visita aos três estados, ao final, foi feita por Fábio Miguez e, em outra ocasião, por Moraes. Apesar de ter ido sozinho a cidades como João Pessoa, Campina Grande (Paraíba), Natal, Camocim (Ceará) e, ainda, em outras regiões, Curitiba, Londrina (Paraná) e Vitória (onde foi o único



a visitar Fátima Nader), o assistente tentou atuar de maneira coordenada com Lagnado. Foram ao Recife e a Fortaleza juntos mais de uma vez. Em São Paulo, visitaram alguns ateliês coletivos (entre eles, o que Cinto dividia com Albano Afonso, Elias Murad, Monica Rubinho e Rosana Monnerat) e convocaram uma reunião na FAAP, na qual compareceram alunos e ex-alunos como Edilaine Cunha, Erika Verzutti, Isadora Zero, Jonathan Gall, Keila Alaver, Lília Kawakami, Marco Giorgi e Tonico Lemos Avad, além de outros nomes, como Caio Reisewitz, Lucia Koch, Mauro Restife e Roberta Fortunato.

No Rio de Janeiro estiveram com Raul Mourão, Jarbas Lopes, Cabelo e Laura Lima. A mineira radicada na capital fluminense depois recebeu também Mammì. Ela relatou o quão nova era a situação do *studio visit* naquele início de carreira:

Eu tinha 25 anos e lembro que eu dei uma “panicada”. Até então, alguns curadores (palavra nova naquele momento) queriam ir no meu ateliê e eu não deixava, porque achava que a coisa não estava pronta. Aquilo me soava, assim, quase cabotino, entendeu? Falar “aqui está o trabalho”. Quando o Lorenzo veio, organizei o ateliê pra recebê-lo. Tinha pequenas coisas instaladas, um trabalho com peixe, um monitor que olhava o peixe, uma geladeira cheia de imagens congeladas. Eu puxava as bandejas pra ele ver, estavam lá as origens do meu trabalho com seres vivos, mas era tudo pesquisa ainda. No portfólio, mostrei alguns projetos nunca realizados, que eu queria ainda fazer. Já eram com pessoas e eu pensava: ninguém vai querer me convidar pra fazer isso.<sup>11</sup>

Mais do que apenas recensar nomes que estivessem produzindo, sem nunca antes haverem sido acessados por um circuito profissional, as visitas também tinham o papel de fomentar uma interlocução a partir da qual continuariam se desenvolvendo mutuamente os trabalhos de artistas e curadores. A proximidade do acesso a uma infraestrutura e ao vocabulário de práticas e discursos que a mesma consolida para as artes naturalmente facilitaram que essa segunda vocação se desse de maneira mais sistemática em centros hegemônicos.

Apesar de esforços de singularização, por meio do extenso roteiro de viagens, da aliança com redes locais e de uma “espontaneidade para analisar tudo que achávamos e não ficar à mercê das inscrições”,<sup>12</sup> os termos do edital ainda não eram efetivos para espelhar como as diferenças regionais se impunham sobre a temporalidade de formação e emergência de artistas, além de incidirem sobre suas poéticas. Ao comentar o limite de idade fixado em até 32 anos, Lagnado levantou um paradoxo: “tinha que ter um corte, se não entrava todo mundo, mas no Norte ou no Nordeste, 32 era muito cedo. As pessoas ainda precisavam estudar, ganhar a vida. Eu voltava de viagem com a amargura dos que não podiam concorrer por causa disso”.

**11** Laura Lima em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2016, Rio de Janeiro. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**12** Lisette Lagnado em entrevista para esta tese.

**DOS ATELIÊS AO PAVILHÃO  
MANOEL DA NÓBREGA**

**13** Lourenzo Mammì em entrevista concedida para esta tese em novembro de 2016, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**14** Em 29 de maio, o músico estadunidense Ben Neill discutiu com o professor Arlindo Machado e o curador Marcello Dantas “O uso da tecnologia na produção artística atual”. Em junho, não consta nos arquivos consultados nenhum registro de evento. Em 9 de julho, o tema “O jovem artista e o mercado de artes” reuniu o crítico Alberto Tassinari, os artistas Nuno Ramos e Sandra Kogut, o ministro da cultura Francisco Weffort e o galerista Marcantônio Vilaça. Em 29 de agosto, a artista Dora Longo Bahia, a crítica e professora Sonia Salzstein, o secretário estadual de cultura Marcos Mendonça e o galerista Thomas Cohn foram convidados a debater “Projetos e programas para o jovem artista” (A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.3). Segundo Stella Teixeira de Barros, em entrevista concedida para esta tese, “não tinha muita audiência, íamos nós curadores e ‘três gatos pingados’”. Após a abertura, no dia 4 de outubro, a equipe de curadoria falou sobre o processo de trabalho em um debate promovido no auditório do Pavilhão Manoel da Nóbrega, conforme a *Folha de S. Paulo* anunciou em matéria do dia 29 de setembro daquele ano (COMEÇA..., 1996, p.5).

Mammì somou a essa memória outro questionamento relativo à exigência de ineditismo das obras: “estive com um menino em Belém que tinha mostrado seu trabalho num banco de lá, por isso não pode participar. Puxa, é totalmente diferente de mostrar no MAM de São Paulo ou no MoMA. Para quem deveria ser esse ineditismo?”.<sup>13</sup> Apesar de empregado como fator de exclusão em alguns casos relatados, o exame dos currículos prévios dos artistas selecionados comprovou o contrário, não só a existência de participações em mostras anteriores, mas sua relevância na formação de um repertório e no início do amadurecimento dos trabalhos.

Os curadores seguiram lidando na prática com a complexidade e as contradições do universo de pesquisa, enquanto os organizadores divulgavam números para sinalizar que, mesmo em processo, o *Antarctica* já foi bem-sucedido. Em matéria de 20 de maio, Fioravante (1996) escreveu que, em quatro meses, o projeto havia “alcançado seu quarto dígito: já visitou cerca de mil ateliês em 69 cidades de todo o país”. Segundo depoimento de Prata para o jornalista, estava “provado que o medo inicial dos envolvidos – não encontrar arte contemporânea consistente fora do eixo Rio-São Paulo – não era pertinente” (PRATA in FIORAVANTE, 1996, p.1).

Entre os resultados quantitativos do “mapeamento” e um ganho qualitativo nos aparatos para visibilizar artistas de fora das grandes capitais e fomentar suas carreiras dali por diante, impunha-se a necessidade do projeto e de outras iniciativas similares investirem em formação, talvez não apenas em escala circunstancial. Por iniciativa própria e de maneira informal, os curadores terminavam oferecendo conversas, aulas e orientações para dar acesso a ferramentas básicas e muitas vezes desconhecidas em contextos periféricos, por exemplo, o modo de organizar um portfólio. No entanto, na agenda oficial do *Antarctica* constaram apenas três debates sobre “novas tendências da arte contemporânea”. Abertos ao público e com frequência mensal,<sup>14</sup> entre maio e agosto, todos ocorreram no auditório da Fundação Bienal ou no auditório do Pavilhão Manoel da Nóbrega, ou seja, priorizaram os artistas e as audiências de São Paulo. (A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.3)

Os meses de “mapeamento” suscitaram uma coleta de portfólios enviados por correio ou entregues diretamente aos curadores. O processo de seleção se estendeu durante todo esse tempo, uma vez que, em reuniões periódicas, o material recebido era prontamente avaliado pela equipe de curadores, na companhia de membros da comissão organizadora, sobretudo Prata. Moraes afirmou que houve “muita disputa entre linhas de pesquisa, alguns mais interessados em tecnologia, outros em pintura, e ainda os que não buscavam nem uma coisa nem outra, que analisavam os trabalhos independente dos suportes”. Lagnado ratificou que, diante da heterogeneidade do grupo, os curadores tiveram “que negociar critérios e ouvir muito não um do outro”.

Embora na cerimônia de abertura o discurso dos curadores ressaltasse as características de uma seleção baseada estritamente nas apreciações das obras e no que os artistas demonstravam de uma pesquisa

em curso (BARROS et. at. in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.19), o argumento da origem geográfica terminou sendo inevitavelmente discutido. Segundo Stella Teixeira de Barros, procurou-se “não inflar demais regiões mais conhecidas”,<sup>15</sup> tampouco, nos termos de Suzuki (in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.11), incluir “manifestações de regionalismo” que estivessem desinformadas de um debate contemporâneo. No entanto, talvez pelo desejo do projeto de promover convergências, tendo em vista uma inserção desses nomes selecionados no circuito de arte brasileira e internacional, pesaram como critério qualidades individuais dos trabalhos e sinais que já permitiam aferir uma continuidade de carreira. Na leitura de Jungle,

Stella, Mammì e Lisette vinham com artistas muito bons, já colocados. Tinha uma força ali pra fazer uma “geração 90”. Eu e o Nelson ficamos em um outro departamento. Ele estava fazendo *Arte/Cidade*, não sei se estava preocupado com isso. Eu tive uma visão *off* de curador, trouxe material de pessoas que eu achava muito interessantes em seus contextos, mas meu discurso sobre elas não fazia eco nas reuniões. Percebi que não era o caso de procurar algo que não fizesse sentido dentro do circuito brasileiro e internacional da arte. O *Antarctica* estava focado em lançar carreiras, tinha uma coisa do “esse cara vai”, que era um filtro implícito. Não tinha espaço para o *outsider*, como Joãozito [Pereira], de Salvador, ou Xiclet, daqui de São Paulo, que eu queria selecionar. Era o momento de um novo *mainstream*.<sup>16</sup>

O curador considerou Eli Sudbrack um dos poucos “*outsiders*” que apareceram na seleção. Trazia a cena *clubber* e a temática pornô, embora naquela altura também já transitasse na cena paulistana de artes visuais.<sup>17</sup> Não por acaso, seu nome, sugerido por Prata e, segundo Lagnado, acatado em votação pela equipe,<sup>18</sup> causou uma briga e o anúncio de demissão de Mammì (CURADORIA, 1996, p.8). O curador, ao final, permaneceu no projeto, mas alegou ter seguido contrariado com “uma confusão de papéis entre organizadores, patrocinadores e curadores, que gerou alguns ruídos e surpresas, e a interferência na escolha daquele artista em específico”.

Após essa última inclusão, a lista de selecionados foi anunciada no jornal em 1º de agosto com 62 nomes e seus respectivos estados de nascimento e residência naquela altura: Adrienne Gallinari (MG), Adriano Pedrosa (RJ/SP), Afonso Tostes (MG/RJ), Alberto Bitar (PA), André Burian (MG), Cabelo (Rodrigo Saad, ES/RJ), Cao Guimarães (MG), Daniela Kutschat (SP), Divino Sobral (GO), Edilaine Cunha (SP), Efrain Almeida (CE/RJ), Elaine Tedesco (RS), Eli Sudbrack (RJ/SP), Erika Verzutti (SP), Fábio Carvalho (RJ), Fátima Nader (ES), Felix Bressan (RS), Fernanda Terra (SP/RJ), Flavya Mutran (PA), Gabriele Gomes (PR), Guillermo A.C. (Argentina/RS), Inês Cardoso (SP), Isadora Zero (SP), Jarbas Lopes (RJ), João Carlos Lima (SP/SC), Jonathan Gall (Venezuela/SP), José Damasceno (RJ), José

**15** Stella Teixeira de Barros em entrevista concedida para esta tese em janeiro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**16** Tadeu Jungle em entrevista concedida para esta tese em janeiro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**17** Junto com Everton Balardin, Fujocka Neto e Rubens Mano, Sudbrack integrava o Panoramas da Imagem. Desde 1993, o grupo realizava um evento no espaço da Fotóptica para mostrar artistas em início de carreira, o *Novíssimos*. Em paralelo, Sudbrack atuava como fotógrafo para a coluna Noite Ilustrada, de Erika Palomino na *Folha de S.Paulo*. “Eu tinha uma figura *clubber* que já aparecia muito nas festas, então facilitava o trabalho”, relatou em entrevista concedida a pesquisadora em 2017 para esta tese.

**18** Sobre o caso, Lagnado contou que a equipe estava “perto de fechar [a lista] e apareceu o nome do Eli. Lorenzo não queria, mas, em um consenso de votos, ele perdeu. Disse que ia pedir demissão, mas no final ficou. [Robert] Mapplethorpe tinha sido censurado pela temática da nudez *gay*. A gente chegou a debater esse caso, não podia reproduzi-lo”. Apesar da referência feita pela curadora, o veto ao artista estadunidense ocorreu em setembro de 1996, portanto, foi posterior ao *Antarctica*. No dia 12 desse mês, a *Folha de S.Paulo* noticiou a retirada da fotografia *Rosie* (1976) de uma individual de Mapplethorpe na Hayward Gallery, em Londres. A obra retratava uma menina de cinco anos de idade nua. Devido a escândalos de pedofilia, ela foi considerada inapropriada, suscitando indignação no meio da arte internacional (GIELOW, 1996, p.4).

**19** Erika Verzutti em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**20** Nas 17ª e 18ª edições da Bienal de São Paulo, em 1983 e 1985, Walter Zanini adotou o termo “curador” para creditar a sua função, em consonância com práticas que vinham sendo adotadas fora do Brasil. Foi a primeira vez, no entanto, que alguém usou a expressão em um evento brasileiro.

Rufino (PB), Keila Alaver (PR/SP), Kiko Goifman e Alberto de Carvalho Alves (MG/SP e SP), Laura Lima (MG/RJ), Lilia Kawakami (SP), Juliano Buchman (PR), Lucia Koch (RS/SP), Luciano Buschmann (SC/PR), Luiz Duva (SP), Marcelo Solá (GO), Márcia Xavier (MG/SP), Marcondes Dourado (BA), Marcos Di Giorgio (SP), Marepe (BA), Martinho Patrício Leite (PB), Mônica Rubinho (SP), Muti Randolph (RJ), Nydia Negromonte (Peru/MG), O Grivo (MG), Patrícia Azevedo (PE/MG), Raquel Garbelotti (SP), Ricardo André Frantz (RS), Rivane Neuenschwander (MG), Roberta Fortunato (SP), Roberto Bethônico (MG), Rodolfo Magalhães (MG), Rosana Monnerat (RJ/SP), Sandra Cinto (SP), Sônia Guggisberg (SP), Stela Barbieri (SP), Tatiana Grinberg (RJ), Tônico Lemos Avad (PA/SP), Vânia Mignone (SP), Walter Goldfarb (RJ).

Segundo Erika Verzutti, “quando saiu no jornal o resultado, eu e Tônico fomos esperar na banca da praça da República [em São Paulo]. Pra mim, era tudo ou nada, porque ninguém tinha muito para onde ir, não tinha tanta opção pra artista como tem hoje”.<sup>19</sup> Em matéria para a *Folha de S. Paulo*, Fioravante (1996) alegou que “esta geração de artistas plásticos emergentes é apenas a ponta de um *iceberg* de proporções muito maiores, como os números do evento comprovam. É a prova de que as artes plásticas contemporâneas se movimentam muito além do eixo Rio-São Paulo”.

## 2.1 Mapeamento, regionalismo e brasilidade

Apesar do discurso geracional sobressair no imaginário do *Antarctica*, o projeto também cultivou uma abordagem geopolítica, à medida que estabeleceu o objetivo de sua equipe viajar a campo para averiguar quais eram, naquele momento, as principais características da arte brasileira além do eixo Rio-São Paulo. Na metodologia de “mapeamento”, segundo Matinas Suzuki Júnior (in *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1998, p.10), “a originalidade [...] estava no processo, no meio, no caminho”. Passava por, em vez de aguardar passivamente o envio de propostas, deslocar-se pelas cinco regiões do Brasil para prospectar, estreitar diálogos e, com isso, provocar “uma interferência no panorama artístico nacional” (loc. cit).

Mesmo que não apontado de maneira explícita, o enaltecimento dessa “interferência” incluía demarcar o trabalho dos curadores e, por meio deles, da curadoria. Embora essa prática remeta a antecedentes fundamentais, designados outrora como “direção artística” ou “organização”, desde meados dos anos 1980<sup>20</sup> ela passou a ser reconhecida com este nome e acumulou visibilidade no circuito de arte brasileira.

Dentro de uma perspectiva paulistana, que o *Antarctica* não poderia deixar de ter, visto que patrocinador, organizadores e equipe, se não originários, estavam situados na cidade, o propósito foi claramente lançado e cumprido. Em alguns aspectos, no entanto, terminou por naturalizar e manter opacos os termos desses trânsitos, em sua capacidade de constituir fluxos em muitos aspectos ineficientes para desfazer uma assimetria de forças entre centros e periferias econômicas e culturais de um país

continental. No contexto da globalização e do pensamento pós-colonial, cujos efeitos permitem análises em escala internacional, mas também nacional, convém, portanto, escrutinar a pauta geopolítica do *Antarctica*, no que tange sobretudo à ambição de estabelecer agenciamentos e formular identidades.

Quais as reais “interferências” a que o projeto poderia almejar na temporalidade de um evento? Como a sistematização dessa pesquisa de campo em um recorte representativo permitiria aferir sobre a arte que se produzia no Brasil naquela altura? Que espaços reservou para o regional, enquanto a internacionalização do circuito brasileiro aguçava o acesso a um repertório supostamente “universal”? O que geraram os mapeamentos nas cidades onde ele ocorreu, para além das descobertas pontuais de talentos desconhecidos do circuito hegemônico da arte? Quem mapeou e quem foi mapeado?

Na *Folha* de 22 de junho, Luiz Caversan (1996, p.1) narrou viagens feitas a Manaus, Porto Velho, Salvador e Cachoeira de maneira preconceituosa, equiparando a pesquisa de campo com o trabalho de “garimpeiros desbravadores”. A matéria escrita pelo diretor da sucursal do Rio sugeriu ainda uma visão depreciativa dos lugares visitados, ao ilustrar ambiências que, quando não escassas (“percorrem-se milhares de quilômetros [...] muitos trabalhos analisados, sem que nenhum valha a pena” [loc. cit.]), são ditas exóticas e, em seu ponto de vista, desinformadas.<sup>21</sup>

Tal abordagem certamente não foi pactuada pela equipe curatorial do *Antarctica*, cuja posição sobre o mapeamento apareceu na fala pública de sustentação da lista final de artistas, na abertura da mostra em setembro, e posteriormente foi reiterada nas entrevistas dadas para esta tese. De toda forma, pode-se afirmar que a narrativa de Caversan fez parte de uma escalada de expectativas que o projeto estabeleceu, sobretudo para valorizar sua empreitada. No decorrer da cobertura jornalística, como previamente citado, Prata (in FIORAVANTE, 1996, p.1) celebrou a comprovação da existência de “arte contemporânea consistente fora do eixo Rio-São Paulo”.

Cada um à sua maneira, Fioravante e Suzuki Júnior saíram em defesa dos vínculos que tal produção periférica cultivaria com o debate artístico contemporâneo levado a cabo nas metrópoles do país e do mundo. Enquanto o repórter quis pontuar como o projeto refutou o entendimento de que “a arte fora das grandes capitais é folclore” (FIORAVANTE in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.13), o editor alegou que

[...] nós não estávamos atrás de um festival de regionalidades que fosse complacente com as desigualdades das diferentes produções do país. Nós queríamos levar aos mais diversos pontos do Brasil não o paternalismo de um olhar caridoso, mas o mesmo questionamento, a mesma inquietação, a mesma seletividade com as quais operavam os agentes nos centros com mais recursos para se ver e produzir arte. Nós sabíamos que o contato seria contagioso: a partir do momento em que se estabelecesse um diálogo entre os nossos curadores e os artistas

**21** “‘Quem é Gaudi?’ A pergunta ecoou incômoda no salão do Centro Cultural Chaminé, em Manaus, semana passada. Quem queria saber era uma artista plástica de 24 anos cujos trabalhos eram avaliados pelo curador Lorenzo Mammi” (CAVERSAN, 1996, p.1).

locais, ali estaria plantado um canal que geraria consequências para sempre. (SUZUKI JÚNIOR in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.10)

O balanço, por um lado, sublinhou a compreensão de que o fomento dos circuitos artísticos locais demandaria ciclos de longo prazo, com os quais o *Antarctica* haveria contribuído de modo pontual. Também permitiu verificar como, nessa atuação circunstancial e efêmera, o projeto foi favorecido por uma rede tecnológica, institucional, política e comunicacional que, somando fatores de um espírito de tempo e exemplos concretos de inúmeras iniciativas progressas, já vinham estabelecendo redes de trocas e encontros. No Brasil, esse quadro envolveu, entre outros fatores, o início da disseminação da tv a cabo e da internet, e também, no âmbito artístico, os cursos e intercâmbios realizados pela Funarte desde o fim dos anos 1970 nos estados que menos dispunham de uma infraestrutura para a cultura.

Por outro lado, consta na fala de Suzuki Júnior o entendimento de que os parâmetros para avaliar a qualidade e a pertinência da arte das periferias culturais estariam em posse do centro. Ao defender o compromisso da equipe de estabelecer “questionamentos, inquietações e seletividade”, o editor sem dúvida eliminou as chances de “paternalismo”, mas sustentou a pretensão de assegurar a uma perspectiva central e em muitos aspectos hegemônica o juízo sobre o gosto e a pauta comuns. Não pode ser ignorado o horizonte em que um projeto dessa natureza, enquanto investiga a produção descentralizada, muitas vezes vislumbra e consegue abarcar apenas a parcela que for compatível com os critérios e aspirações cultivados nas metrópoles.

A própria noção de contemporaneidade, ou de arte contemporânea, quando não problematizada e situada em relação às premissas de um circuito, que é, em si, instância de decisão e poder, carrega um potencial de normatização e exclusão. Tendo em vista o desafio de lidar com a diversidade das manifestações artísticas, esse processo corresponde ao que o antropólogo Renato Ortiz (1994, p.93) definiu como “aculturação”, o sincretismo no qual “a ideia de pluralidade encobre uma ideologia de harmonia”; encobre, com ela, o antagonismo e o conflito.

No *Antarctica*, o enunciado da diferença era auspicioso para encampar o mapa de um circuito artístico, antes de mais nada, em expansão, talvez sem ainda arcar com um rearranjo estrutural de forças. A convergência, por sua vez, permitia transmitir a certeza de que, embora muitas vezes díspares, essas narrativas caberiam em um mesmo lugar, uma vez que selecionadas e organizadas por curadores cujos currículos acadêmicos e profissionais asseguravam reputações incontestes, principalmente para o público leigo. O projeto passou então a investir naquilo que considerava uma justa medida entre esses dois gestos, diferir e convergir. Era preciso, para isso, dar a ver os variados “sotaques” (DOS ANJOS, 2007, p.53) de uma produção contemporânea, sem perder de vista o que os unia e como, juntos, podiam atestar uma brasilidade artística.

Em uma resenha publicada na *Folha* de 18 de outubro de 1996, a crítica Katia Canton (1996, p.9) afirmou que a exposição pronunciava “uma nova língua da arte brasileira” por meio da soma de “influências de uma linguagem contemporânea universal a uma ancestralidade que incorpora tons regionais e fortes referências autobiográficas”. Veremos no próximo tópico deste capítulo como as características dos trabalhos suscitaram e, em alguma medida, desafiaram tais interpretações.

Filiadas aos sujeitos e às suas autobiografias, e não tão explicitamente aos seus lugares de origem e à rede de pessoas e situações que ali engendram em caráter específico, as diferenças ou “sotaques” regionais aparecem nessa dinâmica de trânsito e “hibridização cultural” (HALL, 2005, p.28) de maneira ambivalente. Sua existência pode denotar tanto um processo de visibilidade e pertencimento quanto o seu exato oposto, seu gradual apagamento em narrativas globais. Pelo viés dos Estudos Culturais, campo interdisciplinar para o qual contribuiu desde o fim dos anos 1970, Homi Bhabha (2010, p.30) analisou como os centros hegemônicos se relacionam com a produção simbólica de cenas periféricas. Para o sociólogo e crítico literário indiano,

Em consonância com uma gradual e irrevogável diluição das diferenças, tais criações exprimiriam não mais as singularidades das partes de um mundo fraturado e desigual, mas apenas a entusiasmada adesão de cada um desses pedaços a um mundo “comum” a todos.

Como efeito direto dos governos neoliberais e do fortalecimento de uma economia de livre mercado no mundo, a diferença passou a suscitar o interesse das corporações, ávidas por ampliar seus domínios por meio da disseminação de hábitos desterritorializados. A exemplo dos “jovens em torno do *rock*, dos telespectadores que acompanham programas da CNN, MTV e outras redes transmitidas por satélites”, segundo listou Nestor García Canclini (2008, p.40), um dos autores responsáveis por aproximar os Estudos Culturais do contexto latino-americano, convém aferir como o pertencimento foi gradualmente se tornando um fenômeno não da cidadania, mas do consumo global.

No âmbito da arte, tal processo correspondeu à vertiginosa proliferação de eventos internacionais de grande porte, muitas vezes atrelados às campanhas midiáticas de suas marcas patrocinadoras. Na Europa e nos Estados Unidos, enquanto museus e coleções privadas promoveram itinerâncias de recortes dos seus acervos para outros países, mostras coletivas reuniram produções periféricas sob a prerrogativa pós-colonial. Algumas delas, como *Magiciens de la Terre*, realizada entre maio e agosto de 1989 no Centre Georges Pompidou e no Grand Halle de la Vilette, em Paris, ampararam-se na causa do antieurocentrismo, mas terminaram sendo acusadas pela crítica especializada de concretizar o contrário.<sup>22</sup>

Enquanto isso, bienais e trienais foram inauguradas naquela época por todo o mundo. Na década de 1970, só existiam três eventos sazonais

**22** Curada pelo francês Jean-Hubert Martin, a coletiva teve mais de cem artistas, dos quais metade eram considerados “ocidentais” e os demais eram “não ocidentais” (STEEDS et al., 2013, p.27). Feita de situações tais como a vizinhança direta entre uma pintura pós-minimalista do inglês Richard Long e um manto religioso de aborígenes australianos, e tantas outras afins, *Magiciens* foi criticada por submeter a alteridade a categorias estéticas e expográficas hegemônicas, tornando-a falsamente derivativa dos cânones da história da arte dita “ocidental”. Referindo-se ao caso da obra e do artefato citados, a resenha do crítico Jeremy Lewison (1989, s.p.) acusou a curadoria de ter ignorado “a dimensão ritualística do manto” ao destitui-lo do uso e mostrá-lo como uma instalação, inerte sobre uma base museológica.

**DOS ATELIÉS AO PAVILHÃO**  
**MANOEL DA NÓBREGA**

**23** Em 2005, a curadora Cristiana Tejo publicou em sua dissertação de mestrado uma lista de eventos que incluía “Bienal de Havana, Bienal de Lyon (França), Bienal de Istambul (Turquia), SITE Santa Fé (EUA), Bienal de Taipei (Taiwan), Trienal Poli/gráfica (Porto Rico), Bienal de Moscou (Rússia), Bienal de Sharjah (Emirados Árabes Unidos), Bienal de Praga (República Tcheca), Bienal de Gotenburg (Suécia), Bienal de Tirana (Albânia), Bienal de Valência (Espanha), Trienal de Yokohama (Japão), Bienal do Mercosul (Brasil), Trienal de Luanda (Angola), Bienal da Cherkhênia (Rússia), Bienal de Dacar (Senegal), Bienal do Cairo (Egito), Bienal de Liverpool (Inglaterra), Bienal de Londres (Inglaterra), Bienal de Berlim (Alemanha), Bienal de Seul, Bienal de Busan e Bienal Gwangju (Coreia do Sul), Bienal de Xangai (China), Bienal de Johannesburgo (África do Sul), Bienal de Buenos Aires (Argentina), Bienal de Sidney (Austrália), Bienal de Vilnius (Lituânia) e Bienal de Echigo-Tsumari (Japão)” (TEJO, 2005, p.67). De lá para cá, alguns desses eventos foram descontinuados, ao passo que a lista pode ser certamente acrescida de novas trienais e bienais recém-surgidas. No contexto brasileiro, merecem menção a Bienal de Curitiba (2007) e a Trienal de Sorocaba, promovida pelo Sesc São Paulo desde 2014.

**24** A 23ª Bienal teve no terceiro andar as Salas Especiais de Picasso, Edward Munch, Goya, Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol, Louise Bourgeois, Cy Twombly, Anish Kapoor, Mestre Didi, Rubem Valentim, Gego, entre outros. No segundo andar, foram reunidas as representações nacionais, entre as quais a brasileira, composta por uma individual de Waltércio Caldas. O primeiro pavimento e o térreo foram tomados por uma curadoria de arte contemporânea, *Universalis*. Além de Caldas, outros artistas brasileiros constavam nessa última mostra: Roberto Evangelista (Amazonas), Regina Vater (Rio de Janeiro), Eder Santos (Minas Gerais), Arthur Barrio (Portugal, radicado no Rio de Janeiro), Nelson Felix (Rio de Janeiro) e a dupla Geórgia Kyriakakis e Flávia Ribeiro (São Paulo). Nos depoimentos colhidos para esta tese, apareceram comentários recorrentes de organizadores, curadores e artistas ao fato da lista da 23ª Bienal ser enxuta e não representar uma geração mais jovem. No ponto de vista dos entrevistados, essa suposta opção da Bienal por trabalhos brasileiros históricos ou mesmo pela produção internacional teria dado espaço para uma iniciativa como o *Antarctica*.

**25** Cada curador convidado se ateu à produção artística de uma região geopolítica do mundo: Achille Bonito Oliva (Europa Ocidental), Jean-Hubert Martin (Oceania, África e sala especial de Pablo Picasso), Katalin Néray (“Bloco Socialista”), Mari Carmen Ramirez (América Latina), Paul Schimmel (Estados Unidos e Canadá), Tadayasi Sakai (Ásia). A

dessa natureza: Veneza, criada em 1895, São Paulo, de 1951, e Kassel, de 1955. Até os anos 1990, dezenas de novas iniciativas surgiram tanto em metrópoles centrais quanto em regiões periféricas,<sup>23</sup> almejando configurar novas centralidades e estimular o trânsito internacional de artistas, profissionais e públicos da arte.

De acordo com Moacir dos Anjos (2005, p.30), a busca por “autoafirmação de culturas locais frente ao processo de globalização” gerou, nesse momento histórico, “o reconhecimento alargado de uma produção simbólica antes escassamente difundida nos centros hegemônicos de legitimação artística e de valorização patrimonial”. Em defesa de um espaço intermediário, de negociação e disputa, o “multiculturalismo” consolidou-se como diretriz teórica e também das práticas artísticas e curatoriais. Para defini-lo como um ato de resistência, e não de um convívio apaziguado, que reitera a dominação colonial, Bhabha (2010, p.22) o atrelou a uma política das representações, que permite que grupos e regiões antes minorizados se apresentem eles mesmos para reivindicar “a colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial”.

A 23ª Bienal de São Paulo, ocorrida entre outubro e novembro de 1996, oferece recursos para se vislumbrar como o multiculturalismo estava sendo pautado nos grandes eventos no país. Concomitante e vizinha ao *Antarctica Artes com a Folha*, a Bienal dedicou parte do seu projeto a refletir sobre a geopolítica internacional da arte. Sua temática principal foi a “desmaterialização da arte no fim do milênio” (AGUILAR, 1996, p.20), conforme proposta nos escritos da crítica estadunidense Lucy Lippard em 1973. Atrélada a esse debate, usado como filtro para perceber o emprego de suportes e linguagens efêmeras nas obras, Nelson Aguilar, curador-geral, procurou também situar o evento brasileiro, e a produção artística local e internacional nele reunida,<sup>24</sup> face à reconfiguração vigente dos trânsitos entre centros e periferias culturais no mundo.

Fazendo referências a *Magiens de la Terre* e *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, mostra do MoMA de 1984, tomada como pioneira na busca por “afinidades” (STEEDS, 2013, p.77) de cânones modernos europeus e estadunidenses com outras narrativas, Aguilar convidou sete curadores de diferentes países, entre eles o próprio Martin,<sup>25</sup> e propôs o eixo do projeto que seria dedicado à geopolítica. Denominada *Universalis*, a mostra foi introduzida pelo curador-geral tomando como metáfora uma obra feita pelo japonês Yukinori Yanagi para o Aperto da 45ª Bienal de Veneza, em 1993. Segundo Aguilar (1996, s.p.), na instalação a ser reapresentada em São Paulo,

[...] 182 bandeiras [são] confeccionadas com areia colorida e interligadas por canais onde formigas deambulam. Os himenópteros executam *drippings*, perfazendo uma insuspeitada *action painting*. No final do percurso, os símbolos se transformam em forma. Em São Paulo, se utilizará da mesma estrutura com novos executantes: as formigas



brasileiras. Yanagi homenageia a fauna e a poética de nosso país [...] por sua vez, conta com as formigas para operar a destruição das nacionalidades e o despontar da universalidade.

A vocação internacional da Bienal de São Paulo, à qual seus criadores tanto ambicionavam desde a primeira edição em 1951, alcançava seu ápice naquele momento de globalização e celebração do multiculturalismo pelo circuito de arte.<sup>26</sup> O pavilhão sediou o encontro de 137 artistas provenientes de 75 países. O número de nações participantes foi declarado como um recorde por Edemar Cid Ferreira, presidente da Fundação Bienal, em depoimento para um encarte especial da *Folha de S. Paulo* (MOSTRA PROCURA O ARTISTA UNIVERSAL, 1996). A diversidade do contingente reunido na mostra fez com que Aguilar (in MOSTRA PROCURA O ARTISTA UNIVERSAL, 1996, p.A-8) se referisse na mesma matéria a uma “arte sem fronteiras”.

Cessados esses referenciais de limite territorial e simbólico, a meta de universalidade seria um passo subsequente, mas ela já havia sido dada desde o título da exposição. Passados os anos e arrefecida a euforia de um debate que posteriormente procurou resgatar a importância da natureza conflituosa dos agenciamentos e representações da alteridade em âmbito global, transparece a presença de um tom ecumênico em parte do discurso institucional e da curadoria-geral da 23ª Bienal, talvez como registro de época. O nome dado à mostra e as passagens aqui citadas carregam resquício de um pensamento moderno e colonial, como a pretensão de algo comum e universal.

Outras posturas, entretanto, precisam ser sublinhadas. No texto introdutório do catálogo, Aguilar (1996) sugeriu uma releitura da arte europeia a partir de um ponto de vista descentrado. Alegava, por exemplo, querer “saber até onde o artista alemão Carl Emanuel Wolff caminha ao sul” (ibid., p.26). Dado como perspectiva e ponto de agenciamento, muito mais do que como origem ou identidade estanque, o deslocamento para o “sul” perdura como instrumento tangível e eficaz para se tensionar uma cartografia política e os cânones narrativos que dela resultam.<sup>27</sup> Em movimento e em relação, as identidades são dadas como lugares transitórios e ambivalentes.

Na iminência dos anos 2000, a tentativa de definição do que seria uma arte brasileira envolveu a consciência de uma posição de alteridade à qual as oportunidades de trânsito em um circuito cada vez mais internacionalizado submeteram não só os artistas, mas também os diferentes agentes da cadeia produtiva local. Enquanto curador-adjunto da 24ª Bienal,<sup>28</sup> que ocorreria em 1998, Adriano Pedrosa (in HERKENHOFF; PEDROSA, 1998, p.98) descreveu que a arte brasileira, dentro de um entendimento da geopolítica do meio artístico no mundo, “é muito provavelmente a outra arte”,

[...] (aquela produzida ou originada fora da Europa, do Canadá, dos Estados Unidos) com maior penetração no circuito internacional (e o circuito passa, em sua maior parte, precisamente pela Europa, pelo

seleção dos brasileiros ficou a cargo de Aguilar e do curador-adjunto, Agnaldo Farias (AGUILAR, 1996, p.22). Com esse método de indicação de artistas por equipe de colaboradores vinculados ao curador-geral, a 23ª Bienal contribuiu para uma reestruturação do modelo das representações nacionais, anteriormente apontadas diretamente pelas embaixadas dos países e apenas recebidas pela curadoria de cada edição. Este e outros passos dados em diferentes edições do evento, sobretudo nas Bienais de Walter Zanini (1981 e 1983), Paulo Herkenhoff (1998) e Lisette Lagnado (2007), coadunaram na extinção completa do termo “representações nacionais” do imaginário de práticas da Bienal de São Paulo.

**26** Em encarte especial da 23ª Bienal para a *Folha de S. Paulo*, o multiculturalismo foi apresentado para o público não especializado, com linguagem fácil e didática: “O que seria o multicultural? O resultado da intenção de dar voz às chamadas minorias étnicas e sexuais do mundo, antes discriminadas. Em vez da cultura ocidental como paradigma de arte e civilização, busca-se assimilar a produção considerada periférica. Para o multiculturalismo é possível a existência de uma criação nitidamente homossexual, índia ou negra, ao mesmo tempo que sirva como afirmação de individualidade, possa integrar os mais altos valores culturais” (MULTICULTURALISMO, 1996, p.A10).

**27** Para Sabrina Moura (2015, p.16), “a noção de ‘Sul’ responde aos eixos de cooperação transnacional criados no contexto da descolonização e subdesenvolvimento econômico que marcou diversos países da África, Ásia e América Latina, entre as décadas de 1950 e 1980. Nos últimos vinte anos, o Sul se expande em contornos globais, configurando um mapa de experiências históricas e políticas, liberadas de um corte hemisférico”.

**28** A 24ª Bienal assumiu os exercícios de alteridade como metodologia para se pensar o circuito e a própria ideia de arte brasileira. O curador-geral Paulo Herkenhoff e sua equipe, uma rede de mais de trinta curadores de diferentes países, recorreram ao marco da “antropofagia” descrita em 1928 no manifesto de Oswald de Andrade (in FERREIRA, 2009, p.410) para estabelecer as bases de uma construção identitária que envolve a devoração simbólica do outro, um misto de desejo e antagonismo. Alçado ao *status* de resposta local para um debate habitualmente pautado por uma bibliografia de autores oriundos de países hegemônicos, o manifesto histórico norteou a exposição de modo a sugerir relações antropofágicas da escala dos indivíduos e grupos representativos às culturas em convívio na geopolítica global. O evento deu atualidade à antropofagia como operação a partir da qual não só as vanguardas modernas mas a

arte contemporânea brasileira passaram a ser vislumbradas, tendo em vista seus modos de existência e criação de equivalentes simbólicos da realidade.

**29** “Cartographies also refers to maps of the imaginary, for it sees the artists’ works as projections of their minds, concretizations of desire –a drive that is primal and previous to any form. The mind, in this case, is conceived as a vast prairie, from which the works emerge as landmarks of a territory under constant transformation.” The exhibition therefore requires of the visitor the traveller’s disposition: a being with history and identity, guided by the senses through the territories he traverses and discovers. It proposes that each visitor transform himself into a cartographer and invent his own territory. For, by extension, it also intends to male explicit and attitude towards life: to be a traveller means to seek almost permanent existence in the present, in constant displacement and in the condition of the eternal foreigner, with roots not in nationality but in those territories under the rule of desire, sensibility and knowledge.”

Canadá e pelos Estados Unidos, se bem que chega com grande força a São Paulo, ao menos a cada dois anos). [...] Esse primeiro olhar ao Outro é seguido por um interesse de descobri-lo, compreendê-lo e, muitas vezes, de organizá-lo, classificá-lo, sempre com o intuito de melhor se relacionar com ele, consumi-lo.

A partir das ponderações, a identidade atribuída à arte brasileira em âmbito internacional, portanto, poderia ser assumida como fruto do desejo de descoberta e conhecimento desse “Outro”, ou a cena do país, mas também de sua organização, classificação e consumo pelos centros hegemônicos em âmbito global. Havia, portanto, uma prerrogativa de conquista em tais levantamentos e grafias. De modo a tensionar esse projeto vigente em tantas exposições que vinham sendo organizadas em países hegemônicos sobre arte latino-americana e brasileira, Ivo Mesquita fundamentou a coletiva *Cartographies*, uma curadoria sua para a Winnipeg Art Gallery em 1993, rechaçando a cartografia como ciência da conquista e pregando, ao invés disso, a invenção de territórios subjetivos pelos artistas e pelos públicos.

*Cartographies* se refere a mapas do imaginário, visto que enxerga os trabalhos dos artistas como projeções das suas mentes, concretizações dos seus desejos – uma mudança que é anterior a qualquer forma. A mente, nesse caso, é concebida como um vasto campo, do qual os trabalhos emergem como territórios em constante transformação. A exposição requer do visitante a disposição do viajante: uma existência atrelada à história e à identidade, guiada pelas sensações advindas do território que ele atravessa e descobre. Ela propõe que cada visitante se transforme em um cartógrafo e invente o seu próprio território. [...] ser um viajante significa procurar uma existência quase permanente no presente, em constante deslocamento e na condição de eterno estrangeiro, com raízes não na nacionalidade mas naqueles territórios governados pelo desejo, pela sensibilidade e pelo conhecimento. (MESQUITA, 1993, p.16)<sup>29</sup>

Na escala interna do Brasil e do seu circuito artístico, a proposição de mapeamento por parte do *Antarctica Artes com a Folha* enfrentou semelhantes dilemas, entre o anseio de conquista e o convívio com a alteridade, em sua qualidade de tornar irreduzíveis as singularidades postas em contato. Fruto da convergência de objetivos muitas vezes conflitantes entre os integrantes de suas equipes organizadora e curatorial, o projeto da exposição geracional é uma experiência que deve ser analisada nesse limiar.

De um lado, contemplou a abertura para que o resultado da pesquisa demonstrasse por si só todo um esforço de deslocamento e a crença, talvez superestimada, de que se conseguiria, ao fim de um processo de seis meses, relativizar a presença do eixo Rio-São Paulo no retrato de uma geração de artistas. Do outro, salvaguardou critérios de qualidade

convencionados sob um repertório e um ponto de vista geopolítico bastante marcados. Como pontuou Suzuki Júnior em entrevista para a autora, “era um olhar de jovens contemporâneos de São Paulo sobre a arte brasileira sendo produzida em outras regiões”. Na mostra, um letreiro adesivado na subida da rampa de acesso estampara a frase: “São Paulo: capital das artes”.

No anúncio da lista final de artistas selecionados, os curadores confrontaram expectativas levantadas pelo projeto com algumas reflexões e respostas somadas no decorrer de toda a experiência, das viagens às escolhas, a partir daquilo que concretamente se podia alcançar, assumidas as prerrogativas e sobretudo o curto tempo dados para o trabalho. Segundo a equipe,

[...] as viagens aguçaram nossa sensibilidade geopolítica, por outro lado não trabalhamos com um sistema de cotas. Generosidade, sim; condescendência, não. Quanto ao jovem artista, sobretudo aquele que reside à margem dos grandes centros, acreditamos que foi atenuada uma barreira psicológica que comumente se cristaliza diante de sua necessidade de comunicar a pertinência do trabalho. Dessa vez, o tempo do curador, isto é, toda a sua disponibilidade, foi voltada para ouvir o outro, independentemente de indicações previamente estabelecidas pelo mercado. Além de dar visibilidade a estes 62 integrantes, não se pode esquecer que mais de mil jovens tiveram condições de reflexão e debate em seu local de trabalho. Acreditamos ter sido esta outra importante contribuição da curadoria. (BARROS et al., 1998, p.21)

## **2.2 Um mapa ainda centrado: da geografia à diversidade de linguagens**

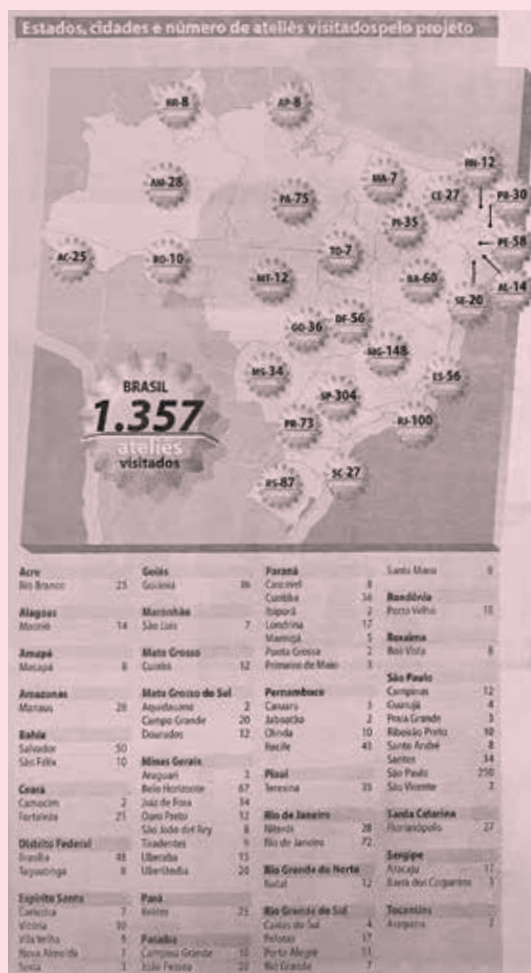
Apesar do elogio ao gesto de deslocamento que marcou o processo do *Antarctica* – e que na década seguinte certamente resultou em um rearranjo da geopolítica da arte brasileira –, um infográfico com o resultado e algumas estatísticas mostravam um mapa ainda centrado. Contra o número final de 1.357 ateliês visitados em sessenta cidades de todos os estados do país, consolidou-se a seleção de nomes provenientes de apenas treze cidades e onze estados (Figura 1).

Dos 62 artistas, mesmo com o cuidado expresso por Stella Teixeira de Barros de não “inflar” uma perspectiva hegemônica, 35, ou seja, mais da metade, vieram das duas principais capitais brasileiras (24 de São Paulo e onze do Rio de Janeiro). “Éramos só dezesseis de fora, desconhecidos no Sudeste”, concluiu Divino Sobral,<sup>30</sup> que representou Goiás junto com Marcelo Solá. Já no quesito gênero, à revelia da falta de debate sobre o assunto na época – e, conseqüentemente, da ausência de políticas afirmativas por uma maior participação feminina nas mostras de arte –, a distribuição foi bastante equivalente: 28 mulheres, 33 homens e um coletivo.

**30** Em entrevista concedida para esta tese em setembro de 2017, Goiânia. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

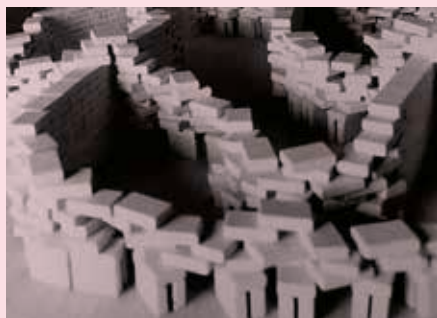
**DOS ATELIÊS AO PAVILHÃO**  
**MANOEL DA NÓBREGA**

**Figura 1** Estados, cidades e números de ateliês visitados pelo projeto (detalhe).  
*Folha de S. Paulo*, 22 set. 1996, p.3



Retratos “em poses inusitadas”, segundo Rufino em depoimento prestado para esta tese, e um breve perfil individual dos selecionados ocuparam as quinze páginas de um encarte especial na *Folha* de 22 de julho. Naquela altura, a pouco mais de um mês da inauguração, a exposição começava a ser construída, com projeto de Álvaro Razuk e Paulus Magnus. Enquanto nela se procurou tecer uma narrativa entre obras e suas “relações espaciais e gráficas”, como afirmou Mammì, descartando “divisões geográficas, temáticas” ou mesmo “um *parti-pris* curatorial”, a cobertura midiática reforçava uma abordagem do projeto baseada na biografia e na carreira dos artistas.

Interessado nessa dimensão “etnográfica”, Jungle aproveitou os dias de montagem para aplicar um questionário de trinta perguntas com todos os participantes. “Não queria olhar só para obra, necessariamente, queria sentir o pulso daquelas pessoas, de onde vinham, quais os sonhos, as referências, onde conectavam suas antenas.” A pesquisa não foi contemplada no *display* final da mostra nem tampouco chegou a ser publicada



**Figura 2** José Damasceno, *A etimologia secreta*, 1996. Fonte: Arquivo *Folha de S.Paulo*

na época. Os organizadores esperavam que Jungle, como os demais curadores, apresentasse esses dados em um artigo na *Folha de S.Paulo*. Contudo, o texto só foi concluído em 1998 para o catálogo.<sup>31</sup>

Não houve mesmo abertura para a interferência de uma pesquisa como a de Jungle no espaço destinado às obras. Nos 6,5 mil metros quadrados do segundo andar do Pavilhão, conforme Lagnado, “existiu um pouco a pureza do cubo branco”. Álvaro Razuk<sup>32</sup> relatou que coube à arquitetura “perseguir a transparência, evitando salas fechadas, além de criar ‘ruas’ de circulação e espaços bonitos e amplos”, nos quais os trabalhos seriam implantados seguindo diretrizes da curadoria. Lagnado rememorou que a equipe “decidiu começar o percurso logo após a rampa de entrada com a instalação de José Damasceno [*A etimologia secreta*, 1996], que foi senso comum” (Figura 2). Contou ainda sobre como o grupo adotou “um discurso interno que mantinha pesquisas mais institucionais no centro do edifício e jogava para as bordas os ambientes mais sujos, que se referiam à cidade ou tinham temáticas mundanas”.

A mostra teve sua divulgação intensificada na semana de véspera<sup>33</sup> e, em 27 de setembro, recebeu uma matéria, com chamada de capa, em que Fioravante sublinhou o fato de, entre os trabalhos reunidos, haver “de tudo um pouco” (FIORAVANTE, 1996, p.1). O argumento da geopolítica deu lugar, daí por diante, a uma abordagem crescente da diversidade de linguagens ao alcance dos artistas selecionados.

No dia 29, um sábado, o *Antarctica* foi inaugurado em um evento que recebeu 7 mil pessoas, entre autoridades,<sup>34</sup> artistas e profissionais do circuito das artes e o público do Parque Ibirapuera. Na edição da *Folha* daquele dia, um anúncio publicitário de página inteira reiterou a chamada para a visita gratuita ao que “há de mais atual na arte brasileira”, entre “pinturas, vídeos, *performances*, fotografias, artes em computador, desenhos e esculturas” (ibid., p.9).

Apesar do material gráfico e da publicidade apostarem numa iconografia tradicional, ao reproduzir a imagem de um pincel melado de tinta, a investigação com suportes e materiais variados e, em alguns casos, inusitados, foi de fato uma marca da exposição. Segundo Brissac (1996, p.5), “nem que se quisesse poderíamos ter um princípio estético aglutinador dos trabalhos reunidos, como em grande parte o neoexpressionismo

**31** “Cara, esquece Sgt. Peppers!” in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA: *Catálogo*, 1998, p.46-54.

**32** Em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2016, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**33** Na semana anterior à abertura da mostra, além de matérias, foram publicados artigos diários dos curadores para antecipar aspectos recorrentes entre as obras. Em 22 de setembro, Mammì começou a sequência assinando “Arte é portadora de verdade permanente”; seguido por “Trânsito entre linguagens e suportes caracteriza arte contemporânea”, de Brissac Peixoto; “Produção se afirma como testemunho pessoal”, de Lagnado; e “Divergências indicam rumos da arte contemporânea”, de Barros.

**34** A presença do governador Mário Covas e do secretário estadual de cultura Marcos Mendonça foi anunciada na *Folha* no dia da abertura (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1996, p.1). Na edição seguinte, o texto de Irineu Franco Perpétuo apresentou o número de visitaçao do evento (PERPÉTUO, 1996, p.4).

**35** Adriano Pedrosa em entrevista concedida para esta tese em janeiro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**36** Em entrevista concedida para esta tese em abril de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

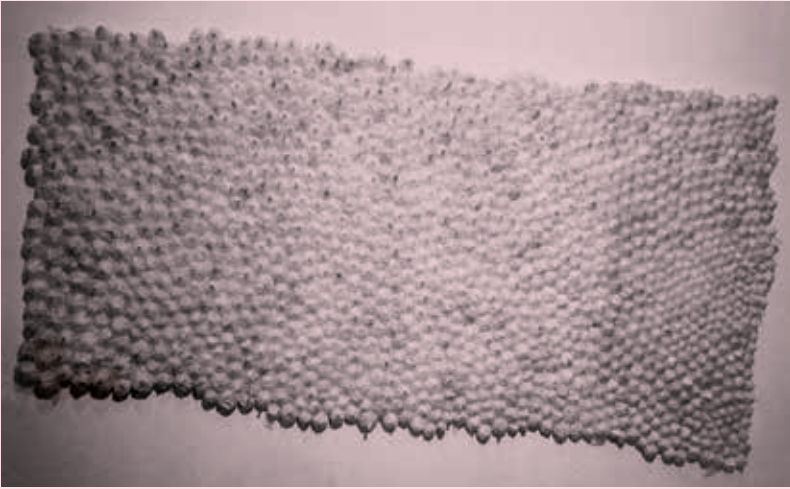
funcionou para o início dos anos [19]80". O depoimento permite uma análise do papel histórico da crítica em recortar um entre tantos aspectos da produção e por vezes atribuir-lhe uma ênfase capaz de ocultar os demais, como ocorreu com a pintura brasileira da década mencionada. No entanto, ele também se reporta ao empenho de artistas da "geração 90" de revisar e ampliar o estatuto das práticas contemporâneas.

O curador destacou o hibridismo que resulta das "passagens entre dispositivos pictóricos", "imagens técnicas" e "intervenções no espaço" e a coragem para transitar por "diferentes linguagens, mesmo não dominando todas as técnicas" (BRISSAC PEIXOTO, 1996, p.1). Naquela altura artista, hoje curador, Adriano Pedrosa sugeriu uma espécie de "pós-conceitualismo" entre alguns nomes dessa geração. Como nos anos 1960 e 1970, "posturas e sistemas de criação"<sup>35</sup> voltam a ter importância. Em seu entendimento, tais atitudes permitiram problematizar a natureza da obra como objeto e, dessa maneira, teceram comentários sobre dimensões disciplinares, mercadológicas e patrimoniais da arte. Quando feitos com materiais simples e frágeis ou resultantes de apropriações claramente assumidas, os trabalhos levantavam suspeitas sobre o seu próprio valor e davam indícios de sua efemeridade.

Montada com tijolos sobrepostos, sem nenhum mecanismo para fixá-los, a obra de José Damasceno apresentava a possibilidade de desmanche já na entrada da exposição. Sobre a parede, mas ainda assim vulneráveis e impermanentes, centenas de cascas de alho costuradas uma à outra compunham *Sem título* (1996), de Rivane Neuenschwander (Figura 3). O material atraía o olhar pela sua banalidade, mas também pela delicadeza com que era tratado e ganhava distinção como arte. O mesmo se passava com as fitas de cetim, rendas e cambraias de lojas de aviamento fixadas na geometria construtiva de Martinho Patrício (*Danúbio Azul 1 e 2*, 1996) ou com os objetos que Divino Sobral fazia entremeando arames a elementos orgânicos como capim, cabelo e algodão (*Sem título*, 1995).

Marepe chamava atenção com suas *Banca de fichas de cartões telefônicos* e *Banca de veneno e chaveiros eróticos* (1996), reproduzidas pelo artista tal qual pode observar e catalogar no comércio de rua de Salvador, com seus produtos, apelos de venda informal e sua natureza ambulante, em movimento. O terceiro trabalho exposto, *Estante de meios*, compilava sobre um mobiliário recostado na parede do fundo do espaço uma série de objetos e experimentos para gerar luz com dispositivos simples. Feita de apropriações e inúmeras gambiarras visuais e tecnológicas, a obra de Marepe começava a ser compreendida em cima de menções ao universo popular nordestino, por um lado, e, por outro, a referência aos *ready-mades* dadaístas. Em entrevista, o artista lembrou do apelido que lhe foi dado na época por Lagnado: "Duchamp da Bahia", em citação a Marcel Duchamp, autor desse gênero de obra.

Sandra Cinto<sup>36</sup> acredita que muitas escolhas discursivas e formais da sua geração foram fruto da "falta de recursos. A gente queria produzir e fazia com o que tinha. Isso trouxe uma inventividade aos nossos trabalhos



**Figura 3** Rivane Neuenschwander, *Sem título*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.155

e facilitou que viajássemos, porque dava pra comprar as peças em todo lugar”. O dado econômico atrelou a precariedade ao entendimento de uma realidade material dos artistas e do país. A leitura de Sobral, por sua vez, ressaltou uma carga simbólica inerente aos materiais domésticos, que acredita ter levado os trabalhos a ativarem “memórias afetivas e uma reflexão sobre o tempo”.

Pelo modo como eram feitas e mostradas, as obras carregavam enunciados de construção, mas também de ruína. No entanto, essa característica era acessada em estado de potência. A “desmaterialização da arte” (LIPPARD; CHANDLER in BARTOLOMEU; TÁVORA, 2013, p.155) não se concluía como processo a ponto de subtrair o objeto e seus vestígios. O conceito proposto nos anos 1970 pela crítica estadunidenses Lucy Lippard figurava entre as referências centrais para a plataforma curatorial da 23ª Bienal de São Paulo, a ser inaugurada junto com o *Antarctica*. Para Mammì, em âmbito internacional e também local, estava em jogo uma busca pelos “limites da arte”, mas sem um “impulso iconoclasta e utópico” (MAMMÌ, 1996, p.7). Na visão de Erika Verzutti, “o *Antarctica* foi uma exposição cheia de coisas, o resultado ainda era muito material. O discurso partia de uma aceitação do objeto artístico, sem culpa”.

A pintura, um dos suportes mais tradicionais e materializados da história da arte, compareceu nas pesquisas de alguns participantes. Enquanto fora do Brasil críticos como Artur Danto, Giulio Carlo Argan e Hans Belting reaqueciam o debate sobre a “morte da arte”,<sup>37</sup> e especificamente da pintura, alegando ter alcançado seu devir vanguardista e teleológico e assim rompido com um projeto histórico modernista (BELTING, 2006, p.23), artistas mundo afora continuaram essa prática atribuindo a ela outras vocações. Gabriele Gomes<sup>38</sup> afirmou que, em 1994, voltou

[...] de Nova Iorque impressionada com as pinturas de [Jean-Michel] Basquiat e [Willem] De Kooning, mas também com as ações ambientais

**37** O tema da morte da arte foi estudado em *A crise da arte e a crise da crítica* (Editorial Estampa, 1995), de Giulio Carlo Argan; *After the End of Art* (Princeton Press, 1997), de Arthur Danto; e *O fim da história da arte* (CosacNaify, 2006). Em “As mortes recentes da arte”, artigo publicado na revista *Novos Estudos* (Cebrap, 2001), Lorenzo Mammì revisou os principais argumentos desses autores.

**38** Em entrevista concedida para esta tese em novembro de 2017, Rio de Janeiro. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**Figura 4** Walter Goldfarb, *Série Pergaminhos*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.177



**39** Gabriele Gomes mostrou os seguintes trabalhos: *Sem título*, 1995 (leite e grafite sobre lençol, 200 x 300 cm); *Sem título*, 1995 (linha costurada sobre lençol, 200 x 300 cm); *Sem título*, 1995 (tinta e leite sobre travesseiro); *Sem título*, 1995 (linha costurada sobre travesseiro); *Sem título*, 1996 (chapa de vidro sobre travesseiro).

**40** Em 1955, Robert Rauschenberg realizou *Bed* a partir da apropriação de uma cama de solteiro como base para a pintura. Os utensílios domésticos e especialmente os tecidos e lençóis foram usados também por José Leonilson em várias de suas obras, a exemplo de *Das três armas* (1990).

de Sigurdur Gudmundsson. Segui pensando como pintora, mesmo quando escrevia ou quando ia fazer uma intervenção na natureza.

A catarinense mostrou cinco obras bidimensionais.<sup>39</sup> Apesar de designadas como pintura, elas não dispunham de tinta ou pigmentos convencionais, e sim pequenas costuras, placas de vidro coladas, leite e grafite em pó derramados. As superfícies de tecido esticadas em bastidores de madeira pareciam-se com telas, mas eram fruto da apropriação de objetos domésticos como travesseiros e lençóis, conforme um vasto percurso de antecessores, de Robert Rauchenberg em um cenário internacional a Nelson Leirner, Farnese de Andrade e José Leonilson no Brasil.<sup>40</sup> No caso da *Série Pergaminhos* (1996) (Figura 4), apresentada por Walter Goldfarb, planos longos de papel eram marcados com carvão, picho, óleo e fogo. Também nessas mídias, as matérias, procedimentos e formas enunciavam por analogia com situações de um cotidiano singelo, em lugar de representações figurativas ou da expressividade de gestos e cores vibrantes, que predominou na pintura brasileira dos anos 1980.

Verzutti desenvolveu *Encaixe* (1996), um políptico a partir de estudos selecionados por Lagnado em seu ateliê. A artista contou como o trabalho surgiu ante o desafio da escala de aparição (“me deram uma parede grande”) e as conciliações, ainda tímidas, entre as demandas “conceituais” do meio crítico e suas experiências mais espontâneas.





**Figura 5** Fátima Nader, *Flores voam à volta da casa de lã*, 1995-6. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.87

Parti da imagem de três variações de um encaixe geométrico e fui ampliando pra chegar no tamanho. Até que achei que o melhor jeito de aplicar nas telas era com vinil preto recortado e colado, uma plotagem, que na época tinha acabado de se popularizar. Dentro das partes do adesivo eu pintei uma cor meio rosinha de carne, mas a rigor o trabalho não tinha linguagem de pintura, era desenho. Essas telas grandes justificavam o trabalho, faziam ele aparecer no espaço e davam uma dimensão conceitual, mas o que eu gostava mesmo eram umas pinturinhas menores que ficavam do lado, uma espécie de resposta orgânica e molinha ao racional.

Além da via experimental, afeita a tensionar os discursos internos da pintura enquanto os testavam, ainda existiram na mostra pesquisas que aproximaram a referida linguagem de discussões sobre indústria cultural e gosto. Esses trabalhos assumiam elementos de um imaginário *pop* ou popular, muitas vezes alienados do lugar pretensamente erudito da arte contemporânea. Em países hegemônicos, a “*bad painting*”<sup>41</sup> negava as conquistas pictóricas e técnicas do meio com coloquialidade, ironia e citações à cultura de massa. Essa tendência se fez sentir no *Antarctica*: José Carlos Lima exibiu cenas de um banheiro qualquer (*Série alegria de viver*, 1995), feitas de forma esquemática; Fátima Nader justapôs brinquedos infantis e frases sobre o *kitsch* (*Flores voam à volta da casa de lã*, 1995-6) (Figura 5); Isadora Zero, a mais jovem das participantes (21 anos), retirou de fotografias personagens reunidos em salas de estar e pintou essas cenas em acrílica, mantendo apenas os grafismos da mobília (*Sem título*, 1996).

**41** O nome se popularizou depois que foi usado como título de uma mostra curada por Marcia Tucker no New Museum, em fevereiro de 1978. Entre os artistas participantes, constavam Philip Guston, Jack Levine e Leon Golub. Disponível no New Museum Digital Archive: <<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/5>>. Acesso em: 1 set. 2017.

**Figura 6** Jarbas Lopes, *Vira-casaca*, 1996.  
Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.103



**42** Em entrevista concedida para esta tese em setembro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

O repertório da pintura popular, tal qual se pode encontrar em muros e letreiros nas periferias do Brasil, foi uma referência explícita na obra de Vânia Mignone. Iniciadas em matrizes de xilogravura, as composições logo ganhavam manchas de cores puras, sobre as quais, contornadas em preto, figuravam sujeitos solitários. Em seu entorno, a artista desde então já sugeria enredos, seja por meio da escrita de uma única palavra ou pelos borrões abandonados, mas não apagados por completo.

As camadas ocultas e o experimentalismo a partir de saberes artesanais alertavam sobre uma exterioridade que, por diferentes caminhos e propósitos, existia ainda nos trabalhos de Jarbas Lopes (Figura 6). Com fitas plásticas compradas em camelô ou restos de lona de *outdoor* recortada, o niteroiense teceu em tramas de cestaria o painel *Vira-casaca* e uma segunda obra de pequeno formato, *Rio de Janeiro* (1996). O resultado conseguia manter aparentes as imagens e um pouco das suas origens, abrindo a possibilidade de uma construção pictórica de linhagem dupla, tanto vernacular quanto contemporânea.

A abertura da comissão de curadores para poéticas até então distanciadas do circuito de exposições capitaneou ainda artistas do campo da fotografia, do vídeo e das ditas “novas tecnologias”. Presente com dois trabalhos, o autorretrato *Sem título (tríptico)* e a *Série Private* (1996), em que aparecia travestido em correios sexuais *gay*, Eli Sudbrack<sup>42</sup> ponderou que “mostrar fotografia já era transgressor, porque se achava que era documentário ou jornalismo. Se envolvesse câmera e edição digitais, essa resistência era ainda maior”.

O conjunto incluído na exposição dispunha de pesquisas feitas ainda em analógico por nomes como Lilia Kawakami, que registrou corpos deformados por uma lente grande angular, e Mauro Restiffe, em cuja viagem recente à Rússia havia captado arquiteturas tanto solenes quanto nostálgicas (Figura 7). Em *Paisagem* (1996), Cao Guimarães reuniu experimentos com câmeras defeituosas, interessado na perda de referentes fotográficos. Uma série abstrata de Alberto Bitar nasceu de manipulações no processo de revelação de filmes, enquanto as obras de Keila Alaver já tiveram pós-produção digital para combinar em tom macabro as lembranças da infância no Paraná. A finalização em *back light*, dispositivo com caixas de luz, era considerada inovadora como suporte para arte.

O uso de tecnologias por Rodolpho Magalhães e Muti Randolph levou a *Folha* a pautar, em matéria no caderno de informática, que “uma nova



**Figura 7** Mauro Restiffe, *Sem título*, 1996.

Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.138

escola de artistas plásticos está surgindo: a dos artistas digitais, profissionais que recorrem ao computador para fazer arte, sem deixar de lado métodos tradicionais, como a pintura e a ilustração” (MARACY, 1996, p.1). Magalhães disponibilizou o *CD-Room Belém embrulhada* (1996) em um terminal para consulta. Já Randolph espacializou *Manicômio judiciário* (1995-6), pesquisa iniciada nessa mesma mídia, mas agora instalada em um corredor, onde, por trás de grades, telas interativas estampavam rostos de detentos compostos por variações do retrato do artista.

Uma narrativa cinematográfica permanecia ali sujeita a experiências de fruição imersivas e dialógicas. Essa foi uma abertura comum a trabalhos como *Temporalidades* (1996), da dupla Kiko Goifman e Alberto de C. Alves, e *Cine-olho, d'O Grivo*. O coletivo mineiro apresentou no auditório do Pavilhão uma *performance* de cerca de uma hora, apenas no dia da inauguração. Nessa “janela para outra possibilidade audiovisual”, trechos de filmes clássicos de Charles Chaplin e Orson Welles a Luis Buñuel a Man Ray funcionavam como “partitura e convite à improvisação” (MOREIRA; SOARES, 2014, p.3). Como nas salas de cinema mudo, os integrantes Felipe Amorim, Nelson Soares e Marcos Moreira<sup>43</sup> respondiam às imagens com uma trilha ao vivo, combinando instrumentos musicais e gambiarras sonoras de sua autoria, os chamados “objetos maquínicos” (ibid., p.3).

O programa do *Antarctica* contou ainda com outras ações presenciais. Poderiam ser apontadas como *performances*, não fosse o debate que despertaram sobre a ineficácia do termo para designar o que procuravam empreender. Laura Lima lembra

[...] que um dia que a Lisette veio conversar e disse “... porque a sua *performance*”. A voz quase não saía de tanta timidez, mas eu respondi: “não é *performance*, trabalho com pessoas, mas de outro jeito. Para mim, é uma imagem que eu crio. Tudo é matéria”. Depois de uns dias, ela veio me dizer que queria escrever sobre a ideia de “instauração”, que Tunga defendia como algo entre a *performance* e a instalação.

**43** Atualmente, O Grivo é formado apenas por Nelson Pimenta Soares e Marcos Moreira Marcos.

**Figura 8** Laura Lima, *Sem título*, 1996.  
Fonte: Folha Imagem



**44** Rodrigo Saad, *Cabelo*, em entrevista concedida para esta tese em janeiro de 2018, Rio de Janeiro. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

A artista alocou um pequeno tanque ameboide de gelatina perto da rampa de entrada e convidou uma criança de 8 anos de idade a pular corda ali dentro, uma vez por semana, vestindo uma camisola branca (Figura 8). O endurecimento da substância era um limitador ao qual a menina deveria reagir dentro dos limites do seu cansaço. Pulou inicialmente por quinze minutos e, com o passar dos dias, aprendeu a contornar o empecilho, chegou a quarenta minutos. Ao seu lado, três vídeos em monitores inclinados ao rés do chão demandavam que o público se agachasse ou até deitasse para poder ver. Com esses elementos e diretrizes, a artista deflagrou um processo que consentiu como instauração, visto que era transferível para outros corpos, sugeria uma imagem síntese, mas dispendia energia sem chegar nunca a uma forma final. Apenas acumulava-se no espaço como vestígio, ou até nem isso.

Segundo Lagnado (1997, p.4), em texto posterior, “a instauração apresenta o mundo, não o representa, não o glamoriza nem o converte em pastiche”. Desse modo, a prática se dedica a investigar os sujeitos considerando sua espontaneidade e singularidade, mas sem perder de vista a dimensão do comum, já que “um corpo é como qualquer outro quando se converte em pura matéria”.

Os argumentos da análise da curadora se estendem a *Cefalópode hepatópode* (1996), de Cabelo. A obra mobilizava uma vivência coletiva em interação com alguns objetos cênicos: um aquário com peixes sobre uma mesa e, em redor dela, algumas cadeiras. Como um condutor ou mestre de cerimônias, o artista chamava sete pessoas da plateia a se sentarem e vedarem sua vista com um capuz atado por pedaços de fio dental ao aquário. Em seguida, derramava óleo de soja e ateava fogo neste recipiente, para que, segundo relatou, “pudéssemos observar aquela teia e o momento em que se rompiam suas ligações”.<sup>44</sup>



**Figura 9** Efraim Almeida, *O abraço, Promissor ou Homem sentado*, 1996. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.77

O trabalho foi repetido três vezes no decorrer da mostra. Apesar dos diferentes desfechos, Cabelo determinou que “ele acabava quando o fogo se apagava”. A crítica Angélica de Moraes<sup>45</sup> julgou a obra como “uma polêmica infantil”. Já a artista Stela Barbieri<sup>46</sup> sublinhou que “a situação criava uma imagem forte e agonizante. As pessoas estavam conectadas com um drama, mas elas não tinham consciência”.

Entre uma apresentação e outra, os elementos usados em *Cefalópode...*, assim como o tanque de gelatina do trabalho de Lima, permaneciam em estado de espera no Pavilhão. Em uma expografia que extrapolava paredes e enfatizava a conquista do espaço pelos artistas selecionados, a incompletude dessas duas instaurações, e também de *Flagrante Relicto* (1996), de Ricardo Frantz, convocava ao engajamento com os processos. Se nas duas primeiras, a criação acontecia diante do público, e junto com ele, na última obra mencionada, isso ficava sugerido por meio do acúmulo desordenado de pinturas e artefatos pessoais do artista, como se em seu ateliê.

Frantz não foi o único a tangenciar questões autobiográficas. Alaver revisitou a infância; Sudbrack exibiu sua nudez em fotografias; Efraim Almeida a talhou em cedro, como nos ex-votos depositados pelos fiéis nas igrejas do Nordeste (Figura 9). Segundo Barros, esculturas como *O abraço, Promissor* ou *Homem sentado* (1996) “tinham uma carga forte do universo de onde ele vivia, mas isso era acessado a partir da sua individualidade”. Ou seja, na dimensão do corpo e da autorrepresentação do artista, combinavam-se signos do popular e do *pop*, do vernacular e do contemporâneo.

Em *Jogo Fenotípico*, José Rufino recolheu cadeiras de madeira antigas de sua família para relacioná-las a formas geométricas moldadas em gesso (Figura 10). Algumas permaneceram inteiras, outras sofreram cortes diagonais e pareciam estar “afundando nas bordas da sala”. Com a estranheza desse encontro entre artefatos de tempos e origens diferentes, o

**45** Em entrevista concedida para esta tese em setembro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**46** Stela Barbieri em entrevista concedida para esta tese em setembro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**Figura 10** José Rufino, *Jogo Fenotípico*, 1996.  
Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998



artista procurava acusar as histórias pessoais e coletivas como invenção. Assim passou a ser a sua própria história, quando, em um gesto artístico, escolheu substituir seu nome de batismo (José Augusto Almeida) pela identidade do avô, José Rufino, um senhor de engenho que viveu na cidade de Areia, interior da Paraíba, na primeira metade do século xx.

Uma matéria de Celso Fioravante (1996, p.1) publicada em maio já sugeria, a partir de relatos dos curadores e de Prata, uma leitura de que “sexo e religião convivem no artista brasileiro”. Um dos citados no texto, Brissac Peixoto (in FIORAVANTE, 1996, p.1) apontou que

[...] o que fica mais evidente é a manipulação de uma espiritualidade e uma dedicação do artista a um espaço mais íntimo, talvez até pelas dificuldades dele se mostrar. Existe uma ruptura com o espaço público e uma maior dedicação ao inconsciente, à infância, à memória.

Ao revestir as paredes cenográficas com uma camada fina de látex, que derreteria com o tempo fazendo mover-se uma pedra e exalar o cheiro de especiarias ali depositadas, Stela Barbieri tratou “a arquitetura como pele, matéria orgânica que separa, mas que também põe em contato” (Figura 11). Em estruturas similares a caixas torácicas feitas em metal e couro e penduradas em altura similar à de um indivíduo de estatura média (*Espartilho e Cauda II*, 1996), Félix Bressan aludiu à invisibilidade de alguns corpos diante das normatizações sociais de gênero e sexualidade.

O homoerotismo, fortemente estigmatizado naquela década pela associação com a epidemia de Aids nos anos 1980, foi abordado por Adriano Pedrosa no desenho *O nome de V. escrito várias e várias vezes* (1994) e em duas obras sonoras: “*Eu te amo*” (1994) e *Teses* (1995). Sem grande apelo imagético, a sala em que estavam reunidas expressava o



**Figura 11** Stela Barbieri, *Sem título*, 1996.  
Fonte: Stela Barbieri

**Figura 12** Raquel Garbelotti, *Hiding Places*, 1995-6. Fonte: ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.151

recolhimento dos amantes, mas mobilizava essa espécie de ausência como estratégia para conquistar empatia e aproximação.

Um diálogo sutil com o público também caracterizou *Hiding Places* (1995-6), de Raquel Garbelotti (Figura 12). A obra consistiu de um conjunto de dezenas de gavetas brancas de três centímetros cada, mimetizadas como um armário embutido em uma parede da mesma cor. Barros (1996, p.3) as resenhou para uma matéria do jornal como “móveis inúteis”, que, passíveis de serem manipulados, sem nada dentro, só existiam para frustrar a promessa expositiva daquele espaço e estabelecer, com o gesto de abrir, um desejo de cumplicidade com os visitantes.

Lançando mão de caminhos e propósitos diversos, a instalação foi uma linguagem que ganhou destaque no *Antarctica*. Um dos motivos a serem mencionados para tanto, afora fatores de um debate internacional que fomentava essa produção, era a oportunidade de ocupar aquele marco da arquitetura modernista. Sandra Cinto, em entrevista para esta tese, afirmou que “tinha o desenho de uma sala com um candelabro rebaixado e uma gaiola” e desenvolveu “o projeto pensando no diálogo com outro elemento, a coluna do Niemeyer”. A pedido de Lagnado, ainda compôs *Sem título* (1996), uma pintura de céu que, encerrada em uma pequena caixa na parede, elucidava sobre trabalhos anteriores, de cuja fama a artista se sentia “refém no bom e no mau sentido, pois não paravam de [lhe] encomendar pinturas de céu”.

A condição *site-specific* talvez fique ainda mais evidente na instalação de Lucia Koch, *Um dia depois do outro* (1996). Nas claraboias de uma das extremidades do prédio, ela instalou filtros coloridos capazes de modificar a luz que entrava de fora. Logo adiante, o decalque de uma árvore seca era projetado do alto da parede, criando no chão uma sombra artificial para o último pilar antes da escada de saída. Os esforços da artista de

**47** Em entrevista concedida para esta tese em setembro de 2017, Vitória. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**48** A ideia de crítica institucional remonta a práticas conceituais levadas a cabo por nomes como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher e Hans Haacke, baseados em países hegemônicos, entre os anos 1960 e 1970. No mesmo período, artistas latino-americanos como Alfredo Jaar (Chile), Clemente Padín (Uruguai), León Ferrari, Marta Minujín (Argentina), Cildo Meireles, Regina Silveira, Paulo Bruscky (Brasil), entre muitos outros, mobilizavam seus trabalhos para questionar as instituições e o mercado, uma vez que detinham vínculos diretos e indiretos com regimes ditatoriais. No entanto, com essa nomenclatura, a crítica institucional só teve início no fim dos anos 1980, quando, a geração de Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson, em diálogo com o crítico Benjamin Buchloh, deram novos contornos ao debate, face a um circuito internacional de arte cada vez mais profissionalizado e comodificado (WELCHMAN, 2006, p.11).

trazer a paisagem natural para dentro do espaço edificado coincidiam com o comentário de Raquel Garbelotti<sup>47</sup> sobre um “confinamento no edifício”, visto que “nenhum dos projetos saiu lá de dentro para ir pro parque ou pra rua”.

Entre meados dos anos 1990 e início dos 2000, o debate sobre intervenções urbanas começava a se rearticular em torno de eventos como o *Arte/cidade* (1994-2002), organizado por Brissac Peixoto em zonas degradadas de São Paulo, e a 26ª Bienal, em 2002, com curadoria de Alfons Hug e projetos externos de nomes como Rubens Mano (*Vazadores*, 2002) e a própria Garbelotti (*Casa-caixa*, 1998-2002). Essas iniciativas acenaram para uma produção que só se amadureceria na década seguinte, tecendo vínculos inclusive com práticas de crítica institucional.<sup>48</sup> Enquanto isso não ocorria, a artista ponderou que,

[...] a geração 90, como a anterior, não abraçou a intervenção urbana nem muito menos a crítica institucional, pois ela estava preocupada com outra coisa, acho que talvez até com a ideia de institucionalizar. Era preciso criar algo que a gente não tinha, instituições fortes.

Mesmo que desvinculado de uma instituição, o *Antarctica* somou-se a um conjunto de esforços imbuídos de consolidar um circuito artístico brasileiro naquela década. O projeto investiu para mostrar a produção emergente, começar a descentralizar a pesquisa curatorial, fomentar vínculos com instituições e com o mercado local e estrangeiro, formar público por meio da imprensa e de um “um time de monitores [...] empenhado em explicar as obras” (PERPÉTUO, 1996, p.1). Diante de uma infraestrutura escassa e de um debate ainda incipiente sobre como se organizava esse circuito, com uma entrada crescente do capital corporativo, a postura de alguns artistas foi pragmática. Sobral alegou que “havia a contrapartida de estar em um elenco selecionado para uma mostra daquela envergadura, com aquele investimento e paralela à Bienal”. “Eu queria fazer meu trabalho, honestamente não parei para pensar que era propaganda de cerveja”, completou Cinto.

A ênfase dada ao *marketing*, no entanto, manteve evidente a perspectiva dos patrocinadores de obter algum retorno desse investimento. No plano inicial de publicidade, constavam peças de propaganda que, voltadas para uma audiência massiva, faziam piadas sugestivas sobre uma incompreensão supostamente irredutível da arte. Nizan Guanaes disse à revista *About* de 8 de março que uma das suas ideias de comercial para tv tinha o seguinte roteiro: “dois caminhoneiros aparecem bebendo e admirando os trabalhos apresentados. Um deles, então, comenta: ‘Eu não entendi nada, mas a cerveja está uma maravilha’” (ANTARCTICA E FOLHA INCENTIVAM A ARTE, 1996, p.6).

Havia expectativas de inserção de marca também no espaço expositivo. Mammi lembrou um episódio quando, durante montagem, a Companhia Antarctica entregou no Pavilhão o boneco de um pinguim em



**DOS ATELIÊS AO PAVILHÃO**  
**MANOEL DA NÓBREGA**



**Figuras 13 a 16** *Banners* de publicidade instalados no espaço expositivo.  
 Fonte: Álvaro Razuk

fibra de vidro, com uma caracterização clichê de pintor: boina, paleta e pincel. “Eles achavam que podiam colocar o pinguim na sala da mostra. Conseguimos mandá-lo pro andar de baixo e com isso separamos o lado comercial do lado expositivo”, lembrou Mammì em entrevista para esta pesquisa. A entrada, no térreo, tinha ainda um estande do empreendimento mais recente do Grupo Folha, o Universo On-line (uOL). Conforme Razuk, “para fazer uma alusão à expressão ‘navegar na internet’, a cenografia era de uma prancha de surfe encapada com jornal”.

No espaço reservado à exposição, o primeiro andar, Prata conseguiu minimizar a presença de publicidade (Figuras 13 a 16). Persistiram, contudo, alguns *banners* de tecido em colunas, um bar exclusivo para bebidas da Antarctica e uma loja com “baralhos, blocos de papel, canetas, cartões e camisetas com reproduções de obras expostas”, naturalmente assinados com a identidade dos patrocinadores. Nesse mesmo espaço, foram comercializadas<sup>49</sup> “publicações internacionais da área de artes plásticas”, que, pelas dificuldades de importação, tinham acesso restrito no país.

A expografia do *Antarctica* resultou no retrato fiel de um processo que rendeu benefícios para o circuito de arte e também para as empresas, mas que sofisticou e tornou constante o desafio de conciliá-los. Levantado por Peralta antes mesmo da abertura,<sup>50</sup> o tema da continuidade do projeto em futuras edições sinalizava um possível compromisso da Companhia Antarctica para abarcar o mapeamento da arte emergente brasileira em uma temporalidade dilatada, condizente com seus desafios educacionais e geopolíticos.

Moraes afirmou que a equipe de curadores “confabulava sobre quais deveriam ser as próximas etapas, mas da parte dos organizadores essa não era uma decisão explícita”. Na cerimônia de premiação, em 2 de

**49** A organização divulgou que toda a verba arrecadada com a venda de produtos da loja foi doada para uma instituição de caridade, a Casa da Aids (PERPÉTUO, 1996, p.1).

**50** No encarte de 22 de setembro, o gerente de promoções e *merchandising* da Antarctica afirmou: “temos tido um *feedback* excelente, principalmente de um público jovem e seletivo. A nossa ideia é de que o evento seja uma experiência permanente. Só não sabemos ainda com qual periodicidade”, disse Ricardo Peralta, gerente de promoções e *merchandising* da Antarctica (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1996, p.3).

**51** Tonico Lemos Avad e Erika Verzutti tentaram ainda colher por fax assinaturas para um abaixo-assinado que reivindicava a publicação. Verzutti contou que “naquela época ninguém tinha livro, não tinha nada. O catálogo era muito importante e tinha sido prometido, mas teve muito artista que se revoltou porque estávamos fazendo aquilo”. Cinto também relata que foi uma das que não aderiu: “Eu lembro que eu briguei, falei ‘gente, pelo amor de Deus, a gente já saiu tanto no jornal, tá bom”.

outubro, Cabelo, Marepe e Rivane Neuenschwander foram agraciados com uma viagem à Bienal de Veneza e à Documenta de Kassel. Além deles, outros três artistas receberam menção honrosa: Jarbas Lopes, Roberto Bethônico e Rodolpho Magalhães. Os jurados Dan Cameron, Lisa Philips e Paulo Herkenhoff aproveitaram essa oportunidade para manifestar apoio “àqueles que esperam que esta exposição possa se tornar um evento bienal, mantendo-se como um lugar privilegiado para a revelação da arte brasileira emergente” (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.179).

Entretanto, mesmo tendo sido bem recebido pela crítica e reconhecido pelo meio profissional da arte, o *Antarctica Artes com a Folha* acabou não atingindo o público-alvo dos patrocinadores e, por isso, teve só uma edição. “A exposição ficou maravilhosa, o patrocinador adorou, mas não deu continuidade”, afirmou Bia Aydar, situando que se tratava de “uma ação pontual”, o que não poderia deixar de ser, pois a “Antarctica vendia um produto de massa”. “Do ponto de vista do *marketing*, a mostra foi frustrante. Não era um Skol Beats, entendeu?!”, completou Suzuki Júnior. Apesar das expectativas iniciais de atingir um público A e B, o editor alegou que “o evento acabou sendo mais ‘elitista’ e menos popular do que gostariam. Por isso desistiram do projeto antes mesmo de realizar a última ação prevista, o catálogo”.<sup>51</sup> Investimento sem retorno comercial, só no curto prazo, no tempo de um evento e nas páginas de um jornal diário.



# 3

## A emergência de jovens artistas



Da pesquisa à exposição, o *Antarctica Artes com a Folha* estruturou um discurso sobre a produção brasileira emergente baseado em categorias de origem, idade e inserção profissional. O regulamento determinou que as obras deveriam ser inéditas e que os candidatos, se não nativos, deveriam estar residindo no país há mais de três anos. Além disso, a despeito de temporalidades diversas para a emergência artística, sobre as quais incidem fatores relativos às oportunidades de formação e acesso à infraestrutura de um circuito certamente desigual entre as regiões do Brasil, o edital estipulava uma margem etária de 14 a 32 anos.

Esses marcos de idade, que os organizadores do evento alegaram ter adotado de maneira intuitiva,<sup>1</sup> chegam muito perto do que a Secretaria Nacional de Juventude (SNJ) e o Conselho Nacional de Juventude (Conjuv), desde 2005, consideram ser “jovens” no Brasil. Segundo os órgãos governamentais, em um censo que corresponde à amplitude socioeconômica da demografia investigada, a juventude começa aos 15 anos (e não 14), quando parte da população ingressa no mundo do trabalho, e termina com 32 anos, época em que muitos encontram-se em processo de conclusão do ensino formal (CASTRO, 2009, p.197). Nas estatísticas, as idades atestam a biologia dos indivíduos, mas, sobretudo, suas atividades produtivas (educação e profissão), a partir das quais assimilam uma conduta e uma função na sociedade capitalista.

O escrutínio das narrativas que almejam representar a realidade, atribuindo recortes, personagens, valores e perspectivas, exige a análise dos seus critérios. Longe de serem naturais ou neutros, eles contemplam projetos de poder de quem os implementa e disputas com demais agentes envolvidos nas representações. Dessa forma, acabam se tornando tanto

sintoma de uma ordem predominante quanto plataforma para comprová-la e disseminá-la, eclipsando diferenças e especificidades.

Fruto de uma rede de relações, não isenta de se contradizer, o *Antarctica* formulou pontos de vista sobre uma geografia e uma geração da arte brasileira nos anos 1990. Essas categorias serão analisadas neste capítulo e nos dois seguintes, de modo que se possa dar continuidade a uma historiografia crítica do projeto, mas também empreender reflexões teóricas, com recursos da filosofia, da sociologia e da antropologia sobre marcos geracionais e geográficos para os discursos. O objetivo, com esse cruzamento de disciplinas, é examinar os aparatos para deflagrar a emergência artística em um país continental como o Brasil, tentando trazer à tona algumas de suas motivações, que, mantidas opacas e naturalizadas como lugar-comum, terminam sendo pouco questionadas.

Como, apesar dos deslocamentos, persistem as expectativas e os parâmetros formulados nos centros econômicos, políticos e, consequentemente, culturais? Além de reunir uma produção dispersa, essas iniciativas conseguem interferir de maneira mais contundente nas centralidades? Quem mapeia e quem é mapeado? Quais contrapartidas levam o jovem artista a ser assumido como motriz de um circuito institucional e mercadológico? O que justifica a abundância de eventos voltados para esse perfil, entre salões públicos e mostras patrocinados por empresas privadas? A despeito de seu caráter episódico e dos apelos de renovação sazonal, como essas iniciativas afetam processos mais duradouros?

Pierre Bourdieu (1998, p.111) afirmou que “a juventude é apenas uma palavra. A idade é um fato biológico socialmente manipulado e manipulável. [...] Seria preciso pelo menos analisar as diferenças entre as juventudes”.<sup>2</sup> Enquanto o coeficiente publicitário dos discursos do *Antarctica Artes com a Folha* atribuiu veracidade à invenção de perspectivas totalizantes – “a juventude”, “o Brasil”, ou ainda “a geração 90 da arte brasileira”, uma espécie de imagem síntese do projeto –, o exame de suas categorias de enunciação e socialização pode abrir caminho para se buscar algumas respostas.

**1** Segundo Bia Aydar, em entrevista concedida para a autora, “houve discussões para se chegar aos limites de idade. No caso dos 32 anos [o limite máximo], achamos que seria um meio termo para atingir aquele artista que não era nem tão novo, a ponto de não ter feito nada, nem muito velho e já com currículo e uma produção mais encaminhada”.

**2** Quanto à necessidade de atribuir especificidades aos discursos sobre a juventude, Elisa Guaraná de Castro (2009, p.199-200) alegou que: “além da classe social, da cor, do sexo, do local de moradia, também a situação de vida das pessoas pode diferir muito – uma jovem de 18 anos de classe média pode estar se preparando para entrar na universidade e sentir-se de fato ‘jovem’; outra jovem da mesma idade, de camada média ou popular, pode já ser mãe, cuidar de filhos pequenos, ou já estar inserida no mercado de trabalho”.

**3** A sigla denota lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, *queer*, interssexuais e assexuais. O sinal “+” contempla as formas de gênero que não se sentem representados por nenhum dos termos dados.

**4** Criado em 2007 no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (usp), o Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS) fomenta pesquisas teóricas e empíricas que “tratam da produção social da diferença por meio da articulação de categorias de raça, gênero, sexo, idade e classe, tanto do ponto de vista da configuração de sistemas de classificação social, como da constituição de corpos e identidades coletivas” (NÚCLEO DE MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA, 2012, p.349). O grupo reúne estudantes de graduação e pós-graduação e professores como Heloisa Buarque de Almeida, Júlio Assis Simões, Laura Moutinho e Lília Moritz Schwarcz.

### 3.1 Geração como marcador social da diferença, juventude como capital

Aspectos como gênero, classe, raça, geração e região fundamentam sistemas de classificação das identidades individuais e coletivas. Para refutar a formulação de valores essencialistas ou universais, a antropologia contemporânea baseia seus estudos nas interações de indivíduos e grupos. Para alegar uma “perspectiva relacional” do problema teórico, Bourdieu (1998, p.113) recorreu ao exemplo concreto de que “*jovem* está em oposição a *adulto* ou *velho*” e “nesse sentido somos sempre o jovem ou o velho de alguém”.

O caso citado se circunscreveu a parâmetros de idade, mas as leituras comparativas ainda demandam intersecções com outras categorias. O debate sobre o racismo certamente exige abordar condições de trabalho às quais a população negra foi historicamente submetida no Brasil, devido à escravidão. Classe social e raça são fatores que também arregimentam uma gama de especificidades e lutas dentro dos movimentos feministas e LGBTQIA+,<sup>3</sup> baseados em pautas sobre gênero e sexualidade. À revelia da normatização dos discursos, é nessas “relações das relações” que se pode “produzir diferenças” (SCHWARCZ; STARLING, 2005, p.219).

Márcio Zamboni (2015, p.15), do Núcleo de Estudos de Marcadores Sociais das Diferenças da Universidade de São Paulo,<sup>4</sup> enumerou alguns aspectos que fundamentam a rearticulação das categorias sociais dentro dessa perspectiva de análise:

Em primeiro lugar, as diferenças e desigualdades entre os homens não são naturais. Elas são construídas socialmente e precisam ser contextualizadas em termos de tempo e espaço. Em segundo lugar, os marcadores sociais da diferença nunca aparecem de forma isolada, eles estão sempre articulados na experiência dos indivíduos, no discurso e na política. Finalmente, os sistemas de classificação estão intimamente ligados às relações de poder. Estão, portanto, sempre em disputa – das relações pessoais à política internacional.

Se, conforme Zamboni, as diferenças não são naturais, mas construídas na dinâmica social para garantir hegemonias, a tentativa de produzi-las nos discursos assume a função política de atrelar as identidades aos seus condicionantes.

Em correspondência com práticas vigentes no circuito artístico desde a modernidade, mas intensificadas naquela altura devido à globalização tecnológica, econômica e cultural, o *Antarctica Artes com a Folha* definiu um escopo de atividades a partir de anseios de prospecção geográfica e geracional. Segundo Suzuki Júnior (apud A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.3) afirmou no início do processo, “o Brasil dos anos 90 é um novo Brasil. Falta-nos um movimento artístico que seja um reflexo deste momento que vivemos. Qual é a cara (artística) deste novo Brasil?”.

Haja vistas as prerrogativas dos organizadores de alçar um enunciado coeso (“um movimento”, “um Brasil”), a despeito do curto tempo de pesquisa e da vastidão do mapa percorrido pelos curadores, o projeto foi uma etnografia que, junto com especificidades e diferenças, forjou igualdades. No trabalho curatorial, existiu grande esforço de deslocamento, representação equânime de gênero entre os selecionados, foco na polivalência de linguagens, procedimentos e materiais. Estes e outros argumentos pela diversidade, no entanto, coadunaram em um enunciado de convergência, que situava São Paulo (sede das empresas patrocinadoras, cidade de residência dos curadores e, naturalmente, da maior parte dos artistas selecionados) e o capital privado em posição de liderança para fomentar um circuito nacional de arte e nele implementar um canal de persuasão de público.

Enquanto o crescimento econômico instigava o otimismo dos mercados, o presente era assimilado como um momento de transformação do país. Este imaginário pautou o foco do projeto em jovens artistas e, a partir deles, o empenho em construir evidências para se deflagrar uma nova geração da arte brasileira. Entre outras iniciativas similares,<sup>5</sup> o *Antarctica* leva a perceber como os recortes geracionais, feitos com artistas emergentes, arregimentam implicações simbólicas, políticas e econômicas para as marcas dos seus mecenas e para a cadeia produtiva da cultura. Eficazes para sinalizar o porvir e a promessa de renovação sazonal, inerentes ao começo de carreira e à ideia de geração, respectivamente, esses critérios que organizam discursos correspondem a mecanismos de estímulo ao consumo e acúmulo de mais valia, vigentes desde o capitalismo industrial e a modernidade.

Antes mesmo de analisar os efeitos dessa dinâmica no circuito de arte, em que a recorrência de mostras apoiadas nesse critério atribui um protagonismo ao chamado “jovem artista”, convém cercar aspectos de uma construção dos marcos geracionais e da sobrevalorização da juventude nas sociedades capitalistas, em detrimento de outras etapas da vida.

### 3.1.1 A invenção de um tempo e de um sujeito modernos

Segundo Guita Grin Débert (1999, p.3), “o modo pelo qual a vida é periodizada e o tipo de sensibilidade investida na relação entre as diferentes faixas etárias são uma dimensão central para a compreensão das formas de produção e reprodução da vida social”. A partir de evidências biológicas e naturais comuns, que definem dias e noites, estações climáticas consecutivas, dados de nascimento, procriação e morte, cada modelo de sociedade desenvolve sistemas de periodização baseados em seus próprios ritos e temporalidades.

Com a organização de uma economia mercantil, já no fim da Idade Média, surgiram em países europeus indícios para um entendimento de ciclos de vida calcados na produtividade. A leitura de uma iconografia de desenhos, gravuras e pinturas do século XVII permitiu Philippe Ariès (2015) associar a identidade civil de homens e mulheres ao que eles

**5** Podem ser mencionadas iniciativas como os Salões Nacionais de Artes Plásticas e salões locais que, sobretudo desde os anos 1970, surgiram em várias cidades do país. Ainda convém pontuar empreendimentos institucionais como o *Projeto Macunaíma* (1987 – 1989) da Funarte, o *Programa de Exposições* (1990 --) do Centro Cultural São Paulo e a *Temporada de Projetos do Paço das Artes* (1996 --). Entre uma série de outras mostras baseadas em recortes geracionais e geográficos, o *Rumos Artes Visuais*, criado em 1999 pelo Itaú Cultural, é o que mais se assemelha ao modelo de trabalho estabelecido no *Antarctica*.

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**6** O livro *História dos jovens* (1996) foi lançado no Brasil nas vésperas do *Antarctica Artes com a Folha*. O historiador Hilário Franco Júnior o resenhou para a *Folha de S.Paulo* de 12 de julho, com o título “O que é ser jovem” (FRANCO JÚNIOR, 1996, s.p.). Apesar da proximidade do conteúdo com o escopo da exposição, o jornal não a mencionou na apresentação do artigo. Essa omissão pontual, no entanto, foge à prática da *Folha* de aproveitar todas as oportunidades de reforçar a divulgação do projeto que estava patrocinando, haja vista a quantidade considerável de outros textos ou menções publicados.

**7** O artigo “O problema das gerações” foi lançado em 1927. Em 1952, foi traduzido para o inglês na coletânea *Essays on the Sociology of Knowledge*, organizada por Paul Leckemeter (Routledge & Kegan Paul, 1952). A partir dessa versão, já reduzida em relação à original, foi feita uma primeira tradução para o português em 1982, publicada junto a outros textos, com organização de Marialice M. Foracchi, em livro da coleção “Grandes Cientistas Sociais” (Editora Ática, 1982, p.67-95).

**8** “(a) New participants in the cultural process are emerging, whilst (b) Former participants in that process are continually disappearing; (c) Members of any one generation can participate only in a temporally limited section of the historical process, and (d) Is it therefore necessary continually to transmit the accumulated cultural heritage; (e) The transition from generation to generation is a continuous process.”

faziam enquanto representados. As atividades foram assumidas como “funções sociais”, que, de acordo com o autor, organizavam o regime de tempo pré-capitalista em torno de cinco fases: primeiro “a idade dos brinquedos”, depois da “escola”, logo “do amor ou dos esportes da corte e da cavalaria”, “da guerra e a cavalaria” e, por fim, “as idades sedentárias” (ibid., p.9).

A juventude talvez equivalesse à terceira idade elencada (“do amor ou dos esportes...”), mas o fato é que essa categoria, conforme hoje se entende, é fruto de uma relação de subordinação oriunda do fortalecimento da família burguesa no século XIX. Nessa estrutura patriarcal e nuclear, o pai assumiu uma instância de controle das individualidades e de salvaguarda do patrimônio material da família. Assim como a cônjuge, os filhos e as filhas deveriam permanecer sob sua influência, visto que não detinham os meios de produção e geração de riqueza. Também analisando esse contexto histórico mercantilista, Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt (1996, p.8) posicionaram o início da juventude nas “margens móveis entre a dependência infantil e a autonomia da idade adulta, entre a falta e a aquisição de poder.”<sup>6</sup>

Caracterizado por sua potência disruptiva, mas também por uma sujeição aos instrumentos de controle e sincronicidade, que garantiriam a manutenção de uma ordem social estável (embora projetiva) e regulada pelo capital, o conceito de juventude foi uma invenção moderna, assim como o de geração. Um dos primeiros a dar densidade teórica a esses termos, nos anos 1920,<sup>7</sup> o sociólogo Karl Mannheim (in CASTRO, 2009, p.218) os situou como reflexo de um regime de tempo calcado em uma suposta “linearidade histórica”. Dentro dessa estrutura, que extrai do encadeamento sucessivo de fatos uma sugestão de futuro progressivo, ganham importância as unidades geracionais, baseadas em fatores tanto biológicos quanto sociais.

A heterogeneidade e os efeitos de disputas ideológicas sobre esses vínculos só viriam a ser estudados posteriormente pelo autor. Mesmo sem ainda atingir uma visada crítica sobre os discursos modernos de sincronicidade, talvez pela falta de recuo histórico, a obra seminal de Mannheim ajudou a perceber que projetos a modernidade incutiu nessa terminologia de classificação social. O autor descreveu que as gerações existiam porque:

- a) novos participantes do processo cultural estão emergindo, enquanto
  - b) participantes antigos estão continuamente desaparecendo;
  - c) membros de qualquer geração podem participar só em seções temporalmente limitadas do processo histórico, e
  - d) é necessário transmitir continuamente a herança cultural acumulada;
  - e) a transformação de geração em geração é um processo contínuo.
- (MANNHEIM in CORNELL; GIONI; HOPTMAN; SHOLIS, 2009, p.170)<sup>8</sup>

Dessa maneira, concatenando aspectos como a fragmentação da apreensão histórica, a efemeridade das experiências e os imperativos



de substituição e continuidade, Mannheim (ibid., p.167) dotou os discursos geracionais do papel de criar “uma localização em comum na dimensão histórica do progresso social”. Apesar de apresentada como síntese dos tempos e afetos individuais, essa instância de encontro é dada como um enunciado atravessado pelo tempo do capital e por suas principais instituições de disciplinarização da vida do proletariado, a educação e o trabalho.

Na escola, a socialização é desde muito cedo mediada por normas de conduta. Quem as detém é o professor, cujas maturidade e formação lhe atribuem uma “consciência geral” da vida coletiva (ibid., 180) e, com isso, uma posição de poder no processo de aprendizagem. O ócio, considerado subversivo em um regime voltado para a produção, vai dando espaço a atividades com propósitos profissionalizantes.

No emprego, junto com a mão de obra, vende-se o próprio tempo. Recorrendo a exemplos do auge do sistema fabril, que envolvem da instalação e manipulação<sup>9</sup> de relógios nos galpões industriais pelos patrões às greves dos operários pela redução da jornada de trabalho, o historiador Edward Palmer Thompson (1998, p.294) traçou um panorama de disputas que se estabeleceram em torno do domínio do tempo. Segundo o autor,

[...] aqueles que são contratados experienciam uma distinção entre o tempo do empregador e o seu “próprio” tempo. E o empregador deve usar o tempo de sua mão de obra e cuidar para que não seja desperdiçado: o que predomina não é a tarefa, mas o valor do tempo quando reduzido a dinheiro. (ibid., p.272)

A sincronização dos tempos individuais nada mais é, nesse caso, do que uma garantia de sincronização do trabalho e, logo, de eficácia e rentabilidade do esquema de produção industrial.

O argumento sobre os marcadores de vida advindos das relações laborais não se circunscreve à realidade do trabalhador de uma faixa etária determinada, mas pode ser levado em consideração para se seguir uma análise detida sobre o jovem. Isso se justifica porque, entre outros ritos sociais,<sup>10</sup> a prática profissional, e junto com ela a sujeição à rotina de trabalho (portanto, ao empregador e não mais ao pai) e o acesso a meios de consumo deflagram o início da juventude desde a modernidade.

Como mão de obra disponível e barata, porque ainda pouco capacitada e desprovida de direitos, os jovens foram ganhando atribuições e visibilidade que até então não possuíam. Somavam a flexibilidade para serem moldados por regras preestabelecidas e a sensibilidade para captarem o novo. Pela capacidade de “viver de perto os problemas do presente”, Mannheim (in CORNELL et. at., 2009, p.179-80) os considerou um “centro subjetivo de orientação vital”. Essa condição ancorou um protagonismo que os jovens assumiram na propaganda moderna, anteriormente baseada nos costumes de homens de meia idade, que aspiravam à conservação e não à ruptura de padrões.

**9** Segundo Thompson (1998, p.294), “era exatamente naquelas atividades – as fábricas têxteis e as oficinas – em que se impunha rigorosamente a nova disciplina de tempo, que a disputa sobre o tempo se tornava mais intensa. No princípio, os piores mestres tentavam expropriar os trabalhadores de todo conhecimento sobre o tempo. ‘Eu trabalhava na fábrica do sr. Braid’, declarou uma testemunha: ‘Ali trabalhávamos enquanto ainda podíamos enxergar no verão, e não saberia dizer a que hora parávamos de trabalhar. Ninguém a não ser o mestre e o filho do mestre tinham relógio, e nunca sabíamos que horas eram. Havia um homem que tinha relógio [...]. Foi-lhe tirado e entregue à custódia do mestre, porque ele informara aos homens a hora do dia.’ [...] Pequenos truques eram usados para diminuir a hora do almoço e aumentar o dia. ‘Todo industrial quer logo ser cavalheiro’, disse uma testemunha perante a Comissão de Sadler: ‘e eles desejam se apossar de tudo o que for possível, assim o sino toca para a saída dos trabalhadores meio minuto depois da hora, e eles querem que todos entrem na fábrica dois minutos antes do tempo [...]’. Se o relógio é como costumava ser, o ponteiro dos minutos é controlado pelo peso, de modo que, ao passar pelo ponto da gravidade, ele cai três minutos de uma só vez, o que lhes concede apenas 27 minutos, em vez de trinta”.

**10** Para designar “tecnologias do Estado moderno que tornaram possível a emergência de sujeitos jovens na passagem dos séculos XIX para o XX”, a historiadora da arte Nadia Moya (2013, p.19) elencou “os sistemas de educação ‘universal’; as leis de regulação da idade para entrar no mundo do trabalho; a improvisação do serviço militar obrigatório ou o sufrágio ‘universal’ que exige maioridade de idade, entre outros exemplos”.

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**11** No Brasil, o termo foi apropriado para dar nome a um programa musical na TV Record e na TV Rio entre 1965 e 1968. Veiculado nas tardes de domingo, *Jovem Guarda* era apresentado pelos cantores Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Jair Rodrigues, substituído, em uma segunda fase da atração, por Wanderléia. O rápido sucesso de audiência fez com que o nome do programa fosse empregado para denotar um gênero musical que crescia no país, com letras românticas, ritmos dançantes e fortes influências de bandas internacionais, como os *Beatles*. Apesar da referência à expressão de Lenin, este movimento não se posicionou politicamente. Pelo contrário, durante a ditadura militar brasileira, manteve um discurso festivo e harmônico, considerado pela crítica de esquerda como um instrumento de alienação.

**12** Na Universidade de Chicago, a partir de 1923, um núcleo de pesquisadores como Frederic Trasher e Howard Becker investigaram a associação entre juventude e delinquência, à luz de estudos de caso sobre as gangues que atuavam na cidade e sobre problemas de socialização de filhos de imigrantes (CASTRO, 2009, p.210-1).

Levi e Schmitt (1996) destacaram o interesse da modernidade por uma posição limite dos jovens, entre a infância e a maturidade, a submissão e o exercício de poder no núcleo familiar. No entanto, essa característica também incide sobre sua identidade pública, permitindo-lhes, como força de trabalho e também de consumo, tanto assimilar e transmitir valores tradicionais, talvez atualizando-os um pouco, quanto transgredindo-os por completo. A análise dessa polaridade subjaz a estudos de autores como Ariès, Elisa Guaraná de Castro e Nadia Moya, que, de diferentes maneiras, observaram como a juventude teve uma reputação construída ao longo do século xx.

Em torno de 1900, início do “século da adolescência”, segundo Ariès (2015, p.14-5),

[...] a “juventude”, que então era “adolescência”, iria tornar-se um tema literário e uma preocupação dos moralistas e políticos. Começou-se a desejar saber seriamente o que pensava a juventude, e surgiram pesquisas sobre ela [...]. A juventude apareceu como depositária de valores novos, capazes de reavivar uma sociedade velha e esclerosada. Havia-se experimentado um sentimento semelhante no período romântico, mas sem uma referência tão precisa a uma classe de idade. Sobretudo, esse sentimento romântico se limitava à literatura e àqueles que liam. Ao contrário, a consciência da juventude tornou-se um fenômeno geral e banal após a guerra de 1914, em que os combatentes da frente de batalha se opuseram em massa às velhas gerações da retaguarda.

O episódio ocorrido na Primeira Guerra Mundial disseminou o debate público sobre uma atitude dos jovens e os conflitos que, uma vez articulados entre si, poderiam travar com as gerações mais velhas, habituais detentoras de poder. Às vésperas da Revolução Russa, por meio do qual o socialismo foi instaurado naquele país, Lenin, um dos líderes do movimento, logo eleito como presidente do Conselho de Comissários do Povo, alegou em um discurso que “o futuro pertence à jovem guarda”<sup>11</sup> porque a velha está ultrapassada” (HISTÓRIA DE TUDO, 2016, s.p.). Daí por diante, em falas públicas e congressos do partido, sua defesa por uma organização autônoma das novas gerações era posta como um caminho fundamental para se ratificar o ideário marxista-leninista no longo prazo. Em 2 de outubro de 1920, no discurso posteriormente publicado como *Tarefas da juventude comunista na Rússia*, Lenin persistiu que “sem uma completa independência à juventude, não se poderá fazer sair de seu meio bons socialistas, nem se preparar para conduzir o socialismo para frente” (MARXISTS, 2008, s.p.).

Por contraparte, talvez por uma tentativa de contenção, na primeira metade do século, diversos estudos<sup>12</sup> atrelaram o comportamento juvenil ao problema da violência nas grandes cidades. Associada ao rompimento com as normas morais da família, à delinquência e à atuação



**Figura 1** – James Dean em *Rebel without a Cause*, 1955. Fonte: *The Guardian*

das gangues urbanas, bastante abordadas pelo cinema estadunidense nos anos 1950, a imagem da juventude se fortaleceu no senso comum como potencialmente perigosa. Um dos exemplos mais célebres é o filme *Rebel without a Cause* [Juventude transviada] (Figura 1), de 1955, com direção de Nicholas Ray e James Dean no papel principal. Na trama, Dean interpreta Jim Stark, um adolescente que rompe com a família e lidera um bando que sai pelas ruas infringindo regras. No mesmo ano em que o filme foi lançado, o ator sofreu um acidente fatal. Sua morte aos 24 anos, por imprudência ao volante, reforçou o mito encenado na ficção.

A hipótese de uma “rebeldia sem causa” só seria substituída na segunda metade dos anos 1960 e nos anos 1970. Igualmente parcial para tratar de especificidades, mas influente na formação de um imaginário público e midiático, a convenção de uma nova identidade para a juventude surgiu no esteio de marcos da contracultura no mundo, como o movimento *hippie* e diversas frentes de luta contra o imperialismo e em defesa do feminismo, da igualdade de direitos raciais e da liberdade corporal e sexual.

Em plena Guerra Fria (1945 – 1991), inspiradas no *Livro vermelho* de Mao Tse Tung, que orientara a Revolução Cultural Chinesa dois anos antes, as greves operárias e manifestações estudantis de maio de 1968 na França disseminaram um protagonismo juvenil que extrapolou os limites do estético. Para a antropóloga Elisa Guaraná de Castro (2009, p.213), nesse momento histórico, o jovem tornou-se “um motor de transformações políticas e sociais por excelência [...] um ator social privilegiado”. Sua identidade, ainda conforme a autora, foi atribuída de uma condição “revolucionária”.

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**13** Dentre um conjunto de sintomas que coadunaram em Maio de 1968, o Situacionismo foi um movimento revolucionário que se opôs à sociedade de consumo. Por meio de pensamentos e práticas, como a escrita e a panfletagem de manifestos, mas também o “desvio”, a “psicogeografia” e a “deriva urbana” (JACQUES, 2003, p.87), seus integrantes procuraram deflagrar o experimento de formas de vida e urbanidade que rompessem com a hegemonia do capital e a alienação das mercadorias e da propaganda. Uma das origens das teses situacionistas foi o boletim *Potlach*, publicado entre 1954 e 1957 pela Internacional Letrista. Guy Debord, fundador dessa militância na França, junto com Gil Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, entre outros, defendia a “reunificação cultural de vanguarda e da crítica revolucionária” (ibid., p.73). Em 1957, integrantes da Internacional Letrista e de outros grupos, como o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a London Psychogeographical Association, encontraram-se na cidade italiana de Cosio d’Aroschia e fundaram a Internacional Situacionista. O movimento cresceu e atuou prioritariamente na Europa, mas também fora dela, arregimentando um quadro diversificado de integrantes, entre teóricos, ativistas políticos, poetas e artistas de grupos de vanguarda vigentes à época, como o Cobra e o Fluxus. Ao longo dos anos 1960, os situacionistas aderiram a outras causas, como as lutas do movimento negro de Los Angeles, as revoltas sindicais na Espanha e na Argélia e a militância estudantil de Maio de 68, na França.

**14** “[...] en 1968, al romper los escaparates, el rechazo de la mercancía acentuó públicamente el punto de fractura de una línea económicamente trazada desde hacia milenios sobre los destinos individuales; tan públicamente que oculto bajo reflejos arcaicos de miedo e impotencia la verdadera radicalidad del movimiento insurreccional: la posibilidad que por fin se ofrecía de fundar sobre la voluntad de vivir, presente en cada uno, una sociedad que accedería por primera vez en la historia a una humanidad verdadera.”

Um espírito inconformista levou grupos de uma juventude de esquerda na França e também em outros países a declarar oposição ao estilo de vida pautado pela produção e pelo consumo, conforme instaurado na chamada “sociedade do espetáculo”, “o reino autocrático da economia mercantil” (DEBORD, 2008, p.168). Autor do termo, filósofo e uma das principais vozes do Situacionismo,<sup>13</sup> Guy Debord (JACQUES, 2003, p.72) militou em prol de uma “revolução cultural” que permitisse recuperar a capacidade de experiência. Segundo julgava, esse atributo havia sido perdido com a intensificação do capitalismo industrial e financeiro. Nesses estágios do regime econômico predominante no Ocidente, o escritor alegou que o real passou a ser crescentemente intermediado por mercadorias, “as coisas que eram vivenciadas diretamente” começaram a ser “vivenciadas através deste intermediário” (DEBORD, 2008, p.168).

Era preciso romper com tais mediações e, sobretudo, com os efeitos que geravam sobre as subjetividades. Frente a sentimentos generalizados de “medo” e “impotência”, Raoul Vaneigem (1991 [1967], p.9), outro agente fundamental para o Situacionismo na Bélgica, defendeu em um texto de 1967, aos 33 anos de idade, que a “verdadeira radicalidade do movimento insurreccional” deveria ser “fundar uma sociedade baseada na vontade de viver, presente em cada um”.<sup>14</sup> O potencial de criação nato, à revelia de expectativas e condicionantes do entorno, foi mobilizado na crítica social como um recurso inerente à experiência da juventude, talvez porque ainda não totalmente introduzida nas dinâmicas produção. Para ratificar uma pauta de fundo micropolítico, antes mesmo de ideológico-partidário, o autor acusou que “em uma sociedade industrial, que confunde trabalho e produtividade, a necessidade de produzir sempre foi antagonista do desejo de criar” (ibid., p.63).

Além de estratégias convencionais, como greves, manifestos e panfletagens, a contracultura encampou do elogio ao ócio às derivas urbanas e à reaproximação entre arte e política, que acarretou na diversificação de linguagens e táticas para as militâncias às quais se propunha. No Brasil, tais premissas encontram ecos inegáveis nos trabalhos de uma geração de artistas implicados em estabelecer um projeto construtivo de conotações críticas e sensíveis.

Em sintonia com movimentos internacionais, mas atenta às persistências do colonialismo e, em contraparte, à necessidade de se enfatizar um vocabulário local, Lygia Clark reivindicou os gestos do público desde a série de esculturas maleáveis, os *Bichos* (1960-1964). Ao deslocar para um parque um grande tecido perfurado, o *Divisor* (1968), Lygia Pape envolveu dezenas de transeuntes, entre crianças e adultos, na experiência de vestir a peça com a cabeça e integrar uma espécie de corpo coletivo, dentro do qual, apesar da liberdade, se tinha que a todo tempo negociar deslocamentos e lideranças.

Hélio Oiticica, por sua vez, propôs *Tropicália* (Figura 2) em 1967. Traçou-se de um espaço-síntese de sua “arte ambiental”, afeita a repensar uma alegoria do país a partir de referentes culturais e geográficos

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**



**Figura 2** Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967.  
Fonte: BASUALDO, 2007, p.33

**Figura 3** Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé, *Tropicália ou Panis et Circensis*, 1968. Fonte: BASUALDO, 2007, p.42

a serem investigados de maneira proativa pelos “participadores” (em recusa à ideia de espectadores),<sup>15</sup> em relação a ambientes, texturas e campos de cor e munidos de dispositivos para a dança e o trânsito irrestritos, inclusive fora do museu, como os *Parangolés* (1964). Como um repertório de formas e argumentos que o artista vinha acumulando desde o início dos anos 1960, dando a ver a necessidade de presença da arte em outros espaços sociais, *Tropicália* foi tomada como referência para um movimento musical que surgia naquela altura e logo assumiria uma identidade homônima.

Com carreiras já em curso, pois desde muito cedo reconhecidos pela audiência e pela crítica especializada, haja vista as participações e os eventuais prêmios em Festivais de Música Popular Brasileira, veiculados pelas principais emissoras de tv desde 1965,<sup>16</sup> Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Mutantes, Tom Zé, além da veterana Nara Leão, lançaram conjuntamente, em 1968, o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (Figura 3). As músicas somavam letras de protesto e uma sonoridade na qual convergiam ritmos regionais com rifes de guitarra elétrica, instrumento icônico para o *rock and roll* estadunidense e inglês, até então veementemente rechaçado no Brasil pelas gerações de compositores e intérpretes mais velhos.

Além do conteúdo das músicas, a iconografia da capa desenhada por Rogério Duarte, o figurino feito com estampas exuberantes e modelagem *unissex*, mas, sobretudo, a atitude dos artistas visavam provocar o senso comum. Em setembro do mesmo ano, Caetano Veloso e Os Mutantes despertaram uma forte vaia do público do III Festival Internacional da Canção (Rede Globo) enquanto apresentaram a faixa “É proibido proibir”, cujos título e versos remetiam a lemas da militância francesa. Vindo de uma audiência predominantemente jovem, dentre a qual grande parte se dizia

**15** A noção de “participador” é definida por Hélio Oiticica no texto *Posição e programa*, de 1966. O datiloscrito encontra-se digitalizado na página do Programa Oiticica, um arquivo organizado pelo Itaú Cultural. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

**16** Os Festivais de Música Popular Brasileira foram concursos transmitidos por emissoras como tv Excelsior, tv Record, tv Rio e Rede Globo entre 1960 e 1985. Esses eventos reuniram nomes consolidados desde a Bossa Nova, como Nara Leão, Tom Jobim e Vinícius de Moraes; representantes da Jovem Guarda, como Erasmo e Roberto Carlos; além de nomes de uma nova geração, como Edu Lobo, Elis Regina, Chico Buarque e Geraldo Vandré e os tropicalistas Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé e Mutantes (BASUALDO, 2007, p.13-5).

**17** No livro *Arte y juventud: el Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia* (La Silueta, 2009), a historiadora Nadia Moya (p.39) ponderou: “Pero si la modernidade hizo del joven un sujeto del control, como se gesto un sujeto joven moderno cuya voz depositara los ideales de progreso, prosperidade y futuro promissório de la modernidade? Que procesos posibilitaron que la nocion de juventude representara también un régimen de la modernidad, pero no en función de su aceptación como experiencia vital de ‘cuarentena’ o como sinónimo de ‘sujeto a medias’, sino por el contrario, como símbolo de las aspiraciones colectivas y los sueños que este regimen produce?”.

**18** No *Manifiesto comunista*, de 1848, Karl Marx e Friederich Engels (2017 [1948], p.15) escreveram que “tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas”. Uma adaptação desse trecho deu título ao livro que o filósofo Marshall Berman publicou em 1982 sobre a modernidade: *All That Is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity* (Penguin Books, 1982). A obra foi traduzida para o português e lançada em 2007 como *Tudo que é sólido desmancha no ar* (Companhia das Letras, 2007).

implicada na luta política contra o regime militar, a reação surpreendeu Veloso, que parou de cantar e retrucou a seguinte provocação:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir esse ano um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! [...] Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos! (VELOSO apud MAIA, 2015, p.135)

Ao elencar um conjunto de exemplos ocorridos entre os anos 1920 e 1970, Elisa Guaraná de Castro (2009) situou a rebeldia como um atributo recorrente na sedimentação de identidades de grupos emblemáticos da juventude, mesmo que em épocas e por razões diferentes. A historiadora da arte Nadia Moya (2013) observou como essa atitude permite sinalizar a coexistência de vocações antagônicas, mas indissociáveis. Em sua análise, os jovens foram tidos ao longo do século xx como “sujeitos de controle”, cujo ímpeto de transgressão deveria ser vigiado, ao passo que também “sujeitos de mudança”, responsáveis por “ideais de progresso, prosperidade e futuro promissor” (ibid., p.36).

Essa identidade ambivalente fez com que a autora projetasse a juventude como uma espécie de metáfora representativa do “regime da modernidade”. Isso porque, segundo concluiu, um senso utópico é inerente tanto aos projetos de controle quanto aos de mudança. Por um lado, a juventude costuma ser representada para espelhar uma incompletude, ou uma “experiência vital de ‘quarentena’” e, por outro, para suscitar uma esperança, ou um “símbolo de aspirações coletivas e dos sonhos” (ibid., p.39).<sup>17</sup>

### 3.1.2 Do “locus juvenil” das vanguardas ao “capital juventude”

Entre uma herança acumulada e o desejo de transformação, a modernidade foi definida pelo poeta Charles Baudelaire (2010, p.25) como “o transitório, o efêmero, o contingente”, um regime de experiências em que, segundo o Karl Marx e Friederich Engels (2017 [1848], p.15), “tudo o que é sólido desmancha no ar”.<sup>18</sup> Nele, o passado e a tradição perderam exclusividade como depositários de conhecimentos em prol do que ainda se pode vivenciar e descobrir. O futuro tornou-se matéria para o presente, impulsionado pela marcha de desenvolvimento industrial e por uma visão teleológica e projetiva dos fatos correntes. Ainda nas palavras de Baudelaire (2010, p.25), um desafio posto era “extrair o eterno do transitório” e, dessa forma, participar ativamente dos processos históricos.

As vanguardas artísticas foram um importante instrumento para materializar esse pensamento. Compromissadas em questionar os dispositivos pictóricos tradicionais e a autonomia de uma cultura burguesas em relação ao campo social, elas teceram as bases de um projeto construtivo moderno, recorrendo ao que Moya (2009, p.32) denominou como “um



**Figura 4** Kazimir Malevich, *Quadrado negro*, 1915. Fonte: ALTSHULER, 1994, p.153

*locus* de enunciação propriamente juvenil”. No contexto soviético, por exemplo, em que uma “jovem guarda”, como mencionado no item anterior, foi visada como contingente fundamental para implementar a revolução, o Construtivismo e o Suprematismo (Figura 4) contribuíram para enunciar a suspensão de uma ordem vigente e convocar o imaginário de um recomeço, da arte e da sociedade.

Longe de se dedicarem a uma busca por estilos – ideia que, apesar de equivocada, persiste em leituras posteriores, que reduzem movimentos complexos a “ismos” estanques da arte moderna –, as vanguardas transformam “o choque do receptor [...] no mais elevado princípio de intenção artística” (BÜRGER, 2008, p.131). Peter Bürger (2008, p.39) diagnosticou que a única prática recorrente entre as vanguardas era o estranhamento sistemático das “instituições arte”, as “condições contextuais” que atribuíam significados e valores às obras.

Mesmo que por princípio inconclusivos, esses estranhamentos foram suficientes para deflagrar uma série de atitudes (algumas delas postas em manifesto) e projetos estéticos nunca antes levados a cabo. Diante disso, caberia uma análise das vanguardas a partir da perspectiva do novo. Para Bürger (2008, p.129), apesar de apropriado, esse conceito carece de especificidade “por não fornecer possibilidade alguma de distinção entre a inovação da moda (fortuita) e a inovação historicamente necessária”. Convém, portanto, tentar diferenciar as mudanças quantitativas das qualitativas, ou, antes disso, examinar se tudo que se diz novo de fato o é. Nas mercadorias, por exemplo, segundo o autor, o novo é apenas a embalagem, “a forma exterior impressa artificialmente nelas” (ibid., p.128).

Referência fundamental para os escritos de Bürger, a *Teoria estética* (1969) de Theodor Adorno legou argumentos que, à revelia de uma

distinção demasiado esquemática entre a arte e a mercadoria, pontuou reminiscências de um lugar socioeconômico que complexifica o papel das vanguardas. De acordo com o filósofo, elas devem ser compreendidas como parte do regime “não tradicionalista” moderno, que ofereceu resistência, mas dependeu de mecanismos de mudança e depurou maneiras para assimilá-la. Nesse sistema,

[...] a autoridade do Novo é a da inelutabilidade histórica. Implica nessa medida uma crítica objetiva do indivíduo, seu veículo; no Novo se articula a juntura do indivíduo e da sociedade. A experiência do modernismo ainda diz mais, embora o seu conceito, por qualitativo que seja, sofra com a sua abstração. É privativo, muito mais negação desde o início daquilo que atualmente já não deve existir, do que *slogan* positivo. Não nega, porém, como fazem desde sempre os estilos, as práticas artísticas anteriores, mas a tradição enquanto tal; assim, ela ratifica apenas o princípio burguês na arte. A sua abstração está unida ao caráter de mercadoria da arte. (ADORNO, 2008, p.33)

Subjaz, portanto, o entendimento de uma vocação dupla das vanguardas, sobretudo em países capitalistas. Isso ocorreu à medida que buscaram confrontar a autonomia da arte, mas não desatreladas de sua condição burguesa, que manteve a produção de vanguarda como um elemento irrefutável da sociedade de consumo. Dessa forma, parte da utopia das vanguardas deveu-se ao modo como, de dentro de uma lógica industrial de produção e descarte – na qual o novo também foi empregado, como mercadoria, para promover um hedonismo autorreferente –, persistiram na defesa de um projeto histórico que mantivesse o presente comprometido com suas consequências futuras.

Tendo em vista o esfacelamento dessa utopia, em decorrência do gradual desmonte das estruturas de um pensamento crítico moderno e da predominância da ideologia capitalista no mundo desde a queda do Muro de Berlim (1989), Bürger (2008) teceu um diagnóstico sobre o lugar do novo na pós-modernidade. Segundo o autor, nessa conjuntura, a dinamização de uma economia transnacional conclui uma “ruptura com o estado histórico” (ibid., p.130). Não só o horizonte das mudanças simbólicas e materiais, mas sobretudo os corpos e as subjetividades tornam-se alvos para as tentativas de regulação de ritmos e comportamentos pelo capital, o que Michel Foucault (2014, p.27) denominou “biopoder”.

Em seu estudo sobre a “sensibilidade investida nas idades cronológicas” em sociedades capitalistas contemporâneas, Guita Grin Debert (1999, p.2) identificou que os apelos de novidade que incidem sobre as mercadorias também projetam sobre os indivíduos uma “negação dos determinismos biológicos, físicos, psicológicos e sociais”. Se a modernidade foi responsável por uma “cronologização da vida”, atribuindo marcos de desenvolvimento e socialização, a pós-modernidade estipulou a “desconstrução do curso de vida em nome de um estilo unietário”



(ibid., p.4). Uma única etapa, no caso a juventude, perduraria com seus hábitos e características, de modo a tentar contornar o processo de envelhecimento.

Nesse regime de tempo, a juventude foi “transformada em um bem” e o jovem virou um ator político à medida que sua fisiologia e seus atributos ancoram o funcionamento dos mercados de bens materiais e simbólicos (ibid., p.3). Debert (1999, p.8) reiterou que “a promessa da eterna juventude é um mecanismo fundamental de constituição de mercados de consumo” na contemporaneidade. Diante dessa promessa, “a velhice [cronológica] é transformada em uma responsabilidade individual”, que “pode ser excluída do nosso campo de preocupações sociais”.

O diagnóstico da antropóloga remonta ao conceito de “capital juventude”, que Guy Debord definiu no aforisma 108 de *A sociedade do espetáculo*, de 1967. Dentro de uma estrutura de “tempo espetacular”, a indústria e a propaganda fundamentam uma sazonalidade programada para o novo e disseminam uma ilusão de mudança “pseudocíclica” (DEBORD, 1997, p.106). Como efeito, segundo o autor,

[...] a consciência espectadora já não conhece em sua própria vida uma passagem para sua realização e para sua morte. [...] Nos bombardeios publicitários restantes, é nitidamente proibido envelhecer. É como se houvesse uma tentativa de manter, em todo indivíduo, um “capital-juventude” que, por ter sido usado de um modo medíocre, não pode pretender adquirir a realidade durável e cumulativa do capital financeiro. Essa ausência social de morte é idêntica à ausência social da vida. (ibid., p.109)

Invisibilizando o envelhecimento e, dessa forma, frustrando uma decorrência natural das etapas da vida, a paridade simbólica entre juventude e morte situa-se no seio de uma dialética que Debord declarou nos anos 1960, mas ainda hoje vigora. Na “sociedade do espetáculo”, a experiência duracional da vida é substituída por suas formas comerciais. A publicidade e a medicina estética propagam e perseguem uma “juventude eterna” (“*forever young*”). No entanto, a ideia de eternidade, que tanto idealiza quanto aliena a atuação do jovem, boicota outras estruturas de continuidade, também implicadas na obsolescência, no ócio e na memória. As etapas subsequentes à emergência do novo, à juventude e aos começos da vida e da carreira, permanecem como uma tarefa individual, visto que extrapolam o interesse do capital, os marcos e aparatos sociais dos discursos.

19 “Industrial societies have extensively colonised the future as a means to counter not just finitude but also the uncertainty that accompanies existence unto death. Safety, salubrity, security, solvency, stability, success and sustainability seem to be the motivating forces for their forays into the future. By bringing the future into the present, uncertainty got tempered, transformed into a risk factor that could be calculated and managed on the basis of a known past. Science and economics were the tools through which this reigning in of the uncontrollable has been accomplished until, that is, the outcomes outgrew the tools of their creation and the consequences outstripped the capacity to absorb the unintended negative effects. The power to affect the future turned out to be far greater than the capacity to imagine and know it.”

20 Jane Guyer (2007, p.409) apresentou o “*near future*” como “the reach of thought and imagination, of planning and hoping, of tracing out mutual influences, of engaging in struggles for specific goals, in short, of the process of implicating oneself in the ongoing life of the social and material world that used to be encompassed under an expansively inclusive concept of ‘reasoning’”.

### 3.2 O esvaziamento do futuro próximo e a simbologia da transcendência no calendário cristão

Em face dos sintomas de invisibilidade social do envelhecimento e das identidades decorrentes do curso da vida, o valor projetivo (de “quarentena” e “esperança”, como afirmou Moya [2009]) atribuído ao jovem carrega consigo um problema. Quando desamparada de mecanismos de continuidade, a projeção termina justificando uma distância em relação aos fins almejados, um adiamento ou mesmo uma impossibilidade de experiências individuais e coletivas que, além de inovadoras, sejam historicamente consequentes. Assim, a ênfase dada a um imaginário da juventude colabora para uma desarticulação política do presente, à medida que sustenta o imperativo do consumo imediato e acena promessas que, embora muitas vezes inalcançáveis, cumprem apenas a tarefa de fazer crer.

Convém perceber o que acarreta esse hiato de mediação entre a urgência e a crença nas experiências de tempo moldadas pelo capitalismo industrial, financeiro e cognitivo. Apesar de aparentemente distante do objeto de estudo desta tese, tal reflexão visa reunir argumentos que ajudarão a examinar a que fatores correspondem algumas categorias de seus discursos. O objetivo é desdobrar o exame de como, além da família, do trabalho e das narrativas midiáticas, outras estruturas sociais foram construídas para controlar a ideia de futuro e seus supostos agentes.

Para empreender a crítica ideológica de uma conjuntura de instrumentalização da juventude ao longo da história, convém reconhecer ainda algumas perguntas relevantes, antes mesmo de tentar reconduzir a discussão para o horizonte das mostras geracionais e do *Antarctica Artes com a Folha*. Como a mortalidade adquiriu no Ocidente contornos simbólicos específicos, que transgridem a finitude biológica humana e são instrumentalizados tanto pela religião quanto pela economia? Como as narrativas sobre o porvir arregimentam ferramentas para o exercício de poder e manutenção de um *status quo*?

Perpassa o exame dessas questões o diagnóstico de uma “colonização do futuro”, com o qual a antropóloga Barbara Adam (2004) acusou a apropriação de um horizonte ainda não vivido para reverter sentimentos inerentes ao presente, como o risco e a incerteza. Longínqua e idealizada, essa projeção denota um esforço da sociedade para “afetar o futuro”, muito mais do que habilitar “a capacidade de imaginá-lo e conhecê-lo”<sup>19</sup> (ibid., p.3). Nos estudos de Jane Guyer (2007, p.412) sobre a questão, o contraponto desse “futuro no longo prazo”, “hipotético ao invés de empírico”, seria o “futuro próximo”, “uma instância ao alcance do pensamento e da imaginação, do planejamento e da esperança, dos gestos com mútuas influências, de engajamento em lutas por objetivos específicos, ou seja, dos processos de empoderamento na vida social e material”<sup>20</sup> (ibid., p.407).

Os efeitos nocivos de uma “colonização do futuro”, conforme apontada por Adam, devem-se, na terminologia de Guyer (2007, p.409), a uma

“estranha evacuação do quadro temporal do futuro próximo”, aquele que se desdobra como decorrência direta das ações presentes e as implica em projetos efetivos de continuidade histórica. A autora perseguiu o entendimento desse fenômeno a partir de estudos de caso das religiões judaico-cristãs e do monetarismo, que, em sua concepção, ajudaram a fundamentar modelos projetivos de tempo e organização social.

Nessa doutrina, que fortalecida nos anos 1950 antecedeu o neoliberalismo, a economia de mercado passou a funcionar ineditamente em ciclos de longo prazo, nos quais diminuíram os efeitos da demanda sobre a oscilação dos preços e os investimentos puderam tornar-se mais seguros. A governança do capital extrapolou, dessa forma, a dimensão do tempo vivido, fazendo com que o processo de acúmulo de riqueza se desse em um “horizonte infinito de futuros” (ibid., p.413).

Para a autora, o monetarismo exigiu dos indivíduos uma maior “submissão ao desconhecido” (ibid., p.414), uma atitude de obediência e crença, semelhante ao que geraram e ainda geram os testemunhos de dispensações no evangelho cristão. Ao relatar os momentos de encontro da humanidade com Deus,<sup>21</sup> a bíblia procurou demonstrar a possibilidade de transcendência pela fé. Os efeitos dessa narrativa são uma “recusa da racionalidade duracional humana” (ibid., p.414) e a percepção de que a história pode ser dividida em intervalos de eternidade.

O “tempo profético”, de vislumbre do espiritual e do divino pelo homem, resulta, segundo Guyer (2007), em um esvaziamento do “futuro próximo”, enquanto propaga um estado de espera. O presente é reduzido a uma “pausa” dentro de um “tempo que permanece”. Baseado em uma perspectiva pretensamente universal, que refuta a subjetividade e a singularidade das agências sobre os marcos sociais, esse modelo de tempo garantiu à Igreja o poder de representar as periodicidades da natureza e da vida. Dessa maneira, muito antes da modernidade depurar dinâmicas de sincronização das experiências e temporalidades, a liturgia judaico-cristã já o fizera.

Essa estrutura de tempo conjuga dois padrões de contagem: uma evolução unidirecional do nascimento à morte biológica, ou da criação ao julgamento, e a possibilidade de oscilações cíclicas, seja na natureza (marés, estações etc.) ou em atos de fé e iluminação religiosa. A antropóloga Carol Greenhouse (1996) situou que, para efetivar um projeto moral atrelado à apreensão dos ritmos de vida, os primeiros teólogos conceberam uma simbologia geométrica a ser aplicada em diferentes formas de propaganda dos valores da Igreja, por exemplo, a arte e a arquitetura renascentistas. A linha reta, nessas produções pictóricas e espaciais, foi conceituada como signo da presença divina na Terra. Conforme descreve a autora, “a menor distância entre dois pontos era a ‘mais cristã’ e demonstrava ‘a representação do tempo, mas também a descrição literal do seu foco teológico central’” (ibid., p.84).

Greenhouse (1996) não só apresentou esse ideário histórico, mas considerou a sua influência na antropologia moderna, no que se refere à

**21** A teologia denomina esses períodos como dispensações, momentos em que se dá um novo pacto entre Deus e a humanidade, estabelecendo condições que devem ser obedecidas em troca das bênçãos divinas. No Antigo Testamento, a Bíblia apresenta sete pactos: o Edenico, feito com Adão (Gênesis 1.28-30; 2.15-17); o Adamico, instituído com Adão e Eva depois de sua desobediência (Gênesis 3.14-19); o pacto com Noé, depois do dilúvio (Gênesis 8.20; 9.1-17); o pacto com Abraão (Gênesis 12.1-3; 26.1-5); o Mosaico, feito com Moisés depois do êxodo (Êxodo 20), o Palestino, com Israel (Deuteronômio 30.1-10), o Davídico, com Davi (2 Samuel 7/4-17) e o Novo Pacto, que seguirá à manifestação de Jesus Cristo (Hebreus 8.7-13). No Novo Testamento, a história das dispensações situa as eras “da Inocência”, “da Consciência”, “do Governo Humano”, “da Promessa”, “da Lei” e “da Graça”. Segundo Tim La Haye e Thomas Ice (apud GUYER, 2007, p.415) esta última é a era vigente, e também pode ser denominada como “Era da Igreja”. Ela começa com a “Lei Completa” (Mateus 27: 50-51) e termina com o “Arrebatamento dos Salvos” (1 Tim. 4: 16-17). Sua duração deve estender-se por um período de “1970 anos ou mais”.

escrita de um tempo social baseado na universalização de uma dialética humana entre o unidirecional e o cíclico, o terreno e o divino. Edmund Leach (1961), por exemplo, desenvolveu em 1961 uma classificação para as experiências na natureza entre fatos que se repetem e que não se repetem. Nele, diante de um conjunto de polaridades dadas – dia e noite, vida e morte –, caberia aos sujeitos exercer as possibilidades de trânsito e, dessa maneira, completar uma premissa de tempo que se dá na “oscilação de opostos” (ibid., p.126-7). Conforme o autor, essa equação

[...] implica a existência de uma terceira entidade – a coisa que oscila, o “eu” que em um momento vive a luz do dia ou em outro momento vive o escuro, a “alma” que está em um momento no corpo vivo e em outro na tumba. [...] O ponto que eu quero enfatizar é que esse tipo de animismo envolve uma concepção particular da natureza do tempo e, por causa disso, a mitologia que justifica uma crença na reencarnação é também, de um outro ângulo, uma representação mitológica do “tempo” em si. (loc. cit.)

A crítica de Greenhouse (1996, p.3) a esse tipo de raciocínio passa justamente pelo modo como ele atribui aos indivíduos a tarefa de conservar um “todo social”, responsável por “reproduzir as sociedades ao longo do tempo como entidades”. No entanto, o fato é que essas “representações mitológicas”, como afirmou Leach (1961), fizeram repousar seus enunciados de coesão e estabilidade social em testemunhos de sujeitos modelares.

O nascimento de Jesus Cristo, Deus filho que veio à terra no corpo de um homem, deflagrou a última dispensação da história bíblica e, com ela, o reinício do calendário ocidental. Sua morte aos 33 anos atestou uma finitude humana e a concretude de um legado de catequese. Sua ressurreição, ou a volta de um cadáver à vida pela ação divina, demonstrou a superioridade do profeta e dos seus fiéis seguidores a qualquer limite biológico. Essa imagem, amplamente propagada na iconografia da Igreja, edificou um paradigma de subserviência moral no qual a perspectiva de morte biológica figura, conforme Greenhouse (1996, p.4), como uma das “principais metáforas de controle e poder [...] a lei que faz pressão contra as aparentes relatividades do tempo em situações particulares”.

Na chamada “era depois de Cristo”, a busca por uma imortalidade simbólica passou assim a incidir sobre uma série de hábitos e marcadores sociais, insuflados pelas indústrias, pelas descobertas científicas e tecnológicas, mas também pelos circuitos de fomento à cultura e à arte, cujos modos de financiamento os mantêm intimamente ligados a agendas econômicas e morais de mecenas e patrocinadores.



**Figura 5** Gottfried Helnwein, *Boulevard of Broken Dreams*, 1984. Fonte: Paintings Directory

### 3.2.1 Alguns efeitos no circuito de arte

No contexto da arte contemporânea, a quantidade de programas de exposições, residências e bolsas que repousam seus critérios e discursos sobre a prerrogativa da juventude nem sempre encontra aparatos equivalentes para incentivar a continuidade dessas pesquisas e carreiras.<sup>22</sup> Adensam-se enunciados sobre a renovação das gerações de artistas visando o horizonte longínquo da especulação referente ao valor que suas obras podem alcançar, mas muitas vezes mantendo uma lacuna de estrutura de trabalho e representação no seu “futuro próximo”. Apesar de egressa do *Antarctica* e de alguns outros programas geracionais, Erika Verzutti, por exemplo, definiu o seu meio de carreira como um “limbo completo”.<sup>23</sup>

Dentro da lógica de tempo projetivo – “profético” para Guyer (2007), “pseudocíclico” para Debord (2008) –, Greenhouse (1996, p.417) afirmou que “os processos de vida só podem ser experimentados como um luxo ou como uma tragédia”. Um regime de datas arregimenta a sincronia de fatos idealizados, em detrimento das singularidades inerentes a uma política das representações em posse dos sujeitos, relacionados entre si e em sociedade. Segundo a autora, “os eventos que intervêm de forma decisiva em uma vida são representados como mundanamente repetitivos do ponto de vista do outro”<sup>24</sup> (loc. cit.).

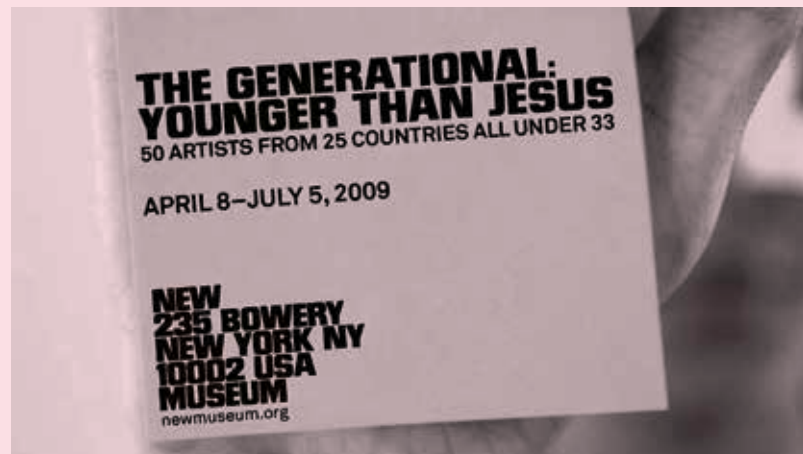
A ressurreição de Cristo persiste como um arquétipo que atua nos discursos sociais e ganha especial relevância na formação de um imaginário público sobre os jovens artistas. Na obra *Boulevard of Broken Dreams* (1984) (Figura 5), Gottfried Helnwein parodiou a pintura *Nightwalks* (1944), de Edward Hopper, situando, em lugar dos personagens anônimos, ídolos como Elvis Presley, James Dean e Marilyn Monroe, mitificados por

**22** A artista Erika Verzutti, em entrevista em outubro de 2017, alegou que, após o *Antarctica Artes com a Folha*, faltou oportunidade de trabalho como artista e que precisou buscar outras formas de subsistência: “Trabalhei como produtora, fui estudar em Londres e depois as coisas voltaram a acontecer”.

**23** Em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2017. Novos trechos do depoimento podem ser usados, sem que se repita a referência.

**24** “To be living inside a process may only be experienced as a luxury or a tragedy. [...] Narrative and collective-memory studies provide one set of answers, but they hardly exhaust the possibilities when events that intervene decisively in one life are represented as mundanely repetitive from another’s standpoint.”

**Figura 6** *Younger than Jesus*, New Museum, cartaz, 2009. Fonte: New Museum Archive



**25** Este projeto inaugurou a trienal do New Museum, denominada *The Generational* por ser dedicada a recortes geracionais da arte contemporânea. Organizada por um trio de curadores – Laura Hoptman, Lauren Cornell e Massimiliano Gioni –, *Younger than Jesus* reuniu cinquenta artistas de 25 países. A equipe adotou o critério de que os nomes convidados deveriam haver nascido depois de 1976 e, portanto, enquadrar-se em categorias recentes como “Geração Y”, “iGeneration”, “Geração Me” ou “Millenials” (NEW MUSEUM ARCHIVE, s.p.). Entre os participantes desta primeira edição, que ocorreu entre abril e junho de 2009, em Nova York, estavam nomes como Adriana Lara, Ahmet Ogut, Cao Fei, Carolina Caycedo, Emily Roysdon, Icaro Zorbar, Luke Fowler, Ryan Gender Ruth Ewan e Shilpa Gupta. Além de um catálogo com o registro da exposição, a trienal lançou *Younger than Jesus: the Generation Book* (New Museum e Steidl, 2009), uma coletânea de textos teóricos editada pelos curadores e Brian Sholis.

**26** Questionada sobre o critério de idade adotado pelo *Antarctica*, a curadora Lisette Lagnado afirmou, em entrevista para esta tese, que a equipe “fazia piadas sobre a idade de Cristo”. No projeto, assim como na Trienal do New Museum, os candidatos não poderiam haver completado 33 anos até a data da abertura da exposição.

**27** “And narrative is retrospective. What kind of “stories” does imagination create when the reference points lie in the future?”

histórias de mortes trágicas e prematuras. Na música *pop*, o falecimento de Brian Jones (Rolling Stones), Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain e Amy Winehouse, todos aos 27 anos, também colabora para a manutenção de uma aura de rebeldia e imortalidade. A “vida eterna”, segundo a metáfora cristã, chegou para esses ícones por meio da combinação de uma biografia trágica com o legado de uma obra.

Em 2009, a primeira edição de uma trienal do New Museum dedicada a artistas com até 32 anos foi intitulada *Younger than Jesus* (Figura 6).<sup>25</sup> Entre o comentário humorado sobre a natureza canônica do critério de escolha<sup>26</sup> e a abertura para uma autocrítica, os discursos institucionais e curatoriais da mostra trouxeram à tona elementos que denunciam uma tradição projetiva do circuito de arte. Como nos Salões de Belas Artes e na gama de eventos desde então dedicados a prospectar novos talentos, na Trienal, a produção artística deveria ser abordada pelo que ela já é, mas, sobretudo, pelo que pode vir a ser.

A crítica Sonia Salzstein (1994, p.24) observou que as exposições geracionais, feitas para demarcar a emergência de jovens artistas, colaboram, junto com homenagens e retrospectivas, para ratificar uma função patrimonial da cultura, ou seja, uma crença de que a “cultura é sempre algo projetado num tempo diferente do nosso”. O apontamento sugere um processo de diminuição das faculdades do presente, à medida que no meio artístico predominam iniciativas voltadas para o que já foi vivido e reconhecido como tradição, mas sobretudo para o que, dado ao estágio embrionário, se demorará para viver de forma plena, se protelará para o futuro. Diante dessa vocação, principalmente no que tange ao tempo projetivo, à luz de exemplos concretos de mostras e enunciados de juventude, sejam eles advindos do circuito da arte ou de outras práticas sociais, convém reiterar uma pergunta de Greenhouse (1996, p.417): “que tipo de ‘histórias’ a imaginação cria quando os pontos de referência estão no futuro?”.<sup>27</sup>

### 3.3 Experimento e especulação: jovens artistas em mostras geracionais no Brasil

A pluralidade das experiências de juventude não cabe em um só diagnóstico. Enquanto a vocação projetiva é atribuída aos jovens artistas, tornando-os uma peça-chave para o jogo de apostas de um circuito de valorização simbólica e comercial da cultura, as estatísticas sociais demonstram índices crescentes de morte por assassinato na juventude. No Brasil, um relatório feito pela Anistia Internacional em 2012 sobre o assunto apontou que de 56 mil das vítimas, 30 mil tinham entre 15 e 29 anos, e desse total 77% eram negras<sup>28</sup> (ANISTIA INTERNACIONAL, 2015, s.p.). Por radical diferença, essa realidade significa o protagonismo dos jovens artistas como um fenômeno específico, que atrela os esforços para visibilizar esse personagem às contrapartidas que o mesmo gera para toda uma cadeia produtiva das artes.

Vale perguntar-se, conforme sugerido por Nadia Moya (2010, p.17), de que maneiras essa aliança entre arte e juventude naturalizou um “conjunto de práticas, espaços e capitais? Quais têm sido as condições de surgimento do ‘artista jovem’?”. A análise empreendida por esta tese segue pautada pela perspectiva de um certo tipo de exposições, das quais surgem valores convencionados como resultado das disputas de diferentes agentes de um circuito profissional.

Os marcos constitutivos de um imaginário sobre essa relação seriam certamente outros se baseados em experiências curatoriais e institucionais levadas a cabo de forma independente, sem o comissionamento estatal ou corporativo, ou mesmo se repousassem no ponto de vista que os artistas depositam em suas obras. Em 1991, aos 34 anos e no auge de sua carreira,<sup>29</sup> Leonilson fez um autorretrato em que se representou como um “elefante branco com paninho em cima” (LEONILSON, 1991, s.p.), ou seja, alguém que despertava uma expectativa, no seu próprio ponto de vista, talvez hiperdimensionada (Figura 7).

Parte de uma série que semanalmente ilustrava a coluna “Talk of the town – o Ti ti ti da cidade”, da jornalista Barbara Gancia, na *Folha de S.Paulo*,<sup>30</sup> o desenho se assemelhava às tirinhas de humor, pelo contorno preto sobre fundo branco e pela síntese narrativa. Ao centro, um volume encoberto suscitava a curiosidade pela revelação de seu conteúdo. No topo da página, constavam os manuscritos das frases “Eu amo” e “Eu odeio”, além do diagnóstico que o artista deu para si a partir da metáfora do animal. Publicado em 9 de outubro, o trabalho ladeou um comentário crítico da colunista sobre a 21ª Bienal de São Paulo e posteriormente seu copião foi catalogado e passou a ser exibido em mostras como desenho original.<sup>31</sup>

Seja enquanto articulada ao jornalismo de variedades ou quando devolvida ao ambiente de fruição e debate de arte contemporânea, a obra acusou uma dinâmica de emergência que era e ainda é central às exposições, especialmente as ditas geracionais. Nelas, o uso reiterado

**28** Esses dados foram difundidos pela campanha “Jovem negro vivo”, divulgada no site da Anistia Internacional: <<https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

**29** José Leonilson iniciou sua carreira no início dos anos 1980. Após formar-se na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1981, viajou para Madrid e realizou uma individual na Casa do Brasil. Em 1984, participou da mostra *Como vai você, Geração 80?* (EAV Parque Lage), responsável por lançar um grupo de artistas jovens brasileiros. Em 1989, fez individuais simultâneas nas duas galerias que o representavam, a Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, e a Luisa Strina, em São Paulo. Até então, suas pinturas, desenhos e bordados carregavam temas autobiográficos, como a homossexualidade e o enfrentamento do preconceito, que apareceram em *Leo não consegue mudar o mundo* (1989) (LAGNADO, 1998, p.27). Em 1991, o artista descobriu ser portador do vírus HIV, que o levaria à morte em 1993. Se em obras como *Elefante branco com paninho em cima* (1991) o que parece ser alvo do comentário são as expectativas sobre a carreira do artista, em outras como *O perigoso*, do mesmo ano, subjaz uma menção ao estigma social atrelado à AIDS.

**30** A convite do editor Marinas Suzuki Júnior, Barbara Gancia publicou sua coluna semanal entre março de 1991 e maio de 1993, inicialmente no caderno São Paulo e logo no Cotidiano, da *Folha de S.Paulo*. Foram, ao todo, mais de cem edições, ilustradas por Leonilson até sua morte. Os textos traziam o ponto de vista da jornalista sobre o dia a dia da capital paulista: de eventos políticos a culturais, de urbanismo a crônicas de costumes da juventude, seu público-alvo. O desenho *Elefante branco com paninho em cima* (1991) acompanhou a resenha “A 21ª Bienal tem aroma de peixaria” (Caderno São Paulo SP, p.2, 9 out. 1991), no qual Gancia reuniu diversas opiniões sobre o evento, entre as de visitantes e a sua própria. Calçadas em jargões e impressões espontâneas, suas observações eram notadamente destituídas de um repertório mínimo sobre o assunto, algo que caberia aos críticos ou setoristas de artes do jornal.

**31** Após a morte do artista, sua família iniciou o Projeto Leonilson, com o intuito de garantir reunir as obras realizadas e comissionar estudos sobre elas. Críticos como Lisette Lagnado e Ricardo Rezende colaboraram com o primeiro momento da iniciativa. Os desenhos feitos para a coluna da *Folha de S.Paulo* foram catalogados nesse contexto. Em 1997, a CosacNaify, editora recém-inaugurada, publicou os 102 exemplares no livro *Leonilson – Use, é lindo, eu garanto*, junto a textos de Barbara

**Figura 7** Leonilson, *Autorretrato*, 1991.  
In GANCIA, 1991, p.11. Fonte: Arquivo *Folha*  
de S.Paulo



Gancia e de Ivo Mesquita, curador e organizador do volume. O lançamento provocou a primeira exibição dos originais do artista, em uma mostra homônima realizada no Centro Cultural Light em São Paulo. Na retrospectiva *Leonilson: Truth, Fiction*, curada por Adriano Pedrosa em 2014 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a série completa foi também exibida.

da juventude (de idade e/ou de carreira) como categoria organizativa dos discursos concatena argumentos relativos tanto à disponibilidade crítica e experimental dos artistas quanto aos potenciais de especulação que oferecem às instituições, aos patrocinadores e ao mercado.

A psicanalista Suely Rolnik (2001) tratou o problema tecendo vínculos entre o fazer artístico e diversas indústrias de bens simbólicos e materiais que se organizam a partir desse fazer, ao passo que instrumentalizam sua capacidade de romper com paradigmas estabelecidos e deflagrar renovações. Na lógica da autora, à medida que os artistas “produzem diferença” e “subjetivam singularidades”, suscitam o desejo de “clonagem pelo capital” (ibid., p.81), ou a reprodução de uma potência criativa em formas de consumo dela derivadas, como a moda e o entretenimento.

Por isso, segundo percebeu, situados em uma cadeia produtiva que os reconhece e divulga para além do circuito da arte, esses personagens têm sua função social definida pela capacidade de experimentar, mas também de gerar e até mesmo de ser insumo para os anseios da indústria de especular. Dentro de um paradigma de massificação do consumo de produtos e comportamentos, Rolnik (loc. cit.) pontuou que os artistas terminam sendo visados pelas marcas e eventuais patronos para atender às demandas por “novos tipos de clone [...] o tempo todo, enquanto outros saem de linha, tornam-se obsoletos”.

Um percurso por algumas mostras geracionais realizadas no Brasil entre as décadas de 1970 e 1990 permite observar como esses fatores foram contemplados e negociados em diferentes momentos históricos. Entre os desdobramentos da contracultura e o neoliberalismo, que caracterizou o ambiente no qual surgiu o *Antarctica Artes com a Folha*, esta análise procurará perceber as influências de conjunturas político-econômicas no arranjo de identidades e estruturas de trabalho endossadas pelo campo profissional da arte e, conseqüentemente, por parte de seus públicos. À luz de exemplos concretos, e inevitavelmente



**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**



**Figura 8** Antonio Manuel, *O corpo é a obra*, 1973. Fonte: Antonio Manuel

excluindo uma gama de outras iniciativas, a juventude dos artistas deve ser localizada não como uma terminologia genérica, mas em disputa e constante reformulação.

Um primeiro caso a ser mencionado remonta ao 19º Salão de Arte Moderna, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1970. Nesse evento, herdeiro de uma tradição de mostras anuais realizadas pelo governo brasileiro desde 1840,<sup>32</sup> Antonio Manuel, à época com 23 anos de idade e em início de carreira, inscreveu uma proposta para expor o seu próprio corpo, ao invés de obras em suportes convencionais (escultura, pintura, desenho etc.). O júri de especialistas<sup>33</sup> não o selecionou, mas, mesmo assim, o artista apareceu nu na noite de abertura para realizar a performance (Figura 8).<sup>34</sup> Circulou alguns instantes pelo espaço, até que foi expulso por um segurança do museu. Em sintonia com o debate dos conceitualismos no país e no mundo, interessava-lhe levantar possibilidades de reinvenção das linguagens artísticas, mas sobretudo testar os limites da aceitação de um gesto considerado subversivo em um evento oficial, durante o período mais duro da ditadura.

O Ato Institucional n. 5, promulgado no ano anterior, agravava os instrumentos legais de censura e perseguição, que vinham ocorrendo no meio cultural, em exposições inclusive, desde o início do regime. Em resposta, as mostras financiadas pelo Estado ou mesmo por grandes empresas, que por ventura o apoiassem, começaram a ser sistematicamente rechaçadas pelos artistas. Após o cancelamento pela polícia da prévia brasileira da Bienal Jovem de Paris, que deveria acontecer no MAM do Rio de Janeiro, 80% dos convidados da 10ª Bienal de São Paulo abdicaram de participar do evento, em 1969 (RUÍZ, 2013, p.59).

Se na Bienal o boicote foi a forma predominante de protesto, no Salão de 1970, Antonio Manuel atrelou sua participação a uma função crítica. O episódio foi reconhecido por Mário Pedrosa como um “exercício experimental de liberdade” (PEDROSA, 2016, p.401). O primeiro de muitos, cujas

**32** Os salões tiveram diversas fases ao longo de 150 anos. Acompanham, portanto, a história do país entre o Império e a República. Quando fundados, em 1840, inicialmente como *Exposição Geral da Academia Imperial*, eram competições anuais, imbuídas do objetivo de representar o contingente artístico brasileiro e ratificar, perante a população, “o patronato nacional” (LUZ, 2006, p.59). As obras selecionadas por um júri de especialistas entravam para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Havia nos salões também o intuito de educar os artistas participantes dando-lhes acesso a museus e ateliês em metrópoles artísticas. Em 1845, foi instituído um prêmio em viagem, que, como no Prêmio Roma, do *Salão de Paris*, selecionava até seis participantes para ganhar uma bolsa de estudos no Brasil e no exterior. De *Exposição Geral a Salão da República* (1894), depois a *Salão Nacional de Belas Artes* (1934) e, em 1951, à dupla *Salão de Belas Artes* e *Salão de Arte Moderna*, o evento manteve sua missão, mas atualizou seu formato para responder a novos contextos políticos e artísticos. Nos anos 1960, enfrentou graves crises, que combinavam cortes de verbas, atrasos nas bolsas e a presença de censores do governo militar na montagem das mostras (LUZ, 2005, p.137).

**33** O júri do 19º Salão de Arte Moderna era composto pelos críticos Frederico Morais e Edyla Mangabeira Unger.

**34** Intitulada *O corpo é a obra* (1970), essa performance deu origem ao objeto *Corpobra* (1970). Com dimensões um pouco maiores do que as do artista, a caixa vertical de madeira tem impressa na face posterior um retrato frontal de Antonio Manuel no MAM. O título aparece grafado sobre o pênis, expressando um gesto de censura, como de fato ocorreu. A base da caixa contém serragem.

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**35** *Do corpo à terra* foi uma manifestação artística que ocupou o Parque Municipal de Belo Horizonte em 17 de abril de 1970. Dando sequência ao *Arte no aterro*, que havia feito no entorno do MAM do Rio de Janeiro em 1968, o crítico Frederico Morais propôs essa ocupação do espaço urbano em paralelo à mostra *Objeto e participação*, que também organizou em endereço vizinho ao Parque, no Palácio das Artes. *Do corpo à terra* reuniu trabalhos de treze artistas (Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Noviello e Thereza Simões), além do próprio Morais, que tensionava o limite entre a crítica e a obra no que denominou à época de “nova crítica”. A partir de trabalhos como *Carimbos*, de Simões, *Totem/Monumento*, de Meireles, e *Situação T/T, 1: trouxas ensanguentadas*, de Barrio, Morais (1970) cunhou o termo “arte de guerrilha” (MORAIS, 1970, p.9), evocando a urgência de atuação política dos artistas para além de um circuito de exposições e museus. No manifesto homônimo à manifestação, o crítico defendeu que: “Da arte à antiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte a abertura é sempre maior. O horizonte da arte, hoje, é aberto, impreciso. Situações, eventos, rituais ou celebrações – a arte não se distingue mais, nitidamente, da vida e do cotidiano. [...] A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. A vida intrauterina – eis a arte. A suprassensorialidade – eis a arte. Imaginar – eis a arte. O pneuma – eis a arte. A apropriação de objetos e de áreas – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte” (MORAIS in ICAA DOCUMENTS, 2015, p.5-6).

**36** Nesse período, com entrada de investimento internacional e políticas de isenção de impostos do governo federal, a taxa de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro saltou de 9,8% ao ano em 1968 para 14% em 1973. A inflação passou de 19,46% em 1968, para 34,55% em 1974. Paradoxalmente, houve aumento da concentração de renda e da desigualdade.

**37** Na lista de artistas constavam nomes como Carl Andre, Richard Artschwager, Thomas Bang, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Jo Ann Kaplan, Hans Haacke, Eva Hesse, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Walter De Maria, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Robert Ryman, Richard Serra, Robert Smithson, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner. Dos 69 participantes, Darboven, Hesse e Kaplan eram as três únicas mulheres (CELANT, 2013, p.17).

premissas levariam estreados como Anna Maria Maiolino, Arthur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Regina Vater, Raymundo Colares, Sonia Andrade e Thereza Simões, a, respaldados pela crítica, defenderem a transgressão e o dissenso como gestos inerentes a uma política da arte.

Baseando-se em um conjunto de iniciativas que começavam a aparecer em diferentes cidades, e fazendo referência direta à manifestação *Do corpo à terra*,<sup>35</sup> organizada por Frederico Morais no Parque Municipal de Belo Horizonte, o jornalista Francisco Bittencourt (1997, p.5) reconheceu uma “geração AI-5” ou uma “geração tranca-ruas”.. Em performance, *happening*, intervenção urbana, arte correio, poesia visual e toda sorte de “multimeios”, esses artistas acederiam ao debate da “desmaterialização” (LIPPARD; CHANDLER in BARTOLOMEU; TÁVORA, 2013, p.155) atentos ao objetivo de produzir obras “invendáveis”. Seja pela efemeridade dos materiais, seja pela recusa que despertavam nas instâncias mais conservadoras do meio artístico local, essas poéticas garantiam que o pensamento crítico não seria cooptado pelo mercado de arte, que, naquela altura, crescia e se estruturava impulsionado pela injeção de capital estrangeiro e pelo “milagre econômico” financiado pelo governo militar.<sup>36</sup>

O estado de exceção atribuía contornos específicos à arte conceitual brasileira e latino-americana. Entretanto, não por isso eles deixaram de estabelecer diálogos com os movimentos contraculturais deflagrados em países hegemônicos. O historiador Jonathan Crary (2016, p.82-3) identificou desde o fim dos anos 1960 uma série de esforços para refutar o “espetáculo”, conforme descrito por Debord, e “reconquistar o terreno da vida cotidiana das mãos da institucionalização e da especialização”. As agendas da juventude revolucionária, da psicodelia e de uma série de militâncias (sexuais, de gênero, raciais, ambientais e anticapitalistas) que ganharam força naquela altura coadunaram em práticas artísticas condizentes com a rejeição do *status quo* e a busca por formas alternativas de vida. Categorias como a obra, a exposição e o museu, que desde as vanguardas modernas já vinham sendo colocadas em xeque, voltaram a ser alvo de tensionamentos ainda mais contundentes.

O curador Harald Szeemann, que, enquanto diretor da Kunsthalle Bern, na Suíça, realizou em 1969 o projeto *When Attitudes Become Form*, observou como ganharam relevância os artistas e os processos de criação, em detrimento dos resultados supostamente acabados (Figura 9). Durante um mês, convidou 69 jovens artistas da Europa e dos Estados Unidos<sup>37</sup> a “tomarem conta da instituição” e trabalharem em salas abertas para os visitantes. Esse “caos estruturado” foi feito com patrocínio da empresa Philip Morris, que, visando o público-alvo de suas marcas de cigarro, ofereceu “dinheiro e toda a liberdade”, segundo o curador (SZEEMANN in OBRIST, 2010, p.86-8). Por motivos diferentes, as atitudes de transgressão atendiam aos interesses tanto da classe artística quanto de possíveis mecenas.

No MAM do Rio de Janeiro, em novembro daquele mesmo ano, uma mostra comemorativa de aniversário de uma agência de publicidade, a

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**



**Figura 9** *When Attitudes Become Form*,  
Kunsthalle Bern, 1969. Fonte: CELANT, 2013, p.139

Aroldo Araújo Propaganda Ltda., demarcaria o uso do espaço expositivo como laboratório de resistência política e criação. O *Salão da Bússola* ocorreu só uma vez, mas, por detonar uma sequência de outros eventos experimentais no museu, foi considerado por Bittencourt (1970) um “divisor de águas”. Um júri de especialistas<sup>38</sup> selecionou cem de trezentos inscritos. A “geração AI-5” compareceu em peso, inclusive Manuel.<sup>39</sup> O evento tornou-se uma oportunidade de mostrar os projetos que haviam sido inscritos na prévia da Bienal Jovem de Paris, mas que, com seu cancelamento, permaneciam inéditos.

Seguindo os costumes de muitos salões, o júri também designou vencedores de prêmios aquisição e bolsas de estágio.<sup>40</sup> O grande prêmio, no valor de C\$6 milhões mais uma viagem para Nova York e Londres, foi concedido a Cildo Meireles. De acordo com Giselle Ruiz (2013, p.60), tudo indica que ele, Artur Barrio e Guilherme Vaz foram vistos no *Salão* pelo curador Kynaston McShine, que os inseriu na mostra *Information*,<sup>41</sup> no Museum of Modern Art de Nova York, entre julho e setembro de 1970.

No programa do *Salão*, houve ainda o seminário “Loucura e cultura”, em que se acalorou uma discussão sobre os caminhos de uma arte experimental e política. Frederico Moraes, que integrava o júri e coordenava o departamento de cursos do museu, foi um dos principais responsáveis por continuar essa pauta nos anos subsequentes e cultivar uma frequência assídua de artistas e estudantes no MAM. Em 1971, a sequência de cinco *Domingos de criação*<sup>42</sup> ocupou a esplanada externa do edifício, onde qualquer pessoa poderia engajar-se nas vivências coletivas propostas (Figura 10).

Em 1975, já na gestão do crítico e poeta Roberto Pontual como chefe do Departamento de Exposições, e a *Área experimental* consolidou um programa de formação e trabalho para “jovens artistas brasileiros cuja produção liga-se às novas experiências estéticas e à pesquisa” (MUSEU DE ARTE MODERNA apud LOPES, 2013, p.153) (Figura 11). Entre sala de aula, ateliê e galeria para pequenas exposições, o pequeno espaço no terceiro

**38** Os integrantes do júri eram os críticos Frederico Moraes, Mario Schenberg e Waldir Ayala.

**39** Entre os participantes do *Salão da Bússola*, estavam artistas como Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Artur Barrio, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Evany Fanzeres, Guilherme Vaz, Lothar Charoux, Luiz Alphonsus, Mirian Monteiro, Nelson Augusto, Odetto Guersoni, Odila Ferraz, Raymundo Colares, Thereza Simões, Vera Motlis Roitman, Wanda Pimentel, Zaluar.

**40** Os escolhidos para os prêmios aquisição foram Antônio Manuel, Ascânio MMM e Thereza Simões. As bolsas de estágio foram dadas a Artur Barrio, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Raymundo Colares.

**41** A mostra *Information* reuniu mais de 150 artistas conceituais, entre uma maioria estadunidense e europeia e a presença de alguns nomes oriundos da América Latina. Do Brasil, além de Barrio, Meireles e Vaz, ainda participava Hélio Oiticica (STANISZEWSKI, 1998, p.215).

**42** Os *Domingos de criação* consistiram em seis reuniões promovidas no segundo semestre de 1971. Organizadas para espalharem-se do vão livre do edifício modernista do museu rumo à esplanada do Aterro do Flamengo, onde está localizado, os encontros partiam do desejo de Frederico Moraes (in CRONÓPIOS, 2008, s.p.) de tornar o lazer criativo e “discutir o conceito e a tessitura do domingo, a relação do domingo com o trabalho e a relação com o museu”. Com chamadas públicas e títulos poéticos, tais como *O tecido do domingo* ou *O domingo por um fio*, que sugeriam a predominância de um material nas atividades a serem realizadas, o diretor do setor de cursos do MAM atraiu participantes

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**Figura 10** *Domingos de criação: Um domingo de papel*, 24 jan. 1971. Fonte: GOGAN, 2017, p.23

**Figura 11** Área experimental, MAM Rio de Janeiro. Vista geral da mostra *Atensão*, de Carlos Zílio, 1976. Fotografia: Leonardo Carneiro. Fonte: LOPES, 2013, p.121



das mais variadas origens e classes sociais: alunos dos cursos do museu, transeuntes que passavam pelo seu entorno sem nunca haver entrado, atores, músicos, crianças e artistas hoje consagrados, como Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Ivan Serpa, Letícia Parente, Rubens Gershmann, entre outros. Sem estabelecer qualquer hierarquia entre propositores e espectadores, exposição e mediação educativa, o programa tinha por objetivo afirmar que “todas as pessoas são criativas” (ibid.).

**43** Durante a gestão do museu, Zanini frequentou com regularidade os encontros anuais do Conselho Internacional de Museus de Arte (CIMAM). Em seus textos, são inúmeras as referências a esses encontros, como em 1969, quando, durante a edição realizada em Bruxelas, o diretor pode visitar o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XXI, de Marcel Broothaers. A partir dessa experiência, desenvolveu ideias sobre a relação entre o museu e os artistas. No mesmo ano, também em Bruxelas, participou da conferência do Comité International des Musées d'Art Moderne (ICOM), cujo tema foi a dicotomia “museu templo, museu fórum” (FREIRE, 2013, p.120). Em 1972, Zanini e Donato Ferrari levaram o projeto da IV JAC para discussão em um colóquio do CIMAM na Polônia, antes mesmo dela ser realizada (ibid., p.138).

andar do museu foi fundamental para trajetórias em andamento, como a de Anna Bella Geiger, e também para o início de nomes como Carlos Zílio, Cildo Meireles, Emil Forman, Gastão de Magalhães, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Regina Vater, Tunga e Waltercio Caldas (LOPES, 2014, p.170). Com esta e outras estratégias, Moraes transformou a instituição em um local fértil e protegido para os artistas.

Assim também o fez Walter Zanini durante os primeiros anos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Inaugurado em 1963, a partir da doação do acervo de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadado para a USP, o estatuto do MAC acumulou a função de manter e divulgar um patrimônio de obras do Modernismo brasileiro e internacional com a tarefa de constituir um ambiente de experimentação. Um museu universitário, na perspectiva de Zanini, não poderia se furtar de atuar na educação dos artistas durante a graduação ou já em início de carreira.

A partir do modelo dos salões tradicionais (inscrições, júri e prêmios) e com o limite etário de 33 anos, foram organizadas as primeiras mostras, *Jovem Desenho Nacional* (1963 e 1965) e *Jovem Gravura Nacional* (1964 e 1966), com obras de artistas como Geiger, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Donato Ferrari, Emanuel Araújo, Evandro Carlos Jardim, Helena Wong, José Roberto Aguilar, Maria Carmen, Mirian Chiaverini, Montez Magno, Rubens Gershmann, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Vera Chaves Barcellos, Wesley Duke Lee e Wilma Martins (Figura 12). A divisão por técnica persistiu em exposições anuais até 1967, quando se aboliu essa medida para abarcar todas as linguagens na *Jovem Arte Contemporânea*, que teve oito edições até 1974.

Informado por discussões que presenciou em encontros de associações internacionais como o Conselho Internacional de Museus de Arte (CIMAM) e o Comité International des Musées d'Art Moderne (ICOM)<sup>43</sup> e ciente da importância da rede de colaboradores que cada JAC ajudava a fomentar, Zanini foi sedimentando uma relação de troca entre o museu e os artistas (Figura 13). Esses últimos, segundo ele, eram “tradicionalmente



**Figura 12** II Jovem Gravura Nacional, MAC-USP, 1966. Fonte: Arquivo MAC-USP

**Figura 13** Reunião de artistas para preparar a VII JAC, 1973. Fonte: FREIRE, 2013, p.30

considerados pelas entidades museológicas como aves das quais apenas os ovos interessam”, mas “de seu voo podem vir proveitos que contribuem para a forma organizativa de algumas atividades” (ZANINI in FREIRE, 2013, p.132).<sup>44</sup> Gradualmente, a presença dos artistas deixou de se restringir às exposições. Além de terem acesso aos ateliês e encontrarem interlocução para desenvolver seus trabalhos, passaram a ser convidados a participar de reuniões e assembleias para “intervir nos problemas de estruturação do museu” (loc. cit.).

Apesar do caráter experimental e colaborativo caracterizar diversos elementos dessa construção institucional, o edital da JAC ainda reproduzia critérios convencionais. Sua ênfase em uma seleção vertical, baseada no notório saber do júri, ou na remuneração de obras prontas, por meio dos prêmios de aquisição, era considerada anacrônica diante do que demandavam os processos criativos. Em um evento preparatório da quinta edição, em 1971, um estudante não identificado lançou as seguintes reflexões:

[...] porque a exposição se chama *Jovem Arte Contemporânea*? É dedicada aos jovens? Para os jovens? Porque se é de jovens deveria ter também um júri jovem – um júri jovem para uma arte jovem. Em vez de comprar a obra do jovem não seria melhor dar o dinheiro para esse jovem pesquisar? (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1971, s.p.)

O comentário pontuou uma questão laboral que não havia ainda sido levantada. A informalidade das relações de troca encobria uma lacuna de visibilidade e verba destinadas ao trabalho dos artistas, e não apenas às suas obras; aos “voos” e não aos “ovos”. Esse aspecto permaneceu inalterado, mas em 1972, na 6ª JAC, outros que tangem ao método de seleção e à expografia foram revisados pela comissão julgadora, da qual participaram, além de Zanini, a crítica Aracy Amaral e os artistas Walde-mar Cordeiro e Donato Ferrari. O novo edital sacramentou o objetivo de

**44** O texto foi originalmente publicado no catálogo da VIII Arte Contemporânea, em 1973. Essa postura está de acordo com a problemática do encontro do ICOM de 1972, na Polônia, cujo tema era “O museu de arte moderna e os artistas” (ibid., p.132).

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**45** Na lista de participantes da 6ª JAC, constam, além de inscrições individuais, em dupla ou em grupo, participantes que se declararam como equipe. São elas: Equipe Alfa (Simone, Berenice, Sérgio e Márcio) no lote 5, Equipe Alberto Conte (Ana Maria, Cássia, Caíco, Caselta, Denise, Rizzo, Heloíza, Maria Ignácia, Lenita, Domingues e Neusa) no lote 57, Equipe 60 (Afife Geraldo Dabus, Claudete Marcondes, Hisae Sachiko Ugayama e Vera Alves de Oliveira), Equipe 30 (Anita Beatriz Heil. Berg, Antônio Valenti de O. Lino, Clotilde A. Pereira, Daisy M. G. Nery, Elisabeth Fuchs, Leda Aparecida Agostinho, Lúcia M. Magasawa Martins, Márcia T. Rossin, Márcia Cecília Fantelli, Maria Lilian S. Froula, Marly dos Santos, Neide S. Oshiro, Neusa M. Rainho, Nicolas Vlavianos, Raquel Valente, Regina Célia Frason, Rosely P. Rodrigues, Sidney Benedito P. Alguz, Sônia Maria Araújo, Sílvia Schlossinger, Tânia D. S. Franco, Tema Noturman, Tinao Kawano, Vladir Withcochy, Vera Rajsursk, Vera Torres Helsen, Waldery de Almeida, Waldete de Sommer, Wander L. Castanho e Zora B. Castagno) no lote 69, Equipe 5 (Antônio José Saggese, Renato di Thimazo e Márcio Tadeu S. Souza) no lote 72 e Equipe 22031 (Sílvio Melcer Dworecki e Antônio José Saggese).

“deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção artística” (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1972, p.6).

A partir de uma ideia de Ferrari, o júri deu lugar a um sorteio presencial e, em vez de paredes brancas e salas ortogonais, a área de mil metros quadrados permaneceu livre, apenas com o desenho de 84 lotes irregulares em fita crepe no chão. Cada um desses espaços foi cedido a um sorteado no pregão feito no auditório do MAC em 14 de outubro. Centenas de pessoas apareceram, entre artistas, não artistas, artistas com comprovação de carreira e outros tantos que, embora habilitados a concorrer, simplesmente porque estavam presentes, eram desprovidos de qualquer currículo. Devido a negociações e agrupamentos entre os vencedores, a lista de participantes chegou a 250 nomes. Além de indivíduos e coletivos, que pressupunham o investimento em uma identidade de longo prazo, vários dos projetos passaram a ser assinados com a alcunha de “equipe”, ou seja, uma reunião temporária.<sup>45</sup>

Durante quinze dias de evento, o museu foi transformado em um “alvéolo de ateliês”, segundo a historiadora Daria Jaremtchuk. (2006, p.10) (Figura 14). Isso significava que o público visitante podia acessar as etapas de pesquisa e montagem de trabalhos que se concluíram no espaço, ou mesmo acompanhar eventos efêmeros, ideias descontinuidas e ainda manifestações de artistas sem lote. As regras eram bastante generosas, mas ainda assim as exceções e o imprevisto caracterizaram a 6ª JAC.

Sorteada para ocupar o lote 69, a Equipe 30, composta por alunos da Fundação Álvares Penteado, preferiu circular pelo espaço com uniforme branco, panfletos, manequins e cubos com as letras que compunham palavras como “Meta Forma” ou “Reação” (Figura 15). A Equipe 3, de Genilson Soares, Francisco Inarra e Lydia Okamura, levou ao lote 50 o projeto *Incluindo os excluídos*, para o qual foram recebidas propostas daqueles que não tinham sido sorteados. Paulo Fernandes Novaes Correa, dono do lote 15, depositou um animal morto no espaço, o seu *Boi encantado*. No decorrer dos dias, a carne começou a apodrecer e incomodar os “vizinhos”, de modo que obra e artista foram retirados da JAC. No lote 2, Antonio Celso Sparapan apresentou a performance *Atitude paralela*, em que vestia uma camisa com a palavra “Ou...” nas costas e sentava cabibaixo para que todos o enxergassem como anteparo e alternativa ao que estava acontecendo ao seu redor (Figura 16).

Depois disso, Sparapan integrou a 12ª e a 13ª Bienais de São Paulo, em 1973 e 1975. Em 1975, no entanto, resolveu parar de produzir e seguir as atividades de professor universitário. Muitos dos participantes da 6ª JAC interromperam suas carreiras dali a poucos anos ou nem mesmo chegaram a constitui-las. Outros, como Amelia Toledo, Alex Vallauri, Artur Barrio, Claudio Tozzi, Gabriel Borba, Rubens Gersmann e Tomoshige Kusuno, já eram legitimados antes do projeto e confirmaram o sucesso institucional e comercial de suas obras nas décadas seguintes. De todo modo, não foi ali que fizeram seus trabalhos mais emblemáticos.

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**



**Figura 14** VI JAC, MAC-USP, 1972. Fonte: Arquivo MAC-USP

**Figura 15** Equipe da FAAP, *Metaforma*, 1973. Fonte: Arquivo MAC-USP



**Figura 16** Antonio Celso Sparapan, *Atitude Paralela*, 1973. Fonte: Arquivo MAC-USP

Eficaz para fomentar a renovação das práticas artísticas, a ênfase nos processos criativos não garantiu resultados a serem imediatamente contabilizados pelas instituições e pelo mercado. Em um tempo dilatado e difícil de aferir, as implicações dessas vivências certamente se fizeram presentes nas trajetórias dos envolvidos. Contudo, do ponto de vista de um circuito que crescia e alcançava os primeiros sinais de profissionalização, talvez fosse necessário voltar a sistematizar a produção em substratos palpáveis de obra e carreira, idealmente sem abrir mão do experimentalismo. Na 7ª JAC, por exemplo, Zanini introduziu o catálogo alegando que o museu deveria exercer a “responsabilidade na escolha de trabalhos portadores de qualidades necessárias que justifiquem sua documentação no centro de registro ou a incorporação ao acervo” (CATÁLOGO VI JAC, 1973, s.p.).

As decisões pautadas em resistência ao mercado continuaram marcando mostras como *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*<sup>46</sup> (1977), organizadas por Julio Plaza e por Zanini no MAC. Nelas, não só o foco mantinha-se na produção brasileira e internacional em multimeios, como, ao disponibilizar uma máquina xerox, a curadoria estimulou o público a fotocopiar

**46** No intuito de promover “uma ampla visão da linguagem resultante dos novos media”, que chegavam “ao museu pela via postal” (PLAZA; ZANINI in FREIRE, 2013, p.245), Zanini e o artista Julio Plaza curaram juntos duas coletivas no MAC: *Prospectiva 74* (1974) e *Poéticas Visuais* (1977). Grande parte dos participantes eram brasileiros, alguns frequentavam os ateliês e eventos do museu, outros correspondiam-se por correio com sua equipe. As duas iniciativas tiveram inúmeros nomes em comum, entre os quais Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Fernando Cocchiarale, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Genilson Soares, Gerson Zanini, Julio Plaza, Mario Ishikawa, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Sonia Andrade e Vera Chaves Barcellos (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2018, s.p.). Além dos convites aos brasileiros, uma convocatória também foi aberta para o envio de propostas de candidatos de outros países. Somadas a estas, as listas da *Prospectiva* e da *Poéticas* haveriam atingido, respectivamente, 150 e duzentos nomes, muitos dos quais não chegaram a ser catalogados, dada a informalidade de sua entrada nas mostras.

**47** Na gestão de José Mindlin como Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Amaral saiu do cargo em outubro, um pouco antes de acabar o mandato, e foi substituída pelo museólogo Fábio Magalhães, que permaneceu na função até 1982 (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2010, p.13).

**48** Divididos entre Rio de Janeiro e São Paulo, os editores da *Malasartes* eram Bernardo de Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gershman e Waltércio Caldas. A revista teve três números lançados entre 1975 e 1976.

e levar para casa os documentos e livros de artista dispostos no espaço. O esforço de assimilar a produção experimental no acervo do museu, no entanto, acarretou, junto com o reconhecimento e a garantia de manutenção de uma memória, um processo de padronização gradual das linguagens e práticas cabíveis aos artistas.

Enquanto diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre dezembro de 1975 e outubro de 1979,<sup>47</sup> a crítica Aracy Amaral implementou o programa *Proposta do mês* (1977-1979), do qual participaram nomes como Cildo Meireles, Ivens Machado, Marcelo Nietshe e Mário Ishikawa. Após realizar individuais desses artistas, o museu negociava um acordo de doação ou aquisição de algumas de suas obras. A iniciativa fazia parte de um esforço de Amaral para aumentar a coleção da Pinacoteca, promover estudos sobre a instituição e investir na representatividade da geração que havia despontado desde a década anterior (JAREMTCYUK, 2006, p.13).

O início da profissionalização do meio artístico nesse momento histórico repercutiu em cada realidade institucional de um modo bastante particular. De todo modo, a partir de uma progressão de exemplos, convém analisar como ocorreu um gradual rearranjo do lugar de atuação dos artistas, à medida que eles deixaram de transitar por tarefas outras, de crítica, investigação, aconselhamento e troca entre pares e com as instituições. Em vez disso, foram levados a se aterem na perspectiva individual de carreira. Passaram a figurar como agentes fundamentais para o funcionamento de uma cadeia produtiva orientada pela obtenção de resultados, pela especialização do trabalho e pela garantia de uma agenda palpável de eventos e obras.

A guinada de uma mentalidade produtivista e, em alguns casos, mercadológica suscitou uma reação acalorada dos artistas no contexto do MAM do Rio de Janeiro. Frequentadores da Área Experimental desde sua abertura, Geiger, Machado e Herkenhoff demonstraram, em 1976, estarem contrariados com os rumos que aquele programa de formação teórico-prática havia tomado. Em manifesto incluído na *Malasartes*, uma revista editada desde 1975 por artistas e críticos<sup>48</sup> engajados em discutir aspectos políticos da arte, os autores levantaram a suspeita sobre se o apoio à experimentação era efetivo ou apenas uma “tentativa de recuperação e neutralização da atividade contemporânea” (GEIGER et. al. in COTRIM; FERREIRA, 2006 [1976], p.381). O texto ponderava sobre um uso oportunista e esvaziado do argumento do experimental, bem como do novo e do jovem, empregados para fins de propaganda, e não da vivência do risco e de uma reinvenção crítica.

Naquele mesmo ano, o museu lançava o *Arte/Agora I – Brasil 70/75*, uma exposição organizada por Pontual, com patrocínio da Light e do *Jornal do Brasil*. A ampla divulgação impressa propagava o slogan e a chamada:

Um país precisa tanto de artistas quanto de público para incentivá-los. *Arte/Agora I* selecionou para você os melhores trabalhos de artistas plásticos brasileiros que surgiram ou se afirmaram de 1970 para cá. Você também vai sair estimulado. (PONTUAL in PUCU; MEDEIROS, 2013, p.316)



Dos cem nomes convidados, dezesseis retiraram-se do evento após haverem firmado o manifesto da *Malasartes*. Pontual contestou o documento na sua coluna semanal no *Jornal do Brasil* alegando incoerência por parte dos signatários (PONTUAL, 1976). Intitulada “A velha arte agora”, a tréplica foi publicada na edição do *Jornal de Debates* de 15 a 21 de março daquele ano. O texto esclarecia que o alvo de análise não era a “pessoa do crítico, mas o seu papel como agente de uma ideologia cultural”, que levava o museu a boicotar a Área Experimental e aproximar-se do mercado. Segundo eles,

Tornou-se impossível continuar aceitando manifestações semelhantes considerando-se que:

- têm estruturas aparentemente renovadoras;
- provocam através de premiações a exacerbação do individualismo carreirista-competitivo e dos sucessos mercantis;
- confundem os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte. (MAIOLINO et al., 1976, p.5)

As acusações de carreirismo e apadrinhamento recaíam sobre um estatuto apoiado em premissas de individualização e conseqüente desarticulação de artistas contemporâneos entre si. O fato é que, embora dividissem marcos biográficos e profissionais, concorriam às vagas dos editais ou aos convites de curadores, seus nomes eram insuflados como marcas registradas em um mercado de apostas institucionais e comerciais. Os jovens artistas talvez sentissem esses fatores de maneira mais aguda, uma vez que eram incluídos em discursos geracionais como o do *Arte/ Agora I*, mas não por isso recebiam desses programas estímulos para as trocas com os demais.

A tirar por casos como este, vale pensar como, uma vez instrumentalizada, a ideia de geração pode deixar de representar a coletividade e o comum. Ao analisar a iminência do neoliberalismo, na virada para os 1980, Crary (2016) alegou a retomada de uma lógica de mercado, cujas conseqüências se fizeram sentir também nas formas de organização do circuito cultural. Nessa “contrarrevolução”, segundo denominou, “o próprio tempo foi monetizado, e o indivíduo, redefinido como um agente econômico em tempo integral, mesmo no quadro do ‘capitalismo sem emprego’” (ibid., p.80). No âmbito da arte, essa virada certamente pode ser associada à evidência que assume a pintura, por meio da qual se pode recobrar uma materialidade e, conseqüentemente, uma vocação comercial e internacional da arte. Em países hegemônicos, verificou-se o engajamento de artistas e, sobretudo, de parte da crítica para aventar a hipótese de uma “volta à pintura” (OLIVA apud FEO RODRIGUEZ, 2017, p.27). Textos e mostras coletivas apontaram o surgimento de movimentos como a Transvanguarda na Itália, o Neoexpressionismo na Alemanha, na Holanda e na Bélgica, o *Pattern* ou *Bad-Painting* nos Estados Unidos.

**Figura 17** *Como vai você, Geração 80?*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1984.  
Fonte: Memória Lage



Organizada durante a abertura política e econômica brasileira, a exposição *Como vai você, Geração 80?* endereçou algumas dessas premissas, à medida que insuflou uma *persona* midiática de artistas, curadores e de uma unidade geracional supostamente coesa, gerando insumos para processos de especulação simbólica e comercial (Figura 17). A mostra baseou-se no modelo dos *Apertos* da Bienal de Veneza e teve apenas uma edição, inaugurada em julho de 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Reuniu 123 nomes, com idades entre 20 e 37 anos, selecionados pelos curadores Sandra Magger, Paulo Roberto Leal e Marcos Lontra, que então dirigia a instituição.

Desde que foi inaugurada, a EAV tornou-se um dos principais lugares de encontro e ensino informal de arte na cidade. Esse legado, segundo o artista e professor Jorge Guinle, permitiu que a chamada atingisse “carreiras em fase embrionária” e, conseqüentemente, o resultado emulasse um “lado ainda experimental, precário, juvenil” (GUINLE, 1984, s.p.) da arte que vinha sendo feita no país.

Naquela altura, o Salão Nacional vinha investindo para descentralizar suas iniciativas e, conseqüentemente, aumentar a representatividade de produções periféricas. Na *Como vai você...*, no entanto, a maioria dos artistas eram nascidos ou baseados no eixo Rio-São Paulo. Algumas exceções, como o alagoano Delson Uchôa ou a gaúcha Karin Lambrecht, chegaram à rede de contatos dos curadores pois frequentavam assiduamente a cidade e já começavam a circular em salões e mostras coletivas. A lista de participantes incluiu, entre outros, Adriana Varejão, Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Zerbini e Sergio Romagnolo. Conforme alegou um texto introdutório à exposição, publicado em um número especial da revista *Módulo*,

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

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**



**Figura 18** Alex Valauri, *A rainha do frango assado*, 1984. Fonte: Memória Lage



**Figura 19** Leda Catunda, *Onça Pintada I*, 1984, 185 x 150 cm. Fonte: Leda Catunda

os seus lábios com batom vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos. (LEAL; LONTRA; MAGER, 1984, p.15)

O clima era de festival: barquinhos de papel de Carlos Mascarenhas na piscina; encenação da peça *Rainha do frango assado*, de Alex Valauri, em uma das salas; grafites pornográficos de Sandra Sartori nos banheiros; música, dança, público massivo e ampla cobertura de imprensa (Figura 18). Apesar da diversidade de linguagens, foi dada ênfase a uma “volta da pintura”, que, no esteio da tendência internacional, supostamente também estaria ocorrendo no cenário brasileiro. Influenciadas pelo expressivismo alemão e pela transvanguarda italiana, muitas das obras expostas nesse suporte apostavam na gestualidade, nas cores vibrantes e nas citações a uma iconografia da indústria de massa (Figura 19). Os curadores interpretaram essas escolhas como maneiras de contrapor a produção conceitual e engajada da década anterior. A leitura ratificou uma versão da “geração 80” que a atrelava à frivolidade e à recusa dos temas políticos.

Ao publicar o livro *Explode geração* (Editora Avenir), em 1985, o crítico Roberto Pontual endossou o diagnóstico formulado pela mostra. Para ele, a pintura era a linguagem mais expressiva dentre os jovens que despontaram naquela década e, mais do que isso, permitia que se situassem em relação ao projeto de uma arte genuinamente brasileira. De acordo com Pontual (1985, p.61), a despeito das menções aos grupos internacionais, era notório que os pintores “bebiam de preferência água nossa”, uma vez que, de forma consciente ou não, faziam alusão ao Barroco e a uma “polaridade essencial do espírito criador brasileiro: de um lado, ardente, o modelo antropofágico; do outro, ponderado, o modelo construtivo”.

O êxito dessa narrativa terminou encobrendo outras facetas da produção daquele período, muitas das quais estavam inclusive presentes na mostra. Atuante em “multimeios”, criador do Movimento de Arte Pornô<sup>49</sup> e pioneiro nas aproximações entre arte e tecnologia, Eduardo Kac realizou

**49** O Movimento de Arte Pornô realizou ações de arte experimental no Rio de Janeiro entre 1980 e 1982 e também foi chamado de Poesia Pornô, Pornismo ou Movimento Pornô. Em performances, happenings, poesias visuais, grafites e registros em fotografia e livros, o grupo de artistas, atores, *stripers* e transeuntes liderados por Eduardo Kac vivenciou a pornografia como forma de resistência política nos anos finais da ditadura militar. O corpo nu era a principal mídia dos trabalhos, mas, ao invés de erotizado, ganhava ares de humor e escárnio para refutar o moralmente permitido. Kac afirmou que escolheu “a palavra ‘pornô’ de maneira consciente e séria, como emblema de transformação do proibido em uma plataforma socialmente aberta e criativa”. (KAC in ARS, 2008, p.38) Mesmo depois do seu fim previsto, em 1984, no mesmo ano da *Como vai você, Geração 80?*, o Movimento publicou *Antologgia*, seu último livro.

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**50** No *Jornal do Brasil* de 2 de fevereiro de 1987 (p.2), uma matéria relatou um *happening* do grupo “A Moreninha” na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro “Os artistas plástico do grupo de vanguarda Geração 80 fizeram verdadeira ‘farofa domingueira’ 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. [...] São os seguintes artistas plásticos da Geração 80 que participaram do evento: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Enéas Vale, Geraldo Vilaseca, Hilton Baredo, João Magalhães, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Márcia Ramos, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Maria Lúcia Catani, Valério Rodrigues, Hamilton Viana Galvão e seu filho Rodrigo, Solange de Oliveira e o professor John Nicholsin”. Outro episódio foi a intervenção do grupo na palestra de Achille Bonito Oliva, na galeria Saramenha, descrito em nota do primeiro capítulo desta tese.

**51** O Casa 7 foi um ateliê coletivo dividido por Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade em São Paulo, entre 1982 e 1985. Assim como ocorreu com os integrantes da *Pintura como meio* e da *Como vai você...*, a trajetória do grupo despertou grande interesse da imprensa especializada. A primeira mostra de pinturas dos cinco integrantes no MAC-USP, em 1985, teve ampla cobertura jornalística, na qual também se nota a ênfase nos retratos dos artistas.

**52** O artista Luiz Paulo Baravelli (apud MAIA, 2015, p.163) relatou que “eram anos de hiperinflação e as artes plásticas forneciam um pretexto econômico para especulação (que, aliás, acontece até hoje). A inflação era tão grande que de um dia para o outro os preços mudavam. O sujeito tinha um dinheiro guardado. Se deixasse de hoje para amanhã no banco, perdia 2%. As pessoas precisavam comprar uma coisa que elas vendessem mais caro mais tarde. Para fazer isso com imóvel demora, tem escritura, burocracia, demora. Com carro, mesma coisa. Com arte não. Na época tinha a Galeria São Paulo, da Regina Boni, que era muito famosa. Eu presenciei coisas do tipo, uma pessoa chegar lá e dizer assim: ‘Olha eu tenho 50 mil, o que você tem por 50 mil?’, ‘Tem um Baravelli!’, ‘Tá bom, tá comprado’. O cara nem viu, o trabalho continuou no depósito. Duas semanas depois, o cara voltava lá e dizia: ‘Tem comprador pra aquele meu trabalho do Baravelli?’, ‘Tem.’, ‘Por quanto tá agora?’ ‘62.’, ‘Então vende’. Tinha cotação no jornal de quanto tava valendo o quadro. Com dados fornecidos pela galeria, mas era uma iniciativa do jornal, como uma espécie de dica de investimento pública, no caderno de economia”.

um trabalho em *outdoor*. Ricardo Basbaum apresentou uma intervenção com adesivo em lugares de passagem do palacete do Parque Lage e ainda em outros endereços da cidade (Figura 20). Apesar de também conter experimentos em pintura, a trajetória do artista dispunha de aspirações conceituais que o levaram a rechaçar frontalmente tanto o enquadramento como “pintor” como a conclusão “automática” de uma “geração de pintores” (BASBAUM in MANESCHY; LIMA, 2008, p.72).

No ponto de vista do artista, o discurso curatorial ignorou aspectos fundamentais da produção dos seus contemporâneos, entre eles “um olhar que desconcerta certas programações do corpo [e atenta para] subjetividades excludentes”, “a permanência da arte conceitual” e “a formalização efetiva do artista multimídia” (ibid., p.74). Basbaum creditou esta vista parcial não a um mero acaso ou aos afetos individuais dos curadores, mas às expectativas e demandas que se aguçavam no circuito de arte em tempos de redinamização da economia do país. Nesse horizonte, a comodificação da juventude dos artistas e das suas obras permitia “tirar partido da aceleração de novos dinheiros e seu apetite pela legitimação cultural” (ibid., p.75).

A despeito da existência de perspectivas dissidentes, cujo principal testemunho na época foram os *happenings* do grupo “A Moreninha”,<sup>50</sup> estava em jogo um projeto de transformar os artistas e curadores em personagens e trabalhadores ideais de um mercado de arte em crescimento. O retrato de Leda Catunda estampou a capa da revista *Veja* junto à manchete “Princesinha das artes” (1984, p.1). Em 1983, antes mesmo de participar da *Como vai você...*, ela acolheu a proposta do artista Sérgio Romagnolo de organizar a mostra *Pintura como meio* no MAC-USP. Pioneira no que se refere à tematização dessa linguagem no contexto dos anos 1980, não para ratificar sua predominância, mas, pelo contrário, buscar pontos de expansão e contato com outras práticas artísticas, a coletiva reuniu obras dos organizadores e também de Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino e Sergio Nicolitcheff.

Enquanto, em séries como *Vedações* (1983-85), Catunda já sinalizava uma perspectiva crítica sobre a mediação das experiências por uma fatura de imagens e mercadorias, sua beleza juvenil era empregada pela imprensa para, de forma apelativa e sexista, ampliar as audiências do circuito da arte (Figura 21). Se as biografias da artista e de seus contemporâneos, como os integrantes do grupo Casa 7,<sup>51</sup> também baseados em São Paulo, eram investidas para suscitar o interesse por novidade, o fato de realizarem pinturas permitia ao mercado construir preços de venda compatíveis com a durabilidade e a nobreza histórica daquele suporte.

Devido à crise econômica e à hiperinflação, a compra de arte despontava como uma modalidade de investimento alternativa à poupança ou, segundo o artista Luiz Paulo Baravelli (apud MAIA, 2015, p.163), um “pretexto para especulação”. Os cadernos de economia de alguns jornais publicavam cotações de obras à venda nas principais galerias em atividade.<sup>52</sup> Enquanto isso, no catálogo da *Como vai você...* Guinle saudava o



**Figura 20** Ricardo Basbaum, *Olho*, 1984.  
Fonte: Ricardo Basbaum



**Figura 21** Leda Catunda, *Vedação*, 1983-4.  
Fonte: Leda Catunda

apoio dado por essas galeiras à mostra, por meio da compra de anúncios. Segundo o artista e professor,

[...] esse comportamento, antes de tudo, revela confiança na produção artística contemporânea brasileira e assinala a existência de uma estrutura de mercado mais competente, cujas iniciativas todos os segmentos do circuito artístico nacional hão de se beneficiar. (GUINLE, 1984, s.p.)

A exposição tornou-se uma fonte de novos recursos para o mercado. Vários dos participantes da *Como vai você...* passaram a ter representantes comerciais logo após a mostra. Dali para frente, cresceu o investimento de jovens empresários em arte e surgiram novas galerias entre o Rio e São Paulo, como a Galeria Thomas Cohn (1983-), a Casa Triângulo (1988-), de Ricardo Trevisan, e a Camargo Vilaça (1992-2001),<sup>53</sup> de Karla Camargo e Marcantônio Vilaça. O jovem *marchand* pernambucano foi

**53** A Camargo Vilaça foi inaugurada em 1992 e durou até 2001, quando o quadro societário mudou e a empresa ganhou um novo nome. Com a saída de Camargo e a entrada de Márcia Fortes, passou a se chamar Galeria Fortes Vilaça (AGUILAR, s.d., s.p.).

**A EMERGÊNCIA DE  
JOVENS ARTISTAS**

**54** Feita no contexto da Seção de Artes Plásticas da Divisão de Pesquisas do CCSP, essa pesquisa partiu do levantamento de artistas entre 20 e 40 anos residentes em São Paulo. De 150 nomes reunidos, foram pré-selecionados quarenta para serem visitados em seus ateliês, entre os quais, numa última fase de trabalho, 28 foram entrevistados. No “Dossiê Jovens Artistas Paulistas”, desde então depositado na biblioteca da instituição, consta um relatório com a metodologia e as etapas do trabalho, além do conteúdo das entrevistas feitas com Caetano de Almeida, Beralda Altenfelder, Felipe Andery, Fabiana de Barros, Bassani & Zorzete, Caito, Leda Catunda, Carlito Contini, Edith Derdyk, Teresa Duarte, Alex Flemming, Luis Frugoli, Ester Grinspun, Jac Leirner, Roberto Micoli, Mônica Nador, Sergio Nicolitcheff, Brenda Novack, Paulo Pasta, Isa Pini, Florian Raiss, Nuno Ramos, Sérgio Romagnolo, Iran do Espírito Santo, Paulo Sayeg, Edgard de Souza, Marcelo Villares e Waldemar Zaidler. Em 2011, Tadeu Chiarelli publicou o conteúdo dessa pesquisa no livro *No calor da hora: Dossiê Jovens Artistas Paulistas, década de 1980* (CJArte, 2011). O relato de Edgard de Souza foi excluído da edição a pedido do artista.

**55** Em 1987, quando concluiu a investigação, Chiarelli curou no MAC USP *Imagens de segunda geração*, uma mostra de jovens artistas paulistas. Na coletiva, a hipótese de uma recorrência do procedimento da apropriação foi demonstrada a partir de doze artistas. Além de pintores como Catunda, Nicolitcheff, Romagnolo, Ester Grinspun e Paulo Pasta, também figuravam nomes que investigavam outros suportes. Havia fotografias de Alex Flemming; desenhos de Caetano de Almeida e Felipe Andery; esculturas e objetos de Edgard de Souza e Florian Raiss; e instalações de Iran do Espírito Santo e Roberto Micoli (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1987, s.p.).

**56** Em uma revisão do meio artístico brasileiro nos anos 1990, Leonardo Bertolossi (2014, p.93) mencionou duas mostras coletivas ocorridas fora do eixo Rio-São Paulo logo na virada da década. A primeira delas, intitulada *A prova dos nove*, foi realizada no Espaço Cultural Cemig, em Belo Horizonte. Já *Novos Valores* aconteceu na Casa Grande Galeria de Arte, em Goiânia. Nos primórdios das trajetórias dos artistas que participaram do *Antarctica*, aparecem também outras iniciativas regionais baseadas em recortes geracionais. No Museu de Arte de Joinville houve, em 1994, a exposição *Artistas do Paraná, Geração 90*, com participação de Luciano Buchmann. Em João Pessoa, o Núcleo de Arte Contemporânea promoveu, em 1996, a exposição *Anos 80 – artistas emergentes*, na qual constavam obras de Martinho Patrício (CIA. ANTARCTICA PAULISTA, 1998, p.196).

**57** Em *O que você faz agora, Geração 60?*, Moraes expôs trabalhos de artistas como Ana

responsável por levar nomes da “geração 80”, como Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, para as primeiras feiras e exposições no exterior.

O funcionamento do circuito de arte brasileira foi azeitando-se para propiciar uma relação de dependência entre as iniciativas institucionais que prospectavam a produção emergente e o seu agenciamento imediato pelas galerias. Como pesquisador do Centro Cultural São Paulo, entre 1986 e 1987, Tadeu Chiarelli levantou dados<sup>54</sup> sobre a abundância de jovens artistas atuantes no estado<sup>55</sup> e a sua rápida assimilação pelo circuito. O material coletado por meio de cerca de trinta entrevistas coadunou nas seguintes ponderações:

Esta situação seria um fenômeno mercadológico? O sistema da arte simplesmente estaria fornecendo mais e mais produtos artísticos discutíveis para uma clientela cada vez mais ávida e menos exigente? Ou será que esses jovens seriam os únicos entre os artistas em geral que de alguma maneira refletiriam uma sensibilidade outra, mais pertinente para a nossa época? (CHIARELLI, 2011, p.13)

O justo escrutínio dessa dinâmica não extrapolou empreendimentos pontuais, como o de Chiarelli. Pelo contrário, com a estabilidade da moeda e com o fortalecimento de uma cultura de mecenato pelas empresas, já na iminência dos anos 1990, cresceram as expectativas por novas iniciativas que garantissem a emergência de artistas, sem necessariamente encararem uma reflexão sobre por que e como fazê-lo – ou, talvez, quando não fazê-lo.

O alcance midiático de *Como vai você...* evidenciou o potencial de instrumentalização do argumento geracional no meio artístico, e, dessa maneira, provocou tentativas de reproduzir empreendimentos afins em diferentes contextos geográficos e institucionais.<sup>56</sup> Em 1991, Marcos Moraes curou no MAC USP a exposição *O que você faz agora, Geração 60?*, em que rendeu homenagem ao passado daquele museu como laboratório experimental para os jovens.<sup>57</sup> No entanto, em detrimento de eventuais retrospectivas, prospectar quais seriam os próximos nomes da arte brasileira persistia como um desafio posto.

A frustração diante da mostra *Novos Noventa*, realizada em 1994 no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, permite verificar os fantasmas deixados pela mostra de 1984 na cidade. A coletiva reuniu trinta artistas em início de carreira, com curadoria de uma equipe<sup>58</sup> liderada pelo diretor do museu, Lauro Cavalcanti (Figura 22). Entre os selecionados, estavam nomes como Courtney Smith, Eliane Duarte, Maurício Ruiz, Raul Mourão, Cabelo e Laura Lima, que posteriormente participaram do *Antarctica*. Em uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 21 de junho de 1994, Marcantônio Vilaça disse que a exposição “mais parecia [...] o começo da ‘geração 80’”. Beatriz Milhazes, integrante do time de curadoria, afirmou que “as surpresas foram mais negativas do que positivas” (REIS, 1994, p.5).



**Figura 22** Sandra Cinto, *Sem título*, 1992. Projeto Macunaíma, Galeria Espaço Alternativo, Funarte. Fonte: Sandra Cinto

Enquanto o suposto insucesso dessa iniciativa pontual era discutido na imprensa, a Funarte continuava um programa já em curso naquela mesma cidade desde 1987. O *Projeto Macunaíma* promoveu na Galeria Espaço Alternativo, no Edifício Gustavo Capanema, eventos de formação e exposições individuais de cerca de cinquenta artistas, entre os quais Ana Vitória Mussi, Armando Queiroz, Alexandre Nóbrega, Daniel Acosta, Newton Goto, Gabriela Machado e Rosângela Rennó. Pela abrangência regional, garantida com uma ampla divulgação do edital de concorrência, e pela verba destinada para desenvolver as obras, o programa conseguiu oferecer uma infraestrutura sólida e sistemática para a emergência artística até 1999. A pouca visibilidade que adquiriu em uma historiografia recente talvez tenha a ver com o modo como, ao priorizar a particularidade dos processos de cada artista selecionado, furtou-se justamente de enunciar um discurso geracional.

As atividades educativas e o formato de mostras individuais foram escolhas comuns entre o *Macunaíma* e o *Programa de Exposições* que o Centro Cultural São Paulo iniciou em 1990 e até hoje mantém. A instituição priorizou o desenvolvimento dos trabalhos, de repertório e senso crítico dos artistas, por meio de acompanhamento, e uma vasta agenda de cursos e debates. Selecionou, em suas primeiras edições, nomes como Fernanda Gomes, Leonilson (1990), Ernesto Neto, Monica Nador (1991), Brígida Baltar, Dora Longo Bahia (1993), Albano Afonso, José Bechara (1994), Emmanuel Nassar e Rubens Mano (1995) (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2006, s.p.) (Figura 23).

Para a crítica Sonia Sanzstein (1994, p.5), coordenadora do setor de artes plásticas do ccsp naquela altura, o programa foi assim concebido para fazer frente à grande quantidade de exposições geracionais coletivas, que cooptavam “indiscriminadamente segmentos jovens, pela boa

Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Newton Cavalcanti, Roberto Magalhães e Rubens Gershman (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1991, s.p.). Com intuito similar, mas havendo sido um dos autores da proposta original, em 2004, Marcos Lontra levou ao ccbb do Rio de Janeiro uma releitura da icônica mostra de 1984. Na coletiva *Onde está você, Geração 80?*, participaram cerca de cinquenta artistas, entre os quais Ana Maria Tavares, Ângelo Veloso, Barrão, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cristina Canale, Daniel Senise, Delson Uchôa, Gonçalo Ivo, Jorge Gingle, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Zerbini, Mônica Sartori, Mônica Nador, Nuno Ramos e Sergio Romagnolo (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p.11).

**58** A comissão foi composta pelo curador Marcus Lontra e pelos artistas Iole de Freitas, Beatriz Milhazes, José Roberto Aguilar, Márcia Marcondes, Miguel de Almeida e Hilton Berredo.

**Figura 23** Artur Lescher, *A ponte*, 1991.  
Programa de Exposições do Centro Cultural  
São Paulo



**59** Em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2016, Rio de Janeiro. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**60** Segundo Divino Sobral, “claro que [nós artistas] fomos utilizados como instrumentos de marketing, nossos rostos estampados naquele suplemento da *Folha*, seria ingênuo não reconhecer isto”. Isabella Prata, no entanto, alegou que “a *Antarctica* não pegou os artistas para fazer sambinha, nada disso. Só teve um momento que eles fizeram uma primeira proposta de catálogo em que se diagramava o rosto dos artistas dentro do desenho de uma tampinha, mas não permitimos e nem chegou a ser feito”.

**61** Em entrevista concedida para esta tese em setembro de 2017, Goiânia. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**62** Em entrevista concedida para esta tese em outubro de 2017, São Paulo. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

causa da renovação, sem, contudo, sentirem-se obrigadas a prover-lhes condições técnicas e financeiras e um programa de formação”.

Em sua reflexão, Salzstein acusou os eventos que surgiram na virada para os anos 1990 de haverem criado, em curto prazo, “uma demanda artificial de novos artistas, sem meios de serem absorvidos e/ou cultivados pelo mercado frágil e instituições com calendários abarrotados e, paradoxalmente, atuando sem grande capacidade discriminatória” (ibid., p.40). Seu foco em um tipo de prospecção desvinculada de mecanismos de continuidade, permitiram que acontecessem “a um baixíssimo custo operacional” (ibid., p.38), pouco investindo em arquitetura, na mediação cultural para o público, em catálogos e, sobretudo, nos materiais de trabalho e na remuneração dos artistas.

O caso do *Antarctica Artes com a Folha* voltará a ser abordado no que tange aos seus desdobramentos na legitimação institucional e comercial dos participantes. No entanto, por hora, convém situar apenas o fato de que, em consonância com um aspecto do perfil traçado por Salzstein, esse evento não pagou cachê aos artistas nem cobriu os custos de produção das suas obras. Conforme Laura Lima,<sup>59</sup> cujo trabalho envolveu a contratação de uma *performer* e a compra de uma grande quantidade de gelatina cosmética especial, “se não fossem os [...] pais, não teria feito o trabalho”.

O orçamento do projeto foi empregado nos mecanismos de prospecção (viagens e equipe de curadoria) e na ampla divulgação dos trabalhos dos artistas, no evento e na mídia. Apesar de centrais para a construção da narrativa geracional do programa e de uma estratégia de *marketing* para suas marcas patrocinadoras,<sup>60</sup> os 62 selecionados receberam a menor parte do orçamento, apenas passagens das suas cidades para São Paulo, hotel e diárias de alimentação no período da montagem.

Divino Sobral<sup>61</sup> alegou que “a contrapartida era estar naquele elenco selecionado, numa mostra de grande envergadura e paralela à Bienal”. Erika Verzutti<sup>62</sup> também comentou sobre a naturalização da precariedade nas relações de trabalho, que levava artistas a consentirem na falta de



pagamento tendo em vista o retorno que a visibilidade da mostra poderia lhe dar no futuro próximo. À luz dessa experiência mas também de outras posteriores, a artista alegou que

[...] trabalhar com jovem artista é barato e faz o patrocinador atingir o público pra quem quer vender cerveja, cigarro, qualquer coisa. Para as instituições, também faz muito sentido, porque é barato, é fácil. Os artistas são superdisponíveis, sai tudo meio de graça. Tem uma coisa de novidade, que todo mundo gosta, mal ou bem.

Desde os anos 1990, no contexto do “capitalismo cognitivo” (HARDT; NEGRI, 2002, p.17), em que o neoliberalismo e a globalização cooptaram as formas de vida, além das mercadorias e dos títulos monetários, a cultura ocupou um lugar estratégico para o acúmulo de mais-valia. Não à toa, tornaram-se fenômenos de época o mecenato corporativo, os grandes museus e exposições internacionais, seu dinamismo para lançar e divulgar uma agenda de lançamentos que mantivessem as audiências de um turismo cultural massivo. A ideia de “economia criativa” sistematizou maneiras de instrumentalizar o conhecimento e a invenção em formas aplicadas, capazes de emular customização e diferença enquanto restituem a reprodutibilidade e uma escala de consumo.

Nesse horizonte, segundo os historiadores Pascal Gielen e Paul de Bruyne (2009, p.8-10), o artista tornou-se “o trabalhador modelo de uma nova ética do trabalho”,<sup>63</sup> que requer flexibilidade, vitalidade e criatividade. Seus atributos de disrupção, eventualmente acrescidos das apostas feitas em cima de sua juventude, passam a integrar e alimentar imaginários de consumo material e simbólico, que nem sempre lhe são tributários.

Apesar da visibilidade, esse personagem tem sido diretamente afetado pelo que Rolnik (in MANESCHY, 2008, p.187) identificou como uma “cafetinagem da arte” pela economia, ou seja, um domínio das habilidades de experimentar pelas faculdades de especular. Se, conforme Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p.40), nas últimas décadas, o “capitalismo cognitivo” assumiu contornos específicos de um “capitalismo artista” ou “capitalismo criativo”,<sup>64</sup> convém atentar para os efeitos desse estágio do sistema sobre uma “inflação estética”, na qual a perda rápida de valor pode ser tanto causa quanto consequência da emissão periódica de novos títulos.

**63** “[...] the artist is the model employee of the new work ethic.”

**64** “Se a era hipermoderna do capitalismo, que é a do mundo de umas três décadas pra cá, é mesmo a da planetarização e da financeirização, da desregulamentação e da excrecência de suas operações, também é a que está marcada por outra espécie de inflação: a inflação estética. Não são apenas as megalópolis, os objetos, a informação, as transações financeiras que são capturadas numa escala hiperbólica, mas o próprio domínio estético. [...] Os imperativos do estilo, da beleza, do espetáculo adquiriram tamanha importância nos mercados de consumo, transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e dos serviços, as formas de comunicação, de distribuição e do consumo, que se torna difícil não reconhecer o advento de um verdadeiro ‘modo de produção estético’ que hoje alcançou a maioridade. Chamamos esse novo estado da economia mercantil e liberal de capitalismo artista ou capitalismo criativo, transestético.” (ibid., p.39-40)

# 4

## Uma geração que se legitima

---

Se a emergência denota o início de uma trajetória artística, a legitimação pressupõe o seu êxito tanto institucional quanto comercial. Esses marcadores não necessariamente correspondem a etapas da vida dos artistas, mas às dinâmicas de visibilidade e distinção que o circuito profissional da arte arregimenta a partir dos seus trabalhos. Envolvendo os críticos e curadores, os museus e centros culturais, a universidade, o mercado de galerias e colecionadores, as editoras e também os outros artistas, essa construção de reputações e valores, segundo Pierre Bourdieu (1996, p.170), “consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos ou pessoas”.

O objetivo deste capítulo é analisar os processos de legitimação de carreiras e de um discurso geracional que o *Antarctica Artes com a Folha* ajudou a deflagrar. Isso implica atrelá-lo a fatores de um circuito que naquela altura crescia e se profissionalizava, motivado pela estabilidade da nova moeda, o Real, e pelo fortalecimento de uma lógica de mecenato e *marketing* cultural. Segundo Tadeu Jungle, em entrevista para a autora dessa tese, “era central para os organizadores e para nós da equipe a consciência de um circuito capaz de estabelecer práticas, lidar com peculiaridades geográficas e estabelecer diálogos com outros circuitos internacionais”.

A despeito do seu horizonte curto de tempo, que, entre preparação e mostra, tomou apenas um ano, sem haver sido continuado em uma segunda edição, vale situar o evento para além e aquém da sua agenda de atividades. Dessa forma, dentro de uma perspectiva prolongada e sistêmica, atenta à interação entre as diferentes instâncias de uma cadeia

produtiva, cabe perceber o que a exposição acarretou para os artistas logo em seguida, como ela contribuiu ou deixou de contribuir para sua entrada em outras iniciativas institucionais ou comerciais.

Entre convites locais e estrangeiros, de museus, centros culturais e galerias que se estruturavam em um circuito promissor, embora ainda precário em alguns aspectos, o *Antarctica* gerou uma repercussão positiva para muitos dos seus participantes. De acordo com Lisette Lagnado,<sup>1</sup> é notável que “até hoje, grande parte dos artistas siga trabalhando, quase nenhum tenha desistido da carreira, o que termina acontecendo em muitos projetos dessa natureza”. Os êxitos institucionais e comerciais variam de um caso a outro. Entretanto, a manutenção de grande parte desses nomes no cenário atual torna-se relevante e digna de estudo, uma vez que contradiz uma tendência à descontinuidade, ocasionada pela diminuição dos incentivos e pela rápida substituição por novos nomes. Interessa perceber como, nesse momento, a ampliação do circuito de arte brasileira e de sua visibilidade internacional propiciou uma demanda certamente refletida na continuidade dessas carreiras.

Por outro lado, e a partir do mesmo raciocínio, cabe também identificar o percurso dos artistas por uma rede de salões, mostras geracionais, eventos independentes e programas de formação que atuaram no desenvolvimento dos seus trabalhos antes de serem prospectados pela equipe do *Antarctica*. Como fontes de pesquisa para os curadores viajantes e campo de constituição e disputa de práticas de fomento à produção jovem em diferentes lugares do Brasil, esses antecedentes permitem desmontar algumas teses de ineditismo insufladas pela grande campanha midiática da mostra.

Marepe não foi “descoberto” em sua cidade natal, Santo Antônio de Jesus, pois já havia participado, entre outros eventos, do *Salão da Bahia*, cuja segunda edição Lucas Bambozzi, assistente de curadoria, visitou durante sua estada em Salvador. A descentralização era uma meta que a Funarte havia perseguindo nas edições do *Salão Nacional* desde os anos 1980, ao promover debates e o fortalecimento de uma rede de interlocutores em lugares distantes das grandes metrópoles nacionais. José Rufino vinha de João Pessoa, mas havia morado no Recife e em São Paulo durante sua formação, o que, junto com os salões, permitiu-lhe estreitar interlocuções com o meio artístico de ambas as cidades.

Quando eu fui selecionado, já tinha participado de cerca de trinta mostras e era relativamente conhecido, inclusive em São Paulo, como um jovem artista que lidava com questões de memória e esquecimento.

[...] Estava em contato com vários artistas a que havia sido apresentado nessas experiências anteriores.<sup>2</sup>

No decorrer do capítulo, outros exemplos serão mencionados para apontar que, se não “inventou” sozinho os nomes e procedimentos que, além de consagrar equipe e participantes, o *Antarctica* teve o

**1** Em entrevista concedida à autora desta tese. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**2** Depoimento prestado à autora desta tese. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**3** A CosacNaify foi fundada em 1997 por Charles Cosac e Michael Naify. O primeiro livro a ser lançado foi *Barraco de lírios*, de Tunga. Até 2015, quando encerrou suas atividades, a editora publicou mais de cinquenta monografias sobre artistas visuais brasileiros, além de títulos de teoria e crítica de arte, arquitetura, cinema, dança, teatro, *design*, literatura, música, moda e antropologia.

**4** Segundo alegou um parecer emitido pela Funarte na ocasião, “os objetivos principais do Snap [Salão Nacional de Artes Plásticas] – a formação de um panorama amplo da produção artística do país; a aproximação do grande público com os valores emergentes nas artes plásticas, para além do circuito das galerias comerciais; o resgate de nossa história através das Salas Especiais, assim como o estímulo à criação por meio de prêmios – se encontram ameaçados ou pelo menos enfraquecidos” (ANDRIANI, 2016, p.85).

mérito de empregar esses sintomas até então pontuais ou desarticulados em um discurso convergente, amplamente difundido e eficaz para enunciar a arte brasileira daquela década.

A busca dessa narrativa de síntese sobre uma “geração 90” perpassou todas as etapas do projeto e, em 1998, foi cunhada em um catálogo impresso, financiado e distribuído pela editora CosacNaify, ainda recém-inaugurada mas que logo alcançaria excelência e prestígio, principalmente no ramo da cultura.<sup>3</sup> Os ensaios reunidos no livro levantaram comportamentos, referências da história da arte e social e características que os autores alegavam haver em comum no recorte selecionado, mesmo se tratando de contextos, artistas e obras tão distintos. Criaram, portanto, um imaginário geracional, ao sugerir uma localização “espaço-temporal” (BOURDIEU, 1996, p.172) compartilhada, ou o que Bourdieu denominou “idade artística” (loc.cit.), cujos marcos são pactuados no interior de um campo, no caso, o circuito de arte.

Esse imaginário também exerceu um papel legitimador dos artistas, curadores e do próprio programa, uma vez que os destacou de um universo dinâmico e profuso de ações culturais e os assumiu como medidas para uma interpretação histórica. Junto com a análise dos antecedentes e os desdobramentos do *Antarctica* nas carreiras individuais dos artistas participantes, o escrutínio dessas narrativas curatoriais e institucionais registradas no catálogo permitirá vislumbrar as temporalidades, os agentes e os processos disparadores de identidades geracionais. Em posse deles, os resultados alcançados, e hoje ainda mais consagrados, pela ação das décadas e pela falta de revisões críticas, poderão ser compreendidos em sua complexidade.

#### **4.1 Legitimar a emergência: o percurso dos artistas antes do *Antarctica***

Enquanto o *Antarctica Artes com a Folha* foi gestado, o foco em jovens artistas era uma característica presente em uma série de outros programas e mostras existentes no país. Uma rede de salões regionais era organizada em Florianópolis, Itajaí, Curitiba, Londrina, Porto Alegre, Pelotas, Goiânia, Belo Horizonte, Uberaba, Brasília, Piracicaba, Santo André, Santos, Salvador, Recife, João Pessoa, Fortaleza, Belém, Manaus, entre outras cidades. O Salão Nacional de Artes Plásticas, por sua vez, criado pela Funarte no Rio de Janeiro em 1978 e tomado como modelo por esses eventos descentralizados, foi interrompido após a sua 15ª edição, em 1996. A instituição alegou para isso a oferta de outras iniciativas afins e, sobretudo, o corte drástico de verbas pelo governo federal.<sup>4</sup> Começaria um período difícil para a Funarte, marcado pelo desmonte de uma política pública para a cultura nas gestões neoliberais de Fernando Collor de Mello (1990-1992) e Fernando Henrique Cardoso (1994-2002).

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

Mesmo assim, perdurou até 1999 na instituição uma agenda de cursos práticos e teóricos para artistas de fora do eixo Rio-São Paulo e o Projeto Macunaíma, composto por mostras coletivas e individuais da produção emergente nas galerias do edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, mediante edital nacional de seleção. A iniciativa remonta ao fim dos anos 1980, quando Iole de Freitas esteve à frente do Instituto Nacional de Artes Plásticas e, junto com a curadora Luiza Interlenghi, que atuava em sua equipe, estabeleceu um foco em formação de novas gerações, ao investir em bolsas, acompanhamento de processo criativo e exibição. Após o fechamento da Funarte entre 1990 e 1992, as atividades da instituição foram retomadas e o Projeto Macunaíma perdurou até 1999, de modo a contemplar, antes ou depois do *Antarctica*, inúmeros dos seus artistas selecionados.

O Macunaíma tornou-se referência para iniciativas semelhantes, como a agenda do Espaço Cultural Sérgio Porto, também no Rio de Janeiro, e ainda o Visualidade Nascente no MAC-USP (1992-1994), o Programa de Exposições (1990-) no CCSP, a Temporada de Projetos do Paço das Artes (1996-), todos eles marcados pela presença de nomes que constaram na mostra estudada nesta tese.<sup>5</sup> Tendo passado pelo Salão Nacional em 1989, pelo Macunaíma em 1990, e pelo Programa do Centro Cultural em 1990 e 2001, Lucia Koch pontuou em depoimento para esta tese que

[...] tinha uma continuidade entre essas três coisas: Macunaíma, Salão Nacional e Centro Cultural São Paulo. Eles davam corpo à cena artística. A Funarte nos anos 1980 atuava dentro da universidade. Por exemplo, o Cildo veio para minha universidade em Porto Alegre para fazer o trabalho das missões [*Missão/Missões (Como construir cate-drais)*, 1987]. O Vergara também foi em outra ocasião. Nós estudantes pudemos acompanhar o desenvolvimento das obras dos dois e ainda frequentar seus *workshops*. Depois, nos anos 1990, o CCSP também foi um celeiro para formar artistas. Foi muito forte o que aconteceu ali. Prospectavam novos nomes não só para dar visibilidade. Os cursos e também as exposições para eles eram parte de uma ação formadora.

Além desses eventos seriados, também podem ser lembrados projetos institucionais de uma edição só, entre os quais algumas coletivas mencionadas no capítulo anterior, como *A prova dos nove* (Espaço Cultural Cemig, Belo Horizonte, 1991), *Novos valores*<sup>6</sup> (Casa Grande Galeria de Arte, Goiânia, 1991), *Novos 90* e *Os 90* (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994 e 1999 – 2000).<sup>7</sup> A análise das trajetórias prévias dos artistas selecionados para o *Antarctica* ainda aponta exposições como *Novos novos* (Galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, 1990); *Prospecção 90* (Galeria Subdistrito, São Paulo, 1990), *Novo espaço 95* (Paço das Artes, São Paulo, 1995) e *Amanhã, hoje* (Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 1995).<sup>8</sup>

A primeira metade da década de 1990 registrou o investimento crescente de grandes empresas em recortes da produção contemporânea

**5** O Projeto Macunaíma promoveu individuais de Lucia Koch (1987), Márcia Xavier (1994), Sônia Guggisberg (1995), Fábio Carvalho e Vânia Mignone (1996). Da programação do Espaço Cultural Sérgio Porto participou Adriano Pedrosa em 1991. Em 1994, Tonico Lemos integrou a terceira edição da Visualidade Nascente, no MAC-USP. O artista também integrou em 1997 o Programa de Exposições do CCSP, cuja história ainda abarca mostras de Lucia Koch, Stela Barbieri (1990), Adriano Pedrosa, José Rufino, Sandra Cinto (1992), Mônica Rubinho (1993), Márcia Xavier (1994), Erika Verzutti, Jonathan Gall, Raquel Garbelotti e Vania Mignoni (1995). Pela Temporada de Projetos do Paço das Artes, esses artistas só passaram depois do *Antarctica*: Eliane Tedesco, Raquel Garbelotti e Mônica Rubinho em 1998; Edilaine Cunha em 1999; Daniela Kutschat (com Rejane Cantoni) e Fábio Carvalho em 2000.

**6** A mostra *Novos Valores 90* reuniu onze artistas goianos com idades entre 17 e 44 anos, boa parte deles formados em Educação Artística pela Universidade Federal de Goiás (BERTOLOSI, 2014, p.97).

**7** Na mostra *Novos 90*, estavam nomes como Cabelo, Tatiana Grinberg, além de Solange Pessoa, Courtney Smith, Eliane Duarte e Raul Mourão. A coletiva *Os 90* exibiu trabalhos de dezessete artistas atuantes naquela década, dos quais cinco seriam posteriormente selecionados para o *Antarctica*: Cabelo, Efrain Almeida, José Damasceno, Marepe e Vânia Mignone. Além deles, participaram Eliane Duarte, Elisa Bracher, Ernesto Neto, Franz Manata, Guilherme Machado, José Bechara, Márcia X., Marcos Cardoso, Maurício Ruiz, Oriana Duarte, Raul Mourão, Rosana Palazyan (ibid., p.102).

**8** Em *Novos Novos* (Galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, 1990), estavam Adriano Pedrosa, Eliane Duarte, David Cury e Rosana Palazyan. Stela Barbieri participou em 1990 de *Prospecção 90* (Galeria Subdistrito, São Paulo, 1990), *13 artistas* (CCSP) e *Artistas jovens* (MAM São Paulo). Em 1995, o Paço das Artes promoveu *Novo espaço 95*, no qual figurou Raquel Gabelotti, e o Museu de Arte Brasileira da FAAP realizou a coletiva *Amanhã, hoje: a Casa Triângulo de 1988 a 1995*, com participações de Rivane Neuenschwander, Roberta Fortunato, Rosana Monnerat e Sandra Cinto, além de Albano Afonso, Daniel Acosta, Marco Paulo Rolla e Valdirnei Dias Nunes. Em João Pessoa, Martinho Patrício realizou uma individual na Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba, em 1991, dentro de um programa dedicado a expor artistas paraibanos. Em 1994, Luciano Buchman integrou a mostra *Artistas do Paraná*, no Museu de Arte de Joinville. As duas últimas iniciativas adotavam o recorte geográfico da produção em artes e, por isso, não restringiam-se a jovens artistas (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.183-207).

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

**9** O artista Alberto de Carvalho Alves, parceiro de Kiko Goifman no projeto selecionado para o *Antarctica*, foi agraciado com este prêmio em 1990.

**10** Figuraram nas edições do concurso nomes como Adrienne Gallinari, Fábio Carvalho e Jarbas Lopes.

**11** Inaugurada em janeiro de 1990, a mostra *13 artistas* reuniu Carlos Uchoa, Claudio Cretti, Deborah Paiva, Edgar Racy, Elizabeth Dorázio, Fernanda Mendes, Germana Monte-Mor, Márcia Pastore, Mariannita Luzzati, Marina Saleme, Pellegrin, Sandra Tucci e Stella Barbieri no CCSP. Em abril, o MAM abriu a coletiva *Jovens Artistas*, com trabalhos de seis dos treze artistas integrantes da mostra anterior: Uchôa, Paiva, Racy, Mendes, Pastore e Pellegrin (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2010, p.223).

**12** O *press release* afirmou que “pela primeira vez será feito um amplo mapeamento da produção artística brasileira” (A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.2). O regulamento mencionou o “objetivo de realizar a descoberta, a premiação e a mostra de jovens talentos brasileiros” (ibid., p.4). No início do processo de pesquisa, saiu na revista *About* um depoimento de Matinas Suzuki Jr. alegando ser “a primeira vez que se realiza um mapeamento no país atrás de novos talentos, criando-se uma oportunidade única para que jovens artistas brasileiros ganhem espaço e evidência junto ao público e à mídia” (ANTARCTICA E FOLHA INCENTIVAM..., 1996, p.6). O anúncio publicitário de página inteira na *Folha de S.Paulo* do dia de abertura, por sua vez, recorreu ao argumento da escala e não do ineditismo: “Começa hoje a maior mostra de novos talentos da arte brasileira” (1996, p.9).

**13** Catherine David é uma curadora francesa que foi responsável pela *X Documenta de Kassel*, inaugurada em 1997, na Alemanha. Durante as pesquisas para esta exposição, ela veio ao Brasil e visitou o *Antarctica Artes com a Folha*.

emergente. Alguns exemplos dessa prática foram os concursos Prêmio Abril Kodak para Novos Fotógrafos (1990),<sup>9</sup> Prêmio Philips para Jovens Talentos (Museu de Arte de São Paulo, 1994-1995) e Abra Coca-cola de Arte Atual (Academia Brasileira de Artes e Paço das Artes, 1996-1998).<sup>10</sup> Assim como o *Antarctica*, os três eventos enaltecem o patrocínio corporativo em suas identidades e assumiram o formato de uma exposição coletiva como demonstrativo de resultados para o público e para a imprensa.

Trata-se de uma lista vasta e diversa de ações que deram protagonismo e colheram contrapartidas de um imaginário de juventude nas artes visuais. Apesar de singularidades, para as quais caberia aos estudos pormenorizados sobre cada uma delas atentar, convém destacar a proximidade entre seus acontecimentos e, inevitavelmente, a recorrência e, por vezes, a redundância entre seus conteúdos e listas de participantes. O diagnóstico pode ser exemplificado a partir do caso da coletiva *Artistas jovens*, inaugurada no MAM de São Paulo em abril de 1990. Apenas três meses após a abertura de *13 artistas*, no CCSP, portanto, na mesma cidade, a mostra do museu apresentou seis dos treze nomes reunidos no Centro Cultural.<sup>11</sup>

Nesse contexto histórico, e como sintoma da dinamização do circuito de arte brasileira, a emergência foi convertida em argumento de legitimidade. Mais do que uma instância inicial de um percurso, ao longo do qual os motivos para atribuir visibilidade e relevância aos artistas passaria a corresponder às etapas subseqüentes de suas vidas e obras ou mesmo a outros critérios discursivos e expográficos, ela tornou-se um valor laudatório, a ser empregado não só uma, mas quantas vezes fosse preciso. Sônia Salzstein (1994, p.40) abordou esse fenômeno ao descrever como o funcionamento do circuito de arte nos anos 1990 gerou a figura do “artista institucional – aquele que faz carreira migrando sem parar por todas as instituições de ‘incentivo ao jovem’ (pois não suportará os embates e ardis do desamparo institucional, no circuito objetivo do mercado)”.

Como um empreendimento que resguardou tais valores de época e os ampliou para uma escala midiática, de abrangência nacional e internacional, o *Antarctica* pode ser atrelado a esse fenômeno de legitimação da emergência. Nessa condição, o projeto cumpriu a tarefa de aguçar os mecanismos de pesquisa de jovens artistas, mas não se furtou de reiterar e divulgar o que já vinha sendo prospectado por uma rede de agentes e iniciativas. Contrária à abordagem dada nas peças de publicidade e na cobertura jornalística<sup>12</sup> sobre o *Antarctica* como um programa de “mapeamento”, Lagnado avaliou em relato para esta tese que

[...] essa coisa de você ir em um lugar e achar que você “encontrou” um artista é mentira. Artista é fruto de um acompanhamento, ainda mais artista jovem. Eu aprendi uma coisa com Catherine David,<sup>13</sup> quando a entrevistei. Ela disse que artista não brota que nem *champignon*.

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

A qualidade dos 62 artistas selecionados deveu-se à interlocução que tiveram com a equipe de curadoria, mas sobretudo à trajetória prévia que vinham acumulando e que lhes permitiu começar a amadurecer suas pesquisas e conseqüentemente seus trabalhos. Embora ainda curta, mas certamente intensa, a passagem por outras mostras e eventos possibilitou que experimentassem dos processos às montagens, da concepção à defesa oral de suas ideias. Para Laura Lima<sup>14</sup>, que estreou em 1994<sup>15</sup> na coletiva *Novos Noventa*, do Paço Imperial, com 23 anos, a experiência ajudou a entender que

[...] o exercício não estava só no ateliê, expor era o grande aprendizado. É quando você constrói de fato as instruções e percebe que o lugar exige que você determine mais a obra. O exercício também está na conversa com o curador ou mesmo na entrevista que você dá pela primeira vez.

A artista atrelou o marco de sua emergência no circuito profissional de arte a uma formação prática em andamento. As primeiras participações em mostras figuraram neste e em outros depoimentos coletados em entrevistas como instâncias cruciais para a educação artística, mas não as únicas. Além delas, constam relatos sobre a importância das vivências em ateliês coletivos, grupos de trabalho e cursos livres, em paralelo ou não a uma graduação universitária.

Lima, por exemplo, estudou filosofia na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e, para adquirir habilidades plásticas e conceituais e interlocução com artistas e professores da área, frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 1991 e 1994. Foi lá onde teve aulas com Iole de Freitas, que, ao final do curso, a indicou para participar da mostra do Paço Imperial, da qual era jurada. Cabelo, que também foi aluno de Freitas, ressaltou a sua importância como alguém que “instigou a experimentação, sempre nos informava sobre os editais e oportunidades e me ajudou inclusive a formatar o material que mandei pro *Antarctica*”<sup>16</sup>.

O corpo discente dos Programas de Iniciação e Aprofundamento era composto por artistas já consagrados na cidade. Além de Freitas e outros nomes que despontaram nos anos 1960 e 1970, como Anna Bella Geiger, Carlos Zílio e Milton Machado, havia egressos da *Como vai você, Geração 80?*, entre os quais Beatriz Milhazes e Daniel Senise. As trocas geracionais criaram chances para que os trabalhos dos alunos amadurecessem e circulassem em exposições fora e também dentro da escola. Em 1991, Tatiana Grinberg, José Damasceno e Adriano Pedrosa integraram a coletiva *Processo Nº 738/765-2*, que reunia mais de cem nomes<sup>17</sup> contra a ameaça de despejo da EAV pela prefeitura. Em 1992, Cao Guimarães figurou em *Além da fotografia*,<sup>18</sup> uma curadoria feita por Rosângela Rennó e Paula Trope. Afonso Tostes expôs pinturas na mostra 9x6.<sup>19</sup>

A passagem de alguns artistas pelo Parque Lage se deu de maneira mais episódica. Outros, como Lima e Cabelo, ali completaram uma educação informal. “Entre em 1988 e frequentei a Escola durante anos.

**14** Em entrevista concedida à autora desta tese. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**15** No currículo de Laura Lima divulgado pela Galeria Luisa Strina, uma das suas representantes comerciais, ainda constam em 1994 dois eventos ocorridos no Circo Voador, no Rio de Janeiro: *Bandeira pouca é bobagem e Brasil sem Chernobyl*.

**16** Em entrevista concedida à autora desta tese. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**17** Entre os 125 participantes, alguns professores, outros convidados externos e outros alunos regulares, havia artistas de diferentes gerações, tais como Adriana Varejão, Adriano Pedrosa, Alair Gomes, Alexandre da Costa, Aluísio Carvão, Angelo Venosa, Anna Bella Geiger, Avatar Moraes, Barrão, Beatriz Milhazes, Carlos Martins, Carlos Scliar, Charles Watson, Cristina Canale, Daniel Senise, Eduardo Sued, Eliane Duarte, Ernesto Neto, Franklin Cassaro, Georgete Melhem, José Damasceno, Lia do Rio, Lygia Pape, Luiz Aquila, Luiz Ernesto, Luiz Pizarro, Malu Fatorelli, Márcia Thompson, Marcos Chaves, Milton Machado, Paula Trope, Ricardo Basbaum, Roberto Magalhães, Rodrigo Cardoso, Rosa Magalhães, Rosângela Rennó, Rubem Grilo, Rubens Gerchman, Tatiana Grinberg, Tunga, Waleska Soares e Xico Chaves (MEMÓRIA LAGE, 2015, s.p.).

**18** Os integrantes dessa mostra foram Adriana Seabra, Cao Guimarães, César Bartholomeu, Cristina Guerra, Denise Cathilina, Eduardo Brandão, Taísa Borges, Jean Guimarães, Marcelo Kraiser, Nino Andrés, Rochele Costi, Rubens Mano, Ruth Nifschits e Tibério França (ibid.).

**19** Além de Tostes, integraram a mostra os artistas Patrícia Assumpção, Eliane Band, José Bechara, Francisco Bernd, Marcos Bretas, Paula Browne, Fernando Carvalho e Célia Salgado (ibid.).

**20** Entre 1997 e 2000, Dora Longo Bahia, Eduardo Brandão e Felipe Chaimovich tiveram um grupo de orientação a jovens artistas na Escola 3º Andar, em São Paulo. Passaram por lá Edilaine Cunha, Keila Alaver e Marcos Di Giorgio.

**21** Atualmente denominada Oficina Cultural Oswald de Andrade, a Oficina Três Rios foi criada em 1986 como parte de um programa da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, que ainda dispunha de outras oficinas culturais pela capital e por cidades do interior. A escola oferecia cursos livres, de natureza teórica e também prática, com artistas e críticos.

Passei por cursos de teoria, desenho, pintura, mas foi na aula de escultura de João Carlos Goldberg que encontrei minha linguagem”, afirmou Cabelo, lembrando ter sido colega de José Damasceno em alguns desses módulos livres. Recém-graduados em artes pela Escola Guignard, em Belo Horizonte, e em direito pela UERJ, respectivamente, Tostes e Pedrosa fizeram parte da primeira turma do Aprofundamento. Entre 1990 e 1992, cumpriram o currículo desse programa junto com nomes como Eliane Duarte, Rosana Palasian, Courtney Smith e Márcia Thompson. Em entrevista, Pedrosa destacou a importância das conversas que teve nesse período com Milhazes, Senise e Machado para realizar as obras que, embora ainda inaugurais, entraram rapidamente em mostras como 47º Salão Paranaense (1990), *Novos novos* (1990), *Projeto Macunaíma* (1992) e *Programa de Exposições do CCSP* (1992).

Em 1992, o então artista, hoje curador, optou por dar sequência aos seus estudos em um Master of Fine Arts (MFA) na Universidade de Belas Artes da Califórnia (Cal Arts), em Los Angeles. Como os programas de pós-graduação em artes ainda eram escassos no Brasil, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) oferecia bolsas para mestrados e doutorados no exterior. Pedrosa contou com esse financiamento, assim como Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães, que foram estudar em Londres logo após o *Antarctica*.

A infraestrutura e a cultura de educação formal em artes começavam a mudar nessa década. Em grande parte do país, só no início dos anos 2000 a carreira universitária adquiriria uma oferta maior de cursos de graduação e pós-graduação e, em um mercado de trabalho crescente e, portanto, mais concorrido, passaria a ser assumida como meio de acesso a outras formas de subsistência, como dar aulas.

Nas trajetórias dos artistas que viriam a ser “mapeados” pela mostra de 1996, nota-se uma variedade de caminhos de formação, entre os cursos de artes visuais e também de teatro, comunicação, arquitetura, *design*, ciências sociais, direito, história, arqueologia e geologia, ou mesmo os estudos autodidatas. Naturalmente, as diferenças regionais devem ser consideradas no que tange a essas escolhas, dado que, mesmo escassas, as opções de educação formal nas metrópoles centrais eram maiores do que em cidades periféricas.

Entre os paulistas, quase todos chegaram ao *Antarctica* havendo frequentado graduações em artes (visuais, cinema, arquitetura e *design*), principalmente na FAAP. Por essa faculdade passaram Keila Alaver, Daniela Kutschat, Edilaine Cunha, Erika Verzutti, Márcia Xavier, Mauro Restiffe, Roberta Fortunato e Sônia Guggisberg. Nos relatos coletados, no entanto, foram também mencionadas oportunidades de formação em cursos livres na Escola do 3º Andar,<sup>20</sup> no CCSP e na Oficina Três Rios.<sup>21</sup> Ainda residente em Santo André, onde concluiu uma licenciatura pela Faculdade Integrada Teresa D’Ávila (Fatea), Sandra Cinto se deslocava para a capital para ir às aulas. Segundo lembrou, em entrevista para esta tese, tanto na Oficina quanto no Centro Cultural





**Figura 1** Laboratório de Estudos e Criação, Oficinas Três Rios. Fonte: Sandra Cinto

[...] você tinha que mandar um portfólio e ser selecionado. Eram cursos superconcorridos. Eu fiz um com o Nelson Leirner no ccsp que foi fundamental para minha pintura. Eu mostrei uma tela bem pequena e ele disse: “olha, eu acho que você não está fazendo comentário do *kitsch*, sua questão é muito mais ligada ao sagrado, ao sublime. Na hora que você fizer essa pintura grande, vai limpar esse ruído que a faz parecer santinho de primeira comunhão. A entrada para o trabalho vai passar a ser com o corpo”. Essa característica que marcou minha trajetória veio desse toque que ele me deu. Logo em seguida, fiz pinturas de céus enormes, que entraram no programa do ccsp e no *Projeto Macunaíma*.

Na Oficina Três Rios, espaço da Prefeitura onde eram ofertados ateliês diários com artistas e cursos teóricos ou acompanhamentos semanais gratuitos com críticos, Cinto frequentou, em 1991, o Laboratório de Estudos e Criação, ministrado por Paulo Pasta, Nuno Ramos, Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Carmela Gross (Figura 1). A Oficina também fez parte da trajetória de Eli Sudbrack, que se inscreveu no ateliê com Rubens Mano logo que chegou do Rio para morar em São Paulo, em 1992.

Depois de ser aluno, Sudbrack tornou-se assistente de Mano. Logo em seguida, passou a integrar o Panoramas da Imagem, um projeto recém-iniciado com Everton Balardin e Fужocka Neto para promover eventos e discussões pautados nas relações entre fotografia, cinema e arte contemporânea. A mostra *Novíssimos* foi uma dessas iniciativas. Focada em artistas em início de carreira, reuniu em três edições, entre 1993 e 1995, na Galeria Fotoptica, em São Paulo, nomes como Restiffe, Caio Reiszewitz, Camila Sposati, Marcelo Zocchio e Rosana Paulino. Além de expor seus

**22** Como a videoinstalação *Sentido noturno* (1991), exibida no mesmo ano no Forum BHZ Vídeo e na Torre do DMAE, ambos em Porto Alegre.

próprios trabalhos, os integrantes do grupo assumiram da captação de patrocínio à curadoria do evento.

Ao relatar o início de sua trajetória, Cabelo sublinhou a importância de grupos de artistas, que no seu caso ocorreu de maneira bastante informal e transdisciplinar. Aos encontros de criação entre poetas, *performers* e músicos, o capixaba denominou “ataques poéticos”.

Eu tinha um grupo chamado Boato, um grupo de poetas que fazia também intervenções na rua, intervenções poéticas, lugares públicos, universidades, eventos e tal. Depois a música começou a entrar, fizemos curta-metragem, fizemos peça teatral, tudo assim de uma maneira bem ingênua, mas que trouxe as primeiras experiências de expressão poética, de “colocar o corpo”, sabe? Fazíamos coisas bastante informais, “ataques poéticos”. Depois isso se tornou uma banda, eram vários poetas e depois entraram músicos. Entre os poetas estavam Justo Dávila, André Montanha, Dado Amaral, André Montanha, Celão, Samuel Averbug. Pedro Luís chegou a participar quando virou banda.

A criação coletiva, em si só instância de formação entre pares reunidos por afinidades, deve ainda ser mencionada como estratégia fundamental na trajetória de outros artistas. Eliane Tedesco e Lucia Koch, por exemplo, além de dividirem ateliê em Porto Alegre e elaborarem obras em coautoria,<sup>22</sup> atuaram na cooperativa Arte Construtora (1992-1996), que promoveu quatro intervenções efêmeras em edifícios históricos e espaços públicos de diferentes cidades (Figuras 2, 3 e 4). Junto a Carlos Pasquetti, Fernando Linberger, Elcio Rossini, Marijane Ricacheneisky e Luisa Meyer, professores e artistas egressos da UFRGS, ocuparam em 1992 as ruínas de uma casa antiga no centro de Porto Alegre, o Solar dos Câmara. A edição também contou com Iran do Espírito Santo, Jimmy Leroy e Nina Moraes como convidados. Em 1994, o grupo trabalhou em resposta às condições específicas do Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro, e do Parque Modernista, em São Paulo. A última edição, realizada na Ilha da Pólvora, em Porto Alegre, em novembro de 1996 – portanto pouco depois do *Antarctica* – contou ainda com Rochelle Costi, Mima Lunardi e Marepe (ARTE CONSTRUTORA, 1996, p.4).

O artista baiano havia conhecido Koch no ano anterior, quando ambos participaram de um *workshop* promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha na sede do Goethe Institute de Salvador. Coordenado por Dieter Jung, professor da Escola de Arte e Mídia de Colônia, com assistência de Mário Ramiro, que na época cursava doutorado nessa instituição, o laboratório abordou questões ligadas aos usos da luz na arte. De fora da Bahia, a organização convidou Koch e Isabele Borges. Da cena local, chamou Ayrson Heráclito e abriu vagas para dois alunos ou ex-alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, um dos indicados foi Marepe.

A atividade do Goethe Institute na capital baiana gerava insumos, como este, para a cena local se desenvolver a partir de trocas com outras

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 2** Arte construtora, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro. Lucia Koch, *Conforto*, 1994. Fonte: ARTE CONSTRUTORA, 1994, p.20

**Figura 3** Arte construtora, Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre. Eliane Tedesco, *O quarto das almas*, 1996. Fonte: ARTE CONSTRUTORA, 1996, p.7

**Figura 4** Arte construtora, Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre. Marepe, *Cabeça acústica*. Fonte: ARTE CONSTRUTORA, 1996, p.21

centralidades. Marepe já tinha sido contemplado em 1991 com uma bolsa de estudos de dois meses na Alemanha. Os casos mencionados permitem vislumbrar algumas ofertas ou iniciativas próprias que trouxeram ao alcance dos artistas uma infraestrutura de produção calcada em outras estratégias e centralidades, e não apenas nos mecanismos de fomento à arte pautados pelas instituições e pelo mercado do eixo Rio-São Paulo. Os depoimentos de artistas que emergiram em regiões periféricas situaram a proatividade, a articulação coletiva e a autogestão como caminhos incontornáveis para formarem repertório e fortalecerem um ambiente artístico afeito a receber e discutir seus primeiros trabalhos. Em Goiânia, Divino Sobral organizou exposições coletivas com seus contemporâneos locais, entre eles Marcelo Solá, Pitágoras e Juliano de Moraes e também com nomes consagrados de outros estados, como Lygia Pape, Ricardo Basbaum e Paulo Bruscky. Além disso, atuou como crítico e fundou a revista *Amarrom* (1993) e o jornal *Ato All* (1995). O núcleo editorial desses projetos, segundo Sobral, era também um grupo de estudos teóricos e de criação. “Nos reuníamos para discutir textos, os nossos trabalhos e os de outros artistas. Estávamos concentrados em construir um terreno social, institucional e crítico para a arte na nossa cidade”, afirmou em depoimento para esta tese.

José Rufino compartilhou dessa percepção sobre um momento em que “o trabalho coletivo foi fundamental para preparar os artistas para algo que se

**23** As mostras de Arte Correio das quais José Rufino participou no início de sua carreira foram *Exposición Internacional Arte-Correo* (Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosário, Argentina, 1984), com curadoria de Jorge Orta; *Después de 1984* (Galeria de La Casa Del Lago, Cidade do México, 1985); *Liberality* (Bucareste, Romênia, 1988), com curadoria de Pantea Rares; e *Solidariedade: 1ª Exposição Internacional de Arte Postal* (Museu de Setúbal, Portugal, 1989).

**24** A Bienal do Recôncavo começou a ser promovida pelo Centro Cultural Dannemann, em São Félix. Ao expor duas esculturas (*Precoce jogo* e *36, a virgem*) na primeira edição do evento, Marepe foi premiado com uma viagem de estudos para a Alemanha. O artista ainda participou da segunda e da terceira Bienais, em 1993 e 1995.

estava estabelecendo no Brasil, um circuito mais organizado e distribuído”. Quando foi morar no Recife para cursar geologia na Universidade Federal de Pernambuco, entre 1983 e 1987, cultivou em paralelo uma aproximação com poetas e artistas baseados nessa cidade, como Bruscky, Daniel Santiago, Jomard Muniz de Brito e Montez Magno. A interlocução com esses veteranos, atuantes desde o fim dos anos 1960 e, entre outras práticas, adeptos do movimento internacional de Arte Correio há pelo menos uma década, abriu um caminho para o trabalho que Rufino começava a desenvolver, mas com o qual não encontrava pares geracionais no contexto local. Chegou até a participar em 1989 de uma coletiva organizada por Muniz de Brito na Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, atual MAMAM. Devido à capilaridade da rede de produção e intercâmbio da Arte Correio no mundo, pode também expor suas primeiras obras fora do Brasil, em países como Argentina (1984), México (1985), Romênia (1988) e Portugal (1989).<sup>23</sup>

Havendo acumulado um currículo internacional ainda muito jovem, e já atento a outros suportes, como a gravura, o desenho e a instalação, o artista adentrou os anos 1990 recebendo alguns convites para mostras no seu estado. Expôs em espaços como o Centro Cultural José Lins do Rêgo e o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa. Em Campina Grande, integrou em 1995 *Visões da Borborema*, uma coletiva curada pelo artista Raul Córdola no Museu de Arte Assis Chateaubriand. Enquanto isso, inscreveu-se em editais abertos em todo o Brasil.

Em 1992, após participar de salões em Pernambuco (1989) e no Paraná (1991), foi aprovado no Programa de Exposições do CCSP e mostrou *Cartas de areia* (1991) (Figura 5), que a curadoria do *Antarctica* cogitou reapresentar, antes de optar pela instalação *Jogo fenotípico* (1995). Na série de desenhos, Rufino usou como suporte as correspondências trocadas pelo seu avô entre os anos 1920 e 1950. Devido a uma reforma no Centro Cultural, todas as individuais dessa edição aconteceram de uma só vez no edifício da Bienal de São Paulo. O artista relembra como o ocorrido propiciou aproximações com Daniel Acosta, Rochelle Costi, Rosângela Rennó e Sandra Cinto, também selecionados.

Em 1994, Rufino entrou no 1º Salão MAM Bahia de Artes Plásticas. Entre os mais de cem escolhidos do júri, ali conheceria Adrienne Gallinari e Marepe. Nas três primeiras edições desse evento, o artista de Santo Antônio de Jesus, que houvera iniciado sua carreira na Bienal do Recôncavo (1991),<sup>24</sup> em São Félix, passou a apresentar obras feitas com apropriações de artefatos populares e referências ao universo afetivo no interior da Bahia. Dois exemplares da série *A trouxa* (1995) comentavam a cultura material das lavadeiras no segundo Salão. No mesmo ano, a instalação *Casamento* levava uma bricolagem de fotografias de família, utensílios e gambiarras domésticas para a mostra *Jovens artistas da Bahia*, realizada no MAC-USP.

Apesar de não se poder afirmar que a estreia de Marepe tenha sido no *Antarctica Artes com a Folha*, tanto no que se refere ao início de sua carreira quanto à primeira exibição em São Paulo, convém apontar os

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 5** José Rufino, *Cartas de Areia* (detalhe), 1992. Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Fonte: José Rufino



**Figura 6** Marepe, *O casamento*, 1996. Fonte: LOLATA, 2005, p.136

efeitos dessa mostra no processo de legitimação de sua obra também no seu estado natal. Só no terceiro Salão, inaugurado em dezembro de 1996 – portanto, alguns meses após a abertura da coletiva no Pavilhão Manoel da Nóbrega e o anúncio de que havia sido um dos três agraciados pelo júri internacional –, o artista foi premiado e teve um trabalho adquirido pelo Museu de Arte Moderna da Bahia (Figura 6).

O caso ajuda a perceber como coadunam infraestruturas regionais e nacionais na consagração de artistas. Se por um lado demonstra a influência de apostas feitas nos centros hegemônicos sobre a formação de valores praticados pelas instituições nas periferias econômico-culturais, por outro situa a importância de iniciativas locais de prospecção e acompanhamento. Apesar de assumida como uma característica dos anos 1990, que o *Antarctica* ajudou a propagar e sobre a qual capitalizou simbolicamente, a mentalidade de fomento descentralizado de artistas vinha sendo cultivada nas décadas anteriores, pela rede de salões e cursos da Funarte, mas também por outras iniciativas.

As unidades da Itaugaleria podem ser mencionadas entre tais iniciativas de descentralização, uma vez que eram motivadas pelo desejo de contemplar artistas e público de cenas locais. Inaugurados entre os anos 1970 e 1990, em cidades como Brasília, Belo Horizonte, Goiânia e Porto Alegre, além de Rio de Janeiro e São Paulo, esses espaços mantiveram uma programação de mostras majoritariamente individuais e de pequeno porte, estabelecida por meio de edital e alguns convites diretos.

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

**25** O banco Itaú tem uma ação cultural em São Paulo desde 1987, quando foi inaugurado o Centro de Informática e Cultura (CIC I), com a finalidade de catalogar materiais de pesquisa sobre as manifestações artísticas brasileiras. Em 1989, esse arquivo foi aberto para a consulta no espaço onde passaria a funcionar o Instituto Itaú Cultural, na Avenida Paulista, também com uma programação de eventos e exposições. Após o fechamento da Itaúgaleria no início dos anos 2000, o Instituto paulistano concentrou as atividades culturais promovidas pelo banco no país.

**26** Em uma agenda vasta de eventos, a Itaúgaleria de Fortaleza promoveu em 1991 mostras de Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre e José Guedes (1991). A unidade de Vitória recebeu em 1993 trabalhos de Marcelo Silveira e Fabio Lopes. Em Brasília, expuseram Ruth Schneider (1991), Monica Barki, Vera Toledo (1992) e Alexandre da Cunha (1993). A sala de Campo Grande promoveu em 1991 a individual de Gervane de Paula, enquanto a de Goiânia contemplou a produção de Laércio Redondo e Pitágoras em 1995.

**27** O item 3.4 do edital postulava que “a obra não poderá ser exposta ou divulgada por qualquer meio até a data prevista para a abertura da mostra” (A4 COMUNICAÇÃO, 1996, p.2).

Foi na galeria de Goiânia onde Divino Sobral fez sua primeira exposição, em 1992. No mesmo ano, Rivane Neuenschwander ocupou a unidade de Belo Horizonte. Em 1995, Erika Verzutti apresentou-se em São Paulo, no Instituto Itaú Cultural.<sup>25</sup> O programa não se atinha a jovens artistas, mas, ao aprovar os projetos que enviavam, tornou-se uma oportunidade relevante para uma série de nomes que iniciavam suas carreiras entre o fim dos anos 1980 e os 1990.<sup>26</sup> Entre os que logo depois figuraram na seleção do *Antarctica*, ainda constou Raquel Garbelotti, quem, já havendo passado por outros salões e mostras no Brasil, em 1996 foi selecionada para realizar individuais nas Itaúgaleria de Belo Horizonte e Brasília. Essa última exposição ocorreu em junho de 1996, apenas dois meses antes da mostra paulistana.

Segundo relatou em entrevista para esta tese, o intuito da curadora Stella Teixeira de Barros, quando visitou seu ateliê, era levar para o Pavilhão Manoel da Nóbrega o mesmo trabalho que estava em Brasília, uma instalação que atribuía diferentes escalas ao mobiliário doméstico (*Armários modulares*, 1996). Diante dos custos com que a própria Garbelotti teria que arcar para montar uma segunda versão da obra, já que o período das duas mostras coincidia, sugeriu *Hiding places* (1996), finalmente exibida.

Haja vista os casos pontuados por Marepe, Rufino e Garbelotti, nem os artistas nem muitas das obras do *Antarctica* eram “inéditos”, como exigia o edital<sup>27</sup> e insistiam em afirmar as matérias de divulgação. Alguns deles ainda conseguiram substituir os trabalhos inicialmente selecionados. Eli Sudbrack, por sua vez, terminou mostrando as mesmas fotografias da série *Private* (1995) que tinham sido incluídas na coletiva *Excessos do Paço das Artes*, em 1996. (Figura 7)

O alvo dessa crítica não são as escolhas curatoriais, mas a ênfase dada à novidade pelos discursos institucionais e midiáticos. Longe de cobrar o referido ineditismo como um princípio norteador da arte e dos eventos que a disseminam, interessa justamente o contrário, a percepção de como as trajetórias artísticas e conseqüentemente as obras são fruto das circunstâncias e interlocuções que remontam a processos continuados e encadeados, dificilmente restringem-se aos domínios de eventos emblemáticos.

Embora tenham surgido, nas entrevistas, relatos sobre dificuldades de subsistência por meio da arte, a dinamização do circuito brasileiro na segunda metade dos anos 1990 diversificou as frentes de trabalho para os artistas em geral. Como uma decorrência natural do otimismo inerente a esse e outros períodos de estabilidade econômica, as demandas de conteúdo e programação terminaram afetando os artistas jovens, uma vez que geraram uma abertura das instituições e do mercado e muitas vezes anteciparam etapas de sua legitimação.

Um marcador relevante nesse sentido, considerando-se o universo do *Antarctica*, é o fato de dois dos seus artistas terem tido passagens pregressas pelo *Panorama da Arte Brasileira*, do MAM de São Paulo,

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 7** Eli Sudbrack, *Private*, 1995. Mostra *Excessos*, Paço das Artes, 1996.  
Fonte: Eli Sudbrack

uma mostra que não se restringe ao argumento geracional<sup>28</sup> e cuja relevância alcançada no cenário institucional do país ao longo de mais de duas décadas arregimentou a distinção dos seus participantes no meio artístico e, eventualmente, a entrada de suas obras no acervo do museu. Em 1991, quando a frequência ainda era anual e vigorava o sistema de seleção por concurso, Stela Barbieri integrou a 20ª edição do evento, na época ainda intitulado *Panorama da Arte Atual Brasileira*. Em 1995, José Damasceno figurou entre os 35 selecionados (Figura 8), já não mais por meio de convocatória, e sim a partir do convite do curador Ivo Mesquita. Além de participar, foi o mais jovem dos cinco agraciados com o prêmio<sup>29</sup> concedido pela Price Waterhouse, que patrocinava a mostra.

Naquele mesmo ano, Damasceno faria a individual *Octopos* na Galeria Camargo Vilaça, a partir de então sua representante comercial. Sem uma distância significativa em relação ao momento da emergência, sobrepondo marcos do início de uma trajetória institucional com a entrada para o time de uma galeria, a história desse e de outros artistas dessa geração permite ponderar sobre um processo de legitimação que se dá não de forma consecutiva, mas como decorrência de um jogo de reciprocidades. Ou seja, se estar na instituição pode suscitar o convite para ingressar no mercado, em certa medida e de maneira crescente dali por diante, também passa a proceder a via oposta. Isso não ocorre devido a uma valorização da carreira comercial pelo meio institucional, mas porque ela promove agenciamentos e muitas vezes ajuda a viabilizar política e economicamente a continuidade da produção dos artistas.

A década de 1990, como um contexto de virada, carrega essa característica em potencial, mas, em contrapartida, precisa ser analisada considerando as especificidades de um ambiente em certos aspectos ainda

**28** O Panorama da Arte Atual Brasileira foi criado em 1969 por Diná Lopes Coelho, então diretora do MAM de São Paulo. Com periodicidade inicialmente anual, a mostra coletiva permitia ao museu angariar obras para o seu acervo, por meio dos prêmios aquisição. A estratégia se fez necessária depois que o MAM perdeu todo o seu acervo inicial, uma vez que o seu fundador e patrono, Ciccilo Mattarazzo, doou as obras para a Universidade de São Paulo e tentou dissolver o museu em 1963. Em desacordo, alguns conselheiros mantiveram o nome da instituição e decidiram recomenciar sua história. O Panorama foi anunciado, no ato de sua criação, como uma iniciativa que pretendia “reunir permanentemente obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira” (I PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA, 1969, p.7). No catálogo de 1993, esse estatuto foi atualizado para afirmar que “o Panorama tem por objetivo reunir obras contemporâneas de artistas com significativa expressão no cenário artístico nacional” (21º PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA, 1993, p.9).

**29** Além dele, saíram vencedores os artistas Carlos Fajardo, Eliane Prolik, José Resende, Paula Trope e Rochelle Costi (22º PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA, 1995, p.37). Naquele ano, Damasceno também ganharia o Prêmio Unesco Pour la Promotion des Arts, na França (JOSÉ DAMASCENO, 2015).

**Figura 8** José Damasceno, *Solilóquio*, 1995.  
20º Panorama da Arte Brasileira, MAM São Paulo,  
1995. Fonte: MESQUITA, 1995, p.28



incipiente. As galerias cumpriam uma função mista nesse momento em que o mercado para a arte contemporânea se organizava e não havia se consolidado um hábito de compra, tampouco a garantia de um retorno comercial. A carência de repertório por parte dos eventuais compradores atrelava a venda a um investimento educacional. Por outro lado, talvez porque ainda não rentáveis e atuantes em circuitos resistentes ao contemporâneo, alguns espaços que começaram a surgir em diferentes cidades brasileiras desde o fim dos anos 1980 seguiam motivados por empreender um projeto cultural, o que pressupunha fomentar os processos de produção e abarcar a informalidade e os riscos.

A Casa Triângulo, por exemplo, teve o início da sua história caracterizado por essa vocação dupla entre o mercadológico e o institucional. Em um sobrado antigo no Arouche, no centro de São Paulo, onde o proprietário Ricardo Trevisan morava e trabalhava, foram realizadas desde 1988 residências artísticas e mostras, mas, sobretudo, constituiu-se um ambiente de convívio intenso entre os artistas. Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, o  *marchand* afirmou que fazia “questão de trabalhar com artistas emergentes, afinal são eles que trazem novas indagações para a arte” (CASA TRIÂNGULO ABRE RETROSPECTIVA, 1992, p.4). Esse perfil era enfatizado em exposições coletivas periódicas, como *Amanhã, hoje: a Casa Triângulo de 1988 a 1995* (Figura 9), que reuniu no Museu de Arte Brasileira da FAAP obras de quinze nomes, entre os quais Carlito Contini, Daniel Acosta, Márcia Thompson e Marco Paulo Rolla.

Enquanto começavam a despontar no mundo novos argumentos para um debate sobre crítica institucional, o fato de um espaço museológico repercutir em sua pauta os feitos de um estabelecimento comercial de forma declarada poderia levantar suspeitas de eventuais conflitos de interesses. Para





**Figura 9** *Amanhã, hoje: a Casa Triângulo de 1988 a 1995. Museu de Arte Brasileira da FAAP. Fonte: TREVISAN, 2013, p.672*

Tadeu Chiarelli (2014, p.681), em texto publicado no catálogo do referido evento, a aproximação demonstrou a coragem do MAB de por “a nu a relação forte existente entre as instituições artísticas e o mercado, este trânsito entre instâncias aparentemente opostas do circuito mas que – ao final das contas – mostram-se dependentes e, em muitos casos, complementares”.

Considerados os fatores de uma rede complexa, em transição e disputa, não faria sentido excluir as experiências em galerias do rol de antecedentes que, com seus perfis singulares, ajudaram a deflagrar – e inevitavelmente, em alguns casos, condicionar – os trabalhos da dita “geração 90”, entre os quais os participantes do *Antarctica*. Além de Damasceno, outros artistas já tinham feito individuais em espaços comerciais: Nydia Negromonte (1995) e Marcos Di Giorgio (1996) na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro; Sandra Cinto<sup>30</sup> (1993 e 1994) e Rivane Neuenschwander (1996) na Casa Triângulo, só para citar alguns.

Em Curitiba, Gabriele Gomes lembrou em entrevista a importância das galerias da cidade para o início do seu trabalho.

Na Casa da Imagem, eu aprendi muito sobre arte brasileira e tive contato com críticos. Em 1993, eu, Fernando Burjato e Clererson Oliveira conhecemos Paulo Herkenhoff lá na galeria e mostramos nosso trabalho para ele. [...] Antes do *Antarctica*, eu já havia participado de mostras em Curitiba, tinha ganhado um prêmio em um salão no interior e estava já trabalhando com a Galeria Ybakatu, que inaugurou naquele ano com um perfil mais aberto aos novos artistas locais.

Os exemplos são inúmeros para atestar trajetórias já em curso, a partir da oferta de infraestrutura ao alcance dos artistas em suas cidades de

**30** Em entrevista, Cinto relatou que “depois da exposição do ccsp, em 1992, o Ricardo Trevisan veio no meu ateliê. Eu tinha onze pinturas de céu na parede. Ele contou os trabalhos e disse: ‘fechou! Vamos fazer uma individual’. Aí eu falei assim: ‘Como assim? Não! Eu acabei de fazer uma exposição de céus aqui no Centro Cultural, não quero ser redundante’”. A artista terminou expondo na galeria só em 1994, quando concluiu uma nova série de pinturas, não mais de céus, mas de sóis vermelhos sobre telas e caixas. Em resenha publicada no jornal *Estado de S.Paulo*, Tadeu Chiarelli (1994, p.D9) considerou aquela uma “individual promissora”. Segundo o crítico, “repleta de possibilidades, a trajetória de Sandra Cinto merece ser vista e refletiva em seu estimulante momento de germinação”.

origem e nas redes de intercâmbio que eles próprios podiam estabelecer com outros estados, sobretudo por meio de editais. Entre os salões e mostras, as escolas, os grupos independentes e as galerias, os processos de emergência e legitimação foram aqui verificados a partir dos relatos de alguns dos participantes do *Antarctica*. Fatores inerentes à experiência de tantos outros ainda ficaram por mencionar e certamente agregariam novas evidências para esta análise.

De todo modo, o quadro já é suficiente para justificar a indagação sobre a relevância que essa mostra adquiriu na dita “geração 90”. Rufino ponderou que “havia um clima entre os artistas de que era ser selecionado e reconhecido ou ficar fora do circuito de arte contemporânea nacional”. Se o projeto não foi o primeiro nem o único a abarcar a arte jovem brasileira, por que se tornou tão importante em seu contexto imediato e com o passar dos anos?

Para Lagnado, indagada pela autora desta tese, esse êxito talvez tenha sido alcançado graças à visibilidade gerada pelo júri internacional e pela localização no prédio vizinho à Bienal, transformando-se assim em uma espécie de “representação brasileira desta mostra, com artistas de excelente qualidade”. Para Pedrosa, talvez por “conta dos recursos que investiu no formato de grande exposição e por ter acontecido só uma vez, o que a tornou emblemática, mesmo tendo mantido algumas características dos salões convencionais”.

O *Antarctica Artes com a Folha* pode ter alcançado uma relevância no imaginário do circuito por todos esses fatores juntos. Talvez some-se ainda a eles a capacidade da equipe do projeto adensar processos de prospecção que decorriam nos anos anteriores, em múltiplas frentes, concatená-los em discursos institucionais e curatoriais fortes e disseminá-los em uma ampla campanha midiática.

## **4.2 Um discurso eficaz para a “geração 90”**

Finalmente publicado em 1998, o catálogo da exposição contribuiu para ratificar seus feitos e narrativas em uma mídia duradoura, capaz de tornar a memória do projeto acessível para audiências que por ventura não o houvessem presenciado. Dessa maneira, a publicação bilíngue (português e inglês) também cumpriu um papel na consagração remota e de longo prazo do *Antarctica*, bem como deu uma perspectiva a partir da qual foi possível caracterizar uma ideia de “geração 90” brasileira, baseada nos pontos de vista de curadores e organizadores do projeto (Figura 10).

As aspas atribuídas ao termo no decorrer desta tese referem-se ao seu caráter relativo como atribuição. Tantas outras “gerações 90” podem haver sido também fundamentadas em outras iniciativas. Vejamos, portanto, como a identidade geracional oriunda da experiência do *Antarctica* foi cunhada no livro, mobilizando para tanto argumentos

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 10** *Antarctica artes com a Folha* (catálogo), 1998

sobre a diversidade das linguagens de trabalho, o cosmopolitismo e a relação dos 62 artistas participantes com a micropolítica, a subjetividade e a memória.

Uma vez retirado do escopo de ações financiadas pelos organizadores da mostra, o catálogo foi retomado apenas dois anos depois por iniciativa de Celso Fioravante. O jornalista assumiu, dessa forma, o papel de organizador, com colaborações de Lisette Lagnado.<sup>31</sup> Para custear a impressão, fechou uma parceria com a editora CosacNaify, que fora inaugurada em outubro de 1997 em São Paulo e, naquela altura, já era reconhecida pelo pioneirismo e pela excelência que depositou no mercado de livros de arte, até então inexistente no país.<sup>32</sup>

O catálogo ficou pronto no início de setembro e foi lançado na Galeria Triângulo, com uma pequena mostra curada por Fioravante e Ricardo Trevisan.<sup>33</sup> O galerista tinha interesse na chancela do projeto, pois naquela altura representava comercialmente artistas como Laura Lima, Márcia Xavier, Rosana Monnerat, Sandra Cinto e Vânia Mignone. Com investimento de distribuição da Cosac e, mais uma vez, a garantia de ampla divulgação pela *Folha*, o livro reuniu registros dos trabalhos de cada artista e um conjunto inicial de ensaios. Dentre esses textos, os únicos feitos por encomenda foram os de Fioravante e Matinas Suzuki Júnior, dedicados a apresentar a publicação e retomar as principais diretrizes do “mapeamento” promovido pelo *Antarctica Artes com a Folha*.

Além dessas introduções, foram também reproduzidos os discursos lidos na abertura e na cerimônia de premiação da mostra de 1996 sobre os critérios de escolha dos artistas, e artigos escritos pelos curadores sobre aspectos que observavam naquela produção. Exceto o texto de Tadeu Jungle, dotado de um estilo autoral, com frases quebradas e gírias, fruto de uma enquete de comportamento que ele próprio fez com os selecionados durante a montagem, os demais artigos foram publicados no jornal entre 23 e 26 de setembro,<sup>34</sup> ou seja, na semana de véspera do evento. Revisados e reintitulados,<sup>35</sup> mas sem haverem passado por mudanças drásticas em seu conteúdo original, cunharam no livro as impressões e interpretações formuladas “no calor da hora”, em pleno processo de trabalho. O recorte de artistas e obras era abrangente e diverso. Na temporalidade de um evento, desatrelado de formação e

**31** Esses dados foram relatados pelo jornalista em entrevista à autora. Na ficha técnica do catálogo, contudo, a edição é assinada pela CosacNaify, ou seja, nem Fioravante assume a organização do livro nem a colaboração de Lagnado é creditada. Nos “agradecimentos especiais”, no entanto, constam os nomes de ambos, “pela preciosa e vital colaboração” (*ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1998, p.4).

**32** Em matéria que divulgava a abertura da CosacNaify, Fioravante afirmou que “o Brasil está ganhando uma editora dedicada exclusivamente às artes plásticas. É a Cosac&Naify, que chega com o desejo de se colocar à altura da arte brasileira contemporânea”. Entrevistado pelo jornalista, o editor Charles Cosac afirmou que um dos objetivos que compartilhava com Michael Naify, seu sócio, era “desvencilhar o livro de arte da categoria de brinde de empresa. No Brasil, o livro de arte está muito ligado à generosidade do empresário e às leis de incentivo. São Paulo é uma cidade que literalmente anuncia as artes em *outdoors*. Isso viabiliza uma editora que produza livros de arte, e não brindes de artes plásticas” (*PROJETO PEDIA RENOVAÇÃO NA ARTE*, 1998, p.9).

**33** No mesmo mês que o catálogo foi lançado, com uma mostra na Casa Triângulo, 56 dos 62 os artistas do *Antarctica* integraram uma coletiva no antigo Pavilhão Manoel da Nóbrega, temporariamente ocupado pela Pinacoteca do Estado, cuja sede no Parque da Luz passava por reformas. O evento ocorreu em paralelo à 24ª Bienal de São Paulo, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff (*ANTARCTICA ARTES...*, 1998).

**34** “A arte é portadora da verdade permanente” (MAMMI, 23/9/1996); “Produção se afirma como testemunho pessoal” (LAGNADO, 24/9/1996); “Divergências indicam rumos” (BARROS, 25/9/1996); “Trânsito de linguagens e suportes caracteriza arte contemporânea” (PEIXOTO, 26/9/1996).

**35** No livro, os textos tiveram alguns parágrafos alterados pelos autores e passaram a se chamar: “A arte depois da arte”

(Mammi); “Marcas da visualidade brasileira contemporânea”; “O revés da confissão” (Lagnado) e “Retrato de uma canção” (Peixoto). O ensaio de Jungle se chamou “Cara, esquece o Sgt. Peppers!”.

convívio prolongados, a única maneira de se alcançar uma síntese era por meio do discurso.

Pierre Bourdieu (1996, p.182) discorreu sobre o modo como as narrativas e nomenclaturas costumam ser empregadas como estratégia de legitimação nos circuitos culturais. Nessa dinâmica,

[...] as palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo onde existir é diferir, “fazer um nome”, um nome próprio ou um nome comum (o de um grupo).

As abordagens geracionais, de acordo com o autor, cumprem seu papel na escrita da história da arte, à medida que conseguem situar produções variadas em um mesmo “espaço-tempo”, ou em um intervalo semelhante das “revoluções artísticas” (ibid., p.172), ainda que de forma subjetiva e muitas vezes arbitrária. Nem restritamente biológicas nem tampouco alheias ao ímpeto de sincronizar temporalidades individuais em torno de marcadores sociais comuns, as “idades artísticas” (loc. cit.), conforme denominou o sociólogo, são fruto das interações que se dão dentro do circuito de arte. Nesse “campo de lutas”, Bourdieu (1996, p.193) alegou que “os agentes e as instituições empenhados no jogo são a uma só vez contemporâneos e temporalmente discordantes”.

Nas exposições coletivas que ambicionam representar perfis de uma determinada produção, como o foi o *Antarctica*, a reunião temporária de artistas e obras permite uma busca de nexos argumentativos por parte das instituições, dos curadores e da crítica. Fazendo alusão à Teoria dos Conjuntos, com a qual a matemática estuda regras de agrupamento, a artista Lucia Koch observou em entrevista que

[...] nessas mostras, as conclusões são posteriores à aproximação dos artistas, os conjuntos costumam ser suscitados por extensão e não por critérios objetivos. Eu acho legítimo tentar enxergar esse critério mesmo que ele seja posterior. Se você mapeia uma cena e, depois dela mapeada, sente a necessidade de exibir cada um dos elementos daquele universo, vai conseguir entender o que acontece em comum, o que diverge etc.

Tal exercício argumentativo foi levado a cabo na série de ensaios veiculados na *Folha*. Surgiram, assim, atributos de uma identidade coletiva (e geracional), formulada sob os pontos de vista de cada curador, em certos aspectos coincidentes. Brissac Peixoto (in *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1998, p.35) abriu seu texto pontuando o curso de um projeto representacional e identitário, ou, em suas palavras, a “intenção da mostra de estabelecer o perfil de uma geração, um retrato”. O modo que encontrou para fazê-lo, como vem sendo mencionado desde o segundo capítulo desta tese, foi justamente sublinhando a diversidade e a abrangência

como características, e não mais como obstáculos que desafiavam e até certo ponto poderiam inviabilizar a enunciação de uma identidade coesa. Segundo o curador,

[...] não quer dizer que, recorrendo aos mais variados estilos e meios, [a geração 90] não tenha um rosto. [...] O trânsito entre diferentes linguagens e suportes, talvez a mais importante característica da arte contemporânea, é também uma das marcas desta produção jovem. (loc.cit.)

Stella Teixeira de Barros (in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.43) também alegou a pluralidade como sintoma recorrente entre as práticas artísticas do grupo selecionado. Entretanto, a curadora analisou tal condição à luz de aspectos geopolíticos. Se o objetivo do projeto era encontrar “marcas de uma sensibilidade contemporânea nas andanças pelo Brasil”, conforme definiu, “seria preciso inventariar e analisar um emaranhado de fenômenos na tentativa de identificar diferenças culturais”.

No auge da globalização e do debate acadêmico e crítico sobre pós-modernidade, pós-colonialismo e multiculturalismo – haja vista a 23ª Bienal de São Paulo (1996), que assumia esses termos em sua plataforma curatorial –, a diferença tornou-se premissa operacional e atributo distintivo para os projetos culturais. Ao acusar, citando Antônio Cândido, que “um período ‘inventa e descobre’ os artistas de sua geração nas marcas de sua sensibilidade”, Barros (loc. cit.) explicitou a incidência direta ou indireta dessa pauta de época sobre o imaginário do *Antarctica*. O momento permitia uma certa apologia da diversidade, fomentava os trânsitos pelas periferias e os gestos cosmopolitas, a despeito de regionalismos. Tal abordagem, no entanto, permitia resguardar a hegemonia do centro como intermediário da legitimação, do repertório e, conseqüentemente, do gosto.

Os rearranjos geopolíticos do circuito da arte, junto com o crescimento de uma infraestrutura tecnológica, de comunicação e mercado, motivaram a leitura de Lorenzo Mammì sobre as interfaces dos artistas com outros públicos e contextos. Após abrir seu ensaio perguntando-se sobre “o que essa geração quer?” e “para quem está falando?”, o curador apresentou a hipótese de que, desde que se tornou um fenômeno massivo nos anos 1980, “a arte já não ocupa um campo próprio” (MAMMÌ in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.31).

Exemplificando: muitas obras presentes nessa exposição buscam condições de visibilidade difícil. [...] A perda da unidade no mundo da arte, sua disseminação num campo cultural mais vasto e indeterminado, leva à laceração, deformação ou fragmentação do corpo da obra, amiúde do próprio corpo do artista. (ibid., p.32)

Convém suspeitar da parte do argumento que diz respeito a uma “visibilidade difícil”, uma vez que as pesquisas reunidas na mostra não chegaram a desafiar ou suspender comportamentos convencionais de obra,

atrelados a um espaço controlado e a um regime sobretudo retiniano de exibição e fruição. O mérito do ensaio, por outro lado, foi capturar com precisão rearranjos vigentes no campo artístico, que coadunaram em novos vínculos com o universo “extra-arte” e na assimilação de frentes de pesquisa em linguagens até então pouco usuais em algumas mostras, tais como a instalação e a fotografia, e, até a primeira metade dos anos 2000, a intervenção urbana.

No trecho de texto destacado, Mammì usou o *Antarctica* como exemplo, mas não especificou a que e a quem se referia exatamente. Entre outras referências possíveis, é certo que a fragilidade material constava na obra de nomes como José Damasceno e Rivane Neuenschwander; a remissão a contextos reais configurava parte das estratégias de Marepe e Jarbas Lopes; o corpo dos artistas de fato era um suporte recorrente de investigação, desde as performances de Cabelo aos trabalhos baseados em experiências e memórias pessoais, como os de José Rufino e Keila Alaver.

A subjetividade e a micropolítica parecem haver sido tópicos recorrentes entre os textos curatoriais, talvez por, mais uma vez, plasmarem anseios e leituras que vigoravam no meio crítico da arte e das ciências humanas à época. No catálogo, contudo, foi Lisette Lagnado (in *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1998, p.24) quem, em “O revés da confissão”, trabalhou tais questões em maior profundidade. Para ela, diferente da geração anterior, ainda preocupada com “o que dizer de um universo sobredenominado”, a “geração 90” voltou-se para uma reflexão sobre sua própria existência.

De acordo com a curadora, “o que distingue portanto a produção emergente é que ela se afirma como um testemunho de alto teor pessoal” (loc. cit.), no qual cabe praticar gêneros como a confissão e a autobiografia e lançar mão de referentes simbólicos como “caixinhas, ninhos, gaiolas, cofres, gavetas e armários” (ibid., p.25), conforme o fizeram, por exemplo, Sandra Cinto (gaiolas) e Raquel Garbelotti (armários). A curadora vislumbrou um paradoxo entre o esconderijo e a aparição em algumas das obras selecionadas para a mostra. Assumi-as, dessa maneira, como “metáforas existenciais” (ibid., p.27) a ser interpretadas na chave psicanalítica, inicialmente por meio de conceitos de Georges Bataille (“experiência interior”) e Sigmund Freud (“Umbigo do sonho”).

Lançando mão das *Celas/Células* (1989-1993), de Louise Bourgeois, artista anunciada como destaque da 23ª Bienal de São Paulo, Lagnado descreveu o papel da arte em reavivar “de forma poderosa um pesadelo ancestral que deságua no inconsciente e parece nunca sossegar: a destruição do Pai, a descoberta da sexualidade, a sublimação do desejo, os ritos de iniciação e de fertilidade, o temor reverencial da morte” (loc. cit.).

Apesar de colocado nas obras de maneira leve e até certo ponto descompromissada, o relato pessoal dos artistas remetia direta ou indiretamente às experiências de quem viveu o processo de reabertura política e econômica brasileira enquanto adolescente, em meados dos anos 1980, e sobretudo acompanhou desde cedo pautas ligadas à reconquista de

direitos civis, a começar pela liberdade de expressão.<sup>36</sup> A música expressou o arco histórico que compreende esse processo: do movimento do *rock*, que, apesar de emular padrões hegemônicos internacionais, assimilava letras engajadas e celebrava o “nacional”, ao advento do Manguebit, movimento que deglutiu do *rock* e do *pop* estrangeiros ao popular do Nordeste do Brasil em busca de uma sonoridade descentralizada e cosmopolita.

Junto ao multiculturalismo e à celebração da diversidade, no entanto, a virada para os anos 1990 foi também marcado pelo auge da epidemia do vírus HIV no Brasil e no mundo, responsável por dizimar milhares de jovens e fomentar uma atmosfera de preconceito, que recaía principalmente sobre a população homossexual. Sandra Cinto alegou que a sua geração “nunca transou sem saber o que é a Aids e pensar ‘se não me cuidar, posso morrer’”. Segundo a artista, “toda essa relação entre afeto, prazer e medo foi um divisor de águas”.

#### 4.2.1 “Apolítica”, macropolítica, micropolítica

Entre a defesa da integridade individual e a possibilidade de figurar em uma esfera pública todavia recalçada, convém analisar como os relatos e interpretações da chamada “geração 90” constituíram um campo de disputas sobre os termos da sua atividade política. A antropóloga Elisa Guaraná de Castro (2009, p.217), ao revisar algumas “imagens” das experiências da juventude ao longo da história ocidental, lembrou que, nas décadas de 1980 e 1990, os jovens brasileiros eram vistos como “alienados, despolitizados, desinteressados”, talvez como efeito ainda prolongado do silenciamento que a repressão militar fez pesar sobre a geração anterior.<sup>37</sup>

Essa abordagem, entretanto, não corresponde às perspectivas defendidas pelos agentes envolvidos no *Antartica*, mesmo que ainda entre eles haja divergências fundamentais. O edital do projeto estipulava 1964 como ano limite de nascimento dos artistas, pelo simples fato de demarcar uma faixa etária de até 32 anos. Mesmo que nenhuma intenção simbólica relativa a essa data tenha sido assumida pela equipe de organizadores e curadores do projeto, nem nos documentos de época nem nas entrevistas feitas para esta tese, Fioravante (in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.14) argumentou na introdução do catálogo que se tratava de “uma idade sintomática, já que essa geração pós-64 nasceu e cresceu durante a ditadura militar, período em que qualquer nova experiência estética era sinônimo de subversão.

O jornalista sugeriu um vínculo ainda latente com a ditadura ocorrida no país entre 1964 e 1985 para posicionar, por sua conta em risco, os artistas do *Antartica* em um lugar de imediata superação do que esse evento macropolítico acarretou. Ou seja, assim como, após a anistia, a abertura haveria demandado um processo de cerca de uma década para se consolidar, a retomada democrática, que permitiria o livre exercício crítico, político e de criação, também deveriam estar se concluindo só naquele momento. Para além das conquistas reais da mostra, que concernem à

**36** Segundo Mário Ramiro (apud MAIA, 2015, p.167), membro do coletivo 3nós3 entre 1979 e 1982, em São Paulo, “na virada para os anos 1980, ocorria a retomada cívica de um espaço que havia sido restrito à manifestação popular”. O artista, que realizava intervenções nas ruas e na mídia de massa em parceria com Hudinilson Júnior e Rafael França, observou que, nesse momento, a sensação de vigilância diminuiu nas ruas e deu espaço para, dentro em pouco, voltarem a aparecer inúmeras ações de “arte marginal” ou “arte alternativa”, como consequência do reestabelecimento de uma ordem democrática.

**37** O movimento dos “caras pintadas” poderia ser considerado exceção a esse diagnóstico, devido ao protagonismo que assumiram na narrativa midiática sobre o *impeachment* de Fernando Collor de Mello, em 1992. Alguns autores, como Thales Torres Quintão (2010, p.3), no entanto, questionam seu real papel na deposição do presidente, baseando-se na hipótese de que o processo político de afastamento já estava definido e que a pressão popular, encabeçada por jovens ávidos por mudança, era fruto de uma construção discursiva da imprensa.

qualidade dos seus métodos e resultados em relação ao que se vinha praticando no circuito da arte local e internacional, a hipótese de Fioravante ambicionava emular uma importância do projeto nos processos históricos, retomando assim a natureza publicitária do discurso de seus organizadores.

Um empreendimento similar foi levado a cabo pelo crítico Roberto Pontual (1985, p.49) em *Explode Geração*, quando alegou que os artistas atuantes na década de 1980 eram “filhos plenos desse pai rude, severo, arbitrário e manchado de sangue como um personagem de Shakespeare, que 1964 impôs como arquétipo [...] Dele é que receberam o leite, o puxão de orelha e a cartilha”. Ao ilustrar dois momentos chave da abertura político-econômica, o início e o fim do seu ciclo, o recalque e a distensão, as passagens de Pontual e Fioravante parecem completar um mesmo raciocínio. Ambas provocam uma espécie de sincronia imediata entre os sujeitos e as narrativas públicas.

Apesar de questionável em seu ímpeto totalizante, o argumento tece vínculos com escritos de Suely Rolnik (apud MANESCHI; LIMA, 2008, p.187), pelo viés da psicanálise, sobre o tempo necessário para o enfrentamento de um “trauma coletivo”. Segundo a autora, nos contextos de ditaduras militares vivenciados no Brasil e em outros países latino-americanos, teriam sido necessários “trinta anos” ou três gerações para se “sair da anestesia”, ou para o impacto do trauma “desentranhar da memória do corpo” (loc. cit.). Sobre tal processo, e sobre seus desdobramentos nas práticas artísticas, Rolnik (loc. cit.) teceu as seguintes considerações:

[...] como todo trauma coletivo desse porte, o debilitamento do poder crítico por efeito do terrorismo de estado estende-se por mais de uma década depois da volta da democracia nos anos 1980, quando se instala o neoliberalismo no país. [...] só mais recentemente a força crítica da arte volta a se ativar por iniciativa de uma geração que se afirma a partir da segunda metade dos anos 1990, com questões e estratégias concebidas em função dos novos problemas trazidos pelo novo regime, cuja hegemonia internacional coincide com o surgimento dessa nova safra de artistas.

Frente ao diagnóstico, e ciente de que essa persistência de eventos passados não se faz notar na ilustração de seus temas, mas na influência que possam haver exercido nas subjetividades, caberia, então, verificar que sintomas desse processo constam nas obras e nos depoimentos dos participantes do *Antarctica*. No que se refere ao estado e às representações oficiais, partidárias e/ou da sociedade civil organizada, a macropolítica brasileira permaneceu ausente ou pouco evidente na mostra. Jarbas Lopes pode ser assumido como uma exceção, visto que teceu artesanalmente seus painéis com restos de lonas de propaganda eleitoral coletadas no lixo. O material carregava sua origem, mas a trama final a encobria a ponto de indistingui-la de outra publicidade qualquer.



A tirar pela exposição, pode-se concluir que também permaneceram ausentes, ou no mínimo ocultas, as marcas que o regime militar tenha eventualmente deixado na “geração 90”. Sandra Cinto, quando entrevistada, rememorou “o silêncio sobre o assunto na casa dos seus pais durante sua infância”. Criada em Santo André, na região do ABC Paulista, filha de metalúrgico da Pirelli, a artista mencionou que, durante a adolescência, “acordava com o carro de som dos caras fazendo piquete de greve nas fábricas [...] e, aos domingos, frequentava uma missa que era uma manifestação política, já que os padres do bairro seguiam a Teologia da Libertação”.

De acordo com José Rufino, um dos poucos cujo relato expressou não só episódios vividos durante a ditadura, mas a transposição mais explícita dessas memórias para seu trabalho, nos anos 1990 ainda existia

[...] um certo desconforto quando se tratava de assuntos políticos, especialmente da ditadura. Era como se não fosse permitido à minha geração. Mas eu precisava, pois era minha história, era algo latente, ainda clamando àquela época e ainda hoje. Não era o passado recente. Era o presente e ainda é.

Em 1995, Rufino havia realizado *Lacrymatio*, uma instalação com cartas dos anos de militância dos seus pais nas Ligas Camponesas no interior da Paraíba. Em 2002, quando participou da 25ª Bienal de São Paulo, o artista novamente fez uma remissão direta a esse imaginário em *Plasmatio*, composta de monotipias sobre a escrituras de imóveis onde a polícia escondeu desaparecidos políticos.

Na obra mostrada no *Antarctica, Jogos fenotípicos*, a história também foi depositada na concretude de objetos apropriados, precisamente um conjunto de cadeiras do engenho onde o artista passou parte da infância. Mesmo que, assim como nos painéis de Lopes, a origem do mobiliário tenha permanecido como um dado subliminar, sua matéria carregava marcas de tempo postas para conviver com peças geométricas inéditas. Como uma espécie de reencenação constante, a trajetória de Rufino sempre procurou manifestar o passado em outros objetos e corpos, haja vista a sua decisão de, em 1991, deixar seu nome de batismo e assumir a identidade do avô falecido.

Nos sujeitos e nas subjetividades, abre-se uma dimensão micropolítica, incontestemente para se apreciar a obra de tantos artistas da exposição. Antes de situar alguns exemplos, convém apenas verificar como a instância do “micro” é definida por Rolnik (in MANESCHI; LIMA, 2008, p.185), em comparação e complementariedade com o “macro”.

É importante assinalar que macro e micropolítica compartilham um mesmo ponto de partida: a urgência de enfrentar as tensões da vida humana nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra travada. [...] Entretanto são distintas as ordens de tensões que cada uma enfrenta, assim como as operações de seu enfrentamento

**38** O primeiro livro do autor a ser traduzido para o português foi *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (Companhia das Letras, 1988), na sequência vieram *Políticas da escrita* e *O desentendimento* (Editora 34, 1995 e 1996). Foi, no entanto, só com *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual* (Autêntica, 2004) e *A partilha do sensível: estética e política* (Exo Experimental e Editora 34, 2005) que o pensamento do autor se disseminou no meio artístico e crítico brasileiro.

**39** Tadeu Jungle alegou em entrevista que “a geração 90 olhou muito essa coisa da subjetividade, do corpo, do olhar para si, mas isso não é brasileiro, isso é gringo. Grande parte deles tinha um repertório gringo. Esses caras já estavam todos conectados. Mal conectados, na época, porque não tinha internet e tudo mais, mas estavam vendo as instituições, estudando, alguns já viajando”.

e as faculdades subjetivas que elas envolvem. A operação própria da ação macropolítica intervém nas tensões que se produzem na realidade visível, estratificada, entre polos em conflito na distribuição dos lugares estabelecidos pela cartografia dominante num dado contexto social (conflitos de classe, de raça, de religião, de gênero etc.) [...]. Já a operação própria à ação micropolítica intervém na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, do outro, a realidade sensível em constante mudança, efeito da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos.

De acordo com a autora, seria a “realidade sensível” o campo de ação micropolítica, no qual a crítica e a criação poderiam ser investidas para promover desvios de uma “cartografia dominante”, ou seja, de formas colonizadas de vida e sociabilidade. Desse modo, ao invés de aspirações a mudanças estruturais, que concernem à macropolítica, caberia fomentar o exercício da diferença no âmbito dos comportamentos individuais. Dentro de tal perspectiva, a arte, independente de engajamentos partidários ou com outras formas de militância concretas no real, seria instrumento micropolítico, à medida que, ao instaurar a licença poética e o dissenso, permite “dar expressividade para a realidade sensível que pede passagem” (loc. cit.).

Raquel Garbelotti defendeu em entrevista que este teria sido o caminho explorado por sua geração, enquanto investiu nas formas de reverberar memórias, pontos de vista e visualidades particulares ou, sobretudo, oriundas “das margens das grandes cidades”, como a artista lembrou haverem feito Jarbas Lopes, Tonico Lemos Auad e Marepe no *Antarctica*. Referindo-se a Jacques Rancière, autor francês cujos livros traduzidos para o português tiveram papel fundamental no debate sobre a relação entre arte e política no Brasil a partir dos anos 2000,<sup>38</sup> Garbelotti pontuou, parafraseando o filósofo francês, que “estava presente nos trabalhos uma ‘política da arte’”, ou esse modo de artistas e obras intervirem em uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.18).

Na década de 1990, contudo, essa ainda não era uma referência que pautava as discussões. Em depoimento prestado para esta tese, Mammì mencionou leituras recorrentes sobre micropolítica em autores pós-estruturalistas, como Michael Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guatarri: “Eram os recursos ao nosso alcance para refutar as grandes narrativas e estabelecer o lugar das micronarrativas. Tínhamos mais claro, para isso, um discurso de ‘nãos’, de coisas que queríamos evitar e de outras que queríamos revelar”.

A pauta era perceptível também nas plataformas conceituais de mostradas realizadas no país e no exterior.<sup>39</sup> Além dos relatos íntimos, as remissões ao corpo, seja em performances, pesquisas tecnológicas da chamada “bioarte” (KAC, 2007), ou em variadas tematizações do orgânico e do abjeto, caracterizaram aquele momento da produção em artes visuais. Marcus Lontra curou no MAM de São Paulo em 1995 a coletiva *A infância*

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 11** Roberta Fortunato, *Sem título*, 1994. *A infância perversa: fábulas sobre a memória e o tempo*, MAM São Paulo, 1995. Fonte: LONTRA, 1995, p.17



**Figura 12** Efrain Almeida, *Sem título*, 1995. *A infância perversa: fábulas sobre a memória e o tempo*, MAM São Paulo, 1995. Fonte: LONTRA, 1995, p.12

*perversa: fábulas sobre a memória e o tempo*, a partir de um conjunto de trabalhos autobiográficos de artistas estadunidenses (Donald Baechler e Keith Haring), argentinos (Liliana Porter) e brasileiros (como Brígida Baltar, Barrão, José Leonilson, Leda Catunda, Márcia X., Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner), entre os quais estavam Roberta Fortunato, Efrain Almeida e Rivane Neuenschwander (Figuras 11 e 12). No circuito de grandes instituições internacionais, a 46ª Bienal de Veneza (1992) girara em torno do conceito de “pós-humano”, ao passo que o Whitney Museum, de Nova Iorque, organizara em 1993 a coletiva *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, com trabalhos do seu acervo.

Para nomes como Felix-González Torres, que integrou a mostra estadunidense, ou José Leonilson, duas das referências mais citadas nas entrevistas para esta tese e na enquete de Tadeu Jungle (in *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1998, p.53) com os artistas do *Antarctica*,<sup>40</sup> a arte foi meio de expressão e estratégia para enfrentar preconceitos. O homoerotismo, que vinha a público por meio das obras desses dois artistas desde os anos 1980, e que ficou nelas cunhado mesmo após a morte de ambos por decorrência da Aids (Leonilson em 1993 e González-Torres em 1996), ganhou espelhamentos e continuidades na dita “geração 90”.

Adriano Pedrosa, que chegou a trocar carta com o artista cubano e foi amigo, namorado e parceiro de trabalho de Leonilson, dedicou-se a abordar a sexualidade e a identidade *gay* dando como relato as suas próprias experiências. Segundo o artista, cuja produção foi descontinuada no início dos anos 2000, “era um trabalho puramente pessoal, mas, se entendo a importância de dar visibilidade àquele tipo de questão, não só minha, mas de tantas outras pessoas, posso afirmar que o pessoal, nesse caso, é político”.

**40** Nas entrevistas à autora, Leonilson e González-Torres foram citados como referência por Adriano Pedrosa, José Rufino, Lucia Koch, Raquel Garbelotti, Sandra Cinto e Stela Barbieri.

A disputa sobre os modos de se representarem, antes mesmo de serem representados por terceiros, levou os participantes do *Antarctica* a demonstrarem posicionamentos identitários dos mais variados. Carregadas de comentários sobre os lugares de origem, as histórias de vida, a percepção do corpo e dos afetos, suas pesquisas permitiram vislumbrar os sujeitos que enunciavam como parte inerente dos próprios enunciados conceituais e formais de obra. Se, por um lado, essa característica comum a tantos dos artistas selecionados para o projeto deu esteio ao diagnóstico recorrente entre Lagnado, Mammí e Barros sobre uma produção calcada nos testemunhos de subjetividade, por outro ela também deu nexos ao empreendimento de Jungle em seu texto.

Na edição de trechos curtos das respostas dos artistas, Tadeu Jungle (in *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA*, 1998, p.47) disse haver tentado montar “um retrato, um espelho rabiscado por palavras-chave”, “uma moldura de carne e osso para a EXPO”, em que “o estético, o estatístico e o financeiro” deveriam coexistir. Ao ressaltar a primeira pessoa das respostas, o enunciado de Jungle procurou evitar “a tentativa das palavras críticas”, como um exercício que se esperava dele como curador, e priorizar “a tentação das palavras poéticas”.

Não por demonstrativo geral, mas por relatos particulares, dados por cada um dos 62 integrantes da mostra, a caracterização de uma “geração 90” ganhou outros atributos:

eu/ eu/ eu/ paraibano/ complicado/ confuso/ como todos/ persistente/ brasileira/ sonhadora/ entusiasmada/ otimista/ teimosa e apaixonada pelo que faço/ artista mal-administrada/ sozinha e chata/ muito preguiçosa/ confusa/espectador/ um dos grãos de areia/ uma das pessoas que foi selecionada para esta mostra/ o ricardo/ rosana/ inês/ complexo/ difícil/ o máximo, basta perceberem isto de forma mais ampla! SENDO QUE 72% ACHA O AMOR MAIS IMPORTANTE DO QUE A ARTE. (ibid., p.48)

Combinadas por Jungle de modo a manter o anonimato dos autores e buscar, com isso, aproximações e afinidades, a sequência de falas ainda apontou os desejos de, “a curto ou longo prazo”,

conseguir recursos financeiros.../ viabilizar.../ adquirir patrocínio.../ ser contratado por alguma galeria do rio ou sp (várias respostas semelhantes)/ mostrar o trabalho e produzir.../ entrar no mercado.../ trabalhar.../ uma bolsa de estudos.../ desaprender tudo que aprendi sobre arte.../ ter trabalhos por museus de todo mundo/ dar o melhor de mim pro mundo... (ibid., p.51)

### 4.3 A legitimação institucional dos artistas

O *Antarctica Artes com a Folha* contou com uma cerimônia de premiação em 2 de outubro, na qual um júri internacional escolheu três vencedores e três menções honrosas. Na ocasião, ainda foi divulgada uma pesquisa de opinião em que o público visitante destacou seus dez nomes favoritos.<sup>41</sup> Além de continuar uma prática comum em mostras prospectivas, desde os salões tradicionais, os prêmios também cumpriram o papel legitimador que o projeto tanto aspirou exercer, em seu empenho de contribuir para a profissionalização e o crescimento do circuito brasileiro de arte.

As escolhas do júri foram feitas ao longo de uma semana de visitas à mostra, leituras dos dossiês de inscrição e conversas entre Dan Cameron, Lisa Philips e Paulo Herkenhoff, que, por ser o único nativo da equipe, tornou-se responsável por auxiliar os colegas agregando dados contextuais e preliminares ao entendimento dos trabalhos em exibição. De todo modo, segundo Cameron, os artistas não foram contactados e “as escolhas precisaram ser baseadas principalmente nas obras que estavam diante de nós, porque naquela altura ainda não tínhamos como verificar como se estruturavam as pesquisas de cada um, algo que só ficou mais claro dali pra frente”.<sup>42</sup>

Cabelo, Marepe e Rivane Neuenschwander foram premiados, e Jarbas Lopes, Roberto Bethônico e Roberto Magalhães receberam menção honrosa. Sobre esse processo, no qual o júri precisou fazer apostas sem recorrer a outros medidores do circuito internacional, o curador estadunidense relatou o sentimento de dúvida que a instalação de Rivane Neuenschwander lhe despertou.

Gastei muito tempo voltando ao trabalho para olhar de novo e assegurar que não estávamos cometendo um erro [em premiá-la]. A obra parecia tão invisível. Hoje sabemos que é ótima, mas naquela altura não tínhamos certeza se o que Rivane estava fazendo ia se desenvolver.<sup>43</sup>

Mesmo que de forma episódica, por meio de um evento que não chegou a se repetir, era explícito o objetivo do *Antarctica* de, ao arregimentar instrumentos de agenciamento, entre eles esse prêmio, gerar respaldo curatorial e midiático para ajudar a fomentar a continuidade de carreiras artísticas no país e no exterior. Para examinar essa dinâmica, convém, portanto, identificar alguns desdobramentos imediatos do projeto no que concerne ao início da legitimação institucional e comercial dos seus integrantes.<sup>44</sup> Isso será feito graças, sobretudo, à análise de participações em exposições e eventos, com algumas menções ao modo como, em paralelo a eles, e quase sempre provocados por eles, tais artistas tiveram seus trabalhos resenhados e figuraram no panorama da crítica de arte da época.

Mais uma vez, o jornalismo da *Folha* serviu para repercutir um discurso institucional otimista, capaz de sinalizar com agilidade resultados de processos diversos e muitas vezes ainda em curso. Em 15 de novembro,

**41** O ranking de artistas mais votados pelo público foi: Roberto Bethônico (1º lugar), Muti Randolph (2º), Rivane Neuenschwander (3º), Mônica Rubinho (4º), Fernanda Terra (5º), João Carlos Lima (6º), Fábio Carvalho (7º), Keila Alaver (8º), Divino Sobral, Marco Di Giorgio e Stela Barbieri (9º, com o mesmo número de votos) e Luciano Buchman (10º).

**42** Em entrevista concedida à autora em Nova Iorque, em maio de 2017, Dan Cameron afirmou que “the organization provided us the ideal situation to visit the show and see the works. During the júri, Paulo gave us a lot of context information and there were catalogues to help also, besides the submission document of each artist. Our selection ended up being based on the artworks that were shown, because by that time it was all that we had to our hands, considering there was no evidence of each individual research. This would only become clear some time ahead”.

**43** “My biggest reaction had to do with Rivane’s work, specially because of the amount of time that we spent going back there and reassuring ourselves that we were not making a mistake. The work seemed so invisible. Now we know it’s great, but back then we were not really sure of if what she was doing would evolve.”

**44** Na cerimônia de abertura, o discurso proferido pelos curadores pontuou que “a vocação pública do trabalho do artista, sua intenção tanto no espaço institucional como no circuito do mercado, é o momento crucial no percurso do jovem em busca de um reconhecimento de seus valores expressivos” (BARROS et al. in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.19)

Fioravante (1996, p.4) assinou a matéria “Artistas colhem os frutos do *Antarctica*”, na qual, antes mesmo da exposição haver sido encerrada, elencou uma série de êxitos que supostamente já haveria alcançado. Abertura de novos espaços para exposição, contato com curadores, críticos e galeristas do Brasil e do exterior, venda de trabalhos, repercussão na mídia e no mercado de arte.

As previsões iniciais da mostra *Antarctica Artes com a Folha* – em cartaz até domingo no Ibirapuera, em São Paulo – ultrapassaram as perspectivas iniciais do projeto: a descoberta e inclusão de novos valores das artes plásticas no mercado. “Esses artistas tiveram a oportunidade única de estar em uma exposição visitada por pessoas fundamentais da área, como Catherine David, curadora da Documenta de Kassel. Isso abriu campos antes inimagináveis, como a oportunidade de Marepe expor em Berlim ou Rivane Neuenschwander mostrar seu trabalho em uma das mais renovadas galerias de Londres”, disse Isabella Prata, da equipe de coordenação do projeto.

“Todo o Brasil ganhou com o projeto, seja por meio da revelação de 62 jovens artistas ou pelo interesse de investimento despertado em outras empresas”, completou.

Por efeito da mostra, mas também de uma série de outras iniciativas que desde a segunda metade dos anos 1980 teceram bases para a constituição de um circuito interno de artes visuais no país, como demonstrou o início deste capítulo, uma série de recursos de formação, produção e agenciamento chegaram ao alcance dos artistas. Naturalmente, o acesso a essa infraestrutura ocorreu de forma desigual, privilegiando uns e deixando de atender a outros, instituindo, em cada caso, diferentes temporalidades da emergência à legitimação, ou ainda à falta dela e até mesmo à desistência da carreira de artista.

Ao se referir a situações que envolveram os três premiados, mesmo que citando apenas dois nominalmente, o depoimento de Prata para Fioravante permite aferir a importância do aval dado pelo júri internacional para alavancar essas trajetórias de modo mais imediato. O episódio da visita da curadora Catherine David ao *Antarctica* rendeu um convite para Cabelo participar da X Documenta de Kassel com *Cefalópode heptópode*, a mesma performance realizada em São Paulo. “Aproveitei as passagens que ia usar para passear, mas acabei indo trabalhar”, comentou em entrevista para esta tese. Previamente recomendado por Tunga, seu amigo pessoal e nome já confirmado para, junto com retrospectivas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, figurar em um núcleo só de brasileiros, o capixaba foi incluído nesse mesmo contexto da mostra quinquenal, localizado em uma antiga estação de trem da cidade (Figura 13).

No primeiro dia, a *performance* foi muito aplaudida, mas teve também protestos de pessoas que reclamavam de maus-tratos aos peixes. Depois da segunda apresentação, uma menina escorregou e se cortou de leve e quando cheguei no dia seguinte a área estava cercada com

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 13** Cabelo, *Cefalópode heptópode*, Documenta X, Kassel.

Fonte: Documenta Archive

aquelas faixas de segurança. Terminaram deixando eu me apresentar mais uma vez, mas não podia mais manter os vestígios no espaço, algo que para mim era fundamental. Além da exibição de um programa de rádio que criei com Tunga,<sup>45</sup> eu teria ainda duas performances para fazer, mas fiquei puto, fui descansar em Berlim, terminei adoecendo e não voltei. Me senti desrespeitado.

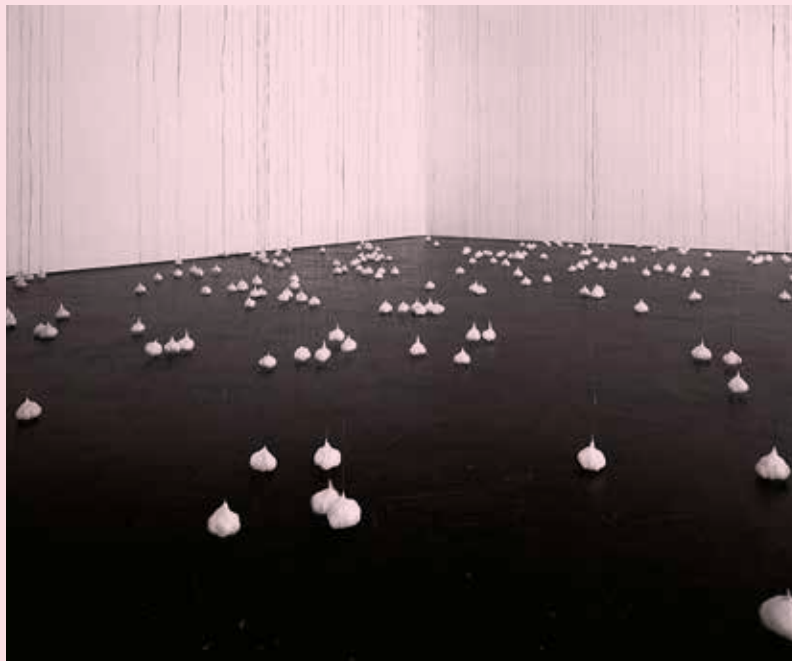
Segundo Cabelo relatou em entrevista, a experiência em uma das exposições mais tradicionais e prestigiadas do circuito de arte internacional foi frustrante e demonstrou um comportamento colonialista da organização do evento, que o haveria subjogado devido à sua origem. Segundo relatou em entrevista, “o episódio deu um ‘bode’ do modo como o ‘primeiro mundo’ se relaciona com o latino-americano, com pessoas de outros continentes”. Na visão de Angélica de Moraes, que acompanhou os fatos como correspondente do *Estado de S. Paulo*, a participação de Cabelo na Documenta X foi precoce. A crítica de arte alegou, em entrevista à autora, “Ele tinha recém-surgido no circuito brasileiro, estava experimentado e de repente foi jogado ‘no auge da coisa’. Do lado de pesos pesados como Gerhard Richter, Jeff Wall, Michelangelo Pistoletto, Richard Hamilton, Rosemarie Trockel, nem foi notado direito”.

O sentimento quanto à precocidade dos convites para exposições importantes também marcou a fala de Neuenschwander, igualmente mencionada por Prata. Ainda durante o *Antarctica*, a artista ingressou na pós-graduação da Royal College of Arts, em Londres. Por isso, não estava em São Paulo para receber o prêmio. O *Master in Fine Artes*, ou “MA”, durou de 1996 a 1998, mas antes de concluí-lo, só no ano de 1997, Neuenschwander já havia participado de duas bienais internacionais, em Joanesburgo e Istambul,<sup>46</sup> e realizado uma primeira individual na galeria londrina Stephen Friedman, onde mostrou, entre outras, a instalação

**45** Intitulada *Crab Nebula*, a obra sonora foi concebida por Tunga e Cabelo para o programa de rádio dirigido por Lillian Zaremba, jornalista da Rádio MEC, do Brasil, e veiculada ao longo de junho de 1997 em uma estação de rádio de Kassel. Esse programa integrou o projeto “Documenta meets radio”. Com duração de cinquenta minutos, a proposta foi apresentada por Cabelo em carta a Zaremba como uma “radio fantasia”, que “combina discurso e som como partes iguais” (CABELO, 1997, s.p).

**46** Esteve na 2ª Bienal de Joanesburgo, dirigida pelo nigeriano Okwui Enwezor, e na 5ª Bienal de Istambul, a convite da curadora espanhola Rosa Martinez.

**Figura 14** Rivane Neuenschwander, *Suspended Landscape*, 1997. Foto: Stephen White.  
Fonte: Stephen Friedman Gallery



**47** Desde então a galeria Stephen Friedman passou a representar a artista. Em 1999, ocorreu sua segunda individual no espaço.

**48** "Rivane's work didn't have a past. There was very few texts or curatorial discourse on what she was doing. Despite that, it was a big surprise to us, professionals of the international circuit, that started to exchange information in order to validate its quality".

*Suspended Landscape* (Figura 14), feita com cabeças de alho suspensas do teto até a rés do chão.<sup>47</sup> De acordo com a artista,

[...] foi muito intenso o ritmo em que aconteceram as coisas, quase não consegui aproveitar a escola de tão rapidamente que tive que começar a trabalhar. [...] havia na época um grande interesse pelos formandos do Royal College, como se fosse garantia para dar certo como artista. (NEUENSCHWANDER apud KODIC, 2010, s.p.)

A reputação da escola foi acrescida, de acordo com Dan Cameron, a uma rede de "trocas entre profissionais para validar no circuito internacional aquele trabalho sem passado (tinham poucos textos e discurso curatorial sobre ele ainda), mas que já chegou como uma boa surpresa".<sup>48</sup> O próprio curador organizou, em 1998, uma individual de Neuenschwander no New Museum, instituição onde atuou de 1995 até 2006, com foco em jovens artistas de todo o mundo.

Cameron também terminou fazendo um convite a Marepe em 2003, quando assumiu a curadoria geral da 8ª Bienal de Istambul, onde foi apresentada a instalação interativa *Brinquedo cego* (2003), baseada na lembrança de infância de um tocador cego de reco-reco nas feiras de Santo Amaro (Figura 15). O curador refutou a recepção pela via do exótico, mas questionou se o público haveria entendido a obra, dado às suas especificidades regionais. O artista, por sua vez, contestou a suspeita, alegando que sentiu "um *feedback* imediato [já que] os trabalhos lidam com questões que todo mundo viveu, mesmo que em diferentes lugares. Tem uma





**Figura 15** Marepe, *Brinquedo cego*, 2003. 8ª Bienal de Istambul. Fonte: HOFFMAN; PEDROSA, 2008, p.37

universalidade nos instrumentos musicais adaptados e depois nos filtros d'água, telhas, bacias e em tudo que uso”.

A mostra turca, no entanto, não foi a estreia internacional de Marepe. Em 1997, integrou *Die Anderen Modernen*, uma coletiva organizada por Alfons Hug na Haus Der Kulturen der Welt em Berlim, cuja programação era marcada pela crítica ao eurocentrismo e por uma abordagem pós-colonial.<sup>49</sup> Nascido na Alemanha e dedicado a frequentar assiduamente desde a década de 1980 e passar temporadas morando em diferentes países latino-americanos, entre eles o Brasil, Hug se propôs a escrutinar os marcos do modernismo na Europa ao aproximá-los da produção de 25 artistas da América Latina, da Ásia e da África, incluindo os brasileiros Ernesto Neto, Mario Cravo Neto, Rosângela Rennó e Shirley Paes Leme.

Em entrevista, Marepe relembrou o empenho da exposição de demonstrar “que o *ready-made* tinha sido experimentado por um artista africano, antes de Duchamp”. Sua participação se deu por meio da instalação de “uns objetos e *ready-madezinhos* na parede” e da performance *Cada macaco no seu galho* (1997), na qual atuava com uma enxada, roupa e óculos coloridos e gestuais inspirados na Zambiapunga, personagem da cultura popular da Bahia. A pedido da equipe do HKW, Marepe permaneceu na cidade por cerca de um mês para repetir o trabalho mais três vezes.

O artista acredita que a repercussão do prêmio e as articulações feitas pelo júri internacional do *Antarctica* de fato aguçaram os convites que ele veio a receber logo nos anos seguintes, na virada para os anos 2000. Os impactos, contudo, chegaram de diferentes maneiras e medidas

**49** A instituição alemã havia sido inaugurada em 1989 no edifício modernista presenteado pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria, onde, entre 1957 e 1980, funcionou o Congresso Nacional. No ano da queda do Muro de Berlim, o início das atividades do HKW correspondia ao reconhecimento pelo governo alemão do papel que as diferentes culturas assumiam naquele cenário de rearranjo da relações internacionais do país. Hug foi diretor de artes visuais dessa instituição entre 1994 e 1998.

**50** Em entrevista, Dan Cameron narrou algumas das relações profissionais que manteve com artistas que conheceu no *Antarctica*. Além de Neuenschwander e Marepe, disse ter reencontrado e trabalhado com Eli Sudbrack, Jarbas Lopes, José Damasceno, Mauro Restiffe e Marcelo Solá.

para outros nomes que estiveram na exposição. A mesma matéria que deu destaque aos premiados também mencionou que “grande parte dos artistas está programado para mostras para o ano que vem [1997]” (FIORAVANTE, 1996, p.4). Antes mesmo dos convites, João Carlos Lima notou a valorização do “trabalho junto aos meios de comunicação locais” (apud FIORAVANTE, 1996, p.4) de sua cidade natal, Florianópolis.

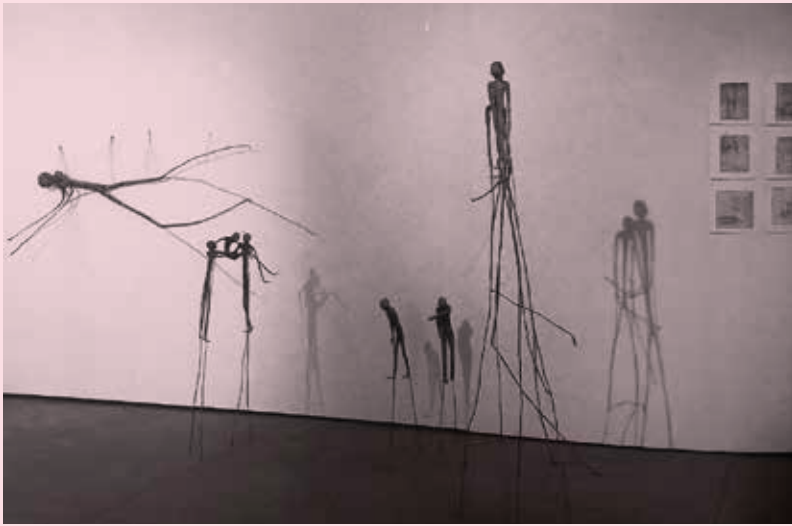
Entre as exposições citadas, constaram, de fora do Brasil, as participações de Márcia Xavier (e também José Rufino, que não foi citado pelo jornalista) na 4ª Bienal de Havana e de Efrain Almeida em uma coletiva de doações para o acervo do New Museum, mais uma vez por intermédio de Dan Cameron.<sup>50</sup> No país, o jornal ainda listou as seleções de Tonico Lemos Auad para o 20º Salão Carioca, no Parque Lage, Rio de Janeiro; Inês Cardoso para o 11º Festival Videobrasil, no Sesc Pompeia, São Paulo; Martinho Patrício para o 4º Salão da Bahia, no MAM da Bahia, Salvador; Raquel Garbelotti e Monica Rubinho para a mostra *Corporis Misterium*, no Museu de Artes Brasil Estados Unidos, em Belém (loc. cit.).

Apesar da matéria omitir, talvez porque ainda não divulgado, Rubinho integraria, junto com José Rufino, Keila Alaver e Rosana Monnerat, o 25ª Panorama de Arte Brasileira do MAM de São Paulo, organizado por Tadeu Chiarelli, curador-chefe do museu. Além desses três nomes, a coletiva carregou argumentos afins com os defendidos no *Antarctica*. Mais do que influências diretas de uma mostra sobre a outra, a recorrência dizia respeito a produções e debates aos quais parte do meio crítico estava atento na época. Um desses debates tangenciava a complexidade de sintetizar uma narrativa sobre arte brasileira a partir de características identitárias comuns. Acompanhado de uma constatação da diversidade tanto temática quanto estética e processual dos trabalhos que despontavam na segunda metade dos anos 1990, Chiarelli (97 PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA, 1997, p.13) decidiu tomar “o artista como parâmetro”.

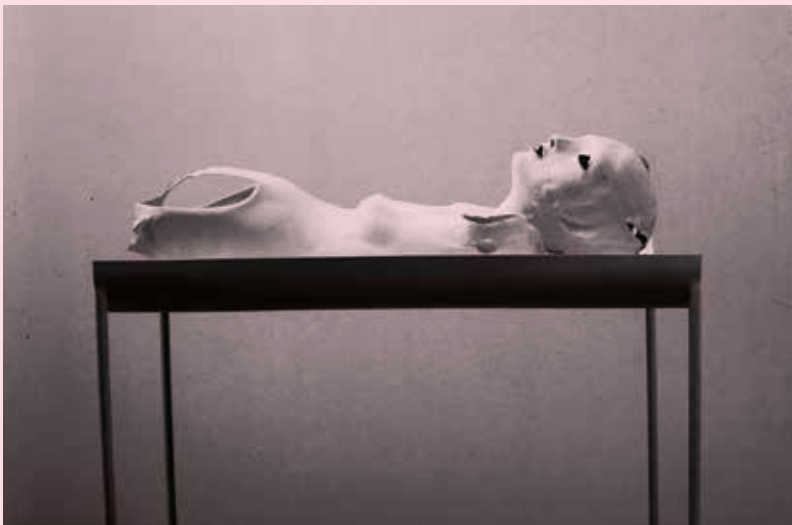
Entre o modernismo de Ismael Nery, as estratégias conceituais de Carlos Zílio, Vera Chaves Barcellos, Tunga e Waltércio Caldas e mais 32 nomes das “gerações 80” e “90”, foram reunidas obras que, para enfatizar enunciados subjetivos, exigiram que os artistas investissem “seu corpo, sua memória afetiva e cultural, seus gestos” (ibid., p.12). Rufino mostrou *Sem título*, uma série de objetos que articulavam documentos antigos a maquetes em miniatura. Rubinho também operou na escala íntima, ao propor um conjunto de obras como *Periódico*, que convocavam o espectador a chegar perto para os acessar. Monnerat mostrou gravuras marcadas em metal com movimentos violentos. Já em *São Jerônimo dormindo* (Figura 16), esculpiu vultos em tamanho real com cera de abelha e fios de cobre. A presença humana foi igualmente emulada por Alaver. Na instalação *Despelamento tronco mulher*, a artista moldou partes do corpo feminino em gesso e as distribuiu em bandejas hospitalares pelo espaço (Figura 17).

Tanto lúdico e muitas vezes ancorado em um universo infantil e *pop* quanto macabro e de certa maneira surrealista, em sua capacidade de distorcer imagens e convocar fluxos de consciência, o trabalho da artista

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 16** Rosana Monnerat, *São Jerônimo dormindo*, 1997. Panorama de Arte Brasileira, MAM São Paulo. Fonte: CHIARELLI, 1997, p.48



**Figura 17** Keila Alaver, *Despelamento tronco mulher*, 1997. Panorama de Arte Brasileira, MAM São Paulo. Fonte: \_\_\_\_\_, 1997, p.19

paranaense alcançou grande êxito naquela altura. Em 1997, além do Panorama, esteve na 1ª Bienal do Mercosul e recebeu uma individual na Galeria Luisa Strina, que passou a representá-la comercialmente. Segundo lembrou Eli Sudbrack, “todo mundo achava que Keila era a grande promessa entre os artistas jovens. Ela ‘bombou’ imediatamente depois do *Antarctica*, fez muita exposição”.<sup>51</sup>

O colega situou uma repercussão sobretudo paulistana do trabalho de Alaver. Radicado na cidade, assim como a paranaense, Sudbrack avaliou ter tido um início de carreira “menos eufórico”, mas com oportunidades de transitar entre as cenas da fotografia documental e das artes visuais, que só nessa altura começaram a estabelecer interfaces mais sistemáticas entre si. Pela abertura para produções que envolvessem as chamadas “novas tecnologias”, o Paço das Artes tornou-se um espaço

**51** Em entrevista concedida à autora desta tese. Outras falas podem ser usadas aqui, sem que se repita a referência.

**52** A coletiva reuniu obras de Ana Maria Tavares, Carmela Gross, Carlos Fajardo, Daniel Acosta, Iran do Espírito Santo, Monica Nador e Regina Silveira.

**53** O núcleo “Um e outro” reuniu Adriana Varejão, Artur Barrio, Cildo Meireles, Courtney Smith, Daniel Senise, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Iole de Freitas, José Resende, Laura Lima, Leonilson, Lygia Clark, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Tunga e Valeska Soares. Já “Um entre todos” dispôs de obras de Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Arthur Omar, Cláudia Andujar, Emmanuel Nassar, Ivens Machado, Maurício Dias e Walter Riedweg, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rubem Grilo e Vik Muniz. Nesse último núcleo, Bruce Nauman, Esco Mannikko e Michael Acher foram inseridos como “contaminações” internacionais entre os brasileiros. Apesar das autorias segmentadas, na exposição houve uma relação de continuidade entre ambos os núcleos, marcada pela presença da instalação *O trabalho dos dias*, de Rivane Neuenschwander (HERKENHOFF; PEDROSA, 1998, p.26-7).

propício para desenvolver e mostrar trabalhos em fotografia, vídeo e outros suportes técnicos.

No projeto *O cubo*,<sup>52</sup> curado em 1997 por Martin Grossman e Luciana Brito, Lucia Koch teve a oportunidade de realizar uma videoinstalação *site-specific* com, entre outros elementos, “três relâmpagos projetados saindo da raiz daquelas colunas malucas do Paço”. Sudbrack, por sua vez, foi bastante atuante nas primeiras mostras organizadas por Daniela Bousso, então diretora da instituição. Antes de mudar-se em 1998 para Nova Iorque, onde assumiria a identidade do coletivo Assumid Vivid Astro Focus, ou Avaf, em parceria com o francês Christophe Hamaide-Pierson, o artista esteve em exposições como *Excessos*, de 1996, e *Intervalos*, de 1997. Nessa última, além dele, participaram Efrain Almeida, Laura Lima, José Damasceno e Sandra Cinto.

Foi nessa mostra em que Cinto experimentou pela primeira vez o desenho diretamente sobre a parede. Após descolar um pedaço de couro desenhado que revestia a base de uma escultura malsucedida, a artista pendurou o material na parede e pode visualizar, ao acaso, uma prática que se tornaria sua marca dali por diante. “Se a parede era pele, podia expandir o desenho para o espaço”, contou à autora desta tese. Bousso comissionou *Sem título* (1997), o primeiro de uma série de trabalhos de intervenção *site-specific*, nessa caso feita com desenhos que saíam de um objeto fisicamente presente, uma flauta. “Foi uma exposição que me abriu muitas portas, o Marcantônio [Vilaça] foi e gostou.”

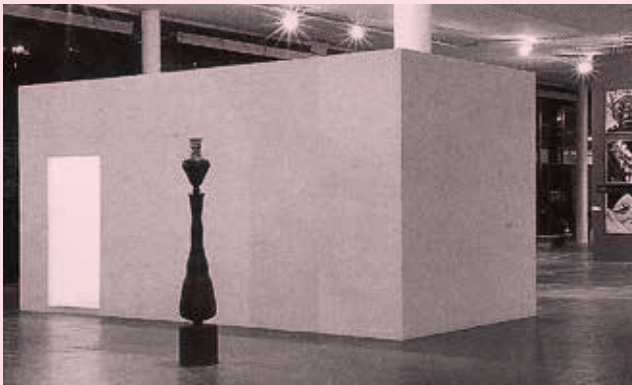
A artista registrou na memória a visita de um dos galeristas brasileiros mais influentes naquela época. No entanto, do evento também sairia o convite para participar da seção brasileira da 24ª Bienal de São Paulo, em 1998. Com obras de pouco mais de trinta nomes contemporâneos do país, *Um e/entre Outro/s* aderiu aos discursos em voga para refutar a busca de uma identidade para a produção nacional em cima de “paradigmas totalizantes” ou de um “elenco de eleitos” (HERKENHOFF; PEDROSA, 1998, p.99). Em lugar disso, e com o alerta sobre a condição de “uma entre muitas organizações ou recortes conceituais” (loc. cit.), a mostra foi concebida em dois núcleos, “Um entre todos”, a cargo do curador geral do evento, Paulo Herkenhoff, e “Um e outro”, de autoria do seu curador-adjunto, Adriano Pedrosa.<sup>53</sup>

Até o início dos anos 2000, o artista egresso do *Antarctica* passaria a se dedicar exclusivamente à nova carreira. Foi ele quem, após visitar o Paço, pediu que Cinto apresentasse projetos de desenho espacial. Chegaram assim à instalação *Sem título* (1998), na qual pequenas escadas e elementos de uma floresta traçados em nanquim irradiavam das tatuagens de um braço que aparecia em uma única fotografia fixada na sala até tomar todas as suas paredes (Figura 18). No catálogo da exposição, Lisette Lagnado apreciou a obra como um ato de camuflagem, uma mímese entre o humano e o sublime da natureza, uma “deliberada indiferenciação entre veias (do corpo) e veios (da madeira)” (LAGNADO in HERKENHOFF; PEDROSA, 1998, p.106).

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 18** Sandra Cinto, *Sem título*, 1998. 24ª Bienal de São Paulo. Foto: Luiz Médice.  
Fonte: Sandra Cinto



**Figura 19** Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, 1997-8. 24ª Bienal de São Paulo.  
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Assim como Cinto, Neuenschwander mostrou nessa Bienal a continuidade de uma pesquisa iniciada para outra exposição recente. Na individual da Stephen Friedman, em junho do ano anterior, havia ocupado o canto de duas paredes parte do chão com *O trabalho dos dias* (1997-8), instalação feita de pedaços de adesivo transparente com os quais a artista acumulou resíduos do cotidiano da sua casa e posteriormente os transportou para serem mostrados. Na Bienal, a obra cresceu em tamanho e tomou as paredes, o chão e o teto de duas salas contíguas (Figura 19). Seu dispositivo e seus materiais, entretanto, permaneceram inalterados.

Pedrosa (in HERKENHOFF; PEDROSA, 1998, p.113) interpretou o trabalho de Neuenschwander como um conjunto de “insignificâncias” que, quando “emolduradas e isoladas [...] viram arte”, dando a ver, em meio à suposta nobreza do ambiente de uma exposição, o cotidiano da artista na forma de “uma estranha espécie de diário sujo”. No marco da antropofagia e do exercício de revisar criticamente a história hegemônica da arte, algo que estava em jogo em todo o projeto da mostra, o curador afirmou ainda que, ao contrário do minimalismo, “aqui a grade [...] etérea e autônoma,

**Figura 20** Laura Lima, *Sem título [Quadris de homem = carne / Mulher = carne]*, 1995/2000. 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



descolada e destacada do dia a dia, encontra-se suja, contaminada por marcas do corpo e da vida” (loc. cit.).

Dentre os egressos do *Antarctica*, Laura Lima ainda foi contemplada no núcleo “Um e outro”. Seu trabalho para a Bienal continuava a pesquisa em “instauração”, o limiar entre o escultórico e o performático que vinha perseguindo em diversos trabalhos desde o início da carreira. Em *Sem título* (1995/8), dois atores ou atrizes contratados vestiam um figurino que os unia pelo quadril e eram instruídos a se movimentar pelo espaço expositivo um de frente para o outro, com pés e mãos no chão, como animais em cópula (Figura 20). Diferente de uma *performance*, endereçada de modo mais direto a uma audiência, com início e fim demarcados, a ação acontecia no decorrer de um período extenso de tempo, até o limite do cansaço dos atores.

Esse trabalho foi renomeado como *Quadris de homem = carne / Mulher = carne* em 2000, quando o Núcleo Contemporâneo do MAM de São Paulo se propôs a comprá-lo para o acervo da instituição. Também foi adquirido *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), no qual uma pessoa deve permanecer nua e sentada com um doce na boca e um aparato de metal para contê-la aberta. Lima ficou surpresa ao receber a notícia da compra, uma vez que naquela época as poéticas imateriais ainda encontravam resistência para serem colecionadas tanto por instituições públicas quanto por iniciativas privadas. Sobre o episódio, a artista relatou que

Foram quatro anos depois do *Antarctica*. Eu mantinha o jeito de produzir, expor. Me recusava a botar vídeo [da ação] depois da abertura.

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

A galeria [Casa Triângulo] nunca tinha vendido nada meu pra colecionador privado. Cai pra trás de felicidade quando o MAM me pediu pra adquirir as obras do jeito que eu sempre disse que elas deveriam ser. Isso incluía o modo de guardar, apresentar e nomear. Apesar dos meus esforços em dizer que não são *performance*, elas logo depois passaram a constar como as primeiras *performances* vendidas para um museu brasileiro.

Mesmo que tenha ocorrido esse índice de legitimação, a entrada em uma coleção institucional, a artista afirma ter que negociar os termos da presença e da abordagem das obras nos museus e acervos privados até hoje. Lucia Koch, por sua vez, não relatou problemas de guarda ou interpretação das obras, mas pontuou no decorrer de sua trajetória momentos em que, por convicções pessoais ou questionamentos sobre algumas dinâmicas do circuito da arte, sentiu necessidade de atrelar a produção artística a outras atividades. Logo em 1997, voltou para sua cidade natal, Porto Alegre, para fazer mestrado no Instituto de Artes da UFRGS, onde havia se graduado. Em 2004, mais uma vez em São Paulo, ingressou no doutorado da ECA-USP e, em paralelo à rotina de ateliê e mostras periódicas do seu trabalho no Brasil e no exterior, colaborou até 2006 com o Jardim Miriam Arte Clube, o JAMAC, fundado por Mônica Nador como um projeto social na periferia da cidade.

Por diferentes motivos, a educação e as atividades em outras áreas ou mesmo no circuito da arte, como a curadoria e a gestão de equipamentos culturais, constam nas trajetórias posteriores de alguns dos artistas participantes do *Antarctica*, ora atreladas ao trabalho em arte, ora de modo a substituí-lo temporária ou definitivamente. Em paralelo às carreiras de artista, Koch, Daniela Kutchat, José Rufino e Raquel Garbelotti<sup>54</sup> assumiram cargos de professores universitários na ECA e na FAU-USP, na UFPB e na Universidade Federal de Vitória, respectivamente. Mauro Restiffe atuou até o início dos anos 2000 também no segmento de fotografia documental de obras de arte. Stela Barbieri dedicou cada vez mais atenção aos projetos de curadoria educacional,<sup>55</sup> coordenou o setor em grandes mostras como a 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. Cabelo manteve a subsistência atrelada à arte, mas no fim dos anos 1990 priorizou a rotina da sua banda, a Boato, que chegou a lançar disco por uma grande gravadora.

Apesar da evasão ter sido pequena, se comparada à de tantas mostras geracionais que carregam em suas listas nomes hoje desconhecidos pelo circuito e até mesmo pela história da arte, porque pararam de produzir logo depois, há artistas do *Antarctica* que terminaram descontinuando sua trajetória profissional. Edilaine Cunha passou a se dedicar ao *design* e à música, Fernanda Terra tornou-se advogada.

Divino Sobral, que no decorrer dos anos manteve a prática artística dividindo-se também com atuações como crítico e curador, e, entre 2010 e 2013, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Goiás, comentou em

**54** Garbelotti comentou em entrevista que, já no início da sua carreira, sempre foi “ligada no ensino da arte. Eu ofereci cursos avulsos no Museu Brasileiro de Escultura (Mube), no ateliê. E depois dei aula na Faculdade Santa Marcelina e, desde 2005, dou na [Universidade] Federal [do Espírito Santo]. Era o meu jeito de ganhar dinheiro, eu sempre gostei de dar aula”.

**55** “Quando soube da Bienal da Antropofagia, fui mostrar uma maquete e meu portfólio pro Paulo [Herkenhoff]. Pensando no trabalho do *Antarctica*, ele me pediu pra fazer uma coluna de látex perto da Rivane [Neuenschwander] e da Sandra Cinto. Só que isso não era o que eu queria fazer. Achei que ia parecer uma camisinha no pilar. Eu falei que ia fazer um teste, mas eu ia gastar uma grana e eu era dura. Eu não queria estar na Bienal só para ter um item no meu currículo. Propus de fazer uma parede, mas também não dava pra eles. Eu agradei, mas falei que não ia fazer. As pessoas me ligavam para dizer que eu estava louca. Depois disso a educação foi tomando uma proporção na minha vida, acabei não mostrando muito mais.”

entrevista à autora dessa tese sobre a expectativa frustrada de legitimação do seu trabalho no eixo Rio-São Paulo após a mostra de 1996.

Isso não aconteceu. O circuito não é muito generoso com quem não vive no seu cotidiano. Artistas que estavam fora de São Paulo e do Rio [de Janeiro] não tiveram suas trajetórias tão alteradas pelas demandas das instituições e do mercado. Foram raras as exceções de artistas integrados ao circuito, como Marepe ou [José] Rufino. [O projeto] resultou positivamente na minha primeira entrada em São Paulo e no reconhecimento local do meu trabalho. O meio goianiense passou a reconhecer, mas a promessa de trânsito pelas grandes capitais não aconteceu.

O relato de Gabriele Gomes coincide com o de Sobral: “fomos todos colocados no mapa, mas esquecidos em seguida”. A artista passou por outras exposições prospectivas, como a *Abra Coca-Cola*, de 1997, e também por um dos eventos de maior relevância no país, a Bienal do Mercosul, de cuja terceira edição participou em 2001. Apesar das conquistas do seu currículo, Gomes comentou que o fato de ter permanecido em Curitiba agravou a natureza intermitente e precária de uma infraestrutura para trabalhar. “Paulo [Herkenhoff] me dizia para ficar na cidade, se não ia começar a fazer arte paulistana. Fiquei até não aguentar mais”, contou em entrevista, já residindo no Rio de Janeiro desde 2015.

Em pleno momento de expansão das redes de agenciamento do circuito de arte nas diferentes regiões do país, a descentralização era uma prerrogativa a princípio legitimadora. Caso um artista dispusesse de trabalho capaz de atender os critérios estipulados desde o centro e, consciente ou inconscientemente, dialogar com um debate que ali se travasse, o fato de haver nascido em estados periféricos poderia agregar ainda mais valor à sua trajetória. Para se manter ativo nesse circuito, no entanto, era preciso ou a disponibilidade para se mudar para uma metrópole central, ou o investimento próprio em um trânsito constante ou, ainda, e sobretudo, a representação comercial por uma galeria situada nessas grandes cidades. Entre os casos mencionados por Sobral, Marepe conseguiu manter sua produção na pequena Santo Amaro enquanto a Galeria Luisa Strina o agenciava, e ainda o agencia, em São Paulo.

Já Martinho Patrício, que seguiu morando em João Pessoa, não teve uma resposta tão rápida nem tampouco constante do eixo Rio-São Paulo para o seu trabalho. Após trilhar uma carreira concentrada na região Nordeste, com passagens pelo NAC da UFPB, pelo MAM da Bahia e pelo MAC de Olinda, só em 2006 o artista voltou a integrar um evento com visibilidade nacional, a 27ª Bienal de São Paulo (Figura 21), da qual Lagnado foi curadora geral e onde ainda estavam presentes obras de Cao Guimarães, Jarbas Lopes, Laura Lima, Lucia Koch, Rivane Neuenschwander e Marepe.

Para a curadora, o que garantiu a longevidade de muitas carreiras iniciadas no *Antarctica* não foi a força de uma estrutura institucional de desenvolvimento, circulação e financiamento das poéticas de cada uma.



**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 21** Martinho Patrício, *Brincando com Lygia Clark*, 2005-6. 27ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Isso sempre faltou no Brasil e, mesmo com o crescimento do circuito, nos anos 1990, não viria a mudar de forma substancial. Segundo Lagnado, um fator decisivo foram as “conversas geracionais” que alguns artistas e curadores conseguiram sustentar no decorrer dos anos.

Não adianta lançar os nomes e abandoná-los logo depois. Tentei ao máximo seguir acompanhando. Sei que outros colegas fizeram isso também, Marcos [Morais] é próximo de Lilia Kawakami até hoje, Lorenzo tem a turma dele também. De todo modo, reconheço que para alguns a interlocução pode ter sido insuficiente.

Mesmo estando em São Paulo, Erika Verzutti foi uma das artistas que relatou dificuldades em dar seguimento ao trabalho logo após o projeto. A convite de Lorenzo Mammì, fez uma individual no Centro Universitário Maria Antônia em 1999. Apesar de narrar a importância das trocas com seus contemporâneos – além de Tônico Lemos Auad, artistas não selecionados, como Alexandre da Cunha, Antônio Malta e Marcelo Cipis –, com quem, na falta de novas oportunidades de expor, chegou a organizar mostras independentes,<sup>56</sup> Verzutti lembrou que ela mesma demorou para acreditar nas obras que estava fazendo. Referindo-se à série exposta no *Antarctica*, mas também a outros experimentos realizados durante o mestrado em Londres (1998-2000), como desenhos em computador, que jogou fora ao voltar para o Brasil, a artista considerou irrelevantes os seus primeiros anos de produção.

Aquele trabalho para mim morreu. A cultura brasileira e latino-americana parte de um princípio de genialidade, todo mundo é herói. Se acha que artista é o cara que tem talento, nasceu com ele. Não tem muito uma lógica de fazer as coisas até o fim nem de expor a cara para bater. Para mim demorou muito tempo. Nesse processo de procurar o verdadeiro trabalho, fiz coisas para que não quero nem olhar. Depois do mestrado, demorei uns três anos para começar a acalmar e fazer o

**56** “Fizemos duas. A primeira se chamava *No existem los limites*, em 1997. Em 1998 a gente fez um negócio superorganizado, profissional, que era tudo o que a gente queria. Fizemos a exposição *Arco-iris* na FAAP, mas ficou meio organizado demais, ficou sem graça. Mas tinha uns trabalhos maravilhosos, Yoko Ono, aquele telhado do Marepe”, relatou Verzutti em entrevista.

**Figura 22** Erika Verzutti, *Turtle*, 2017. 52ª Bienal de Veneza. Fonte: Erika Verzutti



**57** “Depois que entrei na galeria, durante uns cinco anos, pelo menos [entre 2003 e 2008], eu só fiz exposição lá. Não tinha outros convites. Fiz individuais na Fortes em 2003, 2006, 2008. A exposição de 2006 [*À sombra das raparigas em flor*] foi muito ruim, eu detestei. O meu trabalho estava superatormentado. A de 2003 eu amo [*Esculturas*], são as primeiras argilas, a exposição era toda de argila crua, não sei como a galeria aceitou uma coisa daquela, porque depois quebrou tudo. Já *Pet Cemetery*, de 2008, foi importante para liberar o estilo. Experimentei vários tipos de escultura, fiz tudo o que eu queria, sem contar com a aprovação do público e da crítica. A Fortes tinha acabado de abrir um galpão e eu atoei o espaço de esculturas, um monte. Em 2011, fiz *Missionary*, uma exposição para São Paulo, toda estratégica, uma coisa que São Paulo poderia aceitar. Estava começando as jacas, um negócio que as pessoas começaram a gostar. Ali as pessoas começaram a gostar do meu trabalho claramente.”

**58** RIBEIRO, José Augusto. *Erika Verzutti*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2013.

**59** Intitulada *Viva Arte Viva*, a mostra principal da 57ª Bienal de Veneza teve curadoria da francesa Christine Macel e propostas de 120 artistas de todo o mundo. Do Brasil, além de Verzutti, participaram Ayrson Heráclito, Ernesto Neto e Paulo Bruscky. O pavilhão brasileiro foi ocupado pelo projeto *Cães de caça*, de Cinthia Marcelle, a convite do curador Jochen Volz.

que gosto de fazer até hoje, as esculturinhas de argila etc. Em 2003, entrei na Fortes Vilaça, meio aos trancos e barrancos.

Passada uma década desde o seu início, Verzutti havia alcançado a linha que pretendia seguir investigando. Tinha, portanto, o trabalho, mas, em seu ponto de vista, seguiu expondo pouco no país. Até 2016, quando foi incluída na 32ª Bienal de São Paulo com *Ouro branco* (2015) e *Dark Matter* (2016), duas pinturas matéricas e de grandes dimensões, realizou mostras individuais na sua galeria comercial e disse ter passado “muito tempo sem ter o que fazer”. Em seu ponto de vista, com toda a espera, o trabalho só vingou no país devido “à perseverança da Fortes<sup>57</sup> e a projetos pontuais como a retrospectiva minha e do [Antônio] Malta no Centro Cultural São Paulo em 2012 e o livro organizado por José Augusto Ribeiro”.<sup>58</sup> Em 2017, Verzutti foi selecionada para apresentar as esculturas *Turtle* (2017) e *Pet Cemetery* (2008) (Figura 22) na mostra principal da 57ª Bienal de Veneza.<sup>59</sup> Sua trajetória contradiz a urgência dos processos da emergência à legitimação e imbrica os papéis e méritos do meio institucional e do mercado.

#### 4.4 A legitimação comercial

Em uma exposição planejada para atender à demanda de crescimento do circuito de arte brasileiro – ou ao seu *mainstream*, como alegou Tadeu Jungle –, o fator econômico mostrou-se presente ao longo de todo o processo. Como insumo primordial, os trabalhos dos artistas e o mapeamento dos curadores foram rapidamente assimilados por uma cadeia produtiva dotada de anseios das instituições; do meio crítico e editorial e, sobretudo, do mercado. Segundo Marepe, “a demanda estava crescendo, o mercado precisava de novos artistas e as galerias sacaram que a gente estava fazendo uma coisa diferente, brasileira, experimental, com materiais e linguagens ligadas ao popular”.

Articulados os relatos dos diferentes agentes dessa história, como se vem demonstrando até aqui, o sucesso do *Antarctica* chegou a ser aferido

por meio de índices tais como o método de pesquisa descentralizada, a interlocução entre artistas e curadores locais e internacionais, a repercussão midiática e a qualidade das obras exibidas na coletiva paulistana. Esse sucesso, no entanto, também perpassou a capacidade da mostra de alavancar vendas e contratos de representação com as principais galerias em atividade no eixo Rio-São Paulo, sobretudo na capital paulistana. Laura Lima afirmou que “nunca tinha pensado em ter galeria. Aí, depois do *Antarctica*, o que aconteceu? A gente passou a ser o alvo dos galeristas”.

Convém encerrar este capítulo com uma análise de como ocorreu a legitimação comercial da parcela da “geração 90” que constava no projeto. Mais do que situá-la como mera decorrência da ação institucional, o objetivo é apontar como atravessou-se nela, de modo a suprir carências de sua infraestrutura, enquanto já comprometia alguns artistas com o dever de gerar algo vendável e os curadores e instituições com uma atuação concomitante e por vezes conflituosa com o mercado.

Para Raquel Garbelotti, a faceta comercial do seu trabalho “nunca aconteceu, nem na época nem depois [...]. passei um tempo na Thomas Cohn [do Rio de Janeiro, entre 1997 e 1998] e depois fui para a Casa Triângulo, mas em nenhuma das duas ‘rolou’”. Martinho Patrício ecoou a impressão da colega ao afirmar ainda não ter encontrado até hoje seu “lugar ao sol no mercado”, pois a maior parte das vendas ou doações foi para instituições. Antecipados como perspectiva compartilhada não só pelos artistas citados, mas também por outros, cujas obras não obtiveram êxito comercial, às vezes até por não almejá-lo, esses depoimentos permaneceram como um contraponto eclipsado pela campanha midiática do projeto entre a mostra de 1996 e lançamento do catálogo em 1998.

Parte significativa do balanço publicado por Fioravante na matéria de novembro de 1996 dedicou-se a apontar negócios fechados ainda na exposição. Para Adrienne Gallinari, citada no texto, “o retorno foi muito bom, mesmo em vendas” (FIORAVANTE, 1996, p.4). Rosanna Monnerat disse haver encontrado um só comprador para uma série inteira de gravuras, algo que, segundo o depoimento, “nunca havia acontecido” (loc. cit). Flávia Mutran afirmou que vendeu tudo “logo na abertura e, com isso, viabilizou os próximos trabalhos” (loc. cit). Os *backlights* de Keila Alaver também foram adquiridos e a artista contou ao jornalista que só não fechou outros negócios pois seu acervo estava em Londrina. No caso de Marcelo Solá, a distância não foi empecilho, e ele vendeu inclusive “trabalhos que não estavam lá” no pavilhão (loc. cit). Um dos compradores foi o jurado Dan Cameron, que levou os desenhos para sua coleção particular em Nova Iorque.

Junto aos exemplos pontuais, a matéria ainda reforçou que, mesmo sem ser um evento de caráter comercial, a exposição seguia em cartaz até novembro disponível para cumprir inclusive a vocação de espaço de agenciamento. Fioravante (loc. cit.) mencionou que “os trabalhos não estão à venda, mas as pessoas interessadas podem entrar em contato diretamente com o artista. A organização do projeto auxilia nos contatos”.

Existem registros, entretanto, de que as buscas dos colecionadores já começaram na montagem. Em entrevista à autora desta tese, Lisette Lagnado relatou o episódio no qual o galerista Ricardo Trevisan levou o empresário Ricardo Semler para ver a instalação de Neuenschwander: “foi a primeira vez que botei alguém pra fora do pavilhão, achei que venda durante a montagem não podia acontecer, estávamos ainda trabalhando”. Trevisan lembrou do “puxão de orelha”, mas terminou mesmo assim fechando negócio ali mesmo, ainda que sem a presença da artista, que havia se mudado para Londres.

Em conformidade com algo que ocorria e ainda hoje ocorre em escala internacional, as diretrizes de uma ética profissional no circuito brasileiro de arte contemporânea foram sendo negociadas caso a caso, sem nunca terem alcançado parâmetros claros e irrefutáveis para balizar os limites das práticas dos diferentes agentes. Histórias como a vivenciada por Lagnado e Trevisan, contudo, demonstram como, à medida que o circuito foi amadurecendo enquanto fonte de renda e/ou negócio – tanto para as marcas patrocinadoras de eventos quanto para os galeristas e colecionadores e, conseqüentemente, também para os artistas –, separar com precisão o que concerne ao âmbito artístico, curatorial e institucional, em detrimento de interesses, auxílios e influências comerciais, foi se tornando tarefa cada vez mais complexa.

Ao tecer, a partir de casos principalmente europeus e estadunidenses, uma leitura conjuntural do circuito artístico entre os anos 1980 e 1990, o historiador Hans Belting (2006, p.138) diagnosticou uma mistura de papéis entre o museu e o mercado.

Há muito tempo não se pode mais classificar o museu somente como cultura e também a feira de arte somente como mercado, desde que nossa cultura se dedica zelosamente tanto à musealização como ao princípio do *marketing*. No museu é consagrada a mercadoria que, ao mesmo tempo, é comercializada na feira de arte.

Diferente de Belting, não se trata aqui de analisar os efeitos de uma lógica midiática e mercadológica da arte que recaiam especificamente sobre o museu (e, conseqüentemente, sobre os acervos e narrativas que gera para a história da arte), visto que não é nesse tipo de instituição que ocorre o estudo de caso desta tese. Trata-se, por hora, de reconhecer que, em sua condição de evento cultural, a princípio afeito apenas a mostrar um conjunto de artistas e obras dentro de uma perspectiva curatorial, o *Antarctica*, assim como tantas outras iniciativas afins, terminou registrando o acúmulo e o imbricamento de projetos institucionais e comerciais em seu escopo.

A exposição tanto comprovou o potencial de “musealização” daquelas obras, ao investir em enunciados de sua relevância para acervos e/ou discursos históricos sobre a arte brasileira produzida na década de 1990, quanto ofereceu subsídios para o “*marketing*”, ou seja, a transferência imediata de notoriedade do conteúdo exposto para os nomes e marcas daqueles que ajudaram a concretizá-lo. Como apontou Belting, os gestos

de “consagrar” e “comercializar” integram uma dinâmica recíproca e interdependente de transformação de valor simbólico em valor material.

No contexto brasileiro, em que, desde o fim dos anos 1980, o crescimento de um circuito de arte foi concomitante ao desmonte de políticas públicas dedicadas à formação de público, à produção artística e crítica e à manutenção e mostra dos acervos públicos, o mercado foi gradualmente ocupando uma lacuna deixada pelo Estado. Ao narrar a dificuldade para trabalhar após o *Antarctica*, dado à escassez de novos convites e à precariedade das condições de trabalho, Erika Verzutti apontou a entrada na galeria Fortes Vilaça,<sup>60</sup> em 2003, como um meio de viabilizar a continuidade da sua obra.

As galerias investem muito na vida institucional da cidade [de São Paulo] e do Brasil. No meu caso, foi o único jeito. Até a Bienal de Veneza não me deu dinheiro para produzir e transportar a obra, nada. Quem pagou foram as quatro galerias que tenho hoje.<sup>61</sup>

A artista ressaltou que, ao arcar com custos básicos das obras, da pesquisa ao deslocamento, os mercados local e internacional terminam viabilizando parte da agenda das instituições públicas ou independentes no país. O argumento de Cabelo sobre o assunto se somou ao de Verzutti, mas ressaltou o viés da subsistência pessoal. Para desenvolvê-lo, o artista remeteu a marcos do início da sua carreira. Por um lado, ponderou a “desilusão” da Documenta, na qual não foi remunerado e disse ter se visto desamparado de apoio e infraestrutura, e pensou em desistir do trabalho como artista para seguir apenas com a música e com a poesia. Por outro, lembrou da importância de, nos anos seguintes, ter “ganho o primeiro dinheiro com arte”, quando apresentou uma performance em um evento da grife M.Officer, em 1998.

A arte se tornou meu sustento. Se não fosse o mercado, talvez eu não tivesse nem trabalhando, entendeu? Por mais que a minha obra muitas vezes não tenha apelo comercial, foi isso que me forçou a trabalhar, com má vontade umas horas, com prazer em outras. Senão eu teria mudado já. Teria, sei lá, ido para o tráfico ou então para a bolsa de valores, sei lá que porra que eu ia fazer. [...] Para mim, a experiência poética em si acontece fora do circuito. Mas sei que tenho de vez em quando que me inserir no circuito, no mercado, ou ser cooptado por eles. Se a inserção te estimula a produzir, pode ser bom, mas para mim ela acontece só por necessidade. Não curto o *glamour*, não acho graça nenhuma em curador gringo, essas porras chatas para caralho.

Cabelo entrou para o time da galeria Luisa Strina em 1999.<sup>62</sup> A estreia foi marcada por uma individual que se deteve em desenhos. Feitos em bastão a óleo vermelho sobre tecido branco, por vezes também bordado, possuíam traços simples, que oscilavam entre a sugestão de garatujas de

**60** Desde 2016, a Fortes Vilaça passou a se chamar Fortes D’Aloia Gabriel, de acordo com os sobrenomes de seus atuais sócios, Márcia Fortes, Alessandra D’Aloia e Alexandre Gabriel.

**61** Além da Fortes D’Aloia Gabriel, Verzutti é representada pela Andrew Kreps, de Nova Iorque; pela Alison Jacques Gallery, de Londres; e pela Misako & Rosen Gallery, de Tóquio.

**62** Cabelo ficou na Luisa Strina até 2002 apenas. Depois passou pela galeria Millan e pela Marília Razuk, havendo saído de ambas. No Rio, fez exposições na galeria Paulo Fernandes em 2002, 2003 e 2007 e desde 2009 é representado pela Gentil Carioca.

**63** Adriano Pedrosa fez duas individuais na Luisa Strina, em 2000 e 2001. Nessa altura, quando começou a trabalhar mais como curador, disse em entrevista que pediu para a galerista retirar seu nome da lista de representados.

**64** Em 2003, Alaver, Pedrosa, Jarbas Lopes e Marepe expuseram obras na coletiva *Desenhistas e coloristas*.

texto e a representação de uma iconografia de seres e situações oníricas, similares aos da performance do *Antarctica*.

O artista não foi o único a ingressar na Luisa Strina nos anos subsequentes ao projeto. Atuante desde 1974 e pioneira no ramo de arte contemporânea em São Paulo, a galeria trabalhava com nomes atuantes desde as décadas de 1960 e 1970, como Nelson Leirner, Cildo Meireles, Regina Silveira e Tunga, mas também com produções que despontaram entre as décadas de 1980 e 1990, como as de José Leonilson, Adriana Varejão, Dora Longo Bahia, Caetano de Almeida e Edgard de Souza. Em 1998, convidou Keila Alaver para integrar o seu *casting* e, até o início dos anos 2000, passaria a atuar ainda junto a Adriano Pedrosa,<sup>63</sup> Jarbas Lopes, Marepe e Tônico Lemos Auad.<sup>64</sup> Os três últimos continuam até hoje na galeria e, desde 2009, também Laura Lima.

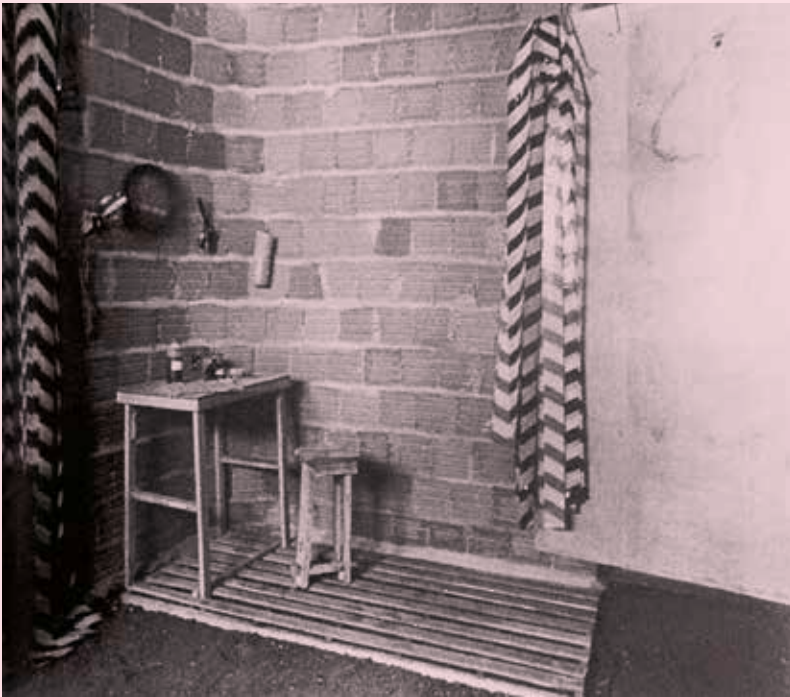
O ingresso tardio de Lima na Luisa Strina se deu enquanto ela já era sócia d'A Gentil Carioca, uma galeria criada em 2003 no centro do Rio de Janeiro, junto com outros dois artistas, Ernesto Neto e Márcio Botner. A iniciativa lhes permitiu experimentar o acúmulo de funções como galeristas e artistas representados. Durante alguns anos, Lima procurou concentrar as atividades comerciais do seu trabalho artístico apenas n'A Gentil e, conseqüentemente, no Rio de Janeiro, mas esse mercado se comprovou insuficiente frente às demandas que surgiam em São Paulo.

Antes disso, até 2006, cultivou uma relação de quase uma década com a Casa Triângulo. Segundo relatou, “era uma artista estranha para ter no time, não tinha mercado para o que eu fazia”. Contou ainda como o proprietário da galeria, Ricardo Trevisan, tentava lhe oferecer como alternativa a venda de registros em fotografia ou vídeo dos seus trabalhos, algo para ela inconcebível. “Eu me neguei a vender coisas que não fossem a própria coisa”. Com isso, a primeira individual da artista na galeria, *Costume*, foi sendo adiada e só aconteceu em 2003. “Eu fui entendendo o quão difícil era a obra, mas o quão aquilo para mim era um regozijo, era estimulante mentalmente”, completou em entrevista.

A Casa Triângulo funcionava desde 1988 no Arouche, com foco em jovens artistas. Em um casarão antigo, sem que o espaço oferecesse condições de “cubo branco” nem que o acesso ao centro da cidade fosse fácil para um público com poder de compra, Trevisan comissionou processos de criação muitas vezes experimentais e invendáveis, como algumas propostas de Lima ou como a intervenção em que Jarbas Lopes tirou o teto do casarão, na individual de 1998 (Figura 23).

Os suportes tradicionais também tiveram lugar na galeria. Entre os egressos do *Antarctica*, além de Lopes e Lima, Lucia Koch, Raquel Garbelotti, Márcia Xavier, Marcelo Solá, Vânia Mignone, Rosana Monnerat e Mônica Rubinho passaram a atuar em parceria com a Casa Triângulo. Com exceção de Xavier, Koch e Garbelotti, que realizavam fotografias, instalações e intervenções urbanas, os demais artistas vinham desenvolvendo poéticas em pintura, gravuras, desenho, esculturas e objetos,

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**



**Figura 23** Jarbas Lopes, *Um quarto para José Pedro*, 1998. Galeria Casa Triângulo.  
Fonte: TREVISAN, 2013, p.600

cuja estabilidade material a princípio favorecia a condição de mercadoria vendável para compradores mais convencionais.

Mesmo assim, no entanto, apesar da euforia que se propagava naquele período, haja vista a matéria que divulgou o balanço comercial do *Antarctica*, os artistas e o próprio galerista alegaram em entrevista à autora que ainda enfrentavam resistência de alguns colecionadores brasileiros diante das práticas contemporâneas, seja pelos temas ou pelos materiais frágeis e efêmeros. Sandra Cinto foi um dos nomes que, junto com Neuenschwander, já estava na galeria antes da mostra geracional, e lá permanece até hoje, completando 25 anos de parceria. Ela creditou sua entrada no mercado nos anos 1990 à combinação de fatores: “a Bienal ajudou, a Casa Triângulo passou anos só investindo, sem vender, mas foi lá na Tanya [Bonakdar, sua galeria de Nova Iorque]<sup>65</sup> que meu trabalho ganhou visibilidade internacional e eu comecei a vender”.

**65** Sandra Cinto narrou que “Tanya [Bonakdar] veio ver a Bienal por causa de Olafur Eliasson e Ernesto Neto, que estavam na 24ª Bienal e eram representados pela galeria. Eles me viram na montagem desenhando e ela me chamou para trabalhar com a galeria. Em 1999, eu fiz a minha exposição em Nova Iorque e sigo trabalho com ela até hoje. A exposição se chamou *Constructed Happenings*. [...] O Mercy Cunningham visitou e pediu para usar duas peças em uma *performance*. [...] Também nessa época saiu um artigo muito bonito sobre o trabalho na *Art Forum*”.

66 Por Angélica Moraes, Lisette Lagnado, Lorenzo Mammì, Rivane Neuenschwander e Ricardo Trevisan.

#### 4.4.1 Internacionalizar para nacionalizar

O depoimento indica o caminho da internacionalização, que não se restringiu ao mercado, mas que ressaltou sua atuação para inclusive provocar oportunidades de natureza institucional fora do Brasil. Do ponto de vista das galerias, esse fenômeno, que se iniciou ainda nos anos 1980 e atingiu proporções mais sistêmicas na década de 1990, acarretou inúmeros convites para que os artistas tivessem representantes comerciais estrangeiros, enquanto gerou um engajamento dos galeristas brasileiros para buscar o mercado de outros países. Veteranos como Luisa Strina e Raquel Arnaud, de São Paulo, e Thomas Cohn, do Rio de Janeiro, já vinham participado de edições esporádicas de feiras como a Art Basel, na Suíça, e a Arco Madri, na Espanha.

Contudo, o início da atuação de Marcantônio Vilaça na virada para os anos 1990 foi apontado em entrevistas<sup>66</sup> como um divisor de águas na articulação de uma presença internacional do Brasil. Esse processo envolveu mudanças no escopo de trabalho dos galeristas, até então ainda bastante chamados de *marchands*. Segundo Vilaça, em depoimento prestado para uma reportagem de Angélica de Moraes (1997a, p.D5), “o mercado atual exigiu do *marchand* um mudança de perfil: hoje, não só vendemos obras como somos agentes dos nossos artistas, impulsionando-os para as melhores oportunidades no exterior”. Para tanto, era preciso cultivar um intercâmbio constante entre interlocutores locais e estrangeiros, dados do circuitos cultural e comercial. Uma lembrança de Lagnado corrobora com tal característica: “Marcantônio vivia comigo no telefone no decorrer do processo do *Antarctica*. Dizia, por exemplo, que tinha artista que a gente da banca não tinha colocado e que isso demonstrava uma falta de informação internacional”.

Vilaça era colecionador e havia editado a revista *Galeria* durante os anos 1980. Em 1992, abriu em São Paulo a Camargo Vilaça, em sociedade com Karla Camargo. Com ênfase nos mercados latino-americano, estadunidense e europeu, mas não por isso desobrigada de fomentar uma cadeia produtiva interna no Brasil, a galeria contribuiu para a rápida internacionalização das carreiras de artistas como Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto e Vik Muniz, alguns dos primeiros a serem representados.

José Damasceno foi convidado em 1995 a realizar a mostra *Octopos* e terminou entrando para o time da galeria, onde permaneceu até início dos anos 2010, quando foi para a Millan. Em decorrência do *Antarctica*, Efrain Almeida e Rivane Neuenschwander também ingressaram na Camargo Vilaça. Almeida participou da coletiva *Projeto 96* logo que chegou. Neuenschwander, por sua vez, vivenciou um processo de transição mais lento entre a Casa Triângulo, com quem até então trabalhava, e a nova galeria. Enquanto morou em Londres, a artista realizou duas exposições na Stephen Friedman (1997 e 1999) e só em 2000 apresentou uma individual em São Paulo.





**Figura 24** Beatriz Milhazes e Efrain Almeida em destaque da matéria do *Estado de S. Paulo* sobre a Arco'97. Fonte: MORAES, 1997c, p.D-2

Durante os oito anos que esteve à frente da galeria, entre 1992 e 2000,<sup>67</sup> Vilaça agenciou carreiras, mas sobretudo fomentou uma maior articulação entre cenas artísticas latino-americanas, tendo em vista fortalecê-las em um panorama internacional de arte. Tal investimento, do qual não convém creditá-lo como autor, mas sem dúvida como um dos grandes entusiastas, gerou resultados palpáveis na edição da *Arco'97*, em Madri, que homenageou o continente. Entre 212 galerias participantes de todo o mundo, 34 vinham da América Latina e dez do Brasil (Figura 24). Considerado um recorde, o número foi atribuído por Octavio Zaya, curador espanhol responsável pela seção latino-americana da feira, à “importante atividade criativa e expositora [do país] nos últimos anos”, feito que lhe rendeu “espaços privilegiados no pavilhão especial” (ZAYA apud MORAES, 1997a, p.D5).

Do Rio de Janeiro, estavam presentes as galerias Joel Edelstein, Paulo Fernandes e Thomas Cohn,<sup>68</sup> que, entre os egressos do *Antarctica*, já havia trabalhado com Nydia Negromonte e Marcos Di Giorgio, além de Walter Goldfarb, escolhido pelo galerista para constar na feira. As demais galerias participantes eram paulistanas: Raquel Arnaud,<sup>69</sup> Marília Razuk, Millan, Valu Oria, Luisa Strina, Casa Triângulo e Camargo Vilaça. Strina priorizou nomes mais conhecidos, como Cildo Meireles, e, por isso, não mostrou trabalhos dos mais jovens, como Marepe. A Casa Triângulo deu destaque para Sandra Cinto e Rivane Neuenschwander. A Camargo Vilaça, que também incluiu essa última artista em sua seleção, expôs quatro esculturas de Efrain Almeida.

Em entrevista dada a Fioravante (1997, p.8), Vilaça comemorou o fato de ter conseguido “acertar a participação de artistas em coletivas e individuais em vários países por meio da feira”, além de ter vendido “obras para museus e colecionadores particulares”, entre elas as peças de Almeida, arrematadas por um comprador de Los Angeles. O contexto favoreceu o agenciamento internacional da produção brasileira como um todo,

**67** Marcantônio Vilaça faleceu em janeiro de 2000. Com sua morte, Karla Camargo saiu da sociedade e a então diretora da galeria, Márcia Fortes, deusa continuadora ao projeto na companhia de Alessandra D'Aloia. Nasceu assim a Fortes Vilaça.

**68** Thomas Cohn declarou a Angélica de Moraes que, para sua galeria, “os resultados imediatos não foram bons [...] mas investimentos em feira de arte não podem ser feitos com ótica imediatista” (COHN apud MORAES, 1997c, p.D2).

**69** Para Raquel Arnaud (in MORAES, 1997c, p.D.2), “foi um pesadelo e um desgaste inútil [...] Não pretendo voltar à feira”. O relato da galerista se deve ao prejuízo de 120 mil dólares que teve com a perda de uma obra de Sérgio Camargo pela transportadora oficial da Arco.

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

**70** “The way this generation characterized Brazilian art ended up becoming the most powerful argument for Brazilian art on a contemporary international stage. Before, everyone knew one or two artists, they knew Tunga, Cildo Meireles, if they were very well informed, they would know Lygia Clark. Nobody knew no one under fifty [years old].”

**71** Em 1987, a mostra *Modernidade: art brésilien du 20 e siècle* curou o Musée de la Ville de Paris e algumas galerias comerciais francesas. Em 1998, a curadora belga Cris Dercon reuniu Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles em *Brazil Projects at P.S.1*. A mostra foi a primeira volta da obra desses dois últimos artistas à cidade após haverem participado de *Information*, em 1970. Em 1993, o National Museum of Women in the Arts, de Washington, realizou *Ultramodern: the Art of Contemporary Brazil*, com trabalhos de mulheres de diferentes gerações, de Tomie Ohtake, Amélia Toledo e Lygia Pape a Annabella Geiger, Regina Silveira, Ana Maria Tavares e Leda Catunda. Com olhar mais amplo, de modo a abarcar a produção latino-americana, Guy Brett organizou em 1990 na Ikon Gallery, em Londres, a exposição *Transcontinental: Nine Latin American Artists*. Do Brasil, Regina Vater, Waltercio Caldas, Jac Leirner, Tunga e Cildo Meireles foram alguns dos participantes. Em 1993, o MoMA promoveu *Latin American Artists of the 20th Century*, enquanto a Winnipeg Art Gallery recebeu *Cartographies*, curada por Ivo Mesquita e um recorte contemporâneo da arte do continente (LABRA, 2017, p.98). A BrasilConnects, produtora de Edemar Cid Ferreira, também provocou mostras internacionais. Em 2001, apoiou *The Thread Unraveled (O fio da trama)*, com curadoria de Fátima Mercht no Museu del Barrio, em Nova Iorque. Nessa mostra, constaram obras de Efrain Almeida, Marepe, Fábio Carvalho e Tatiana Grinberg, além de outros surgidos desde os anos 1970, tais quais Ana Linnemann, Brígida Baltar, Ernesto Neto, José Leonilson, Laura Vinci, Lina Kim, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Vicente de Mello e Vik Muniz. Em 2002, mais uma vez com incentivo da BrasilConnects, o Guggenheim Museum recebeu na mesma cidade a coletiva *Brazil Body and Soul*. A curadoria de Edward Sullivan abordou do Barroco à arte contemporânea.

**72** A partir do modelo do *Antarctica*, o diretor superintendente do Itaú Cultural, Ricardo Ribenboim, criou o Rumos Itaú Cultural, com mapeamentos de artes visuais, cinema, dança e tecnologia. Sem creditá-la, mas certamente em resposta à experiência pregressa, Ribenboim estabeleceu como meta que o projeto fosse dedicado a “iniciar um processo e não apenas realizar mais um evento. Assim, o programa não foi pensado como mero mecanismo de captação de atrações inéditas para mostras episódicas. A intenção foi criar uma

e permitiu que artistas que emergiram entre os anos 1980 e 1990 fossem apresentados para as instituições e para o mercado internacional desde o início de sua trajetória. Segundo Dan Cameron, mais do que isso, esses artistas expressaram fora do país uma identidade da arte brasileira após a globalização.

O jeito como essa geração caracterizou a arte brasileira terminou se tornando o argumento mais poderoso para emplacar a arte do país em um cenário contemporâneo internacional. Antes todo mundo conhecia um ou dois artistas, Tunga, Cildo [Meireles], os muito informados sabiam de Lygia Clark. Ninguém até então conhecia artistas com menos de 50 [anos de idade].<sup>70</sup>

No depoimento do curador estadunidense, no entanto, faltaram menções a outros expoentes da arte brasileira que já haviam alcançado repercussão internacional desde os anos 1980, quando algumas instituições de países hegemônicos, hora atreladas ao mercado hora a embaixadas, começaram a promover mostras para galgar visibilidade para a arte brasileira dentro de um marco multicultural, ou seja, refutando o argumento do exótico e do regional.<sup>71</sup>

Em 1995, o próprio Cameron curou uma coletiva que aplicava esses preceitos em um olhar sobre a América Latina. *Cocido y crudo* ocorreu no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, e, entre 55 integrantes, tais como Eugenio Dittborn, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Mona Hatoum, Gabriel Orozco, Doris Salcedo, Rikrit Tiravanija, encontrava-se uma brasileira, Rosângela Rennó. Nesse mesmo ano, por iniciativa de Fausto Godoy, diplomata alocado como adido cultural em Nova Iorque, um conjunto de galerias comerciais da cidade realizaram individuais de nomes como Hélio Oiticica, Tunga, Regina Silveira, Jac Leirner e José Resende. Convidadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil no projeto *Art From Brazil in New York*, os representantes dessas galerias vieram ao país escolher os artistas e conhecer a cena de arte local.

Fruto do investimento feito em mostras dessa natureza ou nas feiras de que as principais galerias do país continuaram participando, a crescente presença internacional da arte brasileira galgou receptividade e expectativas dos públicos estrangeiros, abrindo assim espaço para novos artistas. Como crítica do jornal *Estado de S.Paulo* entre 1964 e 2004, Angélica de Moraes testemunhou esse movimento e o apontou como uma das possíveis razões para que a pesquisa de artistas em diferentes regiões do Brasil tivesse ganhado força na segunda metade dos anos 1990, com a prerrogativa de um “mapeamento” da produção artística nacional. Referindo-se à experiência única do *Antarctica* e ainda à continuidade que sua metodologia teve no *Rumos Artes Visuais*,<sup>72</sup> do Itaú Cultural, de cuja primeira edição foi cocuradora em 1999, Moraes alegou em entrevista à autora que “diante da demanda internacional, inclusive, tornou-se importante viajar e conhecer melhor o Brasil, de dentro do Brasil. Se

**UMA GERAÇÃO QUE  
SE LEGITIMA**

rompeu com um complexo de ‘vira-lata’ e se partiu para uma valorização da produção daqui”.

A internacionalização do circuito de arte brasileira impulsionou nessa época um investimento de nacionalização dos mecanismos para prospectar novos nomes. A legitimação institucional, por sua vez, precisou ser em muitos aspectos financiada pelo mercado, tanto pelo viés dos artistas, de cuja continuidade e circulação as galerias tornaram-se aliadas, como também para as próprias instituições e para o meio crítico e curatorial, que passaram a custear suas atividades acatando projetos com fins comerciais, corporativos e/ou midiáticos.

Assim se organizou a conjuntura na qual ocorreu o *Antarctica Artes com a Folha*, que neste capítulo se procurou entender não apenas como um evento, mas como um processo compreendido entre seus antecedentes e desdobramentos diretos e indiretos. Os vínculos que surgiram nessa história servem, por um lado, para demonstrar o funcionamento de uma cadeia produtiva que crescia e se especializava. Servem ainda, por outro lado, para sinalizar a evasão gradual da uma esfera pública da arte, enquanto o mercado acumulou funções institucionais, o Estado desmontou seus mecanismos de mediação de interesses em uma pauta comum, e a expansão internacional justificou também o alijamento do circuito local. Entre somas e ambivalências, situou-se a dita “geração 90” e, ainda hoje, apesar de mudanças no país e no meio artístico, ainda se situam os jovens artistas brasileiros.

interlocução mais estreita com o meio artístico, pela qual o Itaú Cultural pudesse implementar ações que contribuíssem para dinamizar todo o circuito” (RUMOS ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS, 2000, p.5). A promessa de continuidade foi de alguma maneira cumprida, se considerado que o programa aplicou tais premissas de mapeamento setorial em cinco edições até 2012, quando foi reformulado. Na primeira edição de artes visuais, o projeto foi coordenado por Angélica de Moraes e Daniela Bousso, de São Paulo, e Fernando Cocchiarale, do Rio de Janeiro, munidos de informação coletada nas viagens também por nove curadores adjuntos: Carla Zaccagnini, Cláudio de La Rocque, Dodora Guimarães, Jailton Moreira, João Henrique do Amaral, Marcos Hill, Moacir dos Anjos, Sérgio Vieira Cardoso e Viviane Matesco.

## Um futuro entre aspas

Para que não restem dúvidas, convém reiterar que todo o esforço desta tese foi abordar as narrativas resultantes do *Antarctica Artes com a Folha* como versões convencionadas a partir de pontos de vista e prerrogativas específicos. Procurou-se refutar, desse modo, a assertividade com que o projeto pode ter sugerido – por meio dos trabalhos de organizadores, curadores e artistas e com uma grande campanha midiática – a “geração 90” da arte brasileira.

Essa identidade única e opaca, à revelia das especificidades e contradições que a façam não caber em um enunciado, foi confrontada justamente com indícios de sua construção, que não poderia deixar de acarretar em escolhas, omissões e disputas. A análise de como essas diferenças foram produzidas pressupôs, portanto, desmontar categorias naturalizadas. O marco de 32 anos restringiu a juventude a um limite etário, insuficiente tanto para lidar com a variedade de ritmos de desenvolvimento pessoais quanto com as disparidades de acesso a uma infraestrutura de formação e emergência artística entre os estados do país.

Apesar de descentralizado, o mapeamento salvaguardou critérios de qualidade convencionados no Sudeste, tornando, dessa forma, inevitável a expressiva predominância de nomes originários dessa região, 46 dos 62 totais. Antes mesmo de atributos, estratégias e temas, o resultado daquela prospecção carregou índices de uma centralidade dos circuitos de legitimação artística, sobretudo os que se reportavam a um *mainstream* institucional e comercial, como em entrevista à autora Tadeu Jungle afirmou fazer o *Antarctica*.

A tentativa de representar uma geração, um país e, conseqüentemente, um momento histórico por meio de uma amostragem de artistas

e obras carregou um gesto de sincronização. Ainda que a diversidade de origens, linguagens e práticas tenha sido empregada para denotar singularidades, o recorte, assim como qualquer outro imbuído de similar finalidade, não se furtou de emular uma coesão interna do grupo destacado. O projeto resultou em *slogans* eficazes de uma “jovem arte brasileira” ou de uma “geração 90”. A matéria da *Folha de S.Paulo* em primeiro de março de 1996 foi mais longe e, na iminência da virada do milênio, apontou uma “geração século XXI” (PROJETO VAI REVELAR..., 1996, p.1).

Ricardo Basbaum (in MANESCHI; LIMA, 2008, p.73) observou que a arte, não raro, é institucionalizada “enquanto filtro de processos e fatos”, à medida que os traz para um regime de visibilidade e funciona como exemplo.

É fácil de se perceber que neste processo de “exemplarização” – constituição de modelos e índices representativos – o que se mostra de modo mais evidente não são as escolhas, mas a trama dos processos e métodos que forjam o processo seletivo, as características da máquina de filtro. [...] Gestos como este adviriam, sobretudo, da prosaica atividade de olhar-se no espelho: desde a modernidade, sabemos que o reflexo não mais existe como cópia, e que a única imagem possível se entrega através do outro – as correntezas de uma política de alteridades são o único caminho possível para a economia da cultura, que se esforça para regular tal tarefa. (loc. cit.)

Ao articular documentos e entrevistas que remontam aos pontos de vista nem sempre convergentes de organizadores, curadores, artistas, arquiteto, imprensa, público e galeristas, a metodologia de estudo das exposições permitiu confrontar representações supostamente encerradas com uma trama de negociações e processos. A “política de alteridades” defendida pelo autor tornou-se um norte nesta tese, cuja prioridade foi situar o objeto e a hipótese de estudo em torno de suas múltiplas agências. Coube aproximar-se do *Antarctica* para refutar a ideia de mimese, ou duplo exato do real, e, em seu lugar, dar a ver os elementos de uma empreitada discursiva, que tange à invenção de critérios e narrativas.

Circunscritas a uma lógica vigente em tantas outras iniciativas que articulam a arte a valores de juventude e renovação, as construções empreendidas no projeto analisado também permitiram refletir sobre uma temporalidade afeita aos ciclos de curto prazo e à projeção de futuros muitas vezes intangíveis, mas ainda assim, ou só dessa forma, instrumentalizados. Ao incidir de maneira decisiva sobre os mecanismos de criação, disseminação e valorização de arte contemporânea em sociedades capitalistas ocidentais, esse regime de tempo ganhou uma abordagem detida como problema teórico no primeiro e, sobretudo, no terceiro capítulos.

Tornou-se fundamental considerar, por exemplo, que, diante das demandas de uma cadeia produtora e consumidora de arte em escala global, o modelo de exposições temporárias funciona para imprimir a sazonalidade de uma agenda de eventos. O gênero de mostras dedicadas

a lançar jovens artistas, por sua vez, oferece para as instituições e para o mercado, com o mínimo investimento possível, insumos de obras e carreiras carregadas de alto valor especulativo. No Brasil, mais do que fomentar as cenas regionais, a pesquisa curatorial descentralizada ou os gestos de “mapeamento” (SUZUKI JÚNIOR in ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998, p.10) podem justamente ratificar a influência do eixo Rio-São Paulo, cujo poder decisório e escala nacional de alcance condizem com o aporte financeiro que as grandes empresas privadas ali concentram.

Recorrentes nos circuitos de arte no país e no mundo, esses e outros instrumentos foram escrutinados em sua capacidade de abarcar anseios de enunciação de um tempo produtivista e de uma geopolítica afeita a blindar hegemonias. Os marcos da diferença, quando articulados a projetos que incutem desejos de persuasão e domínio, como foi o caso do empreendimento de natureza a princípio publicitária do *Antarctica*, resultam em discursos de pertencimento muitas vezes questionáveis ou, no mínimo, insuficientes para abarcar as relações de alteridade.

Antes mesmo de se encarar as complexidades de um rearranjo estrutural dos agentes e territórios do circuito da arte brasileira naquela segunda metade da década de 1990, estava em jogo a formulação de um discurso forte, ecumênico e otimista sobre o país. A conclusão da abertura política, passada uma década após o fim da ditadura civil-militar; a recuperação da economia com o Plano Real; o aumento do investimento da iniciativa privada na cultura; a profissionalização e a internacionalização do meio artístico do país davam esteio para tal empreitada, cuja vocação multicultural também aderiu a pautas discutidas dentro e fora do Brasil.

Os jovens artistas foram assumidos, nesse contexto, como personagens exemplares de um processo de mudança, proporcionada por uma guinada neoliberal. Tornaram-se, na perspectiva do *Antarctica*, não só o retrato de uma geração, mas de um país, que cabia aos mecenas do projeto insuflar, tendo em vista atingir seu público-alvo, espalhado por todo o território nacional. Tratou-se de uma ação conjunta de duas empresas que lideravam o mercado brasileiro em seus respectivos setores, comércio de bebidas e jornalismo.

Vinte e dois anos desde a mostra, a euforia daquele momento histórico não só passou, mas deu lugar a uma situação diametralmente oposta. A recessão econômica declarada desde 2015 e a crise política agravada com o golpe parlamentar que destituiu Dilma Rousseff (2011-2016) da presidência, em agosto de 2016, recrudesceram as frentes de crescimento e inclusão social promovidas, com diferentes orientações ideológicas e programas, nas gestões de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e também da presidenta.

A economia voltou a encolher, o desemprego e a desigualdade consequentemente aumentaram. A cultura não apenas teve uma política pública mais uma vez desmontada – o que acarretou em cortes de verbas, precariedade e perda de acervos históricos, descontinuidade de editais e fechamento de espaços –, quanto, no último ano, passou a ser perseguida

e criminalizada por grupos conversadores da sociedade,<sup>1</sup> alguns dos quais atrelados a intenções eleitorais não reveladas.

Comparado com a conjuntura favorável de outrora, o cenário atual explicita mais um corte abrupto no processo de desenvolvimento democrático no Brasil, onde, reiteradas vezes no decorrer da história, cessaram os projetos de reforma social, agrária, educacional e política; deixando apenas os inícios descontinuados e as promessas. A resignada espera do porvir parece servir à manutenção do patrimonialismo, da inequidade e dos preconceitos de classe, raça e gênero que assolam o país desde a colonização.

Como cunhou Stefan Zweig em 1941,<sup>2</sup> posteriormente assumido como *slogan* pela propaganda do governo federal de Juscelino Kubitschek (1956-1960), o Brasil é ou deve ser um “país do futuro” (ZWEIG, 1941). Embora datada de um período desenvolvimentista, a assertiva até hoje é incutida em um imaginário sobre o país. Ao repeti-la no refrão da música *1965 (Duas Tribos)* (1989), a banda Legião Urbana ironizou a manutenção da crença de parte da sociedade nessa identidade nacional sempre projetiva, desde a falácia do “descobrimento” em 1950.

Os jovens artistas brasileiros também serviram como indício para atestar, em diferentes momentos históricos, uma articulação entre a imagem pública do Brasil e enunciados de “futuro”. Em uma paridade que não encontra equivalentes reais, mas apenas cumpre a finalidade de criar representações plausíveis, as características desses personagens, cujas biografias e obras podem aspirar ao transitório e ao novo, são empregadas para qualificar um imaginário coletivo, de uma geração ou mesmo de um país. Conforme a crítica de arte Sonia Salzstein (in CHIARELLI, 2011, p.7), as mostras ditas geracionais, usualmente dedicadas ao trabalho dos jovens artistas, produzem discursos fundados no entendimento da “história como o ciclo biológico de um indivíduo autônomo”.

Desde a *Política Nacional de Cultura*, convencionada em 1973 durante o governo do militar Emílio Garrastazu Médici, as manifestações culturais haviam assumido uma função estratégica, por sua capacidade de criar demonstrativos de diversidade e inclusão. Nesse documento, ficava dado que, para o país “assegurar uma posição de vanguarda”, não só na economia, mas também na diplomacia internacional, era necessário desenvolver “uma cultura vigorosa, capaz de emprestar-lhe uma personalidade forte e influente” (SALZSTEIN, 1994, p.23).

Já nos anos 1990, em um contexto democrático e respondendo a diretrizes próprias, desarticuladas de políticas governamentais, o *Antarctica* adotou os números do mapeamento e os atributos das produções selecionadas para atestar a prosperidade de um circuito de arte e do país. O Brasil, conforme os medidores quantitativos e qualitativos de um contingente criativo recenseado pelo projeto, deveria ser grande e diverso. Em seu texto curatorial, concebido a partir de trechos de conversas com artistas e relatos de viagens, Tadeu Jungle (in COMPANHIA ANTARCTICA PAULISTA, 1998, p.49) ainda caracterizou o país como “[...] vários lugares estranhos

**1** Em setembro de 2017, o Santander Cultural, de Porto Alegre, convidou o curador Galdêncio Fidelis para organizar a mostra *Queer Museum*, com trabalhos que se reportassem ao debate sobre gênero e sexualidade. Após ser pressionada em comentários na internet, a instituição, no entanto, fechou a exposição. Semanas depois, o 35º Panorama da Arte Brasileira (*Brasil por multiplicação*), curado por Luiz Camillo Osório, no MAM de São Paulo, foi alvo de mais um ataque. Apresentada na noite de abertura, a obra *La bête* (2015/2017), de Wagner Schwartz, fazia alusão à estrutura flexível e manipulável dos *Bichos* (1960), de Lygia Clark. Ao invés da escultura, era o corpo nu do artista que se tornava suporte para uma *performance* interativa. A participação espontânea de uma criança, acompanhada de sua mãe, foi filmada por alguém da plateia e, sem o devido contexto, passou a circular na internet e suscitar acusações de pedofilia. Tanto Fidelis quanto Osório, Schwartz e a mãe da criança sofreram perseguição e tiveram que responder judicialmente. O caso repercutiu ainda em um terceiro evento de arte contemporânea inaugurado em outubro daquele ano. Por uma medida de precaução do conselho do Museu de Arte de São Paulo, a mostra *Histórias das sexualidades*, com curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lília Schwarcz e Pablo León da La Barra e obras de mais de cem artistas, do Brasil e do mundo, restringiu a visitação de menores de 18 anos. Devido à pressão do público e da classe artística, a medida foi revogada no início de novembro.

**2** *Brasilien: Ein Land der Zukunft* [Brasil, um país do futuro], 1941.

3 “*Ariel* [de José Henrique Rodó, 1990] se convirtió en un texto fundacional para los idearios latinoamericanistas, donde la juventud se enarbolaba como garantía de porvenir” (MOYA, 2013, p.54).

4 Jane Guyer (2007, p.409) apresentou o “*near future*” como “the reach of thought and imagination, of planning and hoping, of tracing out mutual influences, of engaging in struggles for specific goals, in short, of the process of implicating oneself in the ongoing life of the social and material world that used to be encompassed under an expansively inclusive concept of ‘reasoning’”.

entre si / belo e sedutor suas contradições o tornam ainda mais único / imaturo jovem e gostoso / provavelmente muito maior e mais bonito do que eu imagino”. Com adjetivos como “imaturo”, “jovem” e “gostoso”, o autor situou sua perspectiva do Brasil no limiar de uma descrição que poderia ter sido feita para designar um indivíduo, visto que, mais do que uma idade, sugere um comportamento ou personalidade.

Em um estudo sobre identidade brasileira feito na década de 1980, o sociólogo Renato Ortiz (1994, p.15) abordou a construção de um “caráter nacional” como forma da intelectualidade do país, influenciada por teorias históricas evolucionistas do século XIX, explicar um “atraso” em relação à Europa. Só no “futuro próximo, ou remoto” poderia se vislumbrar “a possibilidade de o Brasil se construir enquanto povo, isto é, como nação”. A visão teleológica também contribuiu para se formular um ideário sobre a América Latina como “continente jovem” (MOYA, 2013, p.54). Nadia Moya Moreno identificou em obras literárias do início do século XX caracterizações de uma personalidade latino-americana na qual, ao contrário do funcionalismo e da objetividade atribuídos à cultura estadunidense, subjaz um estado de busca permanente, “a juventude se alça como garantia do porvir”<sup>3</sup> (loc. cit.).

Enquanto os países imperialistas da Europa e da América do Norte incutiram ideias de futuro no desenvolvimento industrial, social e cultural, as colônias e ex-colônias inevitavelmente as vivenciaram atreladas à aceitação da espera e da distância diante de um fim almejado. Já dizia Mário Pedrosa (apud ARANTES, 2004, p.116) que o Brasil havia sido “condenado ao moderno”, ou seja, a uma marcha atrelada aos ritmos e propósitos de países hegemônicos, muitas vezes incompatíveis com a experiência local.

Diante dos variados mecanismos de projeção – entre os quais a economia, a gestão pública, a religião, a moral e a arte, já como resposta aos aspectos anteriores –, sai enfraquecida uma dimensão política do presente, afeita não apenas à idealização de planos de mudança, mas às suas concretizações e continuidades. O conceito de “esvaziamento do futuro próximo”, de Jane Guyer (2007, p.407), ajudou a formar o instrumental teórico com que esta tese discutiu os efeitos nocivos de uma ênfase no “longo prazo”, e de uma conseqüente diminuição do foco em um horizonte imediato, no qual se dão os “processos de empoderamento na vida social e material”<sup>4</sup> (loc. cit.).

Dentro de um marco pós-colonial, Homi Bhabha (2010, p.23) acercou uma temática semelhante ao diagnosticar a instrumentalização da distância, tanto temporal quanto geográfica, na convenção de um parâmetro de “contemporaneidade cultural”.

“Além” significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou limite – o próprio ato de ir além – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente” que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de



algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural. [...] Se o jargão de nossos tempos – pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo – tem algum significado, este não está no uso popular do “pós” para indicar sequencialidade – feminismo posterior – ou polaridade – antimodernismo. Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. (loc. cit.)

Como frutos de uma temporalidade e dos marcadores com os quais os circuitos da arte organizam discursos, a construção social e a sobrevalorização dos jovens artistas constituem um fenômeno que aqui se procurou problematizar. A despeito da visibilidade de mecanismos calcados no desejo de sincronizar ritmos coletivos de emergência e legitimação, como muitas vezes o são as mostras geracionais, coube refletir sobre o fato de ofuscarem narrativas da diferença, capazes de enfatizar particularidades das trajetórias de cada artista. De acordo com Bhabha (2010), em detrimento de um foco no que vem depois – o jovem artista, o novo talento, a nova geração, tudo passível de descarte inconsequente dentro de um sistema programado por mudanças periódicas –, convém buscar formas de reinvestir as novidades para complexificar o presente e suas narrativas históricas de passado e também de futuro.

Situado dentro de um recorte de tempo expandido, que permitiu articular a mostra levada a cabo em São Paulo em 1996 com uma série de fatores da conjuntura artística brasileira naquela década, o estudo de caso do *Antarctica Artes com a Folha* deu contornos concretos para esta reflexão. Contrariando uma tendência vigente em outros projetos afins, as carreiras da maior parte dos selecionados para a exposição se comprovaram longevas e exitosas no decorrer dos anos. Não se pode creditar esse desdobramento a uma ação prolongada ou estrutural do projeto, pois ele concentrou seus recursos no curto prazo e, afinal, terminou só tendo uma edição.

Os méritos de continuidade e sucesso são dos artistas e da qualidade de suas obras. Em torno deles, pode ainda ser situada uma confluência de motivadores que tangenciam o *Antarctica*, mas o extrapolam. A curadoria reuniu os 62 nomes e estabeleceu um acompanhamento crítico e uma parceria, em alguns casos mantidos até hoje. Antes do trabalho curatorial, no entanto, uma série de outras iniciativas (salões, escolas, grupos independentes, mostras em museus, centros culturais e galerias) ajudou a prospectar e formar esses artistas. O crescimento do circuito de arte brasileira durante a década de 1990, por sua vez, aumentou os espaços para eles atuarem no país e no exterior, em âmbitos institucional e comercial.

De forma mais episódica, mas sem dúvida eficaz, o projeto contribuiu para expor essas obras inaugurais em um pavilhão nobre e vizinho

à Bienal; divulgá-las à exaustão, junto aos nomes e imagens dos seus autores, no jornal mais lido do país; e, finalmente, registrá-las em um livro bilingue, editado com excelência gráfica para os padrões da época e distribuído para especialistas. Na camada midiática desse empreendimento, verificou-se que, conforme prescrito por Guy Debord (1997, p.106), a juventude foi irrefutavelmente apropriada como “capital”, moeda simbólica para alavancar o que a ela fosse atrelado, a começar pelas marcas dos patrocinadores, alçadas ao título do projeto.

Contudo, ao situar o conceito de juventude no centro de uma rede de agentes e pautas cujas temporalidades e espacialidades remontam à dinamização de uma infraestrutura de eventos; à urgência por discursos para e sobre o Brasil; aos trânsitos curatoriais e artísticos; a uma perspectiva inevitavelmente polifônica de representações, procurou-se vislumbrá-lo também como campo de invenção e disputas. Um centro que, de acordo com Bhabha (2010), configurou-se “ex-cêntrico”, deslocado pelos excessos e faltas que o objeto de estudo e esta tese não se eximem de ter.



**BIBLIOGRAFIA****ARTIGOS E LIVROS**

ADAM, Barbara. Memory of futures. *KronoScope*, n. 4, 2004, p.297-315.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. Disponível em: <[https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/ADORNO\\_\\_Theodor.\\_Teoria\\_Est\\_\\_tica.pdf](https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/ADORNO__Theodor._Teoria_Est__tica.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Coleção Humanitas.)

AGUILAR, Nelson. Galeria Camargo Vilaça. <<http://aguilar.art.br/web/cr37/arcor/txtcamargovilaca.html>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienal de São Paulo: a era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Heloisa Buarque; SZWAKO, José (orgs.). *Diferenças, igualdades*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale, 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*. New York: New York Graphic Society, 1968.

ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

\_\_\_\_\_. *Salon to Biennial – Volume 1: 1863-1959*. New York: Phaidon, 2008.

\_\_\_\_\_. A Canon of Exhibitions. *Manifesta Journal*, n. 11, spring/summer 2011.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1981.

\_\_\_\_\_. Uma jovem pintura em São Paulo. In: *Pintura como meio*. São Paulo: MAC-USP, 1983.

\_\_\_\_\_. *Textos do trópico de capricórnio*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. *Funarte e a arte brasileira contemporânea: políticas culturais públicas no INAP e CEAU*. Campinas, 2016. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. São Paulo, 2014. Tese (doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. The Production of Belief. In: CORNEL, Lauren; GIONI, Massimiliano; HPTMAN, Laura et al. *Younger than Jesus: the Generational Book*. New York: New Museum, 2009.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. A juventude é apenas uma palavra. Entrevista concedida a Anne-Marie Métaillé. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/127558368/BOURDIEU-Pierre-A-Juventude-e-apenas-uma-palavra>>. Acesso em: 8 jul. 2015.

BUENO, Guilherme. Arte sem geração. In: VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane; WEISSET, Rachel et al. *Global conceptualism: points of origin, 1950-1980*. New York: The Queens Museum of Art, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CARVALHARES, Maria Helena. Geração 80: a pós-modernidade pictórica. *Marcelina: Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*, ano 2, n. 3, 2009. p.98-108.

CASTRO, Elisa Guaraná de. Juventude. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque; SZWAKO, José (orgs.). *Diferenças, igualdades*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Cronologia das artes plásticas, referências 1975-1995*. Pesquisadoras: Andrea Camargo Guimarães, Maria Adelaide do Nascimento Pontes, Maria Olímpia de Mello Vassão e Renata Lucas. Estagiárias: Andrea Andira Leite e Claudia de Brito Lameirinha. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010a.

\_\_\_\_\_. *20 anos do programa de Exposições*: entrevista com Lorenzo Mammì. 2010b. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/entrevista.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade na arte brasileira dos anos 80. *ARS*, v. 15, 2010.

\_\_\_\_\_. *No calor da hora*: dossiê jovens artistas paulistas, década de 1980. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

\_\_\_\_\_. Da Faap para a Triângulo, da Triângulo para a Faap. In: TREVISAN, Ricardo (org.). *Casa Triângulo 25 anos*. São Paulo: Editora Ipsis, 2014.

CINTO, Sandra. *Depoimento sobre os 20 anos do programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo*. 2010. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. São Paulo: Zouk, 2011.

CLARK, T. J. The Conditions of Artistic Creation. *Times Literary Supplement*, 21 maio 1974, p.561-2. Disponível em: <[https://lauradufresne.files.wordpress.com/2013/12/t-j-clark\\_the-conditions-of-artistic-creation.pdf](https://lauradufresne.files.wordpress.com/2013/12/t-j-clark_the-conditions-of-artistic-creation.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2017.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu, 2016.

CROW, Thomas. *Painters and Public Life*. Disponível em: <<https://www.msu.edu/course/ha/445/crowpainter.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.

CYPRIANO, Fábio; MARINS, Mirtes (orgs.). *História das exposições / casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2015.

DANTO, Artur. *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

DEBERT, Guita Grin. A invenção da terceira idade e a rearticulação de formas de consumo e demandas políticas. xx Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, 1996. *Anais...* Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_34/rbcs34\\_03.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_34/rbcs34_03.htm)>. Acesso em: 27 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Velhice e o curso de vida pós-moderno. *Revista da USP*, n. 42, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28456>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DOS ANJOS, Moacir. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. (org.). *Invenção de mundos: coleção Marcantonio Vilaça*. Recife: Instituto Cultural Banco Real, 2006.

\_\_\_\_\_. *Contraditório*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

ENGELS, Friederich; MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

FABRIS, Annateresa; CHAIMOVICH, Felipe; LAGNADO, Lisette et al. (orgs.). *Histórias e(m) movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

FARIAS, Agnaldo. Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 1994). In: *Bienal Brasil Século xx* (curadoria de Nelson Aguilar). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Bienal 50 anos: 1951 – 2001*. São Paulo: Unisys, 2001.

\_\_\_\_\_.; DOS ANJOS, Moacir. *Geração da Virada: 10+1, os anos recentes da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico.)

\_\_\_\_\_. (org.). *Arte contemporâneo brasileiro: documentos y críticas*. Santiago de Compostela: Dardo, 2009.

FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. Disponível em: <[http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado)>. Acesso em: 28 nov. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade – a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FRASER, Nancy. Transnationalizing the Public Sphere: on the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World. In: БАННАВИВ, Seyla; SHAPIRO, Ian; PETRANOVICH, Danilo. *Identities, Affiliations and Allegiances*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p.45-66.

FREIRE, Cristina (org.). *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. Território de liberdade: um museu de arte contemporânea durante a ditadura militar no Brasil. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Feleccissimo de Camargo (orgs.). *Já! emergências contemporâneas*. Belém: Edufpa; Mirante- Território Móvel, 2008.

\_\_\_\_\_. *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.380-8.

GIELDEN, Pascal; DE BRUYNE, Paul (orgs.). *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Roterdã: NAI Publishers, 2009. (Arts in Society.)

GRASSKAMP, Walter (org.). Mythos Documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte. *Kunstforum International*, Cologne, v. 49, 1982.

GREENHOUSE, Carol. *A Moment's Notice: Time Politics Across Cultures*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

GREGORI, Maria Filomena. *Viração: experiências de meninos nas ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



GROYS, Boris. The Obligation of Self-Design. In: *Going Public*. New York: Steinberg Press, 2009. (E-Flux Journal.)

\_\_\_\_\_. *On the New*. New York: Verso Books, 2014.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. "Geração 80" ou como matei uma aula de arte num shopping center. In: CANONGIA, Lígia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2010.

GUYER, Jane. Prophecy and the Near Future: Thoughts on Macroeconomic, Evangelical, and Punctuated Time. *American Ethnologist*, n. 34, 2007, p.409-21.

HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. Globalização e democracia. In: *Vozes no milênio*. Para pensar a globalização. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. p.15-21.

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

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p.359-70. (Coleção N-Imagem.)

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMENSON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1992.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Jovem arte contemporânea no MAC da USP*. São Paulo, 1999. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp*, v. 8, 2006, p.91-8.

JORDÃO, Fabrícia. As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). *ARS*, ano 14, n. 27, 2016, p.179-204.

JUNGLE, Tadeu. Cara, esquece o Sgt. Peppers!. In: *ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA* (catálogo). São Paulo: CosacNaify, 1998. p.46-53.

KAC, Eduardo. *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge: MIT Press, 2007.

\_\_\_\_\_. O movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80. *ARS*, v. 11, n. 22, 2014, p.30-51. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v11n22/2178-0447-ars-11-22-0031.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

LABRA, Daniela. Internacionalização da arte brasileira a partir dos anos 80 e a construção de Hélio Oiticica e Lygia Clark como referências canônicas dessa produção artística. *Arte&Ensaios: Revista do PPGAV-EBA*, Nº33, jun. 2017, p.96-111.

LAGNADO, Lisette. La instauración, entre la instalación y la performance. *Lapiz: Revista Internacional de Arte*, Madri, jul./set. 1997, p.124-132.

\_\_\_\_\_. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Editora DBA, 1998.

\_\_\_\_\_. O malabarista e a gambiarra. *Trópico*, Dossiê Cultura Brasileira, 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: 10 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Tão, tão, tão contemporâneo. In: FABRIS, Annateresa; CHAIMOVICH, Felipe; LAGNADO, Lisette et al. (org.). *Histórias e(m) movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. Marepe, querido. *Tatuí*, Recife, n. 12, 2012, p.61-4.

\_\_\_\_\_. et al. *Cultural Antropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998*. London: Afterall, 2013. (Exhibition Histories.)

LEACH, Edmund. Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time. *Rethinking Anthropology Journal*, 1961, p.124-36.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *História dos jovens*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkley: University of California Press, 1973.

\_\_\_\_\_.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: BARTHOLOMEU, Cezar; TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Arte & Ensaios...* Rio de Janeiro, n. 25, maio 2013, p.150-65.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. *Área experimental – um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970*. Colóquio Histórias da Arte em Exposições, Campinas, 2014. *Anais...*, p.170.

LOUZADA, Heloisa. VI JAC: experimentação na construção institucional da história da arte contemporânea brasileira durante a ditadura militar. VII Encontro de História da Arte, Universidade de Campinas, 2011. *Anais...* Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Heloisa%20Olivi%20Louzada.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

LUZ, Angela Ancora. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.

\_\_\_\_\_. Salões oficiais de arte no Brasil – um tema em questão. *Arte&Ensaios*, revista da pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 13, 2006.

MAIA, Ana Maria. *Arte veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MAMMÍ, Lorenzo. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos*, jun. 2001, p.77-86.

MANESCHI, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo (orgs.). *Já! Emergências contemporâneas*. Belém: Edufpa; Mirante – Território Móvel, 2008.

MANNHEIM, Karl. The Sociological Problem of Generations. In: CORNEL, Lauren; GIONI, Massimiliano; HPTMAN, Laura et al. *Younger than Jesus: the Generational Book*. New York: New Museum, 2009.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora Unicamp, 2010. (Gêneros & Feminismos.)

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE. Memória Lage, 2015, s.p. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/>>. Acesso em: 3 maio 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista História e Cultura Material*, São Paulo, 1993, p.9-42.

MESQUITA, Ivo. *Leonilson – use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: CosacNaify, 1997.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *A cultura é um bom negócio*. Cartilha educativa editada e distribuída pelo Governo Federal do Brasil em 1995.

MORAIS, Frederico. O crítico-criador. Entrevista concedida a Gonçalo Aguiar. *Cronópios*, 25 maio 2008. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 13 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Manifesto do corpo à terra. *ICAA Documents*, 2015, p.5-6. Disponível em: <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110794/language/en-us/Default.aspx>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

MOURA, Sabrina (org.). *Panoramas do Sul: leituras*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

MOYA, Nadia Moreno. *Arte y juventude: El Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia*. Bogotá: La Silueta Editoriales, 2013.

MUSEU DE ARTE MODERNA. *Núcleo Contemporâneo*. Disponível em: <<http://mam.org.br/faca-parte/nucleo-contemporaneo/>>. Acesso em: 29 ago. 2017

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. São Paulo, 2013. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

NEW MUSEUM ARCHIVE. The Generational Triennial: Younger Than Jesus. Disponível em: <<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/937>>. Acesso em: 1 abr. 2015.

NUMAS – NÚCLEO DE MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA. Documento de apresentação. *Cadernos de Campo*, n. 21, 2012.

O GRIVO; FREITAS, Roberto. *Cine Olho: uma abordagem do início do cinema*. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.ogrivo.com/og/wp-content/uploads/2016/03/cine-olho-.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2017.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Posição e programa, 1966*. Programa Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

OLBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating: Interview with Walter Zanini*. Zurique: JRP | Ringier, 2006.

OLIVA, Achille Bonito. La transvanguardia italiana. 1979. In: FEO RODRIGUEZ, Noemi. *Achille Bonito Oliva y La Transvanguardia Italiana*. Múrcia: Cendeac, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. The Concept of the Generation. In: CORNEL, Lauren; GIONI, Massimiliano; HPTMAN, Laura et al. (orgs.). *Younger than Jesus: the Generational Book*. New York: New Museum, 2009.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PEDROSA, Mário. *Arte ensaios*. Vol. 1. São Paulo: CosacNaify, 2016.

PONTES, Heloisa. Círculos de intelectuais e experiência social. xx Encontro da Anpocs, out. 1996. *Anais...* Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_34/rbcs34\\_04.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_34/rbcs34_04.htm)>. Acesso em: 30 nov. 2016.

PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1985.

PUCU, Isabella; MEDEIROS, Jaqueline. *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

QUINTÃO, Thales Torres. Os *media* e a construção dos caras pintadas. *Anagramas*, ano 3, edição 4, jun./ago. 2010.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*, Revista do Departamento de Sociologia da USP, São Paulo, n. 7, out. 1995, p.67-82.

\_\_\_\_\_. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

RATTEMAYER, Christian (ed.). *Exhibiting the New Art: "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form" 1969*. Londres: Afterall, 2010. (Exhibition Histories.)

REINALDIM, Ivair. Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte. *Arte & Ensaio*, n. 20, jan.-ab. 2016, p.112-39.

RIBEIRO, José Augusto. *Erika Verzutti*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer. In: *Caderno Videobrasil: Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *Geopolítica da cafetinagem*. Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; Barbalho, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios*. Salvador: Edufba, 2007.

RUIZ, Giselle. *Arte cultura em trânsito: o MAM RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

SALCEDO, Sônia. *Cenário da arquitetura na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Arte de expor: curadoria como expoiesis*. São Paulo: Nau Editora, 2015.

SALZSTEIN, Sônia. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil | uma experiência institucional*. São Paulo, 1994. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. *Novos Estudos*, n. 50, mar. 1998, p.169-89.

\_\_\_\_\_. *Depoimento sobre os 20 anos do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo*, 2010. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Negro da origem, baiano na definição: o patrimônio cultural nos anos setenta. xx Encontro Annual da Anpocs, Caxambu, 1996. *Anais...* Disponível em: < <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/20-encontro-anual-da-anpocs/gt-19/gt19-15/5436-jsantos-negro-ou-baiano/file>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloisa. Lendo canções e arriscando um refrão. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, 2005, p.210-29.

\_\_\_\_\_. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letas, 2015.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2016.

\_\_\_\_\_. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. São Paulo: Editora Vozes, 2003.

SPRICIGO, Vinícius. *Relatos de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*. São Paulo, 2009. Tese (doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Modos de representação da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fórum Permanente, 2011.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

STEEDS, Lucy (org.). *Exhibition*. Londres: Whitechapel Gallery, 2014. (Documents of contemporary art.)

\_\_\_\_\_. What Accent Does an Artwork Assume in Anel Exhibition Context?. In Instituto de História da Arte. *Working Papers, Series 2016: Nacionalidade, identidade, mobilidade: geopolítica e exposições de arte*. Lisboa: FCSH, Nova, 2016. Disponível em: <[https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2017/03/workingpapers\\_1.pdf](https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2017/03/workingpapers_1.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2015.

\_\_\_\_\_; LAFUENTE, Pablo; POINSOT, Jean-Marc et al. (eds.). *Making Art Global (Part 2): Magiciens de La Terre 1989*. Londres: Afterall, 2013. (Exhibition Histories.)

TEJO, Cristiana. *Made in Pernambuco: arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Recife, 2005. Dissertação (mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco.

THOMPSON, Edward Palmer. Time, Work and Discipline in Industrial Capitalism. *Past and Present*, n. 38, 1967, p.56-97.

TREVISAN, Ricardo (org.). *Casa Triângulo 25 anos*. São Paulo: Editora Iphis, 2014.

VANEIGEM, Raul. *Tratado del saber vivir para uso de las jovenes generaciones*. Barcelona: Anagrama, 1993.

WEISS, Rachel. *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall, 2011. (Exhibition Histories.)

WELCHMAN, John C. (org.). *Institutional Critique and After*. Zurique: JCP Ringier, 2006.

WRIGHT, Stephen. *Para um léxico dos usos*. São Paulo: Edições Aurora Publication Studio SP, 2016.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ZAMBRONI, Márcio. Marcadores sociais. *Revista Patrícia Galvão*, 2015. Disponível em: <[http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/wp-content/uploads/2015/07/ZAMBRONI\\_MarcadoresSociais.pdf](http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/wp-content/uploads/2015/07/ZAMBRONI_MarcadoresSociais.pdf)>. Acesso em: 12 abr. 2016.

ZANINI, Walter (org.). Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: *Bienal Brasil Século xx*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ZWEIG, Stefen. *Brasilien: Ein Land der Zukunft*. Bermann-Fischer: Stockholm, 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/StefanZweig-BrasilienLandDerZukunftFeedbooks> Acesso em: 1 mar. 2018.



## CATÁLOGOS

I PANORAMA de arte atual brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969.

21º PANORAMA de arte brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1993.

22º PANORAMA de arte brasileira. Curadoria de Ivo Mesquisa. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1995.

97º PANORAMA de arte brasileira. Curadoria de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997.

30º PANORAMA de arte brasileira. *Contraditório*. Curadoria de Moacir dos Anjos. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

V JOVEM arte contemporânea. São Paulo: MAC-USP, 1971.

VI JOVEM arte contemporânea. São Paulo: MAC-USP, 1972.

VII JOVEM arte contemporânea. São Paulo: MAC-USP, 1973.

XXXIX BIENNALE di Venezia. Veneza: Fondazione Biennale di Venezia, 1980.

XXIII BIENAL Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. Curadoria de Nelson Aguilar. <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2102>>. Acesso em: 01 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.23bienal.org.br/universa/puu.htm>>. Acesso em: 1 abr. 2016).

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. *Núcleo Histórico: Histórias de canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Curadoria-geral de Paulo Herkenhoff.

XXVI BIENAL de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. Curadoria-geral de Alfons Hug.

XXVII BIENAL de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006. Curadoria-geral de Lisette Lagnado.

AGUILAR, Nelson. A era da desmaterialização. In: *23ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. p.20-32.

AMARAL, Aracy. Brasil: a mulher nas artes. In: STERLING, Suzan Fisher (org.). *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*. Washington DC: NMWA – The National Museum for Women in The Arts, 1993. p.17-33.

ANTARCTICA Artes com a Folha. São Paulo: CosacNaify, 1998.

ARTE CONSTRUTORA. Organização: Jimmy Leroy, Marijane Ricacheneisky, Elcio Rossini, Luisa Meyer, Eliane Tedesco, Fernando Limberger, Nina Moraes e Lucia Koch. Rio de Janeiro: Grandjean de Montigny – Centro Cultural da PUC Rio, 1994.

\_\_\_\_\_. Organização: Carlos Pasquetti, Eliane Tedesco, Elcio Rossini, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Lucia Koch, Luisa Meyer, Marepe, Marijane Ricacheneisky, Mima Lunardi, Nina Moraes e Rochelle Costi. Porto Alegre: Ilha da Casa da Pólvora, 1996.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BIENAL BRASIL SÉCULO XX. Curadoria de Agnaldo Farias, Annateresa Fabris, Cacilda Teixeira da Costa, José Roberto Teixeira Leite, Maria Alice Milliet, Marília Saboya de Albuquerque, Nelson Aguilar, Tadeu Chiarelli e Walter Zanini. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

DOCUMENTA X. Curadoria-geral de Catherine David. Kassel: Documenta, 1997.

\_\_\_\_\_. Digital archiv. Disponível em: <[https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_x](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x)>. Acesso em: 1 mar. 2017.

FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir. *10+1: Geração da virada*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2006.

FORTES, Márcia. *Espelho cedo: seleções de uma coleção contemporânea*. Paço Imperial, Museu de Artes Moderna Aloísio Magalhães, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001-2002.

HAUS DER KULTUREN DER WELT. Site, 2010. Disponível em: <[https://www.hkw.de/en/hkw/geschichte/ort\\_geschichte/ort.php](https://www.hkw.de/en/hkw/geschichte/ort_geschichte/ort.php)>. Acesso em: 1 fev. 2018.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outro/s*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *A presença do ready-made*. Curadoria de Lisette Lagnado. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1993.

OLIVA, Achille Bonito; KONTOVA, Helena. *Emergency / Emergenza*. Roma: Flash Art, 1993.

PROJETO CÂMARAS. Organização: Carlos Pasquetti, Lucia Koch, Fernando Limberger, Renato Heuser, Nina Moraes, Eliane Tedesco, Jimmy Leroy, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky, Iran do Espírito Santo e Elsio Ros-sini. Porto Alegre: Solar dos Câmaras, 1992.

REVISTA MÓDULO. *Edição Especial Como vai você, Geração 80?* Rio de Janeiro, 1984.

RUMOS ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. *Mapeamento nacional da produção emergente 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural, Imprensa Oficial do Estado, Editora da Unifesp, 2000.

#### **MATÉRIAS DE JORNAL E REVISTA**

A4 COMUNICAÇÃO. *Antarctica e Folha de S.Paulo investem no talento de jovens artistas*. (press-release.)

ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA. *Revista da Folha*, 25 set. 1996. (Anúncio publicitário.)

A MULTIDÃO virá transbordar a praça de alegria e esperança, convicção e patriotismo. *Folha de S.Paulo*, 25 jan. 1984.

ANTARCTICA Artes com a Folha escolhe seus premiados. *Folha de S.Paulo*, 2 out. 1996.

ANTARCTICA Artes com a Folha ganha novo serviço on-line. *Folha de S.Paulo*, 23 jun. 1996.

ANTARCTICA Artes com a Folha recupera Niemeyer. *Folha de S.Paulo*, 14 set. 1996.

ANTARCTICA Artes com a Folha retorna. *Folha de S.Paulo*, 28 set. 1998.

ANTARCTICA e Folha incentivam a arte. *About*, 8 mar. 1996.

ANTONIO Dias visita Antarctica Artes com a Folha. *Folha de S.Paulo*, 28 set. 1996.

Artistas fazem happening na Ilha de Paquetá. *Jornal do Brasil*, 2 fev. 1987, p.2.

BARROS, Stella Teixeira de. Divergências indicam rumos. *Folha de S.Paulo*, 25 set. 1996.

BEN Neill prioriza experimentação. *Folha de S.Paulo*, 28 mai. 1996.

BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda visual dos anos 70. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1976.

CANADENSE Stan Douglas mostra instalação "Overture". *Folha de S.Paulo*, 28 jul. 1996.

CANTON, Katia. *Antarctica Artes com a Folha* revela nova língua. *Folha de S.Paulo*, 18 out. 1996.

CASA Triangulo abre retrospectiva na FAAP. *Estado de S.Paulo*, 10 out. 1992.

CAVERSAN, Luiz. Curadores garimpam talentos. *Folha de S.Paulo*, 22 jun. 1996.

CHIARELLI, Tadeu. Casa Triangulo confirma audácia. *Estado de S.Paulo*, 30 nov. 1994.

COMEÇA hoje a maior mostra de novos talentos da arte brasileira (anúncio). *Folha de S.Paulo*, Caderno Esportes, 29 set. 1996.

CRESCER venda de arte brasileira em Madri. *Estado de S.Paulo*, 19 fev. 1997.

CRIANÇAS excepcionais visitam *Antarctica Artes com a Folha*. *Folha de S.Paulo*, 2 nov. 1996.

CULTURA faz empresas aparecerem. *Folha de S.Paulo*, 6 maio 1996.

CURADORIA critica inclusão de um artista. *Folha de S.Paulo*, 7 ago. 1996.

DEBATE vai analisar tecnologia nas artes. *Folha de S.Paulo*, 28 maio 1996.

ENCARTE especial *Antarctica Artes com a Folha*. *Folha de S.Paulo*, 22 set. 1996.

ESTRATÉGIA cultural é tema de debate. *Folha de S.Paulo*, 5 maio 1996.

FIORAVANTE, Celso. A vez dos jovens. *Revista da Folha*, 21 jul. 1996a.

\_\_\_\_\_. *Antarctica Artes com a Folha* escolhe seus premiados. *Folha de S.Paulo*, 5 out. 1996b.

\_\_\_\_\_. *Antarctica Artes com a Folha* seleciona 62 artistas. *Folha de S.Paulo*, 1 ago. 1996c.

\_\_\_\_\_. Antartica Artes com a Folha traz de tudo um pouco. *Folha de S.Paulo*, 27 set. 1996d.

\_\_\_\_\_. Artistas colhem frutos do Antartica Artes com a Folha. *Folha de S.Paulo*, 15 nov. 1996e.

\_\_\_\_\_. Artistas fazem prévia do Antartica Artes com a Folha. *Folha de S.Paulo*, 26 set. 1996f.

\_\_\_\_\_. Coletiva revela 12 artistas emergentes. *Folha de S.Paulo*, 30 maio 1996g.

\_\_\_\_\_. Galerias preparam suas armas para enfrentar Bienal. *Folha de S.Paulo*, 15 jul. 1996h.

\_\_\_\_\_. Hoje é o último dia do Antartica Artes com a Folha. *Folha de S.Paulo*, 17 nov. 1996i.

\_\_\_\_\_. Sexo e religião convivem no jovem artista brasileiro. *Folha de S.Paulo*, 20 maio 1996j.

\_\_\_\_\_. Brasileiros conquistam o mundo. *Folha de S.Paulo*, 10 fev. 1997a, p.8.

\_\_\_\_\_. Desenhos de Leonilson lançam nova editora de arte. *Folha de S.Paulo*, 8 out. 1997b, s.p.

\_\_\_\_\_. Instalação ganha corpo e espaço em eventos na cidade. *Folha de S.Paulo*, 8 dez. 1998, s.p.

GANCIA, Barbara . 21ª Bienal tem aroma de peixaria. *Folha de S.Paulo*, Caderno São Paulo SP, Coluna Talk of the town, 9 out. 1991, p.2.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala Experimental. *Malasartes*, n. 3, abr.-jun. 1976.

GIELOW, Igor. Trabalho de Mapplehorpe é vetado em galeria inglesa. *Folha de S.Paulo*, 12 maio 1996.

GUTKOSKI, Cris. Mostra recebe 7 mil pessoas no primeiro dia. *Folha de S.Paulo*, 30 set. 1996.

IBIRAPUERA, 2100 obras de arte. *Folha de S.Paulo*, 20 out. 1996.

JONATHAN Gall realiza performance. *Folha de S.Paulo*, 17 out. 1998, s.p.

JOVEM artista é tema de debate. *Folha de S.Paulo*, 28 ago. 1996.

JÚRI internacional escolhe vencedores. *Folha de S.Paulo*, 25 set. 1996.

KODIC, Marília. Uma artista fora de ordem. *Revista Cult*, mar. 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/uma-artista-fora-da-ordem/>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

LAGNADO, Lisette. Produção se afirma como testemunho pessoal. *Folha de S.Paulo*, 24 set. 1996.

LEWISON, Jeremy. Review: "Bilderstreit" and "Magiciens de la Terre". *The Burlington Magazine*, 1 out. 1989. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/884068?ref=no-x->>. Acesso em: 1 out. 2017.

MAIOLINO, Anna Maria et al. A velha arte agora. *Jornal de Debates*, 15 a 21 mar. 1976.

MAMMÌ, Lorenzo. A arte é portadora de verdade permanente. *Folha de S.Paulo*, 23 set. 1996.

MARACY, Heinar. Computador acelera artista plástico. *Folha de S.Paulo*, 30 dez. 1996.

MONACHESI, Juliana. Rosana Monnerat expõe arte existencial. *Folha de S.Paulo*, 31 jul. 1999, s.p.

MORAES, Angélica de. Arte brasileira conquista o mundo. *Estado de S.Paulo*, 22 jan. 1997a, p.D5.

\_\_\_\_\_. Brasileiros são presença forte na ARCO'97. *Estado de S.Paulo*, 13 fev. 1997b.

\_\_\_\_\_. Cresce venda de arte brasileira em Madri. *Estado de S.Paulo*, 19 fev. 1997c, p.D2.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*, fev. 1970a.

\_\_\_\_\_. Geração Tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, 9 maio 1970b.

MOSTRA procura o artista universal. *Folha de S.Paulo*, 4 out. 1996, p.A-8.

OLIVA, Fernando. Antartica Artes com a Folha: mostra vai à Pinacoteca. 8 out. 1998, s.p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Trânsito de linguagens e suportes caracteriza arte contemporânea. *Folha de S.Paulo*, 26 set. 1996.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Antártica Artes com a Folha começa hoje em SP. *Folha de S.Paulo*, 29 set. 1996a.

\_\_\_\_\_. Ibirapuera volta a ser centro de artes. *Folha de S.Paulo*, 3 out. 1996b.

PONTUAL, Roberto. Falam os artistas. *Jornal do Brasil*, 10 mar. 1976.

PRATA, Isabella. O mercado de arte contemporâneo frente à realidade. *The São Paulo Journal*, jun. 1996.

PRINCESINHA das artes. *Veja*. set. 1984, p.1.

PROJETO divulga artistas selecionados. *Folha de S.Paulo*, 31 jul. 1996.

PROJETO pedia renovação na arte. *Folha de S.Paulo*, 8 out. 1998, p.9.

PROJETO percorre todos os estados. *Folha de S.Paulo*, 4 mar. 1996.

PROJETO vai revelar geração século 21. *Folha de S.Paulo*, 1 mar. 1996.

REIS, Paulo. Novos noventa no Paço Imperial. *Jornal do Brasil*, 21 jun. 1994.

SÃO PAULO dá início à supersemana de arte contemporânea. *Folha de S.Paulo*, 30 set. 1996.

## ENTREVISTAS

Adriano Pedrosa, São Paulo, janeiro de 2017

Álvaro Razuk, São Paulo, outubro de 2016

Angela Madalena, Sorocaba, agosto de 2017

Angélica Morais, São Paulo, setembro de 2017

Bia Aydar, São Paulo, maio de 2016

Cabelo, Rio de Janeiro, janeiro de 2018

Celso Fioravante, São Paulo, maio de 2016

Dan Cameron, Nova Iorque, maio de 2017

Divino Sobral, Goiânia, setembro de 2017

Eli Sudbrack, São Paulo, setembro de 2017

Erika Verzutti, São Paulo, outubro de 2017

Gabriele Gomes, Rio de Janeiro, novembro de 2017

Isabella Prata, São Paulo, março de 2016

José Rufino, João Pessoa, agosto de 2017

Laura Lima, Rio de Janeiro, outubro de 2016

Lisette Lagnado, Rio de Janeiro, outubro de 2016

Lorenzo Mammì, São Paulo, novembro de 2016

Lucia Koch, São Paulo, janeiro de 2018  
Marcos Moraes, São Paulo, agosto de 2017  
Marepe, São Paulo, março de 2018  
Marion Strecker, São Paulo, julho de 2017  
Martinho Patrício, João Pessoa, setembro de 2017  
Matinas Suzuki Júnior, São Paulo, abril de 2016  
Raquel Garbelotti, Vitória, setembro de 2017  
Ricardo Trevisan, São Paulo, janeiro de 2018  
Rivane Neuenschwander, São Paulo, junho de 2016  
Sandra Cinto, São Paulo, abril de 2017  
Stela Barbieri, São Paulo, setembro de 2017  
Stella Teixeira de Barros, São Paulo, janeiro de 2017  
Tadeu Jungle, São Paulo, janeiro de 2017





