





Ministério da Cultura e BB Asset apresentam

Fullgás

Artes visuais e anos 1980 no Brasil

Organização

Amanda Tavares, Raphael Fonseca e Tálisson Melo

Banco do Brasil apresenta *Fullgás – artes visuais e anos 1980 no Brasil*. Com curadoria de Raphael Fonseca e curadoria-adjunta de Amanda Tavares e Tálisson Melo, a exposição inédita oferece um panorama abrangente da arte brasileira da década de 1980.

Reunindo mais de 300 obras de artistas de todas as regiões do país, a mostra apresenta ao público a produção artística de uma geração que vivenciou as transformações culturais e estruturais no Brasil entre 1978 e 1993. Além das obras de arte, a exposição integra elementos da cultura visual da época, como revistas, capas de discos, panfletos e outros objetos que refletem o impacto dos meios de comunicação daquele período.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reforça seu compromisso com a valorização da arte nacional, aproxima as gerações da produção artística dos anos 1980 e amplia a conexão dos brasileiros com a cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

A BB Asset, empresa do Banco do Brasil, é responsável pela gestão de mais de 1.200 fundos de investimento para quase 3 milhões de pessoas que buscam realizar seus sonhos.

Líder nacional no setor de fundos de investimento, detém aproximadamente 20% do mercado e administra um patrimônio líquido acima de R\$ 1,6 trilhão¹. Além disso, é reconhecida pela qualidade de sua gestão com as maiores notas das agências de classificação de risco Fitch Rating e Moody's.

Nossas soluções de investimento estão disponíveis para atender à ampla variedade de objetivos de nossos clientes. Como líder de mercado, entendemos nossa responsabilidade na atuação em prol dos desenvolvimentos ambiental, social, de governança corporativa e cultural.

Com o objetivo de agregar valor à sociedade, a BB Asset patrocina iniciativas como a exposição *Fullgás – artes visuais e anos 1980 no Brasil*. Porque, além de gerir ativos financeiros, investir em arte e cultura – para a maior gestora de fundos do Brasil – também é melhorar a vida das pessoas! E esse é o nosso propósito!

BB Asset: busque mais para seus investimentos!

BB Asset

¹ Dados do ranking da Anbima de julho de 2024.

EXPOSIÇÃO Exhibition	Projeto de Iluminação Lighting Design André Boll	Equipe de Montagem Fina Set up Team Carlos Eduardo Ferreira Daniel Nogueira de Lima Elvis Vasconcelos Moreira Federico Gómez Romero Hélio Bartsch Juan Manuel Wissocq Juan Sebastian Castro Cordeiro Luís Fernando Narcizo Gomes Luis Fernando Rocha Miguel de Freitas Ribeiro Ricardo Firmino Pereira Willians Pereira da Silva	CATÁLOGO Catalogue
<i>Fullgás</i> – artes visuais e anos 1980 no Brasil Fullgas – visual arts and the 1980s in Brazil	Projeto Audiovisual Audiovisual Design Patrícia Mesquita	Construção da Expografia Exhibition Construction Secall Cenografia	Organização editorial Editors Amanda Tavares Raphael Fonseca Tálisson Melo
Realização Presentation Ministério da Cultura Centro Cultural Banco do Brasil	Projetos de Elétrica, Estrutura e Segurança Electrical, Structural and Safety plans Murilo Jarreta	Execução do Projeto de Iluminação Lighting Project Execution Santa Luz	Produção Editorial Editorial production arte3
Patrocínio Sponsorship BB Asset	Produção Executiva Executive Production arte3	Execução do Projeto de Iluminação Lighting Project Execution Santa Luz	Desenho gráfico Graphic Design Estúdio Margem (Alexsandra Lindenberg Utchitel João Pedro Nogueira) Assistência Assistant Leticia Souza
Curadoria-Geral Head Curatorship Raphael Fonseca	Coprodução Co-production conceito	Revisão de Texto Proofreading Fabiana Pino Mariana Delfini	Ensaio Essays Amanda Tavares Braulio Tavares Divino Sobral Eduardo de Jesus Flávia Rios Ima Célia Guimarães Vieira Leo Felipe Raphael Fonseca Tálisson Melo Vera Cepêda
Curadoria Adjunta Associate Curatorship Amanda Tavares Tálisson Melo	Coordenação de Produção Executiva Executive Production Coordinator Ana Helena Curti Equipe de Produção Executiva Executive Production Team Eduardo Toni Raele Rodrigo Primo	Tradução Translation Thomas Mathewson	Textos Biográficos Biographic texts Amanda Sammour
Assistência de Curadoria Curatorial Assistance Amanda Sammour Juliana Reolon Kamyla Belli	Assistência de Produção Production Assistants Fernando Lion Gabriela Caetano	Transporte Transport Millenium Transportes e Logística	Tradução Translation Thomas Mathewson
Estagiária de Curadoria Curatorial Intern Gabriela Reolon	Produção Local Local Production Tatiana Belli	Restauração Restoration Atelier Raul Carvalho Gina Stoffle Lys Documenta	Revisão Proofreading Fabiana Pino Mariana Delfini
Argumento Inicial Created by Amanda Tavares Breno de Faria Raphael Fonseca	Fotografia e Filmagem Photography and Film Lua Morales Rafael Salim	Agência de Turismo Travel Agency PBTravel	Tratamento de Imagens e Impressão Image Processing and Printing Ipsis Gráfica e Editora
Consultores Consultants Acervo Bajubá Angella Schilling Ayrson Heráclito Cecília Bedê Divino Sobral Keith Tito Lisette Lagnado Marco Antonio Lima Marcus Lontra Marisa Mokarzel Paulo Reis Ricardo Basbaum Sandra Makowiecky Sânzia Pinheiro Solange Farkas Vania Leal Vone Petson	Conservação Conservation Bernadette Ferreira Denyse L.A.P. da Motta Livia Lira Márcia Fernandes	Administração Financeira Financial Administration João Calmon	Tiragem Print run 2.200 exemplares (1ª impressão) 2200 copies (1st printing)
Projeto Expográfico Exhibition Design Juliana Godoy Assistência Assistants Julia Arbex Leticia Santos Vitor Delaqua	Assessoria de Imprensa Press Office Midiarte Comunicação Beatriz Caillaux	Assessoria Jurídica Legal Advice Olivieri e Associados	Todas as imagens são de autoria de Rafael Salim, com exceção de: (All images are by Rafael Salim, except for:) Eduardo Ekenfels p.25; Fabio del Re & Carlos Stein pp. 66, 67; Fabio Del Re p.17; Fernanda Magalhães pp.178, 179; Filipe Berndt pp.141, 180, 181; Gabi Carrera p.140; Hélio Ferverza p. 25; Jaime Acioli pp.19, 152; João Pini p.124; José Israel Abrantes p. 90; Manuel Águas & Pepe Schettino p.81; Octavio Cardoso p.76; Projeto Fernando Zarif pp.173, 174, 176; Wilton Montenegro p.123.
Projeto de Comunicação Visual Graphic Design Estúdio Margem (Alexsandra Lindenberg Utchitel João Pedro Nogueira) Assistência Assistant Leticia Souza	Assessibilidade Accessibility Mais Diferenças Musea	Em atenção à lei 9.610/1998, todos os esforços foram feitos para localizar os detentores dos direitos das obras e imagens aqui reproduzidas. Caso alguém se reconheça ou identifique algum registro de sua autoria, solicitamos enviar e-mail para contatoarte2022@gmail.com . <i>In compliance with Law No. 9,610/1998, all possible efforts have been made to locate the copyright holders of the works and images reproduced here. If you identify yourself as the author or rights holder of any of the content presented, we kindly ask you to contact us at contatoarte2022@gmail.com for regularization.</i>	

In memoriam

Antonio Cícero
Bia Medeiros
Fernando Canto
Paulo L.A. Nogueira
Sueli do Sacramento
Vatenor de Oliveira
Vitória Basaia

Reproduções de trabalhos
Vistas da exposição
9

Textos biográficos
191

Ensaio
194

Tradução para o inglês
English translation
289

Índice de obras
353



Paulo Paes
Série *Pneumática*, 1988-2024

Que país é este

WHAT COUNTRY IS THIS

"In the slums and in the senate / filth on all sides / no one respects the constitution / but we all believe in the nation's future," sings Renato Russo in his own song "Que país é este" (What country is this), included on the album of the same name by the Brasília-based rock band Legião Urbana, released in 1987.

The chorus repeated in an existentialist way in this song could not have been sung at a more fitting moment: after more than a year of demonstrations by the 'Direct Elections Now' movement that began in 1983, Tancredo Neves was indirectly elected president of Brazil in 1985, but he fell ill and died. His vice president, José Sarney, took office. Starting in 1987, senators and members of congress elected in 1986 convened the Constitutional Assembly and drafted a new Constitution in September of 1988.

In the year the song was released, the projects of a Brazilian nation seemed to pose the question: what can we become after 21 years of military dictatorship? As the images presented

in this gathering indicate, this was a moment of collective drive: the street was central for outpourings of expression both through demonstration banners and political slogans, as well as for celebrating and play together with the democratic victory, inventing worlds full of hope. New states were created: Mato Grosso do Sul in 1979, Rondônia in 1981, as well as Amapá, Roraima and Tocantins in 1988. As we know, however, the marks of violence in Brazil are not wiped away over night; the places of power may change, but blood continues to be spilled.

The people could scarcely imagine that with the direct election of the president Fernando Collor in 1989, Brazil would sink still deeper into one of the worst economic crises it has ever endured. Between *cruzeiros* and *cruzados*—two of the currencies the country had in this period—the president was headed for impeachment in 1992, opening the way for a new cycle of uncertainty in the new decade ahead.

"Nas favelas, no Senado / sujeira para todo lado / ninguém respeita a Constituição / mas todos acreditam no futuro da nação", canta Renato Russo na canção "Que País É Este", de sua autoria, e incluída no álbum homônimo da banda brasileira de rock Legião Urbana lançado em 1987.

O refrão que se repete de forma existencialista nessa música não poderia ser cantado em momento mais propício: após mais de um ano de manifestações do movimento Diretas Já, iniciado em 1983, Tancredo Neves foi eleito indiretamente presidente do Brasil, em 1985, mas adoeceu e faleceu. Seu vice, José Sarney, assumiu. Deputados e senadores eleitos em 1986 se reuniram a partir de 1987 na Assembleia Constituinte e lapidaram uma nova Constituição, em setembro de 1988.

No ano de lançamento da canção, os projetos de uma nação brasileira se perguntavam: o que podemos ser após 21 anos de governo militar? Como as imagens presentes neste núcleo mostram, esse foi um momento de pulsão coletiva: a rua era central tanto para se manifestar por meio de faixas e palavras de ordem quanto para festejar e jogar junto à vitória democrática, inventando mundos cheios de esperança. Diversos estados foram criados: Mato Grosso do Sul, em 1979, Rondônia, em 1981, além de Amapá, Roraima e Tocantins, em 1988. Como é sabido, porém, não se apagam as marcas da violência no Brasil da noite para o dia; os lugares de poder mudam, mas o sangue continua a ser derramado.

Mal podia a população imaginar que, com a eleição direta de Fernando Collor – o "caçador de marajás" –, em 1989, o Brasil se afundaria ainda mais em uma de suas maiores crises econômicas já vividas. Entre *cruzeiros* e *cruzados* – sejam eles novos ou reais –, o presidente marchou rumo ao seu *impeachment* em 1992, abrindo espaço para um novo ciclo de incertezas durante a jovem década por vir.





IXO, A LADRI
DITAC
DTE EA LINAS NYAC

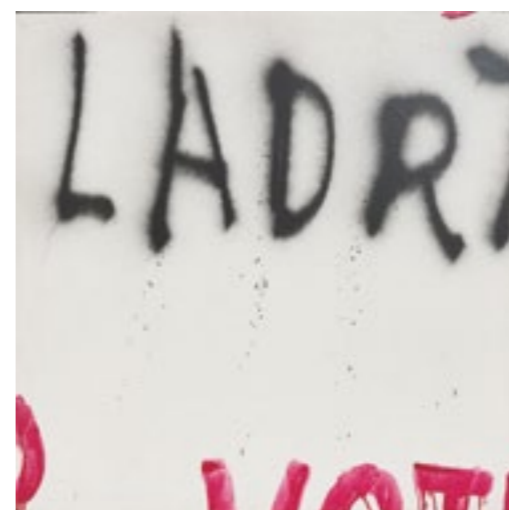
Mauro Fuke,
Face oitava RE T.N.S./Zappa, 1987



Aprígio e Frederico Fonseca
Falação dos mudos, 1985



Rosângela Rennó
Puzzles, 1991



Frantz
Sem título, 1981
Sem título, 1981

Frantz
Sem título (*Pichação VI*), 1982
Sem título (*Pichação VI*), 1982



Chico Machado
Eu quero ver o sangue correr na geral, 1986/2024



Fernando Mendonça
Poema I, 1984



Luiz Henrique Schwanke
Sem título, déc. 1980



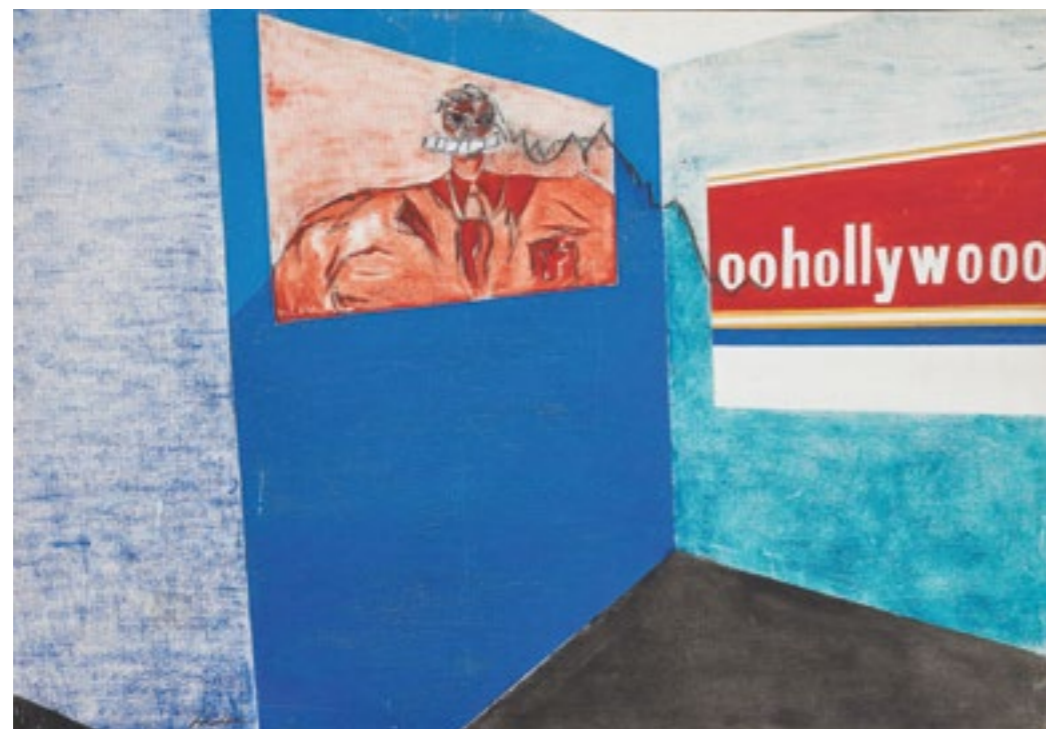
Adir Sodré
Killer na Amazônia III, 1991



Nina Moraes
Relíquia, 1989



Sérgio Nicolitcheff
América I, 1990



Herbert Rolim
I want you, 1983



Marçal Athayde
O anônimo de gravatas, 1984



Tadeu Jungle
*FURE FILA/ FAÇA FIGA/E FUJA
DO FARO DA FERA, 1978*



Marcelo Cipsis
Operários em perspectiva, 1988



Octávio Cardoso
Cilada, 1988



Wilson Piran, *Democracia*, pintura no muro do Parque Lage durante a exposição *Como vai você, Geração 80?*, 1984



Arnaldo Garcez, Jacqmont, Jader Rezende e Otoni Mesquita
Performance pirotécnica-teatral na Galeria Afrânio de Castro, 1984



Nha-ú
Registro de ação com cerâmica, 1984



Tupinãodá
César Teixeira, Jaime Prades, José Caratú e Milton Sogabe
Bandeira, instalação no projeto Arte na Rua 2, 1984



Oxente
Anunciação, 1989



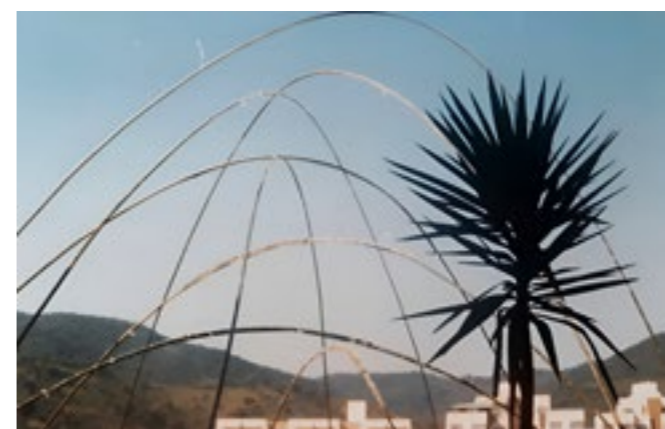
3NÓS3
Ensacamento, 1979



Rossana Guimarães
Objetos vestíveis em cena, 1985



Brigada Henfil
Mural em torno da campanha eleitoral presidencial, 1989



Grupo Artmosfera
Para a arte, um Centro de Artes, 1985



Corpo Piloto
Sem título, 1987



Cria do Guarã
Adote um artista, 1990



Ricardo Basbaum
Olho, fotografia de Pedro Tebyriçá, 1984



Manga Rosa / Jorge Bassani
OCUPE SE VIRE, 1980



Martha Araujo
Documentação da performance
Para um corpo nas suas impossibilidades, 1985



Grupo Aranha
Registro de ação, *SOS Tracema*, 1989



Jac Leirner
Os cem (quadro e moldura), 1987



Emmanuel Nassar
Roda de bicho, 1986



Luiz Zerbini
Os embaixadores do Oriente no Brasil, 1989



Benedito Nunes
Roupas no varal e bandeira do Brasil, 1989



TV Viva
O pacote da Cruzélia, c. 1990



Henrique Spengler
Bandeira do estado de Mato Grosso do Sul, s.d.



Maria Thereza Alves
Tupã-y guarani, 1980



Maria Thereza Alves
Brazilian Information Center (Centro Brasileiro de Informação), 1980



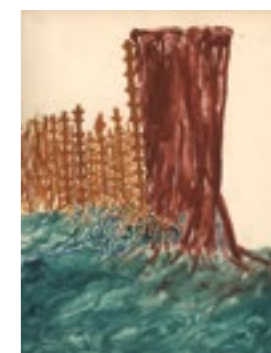
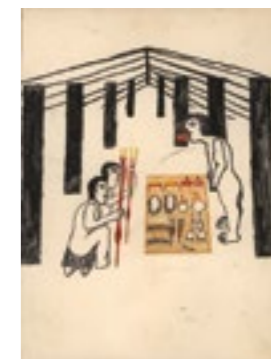
Maria Thereza Alves
Parte da instalação *Chico Mendes, los anti-héroes y la ley de gravedad*, 1991



Miguel Chikaoka
Ato público pelo direito de morar, 1981
Igreja das Mercês, 1982
Movimento em Defesa pela Vida, 1984



Miguel Chikaoka
I Encontro de Mulheres do Campo, 1980
I Encontro dos Povos Indigenas do Xingu, 1989

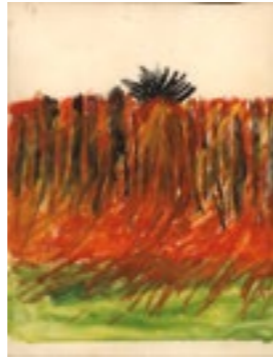


Törämú Kehiri (Luis Gomes Lana)
Emekho Rehké, o terceiro trovão, abre seu "pari de defesa" e despeja nele suas riquezas, 1980
Sentada no seró, 1980
Báll Bó, 1980



Raquel Gerber
ÓRI, 1987

FURE FILA
FAÇA FIGA
E
FUJA DO FARO DA FERA



Törämú Kehiri (Luis Gomes Lana)
Paniamin envia seu cetro-maracá à torre da grande esfera, 1980
A pahmelin, 1980
Angá Mehsân, 1980

Törämú Kehiri (Luis Gomes Lana)
A esfera, 1980
Os Emeko Mahsá e o Criador, 1980
Tomado de fúria pelos Koá Yeá, 1980

Törämú Kehiri (Luis Gomes Lana)
Emekho Sulén Paniamin, 1980
Devido à inobservância do jejum por parte dos Ngamá, 1980
Querendo salvar sua "avó" dos raios lançados sobre a maloca dos Koá Yeá, 1980

FURE FILA
FAÇA FIGA
E
FUJA DO FARO DA FERA

FURE FILA
FAÇA FIGA
E
FUJA DO FARO DA FERA



Raquel Gerber
ÓRI, 1987



Miguel Chikaoka
I Encontro dos Povos Indigenas do Xingu, 1989
Acampamento dos agricultores expropriados pela Eletronorte, c. 1980



Mobi
Sem título, déc. 1980



Mobi
Sem título, déc. 1980
Zumví Arquivo Afro Fotográfico / Jônatas Conceição
Primeira marcha da consciência negra, 1980

Zumví Arquivo Afro Fotográfico / Lázaro Roberto
Bloco afro Ilê Aiyê com tema Azânia, 1992
Dia Internacional da Mulher, 1993



Arlete Soares
De volta ao começo — desembarque de Mãe Stella de Oxóssi no Benin, 1986



Claudia Ferreira
Profeta Gentileza – manifestação pelo impeachment do presidente Collor, 1992



Raquel Gerber
ÓRI, 1987



Rosinaldo Machado
Solenidade de criação do estado de Rondônia, 1981



Rubens Oestroem
Caretas, 1986



Eustáquio Neves
Caos urbano, 1993



Ibã Huni Kuin, Tuin Huni Kuin
Huni Meka – cantos do Nixi Pae, déc. 1980-2007









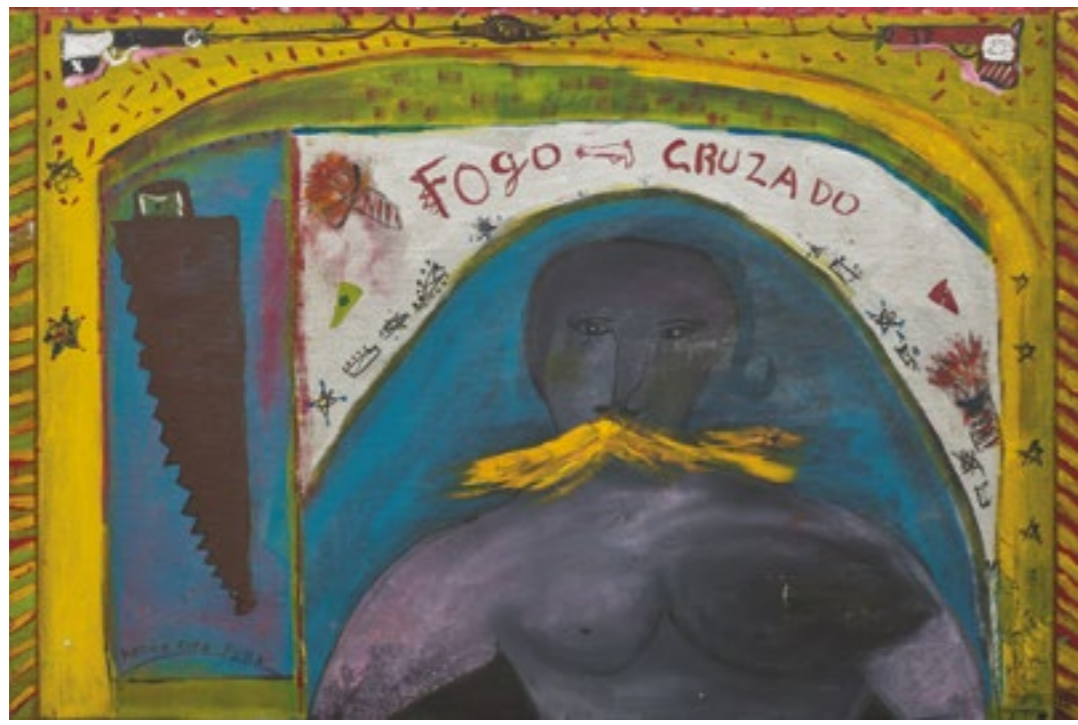
Arthur Bispo do Rosário
 Sem título (*Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita...*), déc. 1980



Martinho Patrício
As entradas, 1990



Divino Sobral
O oráculo I-M-S-M, 1991



Marinaldo Santos
Fogo cruzado, 1990



Spirito Santo
Grupo de congada, 1979
Terno de São Benedito, 1980



Galeno
Maria BGP, 1991



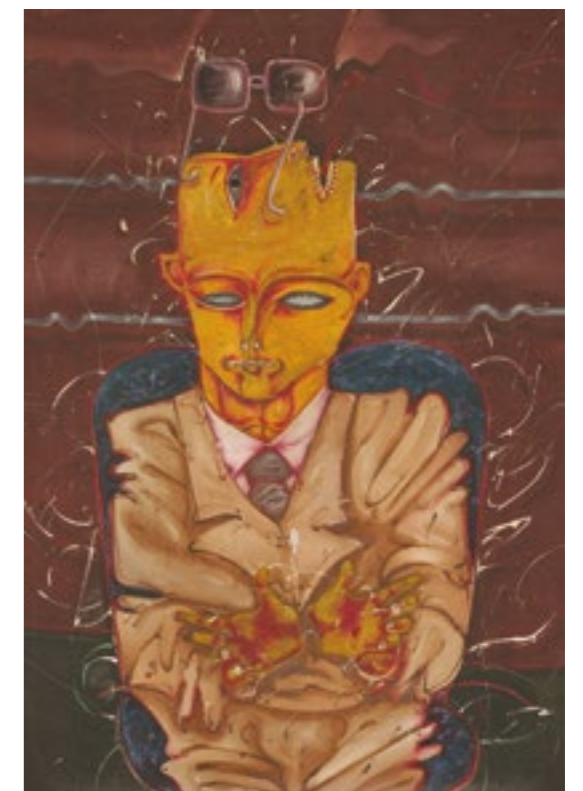
Mestre Rozalino
Folia do Divino Espirito Santo
no sertão tocantinense, 1995



Simone Michelin
 Segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira,
 sábado e domingo – série O pão nosso de cada dia, 1980



Maurício Castro
 Dr. Tibiriçá, 1987



Fernando Costa
 O executivo, 1979



Hélio Rôla
Sem título, 1992



José Rufino
Sem título, 1989-1991



Gervane de Paula
Donato bola de polícia, 1982



José Paulo
William, Valmir e Barroso, 1990



Marcos Rück
Namorados desde o colégio, 1984
Família perfeita, 1984

Beat acelerado

RUSHING BEAT

"My love got pissed off, wept with jealousy / doesn't want to be with me anymore / so now I'm alone, still on my way / a woman on the loose and in love" sings Virginie Boutaud, lead singer for the band Metrô, which came together in São Paulo to surf the waves of the so-called *New Wave*. Released in 1984, the song was the watershed of a new generation with its refrain that stuck like chewing gum: "heart lit up, rushing beat," sung on *ad infinitum* in proportion to the short duration of a pop song.

In the frenzy of pop music that the artists are dancing to here—from the iconic covers of vinyl LPs by musicians embodying the pantheon of Brazilian pop music to magazine covers celebrating the musical mega-events that began to circulate in the country during the 1980s—, the main thing was never to stop moving. Michael Jackson, Rio's Marquês de Sapucaí Sambadrome, Frank Sinatra, Rock in Rio, and, of course, the teachings of Madonna: *Don't just stand there, let's get to it / Strike a pose, there's nothing to it / vogue, vogue, vogue*.

Movement, sweat, touch, eye to eye and saliva: this exhibition section is

about the celebration of all the many pleasures that engulf us—be they skulls or coconut trees: let's *overgoze* it. Before loving our neighbor, let's love ourselves: explore our bodies, experiment with fashion, have no fear of the cake face. One person's excess is another person's basic need. After we make peace with our mirrors, let's find our peers and create a sense of community—let's respect the diversity of our bodies, with their forms and existential and identity-driven yearnings of so many different hues.

Finally: let's have no fear of color. This section provides a strong presence of painting, a medium so closely associated with the 1980s and tied to a growing and newly professional commercial system of the visual arts in Brazil. From brush strokes aspiring to imitate and represent scenes of everyday life to experimentations more concerned with the expressiveness of color and criticism addressing the flatness of the canvas: the main thing for many artists—at least while the DJ was playing and the latest steps of the festival of democracy were in rehearsal—was to charge "painting by the meters.

"Meu amor se zangou, de ciúme chorou / não quer ficar mais ao meu lado / e hoje eu sigo sozinha, sempre no meu caminho / solta e apaixonada", canta Virginie Boutaud, vocalista da banda Metrô, fundada em São Paulo e que surfou nas ondas da chamada *new wave*. Lançada em 1984, a canção marcou uma geração devido ao seu refrão, que grudou como um chiclete: "Coração ligado, beat acelerado", cantado até a eternidade proporcionada pela curta duração de uma música pop.

A palavra inglesa "beat" significa "batida", e é no frenesi da música pop que os artistas aqui dançavam. Das capas icônicas de vinis de músicos que compuseram o panteão do cancionero pop brasileiro às manchetes de revista que celebravam os megaeventos de música que começaram a se disseminar no país durante os anos 1980, o importante era não ficar parado. Michael Jackson, o Sambódromo da Marquês de Sapucaí, Frank Sinatra, o Rock in Rio e, claro, os ensinamentos de Madonna: "Não fiquem parados aí, vamos começar / façam uma pose, não há nenhum segredo / vogue, vogue, vogue".

Movimento, suor, toque, olho no olho e saliva: este núcleo é uma celebração aos muitos prazeres que nos rodeiam. Sejam caveiras, sejam coqueiros: *overgozemos*. Antes de amar ao outro, amemos a nós mesmos: exploremos nosso corpo, experimentemos com a moda, não temamos a montagem. O excesso de um é o básico de outro. Após fazermos as pazes com nossos espelhos, busquemos nossos pares e criemos um senso de comunidade – respeitemos as diversidades dos corpos, com suas formas e seus anseios existenciais e identitários, tão diferentes entre si.

Por fim: não temamos a cor. Este núcleo traz uma forte presença da pintura, mídia tão associada à década de 1980 e vinculada a um crescente e recém-profissional sistema comercial das artes visuais no país. Das pinceladas que visavam à imitação e à representação de cenas cotidianas às pesquisas mais preocupadas com a expressividade da cor e com a crítica à planaridade da tela: o importante para muitos artistas – pelo menos enquanto o DJ tocava e os recentes passos da festa da democracia eram ensaiados – era fazer "pintura a metro".



Informational text panel on the right wall.



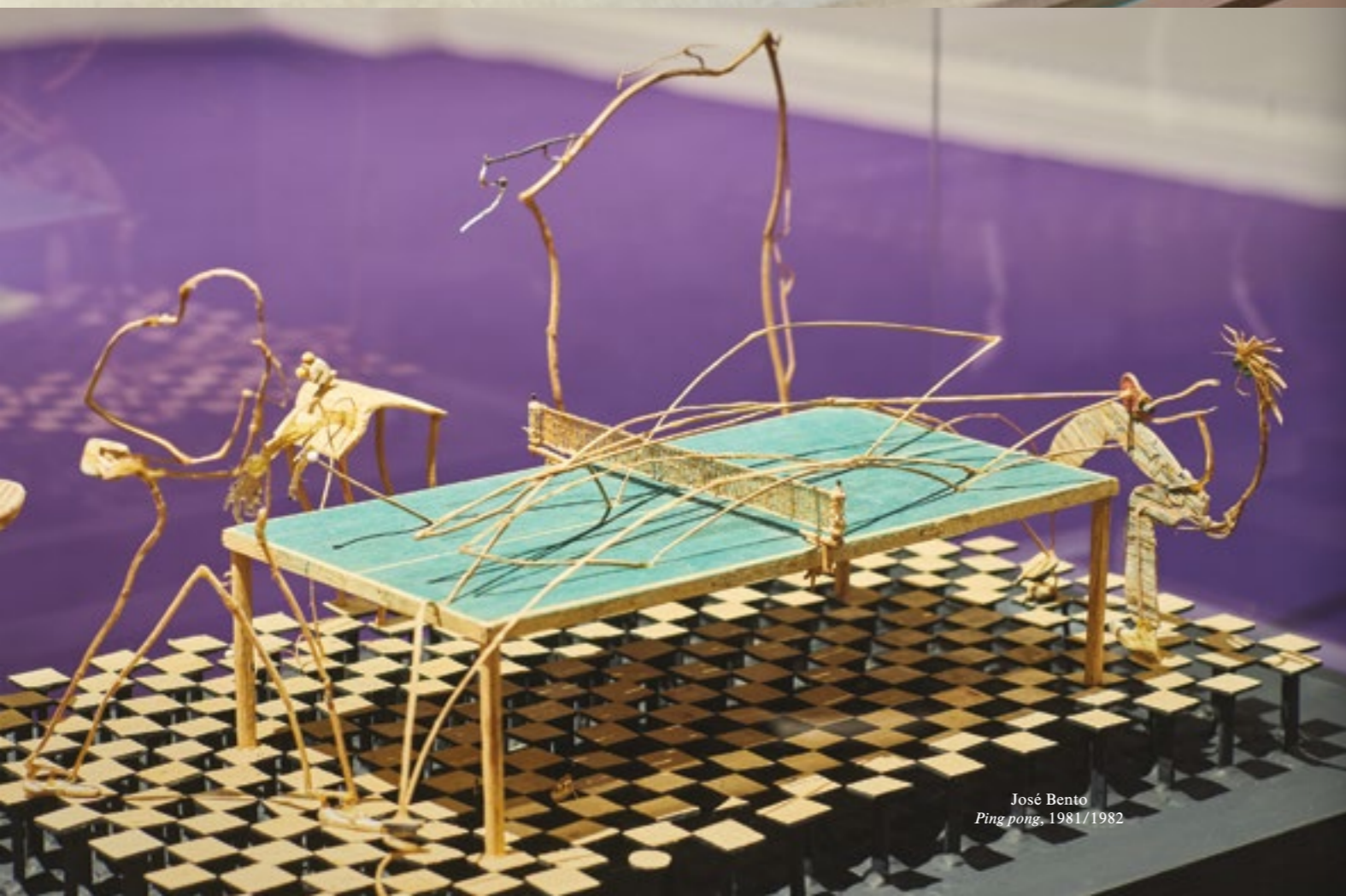




Eduardo Frota
Monocromo A7/pintura por metro: insignificâncias de mensuras sobre as porções de amor desprendidas a esmo em torno do sol, 1985



Marcos Chaves
Sem título, da série Hommage aux mariages, 1989/2020



José Bento
Ping pong, 1981/1982



Marcelo Solá
Sem título, 1988 e 1992

Ana Miguel
Já lhe disse que ela foi dormir...
(*carimbo sapatinhos*), 1984-2024



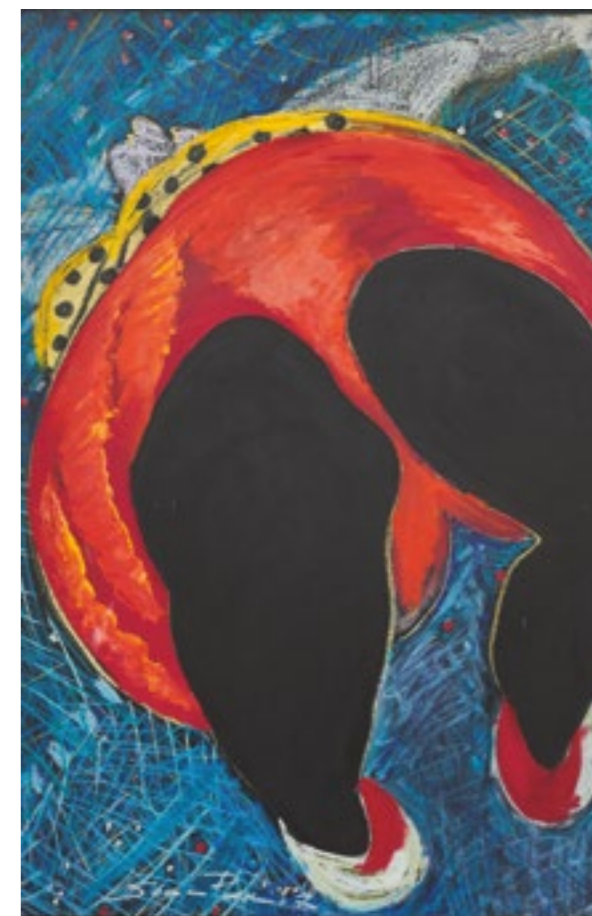
Jorge Duarte
Gillette, 1987



Beth Jobim
Sem título, 1985



Mônica Barki
A mala, 1988



Sônia Paiva
Deita e rola VI, 1987



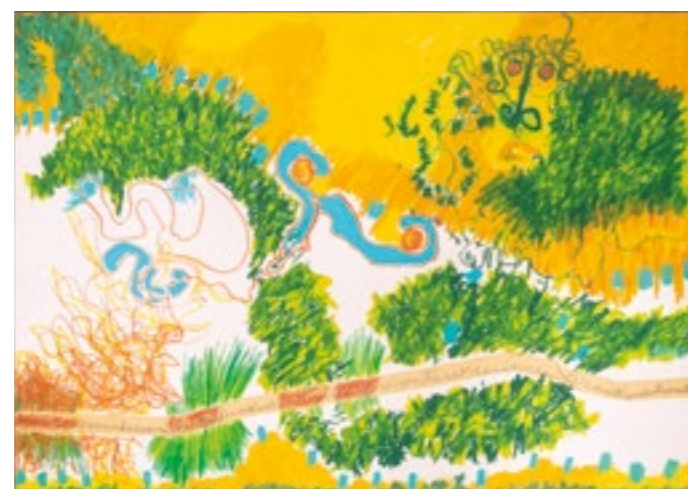
Vaulizo Bezerra
Madonna Boy George, 1984



Mohamed El Assal
Sem título, 1985



Maria Lucia Cattani
Sem título, 1980



Têti Waldraff
Entreventos, 1983
Fusos, 1983



Danilo de S'Acre
A previsão de Londres, 1985



Têti Waldraff
Cormas, 1983
Caminhada, 1983



Ernesto Neto
Cópula, 1989



Alfredo Nicolaiewsky
Sem título, 1983



Isaías Ribeiro
Madonna, 1990



Mauricio Coutinho
Sem título, 1985



Tadeu Jungle
Quem kiss, teve, 1983



Estudio 88 / Elaine Tedesco, Lucia Koch,
Marion Velasco, João Guimarães e Richard
John
Whispering, 1988



Edgard de Souza
Bagos pom-pom, 1992



Isaiás Ribeiro
Sem título, 1989



Lia Menna Barreto
Mordido, 1989



Vania Toledo
Madame Satã, 1980



Rosa Gauditano
Boate Dinossauros, 1978-1979



Ciro Cozzolino
Dois coqueiros, 1992



Elza Lima
Sem título, 1992



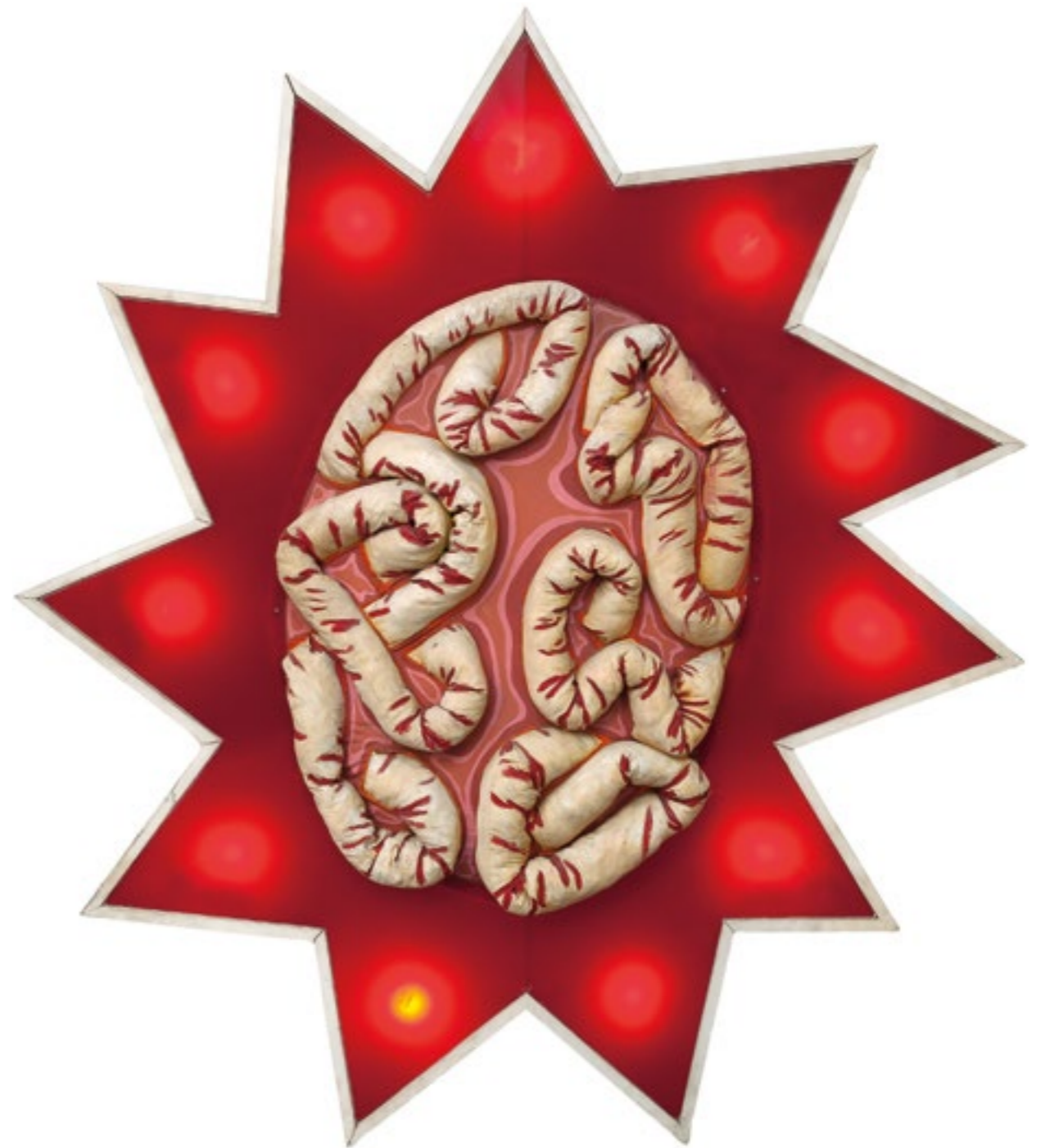
Eduardo Kac
(Movimento de Arte Pornô)
Gang, Movimento de Arte Pornô, 1981



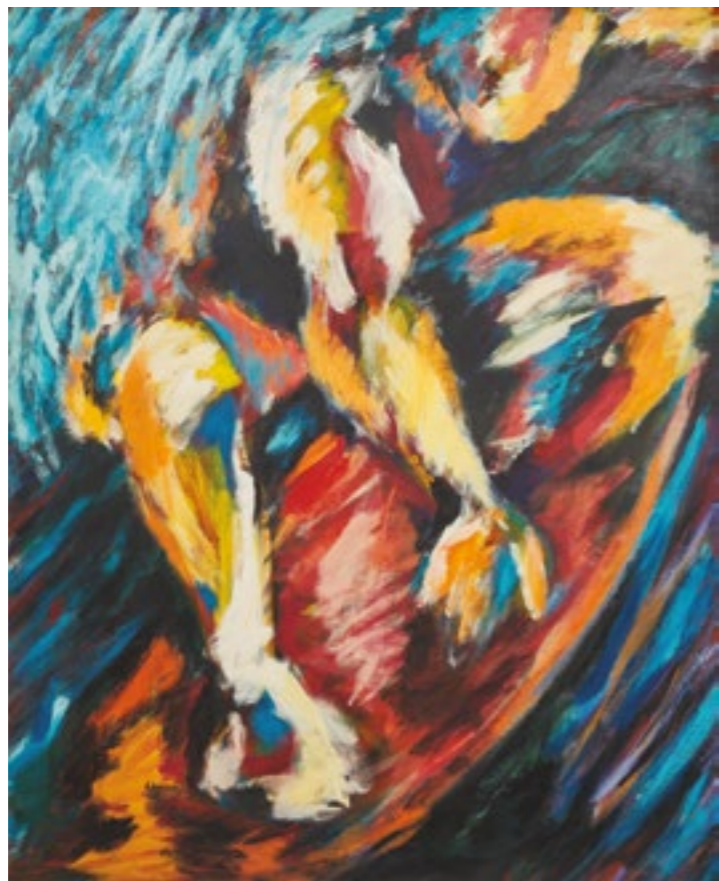
Fernando Lindote
Sem título, 1985



Fernando Barata
Cruzeiro do Sul, 1987



Leda Catunda
Cérebro em stand, 1988



Luiz Pizarro
Sem título, 1986



Rosangela Britto
Censura II, 1986



Goya Lopes
Didara, 1992



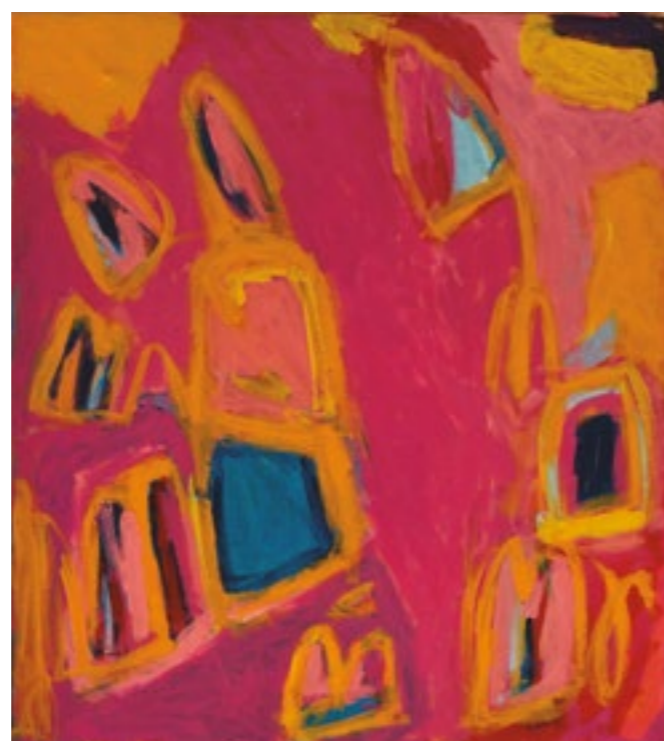
Goya Lopes
Didara, 1992



Retratistas do Morro / Afonso Pimenta
Dançarino do soul (sósia do Michael Jackson), 1987



Bel Borba
Sexta-feira no weekend, 1989



Patrícia Leite
Sem título, 1988



Beatriz Milhazes
Com quem está a chave do banheiro 10?, 1989



Hilton Berredo
Sem título, 1983



Carlos Nader
Beijoqueiro, retrato de um serial kisser, 1992



Carlos Sena
Posto em cena, 1983



Thetis Selingardi
A medida da loucura, 1990



Jorge Guinle
Quem tem medo de Virginia Woolf?, 1985



Alice Vinagre
Ônibus circular ou o jogo de amarelinha, 1984



Dora Longo Bahia
Valsa brilhante, 1985



Cristina Salgado,
Mulher observadora, 1985



Iran do Espírito Santo
Sem título, 1985



Adrienne Gallinari
Sem título, 1985
Sem título, 1985



Suzana Queiroga
Série *Lek*, 1985



Adrienne Gallinari
Sem título, 1985
Sem título, 1988



Ana Horta
Branco, 1984

Diversões eletrônicas

ELECTRONIC ENTERTAINMENTS

"Only you didn't see it / but she came in, came in with everything / in that nest, that nest of filth / you never imagined it, but I saw it / it was written in lights / electronic entertainment."

With these lyrics written together with Regina Porto, Arrigo Barnabé begins the song that won him a prize at the 1979 university song festival and was included the following year on his first album, *"Clara Crocodilo"*. Born in Paraná, this artist stands as an iconic figure in Brazil's experimental music.

Throughout the song's duration of nearly eight minutes, the lyrics evoke situations that collide with technological innovations. There are references to the red formica covering a bar, as well as to arcade, the telephone and slot car racing. The way the voices overlap in the song's 12-tone structure seems an encomium to speed backed up by a hastily designed lyric shimmering on through excess into the void.

Photocopies, light bulbs, LED panels, video games, pioneering computer graphics softwares, digital sound equipment – it's all valid for

experimentation and filling up houses and artists' studios with a cross-breeding of alchemy and engineering. Ayrton Senna or an astronaut? A race car helmet or a space helmet? Flying saucers or Halley's Comet? Science or mass media? The 1980s are swamped in the boom of a futurism highly stimulated by TV.

Cameras, cameras, cameras: from Betacam to VHS (Video Home System) – those were the days of magnetic tapes and videoclips. Just press the RECORD button on your camera or video cassette, whether you're an explorer of video art or community television in Brazil, whether you're a fan of the most successful kids' shows in world television history – or maybe you're all of the above. Little by little a notion is taking hold of oversight, punishment and constant audiovisual recording that will change the way we deal with our memories. Isn't it fantastic? Every TV is a mirror.

Each and every one of us has a little bit of the videocreator and videocreature within us.

"Só você não viu / mas ela entrou, entrou com tudo / naquele antro, aquele antro sujo / você nunca imaginou, mas eu vi / no luminoso estava escrito / diversões eletrônicas." Com esses versos compostos em parceria com Regina Porto, Arrigo Barnabé iniciou a música que o fez receber um prêmio num festival universitário de canções, em 1979, e foi incluída no seu primeiro álbum, *Clara Crocodilo*, do ano seguinte. Nascido no Paraná, o artista é um ícone da música experimental no Brasil.

No decorrer dos quase oito minutos da canção, os versos trazem situações que esbarram em inovações tecnológicas. Há referências tanto à fórmica vermelha que reveste um bar quanto ao fliperama, ao telefone e ao autorama. A forma como as vozes se sobrepõem na estrutura dodecafônica da canção parece um elogio à velocidade, endossado por uma letra rapidamente arquitetada, que se movimenta do excesso ao vazio. Fotocópias, lâmpadas, painéis de LED, videogames, softwares pioneiros em computação gráfica, equipamentos digitais de som – tudo é válido para experimentar e preencher casas e ateliês com um cruzamento entre a alquimia e a engenharia. Ayrton Senna ou astronauta? Capacete de corrida ou capacete aeroespacial? Disco voador ou cometa Halley? Ciência ou meios de comunicação de massa? Os anos 1980 são imersos pelo *boom* de um futurismo muito estimulado pela televisão.

Câmeras, câmeras, câmeras: da Betacam à VHS (Video Home System, ou Sistema Doméstico de Vídeo) – eis a era das fitas magnéticas e dos videocliques. Bastava apertar o botão REC em sua câmera ou em seu videocassete – fosse você um pioneiro da videoarte ou da televisão comunitária no Brasil, fosse você um fã de um dos programas infantis de maior sucesso na história da televisão mundial. Talvez você fosse ambos. Pouco a pouco se iniciou uma noção de vigilância, punição e registro audiovisual constante que mudou a forma como lidávamos com as nossas memórias. É fantástico? Toda televisão é um espelho.

De videocriador e de videocriatura, todos temos um pouco.

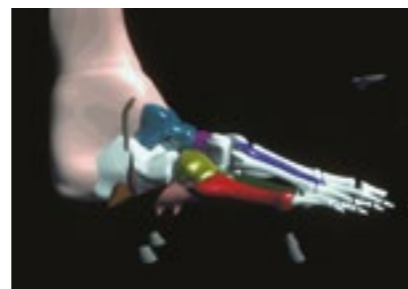
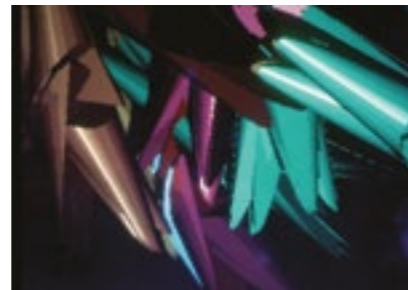




CORODOSIM



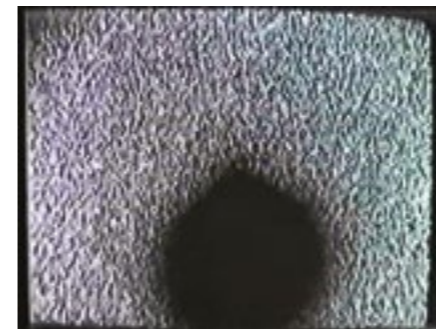
Sergio Romagnolo
Sem título (*Câmera*), 1987



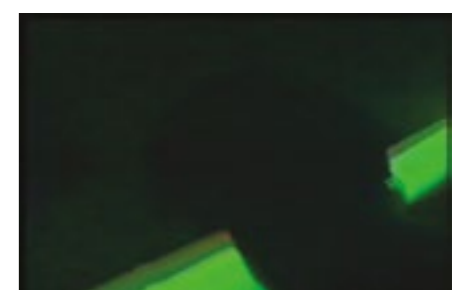
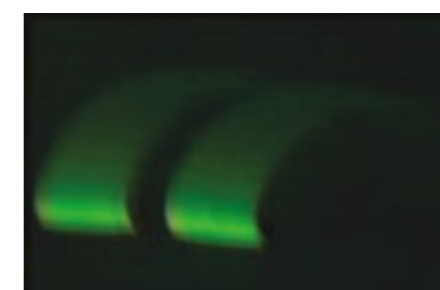
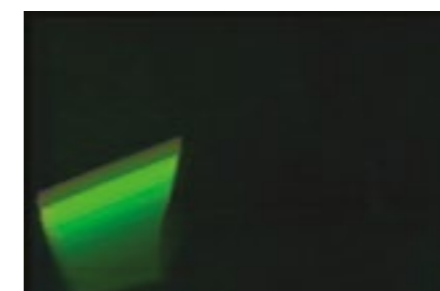
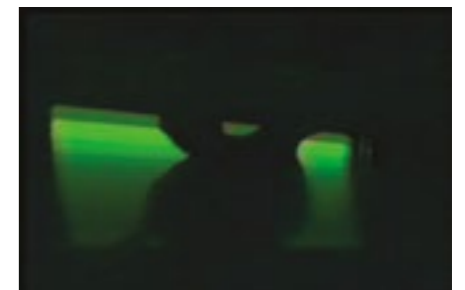
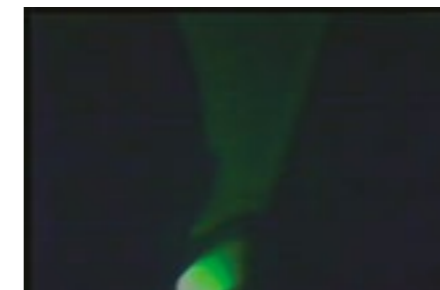
Suzete Venturelli
*Arte computacional: naturagrafia /
computografia / antropografia*, c. 1986



Eduardo Kac
Não!, 1982



Hélio Ferverza
La parenthèse (Parênteses), 1988-2002



Marina Abs
Graffiti efêmero, 1984





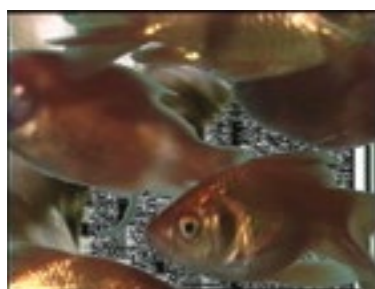
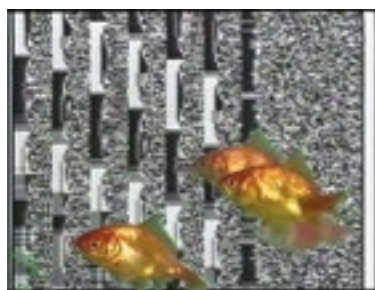
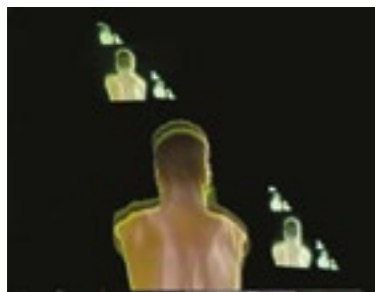
Denise Milan
Brasil, luz da Terra, 1988



Frida Baranek
Sem título, 1985



Maurício Bentes
Sem título, c. 1980



Eder Santos
Uakti, 1987



Rodolfo Athayde
Virus is a language, 1989



Paulo Cesar
Sem título, 1991



Luiz Hermano
Painel de controle, 1987



ELECTRONIC ENTERTAINMENTS

"Only you didn't see it / but she came in, came in with everything / in that heat, that heat of 1955 / you never imagined it, but I saw it / it was written in light / electronic entertainment." With these lyrics written together with Regina Pariz, Arnigo Bernabé begins the song that won him a prize at the 1979 university song festival and was included the following year on his first album, "Clara Crocodilo." Born in Paraná, this artist stands as an iconic figure in Brazil's experimental music.

Throughout the song's duration of nearly eight minutes, the lyrics evoke situations that collide with technological innovations. There are references to the red formica covering a bar, as well as to arcade, the telephone and slot car racing. The way the voices overlap in the song's 12-tone structure seems an encomium to speed locked up by a hastily designed lyric shimmering on through excess into the void.

Photocopiers, light bulbs, LED panels, video games, pioneering computer graphics softwares, digital sound equipment – it's all valid for experimentation and filling up houses and artists' studios with a cross-breeding of alchemy and engineering. Ayrton Senna or an airplane? A race car helmet or a space helmet? Flying saucers or Harley's Comet? Science or mass media? The 1980s are swamped in the boom of a futurism highly stimulated by TV.

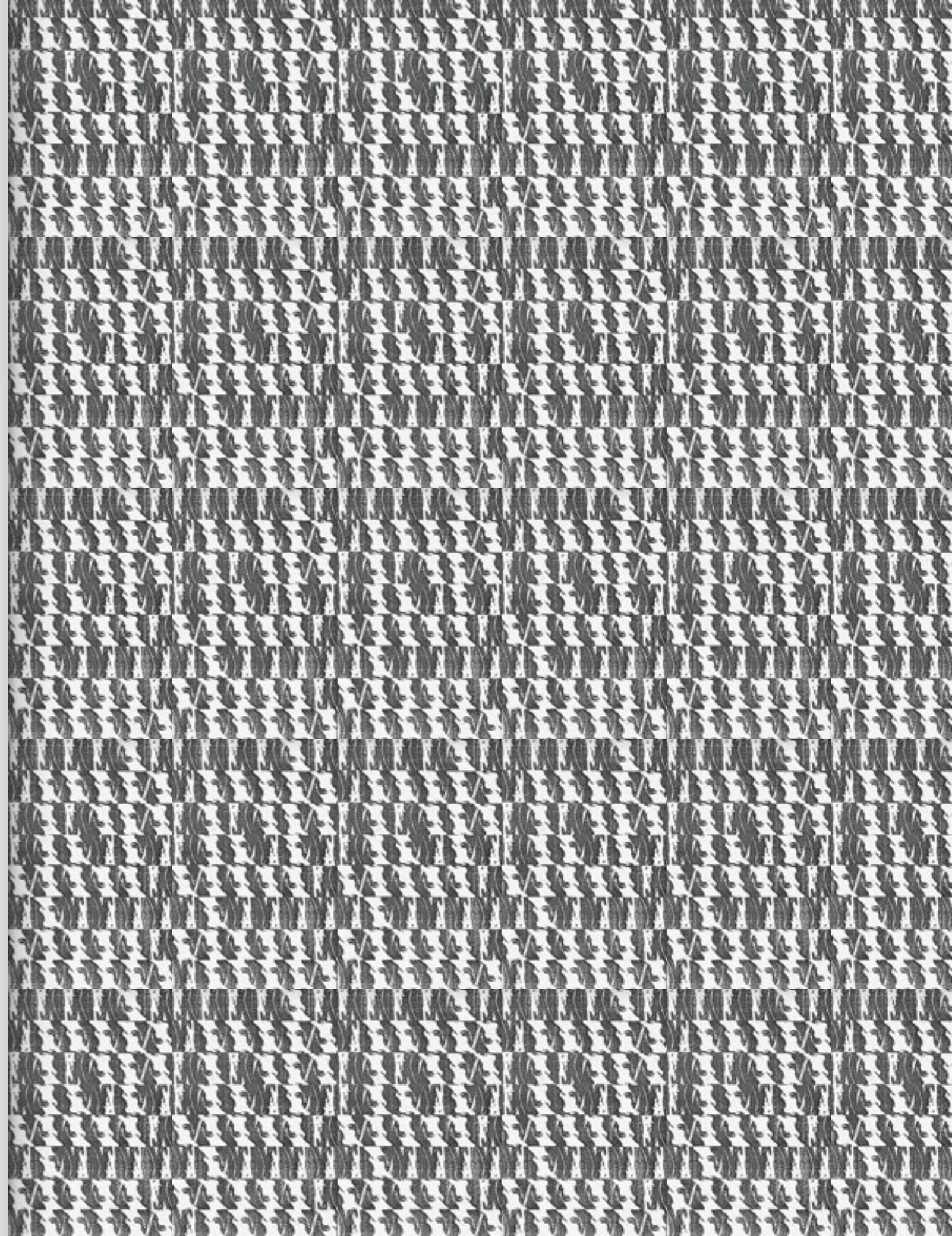
Cameras, cameras, cameras: from Betacam to VHS (Video Home System) – those were the days of magnetic tapes and videocassettes. Just press the RECORD button on your camera or video cassette, whether you're an explorer of video art or community television in Brazil, whether you're a fan of the most successful kids' shows in world television history – or maybe you're all of the above. Little by little a notion is taking hold of oversight, punishment and with our memories. Isn't it fantastic? Every TV is a mirror. Each and every one of us has a little bit of the videorecorder and videorecorder within us.





Alex Vallauri e Maurício Villaça,
Sintonize canal 27 (Karokê da Lapa), 1984

Hudinilson Júnior
Posição amorosa – Projeto para
Out-door/Art-door, 1983 (à direita)





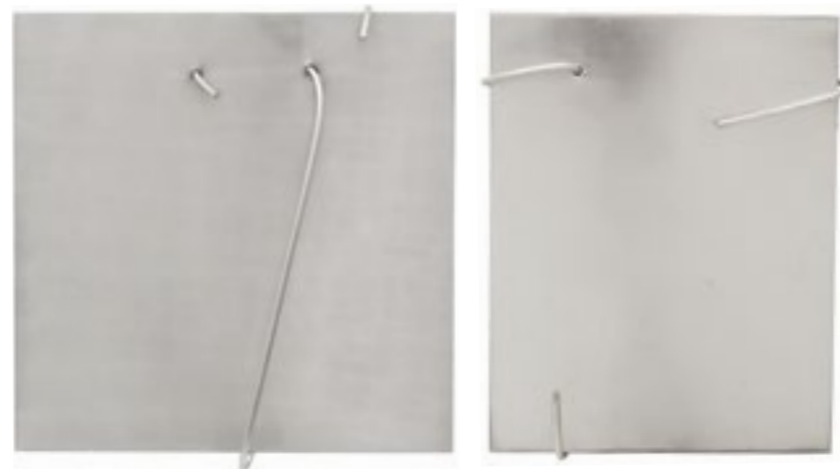
Delson Uchôa
Constelação com estrela vermelha, 1986



Jayme Figura
Sem título, déc. 1980



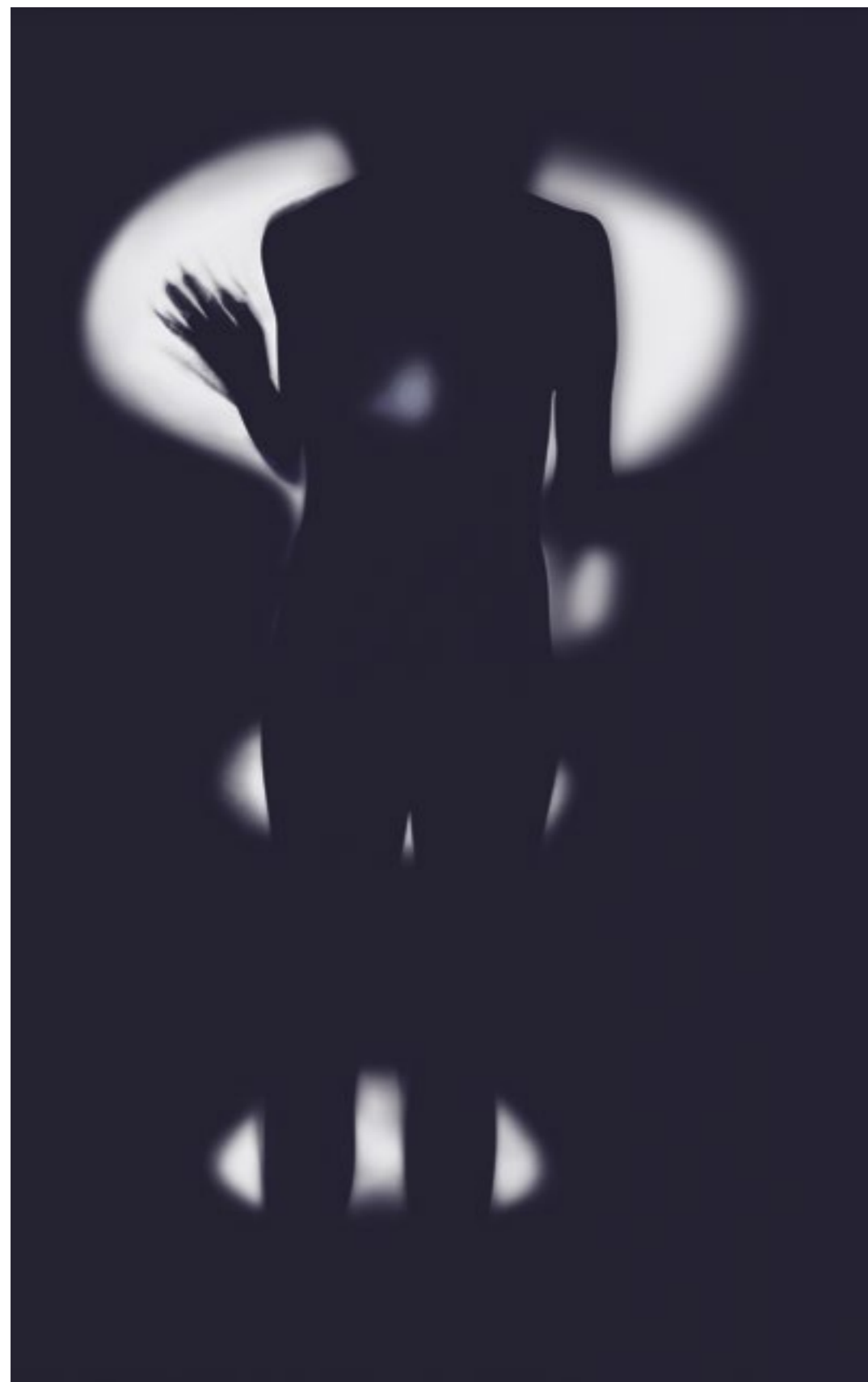
Vincent Carelli
Vídeo nas aldeias, 1989



Paulo Monteiro
Sem título, 1998



Jaime Prades
A porta, 1989



Eliane Prolik
Sem título, 1987



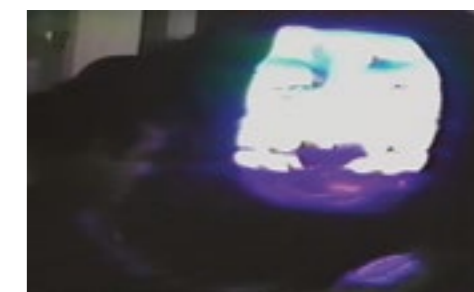
Retratistas do Morro / João Mendes
Sem título, c. 1970



Otávio Donasci
Registro de ações com *Videocriaturas*, déc. 1980



Geraldo Leão
Sem título, 1986



Otávio Donasci
Registro de ações: *O Cavaleiro do Apocalipse* e *Videocriaturas*, déc. 1980



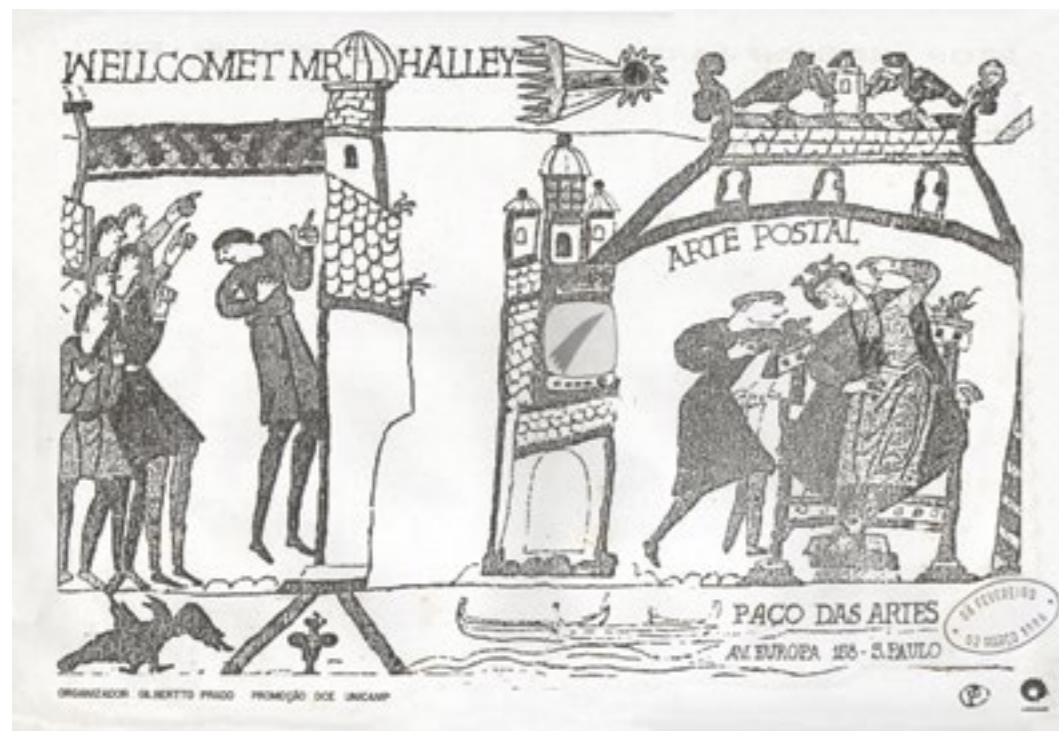
Milton Kurtz
Ataque automático, 1985



Luiz Braga
Sideral, 1988



Eduardo Eloy
Sem título, 1990



Gilberto Prado
Cartaz *Wellcomet Mr. Halley*, 1986



Ubirajara Ferreira Braga
Sem título, 1986



Jailton Moreira
O carro, 1985



Artur Matuck
Alproximigo [Aproximação], 1989



Hélio Coelho
Sem título, 1985



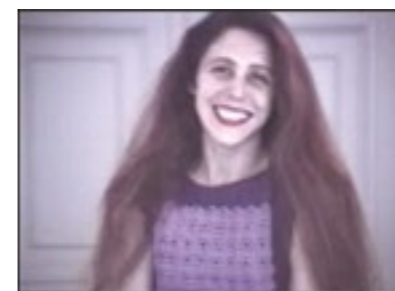
Guache Marques
O olho que vê: tributo a George Orwell, 1988



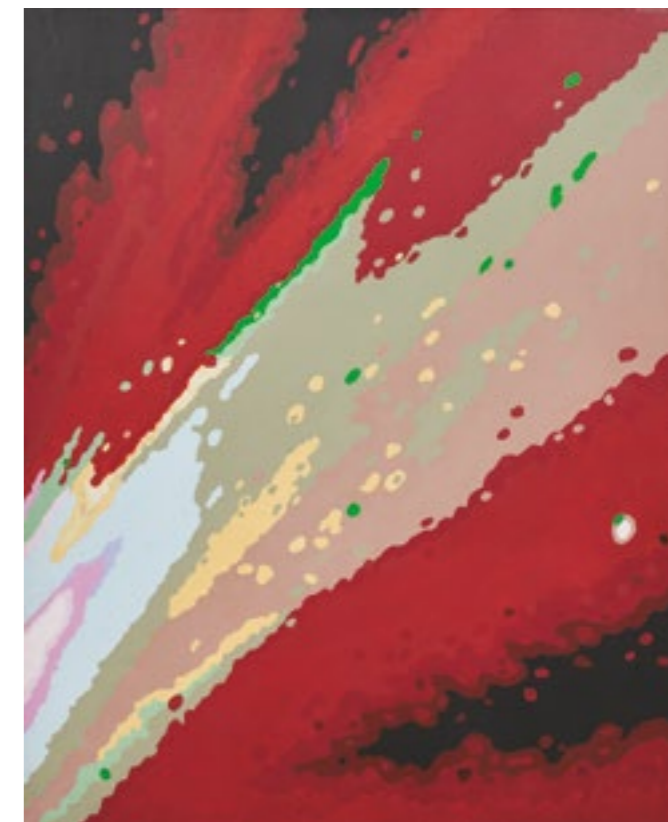
Márcia X
Bufê Bugiganga 7, 1992



Aimberê Cesar e Márcia X
Bufê Bugiganga, 1992



Aimberê Cesar e Márcia X
Bufê Bugiganga, 1992



Leonardo Celuque
Rastro de cometa, 1986



Carlos Sena
É fantástico, 1986



Sandra Kogut
Parabolic people, 1991



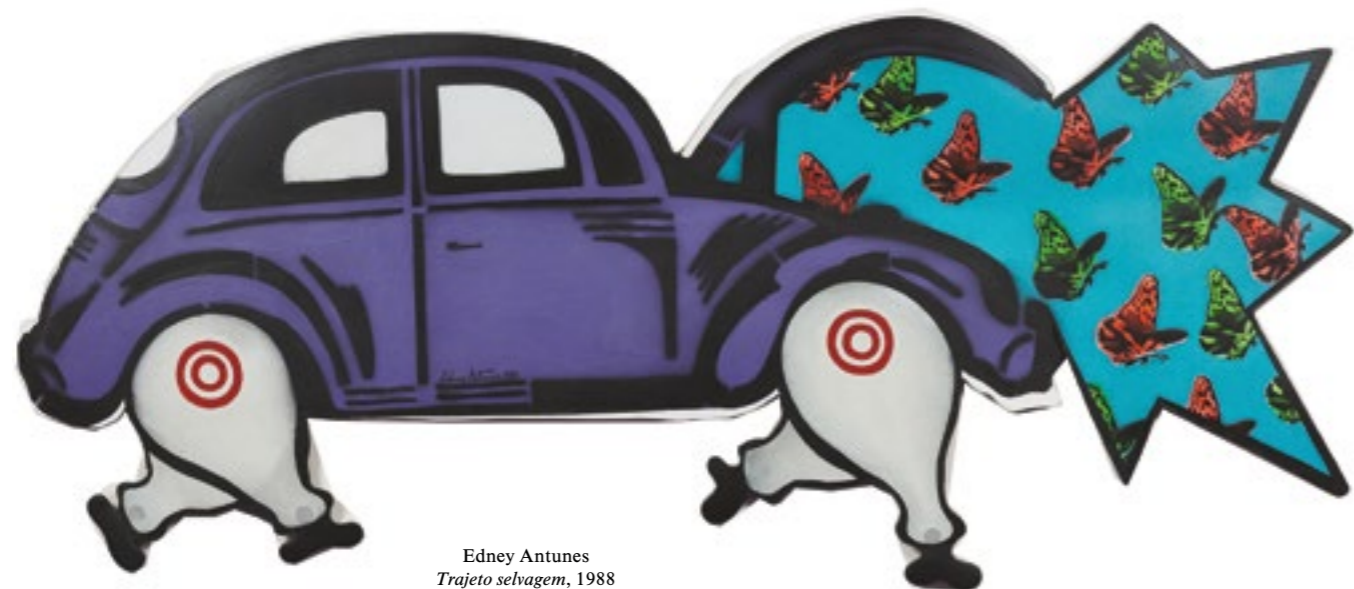
Elder Rocha
Sem título, 1983



Sandra Kogut
Parabolic people, 1991



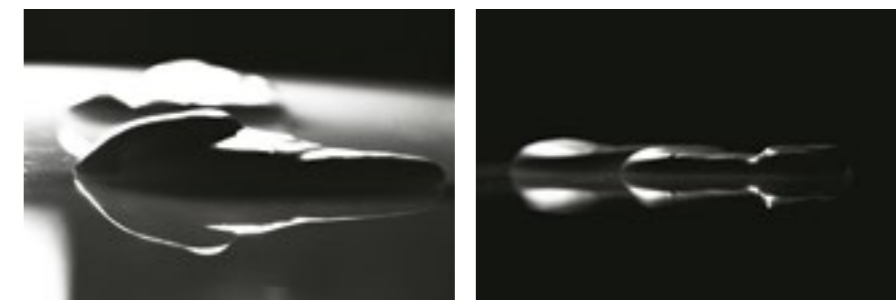
Cristina Salgado
Mulher TV, da série Família Materialista, 1982



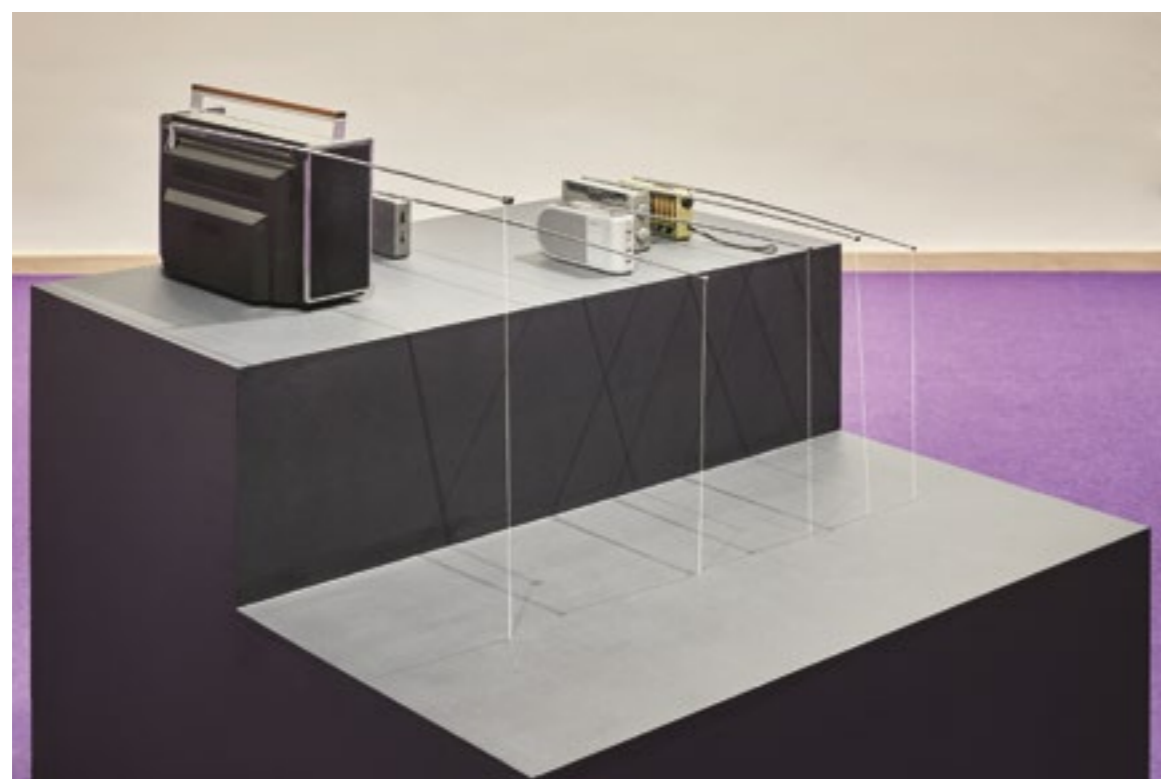
Edney Antunes
Trajeto selvagem, 1988



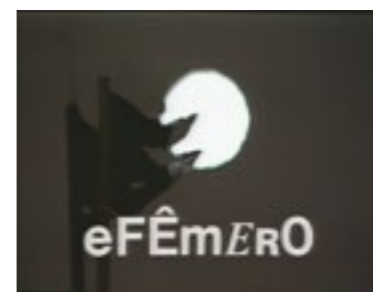
Ana Maria Tavares
Bolha, 1995



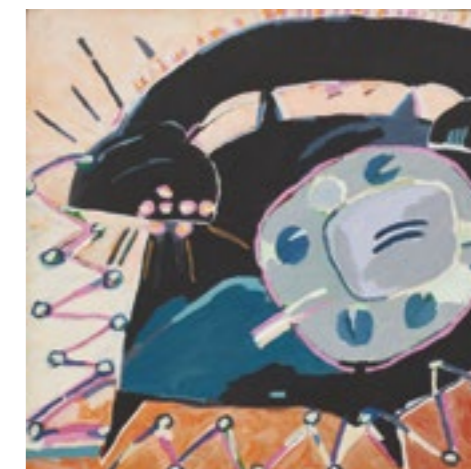
Ana Maria Tavares
Bolhas (série I), 1985-2024



Guto Lacaz
Rádios pescando, 1986



Claudio Goulart
Videorama, 1985



Selma Parreira
O homem e seus objetos, 1987



Analu Cunha
O tempo passa quando respondo, 1985



Analu Cunha
O tempo passa quando respondo, 1985



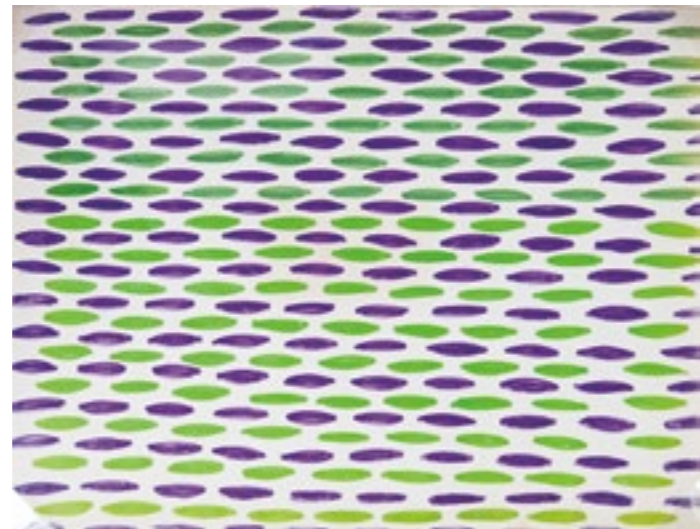
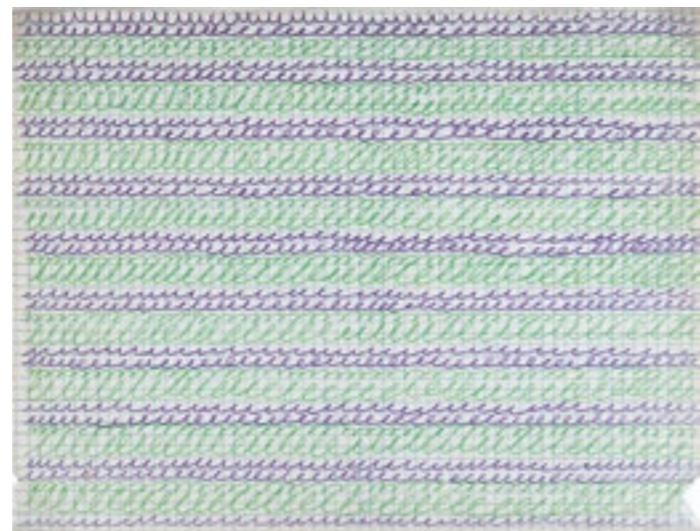
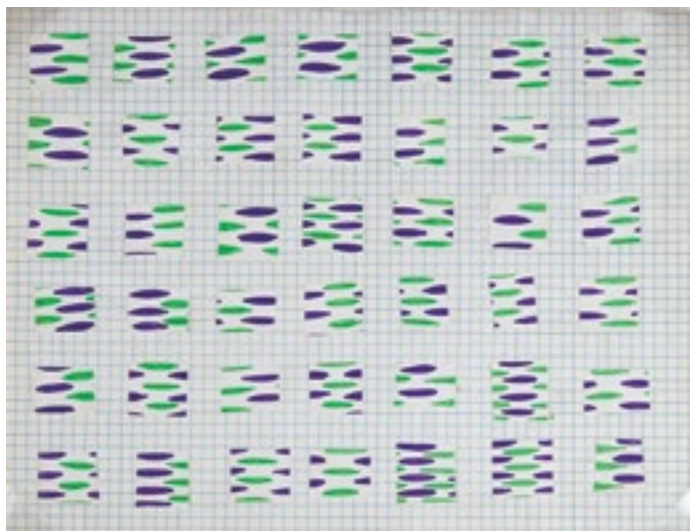
Analu Cunha
Kib, meu filho, no tapete de novo?, 1984



Marco Paulo Rolla
A bateadeira, 1990



Lucas Bambozzi
Love stories, 1992



Livia Flores
Série *Cadernos Juquinha*, 1979-1980

Pássaros na garganta

BIRDS IN THE THROAT

"A longing for life to be more full of life / in the promenades, in the avenues / in aroma, color and sound / trees and wind, birds and parks / for all and by all / preserved in each heart" sang Tetê Espíndola at the end of "Pássaros na garganta", a song she composed with Carlos Rennó that also lends her 1982 album its name. After finishing these verses acapella, we hear the sound of a stream and a sigh. A multi-instrumentalist who is known for her iconic high notes, Espíndola was born in Mato Grosso do Sul and is a strong advocate of the environment.

This section of the exhibition brings together artists and documents that focus on landscape, the many species that inhabit our planet and the fictional spaces that can be opened up by different natural phenomena. Forests, ravines, waterfalls, rainbows—there are many possibilities for artistic experimentation around the ecosystems that make up Brazil's territory.

However, upon deeper investigation, it is discovered that the environmental issues that plagued the country in the 1980s were not of the kind that could be portrayed in a coloring book: severe

droughts at the end of the decade, constant invasions of indigenous lands, floods that devastated the country's southern region in 1983, deforestation caused by the expansion of the Trans-Amazon Highway, the assassination of activist Chico Mendes in Xapuri in 1988, and the largest radioactive accident outside of a nuclear plant, involving cesium-137 in Goiânia in 1987. With so many forests burning, only the *seringueiras* (rubber trees) were left to cry. Upon contemplating the recent environmental disasters affecting Brazil, we realize that we seem to live in a cycle of eternal return to devastation.

In 1992, the United Nations Conference on Environment and Development, popularly known as Eco-92 was held in Rio de Janeiro. The event brought together representatives from 172 countries as well as inspired artists, and sparked discussions that are still taking place to this day—take, for example, the United Nations Climate Change Conference that will be held in 2025 in Belém, Pará.

Public discussions come and go, but how long will our biomes resist? Mother Nature is turning into *Mater Dolorosa*.

"Ânsia de que a vida seja mais cheia de vida / pelas alamedas, pelas avenidas / em aroma, cor e som / árvores e ares, pássaros e parques / para todos e por todos / preservados em cada coração", canta Tetê Espíndola no fim de "Pássaros na Garganta", canção composta por ela e Carlos Rennó, que intitula seu álbum de 1982. Após terminar esses versos *a capela*, ouvimos o som de um riacho e um suspiro. Multi-instrumentista e conhecida por seus icônicos agudos, a cantora sul-mato-grossense é grande defensora da ecologia.

Este núcleo da exposição, reúne artistas e documentações que se debruçaram sobre a paisagem, as muitas espécies que habitam o nosso planeta e o espaço de ficção que se pode abrir em torno de diferentes fenômenos da natureza. Florestas, barrancos, cachoeiras, arco-íris – muitas são as possibilidades de experimentação plástica em torno dos ecossistemas que constituem o território brasileiro.

Ao pesquisar mais a fundo, porém, os fatos ambientais que assolaram o país nos anos 1980 não fariam sentido em um caderno de colorir: gravíssimas secas no fim da década, invasões constantes de terras indígenas, dilúvios que assolaram o Sul em 1983, desmatamentos causados pela ampliação da Transamazônica, o assassinato do ativista Chico Mendes, em Xapuri, em 1988, e o maior acidente radioativo acontecido fora de uma usina nuclear, com césio 137, em Goiânia, em 1987. Com tantas florestas a arder, só restou às seringueiras chorarem. Olhando para os desastres ambientais mais recentes que assolam o Brasil, parecemos viver em um ciclo de eterno retorno à devastação.

Em 1992, ocorreu a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, popularmente conhecida como Eco-92, no Rio de Janeiro. O evento trouxe representantes de 172 países, inspirou artistas e plantou discussões que germinam, por exemplo, na Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas, a ser realizada em 2025, em Belém do Pará.

Discussões públicas vêm e vão, mas até quando nossos biomas resistirão? A "Mãe Natureza" se verte em *mater dolorosa*.







O TEMPO
NÃO PARA





Aurea Katsuren
Por uma identidade ameríndia, 1987



Gonçalo Ivo
O arco do Kivu, 1982



Mônica Nador
Mamãe Natureza, 1990



José Patrício
Composição n. 7, 1989



Novenil Barros
Neoportão do arco-íris, 1989



Paula Sampaio
Rodovia Transamazônica (Pará), 1990



Marga Ledora
Fendida I, da série *Quadrus negrus*, 1988



Carlito Carvalhosa
Sem título (P 07/87), 1987



Siron Franco
Sem título, da série *Rua 57*, 1987



Geraldo Teixeira
Latibulo, 1982



Elpídio Malaquias
A samambaia chorona, 1993



Sandoval Fagundes
Sem título, 1985



Olivar Cunha
Transformer, 1986



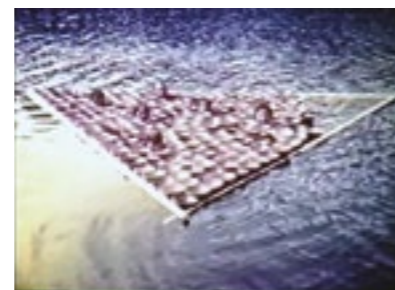
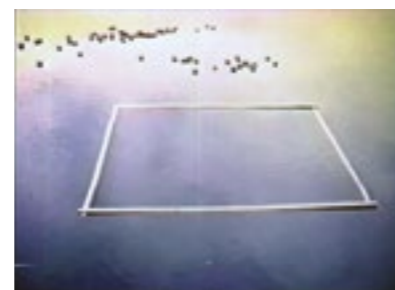
Nelson Félix
Colocar os pés no chão firme, 1986



Helio Melo
O pranto dos animais II, 1989



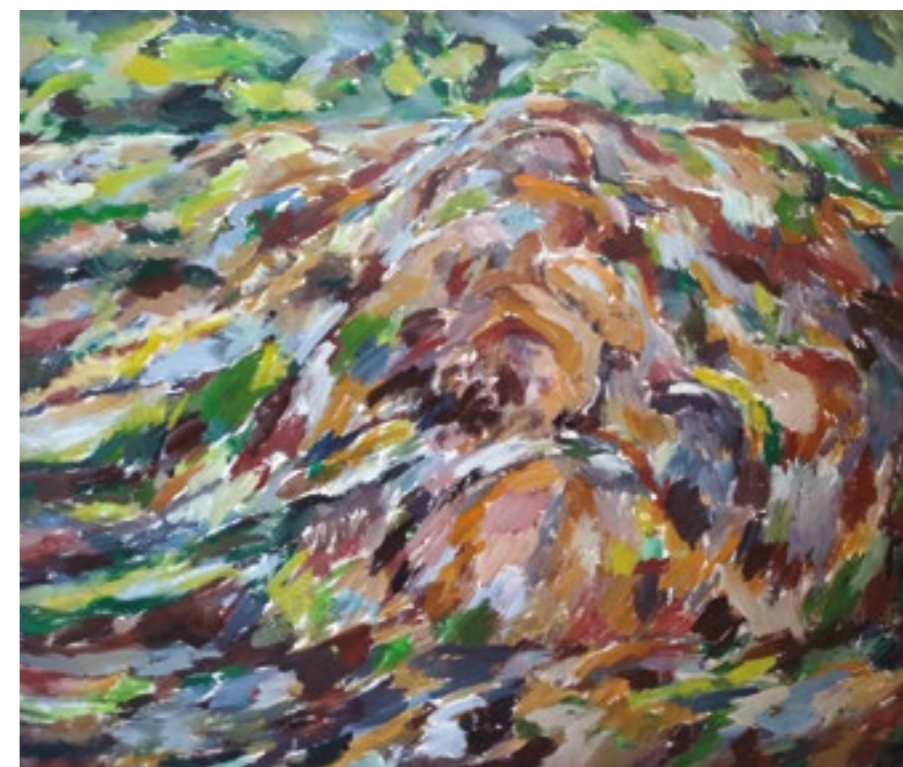
Vitória Basaia
Totem 1 e Totem 2, 1989



Roberto Evangelista
Mater dolorosa – in memoriam II
(da criação e da sobrevivência das formas), 1978



Cristina Canale
Lacrima Christie (diptico), 1989



Jacqmont
Barranco, 1992



Otoni Mesquita
Persona com cabeça alesada, 1989



Carlo Zacquini
Monumento ao garimpeiro pichado pelos próprios, 1985



Marcelo Silveira
Série Torres, construção e histórias de um templo, 1989



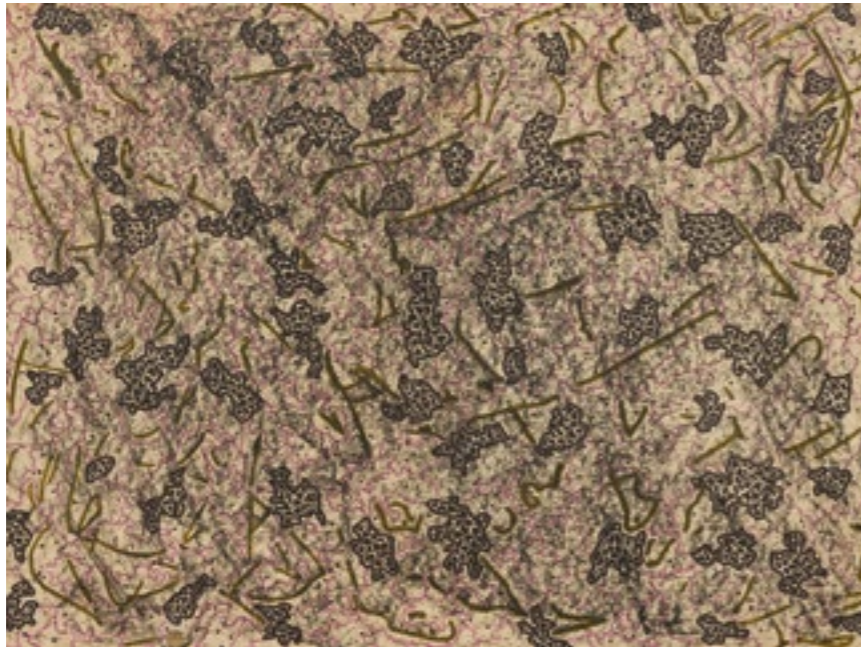
Sergio Cardoso
Floresta ardente 1, 1988



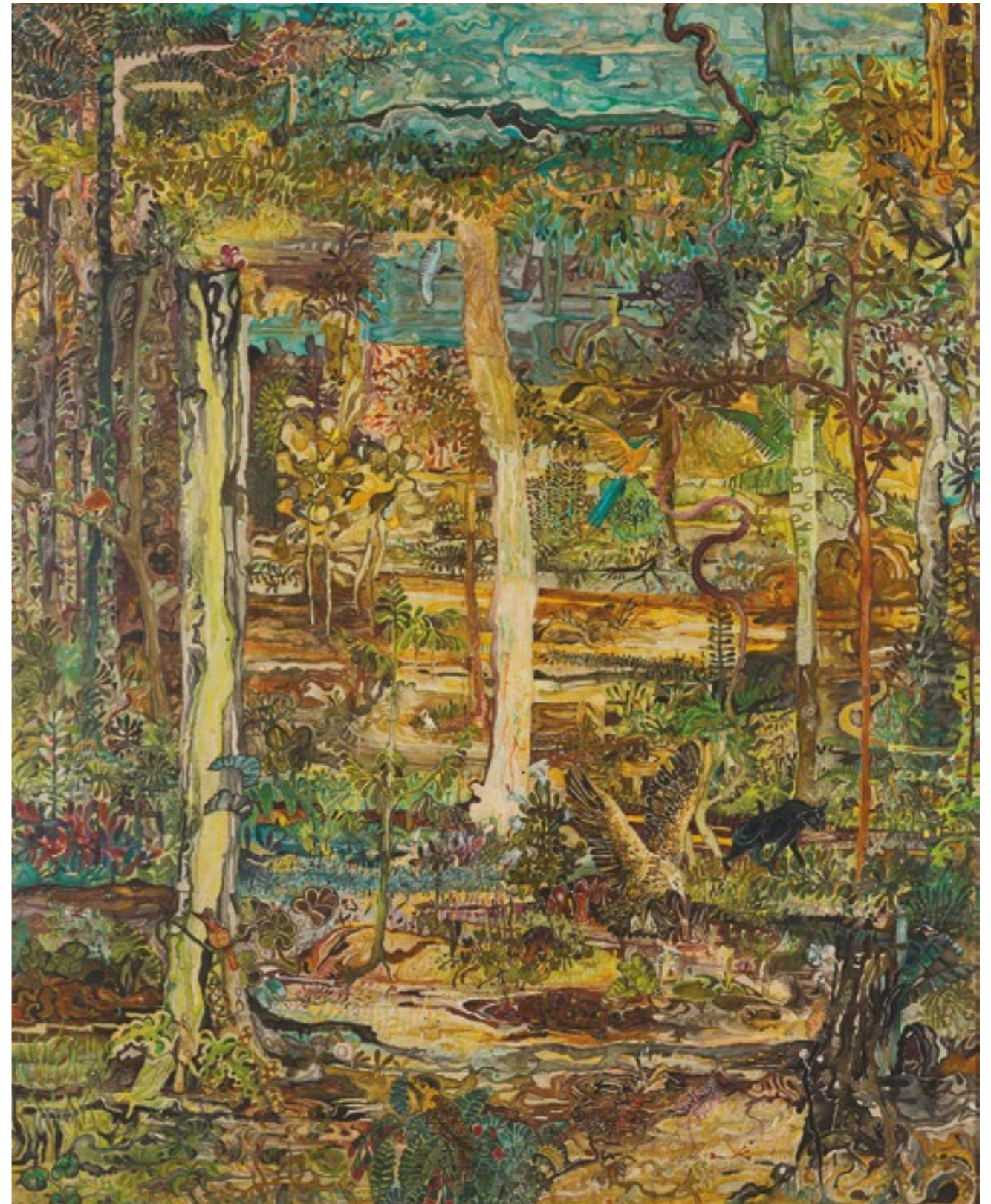
Kassia Borges Karajá
Corpotes-Karajá masculino - jacaré, 1988



Sergio Cardoso
Floresta ardente 2, 1988



Cristóvão Coutinho
Série Mapas distorcidos de áreas invadidas, 1988



Ivan Campos
Sem título, 1996



Adriana Varejão
Dilúvio, 1985



Jorge dos Anjos
*Um passeio no jardim sob a luz
e os olhos do meio-dia*, 1988



Shirley Paes Leme
Linha de fogo, 1986



Nilson Pimenta
Violência com a criança, 1984



Antonio Cerezo
Seringueira chora, 1991



Rosa Gauditano
*Tu're Kayapó no Encontro das
 Nações Indígenas do Xingu, 1989*



Steve Morgan
*Intervenção do Greenpeace no Pão
 de Açúcar no final da Eco-92, 1992*



João Modé
Tree kit 00, 1992



Vatenor de Oliveira
Mandala na duna, 1989



Solange Pessoa
Sem título, 1991

O tempo não para

TIME DOESN'T STOP

"I see the future repeating the past / I see a museum of grand novelties / Time doesn't stop / It doesn't stop, no, no, no, no, no"—sang Rio de Janeiro-born artist Cazuzza, thus concluding the song he co-wrote with Arnaldo Brandão. The song, which lends the live 1988 album its name, ends melancholically with a brief word spoken from his lips: "Thank you."

The insistence on the part of many artists to use acceleration as an element of their poetics leads us to the following question: how have other practices dealt with the fear caused by life's finitude? One approach is to try and face bodily limits—anatomical studies of bones, cigarettes and the ashes of Wednesdays. Do they who laugh last laugh best or should we rather immerse ourselves in a literal quest for *carpe diem*, to seize the day? Clocks, minute hands, pendulums, numbers—the books of hours already exist, but human experience transcends the attempts to measure it mathematically. We can forge religious explanations for the transience of life and appeal to the crosses, heavens, Mary Magdalenes and the deaths

of gods; however, icons fall short of addressing the mysteries of death. Let's lose our religion.

Perhaps a better idea would be to flirt with danger—the thorns adorn the rose but wound those who clutch it. There are many truths, but one seems to stand above the rest: like polaroids, our only certainty is our disappearance. When a Human Immunodeficiency Virus (HIV) spreads epidemically and is exploited by the media in a stigmatizing way, with little scientific information available, then silence is as heavy as lead. Romances end and vultures draw near to feast on our carcasses.

The very notion of "contemporary art" is fleeting; the wind blows, a new generation of artists comes, and a new "museum of great novelties" is inaugurated. What do we do when the party is over, the lights are on and we see glitter everywhere, especially over ourselves? Do we clean our bodies or try to keep some of that sparkle so we never forget those years? Do we live off nostalgia?

Perhaps it was all a great mirage.

"Eu vejo o futuro repetir o passado / eu vejo um museu de grandes novidades / o tempo não para / não para, não, não, não, não, não, não para" – esse é o cantor carioca Cazuzza encerrando a canção composta em conjunto com Arnaldo Brandão, lançada em seu álbum homônimo e ao vivo de 1988. A gravação termina melancolicamente com uma rápida palavra dita por sua boca: "Obrigado".

A insistência de muitos artistas em trabalhar a partir da aceleração nos leva a uma indagação: como outras práticas lidaram com o medo da finitude da vida? Encarar os limites do corpo parece ser um caminho – estudos anatômicos de ossos, cigarros e as cinzas das quartas-feiras. Quem ri por último ri melhor ou mais vale mergulharmos na busca literal pelo *carpe diem* ("aproveitar o dia")? Relógios, ponteiros, pêndulos, números – os livros das horas aí estão, mas a experiência humana ultrapassa as tentativas de medi-las matematicamente. Podemos forjar explicações religiosas para a transitoriedade da vida e apelar a cruces, céus, Marias Madalenas e mortes de deuses; os ícones, porém, não dão conta dos mistérios da morte. Percamos a nossa fé.

Talvez mais valha flertar com o perigo – os espinhos adornam a rosa, mas ferem quem a segura. São tantas as verdades, mas uma delas parece se sobrepor às outras: assim como as polaroides, nossa única certeza é o desaparecimento. Quando há um Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) que se espalha epidemicamente, explorado pela mídia de forma estigmatizante, e cuja informação científica a seu respeito ainda é pouca, o silêncio é de chumbo. Os romances acabam e os urubus se aproximam para comer nossas carcaças.

A própria noção de "arte contemporânea" é um sopro; vem o vento, uma nova geração chega e, com ela, um novo "museu de grandes novidades" é inaugurado. O que fazer quando a festa acaba, acendem-se as luzes e vê-se glitter por todo canto, especialmente sobre nós mesmos? Limpamos nosso corpo ou tentamos guardar algo desse brilho para nunca nos esquecermos daqueles anos? Vivemos de nostalgia?

Talvez tenha sido tudo uma grande miragem.



O TEMPO
NÃO PARA





Carlos Fiuza
Lobo-guará, 1984



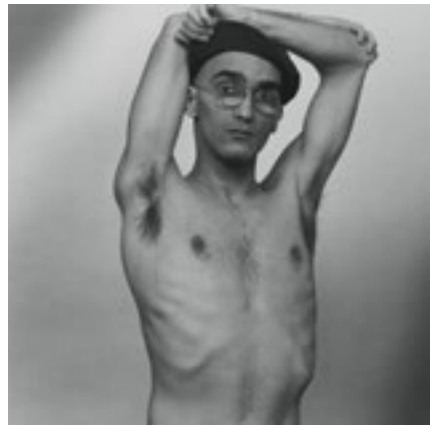
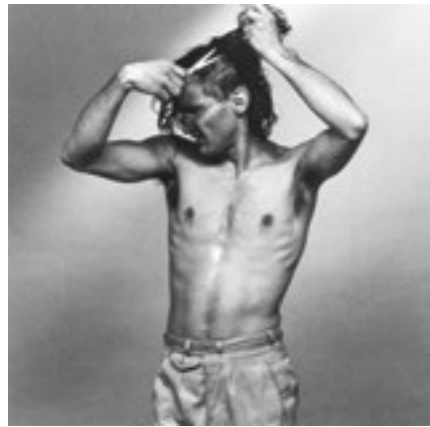
Elida Tessler
Sem título, da série *Desenhos*, 1988



Adélia Sampaio
Amor maldito, 1984



Ana Amorim
Color map, 1987



Samuel Costa
Autorretrato. Paris, 11° distrito, 1987



Fernanda Gomes
Sem título, 1990



Nazareth Pacheco
Sem título (Vestido), 1990



Angelo Venosa
Sem título, 1986



Caetano de Almeida
Sem título, 1990



Ralph Gehre
Sem título, 1985



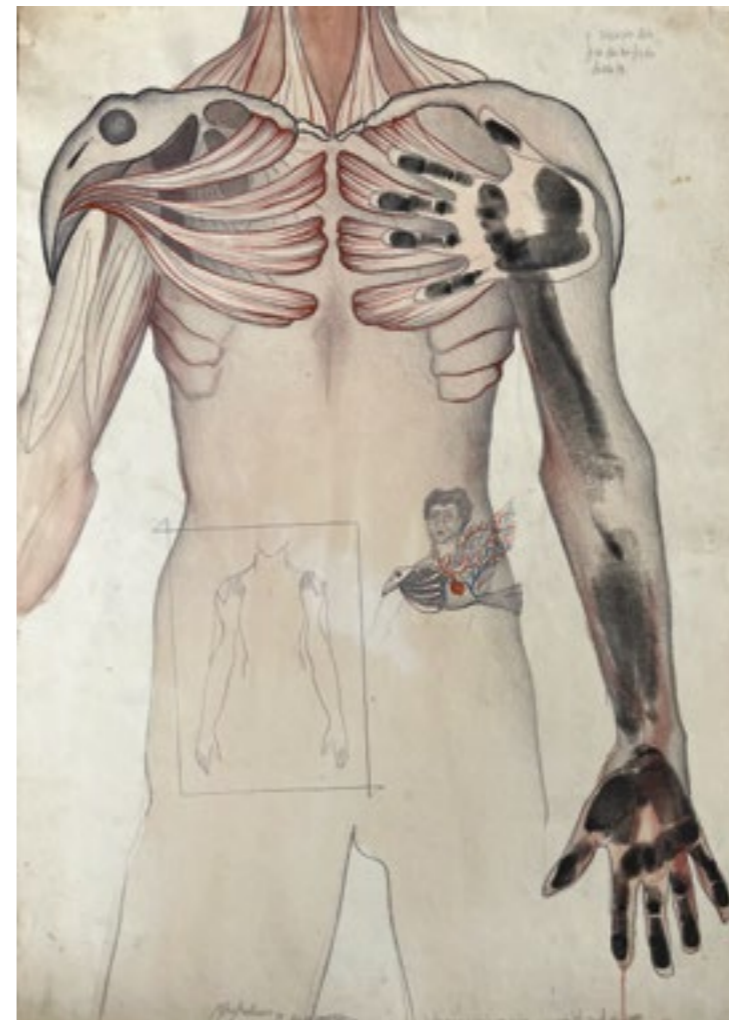
Rosana Palazyan
Sem título, 1989-1990



Caito
Sem título, 1986



Ester Grinspum
Alfabeto, 1981



Bia Medeiros
Estudo para o próximo passo e
passo tal qual pássaro, 1978



Victor Arruda
Assunto proibido, 1988



Sergio Lucena
Quadro n. 0, 1991



Paulo von Poser
O livro das horas, 1984-1988



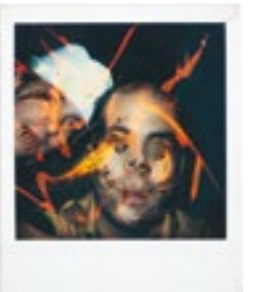
Edilson Viriato
Sem título, 1993



Alex Flemming
Iemanjá hipocondríaca, 1985-2006



Rosilda Sá
Sem título, 1991



Fernando Zarif
Sem título, déc. 1980



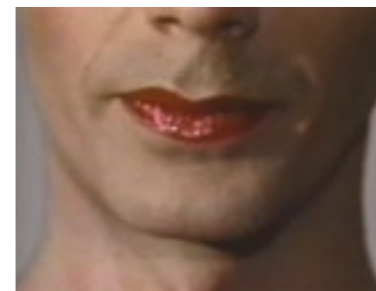
Fernando Zarif
Sem título, déc. 1980



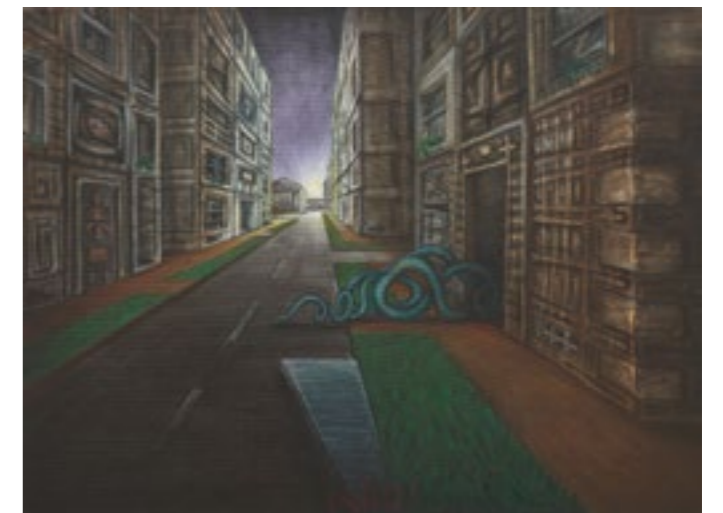
Raul Cruz
A cama do artista, 1985



Ayron Heráclito
A morte de Deus, 1986



Rafael França
O profundo silêncio das coisas mortas, 1988



Nelson Maravalhas Júnior
Não! A perspectiva como forma simbólica, 1991



Fernando Zarif
Sem título, déc. 1980



Daniel Senise
Sem título (*Ossos em cruz*), 1984



Karin Lambrecht
Maria Madalena, 1991

Valeska Soares
Sem título, da série *Intimates*, 1993





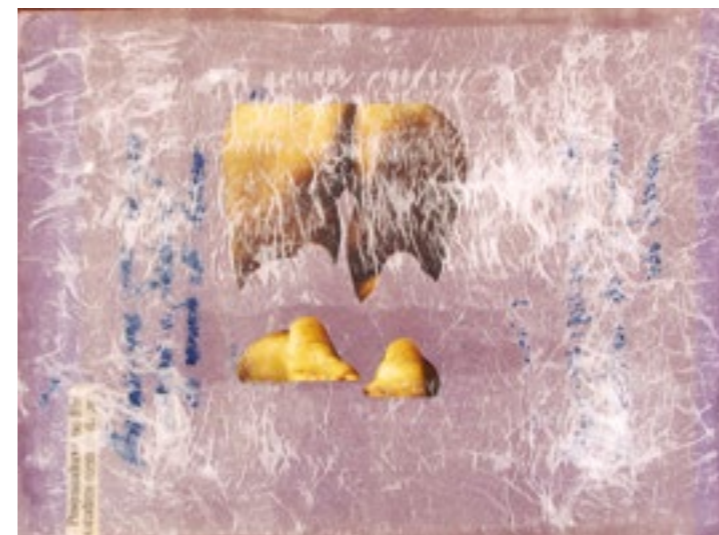
Irene Faustino da Silva
Sem título, 1991



Fernanda Magalhães
Auto-retrato, nús no RJ I, 1993
Auto-retrato, nús no RJ VIII, 1993



Leila Danziger
Entre céu e ruínas, 1992



Fernanda Magalhães
Auto-retrato, nús no RJ I, 1993
Auto-retrato, nús no RJ VII, 1993



Laercio Redondo
Os perigos circundantes, 1993





Georgia Kyriakakis
Formiguinhas, 1989



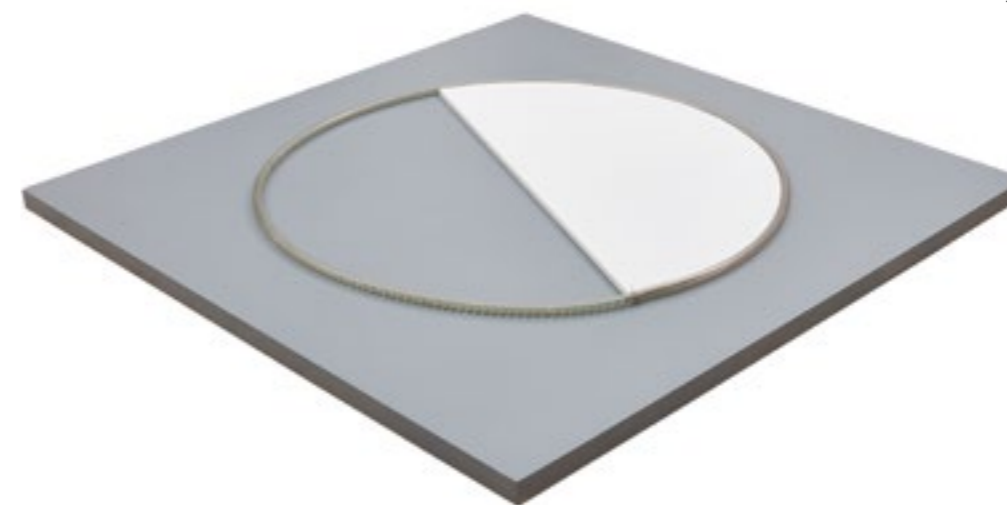
Nuno Ramos
Coluna de cinzas, 1987



Rochelle Costi
Nada, 1990



Chico Tabibuia
Exu hermafrodita, déc. 1980



Ana Linnemann
Sem título, 1987

miragem

3NÓS3
São Paulo, SP,
1979 — 1982

Constituído em 1979, dois de seus três integrantes, Rafael França e Mario Ramiro, começaram a trabalhar juntos durante o curso de artes plásticas na ECA-USP. Pouco depois, o 3NÓS3 se formaria com Hudinilson Júnior, graduado em artes plásticas pela FAAP. Envolvidos pelas discussões da arte conceitual, os três artistas ocuparam o espaço da cidade de São Paulo por meio de happenings e intervenções nas ruas, em monumentos e em instituições de arte.

ADÉLIA SAMPAIO
Belo Horizonte, MG, 1944
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Após passar grande parte da infância em um asilo, foi morar com a família no Rio de Janeiro no fim dos anos 1950. Entrou na Dilmilm, assumindo uma série de funções, e associou-se ao Cinema Novo no final dos anos 1960. Em 1979, estreou como diretora com curtas-metragens. Em 1984, lançou seu primeiro longa-metragem, *Amor maldito*, atuando também como roteirista e produtora. Esse filme é considerado o primeiro longa realizado por uma mulher negra no Brasil, além de um dos pioneiros da temática lésbica no cinema nacional.

ADIR SODRÉ
Rondonópolis, MT, 1962
— Cuiabá, MT, 2020

Desenvolveu uma prática irreverente e singular de retratar seu tempo: registrando acontecimentos do mundo com um marcante tom cronista e irônico, elencando temas urgentes, próprios às lutas sociopolíticas e ambientais intensificadas nas décadas de 1980 e 1990. Iniciou sua trajetória no Ateliê Livre da Fundação Cultural de Mato Grosso e integrou um grupo de artistas que buscava renovar a

arte mato-grossense, tendo participado de uma série de mostras coletivas no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT.

ADRIANA VAREJÃO
Rio de Janeiro, RJ, 1964
Vive no Rio de Janeiro, RJ

O início de sua trajetória artística é marcado pelo período em que participou de cursos livres no Parque Lage e desenvolveu uma experimentação gestual com a pintura, com aspectos que parecem revelar um estudo da composição e de representações figurativas. O final da década de 1980 testemunha um ponto de inflexão em sua prática, momento em que a artista entra em contato com a cidade de Ouro Preto e com os elementos do Barroco brasileiro, apropriados e estudados por ela para questionar as tensões do colonialismo na história do país.

ADRIANNE GALLINARI
Belo Horizonte, MG, 1965
Vive em Salvador, BA

Estudou na Escola Guignard, em Belo Horizonte, e seus primeiros trabalhos denotam uma pesquisa sucessiva sobre textura, cor e linha. Retratando cenas com figuras humanas ou composições geométricas, as obras de Gallinari carregam uma força expressiva no traçado ou na pincelada dos blocos cromáticos, optando por deixar expostas todas as marcas do processo de desenhar e pintar. Com o tempo, passam a se constituir como paisagens mais introspectivas, escritas e tramadas pelo traço.

AILTON KRENAK
Itabirinha de Mantena,
MG, 1953
Vive na Reserva Indígena
Krenak, Resplendor, MG

Ambientalista, filósofo e escritor. Desde a década de 1980 dedica seus estudos e sua vida ao ativismo e ao movimento indígena. Em 1985, fundou a organização

não governamental Núcleo de Cultura Indígena na Serra do Cipó, em Minas Gerais. Em 1987, teve participação central na Assembleia Nacional Constituinte e levou, com representantes da União das Nações Indígenas, uma proposta de emenda à nova Constituição que seria criada. É a primeira pessoa indígena a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

AIMBERÊ CESAR
Aracaju, SE, 1958
— Rio de Janeiro, RJ, 2017

Em 1982 começou a desenvolver performances nas quais a interação era inevitável, incentivando a presença viva do momento e rejeitando a representação teatral tradicional. Inicialmente, seu interesse pela performance foi intuitivo, desprovido de uma noção artística formal, perspectiva que foi transformada ao conhecer a artista Márcia X, com quem trabalhou em parceria. Integrou a exposição *Como vai você, Geração 80?* (1984), no Parque Lage, onde também deu aulas. Em 1990 desenvolveu o conceito de “zen nudismo”, criado a partir de valores livres em relação à nudez, entendendo-a como um estado natural do ser humano.

ALEX ČERVENÝ
São Paulo, SP, 1963
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em ateliês e cursos livres na FAAP. Durante a década de 1980, estudou pintura, desenho e diferentes técnicas de gravura, além de ter se envolvido com artes circenses na Academia Piolin e no Circo-Escola Picadeiro. Baseando-se em histórias do mundo ou experiências próprias, o artista constrói pinturas, desenhos e gravuras que concatenam diversos elementos-personagens, emoldurados ou costurados por palavras, frases e textos.

Ensaaios

- 194
O He-Man dança um rock gravado por Tom Jobim
Raphael Fonseca
- 202
No palco, a democracia
Flávia Rios
- 208
Conexões: a geração dos anos 1980, crise econômica e o futuro como interrogação
Vera Cepêda
- 222
O envoltório dos anos 1980
Leo Felipe
- 234
Zapear é possível, ou para pensar em gerações 80 na arte brasileira
Tálisson Melo
- 244
Com e contra a televisão
Eduardo de Jesus
- 254
O mistério da mídia ambiente
Braulio Tavares
- 262
O sal da terra: sementes de mudanças
Ima Célia Guimarães Vieira
- 270
Quando a noite cai, o dinheiro acaba, a alegria finda e a vida se vai — sobre a melancolia da Geração 80
Divino Sobral
- 280
Fullgás de volta para o futuro
Amanda Tavares

O He-Man dança um rock gravado por Tom Jobim

Raphael Fonseca

A poucas semanas de iniciarmos a montagem de *Fullgás – artes visuais e anos 1980 no Brasil*, na unidade do CCBB Rio de Janeiro, ouvindo uma *playlist* no Spotify que concentrava a produção musical brasileira durante esse mesmo recorte histórico, escutei repetidas vezes a *Festa do estica e puxa*, da Xuxa. Lançada em 1987, a música faz parte do terceiro álbum da cantora e apresentadora de televisão: *o Xegundo Xou da Xuxa*, posterior ao sucesso do álbum *Xou da Xuxa*, de 1986.

Sendo alguém nascido em 1988 – e sendo, portanto, parte de uma larga geração dos *baixinhos* de Xuxa –, tive o prazer de ouvir essa música em diversas festas, da minha infância a tempos recentes. Nunca havia me atentado para os detalhes de seus versos e sempre me concentrei no seu clássico refrão: “E todos dançam o pega, estica e puxa / e viva a festa da Xuxa”. Uma sequência de palavras – escritas pelos irmãos Bell Marques e Wadinho Marques, fundadores da influente banda de axé Chiclete com Banana, criada em 1980 – grudou na minha cabeça e começou a ecoar como um resumo das relações entre as imagens e a cultura popular durante a década de 1980 no Brasil: “E os baixinhos vão chegando numa nave espacial / tem até um escoteiro vestido de general / o He-Man dança um rock gravado por Tom Jobim / enquanto a She-Ra namorava o Esqueleto no jardim”.

Além da referência à nave espacial que compunha o cenário do programa televisivo apresentado por Xuxa, esses versos tencionam (e talvez ridicularizem) a própria lembrança então recente da ditadura militar no Brasil – com fim decretado em 1985 – e jogam de maneira bem-humorada com os desenhos animados estadunidenses que faziam sucesso e eram incluídos no próprio *Xou da Xuxa*. Em um país que respirava novos ares, mas que padecia de uma crescente

ALEX FLEMMING
São Paulo, SP, 1954
Vive em Berlim, Alemanha

Estudou cinema na FAAP e frequentou a FAU-USP. No início da década de 1980, após explorar as linguagens da gravura e dos curtas-metragens, foi contemplado com uma bolsa da Fulbright Foundation para estudar no Pratt Institute, em Nova York, onde permaneceu por dois anos. Mais tarde mudou-se para a Europa, baseando-se em Berlim, na Alemanha, e até 1994 lecionou na Academia Nacional de Artes de Oslo, na Noruega. Estruturada em séries sequenciais de trabalhos, a trajetória de Fleming é marcada pela pesquisa sobre o corpo e elementos visuais de ampla circulação no cotidiano.

ALEX VALLAURI
Asmara, Eritreia, 1949
— São Paulo, SP, 1987

Chegou a Santos com a família em 1965. Nos anos 1970, mudou-se para a capital paulista e estudou comunicação visual na FAAP, onde se tornou professor. Em 1987, começou de maneira pioneira no Brasil a produzir grafite com estêncil, retratando personagens de histórias em quadrinhos. Nos anos 1980, usou xerografia para produzir arte postal, cadernos e livros de artistas. Estudou artes gráficas no Pratt Institute, em Nova York. Participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* (1984), além das *16ª e 18ª Bienais de São Paulo* (1981, 1985). Faleceu em 1987 por causas relacionadas à Aids.

ALFREDO
NICOLAIEWSKY
Porto Alegre, RS, 1952
Vive em Porto Alegre, RS

Formado em arquitetura pela UFRGS (1976), onde também concluiu mestrado (1997) e doutorado (2003) em poéticas visuais. Começou a expor sua obra no Ateliê Livre de Porto Alegre em 1973. Na década de 1980, produziu pinturas e

desenhos utilizando-se de materiais simples, econômicos e pretensamente frágeis, como o papelão. Nos anos 2000, começou a se dedicar à produção de imagens fotográficas e digitais. Atua como docente do Instituto de Artes da UFRGS. Sua prática elabora sobre memórias, histórias e questões sociais e populares.

ALICE VINAGRE
João Pessoa, PB, 1950
Vive em Recife, PE

Como em um fluxo de pensamentos, suas pinturas frequentemente são compostas de desenhos, símbolos, corpos, frases e sinais gráficos que aludem ao meio do caminho entre o sonho e o real. Suas obras tensionam a fronteira entre abstração e figuração, jogando com o traçado dos elementos e diferentes planos de transparência e espessura. Concluiu o curso de pintura na Escola de Belas Artes da UFRJ em 1984.

ANA AMORIM
São Paulo, SP, 1956
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em artes pela FAAP e, em seguida, viveu um longo período no exterior, quando realizou suas primeiras performances. No final dos anos 1980, escreveu *Decisões contratuais*, texto que consolida diretrizes fundamentais em sua prática, inaugurando o Projeto de Performance de Dez Anos (1988-1997), composto de mapas mentais diários que, com os anos, se desdobraram em seus trabalhos posteriores. A rotina estabelece-se como elemento-chave para seu pensamento artístico e modo de viver. Suas obras são registros diários que acompanham seus passos, como evidências de suas experiências e relações cotidianas.

ANA HORTA
Bom Despacho, MG, 1957
— Belo Horizonte, MG, 1987

Iniciou seus estudos em Belo Horizonte nos anos 1970, com cursos de desenho e

crise econômica, estas palavras traziam algo libertador e luxurioso que propunha uma licença poética na sua referência à música popular brasileira e um desejo de desconstrução de um nacionalismo gritante durante a ditadura militar.

Misturam-se, portanto, os irmãos fictícios He-Man e She-Ra com Tom Jobim – já nesse momento enxergado como pilar da música e institucionalizado internacionalmente como um dos *país* da bossa nova – e o rock, gênero musical associado à juventude pós-ditadura no Brasil. Há uma tremenda abertura poética nesses versos e em toda a composição de *Festa do estica e puxa*; até mesmo She-Ra e Esqueleto, heroína e vilão do desenho animado, foram pegos namorando no jardim – a que ponto chegamos!

Com um sorriso, comecei a pensar em como essa liberdade narrativa foi algo fundamental para o exercício curatorial que gerou *Fullgás*. Logo no começo de sua concepção, pareceu-nos essencial fazer uma exposição com obras datadas exclusivamente da década de 1980 e na qual reuníssemos artistas que iniciaram as suas carreiras nesse recorte histórico. Independentemente de suas idades – por mais que saibamos que grande parte destes estivessem entre os seus 20 e 30 anos –, era importante ter como critério a concentração de obras feitas nesse período, que saboreava o tão aguardado início do fim da ditadura militar. Não nos interessava trazer obras recentes ou mesmo comissionadas por esses mesmos artistas; queríamos fazer uma exposição de cunho histórico e retrospectivo.

Em um segundo momento, ao começarmos nossas pesquisas diretamente com os artistas, muitas pessoas relatavam o final do Ato Institucional nº 5, em 1978, como algo que mudou o início de suas carreiras e que possibilitou liberdades inimagináveis no começo da década de 1970. Aprofundando a pesquisa, notamos também como a eleição de Fernando Collor de Mello – o primeiro presidente eleito democraticamente por voto direto após o fim do governo militar no país – foi um episódio que deixou uma cicatriz: seu curto período de presidência foi interrompido pelo desejo de seu *impeachment*, em 1992. Em 1993, sobe ao poder o seu vice-presidente, Itamar Franco, e há nova eleição no Brasil. Fernando Henrique Cardoso será eleito e, já em 1994, dará início ao Plano Real, mudando a moeda e a economia brasileiras e deixando marcas no país até o presente.

Eis que já estávamos a fazer a nossa própria “festa do estica e puxa”: E se os nossos *anos 1980* comessem em 1978 e se prolongassem até 1993? Que tal estes 15 anos em lugar daqueles dez que já pareciam tão asfíxiantes para as pretensões desse projeto? Na dúvida, preferimos pegar, esticar e puxar.

Outro elemento essencial a este projeto é a sua amplitude geográfica: não fazia sentido perpetuar uma certa narrativa endossada na historiografia da arte no Brasil a respeito da centralidade das cenas artísticas do Rio de Janeiro e São Paulo. É inevitável – basta se fazer uma estatística a respeito dos artistas incluídos neste projeto – que estas duas cidades, os maiores centros econômicos do Brasil até hoje, tenham uma grande importância e protagonismo nas discussões sobre artes visuais e cultura no país; mas e o que era produzido em estados que não são parte do Sudeste brasileiro? O que produziam os artistas que habitavam lugares recentemente institucionalizados, como os estados de Mato Grosso do Sul (1979), Rondônia (1981), Amapá, Roraima e Tocantins (criados em 1988)?

Outro desejo que caminhava paralelamente a este anseio era o de ladear obras produzidas em linguagens além da pintura, mídia muito associada não apenas ao novo contexto político e hedonista que se vivenciava no país, mas também à lenta solidificação de um mercado de arte. Se, por um lado, muitos dos artistas aqui reunidos ao menos começaram suas carreiras experimentando com o desenho e com a pintura – e esta última, inegavelmente, tem uma presença significativa na seleção de obras desta exposição –, por outro lado, outros autores construíram carreiras inteiras utilizando-se da fotografia, do vídeo, de novas tecnologias digitais e mesmo da construção de objetos. Focar o discurso sobre a produção durante os longos anos 1980 no Brasil exclusivamente na pintura parece uma abreviação de percursos muito mais sinuosos.

Partindo dessa diversidade de linguagens aqui reunidas, um passo atrás foi dado e nos perguntamos: se estamos lidando com uma década já esticada por nossos anseios curatoriais e trabalhando com pessoas inseridas não apenas nos sistemas institucionais das artes visuais, mas também em circuitos paralelos, como o design, a música, a publicidade, a televisão e o cinema, faria sentido apenas selecionarmos objetos vistos como *obras de arte*? Pensando na circulação das imagens nesse recorte histórico, há alguma dúvida de que as revistas com suas manchetes sensacionalistas, os discos de vinil e celebridades como Roberta Close, Pelé e Luiz Caldas tinham um alcance midiático maior do que qualquer um dos artistas visuais que aqui mostramos? Em lugar de seguirmos uma separação elitista, por vezes desconstruída pelos próprios artistas aqui reunidos, entre as chamadas “cultura de massa” e “cultura erudita”, optamos por fazer uma pequena bagunça e estabelecer cruzamentos entre materiais de procedências e com estatutos de imagem dos mais diversos.

Enquanto trabalhávamos falando simultaneamente com centenas de artistas, discutíamos continuamente a respeito das formas de batizar não apenas esta exposição, mas também os seus distintos

pintura. Ingressou na Escola de Belas Artes da UFMG, especializando-se em gravura, e frequentou o curso de verão da Escola Guignard. Nos anos 1980, lecionou arte na educação infantil. Nesse período, integrou uma geração de artistas que enfatizou uma reabilitação da pintura e participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* no Parque Lage. Suas pinturas revelam um estudo cromático matizado, com pinceladas livres e formas abstratas. Faleceu em um acidente de carro em 1987.

ANA LINNEMANN
Rio de Janeiro, RJ, 1956
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Formada em desenho industrial pela PUC-Rio, com mestrado em escultura pelo Pratt Institute, em Nova York, cidade onde morou até 2006. É doutora em artes visuais pela UFRJ. Suas obras, entre esculturas e instalações, exploram o tridimensional pesquisando diferentes materiais, técnicas e tecnologias. Sua prática investiga os aspectos sutis de mudança dos objetos no espaço, por vezes utilizando motores, explorando capacidades invisíveis à percepção imediata.

ANA MARIA TAVARES
Belo Horizonte, MG, 1958
Vive em São Paulo, SP

Iniciou seus estudos em artes na década de 1970, na UFMG. Mudou-se para São Paulo, onde cursou artes visuais na FAAP. Fez mestrado na School of the Art Institute de Chicago e doutorado na USP, onde atuou como docente entre 1993 e 2022. Na década de 1980, participou da mostra *Como vai você, Geração 80?* e das *17ª e 19ª Bienais de São Paulo* (1983, 1987). Iniciou sua produção pela experimentação com pintura e gravura e deslocou-se para o tridimensional por meio da exploração do espaço e da arquitetura, refletindo sobre as implicações do Modernismo no Brasil.

ANA MIGUEL
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Vive no Rio de Janeiro, RJ

A partir de 1979, estudou gravura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na Oficina de Gravura do Ingá. Paralelamente, cursou antropologia na UFF e, mais tarde, filosofia na UnB. Residiu em Barcelona entre 1991 e 1994, criou e coordenou um ateliê na Escola Taller d’Art, em Tarragona, na Espanha. Iniciou sua prática com a gravura. Nos anos 1980, criou esculturas e instalações. Colaborou com projetos de teatro, criando figurinos e peças teatrais. Sua prática explora diversos aspectos da vida, das relações humanas e das palavras, buscando ampliar sutilezas e sentimentos.

ANALU CUNHA
Maceió, AL, 1964
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde se graduou em comunicação visual pela UFRJ. É mestre em linguagens visuais pela mesma instituição. Estudou gravura no Museu do Ingá e pintura no MAM-RJ. Atuou no grupo Visorama, ao lado de Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó, Brígida Baltar e João Modé, entre outros. Nos anos 1980, integrou a mostra *Como vai você, Geração 80?*. Nesse período, produziu pinturas, desenhos e fotografias. Ao longo de sua trajetória, a videoarte se consolidou como um importante meio de sua expressão. Atualmente é docente na UERJ.

ANGELO VENOSA
São Paulo, SP, 1954
— Rio de Janeiro, RJ, 2022

Iniciou a carreira artística com estudos em pintura e, na década de 1980, descobriu o suporte que o acompanhou até o fim de sua vida: a escultura. Graduou-se em desenho industrial pela ESDI e frequentou cursos no Parque Lage. Em 1984, passou a integrar o Ateliê da Lapa, com

núcleos. Um primeiro levantamento de obras fez com que começássemos a pensar imagens e artistas em diferentes blocos narrativos. Algumas trajetórias faziam muito sentido ao lado de outras, assim como imagens produzidas por alguns artistas pareciam nos levar a diferentes camadas interpretativas. Em nossas discussões e em nossos momentos de lazer, sempre nos perseguia a música pop. Organicamente, começamos a intitular os núcleos da exposição a partir de diferentes canções compostas e lançadas durante os anos 1980 no Brasil.

Na primeira versão deste projeto, o primeiro núcleo da exposição se chamava “Você me abre seus braços e a gente faz um país”, uma citação a *Fullgás*, composta por Antonio Cícero e Marina Lima, parte do álbum homônimo de 1984 da cantora. Entre muitas idas e vindas de discussões a respeito dos títulos dos núcleos, esses versos cresceram entre nós e nos levaram a outra conclusão: e se a exposição simplesmente se chamasse *Fullgás*? Se os leitores observarem a trajetória deste que vos escreve, perceberão que tenho uma verdadeira adoração por títulos constituídos por apenas uma palavra. Há algo enigmático neles que os aproxima de um público não especializado, do mesmo jeito que o nome de uma festa, de um seriado, de um filme ou, claro, do título de uma música.

Os cerca de quatro minutos desta faixa ecoam na memória social do Brasil há 40 anos. Agora, após abrimos a exposição, nenhuma palavra parece fazer mais sentido para batizá-la do que esta; trata-se de um jogo poético entre um tanque cheio necessário para construir uma nova nação e um elogio à brevidade da vida, suas dores e amores. A fugacidade desta longa década de 1980 e a montanha-russa pela qual o Brasil passou ainda nos embalam e nos inspiram diariamente.

Olhando para os outros núcleos da exposição, nossos ouvidos tentaram reunir outras canções e artistas igualmente icônicos, mas cujas pesquisas apontaram para outras direções. “Que país é este”, primeiro núcleo da exposição e que gira em torno das tensões entre o final da ditadura e o início da democracia no Brasil, é intitulado a partir de uma canção do Legião Urbana, banda brasileira de rock. O núcleo “Beat acelerado”, por sua vez, com todo o seu desejo de trazer ao público algo da euforia, do prazer e do desejo de afirmação do presente, tão comuns àquele momento, foi batizado a partir de uma canção da banda paulistana Metrô.

O paranaense Arrigo Barnabé e suas “Diversões eletrônicas” dão o tom do terceiro núcleo da exposição, que é sobre as muitas inovações tecnológicas que maravilharam e assombraram o mundo além das televisões em cores. Viajando para Mato Grosso do Sul,

“Pássaros na garganta” é intitulado a partir de uma canção de Tetê Espíndola e reúne artistas e imagens que refletiram sobre as mudanças, tragédias e esperanças em torno do meio ambiente e do clima. Por fim, e com grande pitada de melancolia, “O tempo não para”, citação à canção de Cazuza, traz obras que pensam sobre a brevidade da vida, sobre a epidemia da Aids no país e sobre a finitude da chamada Geração 80.

Uma vez que se solidificou a lista de obras e as seções que compõem *Fullgás*, foi uma experiência ímpar ver tudo se construindo fisicamente, na colocação lado a lado das obras e de seus diálogos tanto com as proposições arquitetônicas feitas por Juliana Godoy quanto as de design, pelo Estudio Margem. O que seria desta exposição sem a opção pela inserção de seu longo e praticamente ininterrupto carpete lilás? Esta cor tão presente em vinis, roupas e mesmo pinturas dos anos 1980 dá um tom imersivo à exposição, permeado de discreto saudosismo.

No centro das salas expositivas, a equipe de arquitetura projetou uma série de mobiliários feitos de ferro e pintados em variações de cor que vão do rosa ao roxo. Eles foram pensados especialmente para reunir diversas obras de menor escala e, propositalmente, tal como um quarto de um adolescente em plenos anos 1980, sugerir uma maior fragmentação, semelhante a um pequeno quebra-cabeça narrativo. Sobre estas estruturas vemos, por exemplo, pôsteres, desenhos, pinturas e registros fotográficos de performances convivendo lado a lado. Em alguns desses mobiliários, há também espaço para a inclusão de objetos e televisores de tubo – aliás, optamos por apenas termos televisores *vintage* na exposição. Eis um encontro temporário viabilizado pela mostra e que permite, por exemplo, que um capacete de Ayrton Senna esteja ao lado de obras da Dupla Especializada e do vestuário de uma das Paquitas. Ao lado deles, uma televisão de tubo traz um trabalho de Sandra Kogut. Será que o *pega-estíca-e-puxa* foi longe demais?

Ainda como parte da exposição, fora das salas expositivas dos CCBBs (geralmente em suas entradas) e sendo uma espécie de ponto de acolhimento do público visitante, eis uma banca de jornal, que funciona como uma máquina do tempo. Seleccionamos revistas e vinis que trazem ao público um pouco dos excessos discursivos dos 15 anos sobre os quais esta exposição se baseia – das páginas de revistas de humor àquelas que anunciavam, com receio, invenções como os computadores domésticos. Essa banca de jornal, item que tende a desaparecer dos grandes centros urbanos devido ao uso crescente dos celulares, é, por si só, um objeto quase museográfico, um arquivo de si mesmo – sempre, porém, radiante, com uma bela pitada de nossos habituais lilases.

outros artistas de sua geração. Na tridimensionalidade, Venosa desenvolveu sua própria linguagem, pautada na junção de materiais orgânicos e industriais e na elaboração de formas sugestivas e orgânicas que parecem evocar eras ancestrais.

ANTONIO CEREZO
São Francisco do Itacema,
Xapuri, AC, 1962
Vive em Rio Branco, AC

Nascido nos arredores de Rio Branco, mudou-se jovem para a capital e logo interessou-se pela arte. Atua no cenário artístico do Acre desde os anos 1980. Foi aluno e depois professor no Senac. Suas obras, entre desenhos e pinturas, referenciam temas de seu entorno, refletindo, por exemplo, seu olhar crítico sobre a realidade nos seringais ou retratando cenas regionais como as festas juninas do estado. Envolveu-se em movimentos católicos, com militância no bairro Estação, um dos mais tradicionais de Rio Branco.

APRIGIO E FREDERICO
FONSECA
Recife, PE, 1954/1965
Vivem em Recife, PE

Os irmãos formam uma dupla de artistas reconhecida por suas obras em gravura, desenho e pintura. Iniciaram sua trajetória em Olinda, mudando-se em 1971 para João Pessoa, onde residiram e montaram o ATHELIER 58. Em 1987, de volta a Olinda, publicaram o livro *Das calçadas de Olinda*, com uma série de gravuras retiradas de inscrições presentes nas calçadas da cidade. Nos anos 1980 frequentaram a Oficina Guaianases de Gravura e integraram as Brigadas Portinari, Gregório Bezerra e Brigada Henfil, com Luciano Pinheiro, Eudes Mota, Cavani Rosas e Plínio Palhano.

ARLETE SOARES
Valença, BA, 1940
Vive em Salvador, BA

Foi morar em Salvador ainda criança com a família.

É formada em pedagogia. Durante a ditadura civil-militar no Brasil, migrou para Paris, na França, onde começou a fotografar. Fundou e comandou por mais de 40 anos a Editora Corrupio. Em 1972, criou o Grupo ZAZ de fotografia, que viajou por cidades próximas a Salvador para exibir fotos. Entre 1986 e 1987, Arlete Soares fotografou as delegações baianas de artistas e políticos que buscavam reconectar os laços entre Bahia e África e promover trocas socioculturais e artísticas; um ano depois, nasceu a Casa do Benin, no Pelourinho, em Salvador, na Bahia.

ARNALDO GARCEZ
Manaus, AM, 1967
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Mudou-se para o Rio de Janeiro no final da década de 1970, quando começou a estudar desenho, pintura, escultura e gravura no Parque Lage. Desde 1977 produz desenhos e pinturas a partir de sua pesquisa com pigmentos naturais, retratando figuras humanas em protagonismo. Viajou em 1983 para a Alemanha, onde fez pesquisas sobre expressionismo e litografia. De volta ao Brasil, criou em parceria com a Funarte a oficina de arte-educação Urucum e Carvão como Elemento de Linguagem, que teve como objetivo desenvolver a criatividade da população amazônica.

ARTMOSFERA
Florianópolis, SC,
1983 — 1987

Fundado por Mauro Tortato, Renato Ribas e Saulo Pereira, estudantes de educação artística da UDESC, com participação posterior de José Luiz Kinceler, Maurício Muniz e Paulo Whitaker. Inicialmente influenciado pelo expressionismo abstrato, o grupo foi formado a partir de uma exposição realizada no hall da Secretaria de Educação de Florianópolis. Buscava questionar o processo de mercantilização da arte, apresentando

Uma vez que a exposição foi inaugurada, nossas energias criativas foram depositadas nesta publicação, que reúne não apenas documentação fotográfica sobre o projeto – trazendo imagens de sua primeira montagem, no CCBB do Rio de Janeiro –, mas também abrindo novas portas interpretativas para a produção de arte e imagem durante os anos 1980. Optamos por ter dois cadernos de conteúdo: o primeiro deles é dedicado às fotografias panorâmicas da exposição, feitas por Rafael Salim, e ao registro de todas as obras cujos direitos autorais nos foram cedidos pelos seus detentores. As fotografias aqui seguem uma certa narrativa espacial que respeita o trajeto do corpo do público na primeira montagem da exposição.

Por mais que os dez inéditos artigos aqui reunidos ecoem de alguma forma os cinco núcleos da exposição, eles possuem uma ordem própria que indica um movimento do macro para o micro; de discussões sobre os campos da história, da sociologia e da economia a um mergulho lento na literatura, nas artes visuais, na ficção científica até chegarmos a reflexões mais existenciais e mesmo memorialistas da curadoria da exposição. Todos estes textos foram propositalmente comissionados a autores que vêm não apenas de campos de conhecimento diferentes, mas também que escrevem de forma muito dissonante. Não se trata, portanto, de uma publicação sobre *as artes visuais*, mas sobre a complexidade que envolve lidar com qualquer recorte histórico preciso.

Como não poderíamos evitar de fazer em um projeto com tamanho caráter enciclopédico, esta publicação também conta com verbetes biográficos sobre todos os artistas aqui reunidos. Se algumas destas pessoas possuem obras em grandes museus internacionais, o que faz com que uma busca on-line traga milhares de resultados, outros artistas nunca mostraram suas pesquisas fora de sua cidade natal. Essa assimetria de institucionalizações faz com que consideremos que esta publicação possa vir a ser um importante espaço de pesquisa no futuro. Nada mais justo, portanto, que ao menos ofereçamos ao público uma introdução às suas trajetórias, desejosos de que pesquisas profundas sobre alguns desses nomes surjam no futuro.

Por fim, este projeto conta com outro elemento igualmente importante: o Arquivo Fullgás, feito especificamente para as plataformas digitais YouTube e Instagram. Os artistas participantes da exposição foram convidados a dar uma entrevista on-line a respeito de suas trajetórias, as obras mostradas e suas impressões sobre os anos 1980. Com acesso gratuito, na internet, essa interface se torna um importante documento para estudarmos a história da arte no país e aprendermos sobre artistas que tiveram oportunidades assimétricas.

Após o inesperado e triste falecimento, nos meses subsequentes à sua abertura, de alguns artistas desta exposição, este arquivo pode ser lido como um esforço contra o esquecimento e a passagem do tempo. Sabemos que não iremos vencer a certeza da morte, mas, enquanto aqui estivermos, por que não fazer uma reverência a indivíduos que fazem arte há quatro décadas e são parte de uma geração anterior à nossa, a dos “baixinhos” que compõem as equipes de curadoria, arquitetura, design e parte da produção desta exposição? Reverenciar é o mínimo.

Sem mais delongas, preciso me despedir – nossa nave espacial, aquela anunciada em *Festa do estica e puxa*, está prestes a decolar novamente. Espero que este livro e esta exposição proporcionem aos leitores momentos tão inusitados e polissêmicos como imaginarmos que, um dia, He-Man pôde dançar um rock gravado pelo maestro Tom Jobim. Que criemos combinações curatoriais entre personagens de desenhos animados, ícones da música popular brasileira e passinhos.

Nave Fullgás se despede da Terra – beijinho, beijinho, tchau, tchau.

obras sem qualquer identificação de autoria. Em seguida, suas ações passaram para o exterior, com intervenções e experiências em arte ambiental, construindo grandes esculturas de bambu e de madeira de reaproveitamento nos espaços públicos da universidade.

ARTHUR BISPO DO
ROSÁRIO

Japaratuba, SE, 1909
— Rio de Janeiro, RJ, 1989

Em 1938, teve uma revelação sobre sua missão de vida, quando foi encaminhado a uma série de instituições psiquiátricas e diagnosticado como esquizofrênico-paranoico. Em 1989, ano de sua morte, ganhou a primeira grande exposição dedicada à sua obra: *Registros de minha passagem pela Terra*, realizada no Parque Lage. Durante o longo período em que viveu em hospitais e colônias, utilizou-se de canecas, talheres, botões, lençóis e de seu próprio uniforme de interno para produzir objetos escultóricos e bordados, mantidos em seu quarto.

ARTUR MATUCK
São Paulo, SP, 1949
Vive em São Paulo, SP

Formado em artes pela USP e com pós-graduação pela Universidade da Califórnia, Matuck é um dos pioneiros em arte e tecnologia no Brasil. Doutor e livre-docente em artes pela USP. Integrou as 16ª, 17ª, 19ª e 20ª edições da *Bienal de São Paulo* (1981, 1983, 1987 e 1989). Desde 1995 pesquisa as formas híbridas de criação textual entre agentes humanos e sistemas computacionais, através do Projeto Literaterra/Landscript. Sua obra explora a interseção entre arte, ciência e tecnologia. Coordenou o grupo Perforum e desde 2002 organiza o Simpósio de Artemídia e Cultura Digital Acta Media.

AUREA KATSUREN
Campo Grande, MS, 1956
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Artista e restauradora. Graduada em belas-artes pela UFRJ. Passou a integrar o circuito artístico da arte de Mato Grosso do Sul em 1987, ao participar do 6º *Salão de artes plásticas*, ocasião em que obteve o segundo prêmio. Viveu na Alemanha em 1990, desenvolvendo pinturas gestuais e com uso de pincéis artesanais da caligrafia japonesa. No restauro, já se ocupou de mais de 10 mil pinturas, incluindo obras do século XVII até a atualidade. Sua pintura é marcada pela geometrização das formas e pela evidência da textura do linho, utilizado como suporte na tela.

AYRSON HERÁCLITO
Macaúbas, BA, 1968
Vive em Salvador, BA

Artista e curador, licenciou-se em educação artística pela UCSal. A docência e a pesquisa acompanham Heráclito de forma marcante em sua trajetória. Atua como professor da UFRB. Leituras de Friedrich Nietzsche e Joseph Beuys influenciaram diretamente seu pensamento artístico no início da carreira, quando foi atravessado por discussões da filosofia e estética. Pautou esses temas a partir do questionamento sobre os sentidos sociopolíticos do cristianismo e seus simbolismos projetados na realidade. Mais tarde, passou a dedicar-se a investigar as conformações do corpo afrodiaspórico e a expressá-lo em sua obra.

BARRÃO
Rio de Janeiro, RJ, 1959
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Iniciou sua carreira de maneira autodidata e foi membro do Grupo Seis Mãos (1983-1991). Integrou a mostra coletiva *Como vai você, Geração 80?* no Parque Lage. Desde então, trabalha com diferentes suportes, destacando-se a escultura. O esboço de cada um de seus trabalhos surge do

Flávia Rios

As vozes e os sentimentos públicos dos finais da década de 1970 e durante todos os anos 1980 expressavam desejos democráticos. Influenciados nacionalmente pelos movimentos políticos de esquerda, pelo novo sindicalismo e pelas mobilizações estudantis, voltaram à cena com uma pluralidade de sujeitos coletivos com múltiplas formas de fazer política e cultura. Negros, mulheres, indígenas, quilombolas, LGBTs questionavam a ordem autoritária do Estado, os chamados bons costumes da sociedade e as desigualdades e hierarquias sociais de longa data no país.

Em consonância com as lutas de libertação dos países africanos e os efeitos das lutas pelos direitos civis, as gerações ativistas de 1970 e 1980, que estiveram na conformação dos movimentos sociais antirracistas brasileiros, construíram suas identidades embaladas pela soul music, particularmente com James Brown, e logo depois pela música pop, especialmente com o grande astro Michael Jackson e a rainha do rock Tina Turner. A juventude deixou no armário as roupas de cores básicas para apresentar nas ruas um novo visual, cada vez mais colorido. Na cabeça, penteados à moda black power dispensavam as perucas e as pastas de alisar cabelos, típicos da década anterior, dos “anos dourados”. No visual geral, a jaqueta jeans e calça boca de sino vestiam os corpos transgressores. No caso das mulheres, a maquiagem clareadora da pele dava lugar a cores vigorosas, em particular o rosa e o vermelho nos lábios, contornos da contracultura espreada nos anos 1980.

O movimento social, antes de se apresentar na cena pública como articulação de combate ao preconceito e às desigualdades sexuais e raciais, encenava uma estética para o protesto político. Eram as mensagens de orgulho negro, por exemplo, que embalavam os bailes e clubes das grandes cidades brasileiras, a exemplo da canção

coleccionismo de referências e materiais: vasos, xícaras, jarros, estátuas de jardim e outros objetos do dia a dia, que reúne para depois quebrá-los em pedaços. A partir dos fragmentos, constrói composições fantásticas que parecem tensionar o sentido de funcionalidade original dos objetos.

BEATRIZ MILHAZES
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Desenvolve obras a partir do estudo minucioso de cores, arabescos, padronagens e ornamentos. Seja em pintura, colagem, gravura ou escultura, seu processo é marcadamente guiado pela justaposição de diferentes elementos, técnicas e texturas, que em conjunto parecem criar uma reação em cadeia. Milhazes formou-se em artes no Parque Lage e integrou a exposição *Como vai você, Geração 80?*. Na década de 1980, a artista integrou um movimento de artistas que abraçava a pintura e o trabalho ativo dentro do ateliê.

BEL BORBA
Salvador, BA, 1957
Vive em Salvador, BA

Escultor, pintor, desenhista, muralista e intervencionista urbano. Ingressou em 1976 na Escola de Belas Artes da UFBA, iniciando o trabalho com a técnica da aerografia, ao qual deu sequência por muitos anos. Na década de 1980 concentrou sua prática principalmente na pintura, logo começando a experimentar diferentes materiais, com trabalhos muitas vezes cômicos e que parecem retomar conformações surrealistas. Começou a desenvolver mosaicos de rua que podem ser vistos em Salvador, Madri, Nova York e outras cidades, dialogando com diferentes espaços urbanos, como pontos de ônibus, pedras, árvores, postes, túneis, muros, encostas e avenidas.

BENEDITO NUNES
Cuiabá, MT,
1956 — 2020

Pintor e desenhista, começou a pintar em 1978, frequentando o Ateliê Livre da Fundação Cultural, onde mais tarde, entre 1984 e 1987, foi orientador. Seus primeiros desenhos e pinturas retratam o seu entorno, com imagens de seu próprio cotidiano. Aos poucos o artista passou a registrar o dia a dia de uma cidade em constante expansão urbana, com rápidas transformações na paisagem. Nos anos 1980, introduziu em sua produção materiais como o papelão, a madeira, a lona, a lata e o alumínio. Produziu murais e painéis de diversas dimensões por Cuiabá.

BIA MEDEIROS
Rio de Janeiro, RJ,
1955 — 2024

Graduou-se em educação artística na PUC-Rio. No fim dos anos 1970 e começo dos 1980, morou na França, fazendo o mestrado em estética e o doutorado em artes na Sorbonne. Em Paris, lecionou no Adac Galerie Atelier de 1984 a 1988. Retornando ao Brasil, tornou-se docente da UnB, onde desenvolveu atividades que originaram o coletivo Corpos Informáticos. Seus trabalhos se dão em uma diversidade de mídias, entre desenhos, intervenções e performances, e analisam a relação entre arte e tecnologia, no campo da telemática, sendo ela uma das pioneiras brasileiras em teleperformance.

BRIGADA HENFIL
Recife, PE,
1988 — 1989

Criada por Amauri Cunha, José Paulo e Maurício Castro, também contou posteriormente com artistas como André Cardoso, Aurélio Velho, Fernando Augusto, Flávio Emanuel, Gileno Gomes, Jacaré, José Paulo, Marcelo Figueiredo, Marcio Almeida, Maurício Castro, Regina Carvalho e Ronaldo

Zumbi, de Jorge Ben. As capas de discos de Tim Maia, Gilberto Gil e Milton Nascimento eram verdadeira obras de arte que evidenciavam o protagonismo negro. Com isso, trazendo a irreverência dos quilombos, das imagens da rainha Nzinga e de Zumbi, a mensagem de protesto e o movimento do corpo. Era o momento do entrelaçamento entre cultura e política.

No campo político, 1978 foi um ano-chave para as grandes greves que se espalharam pelas cidades brasileiras. Do ABC paulista surgiu uma renovação do ideário político ressignificando o trabalho no país e abrindo as portas para o fortalecimento das lutas nas fábricas. As paralisações de trabalhadores e trabalhadoras mostraram o poder do movimento sindical, mas sobretudo o engajamento das pessoas que viviam no contexto da ditadura militar (1964-1985), com todas as suas formas de repressão, além do arrocho salarial. A luta por melhores condições nos ambientes de trabalho e melhores salários moveu milhares de trabalhadores em todo o país e encorajou a organização política de diversos setores nas cidades brasileiras.

Ao lado dessa mobilização efervescente, o feminismo ganhou luz própria. Luta pela emancipação feminina, pela igualdade salarial no mercado de trabalho, pela ampliação da presença das mulheres na vida política do Estado brasileiro. Elas lutavam pelo fim do controle masculino sobre os corpos de todas as mulheres. Colocaram em pauta a violência doméstica como tema de interesse público, chamando a atenção da sociedade para os problemas sociais gerados por comportamentos e práticas machistas que causavam traumas familiares irreparáveis.

As capas dos jornais alternativos da época mostram o grande esforço delas em combater os estereótipos de gênero, que só faziam reforçar lugares sociais subordinados para as mulheres. Nos seus últimos números, o periódico *Brasil Mulher* chama atenção para os congressos dos movimentos sociais voltados para o tema da condição feminina e revela as campanhas pela abertura de creches como políticas públicas. Não à toa o grande lema de então era “o privado é político”. Fazia-se política com o corpo, não mais com armas.

Nas periferias das grandes cidades brasileiras, mulheres pobres, chefes de família, trabalhadoras nos setores formais e informais da economia brasileira traziam ao palco da democracia a luta pela cidadania na esteira da emancipação feminina, com linguagem, cores e práticas das comunidades, das favelas e dos subúrbios brasileiros. Nessas camadas populares, a luta das mulheres se confundia com as demandas sociais mais básicas, como a reivindicação por saneamento básico nos territórios das cidades que ainda não tinham

luz elétrica, água encanada, coleta de lixo e tratamento de esgoto. A luta dessas mulheres, muitas delas mães e únicas responsáveis por toda a dinâmica familiar (o afeto, o cuidado, o orçamento, a educação dos filhos, a organização da vida), marcou a mobilização coletiva, e o grito das periferias ecoou no asfalto.

Contra a heteronormatividade, novas identidades políticas subiram no palco. Indivíduos e grupos sociais outrora marginalizados, escondidos nos bastidores da vida social, projetaram holofotes sobre suas formas de vida e experiências sociais. O desejo de transgredir tomou conta do ambiente político. Nesse embalo, jornais como *Lampião da Esquina* aglutinaram pessoas, temas, grupos, intelectuais, artistas, professores e estudantes. Com bom humor e em cores, pregavam nas ruas, nas casas noturnas e nas praças a liberação sexual. Clamavam pelo fim da hipocrisia na sociedade brasileira. Sair do armário e sair do gueto eram uma ruptura com a família tradicional e seus valores coloniais.

Agitação política intensa, retorno dos exilados políticos, campanhas eleitorais aos diversos cargos legislativos e executivos por todo o território nacional. Tudo isso era o embalo da democratização. Era o tempo da mobilização política pelas Diretas Já e pelo processo de reforma constitucional. Era também, para a sociedade civil, o marco decisivo para a institucionalização do feminismo brasileiro com a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.

No plano internacional, era o desenrolar da “Década da Mulher”, com a Conferência de Nairóbi, ocorrida no Quênia, em que se destacou a expressiva participação de representantes de organizações não governamentais, com a presença de ativistas e parlamentares. Durante toda essa década, as mulheres organizadas na esfera pública abriam diversos espaços para atuação política, seja na esfera estatal, seja na esfera civil ou transnacional. O jornal *Mulherio* registrou como nenhum outro as propostas e ações da mulherada, destacando-se a voz inconfundível da filósofa Lélia González.

Na efervescente sociedade civil, o movimento de mulheres negras ganhava fôlego nas arenas dos ativismos negro e feminista, e isso ficou expresso nos numerosos coletivos que surgiram de norte a sul do país, bem como na construção dos seus encontros e congressos. Tranças, turbantes, cabelos naturais, roupas de tecidos africanos vestiam os corpos que queriam transgredir a ordem social. O informativo *Nzinga*, periódico feminista negro, conta bem essa história. E a organização Geledés, fundada em 1988 por Sueli Carneiro e outras ativistas negras, permanece vibrante até os dias atuais, reforçando o compromisso com essa pauta política.

Câmara. Os artistas exercitaram a pintura fora do ambiente acadêmico, experimentando-a livremente em murais e abordando temas políticos contemporâneos. Foi iniciada com a realização de murais urbanos, cartazes e faixas para campanha do candidato Humberto Costa, do Partido dos Trabalhadores, no contexto das eleições municipais de Recife em 1988. A partir de então, suas ações buscaram criar um laboratório de pintura coletiva, promovendo uma interação pública entre arte e habitantes da cidade.

BRÍGIDA BALTAR
Rio de Janeiro, RJ,
1959 — 2022

Iniciou seus estudos no Parque Lage nos últimos anos da década de 1980. Participou do grupo Visorama, que promoveu debates sobre questões da arte contemporânea entre os anos 1980 e 1990. Começou a construção de sua poética por meio de gestos cotidianos em sua casa-ateliê e pela coleção de materiais e elementos da vida doméstica, ação que perdurou por dez anos. Trabalhou com vídeo, performance, escultura, fotografia e desenho. Suas obras se destacam por aproximar o corpo da intimidade e do conceito de casa, a partir de sua experiência pessoal.

CAETANO DE ALMEIDA
Campinas, SP, 1964
Vive em São Paulo, SP

Estudou artes na FAAP nos anos 1980. Nesse período, frequentou os ateliês de gravura da Pinacoteca de São Paulo. Tem mestrado em poéticas visuais pela USP. Começou a expor suas obras nos anos 1980, trabalhando na releitura de ilustrações de enciclopédias. Sua pesquisa sobre imagens e técnicas de representação apresenta múltiplos desdobramentos, transitando entre a figuração e a abstração. Com interesse nas narrativas da história da arte, apropria-se de um vasto imaginário visual, utilizando-se

de diversos materiais, como madeira, latão, tela aramada, acrílico, cobre e encáustica.

CAITO
São Paulo, SP,
1952 — 2020

Escultor, pintor e arquiteto. Em 1972, cursou arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Brás Cubas, em Mogi das Cruzes, São Paulo. Expôs sua obra na *20ª Bienal internacional de São Paulo*, em 1989. Entre as décadas de 1970 e 1980 dedicou-se à produção de objetos e esculturas. Suas primeiras obras, elaboradas com couro e pelo, plástico e ferro, trabalham com a maleabilidade dos materiais, texturas e volumes. Algumas de suas obras são públicas e encontram-se em espaços como o Parque da Luz, em São Paulo, e em estações de metrô.

CARLITO CARVALHOSA
São Paulo, SP,
1961 — 2021

Graduou-se em arquitetura pela USP. Em 1982, integrou o grupo do ateliê Casa 7, com Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Nesse período, suas obras apresentavam grandes dimensões, frequentemente inclinadas à pintura gestual, e marcariam sua participação na *18ª Bienal de São Paulo* (1985). Em 1989, o artista recebeu uma bolsa do DAAD e permaneceu na Alemanha até 1992. Sua produção envolveu pintura, gravura, escultura e desenho e denota uma investigação sobre a dimensão expressiva da matéria e as propriedades estéticas dos materiais.

CARLO ZACQUINI
Varallo, Itália, 1937
Vive em Boa Vista, RR

Chegou ao Brasil em 1965 como missionário da Consolata. Passou anos em Roraima junto ao povo Yanomami, dedicando-se ao estudo e ao aprendizado da língua e da cultura desse povo. Atuou no atendimento à saúde de

Naqueles anos, um evento adicional colocava mais combustível para inflamar esse efervescente movimento social: era o centenário da lei que pôs fim à escravidão no Brasil. O cineasta Zózimo Bulbul não deixou passar a efeméride e lançou seu documentário *Abolição*, mostrando continuidade entre o passado e o presente na vida das populações negras.

No plano institucional, lideranças negras civis e parlamentares travaram uma luta intensa tanto no plano simbólico, negando a ideologia de democracia racial por meio da renúncia às comemorações dos 100 anos do 13 de Maio, como no plano constitucional, quando apresentaram projetos de lei e normatizações que garantissem a universalização dos direitos humanos, sociais e civis, além de direitos culturais.

No bojo desses debates públicos, a Constituição brasileira de 1988, conhecida como a “Constituição cidadã”, passa a garantir direitos aos quilombolas. O termo “quilombo”, antes, era de uso quase exclusivo dos acadêmicos e de alguns ativistas sociais. Contudo, foi atualizado no artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) para conferir direitos territoriais aos remanescentes de quilombos que estejam ocupando suas terras. Antes de tudo, esse marco jurídico também serviu para a ebulição das discussões acerca do tema na esfera pública, já que, para a efetivação da lei, era necessária a definição do que seriam quilombo e quilombola. Para o desenvolvimento e para as garantias constitucionais sobre essa temática, antropólogos e movimentos sociais negros e quilombolas foram importantíssimos no processo de análise e formulação de novas perspectivas sobre o quilombo no Brasil, abrindo um novo marco legal para os direitos territoriais no país.

Nas discussões fundiárias e culturais, as populações indígenas foram protagonistas. Contra o modelo de política indigenista da ditadura militar, foram realizadas durante uma década, de 1974 a 1984, várias assembleias indígenas, envolvendo diversas comunidades e etnias, numa movimentação forte para a mudança do estatuto jurídico dos povos originários frente ao Estado. Essa construção coletiva garantiu que lideranças dos movimentos indígenas tomassem a palavra durante todo o percurso de batalha pelo retorno à democracia.

Na luta pela redemocratização, suas vozes ecoaram durante o processo constituinte. Nesse contexto emblemático se tornaram mais visíveis as ações do cacique Raoni Metuktire, além do discurso e da performance memorável de Ailton Krenak. Essas vozes se uniam em uníssono para quebrar os estereótipos de dominação nacional que propagavam ideias de que os indígenas eram selvagens,

ingênuos ou primitivos. Toda essa imaginação que visava inferiorizar as comunidades indígenas, retirando-lhes a autonomia e a construção de si como sujeitos coletivos, se fez mais audível no contexto dos protestos e lutas por seus territórios, modos de vida tradicional e por uma nova Constituição do Brasil. Das conquistas dos movimentos indígenas, destacam-se o direito à emancipação jurídica e o encerramento do regime de tutela dos povos indígenas pelo Estado. Duas outras grandes conquistas foram aquelas que tornaram obrigatórias as demarcações dos territórios indígenas e o direito à preservação das formas e dos modos de viver, assegurando-se, ademais, as práticas dos saberes tradicionais.

O ponto alto daqueles anos foi o grande pacto democrático consumado na Carta Magna. As gerações herdeiras da contracultura juntavam-se ao fervor da geração verde-amarela, e ambas almejavam reconstruir a nação brasileira, democrática por dentro e por fora. Era preciso estabelecer um novo pacto. Setores médios, das classes populares, de norte a sul do país, organizaram suas caravanas pela democracia. Elegeram seus representantes e movimentaram-se de forma a garantir presença, representação e representatividade nos debates públicos que iluminavam as esplanadas no Planalto Central e reverberaram para todos os cantos do Brasil.

Com essas diversas lutas e expressões de anseios por liberdade, igualdade e cidadania, a democracia era a grande estrela que adentrava o palco brasileiro na penúltima década do século XX.

pessoas indígenas ameaçadas por contaminações em consequência de invasões pelo garimpo ilegal. Em 1978 participou da comissão para a criação do Parque Yanomami. Integrou a Comissão Pró-Yanomami, que resultou, em 1992, na demarcação da Terra Indígena Yanomami. Coordena o Centro de Documentação Indígena (Boa Vista), acervo que conserva a história dos povos indígenas em Roraima.

CARLOS FIUZA
Maceió, AL, 1964
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Bacharel e licenciado em filosofia (1990) pela PUC-Rio, com mestrado (1995) e doutorado (2001) em educação pela PUC-Rio. Participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* (1984), no Parque Lage. Na década de 1980, produziu obras que refazem elementos pertencentes à natureza a partir da memória e da re-composição das formas, por vezes mesclando pintura com monotipia e aludindo à visibilidade do litoral. Atualmente é pesquisador e professor na Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública, no Rio de Janeiro.

CARLOS NADER
São Paulo, SP, 1964
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em rádio e TV pela USP. Iniciou a carreira produzindo documentários de curta-metragem. Seu trabalho de videoarte ganhou relevo nos anos 1980, quando foi contemplado com diversos prêmios do audiovisual. Cruzando diferentes linguagens, Nader realiza filmes com forte apelo ensaístico. Seu olhar se volta à complexidade da cultura contemporânea brasileira, investigando personagens anônimos e personalidades. Trabalha a questão da identidade, a sensação do tempo e a relação do homem com a câmera. Desenvolveu algumas de suas obras em parceria com o poeta Waly Salomão.

CARLOS SENA
Mairi, BA, 1952
— Goiânia, GO, 2015

Mudou-se para Goiânia em 1973, onde atuou como artista, curador, professor e gestor cultural. cursou bacharelado e licenciatura em desenho e plástica pela UFG e tornou-se mestre em arte publicitária e produção simbólica pela USP. Atuou por 25 anos como professor da Faculdade de Artes Visuais da UFG, participando ativamente na criação de sua galeria de arte e seu centro cultural. Sua produção, que abrange pintura, desenho, objeto, instalação e mídias digitais, revela nos anos 1980 uma iconografia simbólica em torno de temas como sexualidade e comunicação de massas.

CHICO MACHADO
Santo Ângelo, RS, 1964
Vive em Porto Alegre, RS

Formou-se em pintura e desenho na UFRGS e tem mestrado e doutorado em poéticas visuais pela mesma universidade, onde atualmente é docente. Iniciou sua trajetória como quadrinista, participando da fundação da revista *Kamikaze*. Após se graduar, dedicou-se à pintura, ao desenho e à escultura, além de atuar como cenógrafo, ilustrador e figurinista. Integrou a banda Aristóteles, de Ananias Jr. Sua prática artística destaca-se pelo uso de elementos interativos e tecnológicos, com influências da cultura popular e erudita. Suas obras combinam materiais low e high tech e experimentam com mídias sonoras e acústica.

CHICO TABIBUIA
Silva Jardim, RJ, 1936
— Casimiro de Abreu, RJ, 2007

Começou a esculpir regularmente nos anos 1970. Autodidata, exerceu várias atividades ao longo da vida, mas trabalhou principalmente como lenhador, coletando tabibuias, madeira da mata

Bibliografia

LOPES, Danielle Bastos. *O movimento indígena na Assembleia Nacional Constituinte*. Dissertação (Mestrado em História Social do Território) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, 2011.

SABER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

RIOS, Flavia; FREITAS, Viviane. Nzinga Informativo: redes comunicativas de organizacionais na formação do feminismo negro brasileiro. *Cadernos Adenauer*, v. XIX, n. 1, p 25-45, 2018.

GREEN, James. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2022.

ARRUTI, José Maurício; SILVA, Givânia Maria da Silva. Quilombos. In: RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTTS, Alex (Orgs.). *Dicionário das relações étnico e raciais contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

PEDRETTI, Lucas. *Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

NERIS, Natália. *A voz e a palavra do movimento negro na Constituinte de 1988*. São Paulo: Casa do Direito, 2018.

FREITAS, Viviane. *Feminismos na imprensa alternativa brasileira: quatro décadas de lutas por direitos*. Jundiá: Paco, 2018.

Conexões: a geração dos anos 1980, crise econômica e o futuro como interrogação

Vera Cepêda

A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte
(...)
A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer

Titãs, *Comida*, 1987

ARTE, HISTÓRIA E VIDA MATERIAL

Conectar o panorama econômico brasileiro dos anos 1980 com a rica produção artística do período exige alguns apontamentos iniciais. O primeiro deles, sobre o reconhecimento necessário do entrelaçamento, da conexão visceral da arte com o mundo vivido, com a realidade cotidiana. O artista, como “autor”, é produto de um meio que sua obra pretende expressar, compreender, criticar, ultrapassar e mesmo superar. Nesse movimento, são estabelecidas camadas temporais e materiais em um vaivém que toma partes do real, resignificando-as ou colocando-as em outro plano existencial e sensorial. Uma obra não se reduz a seu tempo histórico, mas não pode dele se libertar ou ignorá-lo – o que não significa curvar-se sob seu peso.

Mas o que chamamos de tempo histórico, período, contexto, época, que tanto reverbera nos estilos e temas da produção artística? Um momento sincrônico em um processo temporal em movimento. Trata-se de uma moldura histórica dada por

atlântica. Tendo frequentado o terreiro de umbanda como cambono, absorveu os arquétipos das religiões de matriz africana, em especial a figura de Exu. Seus trabalhos destacam-se por frequentemente apresentarem padrões fálicos e características associadas ao masculino e ao feminino, remetendo a figuras mitológicas e arquétipos. No fim dos anos 1980, passou a trabalhar com cedro, vinhático e outros tipos de madeira.

CIRO COZZOLINO
São Paulo, SP, 1959
Vive em São Paulo, SP

Em 1980, ingressou na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. No ano seguinte, viajou à Europa, morando primeiro em Madri e em seguida em Paris, onde se tornou assistente de Arthur Luiz Piza, em 1982. No ano seguinte, estudou na École Supérieure de Beaux-Arts. No Brasil, integrou em 1984 a mostra *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage. Na década de 1990, participou do grupo Tupinãodá e fundou o Rastronautas, com Arthur Lara e Carlos Delfino. Suas pinturas, gravuras e desenhos, frequentemente expressivos e bem-humorados, dialogam com elementos da arte pop.

CLAUDIA FERREIRA
Rio de Janeiro, RJ, 1955
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Fotógrafa e graduada em história. Desde os anos 1980 documenta movimentos feministas globais. Trabalhou como correspondente para veículos como *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *Correio Braziliense*, além de colaborar com as agências Sipa Press e Cone Sur Press. Atuou como fotógrafa de still em filmes de curta e longa-metragem e registrou importantes espetáculos teatrais e musicais no Rio de Janeiro. Atualmente é pesquisadora associada do Programa de Pós-Doutorado em Estudos

Culturais da UFRJ e do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

CLAUDIO GOULART
Porto Alegre, RS, 1954
— Amsterdã, Holanda, 2005

Estudou arquitetura na Unisinos e artes na UFRGS. Na década de 1970, viajou para a Europa, estabelecendo-se na Holanda. Lá fixou residência até seu falecimento, em decorrência de complicações ligadas à Aids, em 2005. Durante os anos em que viveu em Amsterdã, participou de diversas exposições e projetos artísticos em vários países. Sua obra, perpassando a fotografia, o vídeo e a instalação, trata do corpo como protagonista e índice das experiências, bem como da memória e do registro de questões sociais, políticas e econômicas da sociedade contemporânea.

CORPO PILOTO
Brasília, DF,
1986 — 1992

Na década de 1980, Brasília observou uma geração de artistas e pesquisadores que se debruçaram sobre a performance como forma de expressão inovadora. Em 1986, na UnB, Suzete Venturelli, Luiz Ribeiro, José César Silva e Rômulo Andrade, estudantes do curso de extensão Estética e Artes Plásticas: da Transvanguarda à Nova Pintura, criaram o grupo Corpo Piloto, que visava evidenciar a relação entre arte, corpo e cidade dentro de processos estéticos diferentes das formas tradicionais de fazer arte e por meio de ações efêmeras.

CRIA DO GUARÁ
Brusque, SC,
1990 — 1992

Grupo de performance estabelecido pela artista Sílvia Teske, com alunos e artistas brusquenses, entre eles Luciano Mafra, Édio Bertoldi, Zinho Roux, Rochele Zandavalli, Osmar Teske, Nathalia Schlosser,

características, problemas e arranjos particulares que atingem, de maneira macro, o conjunto da vida social em um período cronológico (em geral, em situações nacionais) e, de maneira micro, cada um dos indivíduos pertencentes a esse complexo.

E nessa tela temporal-social encontram-se as energias do passado e as sombras do futuro, mediadas pela situação do presente. Sua solução vai deslocando os contextos históricos (sociais, políticos, econômicos, culturais) em uma galeria de telas, *frames*, conectados nesse fluxo em mutação constante. Nenhuma igual à outra, talvez próximas e parentes, mas todas presas no eixo comum da dinâmica histórica.

A Geração 80 é aqui recortada pelo viés da produção artística, da mesma maneira que poderia ser analisada pelo contexto político, pela mentalidade ou pela economia. Uma geração, conforme poderosa análise do sociólogo alemão Karl Mannheim,¹ é composta de indivíduos que participam de um momento temporal coetâneo, compartilhando uma agenda de problemas, que são absorvidos e internalizados por cada ator em consonância à sua situação de classe, inclinação, formação e área de atuação.

A internalização das condições históricas é o desafio oferecido a cada geração e que resulta em transformações desse tempo, empurrando o processo adiante pela ação subsequente desses atores.

A produção artística dos anos 1980, base do Projeto Fullgás, é o Brasil do final da década de 1970 e início da década de 1990. É uma fase que exigiu muito dos membros dessa geração pelas profundas mudanças em curso. Quanto maiores a crise e sua gravidade, mais necessário se faz repensar a realidade, compreendendo-a e pretendendo sua modificação. A arte possui essas duas capacidades pois é uma poderosa linguagem para compreender o mundo e um meio de abertura de perspectivas sob a forma estética. E, neste breve texto, a produção artística dos anos 1980 será examinada pelas lentes da economia, tomada como elemento constituinte da experiência dessa geração.

E QUAL O TAMANHO DESSA CRISE GERACIONAL?

Vivenciei essa crise como indivíduo e depois revivi analisando-a como objeto de reflexão acadêmica, digo que grande, bem grande, constituindo um ponto de inflexão na história mundial e nacional.

Para compreender a geração de 1980 é preciso alargar um pouco suas fronteiras, respeitando a dimensão de processo e não de mera cronologia. A crise, quando visível e irretorquível, advém de eventos anteriores. Os desajustes da “década perdida de 1980” (hiperinflação, estagnação econômica, aumento da pobreza e da desigualdade e desarranjos na ordem política) foram iniciados antes, com a alta mundial dos preços do petróleo e a elevação dos

juros (1974). A acumulação de efeitos corrosivos, agravados ao longo dos anos 1980, só encontraria desfecho com a criação do Plano Real, em 1994, e a finalização da transição política para um sistema democrático rotinizado e com maior estabilidade. Os anos 1980 estão, assim, premidos entre esses dois pontos, mas neles a crise assumiu sua forma madura e grave.

Das mudanças advindas do plano internacional nesse intervalo, destaco quatro:

- queda do Muro de Berlim (1989) e fim da União Soviética (1991), término da Guerra Fria;
- fragilização do arranjo econômico-político do Welfare State (o modelo social-democrata);
- emergência do neoliberalismo;
- as consequências da crise mundial do petróleo e dos juros, em meados da década de 1970.

Somados, esses eventos colocariam por terra a ordem geopolítica do pós-1945, acelerando a globalização e significando o *fim da História* (com a vitória do modelo liberal) ou o *fim das Utopias* (que previam a superação ou domesticação das formas mais conflitivas do capitalismo, com ideologias muito potentes desde o começo do século XX).²

Um último ponto das alterações que atingiriam e fragilizariam o sistema econômico brasileiro resultaria da Terceira Revolução Industrial, uma revolução pautada por radicais transformações tecnológicas (informatização, automação, novos componentes e materiais industriais) e pela introdução do toyotismo como lógica de articulação dos elos das cadeias produtivas nacionais e transnacionais. A paisagem econômica mundial é acelerada no tempo, na produtividade e no padrão de competitividade.

O uso intensivo da tecnologia produziu ainda outra consequência: a fragilização do papel do trabalho humano, denominada por muitos autores como crise do mundo do trabalho.³ A economia moderna aberta pelo mercantilismo e pela Primeira Revolução Industrial inglesa e mesmo a posterior revolução metal-mecânica do final do século XIX (Segunda Revolução Industrial) apoiaram-se na ação humana, associada crescentemente à máquina, é verdade. Mas nada se compara à descentralização do fator trabalho, que se instalava a partir das décadas de 1970 e 1980. E isso importa, porque é o trabalho que permite a geração de renda, o consumo e a sobrevivência de indivíduos e famílias, além de oferecer mobilidade social, identidade social e um lugar no mundo.

Nesses termos amplos e de modificação estrutural da economia capitalista moderna, a geração de 1980 experimentou, introjetou como problema e ainda teve de se adequar (mesmo sem consciência plena do que ocorria, apanhando no ar os contornos de um

Leonete da Silva e Margarida Pavezzi. Sua proposta era alinhada àquela do grupo Guará, iniciado em Florianópolis em 1986, do qual Teske fora integrante: fazer uma crítica ao cotidiano, com performances e intervenções irônicas e irreverentes em espaços públicos. O objetivo era gerar algum tipo de estranhamento e deslocar a conformação das experiências formais.

CRISTINA CANALE
Rio de Janeiro, RJ, 1961
Vive em Berlim, Alemanha

Formou-se em desenho e pintura no Parque Lage, onde também integrou a mostra coletiva *Como vai você, Geração 80?*. Mudou-se para a Alemanha na década de 1990, período determinante para as transformações em seu trabalho com pintura e desenho. Passou a dissolver gradualmente o tema da geometria em composições que pouco a pouco começavam a revelar paisagens com montanhas e vales — cada vez mais carregadas de textura, obtida a partir da espessura da tinta e da evidência do tecido estruturante da tela.

CRISTINA SALGADO
Rio de Janeiro, RJ, 1957
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Graduada em genética pela UFRJ (1978), concluiu mestrado em comunicação e cultura e doutorado em linguagens visuais pela mesma instituição. Estudou desenho e pintura com Roberto Magalhães e Rubens Gerchman, além de litografia com Antonio Grosso no Parque Lage, instituição em que integrou a mostra *Como vai você, Geração 80?* (1984). Desenvolve pesquisas sobre o corpo humano em suas esculturas e pinturas, explorando a tensão entre o humano e o inumano. Desde 1997 atua como docente na UERJ.

CRISTÓVÃO COUTINHO
Manaus, AM, 1963
Vive em Manaus, AM

É artista, curador e diretor do Centro de Artes Visuais Galeria do Largo. Frequentou cursos no MAM-Rio, no Parque Lage e na Universidade do Amazonas. Integrou uma importante geração de artistas amazonenses da década de 1980, quando começou a participar de exposições com obras fortemente associadas ao quadro histórico brasileiro marcado pela ditadura civil-militar. Desenvolveu a prática do desenho à mão livre em interlocução direta com a estética do grafite, especialmente com obras como as de Keith Haring, cuja vinda à *17ª Bienal de São Paulo* (1983) rendeu ampla cobertura midiática.

DANIEL SENISE
Rio de Janeiro, RJ, 1955
Vive entre Rio de Janeiro, RJ e São Paulo, SP

Recém-formado em engenharia civil pela UFRJ, em 1980, ingressou no Parque Lage, onde participou de cursos livres e, posteriormente, lecionou no Núcleo de Pintura. Em 1984, passou a integrar o Ateliê da Lapa. No mesmo ano, participou da mostra *Como vai você, Geração 80?*. Suas obras desse período privilegiam uma escala cromática escura com tons fortes e densos, além de formas volumosas, como os ossos em cruz, que parecem conferir materialidade e presença à pintura.

DANILO DE S'ACRE
Rio Branco, AC, 1958
Vive em Rio Branco, AC

Em 1977 mudou-se para Brasília, onde terminou o ensino médio e teve contato com artistas e grupos de teatro. Em Rio Branco, trabalhou na UFAC e colaborou com desenhos no jornal *Varadouro*. Em 1980 foi à Itália, onde permaneceu por 13 anos e teve contato com diversos museus e instituições de arte. Nesse

fenômeno que se realizaria com força total somente alguns anos depois) a um reposicionamento de expectativas de emprego, renda e status. Soma-se aqui um quadro nacional de crise econômica com mudanças estruturais de fundo. Há uma “puxada de tapete” no grupo de atores jovens e jovens adultos que veriam implodir uma ordem econômica para a qual haviam se preparado ou com a qual contavam.

A ECONOMIA BRASILEIRA – DINÂMICA E CRISE DA MODERNIZAÇÃO INDUSTRIAL

O contexto brasileiro pós-1974 reverbera as transformações mundiais de caráter estrutural (como a revolução tecnológica da III RI) e a nova ordem competitiva imposta pela globalização. E, ainda, o impacto do choque do petróleo e dos juros que atingiria as economias mundiais de maneiras distintas, conforme a compleição de cada sistema econômico nacional, hierarquizado em países desenvolvidos, em desenvolvimento e pobres. Sem analisar os efeitos sobre o grupo dos países desenvolvidos e pobres, interessa-nos examinar o peso que o aumento do preço do petróleo e da taxa de juros (preço do dinheiro no circuito do financiamento mundial) teve em uma economia em desenvolvimento, como é o caso do Brasil na época.

A história econômica brasileira é marcada, até o período aqui analisado, por duas grandes configurações: o modelo primário-exportador, construído pelas demandas da metrópole portuguesa no novo território anexado e, na sequência, o esforço de superação desse modelo via planejamento nacional-desenvolvimentista.

Na primeira configuração, segundo Caio Prado Júnior,⁴ a ocupação do território pela metrópole portuguesa conformara uma economia caracterizada pelo latifúndio (necessário à atividade intensiva e expansiva de atividades agrícola ou de mineração voltadas para o comércio externo), pela adoção da mão de obra escrava e por submeter toda a atividade econômica a demanda e realização no circuito internacional de trocas. A atividade de monocultura extensiva (ou o ciclo do ouro) eram atividades econômicas modernas, pois estavam orientadas pela maximização do lucro e, simultaneamente, não modernas, por expressarem um *ethos* do trabalho não individual e racional (o empresário burguês clássico) e por não gerarem efeitos multiplicadores no sistema econômico nacional. A tese pradiana do “sentido da colonização” nos ajuda a compreender como a produção de tanta riqueza entre os séculos XVIII e XIX no país manteve a economia nacional atrasada, periférica e incapaz de dar um salto em direção à industrialização, reconhecida como etapa madura das economias capitalistas modernas.

Na segunda configuração, a hegemonia primário-exportadora foi compreendida como subdesenvolvimento, base do atraso nacional e obstáculo a ser superado (como na leitura feita por Celso Furtado).⁵ Com a consciência da situação de subdesenvolvimento, optou-se por um modelo inédito no Brasil, de modernização orientada e coordenada pela ação estatal, via planejamento, que ficou chancelada na literatura como nacional-desenvolvimentismo. Introduzido parcialmente já na Era Vargas, o nacional-desenvolvimentismo foi a forma da revolução econômica moderna no Brasil, permanecendo como o novo modelo hegemônico da década de 1930 até o final dos anos 1970.

Seu momento inicial, 1930-1945, marca o surgimento de um projeto político de construção da nação pela via da transformação econômica e pelos primeiros passos dados em direção à construção das capacidades estatais, à nacionalização de recursos estratégicos e à formação de uma burocracia pública. A fase 1946-1964 marca as experiências do planejamento econômico com os planos SALTE — Saúde, Alimentação, Transporte e Energia (1950), de Metas (1956) e Trienal (1963). A tarefa de coordenação e orientação do desenvolvimento não era, na altura, singularidade nacional. No pós-guerra, o bloco ocidental da Guerra Fria vivenciaria três grandes planos, defendidos pelos Estados Unidos e demais países (liberais) do grupo: Plano Marshall (1948), para reconstrução da Europa devastada pela guerra; Plano Colombo (1951), para Ásia e Oceania, de modernização dessas economias e formação de um cordão de segurança na órbita de influência da União Soviética; e a Aliança para o Progresso (1961), voltada para a modernização da América Latina. Mesmo antes disso foram criados organismos internacionais para apoiar processos de modernização, como BIRD — Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (1944), FMI — Fundo Monetário Internacional (1944), Banco Mundial (1944), CEPAL — Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (1948) e BID — Banco Interamericano de Desenvolvimento (1959), entre outros.

Na terceira fase do nacional-desenvolvimentismo (1964-1985), o planejamento e os planos de desenvolvimento continuariam sob a batuta dos militares com o PAEG — Programa de Ação Econômica do Governo (1964), o Programa Estratégico de Desenvolvimento (1967), o I PND — Plano Nacional de Desenvolvimento (1970) e o II PND — Plano Nacional de Desenvolvimento (1974). Vejamos que a crise de 1974 ocorre no contexto do II PND. E por que ela importa?

Vamos retroceder um pouco ao período de criação das agências e organismos internacionais do pós-guerra, que tinham como metas oferecer apoio técnico e financeiro que permitisse a países devastados ou economicamente atrasados alavancarem suas economias. A questão do financiamento era de fundamental importância, porque, tanto em um caso quanto no outro, o que

período, desenvolveu suas primeiras experiências abstratas e começou a ganhar notoriedade com pinturas a óleo. Desde que voltou ao Acre, em 1993, tem promovido a arte popular e defendido a aproximação do museu com o povo.

DELSON UCHÔA
Maceió, AL, 1956
Vive em Maceió, AL

Formado em medicina em 1981, estudou pintura na Fundação Pierre Chailita, em Maceió. Após viajar a estudo para a França, voltou para o Rio de Janeiro, onde participou da mostra *Como vai você, Geração 80?* no Parque Lage. Sua produção concentra-se principalmente em pintura, considerando a abstração, o espaço e a geometria em seu processo de realização. Suas composições, carregadas de cor, luz e textura, transmitem a sensação de que são organismos vivos. O plano, o tridimensional, o abstrato, o fotográfico, o geométrico: tudo é pintura.

DENISE MILAN
São Paulo, SP, 1954
Vive em São Paulo, SP

Estudou economia na USP e frequentou as aulas de Flávio Império e Flávio Motta. Em 1981 mudou-se para Nova York e estudou na New York University, com Richard Schechner. Acompanhou de perto as produções teatrais de diretores contemporâneos como Bob Wilson, Richard Foreman e Lee Breuer. Sua prática artística interage com especialistas em ciência e tecnologia, antropologia, filosofia, literatura e música. Usa a pedra como eixo criativo em esculturas, performances urbanas, poesia, projetos multimídia, óperas e assemblages. Integrou a *20ª Bienal de São Paulo* (1989).

DIVINO SOBRAL
Goiânia, GO, 1966
Vive em Goiânia, GO

É artista, curador e pesquisador. Autodidata, iniciou sua

trajetória no teatro e, entre as décadas de 1980 e 1990, passou a trabalhar com artes visuais. Sua prática artística sempre se desdobrou também em pesquisa teórica, com centralidade para temas como o desenvolvimento do modernismo goiano e as questões da formação da memória coletiva e pessoal. Entre 2011 e 2013 dirigiu o Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Suas obras perpassam suportes como desenho, pintura, objeto, escultura, instalação e performance. O artista reúne elementos de sua vida pessoal e os elabora em contextos mitológicos.

DORA LONGO BAHIA
São Paulo, SP, 1961
Vive em São Paulo, SP

Artista multimídia, pesquisadora e professora. cursou licenciatura em educação artística na FAAP na década de 1980, período em que começou sua produção. É doutora em poéticas visuais pela USP, com pós-doutorado em filosofia pela mesma instituição, onde é também professora de artes visuais. Desde 2015, coordena o grupo de pesquisas *Depois do Fim da Arte*, sobre o papel social do artista na sociedade. Seus trabalhos abordam a violência no mundo contemporâneo, seja ela literária, real ou imagética. Foi baixista em bandas de rock experimental, como *Cão* e *Disk-Putas*.

DUPLA ESPECIALIZADA
Rio de Janeiro, RJ,
1981 — 1991

Dupla formada em 1981 pelos artistas Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, com o objetivo de produzir cartazes e espalhá-los pela cidade, intervindo nos meios de comunicação de massa. A ligação de ambos os integrantes com a música abriu portas para a experimentação gráfica acompanhada pela experimentação sonora e pela performance. Inseridos no período da redemocratização, os trabalhos da Dupla parecem inscrever-se objetivamente

impedia a reconstrução ou a decolagem dessas economias era a insuficiência de recursos para cobrir a magnitude dos investimentos necessários: em alguns países porque eles ficaram pobres, em outros porque *eram* pobres. Mas havia um bloco intermediário, dos países subdesenvolvidos, cujo problema central era interessante porque não se encaixava na categoria de pobreza, e sim na de incapacidade de reter localmente a riqueza produzida pelo circuito primário-exportador e, por extensão, promover transformações qualitativas no sistema produtivo. Para o Brasil, em específico, o financiamento internacional seria fundamental para romper a inércia e a jaula de ferro da vocação primário-exportadora e permitir a passagem para a industrialização pesada, a diversificação produtiva, a inovação, a criação de empregos e a expansão da renda e do mercado consumidor interno.

Para os países subdesenvolvidos, sem recursos de ordem nacional, os investimentos para subsidiar a mudança estrutural da economia teriam de vir de fora, em sua maioria dos empréstimos contraídos com instituições internacionais, negociados a uma taxa moderada de juros por sua função política inerente (proteção do bloco ocidental na Guerra Fria). O Brasil apoiou-se muito nesses empréstimos para sustentar suas várias políticas desenvolvimentistas. Havia, também, uma previsibilidade da taxa de juros ao longo do tempo. Na primeira metade da década de 1970,

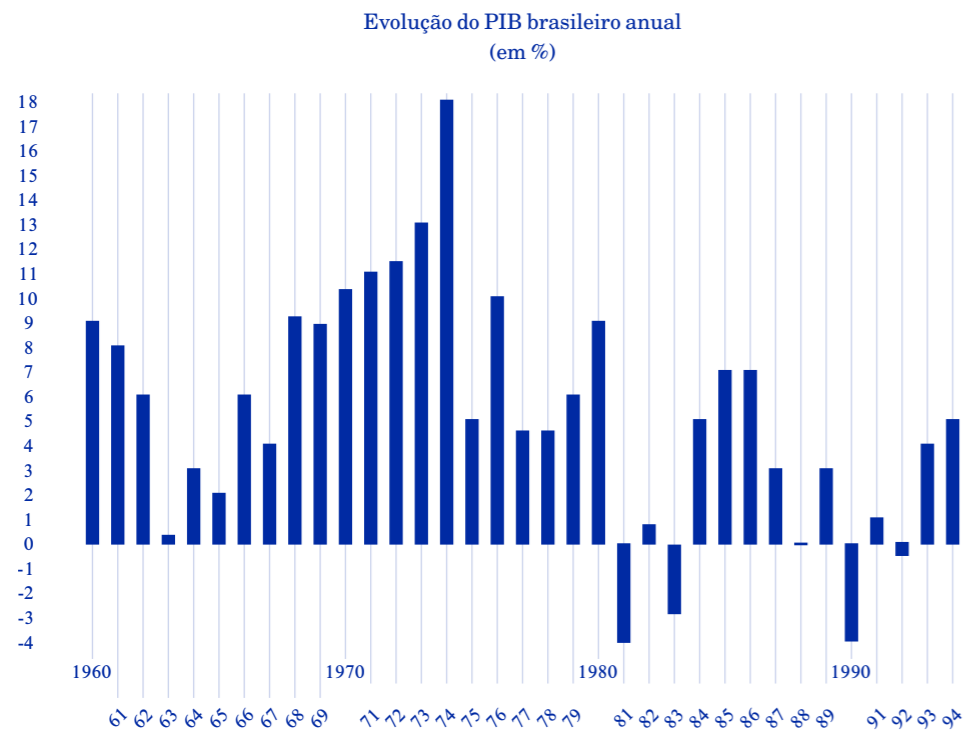
o sistema mundial foi abalado por dois fatos que, ao afetar o centro e também a periferia, provocariam recessão e obrigariam a economia do mundo todo a promover mudanças que levaram ao fim a chamada Era Dourada do capitalismo". O chamado "milagre econômico", com taxas de crescimento acima de 10% ao ano, vivia seus estertores.⁶

São eles: a ruptura com o padrão ouro na conversibilidade do dólar (acordo fixado em Bretton Woods e rompido pelo governo norte-americano em 1971) e o embargo da OPEP — Organização dos Países Exportadores de Petróleo em relação aos países do Ocidente, com redução da oferta de óleo bruto no mercado mundial (em retaliação ao apoio do governo norte-americano a Israel após a Guerra do Yom Kippur) e elevação do preço do petróleo em mais de 300%. Houve ainda um efeito complementar: a retração do crédito e a elevação das taxas de juros. Entre 1979 e 1983, Tavares denominou a "diplomacia do dólar forte" como disparador das taxas de juros internacionais que "levou à ruína os países devedores periféricos [...] e fez estalar a primeira grande crise financeira internacional do pós-guerra".⁷

Interrompia-se, dessa forma, a trajetória de modernização ascendente da economia brasileira com a desarticulação interna do sistema econômico. Os condicionantes internacionais impactaram

na taxa de crescimento da maioria dos países, em especial naqueles em desenvolvimento, e implicaram forte desordem doméstica. Mas, além do problema externo, as respostas para a situação dadas pelos governos militares pós-1974 (governos Geisel e João Figueiredo) foram desastrosas, embora muito coerentes com a resignificação do projeto nacional-desenvolvimentista depois de 1964.⁸

Vejamos melhor, acompanhando a evolução do PIB brasileiro anual (em %), medido pelo IBGE, a fase do “milagre econômico” e a crise posterior:



Os dados demonstram, sem possibilidade de dúvida, que, após uma arrancada econômica (fruto do planejamento dos militares mas também, e talvez muito, devedora de todo o lento, incremental, cumulativo e qualitativo processo de modificação da estrutura dinâmica brasileira desde o Plano de Metas de 1956), a geração dos anos 1980 conviveria com estagnação, retrocesso econômico e, para piorar, uma brutal alta inflacionária.

Terceiro mundo se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão

Renato Russo, *Que país é esse*, 1978

como uma busca por novos modos de fazer e existir no sistema cultural brasileiro.

EDER SANTOS

Belo Horizonte, MG, 1960
Vive em Belo Horizonte, MG

Um dos pioneiros da videoarte no Brasil, iniciou sua carreira, ainda adolescente, explorando câmeras amadoras. Em 1979 ingressou em artes plásticas na UFMG, mas se graduou em programação visual na Fundação Mineira de Arte Aleijadinho em 1984. Sua obra explora aspectos técnicos do vídeo, colocando em relevo questionamentos ideológicos sobre a mídia e combinando reflexões existenciais com uma crítica aos padrões da linguagem audiovisual.

EDGARD DE SOUZA

São Paulo, SP, 1962
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em artes plásticas na FAAP (1984). Desde os anos 1980, sua poética estabeleceu-se muito próxima da tridimensionalidade, produzindo obras com formato aparente de móveis, com o uso de materiais inusitados como pele de animais, espuma e veludo. Passou ainda a desenvolver esculturas que aludem ao corpo humano representado em um vasto repertório de movimentos e gestos, por vezes transfigurado ou fragmentado. Seus trabalhos propõem caminhos alternativos às convenções de representação na arte e no design, reelaborando a experiência com a materialidade e o espaço de forma aberta e evocativa.

EDILSON VIRIATO

Paraíso do Norte, PR, 1966
Vive em Curitiba, PR

Nos anos 1980, transferiu-se para Curitiba. Formou-se em artes pela Unespar. Nesse período, começou a trabalhar com mitos, desejos e morte em suas obras. Entre 1986 e 1990, foi diretor cultural do Sesc Terceira Idade, em Curitiba. Nos anos 1990, iniciou uma série de trabalhos

que discutem a Aids, atravessando questões do íntimo ao social. Curou a exposição *Consciência arte Aids* (1993), no MAC-PR, a primeira mostra abrangente no país a pensar o tema por meio da arte. No início dos anos 2000, fundou o Centro de Arte Contemporânea Edilson Viriato (CACEV).

EDNEY ANTUNES

Goiânia, GO, 1966
Vive em Goiânia, GO

Artista autodidata, na década de 1980 foi um dos pioneiros do grafite em Goiás, tendo fundado o grupo Pincel Atômico (1986) no mesmo período do acidente radiológico com césio-137 em Goiânia. Desenvolveu grafite nos muros da cidade e em suportes que apresentava em exposições, como na *1ª Mostra de arte urbana* (1987). Nesse período, criou uma matriz para ser sua marca pela cidade: um Fusca com coxas humanas, remetendo ao formato de um mutante, que respondia com humor aos preconceitos gerados pela tragédia radioativa e pela falta de informação sobre o caso no contexto nacional.

EDUARDO ELOY

Fortaleza, CE, 1955
Vive em Fortaleza, CE

Entre os anos 1970 e 1980, morou no Rio de Janeiro, estudando no Parque Lage. Retornou a Fortaleza em 1981 e integrou uma geração de artistas cearenses que repensou a pintura e a gravura nos anos 1980 e 1990. Nesse período, integrou o Grupo Aranha, desenvolvendo intervenções muralistas. Entre 1988 e 1998, implementou, coordenou e lecionou na Oficina de Gravura e Papel Artesanal no Museu da Universidade Federal do Ceará. Foi professor de artes gráficas na Universidade Grande Fortaleza. Seu trabalho envolve pintura, desenho e gravura em hibridismo.

O BRASIL DOS ANOS 1980 – AS FACES DA CRISE

As principais marcas da década de 1980, a “década perdida”, como normalmente é chamada no senso comum e na memória coletiva, são, no entanto, contraditórias.

Em termos do abortamento da aceleração do desenvolvimento, experimentada na década anterior, a comparação dos dados fundamentais da economia é decisiva: queda do PIB, da renda e dos salários, aumento drástico da inflação, corrosão do valor da moeda, recessão, redução do mercado de trabalho e aumento da dívida externa. Respiram-se os ares da frustração e do risco. Frustração pela quebra da imagem do Brasil do futuro, do “milagre econômico”.⁹ Risco por um presente no qual as possibilidades de estabilidade material são reduzidas e por um futuro que pode ser ainda pior, caracterizando a sensação de incerteza.

No âmbito social e político, convergem para a década de 1980 dois outros efeitos da modernização brasileira: o amadurecimento e o fortalecimento da sociedade civil e a defesa do marco democrático. Não é possível apagar as profundas mudanças que ocorreram no campo sindical, com a organização dos trabalhadores na disputa por direitos econômicos e liberdade política, como o sindicalismo autônomo e a criação da CUT — Central Única dos Trabalhadores (1983). Os movimentos sociais e suas pautas tornaram-se centrais no período, distribuídas em demandas materiais (luta contra carestia e inflação, por renda, terra e direitos), demandas políticas (redemocratização, participação e mudança constitucional) e demandas de diversificação social (empoderando as questões de gênero, raça, etnias e orientação sexual).

Um último ponto da capacitação da vida pública no período advém dos desarranjos inevitáveis da saída de uma engenharia política autoritária, com o fim da ditadura militar, e o processo de construção de instituições novas e ajustadas à recuperação da democracia como regime e formato de Estado. Novos partidos são fundados, novos atores e demandas precisam ser incorporados e também, como prova a Carta Constitucional de 1988, novas obrigações do governo: reconhecer a desigualdade como problema de Estado, ampliar a cidadania e avançar nos controles democráticos com a introdução da democracia participativa.

Trago esses dois elementos em apoio à hipótese de que a frustração e o risco (voltados para uma dinâmica do passado que se fechava) estavam acompanhados de uma vitalidade que reconhecia uma mudança e uma expectativa de um outro futuro. Entendo que essa dupla conotação está presente em boa parte da criatividade, da crítica ácida porém não nihilista, do desejo e ensejo de transformação (com novas diretrizes).

De maneira breve, podemos adotar como exemplares da crise do período a redução da renda per capita e a inflação. No quesito renda, Abreu informa que a taxa de crescimento do PIB per capita ao longo do século XX no Brasil foi de 1,3% ao ano em 1900-1920, 2,9% em 1920-1940, 3,8% em 1940-1960, 4,6% em 1960-1980 e, no período 1980-2000, decaiu para 0,3% ao ano.¹⁰ Ao observar a dinâmica da economia brasileira no século XX, Furtado confirmaria o empobrecimento, agravado pelo aumento da desigualdade:

Na década de 1960, a renda total dos 10% mais ricos era 34 vezes maior que a dos 10% mais pobres. Em 1990, esta diferença deu um salto para 78 vezes. No período, o índice que mede a desigualdade passou de 0,50 para 0,63, lembrando que, quanto mais perto de 1, maior a distância entre ricos e pobres.¹¹

Na produção industrial houve uma queda de 25% da produção e aproximadamente o mesmo valor para o nível de emprego nesse setor nos anos 1980, atingindo o núcleo do projeto de desenvolvimento pautado na indústria de bens de produção e seus efeitos inovativos e tecnológicos.

Mas a cereja do bolo, ápice dos desajustes que marcaram a década de 1980, foi a inflação. No conjunto da década a inflação, medida pelo IPCA,¹² chegou a superar os 82% ao mês (com média de 34% a.m. e pico de 1.973% a.a. em 1989).¹³

O estrago e o perigo eram tão grandes que a economia no período foi subsumida à *gestão da inflação*, iniciada com os efeitos da crise de 1974. Sob o último governo militar, do general João Figueiredo (1979-1985), foram criados três planos anti-inflacionários: o Plano Delfim I (1979), Delfim II (1981) e Delfim III (1983), todos da gestão do então ministro Delfim Neto.

Sob o governo de José Sarney (1985-1990) foram desenvolvidos seis planos anti-inflacionários: o Plano Dornelles (1985, de Francisco Dornelles), o Plano Cruzado e Plano Cruzado I (ambos em 1986, de Dilson Funaro), o Plano Bresser (1987, de Luiz Carlos Bresser Pereira), o Plano Feijão com Arroz e o Plano Verão (1988 e 1989, ambos de Máílson da Nóbrega).

No governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) foram mais quatro: Plano Collor (1990), Plano Eris (1990) e Plano Collor II, todos sob o comando do ministério de Zélia Cardoso de Mello; e o Plano Marcílio (1991), sob o comando de Marcílio Marques Moreira.

Após o impeachment de Fernando Collor de Mello, no governo de Itamar Franco (1992-1995) foi implementado o Plano Real (1994), sob o comando de Fernando Henrique Cardoso, que pela estratégia de paridade cambial e abertura comercial estabilizou

EDUARDO FROTA
Fortaleza, CE, 1959
Vive em Fortaleza, CE

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1978, onde assistiu ao curso intensivo de arte-educação na Escolinha de Arte do Brasil. Em 1986 licenciou-se em educação artística pelas Faculdades Integradas Bennett na mesma cidade. Em 1983, participou da Oficina do Corpo no Parque Lage. Em 1984 e 1985, estudou no MAM-Rio. Nesse período, trabalhou com esculturas que se originam de objetos do cotidiano. Ao longo de sua trajetória, vem criando esculturas de madeira que exploram questões do volume e propõem novas formas de ocupar e interagir com o espaço.

EDUARDO KAC
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Vive em Chicago, EUA

Graduado em comunicação social pela PUC-Rio, começou nos anos 1980 a fazer performances políticas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Criou, com Cairo Trindade, o Movimento de Arte Pornô em 1980, pioneiro no campo da arte e gênero no Brasil. Em 1984 participou da mostra *Como vai você, Geração 80?* (1984), no Parque Lage. Entre 1985 e 1986 iniciou seus trabalhos com arte digital por meio do sistema de videotexto. Em 1989 mudou-se para os Estados Unidos, onde obteve mestrado em artes plásticas pela School of the Art Institute de Chicago. Foi pioneiro no campo da holografia e da telepresença.

ELDER ROCHA
Goiânia, GO, 1961
Vive em Brasília, DF

Pintor e arte-educador, mudou-se com a família para Brasília em 1972. Nessa cidade estudou desenho com Glênio Bianchetti e Cathleen Sidki, xilogravura e serigrafia com Ailema Bianchetti e litografia com Lígia de Freitas. Ingressou na UnB em 1985 e licenciou-se em artes

plásticas/pintura. Recebeu uma bolsa do British Council e viajou para Londres, onde obteve mestrado em arte pela Chelsea College of Art and Design. De volta ao Brasil em 1993, tornou-se professor da UnB, onde ainda leciona.

ELIANE PROLIK
Curitiba, PR, 1960
Vive em Curitiba, PR

Estudou artes plásticas na EMBAP e filosofia na UFPR. Em 1985, foi para a Itália estudar com Luciano Fabro na Accademia Belle Arti di Brera, em Milão. No ano seguinte, assumiu a direção do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba. Prolik começou com desenhos e gravuras, mas desde 1986 foca em esculturas, muitas de cobre, com formas geométricas e volumes ocultos. Sua obra explora superfícies que preservam os gestos do trabalho de moldagem. Nos anos 1980, integrou a *19ª Bienal de São Paulo* (1987).

ELIDA TESSLER
Porto Alegre, RS, 1961
Vive em Porto Alegre, RS

Obteve doutorado em história da arte contemporânea na Sorbonne e pós-doutorado na EHESS, na França, onde viveu de 1988 a 1993. Seus trabalhos e pesquisas abordam temas relacionados a arte, literatura e objetos do cotidiano. Em parceria com Jailton Moreira, fundou o Torreão, um espaço voltado à produção e pesquisa em arte contemporânea que funcionou entre 1993 e 2009. Por mais de 20 anos foi docente da UFRGS, onde fundou o grupo .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., reunindo artistas em formação para pesquisar a integração entre palavra, imagem e texto.

ELIESER RUFINO
Boa Vista, RR, 1956
Vive em Boa Vista, RR

Foi atuante no Movimento Cultural Roraimense, fundado em 1984 por Zeca Preto, Neuber Uchôa e Eliakin Rufino. Sua obra abrange

a crise inflacionária que se acumulava em duas décadas. O problema foi tão sério que no período atingiu-se a média de quase um plano por ano.

E QUAL O RISCO DA INFLAÇÃO?

A inflação corresponde a uma alta generalizada de preços. Diferentemente de aumentos em setores isolados, a inflação funciona como uma epidemia que começa em alguns setores e fatores e vai contaminando e arrastando todos os demais segmentos. No entanto, a dinâmica inflacionária pode expressar diferentes problemas econômicos: pressões de demanda, pressões de custos, inércia inflacionária e expectativas de inflação. As duas primeiras estão ligadas ao processo produtivo, no possível desequilíbrio entre oferta e procura. As duas últimas são importantes no âmbito geral do mercado, já incorporando a existência do problema inflacionário. No Brasil, o êxito do Plano Real adveio da análise da inflação brasileira como inercial, em que a expectativa da majoração dos índices de inflação (tomada como certa) estimulava a ação preventiva dos atores econômicos, antecipando a subida dos preços de seus produtos, buscando lucrar nesse déficit temporal (entre a inflação pressentida e a realizada). Esse raciocínio é compreensível na dimensão privada (individual, empresarial) da economia, mas, na economia como um todo, é irracional e danosa, pois cria a “profecia autorrealizada”.

O problema é que a inflação sistêmica, endêmica e resistente à medicação (foram 14 planos em 15 anos!) corrói as bases da vida econômica e penaliza as camadas mais vulneráveis, como os pensionistas, trabalhadores, aqueles que viviam de pequenos rendimentos e consumidores que: (i) não tinham sua renda reajustada na mesma proporção e velocidade da inflação; (ii) não podiam se beneficiar das estratégias de correção monetária aplicada aos investimentos e mesmo contas bancárias pela correção monetária; (iii) não possuíam recursos que lhes permitissem adiantar o consumo estratégico ou a aquisição de estoques que antecipassem a corrosão inflacionária.

No sistema econômico geral, a inflação: (i) fragilizou a racionalidade contábil capaz de medir de maneira eficiente a relação de custos de produção e o retorno do lucro auferido; (ii) impactou as etapas da cadeia produtiva, uma vez que no hiato de tempo entre uma cadeia e outra os custos de produção eram alterados; (iii) corroeu o valor da moeda, que funciona simultaneamente como unidade de conta, meio de troca e reserva de valor; (iv) enfraqueceu o valor da moeda nacional corrente na conversão cambial (usava-se na época o termo “moedas podres”).

O desarranjo provocado por um período inflacionário tão longo também enfraqueceu de maneira brutal as capacidades estatais. Uma economia inflacionada e recessiva produz pouco, tributa pouco, de um lado, e tem suas dívidas e exigências de atuação econômicas e sociais ampliadas do outro.

Como alguém que viveu o período, adotei individualmente as mesmas estratégias usadas por outros. Comprar tudo o que fosse possível no momento do recebimento do salário, estratégia com média ou baixa eficiência, pois os preços já haviam “preventivamente adiantado” a inflação (realizando-a, portanto). Pesquisar toda diferença de preço possível entre várias casas de comércio, em uma época em que não havia internet e a busca era feita presencialmente, ou seja, cobrindo espaços reduzidos – estratégia também com êxito limitado. Pesquisar nas prateleiras do supermercado os produtos que pareciam ainda não terem sido remarcados (correndo atrás do atraso da maquininha que mudava etiquetas dos produtos até mesmo diariamente) ou localizar os produtos de menor saída (como aqueles que estavam fora da cesta básica), que às vezes eram remarcados menos vezes ou com menor frequência.¹⁴

Vem, ó, minha amada, vem, me dê a mão
Que vamos sair por aí pra ver os preços
Vamos ver se o do queijo ainda é o mesmo
Que vimos ontem, quando te roubei um beijo
Entre um reajuste e um ágio
Eu atacado, você, varejo
(...)

Te levarei para ver como tudo foi remarcado
Desde que nossos corações bateram juntos ao pagar
o supermercado
Ao pôr do sol, você me dirá: “Olha, meu amor, como tudo sobe”
Meu coração por ti até as estrelas
Mas vem, minha amada, vem
E morre comigo, antes que até morrer fique mais caro

Itamar Assumpção e Paulo Leminski,
Custa nada sonhar, 1994

Não era fácil, nada fácil, tentar ficar com a cabeça à tona no maremoto provocado pela inflação...

UMA GERAÇÃO DO ESPANTO, SEM RESIGNAÇÃO

Como fecho deste breve e rápido panorama sobre a relação entre a geração de 1980 e a economia da década de 1980, tenho pouco mais a acrescentar.

diversas linguagens, como aquarela, pastel, óleo sobre tela e murais cerâmicos. Seu primeiro mural cerâmico foi inaugurado no Palácio da Cultura em 1993, homenageando os povos indígenas de Roraima. Também criou murais para o Hemocentro e o Fórum Bento de Faria de Boa Vista, retratando paisagens regionais. Seu trabalho enriqueceu o cenário público da capital do estado.

ELIZABETH JOBIM
Rio de Janeiro, RJ, 1957
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Começou seus estudos em desenho e pintura no MAM-Rio, em 1981, quando também iniciou o curso de comunicação visual na PUC-Rio. Foi uma das integrantes da exposição *Como vai você, Geração 80?* no Parque Lage, onde veio a lecionar desenho e pintura alguns anos depois. Na década de 1990, fez mestrado na School of Visual Arts, em Nova York. Seus primeiros trabalhos trazem uma reflexão sobre as formas e o movimento do corpo humano, evidenciando um trabalho gestual. Posteriormente, o uso da cor ganhou importância nas transformações de sua pesquisa.

ELPÍDIO MALAQUIAS
Cariacica, ES, 1919
— Vitória, ES, 1999

Ao longo de sua vida, foi operário, cozinheiro, pedreiro, vigilante, músico, poeta e pintor, sem nunca ter frequentado a escola. Mudou-se para Vitória em 1970. Desde criança, fazia flautas com taquara e desenhava na areia com gravetos, mais tarde usando PVC, papel e tinta. De forma autodidata, desenvolveu pinturas entre as décadas de 1970 e 1990, grande parte produzida enquanto trabalhava como vigilante. Sua poética reflete a realidade do território rural, suas memórias de infância e a religiosidade popular, retratando com cores vivas bichos, flores, santos e estrelas.

ELZA LIMA
Belém, PA, 1952
Vive em Belém, PA

Formada em história pela UFPA em 1979, frequentou o curso de fotografia de Miguel Chikaoka na Oficina Fotoativa em 1984. Entre 1985 e 1987, integrou o projeto Ação Cultural e Pedagógica com Imagens no Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia. Trabalhou na Fundação Cultural do Pará, criando um acervo fotográfico das manifestações culturais amazônicas e documentando tribos indígenas com a Funai. Em 1995, viveu seis meses na Suíça com uma bolsa do Kunstmuseum Thurgau. Sua obra destaca as tradições culturais e a vida das comunidades ribeirinhas do Pará, documentando festividades populares, artesanato, pesca, habitações e brincadeiras infantis.

EMMANUEL NASSAR
Capanema, PA, 1949
Vive em Belém, PA

Formou-se em arquitetura na UFPA, em 1974, e atuou como professor de educação artística na mesma universidade a partir da década de 1980. A poética de Nassar desafia e embaralha as fronteiras entre conceitos preconcebidos, como arte moderna e arte popular, entre erudito e ingênuo e, no limite, entre arte e não arte. O artista se apropria de elementos da visualidade urbana — muitas vezes especificamente de Belém do Pará — para construir sínteses de um mundo globalizado, industrializado e precarizado, com crítica e humor a um só tempo.

ERNESTO NETO
Rio de Janeiro, RJ, 1964
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Iniciou seus estudos em artes nos anos 1980 no Parque Lage. Sua trajetória é marcada pela investigação sobre o objeto no espaço. Por meio da pesquisa sobre as

Se, de um lado, havia desencanto e frustração por perceber que uma dinâmica havia desaparecido, somados ao espanto devido ao perigoso grau de desarranjo da crise econômica, por outro havia o desafio coletivo de transcender esse tempo. Velhas balizas, como a moldura binária da Guerra Fria, perdiam força, enquanto outras pautas e explicações (como a tese da pós-modernidade) estavam surgindo. O que me parece certo é que no emaranhado da crise havia esperança, mas ela exigiria ação, novos projetos e muita criatividade. Essa seria a essência do espírito do tempo da geração de 1980: uma posição crítica, um desejo de mudança.

Ele que pede, eu que dou, ele só pede
O ano é mil, novecentos e noventa e tal
Eu tô cansado de dar esmola
Qualquer lugar que eu passe é isso agora
(...)

Uma esmola pro desempregado
Uma esmolinha pro preto pobre doente
Uma esmola pro que resta do Brasil
Pro mendigo, pro indigente
(...)

Eu tô cansado, meu bem, de dar esmola
Essa quota miserável da avareza
Se o país não for pra cada um
Pode estar certo
Não vai ser pra nenhum

Skank, *Esmola*, 1994

- 1 MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice M. (Org.). *Karl Mannheim: sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.
- 2 Cf.: FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992; BOBBIO, Norberto. *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política*. São Paulo: Unesp, 1995; SANTOS, Boaventura de Souza. *Reinventar la democracia – reinventar el estado*. Buenos Aires: CLACSO, 2005; GIDDENS, Anthony. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: Unesp, 1996.
- 3 Cf.: KURTZ, Robert. *O colapso da modernização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; OFFE, Claus. Trabalho: a categoria-chave da sociologia?. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, 1989.
- 4 PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo – Colônia [1942]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- 5 Cf.: FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil [1959]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; *Idem, Pequena introdução ao desenvolvimento: um enfoque interdisciplinar*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- 6 TAVARES, Maria da Conceição. O BNDE durante o II PND. In: *Memórias do Desenvolvimento*. V. 4. Rio de Janeiro: CICEF, 2010.
- 7 *Ibid.*
- 8 Trata-se da adoção da tese de “fazer o bolo crescer para depois dividi-lo”. Há aqui uma escolha que põe em primeiro lugar na hierarquia da ação governamental o *telos* da produção. Quando fosse atingida a maturidade econômica, aí, sim, seriam compartilhados os frutos da riqueza nacional – somente depois do esforço de investimento no desenvolvimento industrial (esforço e custeio arcado pelo conjunto da sociedade), privilegiando-se o setor produtivo, é que se poderia pensar nos direitos sociais e em benefício público. Arrocho salarial, renúncias fiscais, incentivos diretos, juros e tarifas subsidiadas funcionaram à época como moeda de troca entre o modelo burocrático autoritário (não legitimado em bases democráticas) e os setores econômicos estratégicos. O resultado foram

propriedades dos materiais, trabalha com diferentes superfícies e técnicas, misturando crochê, tecidos de nylon, especiarias, ervas, chumbo, ferro, entre outros elementos. Os primeiros trabalhos de Neto denotam a pluralidade de volumes que, em correlação, são capazes de constituir o objeto escultórico; eles discutem questões como equilíbrio, tensão, peso, escala e forma.

ESTER GRINSPUM
Recife, PE, 1955
Vive em São Paulo, SP

Estudou arquitetura na USP entre 1973 e 1977. Sua primeira produção, entre desenhos e aquarelas, relaciona a história da arte local e internacional. Nesse período, integrou a mostra *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage, e a *20ª Bienal de São Paulo* (1989). No final dos anos 1980, migrou para a produção de esculturas, usando madeira e metal e construindo curvas para criar espaços introspectivos e misteriosos. Seus trabalhos tridimensionais dialogam com as experiências iniciais com desenho, estabelecendo uma relação entre objeto e linha, observando o espaço como terreno de constante transitoriedade e tensão.

ESTÚDIO 88
Porto Alegre, RS,
1988 — 1989

Laboratório colaborativo de videoperformance formado por Elaine Tedesco, Lucia Koch, Marion Velasco, João Guimarães e Richard John no Instituto de Artes da UFRGS. Surgiu a partir de uma oficina com o artista Guto Lacaz e da aquisição de uma câmera de vídeo pela instituição. O projeto foi pioneiro na videoperformance no Brasil, propondo experimentos com corpo e câmera em um contexto de efervescência cultural. Financiado pela FAPERGS, o Estúdio 88 combinou performance e audiovisual, com vídeos produzidos em um ambiente de improvisação e pesquisa coletiva.

EUSTÁQUIO NEVES
Juatuba, MG, 1955
Vive em Belo Horizonte, MG

Formado como técnico em química industrial em 1979, deixou a indústria em 1984 para dedicar-se completamente à fotografia de maneira autodidata. Já nesse período começou a usar seu conhecimento em química para manipular manualmente as imagens no processo de revelação e ampliação, criando sobreposições e camadas. Na década de 1980, abriu um pequeno estúdio fotográfico em Belo Horizonte. Em 1992, lançou sua primeira série fotográfica, *Caos urbano*, que retrata uma comunidade periférica da cidade e ressalta questões sociais, característica presente em grande parte de sua obra.

FERNANDA GOMES
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Formou-se pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ) (1981). Sua primeira exposição ocorreu na Funarte (1988). Trabalhou como designer até 1991, quando passou a se dedicar exclusivamente às artes visuais. Desde o início desenvolveu obras a partir de elementos comuns, evidenciando um elo entre arte e cotidiano. Em 1993, estendeu fios por toda a piscina vazia do Parque Lage. Sua prática se constrói em relação com o espaço e a luz e em diálogo com o contexto do lugar que ocupa. Utiliza uma paleta restrita aos tons naturais dos materiais e à cor branca.

FERNANDA MAGALHÃES
Londrina, PR, 1962
Vive em Londrina, PR

Formou-se em educação artística pela UEL, em 1989, e especializou-se em fotografia pela mesma instituição. Desde o início de sua trajetória investiga distorções na imagem fotográfica, por meio da manipulação da lente e do processo de revelação. No

o aumento da desigualdade social e um movimento de apropriação de recursos públicos pelo setor privado. Cumpre frisar que todo recurso que passa pelas instâncias estatais é fundo público, oriundo da tributação, que se reveste de um caráter e uma exigência de ser socialmente (e não privadamente) investido.

- 9 Nos quatro primeiros períodos de 20 anos do século XX, a taxa de crescimento do PIB *per capita* aumentou monotonicamente: 1,3% ao ano em 1900-1920, 2,9% em 1920-1940, 3,8% em 1940-1960 e 4,6% em 1960-1980. Mas, no último período (1980-2000), a taxa de crescimento média anual caiu para 0,3% ao ano. Cf.: ABREU, Marcelo. O Brasil no século XX: a economia. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. p 347.
- 10 *Ibid.*, p. 347.
- 11 Entrevista concedida por Celso Furtado à equipe do IBGE durante a finalização da publicação *Estatísticas do século XX* (2006).
- 12 O IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo) é um indicador calculado pelo IBGE que mede a variação dos preços de produtos e serviços consumidos pelas famílias brasileiras com renda entre 1 e 40 salários mínimos.
- 13 A evolução do IPCA (anual e em %) entre 1980 e 1990 demonstrou a aceleração da inflação no país: 1980 (99,25), 1981 (95,62), 1982 (104,80), 1983 (164,01), 1984 (215,26), 1985 (242,23), 1986 (79,66), 1987 (363,41), 1988 (980,21), 1989 (1.972,91) e 1990 (1.620,97). Em 1994, ano do lançamento do Plano Real, o IPCA atingiu a histórica marca de 2.500% anual.
- 14 Foi assim que eu, como muita gente, tive acesso pela primeira vez a produtos anteriormente proibitivos pelo preço: aspargos, alcachofras, caviar, patês e geleias, entre outros.

Leo Felipe

vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar

aí eu paro
tiro o sapato
e danço o resto da vida

Chacal, *Rápido e rasteiro*

Life is just a party
and parties weren't meant to last

Prince, *1999*

Os anos 1980 são marcados pela releitura: cria-se a estética do new wave, do pós-moderno, que vem a ser uma retomada, um remix, embalado por uma tecnologia eletrônica que não existia na época, de tudo o que se produziu em termos de arte no século XX: surrealismo, kitsch, expressionismo, ultrarrealismo etc.

Renato Cohen, Performance como linguagem

início dos anos 1990, mudou-se para o Rio Janeiro para estudar fotografia na UFF. Nesse período, seu trabalho passou a refletir sobre a presença de corpos femininos fora dos padrões socialmente impostos, um traço que atravessará grande parte de sua produção. Começou com fotografias a partir da imagem do próprio corpo e de sua vivência, experimentando composições performáticas.

FERNANDO BARATA
Rio de Janeiro, RJ, 1950
Vive em Paris, França

Formou-se no curso de desenho industrial da UFRJ nos anos 1980, época em que já era reconhecido como desenhista e pintor. Nesse período, optou pelo papel como suporte central de suas produções, utilizando-o de diversas formas e aproveitando suas capacidades de textura. Em 1982 mudou-se para Paris, onde mora desde então. Em suas obras, explora variações de formas geométricas, figuras humanas, paisagens e objetos, a partir de elementos coloridos e vibrantes. Integrou a exposição *Como vai você. Geração 80?* (1984), no Parque Lage, e a *18ª Bienal de São Paulo* (1985).

FERNANDO COSTA
Teresina, PI,
1961 — 1987

Começou a ficar conhecido pelos seus desenhos durante o período em que estudou no Colégio Andreas, e a partir disso começou a trabalhar na sua produção artística profissionalmente. Para os primeiros rascunhos, usava carvão nas calçadas da rua onde morava. Ainda estudante, conciliou sua atividade artística e os estudos com o trabalho em gráficas. Desenvolveu um processo intenso de produção, desenhando continuamente e pesquisando em referências práticas, na literatura e na filosofia. Desenvolveu pinturas, desenhos, gravuras e ilustrações que expressam visualmente

as ideias de metamorfose, im permanência e movimento e a alta velocidade de consumo das informações.

FERNANDO LINDOTE
Sant'Ana do Livramento,
RS, 1960
Vive em Florianópolis, SC

Foi cartunista e chargista diário em jornais do Sul do Brasil antes de se dedicar às artes visuais. Começou sua trajetória artística nos anos 1970, explorando inicialmente a pintura e a instalação. Com o tempo, passou a produzir performances e vídeos. Mudou-se para Florianópolis em 1983, onde se integrou ao cenário artístico e fez sua primeira exposição individual. Sua prática tem caráter experimental e investiga o corpo, seus gestos e suas transformações.

FERNANDO MEIRELLES
São Paulo, SP, 1955
Vive em São Paulo, SP

Cineasta, produtor e roteirista. Cursou arquitetura e urbanismo na USP, desenvolvendo um trabalho de conclusão de curso em formato videográfico. Em 2002 lançou o filme *Cidade de Deus* pela Lumière no Brasil e pelo qual foi indicado ao Oscar de melhor diretor. Dirigiu ainda a adaptação do romance de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira* (2008), *360* (2011), *Dois papas* (2019), entre outros filmes. Nos anos 1980, ao lado de Beto Salatini, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Dário Vizeu, fundou o Olhar Eletrônico, produtora independente que iniciou suas atividades de maneira pioneira com curtas experimentais e depois passou a fazer conteúdo para a televisão.

FERNANDO MENDONÇA
São Bento de Bacurituba,
MA, 1962
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Ainda criança, mudou-se com a família para a capital de seu estado, São Luís. Iniciou sua formação artística em 1978, quando ingressou no

UM MUSEU DE GRANDES NOVIDADES

A distensão do regime militar vinha sendo ensaiada desde meados dos anos 1970 com a abertura lenta e gradual do general Geisel. A abertura possibilitou a revogação do AI-5 e a promulgação da Lei da Anistia, que, de maneira controversa, também beneficiou agentes do Estado que cometeram crimes durante a repressão, incluindo tortura e assassinato. A distensão encontrou resistência nas alas linhas-duras do regime, ao mesmo tempo que ganhou força com o movimento grevista dos metalúrgicos do ABC paulista. A aproximação de sindicalistas, artistas, intelectuais e esquerda católica levou à fundação do Partido dos Trabalhadores, em fevereiro de 1980.

A posse de José Sarney, em abril de 1985, marcou o fim de duas décadas de ditadura. Uma massiva (e frustrada) campanha popular pelo voto direto havia tomado as ruas do país no ano anterior à eleição presidencial, catalisando diversos segmentos da sociedade. Contudo, a campanha, que mobilizou centenas de milhares de pessoas, foi largamente ignorada por grandes meios de comunicação, como a Rede Globo, que estava em sua fase de maior poder midiático. Candidato a vice, Sarney havia sido governador e senador biônico pelo Maranhão e presidente do Arena, o partido da situação. Fiel representante do coronelismo e dos setores mais reacionários da sociedade brasileira, chegou à Presidência após a morte de Tancredo Neves, eleito de forma indireta em janeiro.

A democracia no Brasil reinicia canhestra, atrelada aos mesmos setores que haviam sustentado a ditadura. Como herança do endividamento do período militar e do crescimento estagnado, o país mergulha em sucessivos e esdrúxulos planos econômicos, sem, no entanto, conseguir saldar suas dívidas ou conter a inflação hiperbólica. Em 1988 é promulgada a Constituição vigente, que garante conquistas democráticas como as eleições diretas, e no ano seguinte Fernando Collor de Mello, “o caçador de marajás”, é eleito. Ao chegar ao poder, o jovem político de discurso moralizante lança um novo pacote econômico que inclui o confisco de aplicações financeiras e depois mergulha seu governo em corrupção, até sofrer o impeachment no início da década seguinte. Collor, no entanto, abriu o Brasil comercialmente para o mundo.

FIM DA HISTÓRIA

A maioria dos países da América Latina passa por uma transição democrática. *A glasnost* e a *perestroika* põem em marcha o esfacelamento da União Soviética. O thatcherismo marca a virada neoliberal que tivera como laboratório o Chile de Pinochet, desprezando políticas sociais do estado de bem-estar social e deixando camadas vulneráveis completamente desassistidas. A Era Reagan

instaura a subserviência absoluta às leis do mercado, ultra-aquecido pela especulação financeira. Wall Street entra em seu auge. Imperam o conservadorismo e a negação de direitos de grupos não hegemônicos que, em contrapartida, cada vez mais se organizam politicamente. É quando o feminismo começa seu processo de interseccionalidade, o hip-hop passa a denunciar a violência racial e o movimento LGBTQIA+ (à época, “movimento gay”) ganha amplitude, apesar (ou talvez por causa) da devastação provocada pelo vírus HIV, isolado em 1983. A consolidação da economia de mercado se dá com a queda do Muro de Berlim e a reunificação da Alemanha, eventos saudados pelos arautos do liberalismo como o fim da História.

ANTES QUE A FESTA ACABE

Ao longo da Guerra Fria, a rivalidade geopolítica e ideológica entre EUA e URSS impulsionou o investimento em arsenais nucleares de potência e em quantidade capazes de provocar a extinção da vida na Terra. A paranoia da hecatombe nuclear era alimentada pela indústria cultural em notícias de jornais, filmes televisivos e programas de rádio.

Na canção *1999*, incluída no álbum de mesmo título, lançado em 1982, Prince descreve um sonho em que enxerga o céu roxo naquele que parece ser o dia do julgamento final. A guerra está por toda parte e as pessoas correm, tentando fugir da destruição. Diante da morte, ele deve ouvir seu corpo e dançar como se fosse 1999 (quem aí se lembra do “bug do milênio”?). Prince era uma estrela em ascensão, com uma imagem tão ambígua quanto a música que compunha e executava de forma virtuosa, empregando elementos de rock, soul, funk e pop. Em *1999*, ele cria um jogo poético intrigante ao afirmar que a vida é apenas uma festa nesse momento em que a corrida armamentista parece sair de controle, ameaçando a própria existência. Prince sabe que toda festa tem uma duração. Ela não pode existir indefinidamente, pois a excepcionalidade é um de seus fundamentos. Se a vida é como uma festa é porque ambas, vida e festa, devem ter um fim.

Para pensar os anos 1980 sob uma perspectiva festiva, é preciso ter em mente esse sentido de fins: o fim da ditadura e o processo de redemocratização (a vendida Rede Globo lançaria um novo bordão para referir-se às eleições: a festa da democracia); a possibilidade do fim da vida, ameaçada pela escalada nuclear; o fim das grandes narrativas utópicas, orientadas ao totalitarismo e ao exterminio; o suposto fim da história, como sonhado pelos ideólogos do liberalismo; o fim da sexualidade hedonista das décadas de 1960 e 1970, interrompida pelas novas dinâmicas de medo e cuidado impostas pela epidemia da Aids.

Laborarte, grupo central na vida cultural de São Luís nos anos 1970 e 1980. Expôs individualmente pela primeira vez em 1984, mesmo ano em que conheceu o renomado artista plástico Rubens Gerchman. No ano seguinte, em 1985, mudou-se para o Rio de Janeiro. Suas obras, principalmente em pintura, gravura e painéis, retratam memórias de infância e cenas da vida urbana.

FERNANDO ZARIF
São Paulo, SP,
1960 — 2010

Frequentou o curso de arquitetura na Federação das Faculdades Braz Cubas, hoje Universidade de Mogi das Cruzes, SP, além de cursos livres de arte. Em 1982 realizou sua primeira exposição individual no Gabinete Fotográfico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Desenvolveu fotografias, pinturas, esculturas, instalações, desenhos, além de projetos em videoinstalação, performance e composição musical. Sua prática envolvia experimentações contínuas com materiais diversos e inusitados, unindo elementos da intimidade e da vida pessoal a signos e símbolos retirados de diferentes contextos da visualidade clássica.

FRANTZ
Rio Pardo, RS, 1963
Vive em Porto Alegre, RS

Mudou-se para Porto Alegre na década de 1970. De maneira autodidata, começou a fazer pinturas e desenhos. Montou um ateliê, onde lecionou pintura. Estudou com os artistas Paulo Porcella e Danúbio Gonçalves em 1981. No ano seguinte, realizou sua primeira exposição individual no MARGS, intitulada *Pichações*: apresentou 24 pinturas em spray sobre tela, rompendo com os pressupostos da pintura tradicional. Em um período marcado pela reabertura política no país, Frantz se apropriou de palavras de ordem contra a ditadura militar que encontrava

pelos muros das cidades brasileiras, pichando-as nas telas.

FRIDA BARANEK
Rio de Janeiro, RJ, 1961
Vive em Cascais, Portugal

Cursou arquitetura na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, na virada dos anos 1970 e 1980, e frequentou as atividades do MAM-Rio e do Parque Lage. Fez mestrado em desenho industrial na Central Saint Martins, em Londres. Na década de 1980, integrou a exposição *Como vai você, Geração 80?* e a *20ª Bienal de São Paulo* (1989). Baranek produz esculturas com pedras, filamentos de ferro, placas e vergalhões que se adaptam morfológicamente aos espaços expositivos e apontam para o contraste entre equilíbrio e desequilíbrio.

GALENO
Parnaíba, PI, 1957
Vive em Parnaíba, PI

Cresceu em uma família de artesãos em Brazlândia, onde mantém um ateliê. Em 1977 frequentou o ateliê-escola do pintor Moreira Azevedo, artista português radicado em Brasília, e no ano seguinte participou do curso livre com Maria Pacca, no Centro de Criatividade da Fundação Cultural do Distrito Federal. Ainda jovem, começou a pintar e passou a frequentar exposições nas galerias da capital federal e a pesquisar sobre as referências e técnicas. Seus primeiros trabalhos dão a ver temas como a paisagem e a figura humana, mas logo passou a tratar de assuntos que o rodeavam, recuperando sua infância às margens do Rio Parnaíba. Seus trabalhos se dão, ainda, em esculturas, roupas e instalações.

GEÓRGIA KYRIAKAKIS
Ilhéus, BA, 1961
Vive em São Paulo, SP

Graduada em artes plásticas pela FAAP, com mestrado e doutorado em artes pela USP. Iniciou sua carreira

THE LAST DANCE

O poema é uma espécie de fábula em que o objeto inanimado – o sapato – pede para parar de dançar, e o poeta, agora descalço, dança o resto da vida. Para Chacal, a duração da festa é indefinida. Apesar da tola esperança de que o *resto* possa ser um longo período de tempo, o título do poema sugere o contrário. Curioso que na gíria brasileira dançar seja o mesmo que se dar mal, perder, fracassar, ser enganado ou pego pela polícia. Quem sabe até vir a morrer.

CANTADAS LITERÁRIAS

Rápido e rasteiro apareceu em *Drops de abril*, compilação de poemas publicados anteriormente de forma independente por Chacal. A geração mimeógrafo chegava à maturidade do offset. O livro foi lançado em 1983 como parte da coleção *Cantadas literárias*, da Editora Brasiliense. A coleção, idealizada por Caio Graco Prado e Luiz Schwarcz, reunia obras em poesia e prosa, incluindo pequenas novelas e coletâneas de contos, com títulos que incluem *Tanto faz* (1981), de Reinaldo Moraes; *A teus pés* (1982), de Ana Cristina Cesar; *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu; *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva; *Caprichos e relaxos* (1983), de Paulo Leminski, entre tantos outros exemplos de um tipo de literatura classe média urbana, de acento coloquial e tom juvenil, herdeira das experiências da contracultura. Os primeiros livros lançados tinham um formato alongado de 21 x 11 cm e as capas muitas vezes remetiam ao universo da charge e dos quadrinhos. Jovem leitor, eu costumava devorar esses livrinhos com enorme prazer e a gostosa sensação de liberdade que a literatura provoca.

A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

Ao longo da década de 1980, a discussão sobre o pós-moderno extrapolou os limites da academia para invadir a esfera ampla da cultura. A condição pós-moderna foi definida como a incredulidade em relação aos metarrelatos da modernidade que forjaram as grandes narrativas em que se sustenta a civilização.¹ Ciência, arte e utopias são exemplos desses relatos legitimadores que passam a ser encarados com desencanto, num processo que levaria ao desmascaramento do autoritarismo eurocêntrico imbricado na razão iluminista. Implica em descrença acerca de discursos totalizantes, rejeição de universais, desconfiança da verdade e redirecionamento crítico da tradição baseado no entendimento revisado do passado. Nessas condições, a profundidade é substituída por jogos textuais de múltiplas superfícies, o cinismo se torna a nova razão e

a simulação, o novo real. Transmutado em *ismo*, o pós-moderno celebra o *kitsch*, borrando as distinções entre alta e baixa cultura. A apropriação é a sua ferramenta operacional.

O pós-modernismo também foi descrito como um fenômeno histórico que expressa a lógica cultural do capitalismo tardio. Relacionando a mudança do modernismo à mudança do capitalismo clássico para o capitalismo financeiro e globalizado das multinacionais, da tecnologia da informação e do consumo massivo, o filósofo marxista Fredric Jameson mostra que a quebra radical que decreta o fim do sujeito, da ideologia, da arte e das classes está relacionada com a atenuação e o repúdio do movimento moderno, coincidindo com a hegemonia militar e econômica dos Estados Unidos. A cultura torna-se uma extensão do mercado. Tendo como exemplos o cinema e a arquitetura, Jameson assinala como processos revisionistas acríticos como o pastiche e a nostalgia se tornam emblemas dessa ordem neoconservadora que canibaliza os estilos do passado, privando-os não só de seu contexto, como também de seu sentido histórico.²

PINTURA MÁ

Numa cultura sem absolutos, não há como determinar a tradição; não havendo tradição, a existência da vanguarda perde o sentido, pois são várias as direções para onde apontar. Categorizada pela academia e absorvida pelo mercado, a experiência vanguardista se exaure. Assim, rompida com o dogmatismo político e histórico, multiplicada pelos meios tecnológicos, contaminada pela cultura de massas, celebrada pelo mercado, a arte onipresente vai realizar o cortejo fúnebre da vanguarda. Não podemos esquecer que os anos 1980 são também a década do surgimento de uma nova personagem no ambiente social das metrópoles: o yuppie – young urban professional –, filhote do capitalismo especulativo, consumista e cheio de ambições, para quem a arte, além de decoração para grandes salões e símbolo de distinção, é investimento financeiro.

A descrença pós-moderna entre a jovem classe artística (“a sensibilidade punk dos novos artistas”) é descrita por Frederico Morais no catálogo da (repita comigo: “in-con-tor-ná-vel”) exposição coletiva *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1984.

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas e políticas) que sonhavam colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado.³

artística no final dos anos 1980, focando a princípio no desenho. Nos anos seguintes, expandiu sua produção para incluir esculturas, instalações, objetos, vídeos e fotografias. Sua obra destaca-se pela exploração de diversos meios e pela experimentação dos limites de resistência, fragilidade, instabilidade e permanência dos materiais. Esses temas são desenvolvidos por meio de materiais e processos naturais como fogo, vidro, papel, madeira e barro. Desde 1997, atua como professora na FAAP.

GERALDO LEÃO
Morretes, PR, 1957
Vive em Curitiba, PR

Formou-se em pintura e licenciou-se em desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1980. Obteve mestrado e doutorado em história pela UFPR. Na primeira metade dos anos 1980, trabalhou como ilustrador, diagramador e arte-finalista no jornal *Diário do Paraná* e em agências de publicidade de Curitiba. Durante esse período, começou a criar telas de grandes dimensões, caracterizadas por um gesto pictórico expressivo e uma pesquisa cromática variada. Ao longo de sua trajetória, intensifica o uso de pinceladas amplas e evidentes, que conferem espessura e textura à fatura. Em 1997, tornou-se professor da UFPR.

GERALDO TEIXEIRA
Belém, PA, 1953
Vive em Belém, PA

Iniciou sua carreira em 1975 e logo começou a participar de exposições dentro e fora do Brasil. Foi fundador da Associação dos Artistas Plásticos do Pará. Na década de 1980, produziu trabalhos que se apropriam de figuras da arte clássica. Em suas pinturas utiliza a encáustica, cujo processo artístico reúne diferentes referenciais, dos clássicos aos experimentais. Trabalha ainda com

escultura, utilizando materiais como madeira, alumínio, ferro e vidro. Muitas de suas obras em grandes dimensões ocuparam espaços públicos.

GERVANE DE PAULA
Cuiabá, MT, 1961
Vive em Cuiabá, MT

Começou a pintar no Ateliê Livre da Fundação Cultural, em Cuiabá, mesma cidade em que hoje está localizado seu ateliê Boca da Arte. Desde o final dos anos 1970, integrou exposições que marcaram sua geração no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT e a mostra *Como vai você, Geração 80?*. Partindo dos cenários mato-grossenses, suas obras discutem as múltiplas esferas dos conflitos urbanos, retratando temas como a violência policial e o narcotráfico, referindo-se ainda a biomas como o Pantanal e o cerrado para pautar a devastação ambiental desses ecossistemas.

GILBERTO PRADO
Santos, SP, 1959
Vive em São Paulo, SP

Cursou engenharia e artes plásticas na Unicamp e fez doutorado em artes na Paris I – Panthéon-Sorbonne, na França. É professor na ECA-USP, onde fundou o Grupo Poéticas Digitais. Iniciou sua prática artística entre os anos 1970 e 1980, integrou a *16ª Bienal de São Paulo* (1981) e a mostra *Arte Xerox Brasil* (1984) na Pinacoteca de São Paulo. Organizou *Wellcomet Mr. Halley* (1985), exposição de arte postal em Campinas e São Paulo. Seus trabalhos discutem e provocam uma arte em rede por meio de instalações, objetos e performances interativas.

GONÇALO IVO
Rio de Janeiro, RJ, 1958
Vive entre Rio de Janeiro, RJ e Paris, França

Começou a pintar aos 7 anos de idade e, na adolescência, frequentou aulas de pintura e desenho no MAM-Rio. Em 1983, formou-se em

Após duas décadas de experimentos com a desmaterialização do objeto artístico, a produção dos anos 1980 será fundamentada em uma concepção de arte que o privilegia. A pintura que volta despreza o academicismo, deforma a figura, incorpora referências à sociedade de consumo herdadas da pop, sem estar, contudo, incólume aos problemas trazidos pela arte conceitual. Na pintura (assim como no amor?) vale tudo:

Não existem mais fronteiras ou estilos. Tudo vale, nada vale. Dizem que é bad painting, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante – eu a sinto sensualíssima. Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. I love her.⁴

A *Bienal de São Paulo* de 1985, A Grande Tela, apresentando corredores preenchidos por pinturas a 30 centímetros de distância umas das outras, coroou o que Morais chamou de auge da euforia pictórica. O crítico nota como, a partir desse momento, a onda da pintura se retrai, abrindo espaço para uma diversidade de meios como instalação, objeto, vídeo e fotografia.

LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS

Os salões de arte se constituem como os principais espaços de veiculação da maioria dos trabalhos da Geração 80. Apesar de cunhado para referir-se a artistas que atuam basicamente no “eixo Rio-São Paulo”, o termo serve também para designar as produções locais, dadas a contemporaneidade e as similaridades formais. Sem influência marcante do mercado, a produção em artes visuais de Porto Alegre se irradia do Instituto de Artes da UFRGS e do Ateliê Livre da Prefeitura. A Geração 80 gaúcha se divide entre a exploração pictórica – Lambrecht, Frantz, Heuser, Chapman – e o enfoque no objeto e na escultura – Menna Barreto, Moreira, Fuke (Lambrecht e Fuke participaram da exposição no Parque Lage).

Olhando a distância, a Porto Alegre dos 1980 parece uma cidade vibrante. Essa é década da estreia literária de João Gilberto Noll, da fundação da produtora cinematográfica Casa de Cinema, do nascimento do rock gaúcho, subgênero caracterizado por uma sonoridade retrô, letras humoradas e a ambivalência entre influência internacional e identidade regional – transmitido em cadeia nacional pela Globo, em 1985, o festival Rock in Rio consolidara a cultura juvenil como bem de consumo altamente rentável, fazendo do rock um fenômeno social e econômico de grande impacto.

Com a presença do Parque da Redenção e de um campus da Universidade Federal, da Lancheria do Parque e dos cinemas Baltimore, cujas fachadas luminosas ainda reluziam na Avenida Osvaldo Aranha, além de vários bares, o Bom Fim é o epicentro da vida noturna da cidade. Em seu coração, na esquina da Osvaldo com João Teles, está o Bar Ocidente, um dos redutos da

contracultura porto-alegrense, fundado em 1980. O livro *A miséria do cotidiano* (1991), de Juremir Machado da Silva, vai desenhar uma tipologia da “fauna” bonfiniana, visando identificar o que seu autor chamou de energias utópicas em um território urbano. Silva argumenta que o Bom Fim dos anos 1980 é um reduto da nascente pós-modernidade. Cada uma das “tribos”, com seus hábitos, práticas, vestimentas e discursos específicos, representa, para o autor, exemplos de novos e antigos paradigmas ideológicos e comportamentais. Os modernos são herdeiros das utopias holistas e libertárias e acreditam na politização partidária; os freaks são apegados ao desbunde e ao mito hippie dos anos 1960; já a turma pós-moderna “dessacraliza velhos ídolos, despolitiza relações, abandona ideologizações partidárias, investe na micrologia dos grupos e aposta na performance visual”.⁵

DEFALLA

O nome denuncia as aspirações vanguardistas ao se referir duplamente a um compositor erudito espanhol e a uma banda de pós-punk britânica, abraçando, não sem ironia, a virilidade fundante do rock. Efemina-se o falo. A canibalização de referências vindas não apenas da música antecipa a prática noventista do crossover: Bauhaus, Beatles, Raul Seixas, James Brown, Guns N’ Roses, Grandmaster Flash, Public Enemy, Tim Maia, *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chain saw massacre*, 1974), *Nascido para matar* (*Full metal jacket*, 1987). A capa do segundo álbum, *It’s fucking boring to death* (1988), de autoria do artista Fernando Zarif, traz uma película de filme emoldurada por fotografias em P&B de prédios e postes de luz. Música-imagem. Música-cidade. Música-cinema-para-o-fim-de-século. Iconoclasmo. Pornografia. Canção de amor negativa (*Não me mande flores*, com letra da atriz Luciene Adami). A formação que se torna “clássica” traz Biba Meira (bateria), Castor Daudt (guitarra e violão), Flávio “Flu” Santos (baixo e moog) e Edu K (vocais, guitarra, scratches e beatbox). Mais que ninguém, DeFalla personifica a pós-modernidade bonfiniana.

PERFORMANCE COMO LINGUAGEM

No pioneiro estudo *Performance como linguagem* (1989), Renato Cohen conecta a produção performática com a movimentação cultural detonada pelo punk e pela new wave. Faz sentido; além de gênero musical e subcultura, o punk é uma *postura*, um jeito de estar no mundo: uma performance. Os códigos do punk mobilizam ruído, agressividade, rapidez, ironia, rigor. É uma música básica, de poucos acordes, tributária à simplicidade e à visceralidade das

arquitetura e urbanismo pela UFF e, durante a década de 1980, trabalhou como ilustrador e designer gráfico para editoras em São Paulo e no Rio de Janeiro. Participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* no Parque Lage. Grande parte de sua obra é centrada no pensamento geométrico e cromático. Suas pinturas combinam elementos arquitetônicos e paisagens com uma paleta de cores diversa, intuitiva e vibrante.

GOYA LOPES
Salvador, BA, 1954
Vive em Salvador, BA

Artista e designer têxtil. Formada pela Escola de Belas Artes da UFBA (1978), com especialização em design, expressão e comunicação visual na Universidade Internacional da Arte de Florença, na Itália. Realizou estágio com a designer Linda Ieromonti, da Stamperia Fiorentina. De volta ao Brasil, passou a trabalhar com arte e moda. Em 1986, criou a marca Didara (“bom”, em iorubá). Nesse projeto, seu objetivo era usar a estamparia como técnica para narrar relações entre Brasil e África. Suas estampas são marcadas por cores vivas e por contar histórias por meio da pesquisa de padrões.

GRUPO ARANHA
Fortaleza, CE,
1986 — 1990

Formado pelos artistas Hélio Rôla, Eduardo Eloy, Sérgio Pinheiro, Maurício Cals, Kazane e Alano Freitas, foi um coletivo que atuou com intervenções no espaço urbano, desenvolvendo especialmente a pintura muralista. O grupo levou a cabo atividades pioneiras para a criação de uma arte coletiva e engajada socialmente em Fortaleza, como modo de experimentação pictórica e expressão política em espaços públicos, como os muros da Praia de Iracema, em Fortaleza, e da Vila Madalena, em São Paulo.

GUACHE MARQUES
Feira de Santana, BA, 1954
Vive em Salvador, BA

Iniciou seus estudos em artes em sua cidade natal e formou-se em artes plásticas pela UFBA em 1980. Participou das oficinas de arte em série no MAM-BA, onde mais tarde lecionou técnicas de xilogravura, litogravura e gravura em metal. Começou sua carreira artística entre os anos 1970 e 1980, focando no questionamento da condição humana e seus valores. Trabalhou principalmente com desenho, pintura e arte digital ao longo de sua trajetória e passou a pesquisar signos e símbolos das culturas afro-brasileiras.

GUTO LACAZ
São Paulo, SP, 1948
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São José dos Campos. Lecionou na PUC-Campinas, em colégios, cursos livres e no curso de arquitetura do Centro Universitário Belas Artes. Na década de 1980, participou da *18ª Bienal de São Paulo* (1985). Desenvolveu sua trajetória também no campo editorial, atravessada por uma pluralidade de referências artísticas interdisciplinares da física, matemática, mecânica e eletrônica. Artista multimídia, transita entre o design gráfico, a escultura, a instalação, o vídeo e a performance, com criações frequentemente carregadas de humor.

HANS DONNER
Wuppertal, Alemanha, 1948
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Mudou-se ainda criança para a Áustria, onde cresceu e estudou design gráfico (1965-1970). Tendo trabalhado em alguns estúdios no país, mudou-se para o Brasil em 1975 para conceber a logomarca da Rede Globo, bem como a identidade e abertura de todos os seus programas. Na emissora, formou, entre os

origens do rock. No punk, a visualidade é tão importante quanto a sonoridade, e ele é também moda, fotografia, design (pintura?). Sua expressão visual máxima é alcançada através da colagem – que é também, segundo Cohen, a linguagem subjacente a toda prática performática. A difusão do estilo punk foi favorecida pelos meios técnicos de reprodução, especialmente o fonograma, o vídeo e a fotocópia. A ética do *faça você mesmo* impulsiona-o para a ação direta, numa atitude de desesperança no futuro e rejeição estética ao mito de paz e amor dos anos 1960. A new wave seria a sua extensão e diluição, uma maneira de torná-lo aceitável para a intelectualidade de classe média. Para Cohen, a performance é a canalização “do pensamento estético-filosófico” desses movimentos. O artista e pesquisador identifica-se “com a cultura underground, o envoltório para onde estão apontadas as antenas”. O termo é uma adequação de *environment*, referindo-se “ao clima, ao envolvimento, ao ambiente, uma espécie de cor de fundo”.⁶

BLADE RUNNER

Chuva ácida cai sobre a Cidade dos Anjos. Carros voadores cruzam a noite. O signo tecnológico definitivo é um display gigante na face do prédio, mostrando uma japonesa ingerindo uma pílula. A América cyberpunk está completamente asiaticizada. A distopia é revestida por um filtro retrô com direção de arte (impecável) reverenciando a Hollywood *noire* da década de 1940. A inteligência artificial na forma de robôs humanoides parece bem menos ameaçadora que o insidioso algoritmo do presente distópico de hoje (cinco anos após o futuro do filme, que se passa em 2019). Adaptação de uma novela de Philip K. Dick dirigida por Ridley Scott, título emprestado de Burroughs com trilha sonora composta por Vangelis. Filme de culto. O mais assistido e adorado nas sessões da meia-noite do extinto Cine ABC.

DARK ENTRIES

Culto ao tédio, roupas pretas, ar existencialista, descrença na política tradicional e nas utopias transformadoras, estetização do cotidiano, ceticismo e cinismo como traços comportamentais superiores. Do meio colegial e universitário de São Paulo surge um grupo articulado em torno de bandas influenciadas pelo pós-punk soturno criado na Inglaterra em fins dos 1970. Diferentes dos punks, que no Brasil têm origem proletária, os darks estão associados à juventude de classe média letrada. Acabariam ganhando destaque nos meios culturais, aparecendo como uma expressão significativa da postura de desencanto juvenil com a sociedade

e seu futuro. Segundo Helena Wendel Abramo, em *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano* (1994), a atuação desses grupos estaria centrada na distopia, uma negação do estado das coisas fundada na ampliação de traços e princípios negativos.⁷

Nas danceterias, clubes que apresentavam shows de bandas e música “mecânica” de DJs, os darks dançavam muitas vezes voltados para a parede e mirando o chão. Localizado no Bixiga, o Madame Satã foi o templo dark de São Paulo, onde aconteciam shows, performances, desfiles de moda, exposições de arte e exibição de vídeos importados com as últimas novidades musicais. A casa foi ponto de convergência da *intelligentsia* pós-moderna paulistana e espaço de experimentação para a cena musical e também para a performance. Segundo Renato Cohen, a partir de 1984 essa modalidade artística já está plenamente difundida nos circuitos culturais brasileiros, tornando-se uma espécie de moda.

O longa *Cidade oculta* (1986), dirigido por Chico Botelho e estrelado por Arrigo Barnabé e Carla Camurati, irá cristalizar a imagem de uma São Paulo *noire*, habitada por personagens vestidas de preto, que deambulam insones pela cidade ou executam danças robóticas na boate fictícia SP Zero. Até o Rio de Janeiro, com seu imaginário tropical e praias deslumbrantes, teve o seu santuário dark na boate Crepúsculo de Cubatão, localizada em um subsolo de Copacabana. Transposto para a realidade social brasileira e sua cultura solar, o dark carrega um irreparável senso de pastiche.

NUNCA FOMOS PÓS-MODERNOS

Publicada em 1983, a coletânea *The anti-aesthetic: essays on post-modern culture* traz ensaios de Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Edward Said, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens – luminas do pensamento crítico que versam sobre a teoria e as práticas pós-modernas.⁸ O livro foi organizado pelo crítico de arte Hal Foster, que, quatro décadas mais tarde, observaria em artigo para a revista *Artforum* mudanças e erros de avaliação no que talvez tenha sido um julgamento apressado de sua parte e de seus contemporâneos sobre a chegada de um novo paradigma histórico. Foster aponta como o uso do pós-modernismo como marcador de período histórico torna-se de repente incerto; o estético é revalorizado como forma de alívio às narrativas do trauma; a crítica não é mais vista como bem indiscutível e a apropriação, antes instrumental para desafiar noções de autoria e propriedade, passa a ser entendida como problema ético.⁹

anos 1970 e 1980, o departamento de videografia, focado em toda a programação visual da empresa e de seus produtos. Em 1986, foi responsável pela marca e pelo filme de dez anos do Centro Georges Pompidou, em Paris.

HÉLIO COELHO
Resplendor, MG, c. 1955
Vive em Vila Velha, ES

Designer, artista visual, ilustrador e produtor gráfico. Deu início a sua trajetória artística em Vila Velha, para onde se mudou. Começou a expor suas obras em 1980 no Centro de Artes da UFES. Trabalhando principalmente com pintura, busca fazer suas obras dialogarem com eventos e elementos do mundo contemporâneo, apresentando contrastes de cores em tons vibrantes com formas híbridas que transitam entre o figurativo e o abstrato. Ao longo dos anos, sua prática pictórica ampliou-se para suportes como madeira, gesso, cerâmica e botões de camisa.

HÉLIO FERVENZA
Santana do Livramento,
RS, 1963
Vive em Porto Alegre, RS

Iniciou seus estudos em 1975 na Escola Oficina de Artes Plásticas em Rivera, no Uruguai. De 1983 a 1985 frequentou o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Nos anos 1980, graduou-se em expressão plástica na Escola Superior de Artes Decorativas de Estrasburgo, na França, onde mais tarde cursou mestrado em artes, pela Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo, e doutorado em artes pela Sorbonne. Iniciou sua carreira com desenho e gravura, posteriormente produzindo instalações com objetos, fotografias e composições gráficas. Em 1994, tornou-se professor na UFRGS.

HELIO MELO
Vila Antimary,
Boca do Acre, AM, 1926
— Goiânia, GO, 2001

Autodidata em artes, começou a desenhar aos 8 anos de idade. Viveu a infância e juventude nos seringais Floresta e Senópolis. Foi seringueiro, catraieiro, barbeiro, vigia, além de escritor, poeta, músico e artista. Sua produção é única no cenário brasileiro do século XX por retratar a vida dos seringueiros, submetidos a séculos de exploração e negligência. Seus desenhos e pinturas associam a denúncia explícita da destruição ambiental a elementos míticos e fantásticos da cultura amazônica. Foi homenageado pelo governo do Acre com o Teatro Hélio Melo.

HÉLIO RÔLA
Fortaleza, CE, 1936
Vive em Fortaleza, CE

Estudou na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (1949-1950), da qual foi presidente em 1953. Formou-se em medicina na UFC (1961) e obteve doutorado em bioquímica na USP (1966). Entre os anos 1960 e 1970, morou em Nova York (EUA), estudando pintura no Art Students League e trabalhando como pesquisador no The Public Health Research Institute. Nos anos 1980 e 1990, integrou o Grupo Aranha, desenvolvendo intervenções em pintura muralista, e o Grupo Tauape, produzindo xilogravuras. Nesse período, colaborou como ilustrador no jornal *O Povo*. Sua obra envolve arte postal, pintura, desenho e gravura.

HENRIQUE SPENGLER
Campo Grande, MS, 1958
— Coxim, MS, 2003

Formou-se em educação artística pela FAAP (1981). Foi membro ativo de associações em favor das culturas indígenas e da preservação do meio ambiente. Desenvolveu releituras abstratas a partir de imagens das cerâmicas e pinturas do

A VOLTA DA PINTURA

O analógico está para o digital assim como a pedra está para o ferro. Uma pessoa soropositiva pode viver bem com (quero crer) as bênçãos de quem nos deixou cedo em um momento de muito medo e preconceito. Medo e preconceito, contudo, persistem. Se a bomba foi a grande produtora de angústias, hoje a crise ambiental domina o imaginário da extinção. A China (com seu capitalismo de estado agressivo) e outros atores geopolíticos forçam a superação do mundo bipolar. Guerras cibernéticas. Guerras de drones. Inteligência artificial. *Soft power*. Novo extermínio. Colonização do espaço. O populismo nacionalista da extrema direita é outro lado da moeda da globalização. A condição pós-moderna tem a cara pálida. Não existe mais underground, tudo está na superfície.

E a nostalgia, desmascarada como expressão conservadora de apego a um passado a-histórico, encontra nos anos 1980 uma fonte inesgotável de reprises, remakes e reboots.

- 1 LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- 2 MAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- 3 MORAIS, Frederico. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, edição especial Como vai você, Geração 80?, p. 6-11, jul./ago. 1984.
- 4 *Ibid.*
- 5 SILVA, Juremir Machado da. *A miséria do cotidiano*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- 6 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- 7 ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- 8 FOSTER, Hal (Org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Nova York: New Press, 2002.
- 9 *Id.*, The anti-aesthetic at forty. *Artforum*, v. 62, n. 1, set. 2023.

povo Kadiwéu-Mbayá (MS). Em 1981, criou o Movimento Cultural Guaicuru, com 20 outros membros, entre artistas, jornalistas e pesquisadores, promovendo fóruns, manifestos e discussões no cenário cultural sul-mato-grossense. Foi diretor de cultura da Prefeitura Municipal de Coxim e representou seu estado na Eco-92.

HERBERT ROLIM
Parnaíba, PI, 1958
Vive em Fortaleza, CE

Possui graduação em letras pela UECE (1983), mestrado em letras pela UFC (2003) e doutorado em educação artística pela Universidade de Lisboa. É professor no IFCE. Desenvolve pesquisa como coordenador do grupo Meio Fio de Pesquisa e Ação do IFCE, debruçando-se sobre arte e literatura, estética relacional, a/r/tografia e curadoria. Nos anos 1980, seus trabalhos evidenciavam marcas da visualidade popular, apropriadas pelo artista a partir de intervenções em desenho e pintura.

HILTON BERREDO
Rio de Janeiro, RJ,
1954 — 2024

Graduou-se em arquitetura pela Universidade Gama Filho (1978). Fez mestrado e doutorado em arquitetura na UFRJ, onde foi coeditor dos *Cadernos PROARQ*. O início de sua trajetória foi marcado pelo aprendizado em cursos com artistas como Flávio Berredo, Sérgio de Campos Mello e Aluísio Carvão e pelo trabalho como assistente do artista Keith Sonnier, em Nova York. Suas obras integraram a mostra *Como vai você, Geração 80?* e a *20ª Bienal de São Paulo* (1989). Desde 1986 desenvolveu, com a bailarina Giselda Fernandes, pesquisas com dança, peças performáticas e intervenções.

HUDINILSON JÚNIOR
São Paulo, SP
1957 — 2013

Iniciou seus estudos em sessões de filmes e no laboratório de fotografia do Museu Lasar Segall. Estudou artes visuais na FAAP. Nos anos 1970, integrou um grupo de grafiteiros com Alex Vallauri. Em 1979, fundou, com Rafael França e Mário Ramiro, o grupo 3NÓS3. Produziu um corpo de obras amplo e diverso, inaugurando poéticas até então pouco trabalhadas, com experimentações pioneiras em xerografia, outdoors e arte postal. Participou das *16ª* e *18ª Bienais de São Paulo* (1981 e 1985). Expôs na Pinacoteca de São Paulo, onde mais tarde atuou como curador e deu oficinas de xerografia.

IBÃ HUNI KUIN
(ISAÍAS SALES)
Tarauacá, AC, 1964
Vive em Tarauacá, AC

É *txana*, mestre dos cantos do povo Huni Kuin. Mestre pela UFAC e doutor pela UERJ, onde leciona no curso de antropologia. Registrou os cantos de seu pai e tornou-se professor nos anos 1980, período delicado para os Huni Kuin pela ausência de demarcação de terras e exploração no sistema de extração seringueira. Com seus estudantes, iniciou uma pesquisa sobre a escrita e tradução multimídia dos cantos de seu povo. Na UFAC, criou o Projeto Espírito da Floresta (2008), originando em 2013 o coletivo MAHKU — Movimento dos Artistas Huni Kuin.

IRAN DO ESPÍRITO SANTO
Mococa, SP, 1963
Vive em São Paulo, SP

Durante a década de 1980, cursou licenciatura em educação artística na FAAP, onde começou a se inserir em um movimento de questionamento dos usos tradicionais dos suportes artísticos. Em 1986 mudou-se para Londres, onde residiu por dois anos. No ano seguinte, integrou a *19ª Bienal*

Tálisson Melo

Nasci em 1991, em um Brasil pós-ditadura, e só me lembro de consumir em reais. Cursando artes na faculdade desde 2009, comecei a abordar a curadoria de exposições de arte contemporânea como problema histórico e sociológico; acabei me dedicando longamente ao estudo de sua emergência no circuito artístico do Brasil, focando na virada dos anos 1970-1980. Hoje, ocupando a posição de cocurador de uma exposição que se propõe uma retrospectiva sobre artes visuais e anos 1980 no Brasil, buscando também intervir na historiografia acerca do período, não consigo me eximir de pensar as exposições mesmas como lugares-chave da construção da historiografia, por sua visibilidade e sua textura discursiva.

Não chego a ser da geração Z — de *zapping*, que já nasceu mergulhada na internet —, mas, ao escrever este ensaio, me propus a “zapear” por exposições e textos curatoriais dos anos 1980 e colocá-los em diálogo. Este é um texto de catálogo de exposição sobre textos de catálogos de outras exposições,¹ e pretendo fazer aqui uma reflexão historiográfica que evidencie a complexidade e variedade do panorama artístico no Brasil dos anos 1980 sem fechar a programação em um único canal, ao mesmo tempo conduzido pela pergunta: como a noção mutante e polissêmica de “geração”, que por sua vez atravessa gerações, passou a configurar, na história da arte contemporânea brasileira, um viés interpretativo de consequências reducionistas?

Em 1982, o ensaio “O problema das gerações” (1928), de Karl Mannheim, foi traduzido para o português.² No texto, o sociólogo tensiona a abordagem da história da arte alemã elaborada por Wilhelm Pinder (1926)³ ao afirmar a existência de uma contemporaneidade conformada na convivência entre artistas de diferentes idades, confrontando, assim, a ideia de uma sucessão de gerações. Mannheim propõe pensar “geração” como um corpo coletivo que compartilha a afetação subjetiva do solo movediço do presente,

de São Paulo (1987). Sua prática se dá principalmente por meio da escultura, do desenho e da instalação. Desde seus primeiros trabalhos, o artista provoca e tensiona as capacidades e os limites da representação imagética e da percepção.

ISAÍAS RIBEIRO

Rio de Janeiro, RJ, 1964
Vive em Natal, RN

Possui graduação (1990), mestrado (2011) e doutorado (2016) em arquitetura e urbanismo pela UFRN, onde é professor. Desde a década de 1980 seus trabalhos envolvem discussões sobre a construção das formas misturadas a evocações de memórias, sensações, passagens, provocações e desejos. O hibridismo é marcante em sua prática; sua produção se dá em desenho, pintura e colagem, sendo esta última uma técnica estruturante que permeia grande parte de sua trajetória.

IVAN CAMPOS

Rio Branco, AC, 1960
Vive em Rio Branco, AC

Desde os 8 anos de idade criava desenhos e pinturas para os bordados de sua mãe. Teve influência determinante das histórias em quadrinhos, desenvolvendo seu trabalho de forma autodidata. Começou a participar de exposições na década de 1980, período em que passou a consolidar seu trabalho de maneira central no cenário artístico do estado. Muitas de suas pinturas aprofundam a temática amazônica, visões da infância e elementos da natureza. Desenvolveu, como fio condutor em seus trabalhos, uma manifestação gestual.

JAC LEIRNER

São Paulo, SP, 1961
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em artes plásticas pela FAAP, onde lecionou entre 1987 e 1989. Participou da 20ª Bienal de São Paulo (1989). A artista coleciona objetos comuns extraídos de diversos

contextos do cotidiano para organizá-los em composições visuais que lhes atribuem novos significados. Reunindo bitucas de cigarro, cédulas, régua, entre outros materiais, sua prática frequentemente remete ao sistema de consumo contemporâneo e ao fluxo de circulação desses objetos e imagens.

JACQMONT

Manaus, AM, 1947
Vive em Manaus, AM

Iniciou seus estudos na Pinacoteca do Estado do Amazonas. Em seguida, fez diversos cursos formativos em espaços do Rio de Janeiro — MAM-Rio, Parque Lage e Funarte. Nesse mesmo período participou da exposição *Como vai você, Geração 80?*. Desenhou o altar do papa João Paulo II (1980). Em Manaus, integrou o Clube da Madrugada e, nos anos 1980, ajudou a estabelecer uma importante geração de artistas amazonenses. Por meio de desenhos, pinturas e instalações, sua obra frequentemente inspira-se na floresta amazônica. Entre 1987 e 2023, trabalhou em diferentes momentos como diretor da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

JADER REZENDE

Conselheiro Lafaiete, MG, 1964
Vive em Belo Horizonte, MG

No início da década de 1980, morando em Manaus, atuou no mercado editorial independente e integrou um coletivo de artistas contemporâneos que promovia exposições no Amazonas e em outros estados. Iniciou sua trajetória como artista de forma autodidata nesse período e foi selecionado para integrar exposições em diversas cidades. Em 1996, produziu e dirigiu o curta animado *Janelas*, no Festival de Inverno da USMG, que mostra a vida de prostitutas através de janelas de casarões históricos de Ouro Preto, em Minas Gerais. Atuou ainda como jornalista, passando

das interpretações instáveis sobre mudanças e permanências que marcam qualitativamente uma temporalidade. Entretanto, no Brasil, o momento dessa tradução do texto já clássico encontra um conceito de “geração” com bagagem teórica significativa no pensamento social e cultural⁴ e uma ressonância considerável na imaginação da comunidade sobre as relações entre as camadas de tempo que constituem a vida — passado, presente e futuro. A abordagem deste ensaio é livremente inspirada em “Uma história dos conceitos”, de Reinhart Koselleck,⁵ de quem também evoco a metáfora geológica dos “estratos do tempo”, em que a história consiste em camadas interconectadas, mas independentes.⁶

CANAL 84 — COMO SE FAZ UMA GERAÇÃO 80?

Em julho de 1984, a revista *Módulo* dedicou uma edição especial às artes visuais como catálogo da exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Na apresentação, o trio curatorial composto de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager dizia: “Estipular critérios de seleção é algo perigoso e delicado [...] vocês poderão argumentar que muitos não deveriam participar e que alguns nomes foram esquecidos. Tudo bem, esses são movimentos normais no jogo da arte”.⁷ Contudo, afirmava: “Queiram ou não, está tudo aí! [...] uma nova geração, novas cabeças”, o momento em que “o trabalho e o prazer caminham sempre juntos”. A revista trouxe também reações iniciais à exposição, com contribuições de Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e outros artistas expressando receios e expectativas.

Em seguida, um ensaio de Frederico Moraes intitulado “*Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?”⁸, que se tornou o texto mais reeditado e citado de lá para cá em publicações de revisão das artes visuais no período, propagando sua leitura sobre o início da década como memória de toda aquela geração. No conteúdo da mostra, Moraes encontrou insumo para avançar na tarefa a que vinha se dedicando desde o final dos anos 1970⁹ e que ganhou consistência programática em seus textos para exposições nos 1980: fazer “uma teoria das circunstâncias”¹⁰ daquilo que seria imediato ao momento da criação artística — o ateliê, o corpo, o “drama pessoal”.

A partir daquele ano, Moraes passou a coordenar a Galeria de Arte Banerj e organizou um ciclo de exposições retrospectivas sobre arte no Rio de Janeiro, que se encerrou em 1987 com a mostra *Rio de Janeiro, fevereiro e março: do Modernismo à Geração 80*. Em sua visão, manifesta que o Rio de Janeiro seria o centro irradiador da arte no país e berço da “Geração 80”, ponto culminante do seu construto interpretativo cronológico.¹¹

Embora Moraes destacasse o desafio da crítica diante da nova dinâmica do mundo da arte — “Em que vai dar isso, não sei [...]”

como manter, criticamente, a mesma velocidade dos artistas?” —, sua interpretação do que via como retomada do prazer e da emoção nas criações de jovens artistas por meio da pintura é entusiasmada e contundente: “Dizem que é feia, ultrajante, eu a sinto sensualíssima. *I love her*”.¹² Valores como emoção, festa, prazer e liberdade também reverberam nos discursos de Roberto Pontual, com o livro *Explode geração!* (1984), e de Marcus Lontra, que também organizou a coletiva *À flor da pele: pintura e prazer* (1983), na recém-inaugurada Galeria de Arte do Centro Empresarial do Rio de Janeiro.

Morais reafirmou tais valores em três outros textos curatoriais relativos às exposições *3.4 grandes formatos* (1983)¹³ e *Brasil pintura* (Palácio das Artes de Belo Horizonte, 1983), integradas a um programa iniciado com *Entre a mancha e a figura* (MAM-Rio, 1982). Por meio delas, Moraes articulava a produção pictórica de artistas de gerações anteriores, de Ernesto de Fiori a Iberê Camargo, até os mais jovens, como Ana Horta e Leonilson — ambos presentes em *Como vai você, Geração 80?* —, com grande número de artistas cariocas e um contingente bem menor de artistas que também puderam viajar ao Rio ou residiam temporariamente na cidade; tratava-se, enfim, de uma oportunidade de se inserir em uma exposição que contava com entusiasmo de parte relevante da crítica, da imprensa e de um mercado de arte em renovação, que passava a apostar em artistas com menos de 30 anos de idade e cinco de carreira.¹⁴

CANAL 79 — O CORAÇÃO TEM RAZÕES

A valorização da “nova pintura” nos anos 1980 se apresentava como expressão do espírito de uma década marcada por mudanças consideradas irreversíveis, tanto no Brasil quanto em outros países, especialmente na Europa e nos Estados Unidos,¹⁵ com os quais Moraes dialogava intensamente no período. O título do ensaio, “*Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?”, indica a confluência de referências nacionais e estrangeiras, incorporando argumentos da crítica e das instituições internacionais, especialmente o “prazer sensorial” da transvanguarda italiana propagada por Achille Bonito Oliva na *Flash Art* (1979) — consonante com abordagens de curadorias da arte atual em outros contextos nacionais e internacionais. Várias exposições marcam essa abrangência: *Bad painting* e *New image painting* (Nova York, 1978); *Aperto '80* (Veneza, 1980), *Die Neuen Wilden* (Aachen, 1980), *New spirit in painting* (Londres, 1981), *Baroques* (Paris, 1981), *Zeitgeist* (Berlim, 1982) e a *Documenta 7* (Kassel, 1982).

No Brasil, Moraes foi o principal articulador desses conceitos desde o final dos anos 1970,¹⁶ vendo a produção local como uma

por veículos como *O Globo* e *Correio Braziliense*.

JAILTON MOREIRA
São Leopoldo, RS, 1960
Vive em Porto Alegre, RS

Frequentou o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre entre 1976 e 1977, e em 1978 ingressou no curso de artes plásticas da UFRGS. Foi professor da Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS (1980-1991). Criou os cenários e figurinos para o curta-metragem *O temporal* e para a peça infantil *João e Maria*, com direção de Biratã Vieira. Com Elida Tessler, foi fundador do Torreão, espaço de produção, debate e pesquisa em arte contemporânea, em Porto Alegre (1993-2009). Sua obra inclui esculturas, desenhos, vídeos e fotografias.

JAIME PRADES
Madri, Espanha, 1958
Vive em São Paulo, SP

Mudou-se para o Brasil com a família aos 12 anos. Fez os seus primeiros cursos livres no Festival de Inverno de Ouro Preto em 1973. Nesse período, frequentou as sessões de modelo vivo na antiga arena da Pinacoteca de São Paulo. Na década de 1980, formou-se em letras na USP e integrou o grupo Tupinãodá. Participou da *20ª Bienal de São Paulo* (1989). A partir dos anos 1990, quando passou a se dedicar quase exclusivamente à arte, suas pesquisas transitam entre os espaços públicos e privados, e seu corpo de obras vem somando pinturas, desenhos, esculturas e peças gráficas.

JAYME FIGURA
Cruz das Almas, BA, 1951
— Salvador, BA, 2023

Mudou-se aos 5 anos com a família para Salvador. Autodidata, já criança começou a desenhar e construir objetos com latas e madeira, o que desenvolveu durante toda a sua trajetória. Manteve pesquisa contínua de materiais

diversos, rompendo com limites dos suportes artísticos tradicionais. Tornou-se conhecido inicialmente por ser um andarilho singular pelas ruas de Salvador, utilizando máscaras e peças de ferro pelo corpo, como uma armadura.

JOÃO MODÉ
Resende, RJ, 1961
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Formou-se em arquitetura pela Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro (1983), e em comunicação visual pela UFRJ (1984), ano em que participou da coletiva *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage. Fez mestrado em linguagens visuais na UFRJ (2006). Foi membro-fundador do grupo Visorama, que promoveu debates sobre arte contemporânea entre os anos 1980 e 1990. Entre 2003 e 2004, atuou como professor do Instituto de Artes da UERJ. Em seus trabalhos se utiliza de diversas mídias, discutindo a ideia de acúmulo e de efemeridade dos materiais orgânicos.

JORGE DOS ANJOS
Ouro Preto, MG, 1957
Vive em Belo Horizonte, MG

Iniciou sua formação artística ainda jovem, na Fundação de Arte de Ouro Preto (1970-1976), onde estudou com artistas como Amílcar de Castro. Em 1984, ao viajar para a Bahia, adquiriu mais proximidade com elementos do candomblé, que inspiraram seus trabalhos. Em 1987 começou a criar projetos em papelão para esculturas. Dois anos depois, mudou-se para Belo Horizonte. Suas obras se dão em pinturas, esculturas e desenhos, apresentando uma pesquisa diversa sobre formas e aspectos da geometria, frequentemente tendo como referência signos de imaginários africanos.

resposta específica às reconfigurações globais, pois o país seria “a *circunstância* maior” e inevitável da criação artística brasileira, com “os arquétipos de sua vida cultural, sua formação, as idiosincrasias de sua sociedade”,¹⁷ um cenário de crise que se abria para a reconstrução coletiva: “O que sobrou das Diretas? [...] A volta às ruas foi além do ato político, foi uma vontade que as pessoas manifestaram de se juntar, gritar, cantar, de se tocar, de criar, juntas, uma nova cultura — popular, espontânea, baseada na improvisação, na alegria —, uma cultura não hierarquizada, sem distinção de classes, cor, fora dos guetos”.¹⁸

“Pintura é emoção”, afirmava Moraes, criticando a arte como “ilustração de ideias”. Os valores emocionais eram contrastados aos da razão, ideia, conceito e processo no discurso sobre vertentes artísticas em voga nos anos 1960 e 1970, como o minimalismo, conceitualismo e uma arte de cunho explicitamente político. A “Geração 80” representava uma nova forma de engajamento:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas, políticas) que sonhavam colocar a imaginação no Poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado. E na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma.¹⁹

Essa visão, entretanto, diminui o potencial intelectual e político das emoções, do corpo e do desejo, a consciência com que artistas jovens mobilizavam esses aspectos e os articulavam em suas ideias. A leitura de uma “desmaterialização” da arte na década anterior,²⁰ frente ao contexto de emergência das linguagens contemporâneas, já era confrontada, nos anos 1980, com as materialidades de obras conceituais e efêmeras — performances, happenings, instalações e intervenções, que reivindicavam seu lugar nos museus, no mercado e em arquivos, mesclando-se com todas as outras imagens da história da arte e do universo do consumo, ao mesmo tempo que as limitações materiais de sua circulação eram colocadas em questão. Tudo isso se manifestava nas *Bienais de São Paulo* curadas por Walter Zanini, em 1981 e 1983.²¹ E essas manifestações artísticas também aproximavam os movimentos sociais, que voltavam às ruas muito atentos às dimensões estéticas de sua intervenção na esfera pública, e o mesmo ocorria com relação ao popular, ao pop, punk, rock...

A produção artística dos anos 1980, mesmo a presente na Escola de Artes Visuais em 1984, para a qual Moraes olhava,

também estava engajada em tudo isso, e a reflexão sobre o contexto da Zona Sul carioca pode ganhar em complexidade quando vista não como ato isolado de fuga da realidade ou ruptura com a racionalidade utópica da geração anterior, mas uma prática socialmente organizada que reflete e reforça hierarquias e valores específicos desses grupos, sendo o próprio crítico-curador um de seus integrantes.²²

CANAL 87 — LINGUAGEM É TUDO

É isso, você chegou na coisa, vivemos um universo de imagens. A fotografia, o jornal, o cinema, o cartaz, a televisão, o vídeo-texto, a holografia, a rua, apresentam-se como veículos motores desta forma de mundo exterior, [...] o que chamamos cultura — este ambiente construído que, como texto, pode ser lido. (Sonia Fontanezi, “Dois modos de ver”, 1987)

O trecho acima vem das primeiras páginas de um jornal bem peculiar e de edição única, uma publicação que documenta as propostas curatoriais componentes da exposição *A trama do gosto — um outro olhar sobre o cotidiano*, realizada no Pavilhão da Bienal de São Paulo, no início de 1987, entre as 18ª e 19ª edições da *Bienal*.²³ Em seu texto de apresentação, estruturado como uma conversa transcrita e comentada, a curadora-geral da mostra, Sonia Fontanezi, abre o jogo sobre as intenções e os meandros de seu trabalho — organizar uma exposição de arte contemporânea sobre a experiência no espaço urbano. De entrada, cita Roland Barthes (em *O prazer do texto*, de 1973): a metáfora do texto como tecido, indicando que tanto a cidade quanto a exposição também se fazem como urdidura complexa de vários elementos culturais, intertextualidades e experiências de quem as percorre, reforçando que seus sentidos vivem na pluralidade de significados e interpretações.

A curadoria envolveu cerca de 35 profissionais, entre artistas, arquitetos, curadores, designers e intelectuais,²⁴ e abrangeu 20 núcleos representando aspectos da metrópole dos anos 1980, como ruas, praças, transportes, sinalizações, shoppings, bares, bancas, galerias e museus. Aproximadamente 90 artistas participaram, incluindo nomes estabelecidos como Judith Lauand, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Regina Silveira, e artistas mais jovens, como Alex Vallauri e Paulo Whitaker, além do trio Tupinãodá.

Destaco a presença de uma tela de Victor Meirelles de 1886, ladeada por pinturas de Gregório Gruber e Leda Catunda no núcleo intitulado “Souvenir”, organizado por Carmela Gross, que instalou uma de suas fontes de néon no centro do ambiente. Essa sala exemplifica a convergência de linguagens, gerações e

JORGE DUARTE
Palma, MG, 1958
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Cursou bacharelado em pintura e mestrado em história da arte pela UFRJ, onde hoje é docente. Participou da mostra *Como vai você, Geração 80?* e da *18ª Bienal de São Paulo* (1985). Nesse período, sua obra buscou desafiar o suporte da pintura, abordando sua totalidade tridimensional e explorando as possibilidades do chassi e da tela. Sua prática transita entre pintura, gravura, desenhos e esculturas, rompendo com categorizações e mesclando referências populares e eruditas. É membro-fundador do coletivo de artistas *Imaginário Periférico* (2002).

JORGE GUINLE
Nova York, EUA, 1947
— Rio de Janeiro, RJ, 1987

Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro logo que nasceu, lá permanecendo até 1955, a partir de quando passou a morar em diferentes cidades do mundo. No exterior, estudou pintura e entrou em contato com trabalhos de Henri Matisse, que o influenciaram diretamente. Produziu pinturas de grande formato, com um vasto trabalho cromático e pinceladas ritmadas. Começou a ganhar proeminência nos anos 1980, participando da mostra *Como vai você, Geração 80?* e das *17ª, 18ª e 20ª Bienais de São Paulo* (1983, 1985 e 1989). Faleceu em 1987 devido a problemas decorrentes da Aids.

JOSÉ BENTO
Salvador, BA, 1962
Vive em Nova Lima, MG

Mudou-se em 1966 com a família para Belo Horizonte. Autodidata, entre 1981 e 1988 criou uma série de cenas em miniatura com palitos de picolé, peças que expôs no Palácio das Artes, na capital mineira, em 1989. Nessa época, começou a produzir esculturas com troncos de árvores raras e seculares, caídos

naturalmente e recolhidos na região da mata atlântica entre Minas Gerais e Espírito Santo. A partir de 2000, passou a utilizar materiais como vidro, espelho e granito. O artista produz, ainda, fotografia, vídeo e instalação.

JOSÉ PATRÍCIO
Recife, PE, 1960
Vive em Recife, PE

Graduou-se em ciências sociais pela UFPE (1982). Em 1983, realizou sua primeira exposição individual, na Oficina Guaianases de Gravura, em Olinda (PE), da qual foi diretor artístico (1986-1987). De 1994 a 1995, fez estágio no Ateliê de Restauração de Arte Gráfica, no Museu Carnavalet, em Paris. Seus trabalhos, que habitam a fronteira entre a pintura e a instalação, enfatizam as capacidades expressivas e os limites entre a geometria e o orgânico. Ao longo de sua trajetória, passou a trabalhar com objetos como dominós e dados, aproximando a matemática das discussões estéticas.

JOSÉ PAULO
Recife, PE, 1962
Vive em Recife, PE

Graduou-se em arquitetura pela UFPE (1987). Nessa época, viajou a Londres e Paris, onde fez cursos de desenho, pintura e gravura. Fundou, com Maurício Castro e Amauri Cunha, a Brigada Jarbas Barbosa (1986) e a Brigada Henfil (1988). Abriu o ateliê Quarta Zona de Arte (1988-1989), com Maurício Castro, Aurélio Velho, Fernando Augusto e Humberto Araújo, espaço cultural de produção, formação e difusão de arte contemporânea. Inicialmente, suas obras se deram principalmente em pintura, desenho e gravura. A partir dos anos 1990, passou a trabalhar com objetos e esculturas, pesquisando a ocupação do espaço pelos materiais.

temporalidades que caracterizava toda a mostra. Também desenhos, gravuras e esculturas eram colocados em diálogo com fotografias, filmes, vídeos, performances, arte sonora, instalações, roda de samba e apresentações de palhaço. Os registros fotográficos da exposição capturam um ambiente caótico e saturado de imagens nas mais diversas mídias, volumes e escalas — da mesma maneira como podemos ver a *Como vai você, Geração 80?* no vídeo-performance-reportagem realizado na abertura da mostra em 1984.

No jornal-catálogo, Agnaldo Farias e Chico Homem de Melo traziam a seguinte citação de Italo Calvino (em *As cidades invisíveis*, de 1972): “Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação”. Essa reflexão evidencia o entendimento de que exposições e textos são representações mediadas, nunca neutras, da realidade, realçando a exposição como um produto de discursos e interpretações, em linha com as ideias da virada linguística — um fenômeno epistemológico que marca o momento de emergência da curadoria autoral.

Ainda em 1987, também no Rio de Janeiro, artistas confluem nas ações coletivas de A Moreninha em reação à passagem de Bonito Oliva pelo Brasil e provocam ruídos em torno de seu projeto de fincar mais uma bandeira da “transvanguarda internacional”.²⁵

CANAL 91 — A FESTA ACABOU? OLHA O ESTADO DESSA CASA!

Anos mais tarde, Moraes, assim como Lontra e Pontual, repensavam a ênfase entusiasmada de suas considerações. Na posição de curador-geral do programa expositivo *BR80: pintura Brasil década 80*,²⁶ em 1991, Moraes revisou os rumos da arte ao longo da década então já passada e insistiu na centralidade da pintura e na “Geração 80” como chave para interpretar a produção do país: “O Rio continua sendo, apesar do esvaziamento econômico, a principal caixa de ressonância da vanguarda artística brasileira”. Sua reflexão retrospectiva ganhava um tom bem diferente do entusiasmo dos primeiros, compartilhando o “travo de melancolia” expresso em ensaio de Lontra publicado pouco antes: “Sem projeto, sem a noção de passado ou de futuro, todo o prazer se perde na impotência ou na ejaculação precoce. [...] O sonho acabou mais uma vez, acabou a festa para uma geração que acreditava poder vestir o País para o grande baile da democracia, acabou a festa para um país que não houve”.²⁷

Essa inflexão nas emoções dos dois curadores refletia-se também na maneira como eles passavam a avaliar a produção do final da década, afirmando um auge da pintura em 1985, expresso na

seção A Grande Tela da 18ª Bienal de São Paulo, que servia como metáfora de uma “aldeia global” com três longos corredores repletos de pinturas de jovens artistas do Brasil, de outros países e continentes. Mas logo as possibilidades de uma imagem coesa se implodiam com a intensificação de crises geopolíticas, guerras e a pandemia de Aids. Se houve uma festa em 1984, o início da última década do século XX ampliava um apelo de viés ecológico, como observou João Cândido Galvão, curador-geral da 21ª Bienal de São Paulo, em seu texto introdutório:

A maioria dos artistas está preocupada com coisas básicas, com sua existência, sua proteção física mais próxima, a casa. Também há muita gente interessada na ligação com um ser superior. Daí a forte presença de totens, a procura por materiais essenciais como a terra, a água e o fogo evidencia um núcleo dedicado a redefinir o espaço do homem no mundo.²⁸

CANAL 24 — UM TEXTO DE CATÁLOGO É FICÇÃO

Estou aqui falando de emoções, razões, cidades, linguagens, desilusões, ecologias com este ensaio para o catálogo da exposição *Fullgás – artes visuais e anos 1980 no Brasil*, um texto que fui costurando numa arqueologia zapeante por outros textos de catálogos de exposições organizadas antes mesmo de eu nascer. Convido a desdobrar esse exercício em críticas de outras ordens, aglutinando a textura frictiva das exposições com seus textos crítico-ficcionais entre disputas e empatias.

JOSÉ RUFINO
João Pessoa, PB, 1965
Vive em João Pessoa, PB

Cursou artes plásticas na UFPB e geologia na UFPE. É mestre e doutor em geociências pela UFPE. Começou sua produção artística nos anos 1980, desenvolvendo poesia, arte postal, pintura, desenho e instalações. Frequentemente, seus trabalhos são compostos de materiais relacionados à sua família, como documentos, cartas e mobiliários, como forma de ressignificar sua narrativa pessoal e refletir sobre a memória pública e privada. É professor de artes visuais da UFPB e da UFPE e dedica-se à Usina de Arte (Água Preta, PE), projeto de transformação de uma antiga usina de açúcar e álcool em um complexo cultural.

KARIN LAMBRECHT
Porto Alegre, RS, 1957
Vive em Margate, Inglaterra

Estudou no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre na década de 1970. Fez aulas de litografia com Danúbio Gonçalves e de pintura com Raimund Girke na Hochschule der Künste, em Berlim. Em 1979 graduou-se em desenho e gravura pela UFRGS. Na década seguinte, integrou a exposição *Como vai você, Geração 80?*. Em sua produção, reconfigurou os métodos tradicionais de pintar, costurando tecidos, queimando materiais, descartando o chassi. Empregando materiais orgânicos, Lambrecht constrói composições que remetem à efemeridade da vida, ao corpo e à religião.

KÁSSIA BORGES
Goiânia, GO, 1962
Vive em Uberlândia, MG

Indígena Karajá Iny, artista, professora, ativista, curadora do Museu do Índio de Uberlândia. Graduiu-se em artes plásticas pela UFU, onde hoje atua como docente. Fez mestrado em artes visuais na UFRGS e doutorado

em ciências do ambiente e sustentabilidade na UFAM. Iniciou sua pesquisa artística sobre pintura corporal em 1987, pintando sobre objetos de cerâmica. Nesse período, participou de salões de arte, com peças que simbolizam o lugar social do indígena no Brasil dos anos 1980. Desde 2017, integra o coletivo MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.

LAERCIO REDONDO
Paranavai, PR, 1967
Vive entre Rio de Janeiro, RJ e Estocolmo, Suécia

Concluiu sua pós-graduação na Konstfack – University College of Art, Crafts and Design de Estocolmo, na Suécia. Em seus primeiros desenhos e pinturas, elabora a figura humana como sujeito, elencando situações mentais que parecem unir a experiência real à ficção. Realizou sua primeira exposição em 1984 em Londrina e, na década de 1990, foi à Polônia estudar gravura. Redondo se envolve amplamente com a memória coletiva e seu apagamento na sociedade, motivado pela interpretação de certos eventos relacionados à cidade e à história.

LEDA CATUNDA
São Paulo, SP, 1961
Vive em São Paulo, SP

Desde o início de sua prática, a artista faz uso de tecidos, pelúcias, tapetes, toalhas, cobertores e lonas, em detrimento da pintura direta sobre a tela. Com diferentes texturas e formatos, esses elementos subvertem os limites da pintura e carregam significados próprios fraturados pelas ações de pintar, costurar e colar. Graduiu-se em artes na FAAP e defendeu seu doutorado na ECA-USP. Atuou como docente em instituições de ensino superior e em seu ateliê. Sua obra esteve nas mostras *Como vai você, Geração 80?* e *18ª Bienal de São Paulo* (1985).

Notas

- 1 Os textos de exposições, a partir dos anos 1980, têm papel destacado na construção da historiografia da arte contemporânea, como demonstrado pela historiadora Ana María Guasch em *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995* (Madri: Akal, 2000).
- 2 Cf.: FORACCHI, Marialice M. (Org.). *Karl Mannheim: sociologia*. São Paulo: Ática, 1982. p. 67-95.
- 3 Mannheim critica a abordagem de Pinder sobre os termos “Zeitgeist” e “enteléquia” na afirmação de um princípio histórico de “não contemporaneidade dos contemporâneos”. Cf.: PINDER, Wilhelm. *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Leipzig: Eduard Pfeiffer, 1926.
- 4 Destaco o ensaio de Antonio Candido “Plataforma da nova geração” (*O Estado de S. Paulo*, 15 jul. 1943), incluído em: DANTAS, Vinicius (Org.). *Antonio Candido: textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- 5 KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 134-46, 1992.
- 6 *Id.*, *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 214. p. 19-20.
- 7 COSTA, Marcus de Lontra; LEAL, Paulo Roberto; MAGER, Sandra. A bela enfurecida. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, edição especial Como vai você, Geração 80?, p. 19, jul./ago. 1984.
- 8 MORAIS, Frederico. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, edição especial Como vai você, Geração 80?, p. 6-11, jul./ago. 1984.
- 9 *Id.*, Abertura também na cor? *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1979a; *Id.*, Informalismo está de volta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979b.
- 10 *Id.*, Gosto deste cheiro de pintura. In: *3.4 grandes formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983. (Catálogo). p. 11.

- 11 Cf.: OLIVA, Fernando Augusto. *Um crítico em mutação: Frederico Morais e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)*. 296 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- 12 MORAIS, *op. cit.*, 1984, p. 6.
- 13 *Id.*, *op. cit.*, 1983, p. 6.
- 14 Cf.: BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. 261 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- 15 Cf.: REINALDIM, Ivair. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 269 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- 16 Cf., por exemplo, os dois artigos de Morais já citados: “Abertura também na cor?” e “Informalismo está de volta”.
- 17 MORAIS, Frederico. Gosto deste cheiro de pintura. In: *3.4 grandes formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983. (Catálogo). p. 8.
- 18 MORAIS, *op. cit.*, 1984, p. 7.
- 19 *Ibid.*, p. 9.
- 20 Cf.: LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. The dematerialization of art. *Art International*, v. 12, n. 2, p. 31-6, 1968.
- 21 MELO, Tálisson. *Transações e transições na arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*. 452 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- 22 A tese de Gilberto Velho, *Nobres e anjos: Um estudo de tóxicos e hierarquia* (Rio de Janeiro: FGV, 1998), publicada mais de 20 anos depois de defendida, contribui muito nesse sentido.
- 23 MELO, Tálisson. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2015.

LEILA DANZIGER
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Artista, pesquisadora e poeta. Obteve o Diploma Nacional Superior de Expressão Plástica (DNSEP), no Instituto de Artes Visuais de Orléans, na França (1989). Concluiu mestrado e doutorado em história da arte pela PUC-Rio. Atualmente, é professora na UERJ. Seus trabalhos se desenvolvem em diferentes meios, mesclando técnicas como gravura, fotografia, pintura, vídeo, instalação e escrita. Sua pesquisa se dá sobre a apropriação de impressos, como jornais, livros e documentos históricos, focando na dualidade e na tensão entre a história individual e a história oficial.

LEONARDO CELUQUE
Salvador, BA, 1957
Vive em Salvador, BA

Estudou com a artista norte-americana Alice Baber em 1976. Três anos mais tarde cursou a Académie de la Grande Chaumière, em Paris. Graduou-se em artes (1980) e cursou mestrado em filosofia, ensino e história das ciências pela UFBA (2004). Desde o início de sua trajetória, a pintura é determinante em sua prática. Suas primeiras obras trabalham formas gestuais abstratas, criando composições que remetem a ondas de calor em cores contrastantes. Atualmente é professor de graduação da Universidade Salvador e da Faculdade Ruy Barbosa.

LEONILSON
Fortaleza, CE, 1957
— São Paulo, SP, 1993

Mudou-se com a família para São Paulo em 1961. Entre 1977 e 1980, cursou educação artística na FAAP e frequentou o ateliê-escola Aster. Integrou as mostras *Como vai você, Geração 80?* e *18ª Bienal de São Paulo* (1985). Sua vasta produção se deu em pintura, desenho, bordado, objeto e instalação. Construiu sua

poética a partir do íntimo de sua existência, entrelaçando-a com os acontecimentos do mundo e com a ficção. Após conviver com o vírus HIV desde 1991, Leonilson faleceu dois anos mais tarde, aos 36 anos, em decorrência da Aids.

LIA MENNA BARRETO
Rio de Janeiro, RJ, 1959
Vive em Eldorado do Sul, RS

Nos anos 1970, mudou-se para o Rio Grande do Sul. Entre 1975 e 1978, fez cursos de arte e desenho no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Em 1984, estudou com Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman. Graduou-se em desenho pela UFRGS (1985), quando apresentou sua primeira individual no MARGS. Foi bolsista na Universidade Stanford (1993-1994). Nos anos 1980, começou a produzir trabalhos com espuma, brinquedos infantis, animais de borracha e bichos de pelúcia, materiais que caracterizam sua prática.

LÍVIA FLORES
Rio de Janeiro, RJ, 1959
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Em 1978 iniciou sua graduação em desenho industrial na UERJ. Foi bolsista na Academia de Artes de Dusseldorf (1985-1990) e viveu em Colônia até 1993. Tem mestrado em comunicação e tecnologia da imagem (1998) e doutorado em artes visuais pela UFRJ (2007), instituição da qual é professora associada. Suas primeiras exposições aconteceram no início dos anos 1980, com trabalhos que utilizam o papel como campo de experimentação para o desenho e a colagem. Ao longo de sua trajetória, suas produções passaram a envolver, ainda, pintura, instalação, escultura e vídeo.

LUCAS BAMBOZZI
Matão, SP, 1965
Vive em São Paulo, SP

Cresceu em Minas Gerais e graduou-se em comunicação pela UFMG. Realizou

- 24 Anna Maria Kieffer assina a curadoria musical, enquanto os núcleos foram assinados por “subcuradores”: Julio Plaza, Maurício Villaça, Guinter Parschalk, Rubens Matuck, Roberto Sandoval, Tadeu Jungle, Walter Silveira, León Ferrari, Carmela Gross, Agnaldo Farias, Chico Homem de Melo, Mira Haar, Marina Ortega, Fernando Stickel, Lenora de Barros, Guto Lacaz, Regina Silveira e Alex Vallauri, entre outros.
- 25 BASBAUM, Ricardo. “2080”: muito mercado e pouca arte. A exposição do Museu de Arte Moderna de SP não faz justiça aos trabalhos da Geração 80. *Revista Trópico*, São Paulo, [s.d.], 2003 [on-line]; REINALDIM, Ivair, Em torno a uma ação de A Moreninha: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. *Arte & Ensaios*, n. 25, p. 35-43, 2013.
- 26 Com mostras em Brasília e sete capitais estaduais realizadas pelo Instituto Itaú Cultural, a exposição reuniu obras de artistas de todas as regiões do país, e seu catálogo conta com textos críticos sobre cada uma delas, além dos dois textos de Morais referidos aqui, um introdutório sobre a década em geral e outro específico sobre o Rio de Janeiro. Cf.: MORAIS, Frederico. Anos 80: a pintura resiste. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *BR 80 pintura Brasil década 80*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991; *Id.*, Rio de Janeiro: prazer e reflexão. In: *ibidem*.
- 27 COSTA, Marcus de Lontra. A aventura da Geração 80 continua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1990.
- 28 In: *21ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1991. (Catálogo). p. 16.

Eduardo de Jesus

A televisão é uma central atômica de formas, um acelerador de partículas de narrativas, uma centrífuga de figuras, de corpos, em suma, um distribuidor planetário de energias... artísticas

Jean Paul Fargier, *Video gratias*

Tudo que a antena captar meu coração captura

Titãs, *Televisão*

mestrado em filosofia na University of Plymouth, no Reino Unido, e doutorado em arquitetura e urbanismo na USP. Foi um dos criadores do arte.mov (2006-2012), festival de arte em mídias móveis, e dos projetos Multitude (2014) e Labmovel (2012-2015). É professor da FAAP. Nos anos 1990, realizou uma série de atividades pioneiras sobre arte e internet, fazendo parte de uma geração de artistas que integrou o pensamento artístico às discussões sobre tecnologias emergentes.

LUIZ BRAGA
Belém, PA, 1956
Vive em Belém, PA

Começou a fotografar aos 11 anos, construindo um percurso de aprendizado autodidata. Formou-se em arquitetura pela UFPA. Colaborou com o jornal *O Estado do Pará*, em 1978, e criou o periódico *Zeppelin*. Durante a década de 1980, começou a captar cores vibrantes e possibilidades pictóricas da visualidade popular amazônica, criando jogos entre luzes naturais e artificiais. Desde esse período, Braga vem registrando cenas urbanas dos arredores de Belém e o cotidiano de populações ribeirinhas em espaços públicos e privados, evidenciando marcas da passagem do tempo nesses cenários.

LUIZ HENRIQUE
SCHWANKE
Joinville, SC,
1951 — 1992

Mudou-se para Curitiba em 1970, onde viveu por 15 anos. Formado em comunicação social pela UFPR (1974), estudou desenho, pintura e escultura de forma autodidata. Começou a expor seus trabalhos nesse período, enquanto também atuou como publicitário, dramaturgo, ator e cenógrafo. Na década seguinte, suas obras já enunciam questões centrais de sua prática, como a intervenção pictórica em meios de comunicação de massa, a apropriação de materiais industrializados e

sua pesquisa sobre a luz. Em 2003, foi fundado o Instituto Luiz Henrique Schwanke, em Joinville.

LUIZ HERMANO
Preaoca, CE, 1954
Vive em São Paulo, SP

Cursou filosofia em Fortaleza no início dos anos 1970, período em que já desenhava recorrentemente. Em 1979 frequentou aulas de gravura no Parque Lage, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, transferiu-se para São Paulo e realizou a mostra *Desenhos*, no MASP. Na década de 1980, dedicou-se principalmente à pintura, com composições lúdicas que remetem a narrativas ficcionais. Integrou a *19ª Bienal de São Paulo* (1987). Nos anos 1990, ampliou sua produção para a escultura. Sua obra está presente em diversos espaços públicos de São Paulo e Recife.

LUIZ MAURO
Goiânia, GO, 1968
Vive em Goiânia, GO

Começou sua produção artística no início da década de 1980, tratando de temas da história da arte, memória, subjetividade e do cotidiano. Começou a trabalhar com desenhos em nanquim e aos poucos foi inserindo a tinta a óleo no processo de finalização, desenvolvendo pinturas. Criou uma abordagem própria de transposição de imagens fotográficas e documentais para os suportes do desenho e da pintura, trabalhando cor, luz e sombra nas novas composições e conferindo teatralidade às cenas retratadas. É professor de desenho e pintura na Escola de Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura de Goiás.

LUIZ PIZARRO
Rio de Janeiro, RJ, 1958
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Estudou no Parque Lage (1981-1983), onde mais tarde foi professor. Participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* e da *18ª Bienal de*

A imagem em movimento na produção artística contemporânea é ubíqua, desdobrando-se em vertentes quase infinitas, com possibilidades expressivas que se entrelaçam. Das tradicionais salas de projeção ao cubo branco das galerias, essas imagens ecoam, reverberando no espaço. Aqui, nos interessa não apenas a presença da imagem em movimento e suas articulações no mundo da arte, mas também o pulsar dos aparelhos de televisão, mediação fundamental na experiência massiva da comunicação. Dispositivo composto de linhas de força tensionadas por elementos heterogêneos e dinâmicos (técnicos, sociais, políticos e culturais, entre outros), a televisão, em contato direto com a realidade, sempre se insere, alterando e sendo alterada pelos contextos que atravessa, inclusive a arte.

Desejamos entrelaçar com essas duas direções algumas linhas de reflexão que nos permitam ver alguns aspectos, como vestígios e lampejos, que possam colocar em diálogo as expansões da televisão e a produção artística da década de 1980. Longe de montar uma forma que abarca tudo, pensamos em intervalos – espaços entre –, sem perder de vista, é claro, a própria estrutura da televisão em seus fluxos e interrupções, ou seja, tomamos o intervalo (a falha, a interrupção) como um elemento constitutivo da linguagem.

Anteriormente, quando havia problemas na transmissão ou no próprio aparelho de televisão e surgiam defeitos como um halo em torno das figuras, dizíamos: a imagem está com um fantasma. Gostaríamos ainda de sugerir com esses intervalos que a televisão se projeta como um desses fantasmas, como uma sombra que envolve muitas das imagens contemporâneas ao espriar em outros campos, contextos e meios suas características e de sua linguagem. Um “distribuidor planetário”, como sugere Fargier na epígrafe que abre este texto.

ENTRE DITADURA E ABERTURA

Um intervalo significativo surge na relação ambígua e potente entre a televisão e as dinâmicas da cultura brasileira no final da ditadura militar. Talvez a presença desconcertante de Glauber Rocha – figura que com seu quadro transformava o programa *Abertura* em um palco de resistência – seja um marco desse intervalo que destacamos. Exibido na TV Tupi entre 1979 e 1980, com direção de Fernando Barbosa Lima, o programa diferente, arrojado e mais solto trazia as reflexões de personalidades em depoimentos e entrevistas em torno da política e da cultura brasileira no complexo período histórico que o país atravessava, de encaminhamento para o fim da ditadura militar e conseqüente redemocratização.

O nome do programa ressoa como um chamado ao colocar no ar figuras que, como ecos de um passado resistente, retornam

ao Brasil depois do exílio, pronta para desafiar o silêncio imposto pelo regime militar. Era um nítido gesto de renovação dos rígidos padrões televisivos e políticos da época, que começava logo no início da vinheta de abertura, mostrando a obra *O espelho falso* (1928), de René Magritte, com um zoom rápido que colocava a pupila em primeiro plano, para daí partir para a chamada da rede de emissoras integrantes da Tupi no período, com a marcação de dez segundos. Em seguida, vinha a escalada do programa com pequenos fragmentos do que haveria na edição para, logo depois, o apresentador Luiz Jatobá fazer a primeira entrada e, na sequência, a vinheta de *Abertura*. Sincronizadas a uma batida forte – de forma extremamente solene – eram elencadas imagens dos presidentes brasileiros, começando com Getúlio Vargas e seguindo com Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart e os militares até João Figueiredo. Todas as imagens foram montadas em *fades* suaves que davam certa gravidade ao ritmo mais lento. Uma radiografia do golpe, expressa na cronologia dos presidentes. Retornava então ao olho da obra de Magritte para logo depois entrarem imagens de políticos e personalidades da cultura brasileira de diversas áreas, em movimentos e cortes rápidos montados em sincronia com o som do obturador de uma máquina fotográfica. Estava no ar *Abertura*. A diferença de registro na montagem entre os presidentes e as personalidades é nítida, como se demonstrasse que saímos de algo estático para as dinâmicas democráticas. Vale dizer da escolha da obra de Magritte. Esse olho que parece nos ver traz o céu em sua pupila. Uma obra inquietante, especialmente ao ser colocada em diálogo com a televisão. Um olhar cruzado, uma ambiguidade entre quem vê e quem é visto. Um espelho que vê o real articulado pelos processos subjetivos que nos elaboram? No caso da vinheta do programa, será mesmo a televisão um espelho? Superfície que reflete ou somente nos olha? A polissemia da palavra nos permite pensar no sentido mais especular da palavra “reflexão” como espelho: o que consegue se refletir ali? Quais aspectos do Brasil se refletem nas imagens da televisão? O que ela vê? Mas ao mesmo tempo podemos pensar nas reflexões como pensamentos e diálogos que podem ganhar espaço na televisão descortinando, mesmo que parcialmente, as tensões da realidade. Parece-nos sintomático daquele período trazer a obra de Magritte para abrir o programa. Espelho, olhar, subjetividade, imagem e reflexão entram em um curto-circuito em relação às questões políticas que envolveram o surgimento do programa. Era preciso ver.

Glauber tinha um quadro no programa semanal e trazia gestos inéditos na forma e no conteúdo para a sisuda televisão brasileira no período.¹ Uma crítica ácida e improvisada fluía, repleta de irreverência e com uma ironia desconcertante. O quadro era um plano-sequência quase delirante, no qual o tempo estendido desafiava as normas da televisão. Rocha, por sua vez, colocava

São Paulo (1985). Compôs o Ateliê da Lapa (1984-1989), com Daniel Senise, Angelo Venosa e João Magalhães. Com Senise, Venosa, Maurício Bentes e Celeida Tostes, integrou o Casarão da Lapa (1989-1991). Nesse período, realizou pinturas com uma predominância de pinceladas expressivas que parecem desconstruir e reconfigurar a imagem do corpo. Coordenou o Galpão das Artes (1990-1991), no MAM-Rio, e desde 1999 desenvolve projetos de arte-educação em espaços culturais.

LUIZ ZERBINI
São Paulo, SP, 1959
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Possui uma prática multifacetada no que diz respeito tanto aos suportes utilizados quanto aos temas que aborda: da ecologia e natureza até a história e problemáticas socioculturais. cursou artes plásticas na FAAP, em São Paulo, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1980, trabalhando com performances e como cenógrafo do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone. Participou da *Como vai você, Geração 80?* e da *19ª Bienal de São Paulo* (1987). Em 1995, foi um dos criadores do grupo Chelipa Ferro, conhecido por suas esculturas e instalações sonoras experimentais.

MANGA ROSA
São Paulo, SP,
1979 — 1982

Foi formado por Francisco Zorzete e Jorge Bassani, com o objetivo de produzir obras que rompessem com os sentidos tradicionais da arte, enfatizando os processos coletivos de experimentação e descoberta. Tendo inicialmente produzido pintura e desenho, os dois passaram a construir objetos de forma intuitiva e aplicada ao pensamento arquitetônico, utilizando materiais da construção civil. Desenvolveram obras em interação com o espaço urbano, como no projeto Arte

ao Ar Livre (1981), organizado pelo grupo em São Paulo, em que ocuparam e convidaram outros artistas a também ocupar uma placa de outdoor pelo período de um ano.

MARÇAL ATHAYDE
Pedreiras, MA, 1962
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Aos 7 anos mudou-se com a família para São Luís. Em 1979 ingressou no Liceu Maranhense e participou ativamente do movimento artístico da cidade. Foi um dos fundadores do grupo Mirarte, voltado para a pesquisa de novos materiais artísticos, teoria e história da arte. A partir de 1981, teve períodos de orientação da artista Celeida Tostes. Em 1985 mudou-se para o Rio de Janeiro. Durante os anos 1980, suas pinturas já revelam uma extensa pesquisa de cores, com figuras humanas e elementos da vida urbana desenvolvidos em contornos maleáveis e dissolvidos na composição.

MARCELO CIPIS
São Paulo, SP, 1959
Vive em São Paulo, SP

Começou a estudar artes em 1968 no ateliê livre de criação da FAAP. Frequentou o ateliê de Fanny Abramovich e teve aulas com Luiz Paulo Baravelli, Rubens Matuck e Dudi Maia Rosa. Formou-se em arquitetura pela USP em 1982. Desde 1977 trabalha como ilustrador editorial. Participou da *20ª Bienal de São Paulo* (1989). Seus trabalhos se apropriam de imagens da vida cotidiana para transferi-las, com humor e crítica, para novos contextos e diagramações.

MARCELO MACHADO
Araraquara, SP, 1958
Vive em São Paulo, SP

Marcelo Machado é realizador audiovisual, graduado em arquitetura pela USP. Nos anos 1980, além de realizar trabalhos experimentais com vídeo, foi diretor de programação da TV Gazeta, coordenador de

em ação sua intensa retórica revolucionária, construindo com sua performance diante da câmera um radical pensamento em ato. Parece que a participação do cineasta carregava a intensidade de uma situação ambígua e paradoxal que nos permite pensar a relação com a televisão na década de 1980. Havia o desejo de estar na televisão, de integrar sua programação, mas essa inserção precisava ser crítica, pouco subjugada aos poderes inerentes às estruturas da televisão. A ideia pacificada não era integrar a televisão assimilando o repertório mais tradicional, e sim renová-la, abri-la às novas dinâmicas sociais e culturais que se desenhavam com a abertura política, colocando em circulação outros fluxos imagéticos mais ousados e inventivos. Glauber abriu esse caminho com sua participação. Com os planos extremamente fechados do seu rosto ou mesmo de seus entrevistados, que tanto poderiam ser o psicanalista Eduardo Mascarenhas, o lavador de carros de Botafogo conhecido como Brizola ou Severino, um homem do Nordeste próximo de Glauber e que fazia silenciosas participações no programa desafiando os ditos bons modos de se fazer televisão, tudo era abertura e invenção em prol de uma outra forma televisiva.

Tadeu Jungle, artista pioneiro do vídeo no Brasil, comprova a influência de Glauber ao relatar, em seu depoimento para a série televisiva comemorativa dos 30 anos do Festival Videobrasil, o impacto das imagens desconcertantes produzidas pelo cineasta em *Abertura*.² As imagens que permitiam ver o aparato televisivo da gravação, destronando certa objetividade do lugar da câmera e abrindo as imagens ao acaso e a certo descontrole, encontraram território fértil para sua assimilação. Uma outra televisão era possível. Em seu depoimento, Jungle falava sobre a força dos improvisos e rearticulações que Glauber trouxe para a TV: “Tinha essa fissura desse novo suporte que era o vídeo, dessa nova linguagem que era a videoarte para a gente e da possibilidade de isso traduzir-se para programas de televisão. [...] O programa com o Glauber na TV Tupi, o *Abertura*, aquilo foi uma bomba para a gente, é isso!!! [...] Pode fazer isso?”.

Foi desse impulso inicial que surgiu uma onda de produção de vídeo independente, com produtoras de vídeo como Olhar Eletrônico e TVDO, ambas com inventivas passagens pela televisão, com um nítido gesto de renovação. O próprio Tadeu Jungle esteve em programas independentes ligados à música e à cultura jovem, como *Mocidade independente* (TV Bandeirantes), com apresentação de Nelson Motta, e *A fábrica do som* (TV Cultura).

ENTRE MEIOS

Ao longo do tempo, a televisão se torna um caleidoscópio de referências, um imaginário imperioso que ao mesmo tempo transforma e é transformado pela cultura brasileira. Suas formas de linguagem

entrelaçam-se, redimensionando a experiência do tempo com a força da memória, como imagens que pulsam na tela. De determinada geração em diante, quando alguém era indagado sobre as lembranças da infância, sempre se referia a brincadeiras, pessoas, comidas e também programas infantis e desenhos animados que alegravam as tardes depois das aulas e das brincadeiras. A geração que chegou à juventude na década de 1980 foi a mesma que cresceu com a intensa popularização da televisão no Brasil, na década de 1960. Um imaginário que se replica em inúmeras maneiras ainda nos dias atuais, mas que na década de 1980 deu forma a um poderoso desejo de renovação das imagens, especialmente pelo contexto político saindo do regime militar e retomando a democracia. No fim dos anos 1970, em 1978, o então general-presidente Ernesto Geisel assinou o decreto que proibia greve nos setores de segurança nacional e serviços públicos em todo o país, mas este foi também o ano em que o Congresso Nacional outorgou a Emenda Constitucional nº 11, que extinguiu o AI-5. Emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em dezembro de 1968, o AI-5 integrara um conjunto de 16 decretos promulgados pela ditadura militar, tendo sido o mais duro deles.

Um ano antes, em dezembro de 1977, Doca Street assassinou covardemente Ângela Diniz, em um crime fortemente midiaticizado, exaustivamente acompanhado pelos meios de comunicação da época. Era possível ver a cobertura do caso nos noticiários, entre um capítulo da série baseada na obra de Monteiro Lobato, *O Sítio do Picapau Amarelo*, que estreou na Rede Globo naquele ano, e um episódio do desenho animado *Speed Racer*, na TV Tupi. Conhecida pela beleza e elegância, Ângela foi morta com quatro tiros no rosto. Dois anos depois, Doca foi julgado, absolvido e aplaudido pelos habitantes da pequena Búzios ao sair do julgamento.

Vejo essa imagem depois de uma busca na internet. Revejo atentamente a reportagem do *Jornal hoje*, da Rede Globo, com cobertura de Glória Maria, que mostra imagens do julgamento e uma série de pequenos depoimentos de homens e mulheres de Búzios. Impressionante pensar essas imagens do passado inseridas nas interfaces da plataforma de exibição de imagens que misturam as dimensões do tempo de forma radical. Passado e presente convivem com um sistema de indicações que sugere conteúdos e ao mesmo tempo cria indexações. Os comentários deixados na plataforma, associados aos depoimentos da reportagem e que podemos ordenar entre os mais recentes ou principais, são quase impensáveis para os dias de hoje; ao vê-los, temos a nítida sensação de uma materialidade desse tempo mixado. Um tempo atual entre o mais antigo e o que acabou de ser feito. Tempo televisivo compactado, mas ao mesmo tempo parece que a TV expande seu domínio. Ao ser colocada na plataforma, extirpada da programação e do “ao vivo” do jornalismo, a reportagem

produção da TV Cultura e, em 1991, trabalhou no lançamento da MTV Brasil. Em seguida assumiu o Departamento de Rádio e Televisão da agência de publicidade DPZ. Foi integrante-fundador da Olhar Eletrônico.

MARCELO SILVEIRA
Gravatá, PE, 1962
Vive em Recife, PE

Mudou-se para Recife em 1979. Entre 1982 e 1985 frequentou a Oficina Guaianases, em Olinda. Graduou-se em educação artística na UFPE (1990). Nesse período, montou um ateliê em sua cidade natal e desenvolveu atividades com crianças. Em 1990, ao visitar uma exposição de Arthur Bispo do Rosário no Museu da Pampulha, passou a tomar a obra do artista como importante referência em sua prática. Desde os anos 1980 vem produzindo esculturas que refletem sua pesquisa sobre as capacidades físicas e poéticas dos materiais, congregando diferentes componentes e mesclando referências eruditas e populares.

MARCELO SOLÁ
Goiânia, GO, 1971
Vive em Goiânia, GO

Ainda criança começou a desenhar, prática que atravessa toda a sua trajetória. Participou de oficinas com artistas como Carlos Fajardo, Nina Moraes, Marco Giannotti e José Spaniol e começou a integrar exposições em 1990. Explora a serigrafia, a monotipia, instalações e sobretudo o desenho, a partir do qual constrói sua forma de inventariar o mundo e tudo que o constitui. Suas obras possuem linhas livres que remetem à visualidade dos grafites, pichações e lambes e retratam animais, escritos, formas geométricas e objetos do cotidiano, ora atravessados pela inserção cromática, ora com a preservação da cor do suporte.

MÁRCIA X
Rio de Janeiro, RJ,
1959 — 2005

Frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Iniciou sua carreira em 1980 com o coletivo Cuidado Louças, apresentando a performance-instalação *Cozinhar-te no 3º Salão Nacional de artes plásticas*. O trabalho colaborativo teve centralidade no início de sua carreira, quando realizou intervenções e performances em parceria com Ana Cavalcanti e Alex Hamburger. Suas obras frequentemente questionam e desafiam concepções comuns dominantes sobre a arte, a sexualidade, a religiosidade e o gênero. Ao longo de sua carreira, também produziu objetos, instalações, desenhos, gravuras e peças de arte vestíveis.

MARCO PAULO ROLLA
São Domingos do Prata,
MG, 1967
Vive em Belo Horizonte, MG

Graduou-se na Escola de Belas Artes da UFMG (1990), onde também fez mestrado (2006). De 1998 a 1999 estudou na Academia Nacional de Belas-Artes de Amsterdã, nos Países Baixos. A partir de 2001 criou e coordenou, com Marcos Hill, o Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA). É professor da Escola Guignard (UEMG) desde 2009. Sua obra envolve pintura, desenho, escultura e performance. Nos anos 1980 apropriou-se de elementos da cultura de massa em composições que comentam a vida social e a visualidade de seu tempo.

MARCOS CHAVES
Rio de Janeiro, RJ, 1963
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Nos anos 1980 estudou arquitetura e urbanismo na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, onde teve aula com Lygia Pape. Frequentou os cursos livres

constrói outras lógicas de acesso, abrindo demandas para as sobreposições de nossa memória.

“A memória é uma ilha de edição.” A máxima de Waly Salomão que abre o poema *Carta aberta a John Ashbery*³ é perfeita para dar conta desse modo como as imagens em movimento tornaram-se elementos centrais da memória ao longo do século XX, primeiramente com o cinema e, especialmente na segunda metade, com a crescente popularização da televisão e o surgimento do vídeo. Passamos de um meio a outro, as imagens quase se multiplicam, perdem sua resolução em cópias digitais ruins que, mais compactas, circulam com mais facilidade pelas redes, como observa Hito Steyerl:

A imagem é liberada dos arquivos e dos cofres das cinematecas e atirada na incerteza digital, às custas de sua própria substância. A imagem ruim tende à abstração: é uma ideia visual em seu próprio devir. A imagem ruim é a bastarda ilícita de quinta geração da imagem original.⁴

A incerteza digital é um dos lados da operação, já que do outro parece emergir uma memória enviesada, frequentemente revirada e misturada a outros signos e vestígios tanto da urgência do tempo presente quanto de um certo “mal de arquivo” (Derrida). Tudo isso nos faz ver nessas imagens do passado as tensões de um tempo histórico em circulação pelos diversos meios que abarcam as imagens em movimento. Da TV aberta ao TikTok, da sala de cinema ao *streaming*, do meme ao longa-metragem, parece que, se antes tudo se passava entre as imagens, como importantes reflexões nos mostraram,⁵ hoje tudo se passa também entre os meios. Além da imagem em si, contamos agora com outras camadas de sentido vindas da própria circulação, dos modos de colocar as imagens em circulação nos mais diversos meios.

Passagens entre meios que nos sinalizam a força impiedosa da circulação das imagens como uma marca política de suas potências na dinâmica entre passado e presente.

Global groove (1973), videoarte consagrada de Nam June Paik, parece, ao emular uma TV do mundo inteiro, antecipar o *reels* do Instagram e suas imagens de todo o mundo. Em ambos os casos, vemos de alguma forma imagens de todo o mundo sem enunciado, sem saber exatamente de onde elas vêm, onde foram feitas ou como foram apropriadas. No entanto, há uma diferença fundamental que certamente traz mais complexidade aos contextos políticos atuais da circulação de imagens. O *reels* é orientado por algoritmos, portanto é sempre atravessado por escolhas, capturas e encaminhamentos ligados ao uso que cada um de nós faz do dispositivo, somados, é claro, a um sofisticado sistema de indicação e preferência que nos coloca como elementos centrais no supersaturado

mercado da atenção. Se Paik traz uma atração desprezível, talvez seduzido pela enorme diversidade estética-visual da televisão – como ouvimos na locução de abertura da obra, “Isto é lampejo da videopaisagem do amanhã” –, no *reels* vemos as elaboradas formas do controle-vigilância típicas do capitalismo contemporâneo. Na passagem entre meios, no intervalo entre, emerge na circulação das imagens a complexa forma da política das imagens nos contextos do neoliberalismo, que elabora uma outra gestão da memória perfurada por interesses de toda ordem.

ENTRE AS DIVERSÕES ELETRÔNICAS

O imaginário do Brasil, no contexto dessa memória perfurada, é atravessado pela presença marcante da televisão. Ao se tornar elemento central para constituir certa unidade nacional – com os incentivos financeiros do governo da ditadura militar para os avanços tecnológicos –, a estrutura televisiva brasileira, especialmente da Rede Globo, tornou-se essencial para as narrativas das identidades nacionais, tanto no controle e na permanência de padrões cristalizados ao longo do tempo quanto nos rompimentos com eles.

A partir da década de 1980, as imagens da televisão que habitavam a vida cotidiana poderiam ser produzidas popularmente, por qualquer um. Foi uma explosão de criatividade e inventividade, que trouxe novos contornos visuais para a vida social brasileira, abrindo outros imaginários. Novos modos de registro e inserção social, uma nova tecnologia que constrói mediações com zonas de continuidade e ruptura, com possibilidades e potências. Na cena cultural brasileira da década de 1980, as palavras “vídeo” e “imagem eletrônica”, graças à presença da televisão, tornaram-se constelações de sentido, repletas de desdobramentos, abrindo outras visualidades.

Foi na década de 1980 que o vídeo entrou na cena artística brasileira. Depois dos importantes pioneiros no fim da década de 1970, mais ligados ao campo da performance, como Letícia Parente, emerge outra cena. Com as 16ª e 17ª edições da *Bienal de São Paulo* (1981, 1983), ambas com curadoria de Walter Zanini, importantes passos foram dados na renovação de linguagens e meios. Também em 1983 acontece a primeira edição do Festival Videobrasil, reunindo a produção de uma cena emergente, ligada ao início da popularização dos equipamentos de vídeo e aos processos de abertura política.

Ao ver o conjunto de obras em *Fullgás*, a televisão aparece como suporte, dispositivo ou eletrodoméstico em muitas imagens; no entanto, mais do que uma representação, parecia haver mesmo um método, como um processo de montagem de fragmentos ordenados de um modo diferente. Entre outros, destacamos que, ao contrário de enfatizar a continuidade da junção, como nas

do Parque Lage e o Bloco Escola, do MAM-Rio, iniciando sua atividade como artista. Mudou-se para a Itália em 1984, quando trabalhou como assistente do artista Antonio Dias em Milão, onde permaneceu por um ano. Seus trabalhos apreendem elementos do mundo para refazê-los com humor, afastando-os de uma lógica inerte e funcional do cotidiano. Transita por fotografia, vídeo, desenho, instalação e objeto.

MARCOS RÜCK
São Bento do Sul, SC, 1956
Vive em Joinville, SC

Graduou-se em arquitetura e urbanismo em 1983 pela Unisinos, em São Leopoldo (RS). Fez pós-graduação em restauração de edifícios históricos na Universidade Técnica em Munique, na Alemanha. Em Reutlingen, participou do grupo Montag Monat – MM e, de volta ao Brasil, integrou a cena de arte contemporânea de sua cidade natal na década de 1980. Nesse período, produziu pinturas e desenhos que comentam a cultura e a sociedade, mesclando suportes e integrando a fotografia às composições. Assumiu a coordenação do Museu de Arte de Joinville entre 2013 e 2016.

MARGA LEDORA
São Paulo, SP, 1959
Vive em Campinas, SP

Mudou-se ainda criança para Campinas, onde mais tarde se formou em linguística pela Unicamp (1983). Enquanto trabalhava com revisão de textos, começou a fazer aulas particulares de desenho. Desenvolveu trabalhos geométricos-abstratos com giz pastel que referenciam formas arquitetônicas; aos poucos eles passaram a dar lugar a linhas mais orgânicas e soltas. No fim dos anos 1980, suas obras mostram desenhos de blocos de cor que remetem a projetos de casas, janelas e escadas, com uma perspectiva livre no espaço.

MARIA LUCIA CATTANI
Garibaldi, RS, 1958
— Porto Alegre, RS, 2015

Graduou-se em artes visuais na UFRGS em 1981. Realizou mestrado no Pratt Institute, em Nova York (1990), doutorado na Universidade de Reading (1998) e pós-doutorado na Universidade de Artes de Londres (2008), Inglaterra. Foi professora no Instituto de Artes da UFRGS de 1985 a 2013. Seus primeiros trabalhos foram pinturas com composições de cores vibrantes e paisagens, mas logo imergiu no universo da gravura, passando a estabelecer um vínculo próximo também com a escrita. Produziu ainda livros de artista, vídeos e instalações.

MARIA THEREZA ALVES
São Paulo, SP, 1961
Vive em Berlim, Alemanha

Ainda criança, mudou-se com a família para Nova York para fugir da ditadura civil-militar no Brasil. Em 1978, fez uma apresentação na reunião do Comitê de Direitos Humanos das Nações Unidas em Genebra sobre as violações dos direitos humanos da população indígena no Brasil. Formou-se em arquitetura na Cooper Union (1985). Entre antropologia, arte e ativismo político, possui uma extensa atuação com questões ambientais e grupos vulneráveis, principalmente na luta pelos direitos e pela memória de povos originários no Brasil. Multiartista, em seus textos e imagens denuncia a violência e os conflitos que marcam negociações e disputas de terra no Brasil.

MARINA ABS
São Paulo, SP,
1962 — 2002

Começou fazendo experimentações com superoito e fotografia e depois passou a trabalhar predominantemente com vídeo. Formou-se em rádio e TV pela FAAP. Enquanto criava seus vídeos, trabalhou na produtora Olhar Eletrônico, dirigiu programas

narrativas mais tradicionais, vemos justamente o ruído e a estranheza causados pelo contato de fragmentos que, além de muito curtos, são também diferentes.

A obra de Vallauri é uma das que expressam um modo de montar, de dar a ver a televisão, mas sobretudo o modo como percebemos o que nela passa. Em Vallauri, as figuras (o crocodilo na bicicleta, os homens caminhando, as uvas, entre outras) aparecem em um conjunto de cortes que aproximam e afastam os temas em uma sincopada falta de continuidade. Uma marca visual típica da época, talvez influenciada pela crescente popularização dos equipamentos de vídeo. Em algumas obras percebemos um certo tensionamento com os meios. Tensões ambíguas, como em Guto Lacaz com *Rádios pescando*, na televisão esmaecida de Geraldo Leão ou nas geladeiras de Glauco Menta, mas não apenas nessa forma da figuração. A questão dos meios ou suportes é uma temática importante no período, com certo retorno da pintura mas ao mesmo tempo uma forte entrada das imagens eletrônicas no ambiente da arte.

Emergiam no início dos anos 1980 novos gêneros musicais, como o rock nacional ligado ao new wave, uma cena urbana com grafites, publicações e novos modos e costumes. As danceterias e os primeiros clipes. *Uakti*, de Eder Santos (1987), é um exemplo de como as produções em vídeo se infiltraram em passagens entre o ambiente dos clipes e das performances musicais e os novos contextos da arte no período. Registrando a performance do Uakti, grupo de música instrumental que usava instrumentos não convencionais construídos pelos próprios integrantes, Eder Santos faz do ruído e da intervenção na imagem a matéria-prima para embalar a radical versão do *Bolero* de Ravel interpretada pelo grupo. As bacias de água que geram o som se misturam a imagens de peixes e a um bailarino que performa enquanto a banda executa a música. A velocidade dos cortes, as camadas da imagem e suas inúmeras sobreposições, ruídos visuais e interferências de toda ordem tornam a obra extremamente significativa no desenvolvimento das inflexões da videoarte na cultura brasileira.

Na mesma linha, *Love stories*, de Lucas Bambozzi (1992), nos mostra imagens repletas de intervenções e jogos de sentido, que ganham um delicado tom poético na radical edição de Bambozzi para falar de casais e histórias de amor. Também falando de amor, *O profundo silêncio das coisas mortas*, de Rafael França (1988), mais próximo de construções narrativas e mais econômico nos processamentos da imagem, mistura sonho e realidade no requinte da montagem fragmentada de França. Essas três obras, junto a outras como *O beijoqueiro*, de Carlos Nader (1992), *Grafite efêmero*, de Marina Abs (1984), e as *Videocriaturas*, de Otávio Donasci (década de 1980), desenharam um panorama instigante das relações entre a arte, as influências da televisão, as

referências da videoarte e os contextos políticos e socioculturais do Brasil no período pós-ditadura.

Para finalizar, vale ainda destacar dois gestos pioneiros e potentes que marcam uma especificidade das experimentações em torno da televisão e do vídeo no contexto da época. Primeiramente, a TV Viva,⁶ com uma série de programas de televisão produzidos pelo Programa de Comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire na cidade de Olinda, circulava de forma itinerante pelos bairros da periferia de Recife, sempre com enorme aderência da população. Os programas traziam uma expressividade popular assimilada de forma bem-humorada, com uma edição que ironizava os procedimentos típicos da televisão ao mesmo tempo que deles se servia. Uma operação de linguagem entrópica, que se alimenta do mal-entendido e da inventividade do encontro para fazer uma televisão aberta distante dos padrões hegemônicos. Já o Vídeo nas Aldeias,⁷ que segue com mais de 30 anos de atividade, buscou o contato com comunidades indígenas para elaborar estratégias de formação de produtores indígenas registrando a vida nas aldeias, fazendo com que esses gestos assumissem protagonismo nos processos de retomada de conhecimentos e saberes muitas vezes esquecidos.

Entre circuitos, suportes e meios, ao longo do tempo, as diversas formas de experimentação da imagem em movimento em suas relações com a televisão, dentro e fora do circuito da arte, não param de se elaborar e reelaborar na força de seus intervalos.

na Rede Globo e foi assistente de direção em filmes publicitários. Em 1988 mudou-se para os Estados Unidos e fez mestrado em cinema na Universidade de Nova York, simultaneamente dirigindo clipes, programas de TV e documentários. Seu trabalho o consolidou como um dos expoentes de uma geração de artistas que, nos anos 1980, desenvolveu experimentações inovadoras no vídeo de forma independente no Brasil.

MARINALDO SANTOS
Belém, PA, 1961
Vive em Belém, PA

Interessou-se logo cedo pela pesquisa de objetos cotidianos ao observar o trabalho manual de seu pai com móveis de madeira. Na década de 1980 deu início à sua produção artística de maneira autodidata, resgatando materiais diversos, como madeira, metal, cobre e papel, entre outros apetrechos utilizados em outras profissões. Desenvolveu colagens, pinturas, desenhos e esculturas a partir da reutilização desses materiais, refletindo elementos da cultura popular e urbana de Belém. A partir de 1987, começou a participar de exposições dentro e fora do Brasil.

MARTHA ARAÚJO
Maceió, AL, 1943
Vive em Maceió, AL

Graduou-se em pedagogia na UFRJ e cursou mestrado em educação pela PUC-Rio. Entre 1984 e 1987, trabalhou sob a orientação do escultor Haroldo Barroso no Museu do Ingá e frequentou cursos do Parque Lage. Nos anos 1980, começou a criar objetos performáticos — peças vestíveis que convidam o público a habitar e viver a obra. Passou então a trabalhar com questões que acompanham toda a sua produção: as sensibilidades do corpo, a dualidade entre liberdade e repressão e a interação entre o eu e o outro.

MARTINHO PATRÍCIO
João Pessoa, PB, 1964
Vive em João Pessoa, PB

Formou-se em educação artística pela UFPB, onde expôs seus primeiros trabalhos em tecido, material que acompanha toda a sua trajetória. O uso do tecido faz referência ao cotidiano do artista, que desde cedo esteve imerso em um repertório diverso de formas litúrgicas e lúdicas feitas de engenho e pano. Suas obras são muitas vezes flexíveis, movendo-se com o vento. Elas discutem questões ligadas ao tempo e à religiosidade e lidam com assuntos relacionados ao imaginário popular, contrapondo texturas de materiais rústicos associados às tradições do Nordeste.

MAURÍCIO BENTES
Rio de Janeiro, RJ,
1958 — 2003

Formou-se em economia pela Faculdade Cândido Mendes (1979), mas logo decidiu seguir carreira artística. Entre 1979 e 1987 estudou cerâmica com Celeida Tostes no Parque Lage e escultura com Haroldo Barroso na Oficina de Escultura do Museu do Ingá, em Niterói. Suas primeiras esculturas são de cerâmica e ferro. Sua primeira exposição individual aconteceu em 1982 no MAM-Rio. Em 1984 integrou a exposição *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage, e em 1987, a *19ª Bienal de São Paulo*. Sua prática é marcada pela experimentação com novos materiais na escultura, integrando matéria, luz e espaço.

MAURICIO CASTRO
Recife, PE, 1963
Vive em Recife, PE

Estudou arquitetura na UFPE na década de 1980. Fundou, com José Paulo e Amauri Cunha, a Brigada Jarbas Barbosa (1986) e a Brigada Henfil (1988). Entre 1988 e 1989, antes da revitalização do Recife Antigo, formou o ateliê Quarta Zona de Arte,

Notas

- 1 Para saber mais sobre a importante participação de Glauber no programa *Abertura*, conferir: MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- 2 PRODUÇÃO Independente: televisão e abertura política. Direção e produção: Marco del Fiol e Jasmin Pinho. Brasil: SescTV, 2013. Série Videobrasil na TV.
- 3 SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmaras de ecos*.
- 4 STEYERL, Hito. Em defesa da imagem ruim. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. *serrote*, n. 19, p. 185-99, 2015. Publicado originalmente em 2009 no *e-flux journal #10*, com o título "In Defense of the Poor Image". Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>.
- 5 Nós nos referimos aqui a reflexões de Raymond Bellour, como em "A dupla hélice" (In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993), como o fragmento a seguir demonstra: "É entre imagens que se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas, por vezes difíceis de serem circunscritas e, sobretudo, de serem nomeadas".
- 6 A TV Viva mantém um canal no YouTube com os primeiros programas e os mais recentes.
- 7 O Vídeo nas Aldeias também tem seu canal no YouTube.

Braulio Tavares

Era o melhor dos piores tempos, era o pior dos melhores tempos. Era um instante de fricção entre as placas tectônicas da história.

“A Terra troca de pele como uma serpente.” Acontece com o planeta, na lentidão dos ciclos geológicos. Acontece ainda mais rápido com o mundo mutante da cultura, onde as trocas de pele se sucedem entre um intervalo comercial e outro.

Onde nada fica velho – porque o novo, antes mesmo de chegar a todos os olhos, é substituído pelo ainda mais novo, portanto o obsoleto de hoje pode muito bem ser a grande novidade de depois de amanhã. Não faz mal redizer o dito; nem todo dito é escutado. O que aparece no moinho-reciclador da indústria cultural, não importa sua idade civil, sempre vai ser totalmente novo para alguém.

Aquela foi a nossa última década sem Internet, nossa última década de mundo opaco, sem conexões, sem telepatia telefônica, sem esta vasta sinfonia de sinapses coletivas numa teia de máquinas cada vez mais numerosas, menores e mais baratas.

O futuro, como quase sempre, chegou primeiro nos livros e só depois nos gadgets videodigitais eletrônicos. O ciberespaço e a realidade virtual estavam previstos, à maneira vaga e contraditória das verdadeiras profecias, na trilogia *Sprawl*, de William Gibson (*Neuromancer*, 1984; *Count zero*, 1986; e *Mona Lisa overdrive*, 1988).

Por esse portal se esgueiraram as mais variadas tecnologias da mente: o chip implantado, as redes neurais, todas as formas de simbiose entre os microcircuitos integrados e as pequeninas células cinzentas.

com José Paulo, Aurélio Velho, Fernando Augusto e Humberto Araújo, espaço cultural de produção, formação e difusão de arte contemporânea. Integra desde 2014 o coletivo Gráfica Lenta, produzindo gravuras em um processo que preza por uma desaceleração do tempo de criação. Suas obras revelam questionamentos sobre a vida cotidiana e a passagem e o ritmo do tempo.

MAURÍCIO COUTINHO
Fortaleza, CE, 1960
Vive em Fortaleza, CE

Começou a desenhar ainda jovem. Em 1976 participou de sua primeira exposição coletiva e, no início dos anos 1980, começou a integrar exposições regularmente em Fortaleza. No ano seguinte realizou a primeira performance de uma série que se intensifica nos dois anos seguintes. Em 1984 mudou-se para São Paulo, onde estudou música, letras e comunicação na USP e na FAAP. No Paço das Artes, compôs a equipe de professores até 1985, ao lado de Alex Červený, Hudinilson Júnior e Alex Flemming. Seu corpo de obras envolve xerografias, desenhos, pinturas e performances.

MAURO FUKU
Porto Alegre, RS, 1951
Vive em Eldorado do Sul, RS

Desde a infância aprendeu a trabalhar com diferentes materiais devido à convivência com a mãe, artesã. Em 1988 formou-se em desenho pela UFRGS. Trabalha principalmente com escultura de madeira. A habilidade técnica sempre caracterizou sua produção, e o uso da matemática e de softwares de modelagem tridimensional são centrais na elaboração de suas obras. Nelas, discute a funcionalidade dos objetos e a leveza da matéria. É autor de painéis presentes no Viaduto Ildo Meneghetti, na Casa de Cultura Mario Quintana e no Aeroporto Senador Salgado Filho, todos em Porto Alegre.

MESTRE ROZALINO
Natividade, TO, 1940
— Porto Nacional, TO, 2014

Chegou a Porto Nacional com a família em 1949. De formação autodidata, interessou-se pelo sertão e pelas tradições religiosas do povo sertanejo e retratou o cotidiano rural e urbano da sua região, utilizando-se de esmalte sintético sobre pequenos painéis de madeira restantes do processo de carpintaria. Em seus trabalhos, além da riqueza de detalhes da composição, a figura humana faz-se central, com o rosto quase sempre de perfil e em movimento, como se as figuras dançassem, andassem ou trabalhassem.

MIGUEL CHIKAOKA
Registro, SP, 1950
Vive em Belém, PA

Fotógrafo e educador. Cursou engenharia elétrica na Unicamp (1976). Nos três anos seguintes, frequentou a Escola Superior de Mecânica e Eletricidade de Nancy, na França. De volta ao Brasil, baseou-se em 1980 em Belém (PA), onde atuou como fotógrafo das agências F4 (1981-1991) e N-Imagens (1991-1994). Fundou a Agência Kamara Kó Fotografias, além de iniciativas como o Foto-Varal, que promovia exposições alternativas em locais públicos, e o grupo Fotoativa (1983), transformado em associação em 2000 e em funcionamento até hoje. Suas obras transitam entre imagens, instalações e objetos, centradas na experiência sensorial das imagens.

MILTON KURTZ
Santa Maria, RS, 1951
— Porto Alegre, RS, 1996

Graduou-se em arquitetura pela UFRGS (1977). Entre 1978 e 1980 integrou o Grupo KVHR com Julio Viegas, Paulo Haeser e Mário Röhnelt, e de 1979 a 1982 o Espaço N.O., que buscava desenvolver uma arte de vanguarda contestatária, questionar o sistema de arte

Começou também nessa época, ou ganhou maioridade, a noção de que os computadores, então em plena infância, encarariam com mais facilidade a atuação conjunta com mentes infantis. Em *Jogos de guerra* (*War games*, John Badham, 1983), o cinema jogou na mesa a carta do Armagedon cibernético pelas mãos de um garoto, embora num tom de aventura da Sessão da Tarde. O tema foi potencializado por Orson Scott Card na série de romances iniciada com *O jogo do exterminador* (*Ender's game*, 1985), que no rastro de sua guerra de extermínio interespecies deixou no ar uma tragédia engatilhada até hoje: a otimização da relação homem-computador por meio da infantilização do primeiro e do aprimoramento da retórica do segundo.

Nessa confortável distopia cada vez mais plausível, as próximas gerações humanas serão compostas de pessoas de raciocínio rápido, reflexos instantâneos, grande capacidade para tarefas obsessivas, mentalidade de 5ª série, tendência para a dedicação absoluta a uma causa, um símbolo, um logotipo.

Esses humanos terão como objetivo cumprir tarefas, bater metas, acumular pontos e fruir seus prêmios, bônus e recompensas. E os computadores (leia-se hoje: as IA) serão *coaches* paternais e oniscientes.

Porque aquele foi um tempo em que a Realidade feita de pixels se impôs como uma expansão necessária da Realidade feita de átomos. A poeira digital, infinitamente capaz de se recombinar em qualquer tipo de forma, cor, som e movimento, começou a se espalhar nas teles e nas telas disponíveis.

O Digital, tal como o Número, tal como o Dinheiro, tudo absorve, tudo mimetiza, tudo decompõe e tudo reconstitui em seus próprios termos.

* * *

Esse novo universo se expandiu com a fúria ébria dos vírus produzidos em laboratório. Imagens e sons digitais substituindo imagens e sons analógicos, os palcos e os estúdios de gravação subitamente invadidos pela migração em massa dos sintetizadores, das baterias e dos órgãos eletrônicos. O digital tornou-se para a informação o que o plástico havia sido para a matéria.

Do protovideogame de *Tron – uma odisseia eletrônica* (*Tron*, Steven Lisberger, 1982) saltou-se no fim da década para uma ética e uma estética da morfogênese que pode ser simbolizada, com mais de uma conotação, nas trucagens finais do vídeo *Black or white* (John Landis, 1991), da canção de Michael Jackson.

Uma imagem que se funde noutra totalmente diversa, ou até no seu contrário – sem atravessar o ritmo, sem perder o beat, sem sair do tom. Metamorfoses rápidas, fluidas, sem saltos, sem aparente solução de continuidade. Um mundo-partícula aprendendo a se mover como onda; “como uma onda no mar”.

Nosso inconsciente, é claro, aceitou sem rugas esse reino da transição sem choque; o sonhar como a passagem imperceptível entre o ser e o não ser. O reino da mutação a olhos vistos, diante das câmeras e dos holofotes. Tudo pode se transformar em tudo (aprendemos depressa), desde que não haja cortes bruscos, *jump cuts*. É preciso que a transformação se dê com a flexibilidade sinuosa, maleável, dos desenhos da Disney. É preciso que as imagens realistas sejam passivas nas mãos de quem as manipula.

A mitologia dos *shape changers* atingiu talvez seu ponto mais alto quando o caçador de androides começa a temer que ele próprio seja um deles (*Blade runner*, Ridley Scott, 1982); ou quando o acaso faz um cientista e uma mosca cometerem o erro fatal da transição malfeita (*A mosca*, David Cronenberg, 1986); ou quando John Carpenter nos mostra em *O enigma de outro mundo* (*The thing*, 1982) que não se pode confiar no outro, que qualquer companheiro de luta pode ser um inimigo camuflado, um inimigo capaz de se transformar até em mim.

e explorar novas formas de representação. Suas obras exploram o universo da cultura pop e o diálogo entre diferentes suportes e mídias, misturando referências de histórias em quadrinhos, revistas, fotografias, jornais, anúncios publicitários, cinema e televisão.

MOBI
(LUIZ GONZAGA ARAÚJO
FRAZÃO)

São Luís Gonzaga do
Maranhão, MA, 1953
— São José de Ribamar,
MA, 2007

Fotógrafo. Iniciou sua carreira em 1978, realizando sua primeira exposição individual, *Facetas da ilha*, quatro anos depois. Atuou em coberturas jornalísticas e esteve à frente da diretoria de promoção da Associação Profissional dos Fotógrafos do Estado do Maranhão. Lecionou fotografia e fundou o Moversarte — Movimento Ecológico Regional de Saúde com Arte, projeto responsável por iniciativas sociais, ambientais e culturais voltadas aos moradores de São José dos Índios, em São José de Ribamar, onde trabalhou até seu falecimento.

MOHAMED EL ASSAL
Rio Negro, PR, 1957
— Curitiba, PR, 1987

Iniciou o curso de desenho industrial com ênfase em comunicação visual na UFPR. Nos anos 1980 integrou o cenário da arte paranaense e fez parte dos grupos Bicicleta e Moto Contínuo, com Geraldo Leão, Eliane Prolik, Denise Bandeira, Raul Cruz e Rossana Guimarães. Começou a produzir desenhos em nanquim e logo passou para as pinturas, nas quais trabalhou questões como a gestualidade do traço e da pincelada, noções de materialidade, cor e volume. Faleceu em 1987 em decorrência de um acidente de moto.

MONICA BARKI
Rio de Janeiro, RJ, 1956
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Começou a estudar no Centro de Pesquisa de Arte com Ivan Serpa e Bruno Tausz em 1970. Em 1980 graduou-se em comunicação visual e licenciou-se em artes plásticas pela PUC-Rio. Nesse mesmo período, frequentou os cursos livres do Parque Lage. Em 1982 emigrou para Israel, estabelecendo-se em um *kibbutz* entre Tel Aviv e Haifa. Nos dois anos seguintes exerceu diferentes funções comunitárias. De volta ao Brasil em 1986, mudou-se para Niterói e iniciou sua experiência com a tridimensionalidade. Transita por diferentes mídias para tratar de temas como memórias e histórias familiares, judaísmo, erotismo, educação, cotidiano e gênero.

MÔNICA NADOR
Ribeirão Preto, SP, 1955
Vive em São Paulo, SP

Graduou-se em artes na FAAP. Participou da *17ª Bienal de São Paulo* (1983) e da exposição *Como vai você, Geração 80?*. A partir dos anos 1980, produziu pinturas representando paisagens, temas místicos e arabescos, com cores claras e pinceladas livres. Na década seguinte, iniciou seu mestrado na USP e começou a produzir pinturas em fachadas de residências da periferia em conjunto com seus moradores. Criou o Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), espaço cultural na periferia de São Paulo que promove diversas atividades, como oficinas de estêncil, pintura e cinema.

MOVIMENTO
DE ARTE PORNÔ
Rio de Janeiro, RJ
1980 — 1982

Movimento de vanguarda que fez uso da pornografia como arte e meio de resistência política durante os últimos anos da ditadura civil-militar, período em que a pornografia não era legalizada no Brasil. Foi concebido por Eduardo

Desde, é claro, que essas transformações sejam “lentas e graduais”, como a distensão política que culminou na Lei da Anistia de agosto de 1979. Nesse momento começou a década que, por critérios mais históricos do que numéricos, se encerraria em dezembro de 1992, com a renúncia de Fernando Collor de Mello.

Ou seja, o período em que se deu o *morph* gradual do governo militar de João Figueiredo para o governo civil de José Sarney. Uma transição bem coreografada e bem obedecida, sem outro solavanco além do susto meteórico da ascensão e queda de Tancredo Neves, ele próprio uma figura bifronte no umbral entre os dois regimes.

A primeira metade desse período foi marcada pelo tema da volta aos bons tempos: um tema tão caro às nossas carências que imaginamos ser apenas nosso. A ideia da volta para casa era como um perfume antigo que era de novo pressentido no ar, como a maresia de um cais do porto cheio de gente à espera de algo. O retorno dos perseguidos, dos exilados; sem ironia, a volta dos que na verdade nunca foram.

Cada paralelepípedo do porto estremecia ao reconhecer os pés da multidão que desembarcava, mala na mão, “eu tô voltando”. E não importava muito se o lugar para onde se voltava não existia mais. Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio.

Havia, até mesmo nos que ficaram, um sonho coletivo de retorno ao passado, um passado que os jovens de 20 anos visualizavam de acordo com o repertório de nostalgias dos seus pais de 40. A sensação era similar à de quem se confunde num trevo rodoviário e pega a saída errada; para poder encontrar o rumo em que se ia é preciso voltar, fazer o retorno, retroceder até aquele doloroso ponto de inflexão onde se tomou o rumo errado. Nosso futuro ficou lá atrás.

Os retornados do exílio experimentavam aqui uma versão cruel do paradoxo dos gêmeos, em que um deles, após uma viagem interestelar, retorna à Terra para descobrir o irmão envelhecido, pois durante os poucos anos em que ele esteve fora transcorreu meio século na Terra.

A serpente era a mesma, mas sua pele nova era composta de milhões de escamas de cristal líquido, cada uma delas, um pequeno *écran* demoníaco, personalizado, piscando plim-plins. Tecendo mandalas e fractais em cores cítricas, em néons, numa computação gráfica engatinhando as primeiras ousadias.

Nas ruas, a floração de peles tatuadas emergindo à luz do sol ou do metrô, em contraponto aos muros e fachadas cada vez mais cobertos de pichações inarticuladas, logomarcas em forma de garanchos pré-verbais, “rabiscos sem intenção alfabética”.

Cemitérios clandestinos a um palmo da superfície, ossadas oferecendo-se aos primeiros milagres do teste de DNA.

Farrapos da casca da serpente viraram fetiche, objetos de culto, meros sintomas aleatórios dos freios de arrumação que resultavam nas manchetes da semana.

Latas e latas, latas e mais latas de paraíso artificial boiando no oceano, presenteadas por alguma lemanjá de dreadlocks.

A purpurina do cézio-137 cintilando nas noites de um Brasil Central onde nada interessante acontecia.

Congelamentos de preços em nitrogênio líquido, até que um salvador da pátria chegasse a uma equação redentora.

Tempo de locadoras multiplicando como pães e peixes os pequenos monolitos de VHS, códigos magnéticos recheados de corpos ardentes, gritos do silêncio, memórias do cárcere, laços de ternura, touros indomáveis, beijos da mulher-aranha, ligações perigosas, carruagens de fogo, impérios do sol, ilhas das flores, asas do desejo.

Perversões eletrônicas. Filmes que antes eram os senhores do tempo agora podiam ser dominados, subjugados, para se submeterem aos caprichos egoístas do consumidor final. Parar, voltar, imobilizar, repetir, retroagir, acelerar: o filme se entregava submisso ao seu dono, de coleira e focinheira. Agora era possível a qualquer um trespassar a cerca de Xanadu, prolongar a última tentação de Cristo e curtir a vida adoidado de volta para o futuro, por meio de sexo, mentiras e videotape.

Kac e Cairo Trindade e realizou atividades como intervenções e performances em espaços públicos da cidade, também contando com a participação orgânica de outras pessoas. O movimento foi experimental, politicamente progressista e socialmente não normativo, interessando-se pela pluralidade de gêneros e identidades não cisonormativas. Apesar do fim das atividades, em 1982, algumas performances e publicações foram feitas até 1984, entre elas o livro *Antologia* (1984).

NAZARETH PACHECO
São Paulo, SP, 1961
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em artes plásticas no Mackenzie (1983) e tem mestrado na mesma área pela USP (2002). Desde o início de sua trajetória voltou-se para a produção de objetos que se relacionam com seu corpo e sua história. Em 1987 viajou para Paris e frequentou o ateliê de escultura da Escola Nacional Superior de Belas Artes. De volta a São Paulo, começou a trabalhar com estruturas de madeira, ferro e latão associadas a pinos de borracha, a partir da sucata de uma fábrica de peças automotivas. Participou da 20ª *Bienal de São Paulo* (1989).

NELSON FELIX
Rio de Janeiro, RJ, 1954
Vive em Nova Friburgo, RJ

Iniciou seus estudos em artes com o artista Ivan Serpa no início da década de 1970. Formou-se em arquitetura em 1977 na Universidade Santa Úrsula, dedicando-se inicialmente ao desenho e, posteriormente, à escultura. Em 1980, realizou a sua primeira exposição individual, na galeria Jean Boghici. A década de 1980 marca um momento determinante em sua prática, quando passa a desenvolver trabalhos que investigam o aspecto orgânico de materiais como grafite, diamante, metal, mármore de carrara e borracha. Integrou a mostra *Como vai você, Geração 80?*.

NELSON
MARAVALHAS JR.
Rio de Janeiro, RJ, 1956
Vive em Brasília, DF

Licenciou-se em educação artística pela UnB (1981), onde é docente desde 1987. Concluiu o mestrado em pintura e desenho pela School of the Art Institute de Chicago (1986), nos Estados Unidos, e doutorado em história e teoria da arte pela Universidade de Kent, em Canterbury (2001), na Inglaterra. Atualmente pesquisa o campo texto e imagem. Suas obras se dão em pintura, desenho, cenografia e ilustração e criam novas elaborações para as representações do mundo, com formas e composições entre o surreal e o onírico.

NHA-Ú
Florianópolis, SC,
1980 — 1987

Fundado pelo artista e professor Luiz Carlos Canabarro, congregou diversos alunos e professores da UDESC. O grupo emprestou seu nome da palavra de origem tupi que indica “barro para cerâmica”. Desenvolveu uma série de pesquisas, formações e exposições sobre a técnica da cerâmica, com o objetivo de valorizá-la dentro do sistema institucional artístico. Durante a década de 1980, realizou exposições em diversos espaços de Santa Catarina, em Porto Alegre, São Paulo e no Japão.

NILSON PIMENTA
Caravelas, BA, 1957 —
Cuiabá, MT, 2017

Mudou-se em 1963 com a família para Mato Grosso, onde cresceu próximo ao cotidiano do campo e das plantações. Passou por diversos municípios do Espírito Santo e de Mato Grosso trabalhando como lavrador e cortador de cana antes de ir morar em Cuiabá, em 1978, no mesmo período em que começou a desenhar. Em 1980 passou a utilizar tinta em suas criações, interesse que se desenvolveu

High tech and low life. Alta tecnologia nas mãos de gente de baixa classe social. O *motto* dos cyberpunks parecia ter sido feito olhando para o Brasil, para esta patriamada disposta a “colocar nas mãos do índio o botão da informática”. O Brasil era um Chevrolet Malibu 1964 levando na mala alguma coisa brilhante, preciosa e mortal, como em *Repo man: a onda punk* (*Repo man*, Alex Cox, 1984). Um país-geringonça com manutenção precária, arrastando consigo um latifúndio de tesouros. Tesouros que ele ou não conhece ou não sabe como aproveitar.

A serpente mudou de casca sem deixar de ser serpente. Deixou e recolheu pelo caminho ditaduras tecnocráticas, cristianismo neoliberal, milagres truculentos, constituições quebradiças... Fugindo sempre do eterno perseguidor que a ameaçava: o povo que a devorava viva enquanto era devorado vivo.

E nessa troca permanente de máscaras os anos passam cantando, dançando, desfilando. Baianas extraterrestres rodando ziriguidum na avenida, rock tupiniquim, poesia pornô, fanzines mimeografados, o hedonismo da geração “overgoze” sendo corroído pelo vírus da Aids.

E por toda parte a inflação viralizando em zeros, em notas carimbadas, em cédulas com efígies substituídas antes mesmo de serem memorizadas.

E por toda parte a mídia ambiente florescendo e frutificando: em colagens digitais, esculturas com controle remoto, labirintos de luzes no vazio, enciclopédias do apocalipse, imagens do inconsciente, intervenções semióticas no ramerrão dos desavisados, painéis evolutivos com tinta cinética, robôs de lixo industrial dançando reggae amazônico, tábuas da lei parodiadas em hidrocór e acrílico, *break-dance* na festinha infantil e *breaking news* na TV do botequim.

Todo mundo agarrando todo dia seus caraminguás suados e suas merceadas merrecas e depositando no placebo milagroso do *overnight*, enquanto a pele da serpente estremecia ao sol ao som de axés e dos afoxés e dos funks e das tribos e dos blocos e das bandas...

E correndo por fora o arrastão-zumbi da enxurrada punk, sua noite dos mortos-vivos devorando a carniça da serpente, brandindo machadinhas de guerra como os primeiros moicanos e os últimos homens sobre a Terra.

A mídia ambiente é uma instalação-miragem de água virtual que ajuda o público a beber areia. Hipnotizar uma pessoa é contraintuitivo e lento; mais lógico é hipnotizar 1 milhão. Telas e telas piscando ao mesmo tempo, nos apartamentos, nas churrascarias, nos consultórios, nas repartições, nas bolsas, nos bolsos, nas mãos. As ruas viram capítulos, as fachadas viram páginas, cada reta, curva ou espiral vira letra possível de um alfabeto pós-escrito.

A pele nova da serpente se eriçou em ideogramas que fosforesciam no escuro e sinalizavam desvios, atalhos, vias de acesso, transversais: seu destino ficou lá atrás, observe a paisagem, ela foi desenhada para você e por você, customizada para seus gostos, pasteurizada dos seus desgostos, a paisagem visível é seu país.

e o levou ao Ateliê Livre da UFMT como orientador em 1981. Nos anos 1980 e 1990, passa a inserir figuras humanas em paisagens gráficas ou em cenas do campo.

NINA MORAES
São Paulo, SP, 1960
Vive em São Paulo, SP

Nos anos 1980 foi aluna de filosofia na USP. Graduiu-se no curso de artes plásticas na FAAP (1982). Seus primeiros trabalhos foram projetos gráficos para livros e discos. Suas obras se utilizam de produtos industriais e materiais descartados, muitas vezes envolvidos por resina plástica. Participou das 16^a, 17^a e 20^a edições da *Bienal de São Paulo* (1981, 1983 e 1989). Em 1992 passou a integrar o Grupo Arte Construtora com Elcio Rossini, Elaine Tedesco, Jimmy Leroy, Marijane Ricacheneisky, Luisa Meyer, Fernando Limberger e Lucia Koch.

NOVENIL BARROS
Ceará-Mirim, CE, 1958
Vive em Natal, RN

Artista e curador. Autodidata, começou a desenhar e pintar aos 9 anos de idade e desde os 20 trabalha profissionalmente com artes visuais, experimentando diversas técnicas e mídias. A partir dos anos 1980 seus trabalhos misturam diferentes referências dos modernismos, entre o Construtivismo, o Tropicalismo e outras vertentes, e das discussões contemporâneas, provocando questionamentos sobre as relações entre ser humano e natureza. Foi coordenador da Pinacoteca Potiguar em 2011 e 2012. Em 2014, foi curador do Itajubá – Memorial e Espaço Cultural, em Natal.

NUNO RAMOS
São Paulo, SP, 1960
Vive em São Paulo, SP

Desde os primeiros trabalhos com a pintura, Ramos experimenta materiais diferentes e inusuais, um traço que, ao

longo dos anos, passou a aplicar à sua prática em escultura e instalação. Formado em filosofia pela USP, tem múltipla atuação como artista, escritor, cineasta, cenógrafo e compositor. Sua trajetória como artista visual começou por meio da pintura em 1984, quando passou a integrar o grupo do ateliê Casa 7, com Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Durante a década de 1980, Ramos participou das 18^a e 20^a *Bienais de São Paulo* (1985 e 1989).

OCTÁVIO CARDOSO
Belém, PA, 1963
Vive em Belém, PA

Graduado em engenharia civil pela UFPA, começou a fotografar na Associação Fotoativa em 1984 e em 2007 tornou-se presidente da associação. Nos dois anos seguintes, atuou como repórter fotográfico no jornal *O Liberal*. Em 1987, tornou-se assistente do fotógrafo Luiz Braga. Fundou a agência Kamara Kó Fotografias, em 1990, ao lado do fotógrafo Miguel Chikaoka e do artista visual Patrick Pardini. Em 1995, fundou com a fotógrafa Walda Marquesa a WO Fotografia. Em suas fotos, representa o território amazônico recriado por meio de imagens oníricas, marcadas pelo imaginário e pela cultura locais.

OLIVAR CUNHA
Macapá, AP, 1952
Vive em Vitória, ES

Aluno do pintor Raimundo Peixe na Escola de Artes Cândido Portinari, de Macapá, expôs sua obra pela primeira vez em 1968 na sede da Associação Comercial do Amapá. Viveu em Belém (PA) nos anos 1970 e 1980, produzindo pinturas que retratam a realidade das grandes metrópoles e suas periferias. Em seguida, estudou no Parque Lage e no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Por meio de uma visão marcadamente crítica, sua

O sal da terra: sementes de mudanças

Ima Célia Guimarães Vieira

Ao longo das últimas décadas, o mundo testemunhou uma profunda mudança na percepção das questões ambientais. O que antes eram avisos distantes sobre catástrofes ecológicas transformou-se em uma realidade urgente e palpável. A destruição ambiental, gerada pelo modo de produção capitalista dominante, tornou-se cada vez mais evidente, impulsionada por uma série de desastres que marcaram a segunda metade do século XX. Acidentes como a contaminação da Baía de Minamata e Nagata, no Japão, na década de 1950, o vazamento de gases tóxicos na Itália, em 1976, e na Índia, em 1984, e os acidentes nucleares de Three Mile Island, nos Estados Unidos, em 1978, e Chernobyl, na União Soviética, em 1986, serviram como alertas dramáticos para a humanidade.¹ Esses eventos, somados a problemas crônicos como a destruição da camada de ozônio, o efeito estufa, o desmatamento acelerado das florestas tropicais e a perda de biodiversidade, forneceram argumentos irrefutáveis para um questionamento profundo sobre o rumo da tecnociência e do desenvolvimento global.

Nesse contexto, movimentos de contestação ganharam força mundial, desafiando o *status quo* e exigindo uma reavaliação fundamental das relações entre tecnologia, sociedade e natureza. O paradigma do crescimento infinito, impulsionado pela expansão das atividades humanas para a produção de bens e serviços, começou a ser seriamente questionado, pois ficou claro que esse modelo de desenvolvimento ameaçava os alicerces naturais da existência humana no planeta. A busca desenfreada por lucro e o modelo produtivista da sociedade industrial foram reconhecidos como condutores a um precipício ecológico de consequências incalculáveis.²

poética passou a incorporar temas socioambientais e a resistência do povo, que ele testemunha por onde passa.

OTACÍLIO CAMILO
Porto Alegre, RS,
1959 — 1989

Começou a estudar artes aos 16 anos de idade. Em 1980 ingressou no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre, tendo aulas de história da arte, desenho, pintura e gravura, e lá conviveu com artistas e professores engajados na cena artística local. Em 1982 viajou por diversos estados do Brasil até se integrar ao circuito acadêmico e artístico de São Paulo; frequentou a USP, onde desenvolveu projetos entre a performance, as artes visuais e a música. Seus trabalhos transitam por diversas mídias e suportes e carregam evidências de seus processos experimentais. Faleceu em 1989 por complicações em decorrência da Aids.

OTÁVIO DONASCI
São Paulo, SP, 1952
Vive em São Paulo, SP

Estudou na FAAP e na Santa Marcelina na década de 1970. Fez mestrado em artes na USP e doutorado em comunicação e semiótica na PUC-SP, instituição da qual é professor desde 2007. Ao longo dos anos 1980, desenvolveu uma linguagem chamada “vídeo-teatro”, explorando combinações das linguagens do teatro, do vídeo e da performance. Participou da 16ª Bienal de São Paulo (1981). Nesse período criou *Videocriaturas*, seres híbridos que interagiam com o público em tempo real, utilizando televisores como “cabeças” acopladas a um figurino estruturado para carregar reprodutores de vídeo.

OTONI MESQUITA
Autazes, AM, 1953
Vive em Manaus, AM

Mudou-se ainda criança, com a família, para Manaus, onde cursou comunicação social

—jornalismo na UFAM (1979). Graduou-se também em gravura pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (1983). Tem mestrado pela UFRJ e doutorado pela UFF, ambos concentrados no estudo da arquitetura da cidade de Manaus. Suas primeiras produções foram desenhos e pinturas de cunho social e crítico ao processo de industrialização urbana manauara. Em seguida, passou a experimentar com motivos e símbolos do imaginário amazônico em associação a uma pesquisa iconográfica de civilizações antigas. Foi docente na UFAM entre 1984 e 2016.

OXENTE
Natal, RN,
1988 — 1995

O coletivo formado pelos artistas Guaraci Gabriel, Sayonara Pinheiro, Civone Medeiros e Cícero Cunha produziu obras em diálogo com o espaço urbano. Foi considerado um divisor de águas na história das artes visuais do Rio Grande do Norte por romper com os suportes tradicionais acadêmicos da arte. Suas intervenções, performances, poemas-processo e instalações se deram em muros abandonados, estacionamentos, casarões históricos e outros espaços públicos de Natal, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Organizaram e participaram de diversas exposições.

PATRÍCIA LEITE
Belo Horizonte, MG, 1955
Vive em São Paulo, SP

Bacharel em desenho e gravura pela UFMG, participou do Núcleo Experimental de Arte dirigido por Amílcar de Castro e foi professora de pintura na Escola Guignard. Trabalhando predominantemente com pintura, transita entre abstrato e figurativo com uma pesquisa perene sobre as traduções das experiências visuais na aplicação das cores. Na década de 1980, seus trabalhos evidenciam composições com blocos de cor e contornos irregulares.

O Brasil viu o despertar do movimento ecológico coincidir com um momento importante de sua história: a transição da ditadura militar para a democracia. Com o processo de abertura política, e especialmente após o movimento das Diretas Já, em 1984, o país experimentou uma efervescência social e política que abriu espaço para novas pautas, incluindo a ambiental.

A Assembleia Nacional Constituinte de 1987 tornou-se palco de debates acalorados sobre o futuro do país. A Constituição de 1988 dedicou um capítulo inteiro ao meio ambiente, reconhecendo o direito a um meio ambiente ecologicamente equilibrado e estabelecendo responsabilidades compartilhadas entre governo e sociedade na proteção ambiental.³ A Lei Maior reforçou vários aspectos estabelecidos na Política Nacional de Meio Ambiente (PNMA), de 1981, como a necessidade de inclusão da educação ambiental em todos os níveis de ensino. Tratando-se dos povos indígenas, houve o reconhecimento do direito originário às terras tradicionalmente ocupadas e a garantia da posse e do acesso à terra e a seus recursos naturais. O jovem indígena Ailton Krenak fez um protesto filmado na Assembleia Constituinte e coordenou de 1985 a 1991 o *Programa de “Índio”*, com edições semanais radiofônicas distribuídas em fitas cassete para as aldeias. Seu papel foi fundamental no esforço de conquistar visibilidade para os povos indígenas nas questões político-ambientais no Brasil.⁴

Paralelamente, o ativismo ambiental ganhava corpo e visibilidade. No Sul do país, a Associação Gaúcha de Proteção ao Ambiente Natural (AGAPAN), dirigida pelo visionário José Lutzenberger, liderava o movimento ecológico nacional. Lutzenberger, com seu *Manifesto ecológico brasileiro: fim do futuro?*,⁵ lançou as bases para uma crítica contundente ao modelo de desenvolvimento predatório, abordando temas como o impacto dos agrotóxicos, a urgência da preservação da biodiversidade e os perigos da construção de grandes hidrelétricas.⁶ Sua futura nomeação como secretário especial do Meio Ambiente, no governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), viria a simbolizar o reconhecimento oficial da importância das questões ambientais, embora sua passagem pelo governo tenha sido breve e marcada por conflitos.⁷ O movimento contrário à construção da Usina Nuclear de Angra dos Reis mobilizou diversos setores da sociedade.⁸ Na Amazônia, a Sociedade de Preservação dos Recursos Naturais e Culturais da Amazônia (SOPREN), fundada pelo médico Camillo Vianna, organizou manifestações culturais, como sensibilização para as questões ambientais da região. A Campanha Nacional de Defesa e pelo Desenvolvimento da Amazônia (CNDDA), criada por Orlando Valverde, teve um papel relevante na luta pela reforma agrária e contra a destruição da floresta. Outro marco importante

foi a criação do Partido Verde, em 1986, o que trouxe as questões ambientais para a arena política formal.⁹

Entre 1974 e 1989, o Brasil desenvolveu significativamente seu sistema de unidades de conservação, criando 22 parques nacionais, 20 reservas biológicas e 25 estações ecológicas, numa área total de 144.180 km². Esse esforço é comparável ao promovido por Theodore Roosevelt nos Estados Unidos.¹⁰ Paulo Nogueira Neto e Maria Tereza Jorge Pádua foram fundamentais nessa iniciativa, continuada pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA), fundado em 1989. Pouco antes, em 1987, o jornalista paraense Lúcio Flávio Pinto fundara o *Jornal Povo*, onde passou a expor sistematicamente os grandes desmatamentos e queimadas na região amazônica, contribuindo significativamente para trazer as questões amazônicas ao debate público nacional e internacional muito antes de elas se tornarem uma preocupação global generalizada.

A busca por uma relação mais harmônica com a natureza se refletiu em movimentos culturais e artísticos.¹¹ A presença de temas ecológicos na mídia e na cultura popular aumentou. Programas de televisão como *Globo ecologia* (1990) popularizaram questões ambientais, enquanto artistas e personalidades começaram a se engajar em causas ambientais, influenciando a opinião pública.¹² As novelas também foram marcadas pela temática ambientalista, como *Fogo sobre terra* (1974-1975), de Janete Clair, cujo tema eram as consequências ambientais e sociais da construção de uma megasina hidrelétrica num grande rio do Centro-Oeste, e *Sinal de alerta* (1978-1979), de Dias Gomes, em que um grande industrial poluente em São Paulo acaba desencadeando um movimento popular contra a poluição. Na música, Guilherme Arantes anunciava sua preocupação ambiental com a música *Planeta Água*, Beto Guedes compôs *O sal da terra* e alertou sobre a urgência de cuidar do planeta e das pessoas.¹³ Xangai, Martinho da Vila, Marçal cantam respectivamente *Natureza, Amazônia (inferno verde)* e *Como era verde o meu Xingu*, obras importantes que revelam a preocupação com as questões ambientais no Brasil.¹⁴ O movimento manguebeat, de Recife, exemplificou como as questões ambientais se entrelaçavam com a identidade cultural regional.¹⁵

Ao mesmo tempo, a tensão entre desenvolvimento econômico e preservação ambiental se manifestou em diversos conflitos. As discussões sobre a preservação da Amazônia ganharam dimensão internacional, aumentando a preocupação com a “internacionalização” da floresta e intensificando o debate sobre soberania nacional e responsabilidade global na preservação ambiental.¹⁶ A região amazônica, com sua rica biodiversidade e importância global,

Desde então, sua produção dá vazão a memórias íntimas, constituindo paisagens e cenas de viagem com tons intensos e atmosferas imponentes e sensíveis.

PAULA SAMPAIO
Belo Horizonte, MG, 1965
Vive em Belém, PA

Fotógrafa, mudou-se para Belém em 1982, onde passou a frequentar a Oficina Fotoativa, centro de ensino de fotografia dirigido por Miguel Chikaoka. Iniciou sua carreira em 1987, trabalhando nos jornais *Diário do Pará* e *O Liberal*. Formou-se em comunicação social pela UFPA em 1990 e, nesse período, começou a documentar as comunidades que vivem ao longo de grandes rodovias amazônicas, como a Transamazônica e a Belém-Brasília. Em 1996, concluiu uma especialização em comunicação e semiótica na PUC-MG. É responsável pelo Núcleo de Fotografia do Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-o-Peso, em Belém.

PAULO AMARAL
Belo Horizonte, MG, 1953
Vive em Belo Horizonte

Ingressou em 1973 na Escola de Belas Artes da UFMG, formando-se em 1978. Pouco depois, lecionou desenho no Centro de Arte e Artesanato de Lagoa Santa, em Minas Gerais. Em 1978 viajou para Paris, onde estudou gravura em metal na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas. Integrou a Casa Litográfica sob a coordenação de Lotus Lobo entre 1978 e 1982. Lecionou litografia (1978-1983) e pintura (1997-1999) na Escola Guignard. Sua obra envolve pintura, desenho e gravura e explora as capacidades ópticas da luz e da cor em composições que retratam cenas do cotidiano.

PAULO CÉSAR
Brejo, MA, 1960
Vive em São Luís, MA

Ainda na adolescência, trabalhou e estudou por dez anos

em ateliê, desenvolvendo a técnica de cerâmica e pintura azulejar ligada ao casario da cidade de São Luís. Graduiu-se em licenciatura em educação artística e plástica (1985) e fez especialização em história do Maranhão (2006) na UFMA, onde hoje atua como professor. Entre 1998 e 1999 cursou estágio no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa, em Portugal. Suas obras envolvem performance, cerâmica, desenho, cenografia, pintura e escultura, retratando o cotidiano, seus objetos de consumo, trânsitos e desejos.

PAULO MONTEIRO
São Paulo, SP, 1961
Vive em São Paulo, SP

Estudou na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, em 1980. Fez curso de gravura com Sérgio Fingermann. Com Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade, formou o grupo do ateliê Casa 7. Nessa época, começou a produzir pinturas em grandes formatos, com excesso de camadas pictóricas e tinta escorrida. Participou, com o grupo, da *18ª Bienal de São Paulo* (1985). Mais tarde expandiu sua produção para a escultura, repensando modelos de constituição dos suportes tradicionais e experimentando as capacidades dos materiais.

PAULO PAES
Belém, PA, 1960
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1978, ingressando na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde foi aluno e posteriormente professor, até 1992. No subúrbio carioca, conheceu o alfaiate e baloeiro Ivo Patrocínio e nutriu interesse sobre os fundamentos da arte dos balões. Com esculturas infláveis e instalações, sua produção é resultado de uma extensa pesquisa sobre o universo lúdico e tecnológico dos balões de papel, a partir da convivência com mestres baloeiros e a participação nos rituais em torno dessa prática

tornou-se um símbolo da luta ambiental não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. O processo de ocupação e desenvolvimento da Amazônia, intensificado durante o regime militar com projetos como a Transamazônica e incentivos à agropecuária, gerou conflitos intensos entre diferentes grupos sociais e econômicos.¹⁷

O assassinato de Chico Mendes, em 1988, chocou o mundo e expôs as tensões violentas entre a preservação ambiental e interesses econômicos na região.¹⁸ Ele defendia um modelo de desenvolvimento sustentável para a Amazônia baseado na preservação da floresta e no manejo sustentável da biodiversidade. Chico Mendes foi fundamental na organização dos “povos da floresta” – que englobava seringueiros, indígenas, ribeirinhos e outras comunidades tradicionais. Essa mobilização levou à proposta inovadora das “reservas extrativistas”,¹⁹ áreas protegidas onde as comunidades tradicionais poderiam continuar suas atividades de subsistência de forma sustentável.²⁰ Esse modelo desafiava tanto o desenvolvimento tradicional quanto o preservacionismo estrito, propondo uma via alternativa – o “socioambientalismo”.²¹ Esse novo modelo socioambiental assinalou a transição, ao integrar um foco na temática ecológica à luta pela reforma agrária e pela pequena produção agrícola.²²

No Xingu, a luta dos povos indígenas ganhou contornos ainda mais intensos. O projeto da hidrelétrica de Kararaô (posteriormente renomeada Belo Monte) e Babaquara ameaçava submergir não apenas terras, mas culturas milenares. Em 1989, líderes indígenas de diversas etnias, ambientalistas, jornalistas e até mesmo uma estrela do rock internacional, Sting, reuniram-se no I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu.²³ A imagem da indígena Tuíre (recém-falecida) pressionando um facão contra o rosto de um diretor da Eletronorte tornou-se um símbolo poderoso da determinação indígena em defender suas terras e seu modo de vida.

À medida que a década de 1980 avançava, a questão ambiental e a luta indígena se entrelaçavam cada vez mais, formando uma teia de resistência que se estendia por toda a Amazônia. Antes vista como um obstáculo ao crescimento econômico, a floresta começava a ser considerada um elemento a ser valorizado e preservado, não apenas por sua importância ecológica, mas por seu significado cultural e espiritual. O mundo também prestava atenção nos conflitos ambientais e fundiários e na violência contra líderes ambientais e comunitários.²⁴

As diferentes vertentes do movimento ecológico e indigenista se uniram e criaram uma onda de indignação e ação que culminaria na ECO-92, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio

Ambiente e o Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro em 1992. Nessa conferência, a ideia de desenvolvimento sustentável passou a ser fundamental nas discussões e resultou na assinatura de importantes acordos, como a Agenda 21 e a Convenção sobre Diversidade Biológica.²⁵ Naquela ocasião, foi estabelecida a Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Mudança do Clima (UNFCCC), com o objetivo de criar fundamentos para a cooperação internacional em questões técnicas e políticas ligadas ao aquecimento global.

A diversidade e a complexidade dos problemas ambientais no Brasil são refletidas nas ações de diversos agentes do movimento ecológico brasileiro entre as décadas de 1970 e 1990. Esse período marcou não apenas o crescimento e a consolidação do movimento ecológico no país, mas também inovações em termos de conceito e prática. As lutas na Amazônia simbolizadas por Chico Mendes e as batalhas políticas travadas por Lutzenberger são exemplos de contribuição para uma compreensão mais holística das questões ambientais, reconhecendo a indissociabilidade entre aspectos ecológicos, sociais, econômicos e culturais. A partir daí, a trajetória do movimento ecológico brasileiro teve uma evolução notável: de grupos isolados de ativistas a um movimento amplo e diversificado, englobando cientistas, políticos, ONGs e outros cidadãos.

A urgência de agir para reverter o curso destrutivo e salvaguardar o futuro da vida na Terra deixou de ser uma preocupação abstrata para se tornar um imperativo concreto. O legado desse período continua a influenciar os debates ambientais e as políticas ecológicas, não apenas no Brasil mas em todo o mundo, lembrando-nos constantemente da responsabilidade que temos com o planeta e com as gerações futuras.

nas Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro.

PAULO VON POSER
São Paulo, SP, 1960
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em arquitetura pela USP em 1982, iniciando sua carreira artística com retratos e paisagens e expandindo depois para cerâmica, gravura e ilustração. Desde 2007 leciona na Escola da Cidade. Sua prática reflete a formação em arquitetura, destacando o cenário urbano, especialmente a capital paulista. Conhecido como “o artista das rosas”, combina flores e a cidade em sua obra. Seus trabalhos se dão em uma diversidade de mídias, tendo em comum o desenho como um dos eixos principais. Participou da *18ª Bienal de São Paulo* (1985) coordenando o projeto A Criança e o Jovem na Bienal.

RAFAEL FRANÇA
Porto Alegre, RS, 1957
— Chicago, EUA, 1991

Na década de 1970, frequentou os cursos do Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Mudou-se para São Paulo para estudar artes na USP, frequentando também o Centro de Estudos Aster. Em 1979 fundou, com Hudinilson Júnior e Mário Ramiro, o grupo 3NÓS3. Em 1982, começou o mestrado na School of the Art Institute de Chicago, com trabalhos que extrapolam o uso do vídeo como um simples dispositivo de registro. Participou da *18ª Bienal de São Paulo* (1985) e realizou a curadoria da exposição de videoarte para a *19ª Bienal de São Paulo* (1987). Faleceu em decorrência da Aids.

RALPH GEHRE
Três Lagoas, MS, 1952
Vive em Brasília, DF

Foi para Brasília em 1962 e cursou desenho e plástica, além de arquitetura e urbanismo, na UnB (1972-1980). Passou a desenvolver-se como artista visual na década

de 1980, elaborando pinturas figurativas, como paisagens não identificadas. Ao longo de sua trajetória, expandiu sua experimentação ao campo da abstração, produzindo também desenhos, fotografias e colagens. Sua pesquisa tem como ênfase as relações entre a materialidade da pintura e a composição, ressaltando o processo de leitura da imagem. Em seus trabalhos, utiliza letras e palavras ora como símbolo, ora como experiência poética, discutindo temas da própria história da arte.

RAQUEL GERBER
São Paulo, SP, 1945
Vive em São Paulo, SP

Cineasta e documentarista. Seu trabalho explora temas sociais, culturais e políticos, com foco especial na identidade afro-brasileira e nas lutas sociais. No cinema, dirigiu *Ylê Xoroquê* (1981), *Óri* (1989) e *Abá* (com Cristina Amaral, 1992). Em *Óri*, aborda a questão da identidade negra no Brasil e na diáspora africana, ressaltando a ancestralidade e a resistência cultural e apresentando como fio condutor a história pessoal de Beatriz Nascimento (1942-1995), historiadora e militante negra. Com um estilo marcado por sensibilidade e profundidade, adota uma perspectiva artística e crítica ao abordar temáticas de descolonização.

RAUL CRUZ
Curitiba, PR,
1957 — 1993

Frequentou a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Na década de 1980, começou sua produção de pinturas, desenhos, gravuras, além de cenários para teatro; em 1987 passou a escrever e dirigir peças. Sua poética abrange questões do íntimo humano, por meio de cenas, retratos e autorretratos que parecem discutir maneiras de sentir e estar no mundo. Integrou os grupos de teatro Bicicleta e Moto Contínuo, com Geraldo Leão, Eliane Prolik, Denise Bandeira,

Notas

- 1 SILVA, Elmo Rodrigues da; SCHRAMM, Fermin Roland. A questão ecológica: entre a ciência e a ideologia/utopia de uma época. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 355-82, jul./set. 1997.
- 2 CRONON, William (Org.). *Uncommon ground: Rethinking the human place in nature*. Nova York: Norton, 1995.
- 3 BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão n.1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais n. 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo n. 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496 p.
- 4 MOREIRA, Adriano De Lavor. Ser índio deixou de ser sinônimo de "escondido no mato": uma conversa sobre visibilidade com Ailton Krenak. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 65, n. 3, e202285, 2022.
- 5 LUTZENBERGER, José Antonio. *Manifesto ecológico brasileiro: fim do futuro?*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- 6 URBAN, Teresa. *Missão (quase) impossível: aventuras e desventuras do movimento ambientalista no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- 7 PEREIRA, Elenita Malta; FRITZ, Sara Rocha; FIUZA, Denis Henrique. Um ministro global: a atuação de José Lutzenberger nos preparativos da Rio-92 (1990-1992). *História Unicap*, Recife, v. 7, n. 14, p. 434-49, 2020.
- 8 HOCHSTETLER, Kathryn; KECK, Margaret E. *Greening Brazil: Environmental activism in state and society*. Durham: Duke University Press, 2007.
- 9 PÁDUA, José Augusto (Org.). *Ecologia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- 10 MITTERMEIR, Russel A. *et al.* A brief history of biodiversity conservation in Brazil. *Conservation Biology*, v. 19, n. 3, p. 601-607, 2005.

- 11 CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. *A invenção ecológica: narrativas e trajetórias da educação ambiental no Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- 12 RAMOS, Luis Fernando Angerami. *Meio ambiente e meios de comunicação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- 13 BETO Guedes canta: *O sal da terra. Centro de Memória Sindical. Cultura e Reflexão*, 24 set. 2020. Vídeo [on-line].
- 14 Em comunicação pessoal com o historiador Murilo Menezes.
- 15 TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- 16 ZHOURI, Andréa. O ativismo transnacional pela Amazônia: entre a ecologia política e o ambientalismo de resultados. *Horizontes Antropológicos*, v. 12, n. 25, p. 139-69, 2006.
- 17 ARAÚJO, Roberto; LENÁ, Philippe. *Desenvolvimento sustentável e sociedades na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010 (Coleção Eduardo Galvão). p. 4-39.
- 18 REVKIN, Andrew. *The burning season: The murder of Chico Mendes and the fight for the Amazon rain forest*. Boston: Houghton Mifflin, 1990.
- 19 ALLEGRETTI, Mary Helena. *A construção social de políticas ambientais*. Chico Mendes e o movimento dos seringueiros. 827 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília, 2002.
- 20 SCHMINK, Marianne; WOOD, Charles H. *Contested frontiers in Amazonia*. Nova York: Columbia University Press, 1992.
- 21 SANTILLI, Juliana. *Socioambientalismo e novos direitos: proteção jurídica à diversidade biológica e cultural*. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- 22 ARAÚJO, Roberto; ALVES, Diógenes Salas. Mudanças ambientais na Amazônia e as particularidades da construção institucional. In: BATISTELLA, Mateus; MORAN, Emílio; ALVES, Diógenes Salas (Orgs.). *Amazônia: natureza e sociedade em transformação*. São Paulo: Edusp, 2008.
- 23 POVOS do Xingu se encontram no Pará. Memorial da Democracia, 20 fev. 1989 [on-line].

Rossana Guimarães e Mohamed Ali El Assal. Faleceu em 1993 por causas relacionadas à Aids.

RENATO DEGIOVANI
Orlândia, SP, 1956
Vive em Orlândia, SP

Formado em design industrial e comunicação visual, começou a criar jogos no início dos anos 1980, quando adquiriu um computador NE-Z80, e rapidamente passou a publicar seus jogos na revista *Micro sistemas*, onde trabalhava. Com o tempo, tornou-se figura central no circuito de criação de softwares brasileiro. *Aeroporto 83* (1983), seu primeiro jogo público, foi um marco por ser o primeiro game nacional desenvolvido em Assembly. No mesmo período, criou *Aventuras na selva*, um jogo em texto e em português, algo raro na época.

RETRATISTAS DO MORRO
Belo Horizonte, MG, 1960

Formado pelos fotógrafos Afonso Pimenta e João Mendes e pelo pesquisador Guilherme Cunha, o projeto busca contribuir para a construção de uma narrativa da história das imagens brasileiras com a produção de um movimento de fotografos que viveram e trabalharam nas favelas, registrando cotidianamente suas comunidades ao longo dos últimos 50 anos. Seu acervo fotográfico, com cerca de 250 mil negativos catalogados, registra a vida no Aglomerado da Serra, sul de Belo Horizonte, Minas Gerais, de 1960 a 1990. As imagens registram desde momentos íntimos dentro de casa até cenas de festas e bailes black.

RICARDO BASBAUM
São Paulo, SP, 1961
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Artista, professor, escritor e curador. Estudou ciências biológicas na UFRJ. Em 1981, criou a Dupla Especializada com Alexandre Dacosta; e, em 1983, com Dacosta e Barrão, formou

o Grupo Seis Mãos. Com outros artistas e curadores, Basbaum integrou ainda o coletivo Uá Moreninha (1987). É professor titular da UFF e professor colaborador da UERJ. Sua produção inclui performances, intervenções, textos e instalações. Em 1989, passou a investigar as possibilidades de relação ativa entre arte e espectador, com o projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade.

ROBERTO EVANGELISTA
Cruzeiro do Sul, AC, 1946
— Manaus, AM, 2019

Graduou-se em filosofia pela UFAM no início dos anos 1970 e integrou, nessa época, o Teatro Experimental do Sesc. Envolveu-se com as artes visuais nesse mesmo período. Tornou-se mestre da congregação espírita União do Vegetal (UDV). Entre a segunda metade da década de 1970 e a década seguinte, elaborou produções pioneiras em videoarte e arte conceitual no Brasil, dedicando-se também às ações efêmeras, instalações e obras *site-specific*. Explorou as relações entre ecologia, arte e transcendência, atuando na discussão ambiental e de resistência dos povos originários a partir da arte.

ROCHELLE COSTI
Caxias do Sul, RS, 1961
— São Paulo, SP, 2022

Cursou comunicação social na PUC-RS. Em seguida, permaneceu seis meses em Belo Horizonte, frequentando a Escola Guignard e a UFMG. Retornando a Porto Alegre, começou a produzir instalações com fotografias e objetos do cotidiano. Em 1983, realizou sua primeira mostra individual, *Tentativa de voo*, no MARGS. No início dos anos 1990 estudou na Central St. Martins College of Art and Design, em Londres. Suas obras reconstróem a atmosfera da vida urbana, valendo-se de imagens do mundo e de si mesma e deslocando os padrões formais do registro e da representação.

24 PÁDUA, *op. cit.*

25 RIBEIRO, Wagner Costa. *A ordem ambiental internacional*. São Paulo: Contexto, 2001.

Divino Sobral

A celebrada exposição *Como vai você, Geração 80?* foi realizada no momento em que o Brasil, amargando duas décadas de autoritarismo da ditadura militar (1964-1985), se esforçava para levar adiante o processo de redemocratização. Os aspectos libertário e festivo que marcaram a Geração 80 refletiram o entusiasmo que tomava conta do espírito da época, excitado pelo Diretas Já, criado em 1983.

Comentando o posicionamento político dos artistas presentes na exposição histórica do Parque Lage, Frederico Morais escreveu no catálogo: “Os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado”. Morais entendeu que a grande transformação trazida no bojo das Diretas Já foi “o ato político” com “a volta às ruas”, promovendo “a carnavalização da política e da própria cultura”. Para ele, Diretas Já e Geração 80 se afinavam na mesma resposta que davam ao Brasil: “A luta contra toda forma de autoritarismo”.¹

Concebida por Marcus Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, *Como vai você, Geração 80?* foi uma exposição ambiciosa, segundo Jorge Guinle, de caráter enciclopédico,² que pretendia refletir sobre até que ponto e como as tendências internacionais da transvanguarda italiana e do neoexpressionismo alemão influenciavam a jovem produção brasileira, especialmente a carioca. Teve a façanha de reunir mais de uma centena de artistas, estreadores ou em formação, com idades entre 20 e 37 anos, a maioria proveniente do Rio de Janeiro e ligada à Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com participação de um núcleo vindo de São Paulo e associado à FAAP, tendo ainda raros integrantes oriundos de Alagoas, Amazonas, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul e Distrito Federal. A exposição ocupou todo o prédio com trabalhos

RODOLFO ATHAYDE
João Pessoa, PB, 1952
Vive em João Pessoa, PB

Graduou-se em medicina pela UFPB em 1975, tendo feito doutorado na mesma área (1984) em Barcelona, na Espanha, onde frequentou também o curso de artes plásticas no Taller Leonardo da Vinci. Realizou sua primeira exposição individual no Brasil na Funarte, no Rio de Janeiro, em 1986. Seus primeiros trabalhos foram pinturas, em que se utilizou de recursos geométricos e textuais, além de uma paleta cromática vasta, por vezes discutindo temas sociais. Mais tarde, passou a trabalhar também com fotografia e vídeo, elaborando séries e instalações sobre a fisionomia de pessoas anônimas na cidade.

ROMERO BRITTO
Recife, PE, 1963
Vive em Miami, EUA

Começou a estudar direito na Universidade Católica de Pernambuco (1980), curso que interrompeu para se mudar para os Estados Unidos, onde desenvolveu sua carreira artística. Em 1989 foi convidado a fazer a campanha publicitária da Absolut Vodka, cujo sucesso o projetou na mídia internacional. Seus trabalhos são amplamente reconhecidos por apresentarem cores elementares vibrantes e figuras fragmentadas, com aplicação de texturas variadas. Durante sua carreira, foi convidado a diversas campanhas publicitárias e a retratar personalidades como Michael Jackson, Shakira, Elton John, Hillary Clinton, Obama e Michelle Obama e a princesa Diana.

ROSA GAUDITANO
São Paulo, SP, 1955
Vive em São Paulo, SP

Estudou jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Começou a fotografar profissionalmente em 1977, no jornal *Versus*. Nos anos 1980, lecionou fotojornalismo

na PUC-SP. Trabalhou na *Folha de S.Paulo* (1984) e *Veja* (1985-1986). Fundou a Agência Fotograma (1987), com Ed Viggiani e Emidio Luisi. Seu trabalho abrange projetos de fotografia, exposições e livros que documentam lutas sociais, populações marginalizadas e manifestações culturais. Em 1989, registrou cenas de resistência contra a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte durante o I Encontro das Nações Indígenas do Xingu (Altamira, PA).

ROSANA PALAZYAN
Rio de Janeiro, RJ, 1963
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Estudou arquitetura na Universidade Gama Filho (1986) e frequentou os cursos formativos do Parque Lage entre 1988 e 1992. Seus primeiros trabalhos foram pinturas de grande formato com acúmulo de matéria na superfície. Utiliza-se de suportes variados, como um tecido bordado com cruzeiros armênios, herdado de sua avó. A construção de pontes entre vivências do passado e do presente é um importante fio condutor de sua prática ao longo dos anos, mesclando memórias pessoais com temas e acontecimentos do mundo ao elaborar sobre a violência e processos históricos.

ROSÂNGELA BRITTO
Belém, PA, 1965
Vive em Belém, PA

Graduou-se em arquitetura pela UFPA em 1988. Começou sua trajetória artística no ano seguinte e associou-se a uma geração de artistas-arquitetos paraenses. Nos anos 1980, produziu trabalhos que discutem a censura ao corpo e ao erotismo. Tornou-se mestre em educação pela UNAMA (1998) e em museologia e patrimônio pela Unirio (2009) e doutora em antropologia pela UFPA (2014), onde é professora desde 1996, e criou, com Marisa Mokarzel, em 2017, o grupo de pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia. Foi

site-specific, pinturas, instalações, performances e até obras realizadas sobre o muro da instituição, formando um conjunto potente que impactou o circuito do chamado eixo Rio-São Paulo e reverberou a distância em outros estados.

Há de se considerar que, desde 1982, eram realizadas nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e Belo Horizonte exposições importantes que vinham difundindo a ideia de retorno à pintura. Eram mostras que tanto reposicionavam a produção de pintores de gerações anteriores quanto indicavam a ascensão de uma nova leva de artistas devotados à pintura, categoria que se tornou quase hegemônica no circuito durante a primeira metade da década. Porém, a exposição *Como vai você, Geração 80?*, por sua grandeza e repercussão, tornou-se o marco histórico que nomeou e cancelou a produção realizada concomitantemente ao processo de redemocratização do Brasil.

Talvez o motivo de sua grande recepção junto aos artistas e ao público seja sua defesa da tese de que “pintura é emoção, ela tem de nascer dentro das pessoas, no estômago, no coração”, como escreveu Frederico Morais.³ Segundo esse argumento, a visceralidade do gesto tem a capacidade de fixar, pela pincelada, a subjetividade do artista sobre o suporte, contrapondo a paixão do ato de pintar ao hermetismo conceitualista da geração anterior. Tal tese criava empatia com o público por abrigar certos clichês em torno do processo criativo do artista visual, supostamente tomado por uma inspiração incontrolável e quase sagrada.

Dentre as questões que mais apareceram na produção crítica a respeito dos primeiros momentos da produção dos anos 1980 está a teoria hedonista do “prazer de pintar”, exercitado na liberação da gestualidade, na ausência de planejamento, no uso irreverente das cores, na informalidade da linguagem, na velocidade da ação promovida quase sempre sobre grandes formatos, no abandono do chassi, na recusa à eternidade e no compromisso com o momento, na citação da história da arte ou da cultura de massas por meio de figuração livre, humorada e despojada. Os signos da felicidade hedonista estavam bem marcados no acolhimento dado por Frederico Morais: “Bem-vinda a alegria, bem-vinda a vida, bem-vinda a festa da Geração 80”.⁴ Mas a vida com suas curvas e o Brasil com seus desandamentos fizeram ver que nem tudo foi alegre e festivo.

Um dos principais nomes desta geração, Leonilson, o artista cearense radicado em São Paulo, rapidamente tornou-se uma das mais brilhantes estrelas do circuito, sendo o primeiro a realizar exposições individuais simultaneamente em galerias do Rio de Janeiro e de São Paulo. Iniciada com o movimento da pintura como prazer,

sua obra se transformou refletindo alguns dos deslocamentos que ocorreram na linguagem artística daquele período: em Leonilson vê-se a pintura ceder lugar ao objeto e à instalação, sente-se que a euforia e a alegria festiva se recolheram, observa-se crescer o sentimento de melancolia expresso nas obras. Numa pintura desprovida de chassis datada de 1989, o artista, como um romântico, representou um coração posto sobre fundo vermelho e na margem superior escreveu: “Leo não consegue mudar o mundo”; já próximo à figura, grafou separadamente as palavras “abismo”, “luzes”, “inconformado” e “solitário”, que funcionam como veias que conduzem um fluxo de significados para o centro do coração. A palavra traz ao trabalho um conteúdo autobiográfico, enfatizando “o lugar do sujeito” dentro da obra.⁵ Um sujeito que revelava sua solidão, seu abandono, sua falta de perspectiva, enquanto tentava buscar uma luz no fim do túnel.

Certo grau de melancolia sempre esteve presente na obra de Leonilson, mas é evidente que ela foi potencializada após 1991, quando o artista foi diagnosticado como soropositivo para o vírus HIV. A Aids, sigla em inglês para síndrome de deficiência imunológica adquirida, marcou de maneira dolorosa e traumática a década de 1980. O novo fenômeno sanitário foi apresentado ao público brasileiro em 1983 pelo programa *Fantástico*, exibido pela Rede Globo. Era uma patologia sobre a qual não se tinha conhecimento e que havia sido diagnosticada pela primeira vez em 1981, nos Estados Unidos, em grupos de homens homossexuais, e por isso logo foi chamada de “peste gay”. A ignorância diante do desconhecido vírus HIV provocou o medo da contaminação, resultando no aumento da segregação e do preconceito, o recrudescimento da moralidade repressora voltada às sexualidades não ortodoxas. Também em 1983 foi divulgada pela imprensa o falecimento do estilista mineiro Markito (1952-1983), primeira personalidade do meio artístico nacional a falecer em decorrência das doenças causadas pela síndrome. Após sua morte, os noticiários começaram a destacar a epidemia em suas pautas e, nos anos seguintes, a anunciar o óbito de várias personalidades vitimadas pela doença, entre artistas plásticos, humoristas, atores, compositores, cantores, estilistas.

O signo da Aids imprimiu sua marca na produção artística da época e, sobretudo, na de Leonilson, que abandonou as grandes telas, deixou de lado as cores abertas e o gesto largo e começou a trabalhar em pequena escala, às vezes com rebaixamento da paleta e com o gesto miúdo e delicado do bordado. Lisette Lagnado nota que, entre 1991 e 1993, aconteceu um processo de depuração da pintura do artista, que tendeu à monocromia, pintando fundos de uma só cor e em tonalidades profundas.⁶ Passou a época do prazer, da festa e da alegria. A obra adquiriu conteúdo confessional e

diretora do Museu de Arte de Belém (1996-1997) e do Museu do Estado do Pará (1998-2006).

ROSÂNGELA RENNÓ
Belo Horizonte, MG, 1962
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Graduou-se em arquitetura pela UFMG e em artes plásticas pela Escola Guignard e doutorou-se em artes pela USP. No início de sua produção, no final da década de 1980, começou a trabalhar com fotografias de álbuns de família, de anônimos e ilustrações. Desde então, vem se dedicando a recuperar imagens esquecidas, perdidas ou descartadas que encontra em diversos lugares. Por meio de fotografias, vídeos, instalações e objetos, a artista lança luz sobre um passado muitas vezes apagado ou silenciado, revelando narrativas não oficiais e reposicionando outros sujeitos históricos.

ROSILDA SÁ
João Pessoa, PB, 1963
Vive em João Pessoa, PB

Começou a trabalhar com cerâmica em 1983, quando realizou sua primeira exposição individual. Graduou-se em psicologia nos Institutos Paraibanos de Educação (1988), cursou especialização em artes na UFPB (2001), além de mestrado em artes visuais na UFBA (2011) e doutorado em psicologia clínica na Universidade Católica de Pernambuco (2017). Sua obra se dá predominantemente em escultura, unindo elementos da cerâmica popular às discussões sobre materialidade e espaço da arte contemporânea. Atua como professora e pesquisadora vinculada à UFPB, onde coordena o Laboratório de Cerâmica.

ROSINALDO MACHADO
Santarém, PA, 1950
Vive em Porto Velho, RO

Aprendeu a fotografar aos 14 anos. Trabalhou em lugares como Bloch Editores, a extinta revista *Manchete*, TV Globo

e Zoom Comunicações, como produtor de still de filmes, na década de 1970, além de ter atuado nas agências Oana Publicidade e Saga Publicidade e no jornal *A Crítica* como fotógrafo. Chegou a Porto Velho em 1979 e foi o primeiro fotógrafo do Tribunal de Contas do estado de Rondônia, registrando todas as solenidades de instauração do novo estado. É imortal da Academia Rondoniense de Letras, Ciências e Artes (ARL).

ROSSANA GUIMARÃES
Curitiba, PR, 1958
Vive em Curitiba, PR

Formou-se em pintura e licenciatura em desenho na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, em 1984, participou do Projeto Artistas Plásticos no Centro Juvenil de Artes Plásticas do MAC-PR. Nos anos 1980, realizou pinturas, figurinos e objetos vestíveis. Integrou o Grupo Moto Contínuo, que propunha lutar contra a estagnação mental e o convencionalismo das galerias comerciais ligadas ao poder econômico. Em 1986, realizou uma performance usando seus objetos vestíveis para questionar a constituição da ideia de “feminino”, no Camarim Ensaio’s Bar, em Curitiba, e no Madame Satã, em São Paulo.

RUBENS OESTROEM
Blumenau, SC, 1953
Vive em Florianópolis, SC

Entre 1975 e 1985 morou na Alemanha, onde começou sua formação e participou de exposições. Estudou pintura e pedagogia de artes na Escola Superior de Artes de Berlim, onde também fez mestrado em pintura e litografia, e frequentou cursos de gravura e pintura na Düsseldorf School of Painting. Em 1983 integrou a *18ª Bienal de São Paulo*. Nesse período, produziu pinturas com pinceladas expressivas e começou a elaborar composições com rostos e caretas. Em 1985 retornou à cidade natal, mudando-se

analítico, tornou-se o meio pelo qual o artista fez o mergulho em si mesmo na tentativa de entender as condições da própria existência fragilizada. A melancolia profunda agregada aos trabalhos da última fase de Leonilson nascia da espera pela hora da partida, do lento e gradual rito de despedida, da consciência da finitude do corpo que caminhava a passos rápidos para o desaparecimento. Tudo revelado com poesia, descrição, delicadeza e intensa afetividade, muitas vezes por meio de suas camisas, fronhas e lençóis postos como extensões de seu corpo maculado.

Apesar de, no Brasil, a pintura ter quase monopolizado o debate artístico durante a década de 1980, a produção em vídeo começou a crescer em volume e qualidade, embora sua recepção pública não fosse de grande escala. Em 1983 foi exibida em São Paulo a primeira edição do Festival Vídeo Brasil. Dois anos depois, na *18ª Bienal de São Paulo* (na qual a curadora Sheila Leirner expôs *A Grande Tela*, explicitando a saturação do retorno à pintura no cenário internacional), o artista gaúcho Rafael França (1957-1991), representante da segunda geração de produtores de videoarte no Brasil, expôs uma videoinstalação, e na *19ª Bienal* foi curador do núcleo dedicado a essa modalidade. Rafael França passou a residir nos Estados Unidos em 1982, quando ganhou uma bolsa para cursar mestrado na escola do Instituto de Arte de Chicago; ali, desenvolveu uma pesquisa sobre os meios eletrônicos e, a partir de 1983, se concentrou na produção de videoarte. Mesmo lecionando e criando nos Estados Unidos, o artista nunca perdeu o vínculo com o circuito de arte brasileiro, principalmente o paulistano, tendo realizado exposições de seu trabalho autoral, curadorias de mostras e palestras e mantido uma coluna sobre videoarte no jornal *Folha de S. Paulo*.

A melancolia estava impregnada na produção de Rafael França, artista que também faleceu em decorrência das complicações advindas da infecção pelo vírus HIV. Antes de seu falecimento, ele finalizou um de seus trabalhos mais emblemáticos, misturando realidade e ficção, explorando técnicas de edição, valorizando a arte gráfica dos letrados, mergulhando no tema da morte e da sexualidade, revelando questões de ordem autobiográfica. Sua última obra, o tocante vídeo *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), revelou de maneira poética e serena a profunda tristeza que o tomava e que pairava sobre o ambiente da época.

A morte e as questões do universo homossexual eram assuntos que o artista já havia tratado no vídeo *O profundo silêncio das coisas mortas* (1988), realizado no Rio de Janeiro. O trabalho mostra um mundo prestes a desabar, balançante, inseguro, veloz e vertiginoso, ao abordar a toxidade que leva ao término das relações amorosas de casais homossexuais. Tristes, desapontadas, desesperadas, as

falas intercaladas de dois rapazes que foram abandonados por seus pares revelam a angústia em que vivem mergulhados. Em contraste com a solidão de ambos, aparecem imagens do intenso movimento de pessoas nas ruas durante o frisson do Carnaval carioca, imagens que dão conta de metaforizar a desordem interna dos dois rapazes. É uma obra particular que escapa ao depoimento e ao documentário, forjando uma experiência difícil de nomear.

O abismo apontado por Leonilson na pintura *Leo não consegue mudar o mundo* ganha profundidade com Rafael França. *Prelúdio de uma morte anunciada* começa silencioso, com a imagem em preto e branco girando no campo da tela, mostrando um mundo de cabeça para baixo. Operando com o modelo herdado da primeira geração de videoartistas brasileiros, concentrando o foco da câmera no corpo do artista, o trabalho mostra closes dos rostos e dos torsos de Rafael França e de seu companheiro, Geraldo Rivello, sobriamente vestidos com camisas de mangas longas em cores rebaixadas. Estão trocando gestos carinhosos, beijos discretos, afagos, roçam os rostos e entrelaçam as mãos como namorados se acariciando; mais que isso, trata-se de gestos de apoio mútuo, cumplicidade e confiança. Em dado momento, a imagem ganha cor e a trilha sonora imprime seu ritmo sobre a cadência das cenas, sobre as quais passam em várias direções os nomes de 25 amigos do artista, norte-americanos e brasileiros, falecidos em decorrência das implicações provocadas pelo vírus HIV. A expressiva quantidade de nomes dá a medida da tragédia vivenciada pelo artista e revela a intensidade do luto experimental com a perda de tantos entes queridos.

São imagens delicadas de latente homoerotismo, carregadas de uma dramaticidade comedida pelo fato de anunciarem que a próxima morte seria do próprio artista. A ideia de prelúdio remete ao ambiente musical, e a música tem papel importante na narrativa construída pela obra. Na conversa entre as imagens e a trilha sonora, o sentido do trabalho se dilata e ganha contornos que extrapolam a autobiografia, enviando nosso pensamento para a esfera da grande tragédia humana. As imagens são editadas na cadência de um trecho da ópera *La traviata* (1853), composição do italiano Giuseppe Verdi com libreto de Francesco Maria Piave, interpretada pela cantora brasileira Bidu Sayão. O título da ópera refere-se à “mulher decaída” e o libreto narra a história de uma cortesã que experimenta o amor enquanto é atravessada por uma doença que a leva à morte. No trecho da ópera usado no vídeo, a protagonista canta: “Ah, com esta doença toda a esperança está morta. Adeus, lindos sonhos risonhos do passado, as rosas do rosto já estão pálidas”; “Agora está tudo acabado, as alegrias e tristezas logo terminarão. A tumba dos mortais é a fronteira de

em 1988 para Florianópolis, onde montou seu ateliê. Seus trabalhos envolvem pintura, colagem, gravura e escultura.

SAMUEL COSTA
Jataí, GO, 1954
— Paris, França, 1987

Cresceu em Goiânia e mudou-se para Paris em busca de profissionalização como fotógrafo. A partir de meados dos anos 1970, fotografou paisagens, shows, festas de Carnaval e contextos de sociabilidade de homens gays entre a Europa e o Brasil, com uma produção permeada também por autorretratos. Feitas dentro e fora do estúdio, muitas de suas fotos enfatizam, com sensibilidade e ousadia, o corpo em cena. Na França, suas fotos foram publicadas em revistas como a *Gai pied Hebdo*. Atuou até 1987, ano de seu falecimento em decorrência de complicações da Aids.

SANDOVAL FAGUNDES
João Pessoa, PB, 1955
Vive em João Pessoa, PB

Iniciou nas artes nos anos 1970 fazendo cursos livres de escultura, pintura, comunicação visual, gravura e história da arte com professores da UFPB. Desde esse momento, atuou simultaneamente como artista gráfico e ilustrador, contribuindo em livros, capas de discos, cartazes e revistas culturais. Nos anos 1980, desenvolveu trabalhos ativas em grafite nos muros da cidade, além de pinturas cujas composições parecem remeter a formas biológicas. Ao longo de sua carreira, sua obra passou a envolver ainda o vídeo, a música e a poesia.

SANDRA KOGUT
Rio de Janeiro, RJ, 1965
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Cineasta e documentarista. Em 1981 iniciou o curso de filosofia na PUC-Rio, que interrompeu no segundo ano para migrar para a comunicação. Começou sua trajetória artística documentando performances na década de 1980,

período em que também passou a produzir vídeos experimentais em colaboração com outros artistas. Em 1988 exibiu seus vídeos em espaços públicos pela primeira vez. No ano seguinte, foi convidada a uma residência artística no Centro Internacional de Criação em Vídeo Pierre Schaeffer, na França. Sua obra explora a construção subjetiva dos indivíduos e aborda temas como nacionalidade e fronteiras culturais.

SELMA PARREIRA
Burity Alegre, GO, 1955
Vive em Goiânia, GO

Formou-se em licenciatura em desenho e plástica na UFG e cursou especialização em gravura em Guanajuato, no México (1980). Obteve título de mestra em cultura visual pela UFG (2010), onde leciona desde 1993. Realiza obras em pintura, fotografia, instalação e intervenção urbana. Na década de 1980, seus trabalhos giraram em torno da pesquisa sobre a representação de objetos cotidianos, de forma a expandi-los ou modificá-los em cor, forma e proporção. Ao longo dos anos, sua ligação com a Região Centro-Oeste foi estabelecendo um traço importante de sua obra, revelando questões subjacentes de sua própria vivência.

SERGIO CARDOSO
Manaus, AM, 1954
Vive em Manaus, AM

Graduou-se em direito pela UFAM (1976) e especializou-se em administração pública de projetos culturais na FGV-RJ (1979). Autodidata, começou a pintar já nos anos 1970, associando-se a grupos de artistas na cena artística de Manaus. Em 1981 passou a morar em Caracas, na Venezuela, onde fez doutorado em administração de serviços culturais no Centro Latino-Americano do Caribe de Desenvolvimento Cultural. De 1990 a 1991, de volta a Manaus, atuou como Superintendente de Cultura do estado do Amazonas. Suas

tudo! Meu túmulo não terá lágrimas nem flores, nenhuma cruz com nome que cubra esse osso!” e “Agora está tudo acabado!”.

No fim da ária há um blackout, e aparece, em palavras avulsas, a seguinte frase escrita em inglês: *Above all they had no fear of vertigo* [acima de tudo eles não tinham medo de vertigens]. Em seguida surge rapidamente o rosto de Rafael França a dizer algo incompreensível, com a voz tampada pelo som do início da música *Day of the eagle* [Dia da águia], um rock de Robin Trower, que se estende acompanhando a ficha técnica do vídeo. A linguagem sofisticada empregada por Rafael França em *Prelúdio de uma morte anunciada* cria uma trama de sentidos que consegue entrelaçar sua própria história de vida com as letras da ópera *La traviata*, datada do século XIX, e do rock, gravado em 1974, e que diz “estou vivendo o dia da águia”, “é como um peso que me puxa para baixo”.

Na segunda metade da década de 1980 outras categorias plásticas começaram a despontar, alterando o roteiro das discussões e retirando a centralidade da pintura. *A nova dimensão do objeto* foi uma importante exposição realizada em 1986 no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo. A curadora Aracy Amaral reuniu artistas veteranos e iniciantes para apontar os rumos das pesquisas dedicadas ao espaço tridimensional, mas desvinculadas da escultura tradicional ou moderna. A intenção era trabalhar com um conceito ampliado de objeto, tendo em vista que os artistas estavam empregando materiais não usuais e explorando espacialidades e lugares não convencionais.

A artista paulista Jac Leirner estava criando formas tridimensionais desde 1982, e foi em *A nova dimensão do objeto* que apresentou pela primeira vez seu trabalho com cédulas de dinheiro brasileiro, intitulado *Os cem (roda)*, executado no mesmo ano da exposição. A artista chamou atenção porque se voltava para o prosaico, manipulando um objeto vulgar, que tinha permanente trânsito no cotidiano, mas que foi extraído de sua funcionalidade e perdeu seu valor. Agia com um protocolo de ações conceituais e técnicas consistentes, elaborando seu trabalho com bastante simplicidade formal, operando com o acúmulo de uma grande quantidade de objetos produzidos em série, com técnicas de colecionismo, repetição e catalogação. Sua singularidade se ancora na ordenação inteligente dos objetos apropriados, manobrando questões que tanto participavam da esfera social quanto comunicavam certo teor autobiográfico.

Os cem (roda) é um objeto constituído de cédulas acumuladas, perfuradas e alinhadas por um eixo de cabo de aço, inseridas sobre uma base de aço inoxidável de forma circular. Naquele momento, a

obra respondia ao contexto depressivo da economia brasileira, que mergulhava em crises abissais e vivia em um processo hiperinflacionário descontrolado. Era uma metáfora da crise econômica sem começo, meio nem fim.

Entre a segunda metade da década de 1980 e os três primeiros anos da década de 1990, foram criados pelo Governo Federal diferentes planos econômicos com a introdução de novas moedas. Planos que deram péssimos resultados. Em 1986 a antiga moeda, o cruzeiro, foi substituída pelo cruzado; em 1989 foi criado o cruzado novo; em 1990 o cruzeiro foi retomado; em 1993 foi implantado o cruzeiro real. O processo de desvalorização do dinheiro era superacelerado e tornava-se motivo de tristeza e aflição para a população, que vivia mergulhada em um quadro econômico de cor sombria e angustiante. Os trabalhos da série *Os cem* refletem essa melancolia conservada na aparência amorfa e suja da matéria morta do dinheiro, desvalorizado e retirado de circulação.

Para realizar a série de obras intituladas *Pulmão*, datadas de 1987, Jac Leirner empregou 1.200 maços de cigarro Marlboro, fumados por ela durante três anos de tabagismo. Os trabalhos fazem o escrutínio das partes constitutivas da embalagem do cigarro, enquadradas pela perspectiva da escultura contemporânea segundo raciocínios que se debruçam sobre a natureza da própria arte. A lembrança dos cigarros fumados pela artista leva inevitavelmente à associação com seu corpo e com os sentimentos de prazer, ansiedade, angústia, compulsão e vício, mas as obras não fazem elogio ou crítica ao tabagismo e se movem para campos mais complexos. *Pulmão (economia inflacionária)* (1987) é uma obra pequena, de aparência discreta, fria e minimalista, criada com os selos das embalagens de cigarros dispostos ordenadamente em colunas sobre o plano; os pequenos papéis impressos registram as variações de preços causadas pela galopante inflação e testemunham as mudanças de moeda. É assim, com sagacidade, que a artista alinhava autobiografia e crítica econômica.

Em 1987, o paulista Nuno Ramos realizou a exposição individual *Cal 87*, montada na galeria do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (INAP), no Rio de Janeiro. A mostra exibiu o novo campo de pesquisa aberto pelo artista após a extinção do grupo Casa 7, ao qual esteve vinculado entre 1982 e 1985, apresentando um rol de questões que irão aparecer de maneiras diferentes na sua produção posterior: o interesse pelo amorfo; a espacialidade e as tensões tridimensionais; a utilização de materiais alheios ao mundo da arte e com propriedades problemáticas; a instabilidade e a precariedade sistemática; o apreço pelo processo de construção mais do que pelo objeto finalizado; a melancolia latente diante da

primeiras pinturas retratam o tema da natureza em composições expressivas, com formas marcadas e a predominância do traçado.

SERGIO LUCENA
João Pessoa, PB, 1963
Vive em Atibaia, SP

Iniciou graduação em física e psicologia na UFPB, mas não chegou a concluir os cursos. Em 1982 começou a estudar técnicas de desenho e pintura com o artista Flávio Tavares. Em 1988, entrou em contato com as ideias do Movimento Armorial, levado a cabo por Ariano Suassuna, que enfatizava as manifestações populares. Esse contato influenciou fortemente os primeiros anos de sua produção artística, período em que começou a pintar a óleo trabalhos que revelam um jogo de representações de seres inventados, além de uma pesquisa contínua sobre luz e cor.

SÉRGIO NICULITCHEFF
São Paulo, SP, 1960
Vive em São Paulo, SP

Frequentou em 1978 o Ateliê de Gravura da ECA-USP. Licenciou-se em educação artística, com especialização em artes plásticas, pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1980). É mestre em artes visuais pela Unesp (2004) e doutor na mesma área pela Unicamp (2009). Entre 1981 e 1982 morou na Europa, onde foi assistente do artista Arthur Luiz Piza. Desenvolve sua obra em pintura, gravura e escultura, discutindo o contexto de significação de objetos do cotidiano, enfatizando capacidades metafóricas das imagens. Desde 2014 leciona no Instituto de Artes da Unicamp.

SÉRGIO ROMAGNOLO
São Paulo, SP, 1957
Vive em São Paulo, SP

Graduou-se em artes plásticas na FAAP, onde mais tarde se tornou professor. Fez mestrado e doutorado em artes na USP. Na década de 1980, participou da 17ª e 19ª

Bienais de São Paulo (1983 e 1987) e da exposição *Como vai você, Geração 80?*. Desde 2007 é professor da Unesp. Produz pinturas, desenhos, vídeos e esculturas. Recria objetos, personagens e temas comuns à cultura de massa. Suas esculturas, de plástico moldado e em uma só cor, apresentam dimensões semelhantes aos objetos que evocam e revelam uma gestualidade rígida.

SHIRLEY PAES LEME
Cachoeira Dourada,
GO/MG, 1955
Vive entre São Paulo, SP
e Uberlândia, MG

Iniciou o curso de belas-artistas da UFMG em 1975. Estudou na Universidade do Arizona (1983), no Instituto de Arte de São Francisco e na Universidade da Califórnia (1984), nos Estados Unidos. Obteve seu doutorado em artes na Universidade JFK, em Berkeley (1986). Explora diferentes suportes, como instalação, vídeo, desenho, escultura e gravura. Em seus trabalhos, apropria-se de elementos do cotidiano e acontecimentos do mundo, criando ou evidenciando significados em rastros de fumaça, fuligem, poeira, teias de aranha, no ar e em traços de memória.

SIMONE MICHELIN
Bento Gonçalves, RS, 1956
Vive em São Paulo, SP

Graduou-se em artes plásticas na UFRGS (1979) e cursou mestrado e doutorado em artes visuais na UFRJ. Integrou uma geração de artistas que, com Vera Chaves Barcellos, inaugurou o Espaço N.O. em 1979, para ser sede de uma cooperativa de artistas. Lá realizou sua primeira exposição individual. Entre 1978 e 1993, sua produção se deu principalmente por meio da fotografia, captando uma percepção do cotidiano e do espaço ao seu redor. Em 1983 mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a integrar o Departamento de Artes Base da UFRJ, do qual

constatação do fim. Esses procedimentos resultaram em trabalhos informes, que expuseram de maneira contundente as dúvidas sobre si mesmo e sobre seu estar no mundo.

A exposição de Nuno Ramos instaurava um ambiente de forte estranhamento, silencioso e provocativo ao mesmo tempo. As esculturas elaboradas com materiais que não se fixavam operavam com a instabilidade das formas no limite do efêmero, potencializando a sensação de insegurança do observador ao perceber que tudo poderá se desfazer com um simples gesto, levando-o à constatação da fragilidade da arte, assim como da vida. O confronto com as esculturas monocromáticas e opacas que foram levantadas do solo com o esforço da repetição, ou que ficaram se arrastando pelo chão, puxadas para baixo pela gravidade, solicitava a presença ampliada dos sentidos do corpo, e não somente da visão que se perdia na brancura: permitia a abertura da experiência do olfato ao reconhecimento do cheiro do óxido de cálcio, exigia o movimento do corpo para fruir o murmúrio do pó acumulado dentro da estrutura vazada de madeira ou contido pela pele do tecido.

As duas colunas erguidas por Nuno Ramos em *Cal 87* se impuseram naquele instante negando o caráter histórico assertivo da coluna e assumindo os riscos da futura ruína; mostravam justamente a impotência em construir algo que se pretenda ancorado na solidez e na permanência. No projeto de Nuno Ramos para a exposição montada na Funarte, havia também uma terceira coluna que não foi construída à época. Trata-se daquela feita com madeira calcinada e cinzas, que foi apresentada em 2013 no Centro Cultural Maria Antônia, em São Paulo, na exposição *Cal, pano, pau*, de curadoria de João Bandeira, uma remontagem da exposição de 1987. Contrastando com a alvura das colunas de cal, essa escultura incide no negrume da madeira queimada e na cor enlutada das cinzas de madeira, vestígios do que se acabou. Nela o luto silencioso se apresenta mais evidente.

São muitas as caras da Geração 80 da arte brasileira, a depender do momento, do lugar para o qual se olha, da história pessoal dos artistas, das condições de produção e circulação das obras. É um equívoco continuar a enquadrar a produção nacional tomando como modelo os discursos que vieram no bojo do alegre retorno à pintura e da exposição *Como vai você, Geração 80?*. A década passou pelo primeiro momento de abertura, redemocratização e alegria contagiante, mas depois foi atravessada por luto, desilusão, insegurança e medo.

A narrativa oficializada deu à pintura uma posição de elevado destaque, mas é fato que houve também, na mesma década, um desvio

da tradição pictórica. Com isso, muitas experimentações foram realizadas por artistas que não se acomodaram a uma modalidade, muito menos àquela que é impregnada de historicidade, e buscaram se expressar com outras categorias. Foi um momento muito fértil para a transformação da arte brasileira, que se renovou por meio das pesquisas realizadas com materiais provenientes de contextos diversificados da vida cotidiana, da hibridação de linguagens e de suportes, do diálogo com a produção de gerações anteriores e dos novos encaminhamentos dados à equação arte e vida.

Ainda em plena vigência da ditadura militar emergiu a necessidade de pensar, discutir e propor políticas públicas para o segmento homossexual da população. Em 1980 foi fundado em Salvador o Grupo Gay da Bahia, primeira organização social de defesa dos direitos dos grupos que se distanciavam da heteronormatividade. Tendo aumentado o preconceito em decorrência da Aids, os artistas investiram-se de coragem e começaram a assumir a identidade gay, inserindo suas narrativas autobiográficas nos próprios trabalhos artísticos. A autobiografia, aliás, tomou uma abordagem inteligente e apresentou-se como um recurso de autoinvestigação sem usar um tom mezinho e ensimesmado; ao contrário, mostrou-se na complexa busca por ser eco do outro.

Observando o olhar crítico dos artistas lançado sobre os acontecimentos e fenômenos do mundo, atentando para o grande compromisso com a pesquisa de linguagem e com a experimentação de materiais e suportes, considerando os assuntos inovadores de que eles trataram, percebe-se que estavam profundamente mergulhados no espírito da época, que suas poéticas surgiram das especificidades daquele tempo e lugar, mas que, por sua radicalidade estética, por sua verdade existencial, por sua capacidade de escrutinar os dispositivos da arte e do sistema de arte, eles formaram um legado de grande relevância para as gerações posteriores, capaz de ressoar agora, quatro décadas depois.

se tornou professora e pesquisadora em 1992.

SIRON FRANCO
Goiás Velho, GO, 1947
Vive em Goiânia, GO

Mudou-se com a família para Goiânia em 1950. Frequentou, desde os 12 anos, o curso livre de artes da PUC-Goiás. Começou a trabalhar fazendo e vendendo retratos. Em 1969 mudou-se para São Paulo, onde residiu até 1971. Na década de 1980 desenvolveu um conjunto de trabalhos sobre o acidente radioativo com césio-137 em Goiânia, em 1987, incluindo pinturas, desenhos e esculturas. Essa série inaugurou o caráter politicamente engajado que passou a ser central em sua prática desde então. Durante a década de 1980, participou da *20ª Bienal de São Paulo* (1989).

SOLANGE PESSOA
Ferros, MG, 1961
Vive em Belo Horizonte, MG

Graduou-se em artes pela Escola Guignard, onde também ministrou aulas de escultura. Cria instalações, desenhos, pinturas e esculturas que promovem experiências sensoriais profundas. Desde a década de 1980, incorpora em seu trabalho materiais orgânicos como terra, musgo, couro, cera, penas, cabelo e outros. Em suas obras, cria formas enigmáticas que originam uma atmosfera ancestral. Sua prática adota uma relação íntima e ficcional com a paisagem do Sudeste brasileiro e as conexões conceituais entre o corpo e a natureza.

SÔNIA PAIVA
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Vive em Brasília, DF

Multiaartista, em suas obras mescla o artesanato e tecnologias digitais. Graduada em educação artística pela UnB (1990), pós-graduada em artes pela Escola de Arte Byam Shaw, em Londres (1994), com mestrado em artes e

tecnologia (2006) e doutorado em processos composicionais para cena pela UnB. Nessa instituição, atua como educadora nas disciplinas de encenação e coordena o projeto de extensão continuada Laboratório Transdisciplinar de Cenografia. Criou o Parque de Produções, espaço que abriga o desenvolvimento de projetos envolvendo diversas práticas como pintura, design gráfico, e texto, entre outras.

SPIRITO SANTO
Rio de Janeiro, RJ, 1947
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Doutor *honoris causa* em música pela UFRJ. Sua carreira artística começou aos 19 anos, fazendo teatro em Padre Miguel. Foi militante contra a ditadura civil-militar e preso em 1969, tendo ficado dois anos entre o DOPS e o presídio de Ilha Grande. Em 1973, iniciou sua pesquisa sobre músicas e danças de origem africana presentes no Brasil, especializando-se em composição e recriação de instrumentos tradicionais. Em 1975, criou o grupo musical Vissungo, que realizou a trilha sonora de diversos filmes e peças na década de 1980. Coordena o projeto Musikfabrik desde os anos 1990.

SUZANA QUEIROGA
Rio de Janeiro, RJ, 1961
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Formou-se em gravura pela UFRJ em 1983, onde também concluiu o mestrado em artes visuais, em 2002. Participou da exposição *Como vai você, Geração 80?* (1984), no Parque Lage, do qual foi professora e coordenadora, nos núcleos de gravura (1986-1988) e desenho (1988-1990). Desde os anos 1980 trabalha com uma ampla gama de meios e materiais, entre vídeos, performances, instalações, infláveis, pinturas, desenhos e esculturas. Sua produção discute questões relacionadas aos fluxos no tempo e no espaço.

Notas

- 1 MORAIS, Frederico. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, edição especial Como vai você, Geração 80?, p. 6-11, jul./ago. 1984.
- 2 GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, minha mãe fazia mapa astral legal. "Geração 80" ou como eu matei uma aula de arte num shopping center. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, edição especial Como vai você, Geração 80?, p. 13-8, jul./ago. 1984.
- 3 MORAIS, *op. cit.*
- 4 *Id.*, 68/88 – No balanço dos anos. In: SERAFIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 103.
- 5 LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson/Sesi, 1995.
- 6 *Ibid.*

Amanda Tavares

Entre as muitas pessoas com quem falamos ao longo de quase dois anos, volta e meia alguém pontuava que nos anos 1980 se vivia, sim, o presente, mas, naqueles anos, as cabeças também estiveram viradas para o céu e voltadas para o futuro – ou futuros: de política, meio ambiente e economia a tecnologia, comunicação de massa, saúde ou arte, futuros foram colocados em discussão, imaginação, descrença, curso e disputa naqueles anos.

Olhando em perspectiva, de cá para lá, daquele futuro feito presente, o período entre 1978 e 1993 (do fim do AI-5 à queda do ex-presidente Collor e ascensão de Itamar Franco) corresponde a um momento de inflexão importante na história e historiografia sobre o Brasil e a arte no país. Infelizmente e ainda bem, o tempo nos fez herdeiros de projeções, negações, ações e articulações gestadas ou nascidas naqueles longos 1980, marcados por processos de transição em diferentes instâncias. Com seus reflexos e legados, seguimos nos confrontando e sendo confrontad_s, em maior ou menor grau.

De artistas, curador_s e pesquisador_s de diferentes gerações a instituições, espaços de arte e coleções, foram quase 400 conversas realizadas pela equipe curatorial como um todo. Tivemos também a colaboração fundamental de 17 consultor_s,¹ de todas as regiões do país, que nos ajudaram com novos nomes, epicentros, referências, confidências, reflexões, contatos e histórias. Testemunhos e partilhas de quem (diferentemente de nós três) podia olhar e contar de lá para cá; de quem começou a atuar no campo da arte e da cultura no recorte proposto e segue atuante, elaborando e reelaborando suas próprias revisões críticas sobre o período e o que se consolida como arte contemporânea no país desde então.

SUZETE VENTURELLI
São Paulo, SP, 1956
Vive entre São Paulo, SP
e Brasília, DF

Trabalha com performance, intervenção urbana, *gamearte*, arte generativa e inteligência artificial. Iniciou seus estudos em desenho e plástica no Mackenzie e cursou mestrado, doutorado e pós-doutorado entre a França e o Brasil. Atuou como professora no Instituto de Artes da UnB, onde contribuiu para o desenvolvimento de pesquisas em arte e tecnologia. Entrelaçando a investigação artística com o pensamento coletivo, busca se contrapor à lógica produtivista associada a uma abordagem utilitária da tecnologia, subvertendo seu uso e sugerindo outras formas de perceber a realidade.

TADEU JUNGLE
São Paulo, SP, 1960
Vive em São Paulo, SP

Formou-se em comunicação social pela USP (1980). Durante a graduação, começou a desenvolver trabalhos em arte postal, poesia visual e videoarte. Em 1978, seu poema adesivo *FURE FILA / FAÇA FIGA / FUJA DO FARO DA FERA* ficou conhecido na USP. Em 1980 editou revistas de poesia e tornou-se, junto com Walter Silveira, um dos pioneiros do grafite poético no Brasil com os dizeres “ORA H” e “ÉDIFICIL”. No ano seguinte foi estudar na Universidade Estadual de São Francisco, nos Estados Unidos. Com Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli, fundou o grupo TVDO, que desenvolveu trabalhos experimentais em vídeo. Participou da *19ª Bienal de São Paulo* (1987).

TÉTI WALDRAFF
Sinimbu, RS, 1959
Vive em Porto Alegre, RS

Artista e arte-educadora. Tem licenciatura em educação artística pela Feevale, de Novo

Hamburgo (1979), e em artes plásticas pela UFRGS (1984), além de bacharelado em artes plásticas com habilitação em desenho pela mesma instituição (1986). Frequentou o curso de desenho de Carmen Moralles no Ateliê Livre de Porto Alegre entre 1980 e 1982. A temática da natureza perpassa suas obras em toda a sua trajetória. Na década de 1980 produziu desenhos com escala cromática aberta e vibrante e composições que mesclam paisagens com elementos abstratos.

THETIS SELINGARDI
Campo Grande, MS, 1954
Vive em São Paulo, SP

Em 1970 frequentou os cursos de pintura realizados pela Associação Matogrossense de Artes e o ateliê de Humberto Espíndola. Produz pinturas, esculturas e colagens, frequentemente abstratas e marcadas por traços expressivos e cores intensas. Organizou-se com artistas como Ilton Silva, Maria Augusta Cambará, Conceição dos Bugres, Humberto Espíndola, Nelly Martins, Therezinha Neder, Reginaldo Araújo, Dalva Barros e Jorapimo para formar um circuito de artes em Mato Grosso do Sul.

TIZUKA YAMASAKI
Porto Alegre, RS, 1949
Vive em São Paulo, SP

Mudou-se para Brasília em 1970, onde cursou arquitetura na UnB. Quando a instituição foi fechada, passou a estudar cinema na UFF, no Rio de Janeiro. Nesse período, realizou alguns curtas-metragens. Um de seus professores foi o cineasta Nelson Pereira dos Santos, com quem desenvolveu a revista *Luz e ação*. Colaborou ainda com Glauber Rocha, Lael Rodrigues e Paulo Thiago. Em 1978 fundou sua própria produtora, a CPC. Nos anos 1980, passou a dirigir filmes, dentre os quais *Gaijin – os caminhos da liberdade* (1980), *Parahyba mulher macho* (1983) e *Patriamada* (1984).

Priorizamos artistas que estavam começando sua formação e inserção no campo da arte e da cultura naquele período. Com o interesse pela reunião, ainda inédita, de produções da época de todos os estados do país num mesmo espaço-tempo, cada escolha foi uma renúncia discutida e negociada, desde artistas pertencentes ao recorte até aquel_s de gerações anteriores que influenciaram os anos 1980 e/ou foram atuantes ao longo daqueles anos. Ainda que não incluídas, essas pessoas nos acompanharam na pesquisa e definição de artistas e núcleos. Nesse sentido, ainda que robusta, *Fullgás* é um recorte do período (traçado a partir de escolhas e limites cronológicos, temáticos, logísticos; de custo, de negociações e da possibilidade ou não de acesso a determinadas obras, acervos, trabalhos e registros), pensada com o desejo de contribuir para as revisões, reflexões e desdobramentos sobre a arte e sua relação com a cultura e o Brasil daquele período; e também, e sobretudo, como forma de olhar e agir sobre/com o presente.

Ao redor e dentro do recorte temporal, muitos eventos-marcos podem ser assinalados para pensar a produção artística no Brasil à época, a depender de onde e para onde se olha. A diversidade e complexidade de contextos e acontecimentos, de norte a sul do país, e o modo como reverberaram a partir de seus epicentros podem variar e muito de lugar para lugar. Nós partimos do nosso tempo, pensando mais em *momento* do que em *movimento*² nos 1980; com a cabeça inclinada para movimentações da época nas diferentes regiões. Essas movimentações tanto encabeçam os núcleos quanto os atravessam. No vaivém do tempo, esperamos que outras se façam vistas.

* * *

Artistas que começaram a produzir no período, dentro e fora do Sudeste, que participaram ou não da exposição *Como vai você, Geração 80?*, nos diziam, ao serem contatad_s, que não pertenciam àquela geração, por não estarem ou se sentirem vinculad_s àquele espaço e aos debates associados ao evento. Por um lado, essa reação inicial nos reiterava que, em diferentes regiões do país, o sentido da expressão “Geração 80” e as discussões associadas a ela no campo da arte no Brasil consolidaram a exposição do Rio de Janeiro como um paradigma, de fato, *incontornável*. Por outro lado, as negativas nos ajudavam a encontrar novas entradas e fluxos a partir do que as pessoas nos contavam sobre suas trajetórias, influências e contextos de produção. Na exposição, elas negociam lado a lado sua acomodação e diálogo no mesmo espaço, parede ou painel.

Em telefonemas, videochamadas, mensagens, e-mails, cafés e visitas virtuais e presenciais, ouvimos sobre as viagens de dias dentro de um ônibus para levar trabalhos até uma exposição, o cochilo sob a marquise do Ibirapuera na *Bienal de SP*, a tela enviada como encomenda simples pelo correio; sobre a vitória-régia de papel queimada em performance e os incêndios (do MAM-Rio à Amazônia); sobre a importância dos salões de arte para um mínimo contato com a produção de outras regiões; sobre a reconfiguração de cenas locais com a chegada de pessoas e a abertura de cursos e espaços públicos e privados de arte, as fotos inspiradas na iconografia das bandas de rock, a importância do cinema, da música, da imagem; sobre as pesquisas e experimentações formais, as jornadas e os dribles para conseguir o acesso a revistas, livros, materiais, equipamentos e catálogos vindos do exterior, o processo de edição de revistas de arte no Brasil, a expansão da cultura de massa e a reflexão sobre o povo e a cultura popular; sobre a relação com a tecnologia na última década de uma sociedade analógica, o fetiche pelos eletrodomésticos e eletroeletrônicos, o telefone público mais próximo como contato no “currículo”, os satélites, o curso de eletrônica por correspondência para a realização de um trabalho, a passagem do cometa, a noite oficial dos óvnis, como se fazia uma TV pirata; sobre as cartas abertas que confrontavam os artistas nos jornais, a violência no campo, os desdobramentos da crise ambiental e climática; sobre a raiva, o machismo, a loucura, os estigmas, a violência e o preconceito que levaram ao silêncio e à discrição como forma de proteção e sobrevivência, a partida de amores, familiares e amigos para outras regiões, países e mundos; sobre a obra que chegou em casa depois da morte do artista, os pêsames e mensagens de solidariedade; sobre os esforços e estratégias de criação e manutenção de acervos e memórias, culpados impunes, as pessoas anistiadas; sobre as dificuldades de conservação de negativos fotográficos, além de acervos pessoais e institucionais, os acervos comunitários, a profissionalização do artista e do mercado

TÕRĀMÚ KĒHÍRI
(LUIZ GOMES LANA)
São João Batista, AM, 1947
Vive em São Gabriel da
Cachoeira, AM

Estudou na escola da Missão Salesiana e, em 1968, começou a transcrever partes da tradição oral de seu clã, os Kêhíripôrã, por meio de seu pai, Umusi Pârökumu. Em 1978, traduziu e ilustrou a mitologia desana da criação do universo, compondo o primeiro livro escrito por uma pessoa indígena no Brasil: *Antes o mundo não existia*, de 1980. Em 1990, fundou a União das Nações Indígenas do Rio Tiquié. Transcreveu e ilustrou várias narrativas míticas, sendo responsável, com seu primo Feliciano Lana, por retratar a cosmologia desana.

TUPINÃODÁ
São Paulo, SP,
1983 — 1993

Grupo formado em São Paulo por Milton Sogabe, José Carratu e Eduardo Duar, tendo contado mais tarde também com os artistas Jaime Prades, Carlos Delfino, Alberto Lima, Cezar Teixeira, Claudia Reis, Rui Amaral e Ciro Cozzolino. Seu nome faz referência a um poema de Antonio Roberto de Moraes, inspirado na apropriação lúdica da palavra “tupi” de seus versos. Inseridas no cenário de uma geração de grafiteiros dos anos 1980, as intervenções urbanas do grupo também envolveram performances e instalações, frequentemente realizadas nas pontes de conexão entre os bairros e o centro da cidade.

TV VIVA
Olinda, PE, 1984

Criada pelo Programa de Comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire, em Olinda, Pernambuco. O grupo, composto de Cláudio Barroso, Claudio Ferrario, Eduardo Homem e Didier Bertrand, entre outros, realizava sua programação de

maneira itinerante até 1994, visitando bairros periféricos de Olinda e Recife. Seus primeiros trabalhos retratam o cotidiano dos bairros em que eram exibidos, com telões que circulavam semanalmente pelas comunidades. Pioneira no conceito de TV popular alternativa, também trabalhou com vídeos educativos e institucionais.

UBIRAJARA FERREIRA
BRAGA
Itariri, SP, 1928
— Franco da Rocha, SP, 2000

Esteve internado no Complexo Hospitalar do Juquery com diagnóstico de esquizofrenia desde 1959. Aos 58 anos, começou a pintar no Ateliê de Arte do Complexo, reestruturado em 1986. Passou a dedicar muitas horas a sua produção artística, registrando sua identificação como artista plástico em um cartão de visitas que imprimiu na gráfica do Complexo Hospitalar. Teve uma vasta produção, que hoje compõe cerca de 30% do acervo do Museu Osório Cesar, em São Paulo. Suas obras trazem cenas da vida cotidiana, questões íntimas, acontecimentos do mundo, retratos, símbolos e figuras lendárias.

VALESKA SOARES
Belo Horizonte, MG, 1957
Vive em São Paulo, SP

Estudou arquitetura na Universidade de Santa Úrsula e especializou-se em história da arte na PUC-Rio. Começou a integrar exposições na década de 1980. Mudou-se para os Estados Unidos em 1992, onde cursou mestrado, no Pratt Institute, e doutorado, na New York University. Produz pinturas, esculturas, instalações e vídeos. A dualidade é central em sua poética, tanto com relação ao uso de materiais contrastantes quanto à oposição de sentidos. Ressalta a transitoriedade e a impermanência, frequentemente por meio do

de arte de lá para cá; sobre o difícil acesso a algumas instituições e coleções, as demandas da disponibilização dos acervos no formato digital; sobre as obras e os registros que não sobreviveram ao tempo, os trabalhos que não foram feitos para sobreviver, os que nunca tiveram registro, por opção, falta de recursos ou boa condição de armazenamento.

Ainda que não tenhamos dado conta de incluir todas essas histórias, achamos fundamental reunir e disponibilizar em vídeo³ o depoimento das pessoas participantes sobre suas produções, experiências e impressões da época. De suas casas, ateliês, bibliotecas e escritórios, do Acre a Alagoas, de Roraima ao Rio Grande do Sul, do Brasil à Europa e aos Estados Unidos, elas concederam-nos testemunhos que dão a ver a complexidade e a diversidade de percursos à época, formando um outro arquivo para futuras pesquisas e projetos.

* * *

Deixamos os largos 1980 como os encontramos: com muitos desejos, percursos, desilusões e conquistas; algumas linhas cruzadas e muitas pontas soltas, cada fio numa direção. Impossível passar tudo junto num mesmo buraco de agulha. Nem cogitamos tentar.

Como no filme estadunidense, fomos lançados *de volta para o futuro*, o do pretérito e o do presente, do que poderia ao que poderá. Recebemos de volta debates e perguntas que fizemos e aos quais ainda nos vemos enredados, mesmo que arrematados a outros pontos, como a discussão sobre a valorização da pintura; a experimentação de linguagem e as demandas de mercado; a internacionalização de pautas e agendas políticas, artísticas e culturais; o modo como dispositivos digitais e avanços tecnológicos são incorporados na arte e no cotidiano enquanto assunto e linguagem; o sentido e a intenção que esse uso assume no trabalho com arte; o trabalho com acervo e memória como forma de elaborar e agir no presente; as políticas de aquisição de acervo, a precarização de instituições e do trabalho com arte; a cultura visual e seu lugar de formação; as mil facetas de sentido que as noções “povo” e “popular” disputam; as ações coletivas nas ruas, aldeias, florestas, refúgios, associações, festas, espaços públicos, privados, independentes; a arte e sua relação com a vida e com os movimentos civis, pautas raciais, sociais, ambientais e de gênero.

Na vertigem do tempo, outras pessoas virão conosco e depois de nós, ao nosso encontro e de encontro a nós. O importante é que venham. Com seus tempos e legados, seguiremos nos confrontando e sendo confrontad_s, em maior ou menor grau, infelizmente e ainda bem.

uso de materiais orgânicos que demarcam a passagem do tempo em suas obras.

VANIA TOLEDO
Paracatu, MG, 1945
— São Paulo, SP, 2020

Formou-se em ciências sociais pela USP (1973). Autodidata, suas primeiras experiências fotográficas se deram quando registrou a peça *O arquiteto e O imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal. Iniciou sua carreira em 1978 no jornal *Aqui São Paulo*, onde, ao lado de Antônio Bivar, cuidava de colunas de estreias e festas, e mais tarde se tornou editora de fotografia. Em 1981 abriu seu próprio estúdio e, ao longo dos anos 1980, colaborou com diversos jornais e revistas nacionais e internacionais, além de produzir capas de livros, discos e calendários.

VATENOR DE OLIVEIRA
Natal, RN,
1953 — 2024

Em 1974 mudou-se para o Rio de Janeiro. Entre 1986 e 1988, morou em Nova York, participando de exposições. Conhecido por retratar o caju em suas pinturas, o artista revela em sua obra a presença da infância vivida no Rio Grande do Norte. Em 2000 retornou a Natal, passando a chefiar o Núcleo de Artes Plásticas e o Departamento de Atividades Culturais da Capitania das Artes, onde permaneceu por nove anos. Em seguida, dirigiu a Pinacoteca Potiguar. Foi assessor do acervo das artes visuais da Fundação José Augusto.

VAULUIZO BEZERRA
Aracaju, SE, 1952
Vive em Salvador, BA

Vive em Salvador desde 1955. Começou a pintar de forma autodidata em 1970. Em 1976, ingressou na Escola de Belas Artes da UFBA. Em 1978 realizou sua primeira exposição individual e, em 1982, foi selecionado no Concurso para Projetos de Arte Experimental, em

Salvador. Suas pinturas dos anos 1980 são marcadas por composições com sobreposição de pinceladas marcadas e evocam elementos da cultura pop desse período, com figuras e textos. Além de sua produção artística, tem desenvolvido atividades como curador e crítico de arte em diversos meios, como jornais, revistas e livros.

VICTOR ARRUDA
Cuiabá, MT, 1947
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Aos 13 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, e na graduação se formou em museologia pela UFRJ. Em 1977, foi um dos responsáveis pela criação da Galeria Saramenha, na Gávea, que congregou diversos artistas durante as duas décadas seguintes. Em 1988, expôs no Studio d'Arte Giuliana de Crescenzo, em Roma, Itália, e, em 1989, a convite de Oscar Niemeyer, pintou o painel do foyer do teatro do Memorial da América Latina, em São Paulo. Entre desenho, gravura e sobretudo pintura, sua obra é marcada por temas como sexualidade, gênero, violência e o cotidiano do Rio de Janeiro.

VÍDEO NAS ALDEIAS
São Paulo, SP, 1986
Sediado em Olinda, PE

Projeto pioneiro de produção audiovisual indígena no país, voltado para o fortalecimento de identidades territoriais e patrimoniais por meio do audiovisual. Iniciativa do Centro de Trabalho Indigenista, conduzido por Vincent Carelli (Neuilly-sur-Seine, França, 1953) com os Nambiquara, foi criado em 1986 e tornou-se um centro de produção de vídeos e escola de formação audiovisual para pessoas indígenas. Sua trajetória permitiu criar um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil e produzir uma coleção de mais de 70 filmes, transformando-se em uma referência nesse campo.

Notas

- 1 Angella Schilling, Ayrson Heráclito, Cecília Bedê, Divino Sobral, Keith Tito, Lisette Lagnado, Marco Antonio Lima, Marcus Lontra, Marisa Mokarzel, Paulo Reis, Ricardo Basbaum, Sandra Makowiecky, Sânzia Pinheiro, Solange Farkas, Vania Leal, Vone Petson e Acervo Bajubá, projeto comunitário dedicado ao registro de memórias das comunidades LGBT+ brasileiras. Ver: <<https://acervobajuba.com.br/>>.
- 2 Apropriamo-nos, aqui, dos termos usados pela artista Karin Lambrecht em seu depoimento para o Arquivo Fullgás no qual ela fala: "Mais em momento do que em movimento nos anos 1980". Ver: <<https://youtube.com/watch?v=5dotqSi4RIA>>.
- 3 Ver Arquivo Fullgás (@arquivo_fullgás), disponível em: <https://youtube.com/@arquivo_fullgas>.

(Ipatinga, MG) vive entre São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ. Atua como pesquisadora e curadora em exposições e publicações de arte, além de projetos experimentais que relacionam arte e educação. É pós-doutora em artes pela UERJ e doutora em crítica e história da arte pela mesma instituição. É coordenadora editorial na *14ª Bienal do Mercosul*. Foi pesquisadora, assistente de curadoria e coordenadora dos programas públicos na *22ª Bienal Sesc_Videobrasil* (2023-2024).

Braulio Tavares

(Campina Grande, PB) vive no Rio de Janeiro desde 1982. Pesquisador de literatura fantástica, ganhou o Prêmio Caminho de Ficção Científica, 1989, com *A espinha dorsal da memória*. Cursou a Clarion Writers Workshop of Science Fiction and Fantasy, na Michigan State University (EUA). Compositor de música popular, tem canções gravadas por Lenine, Chico César, MPB-4, Tim Maia e Os Cariocas, Maria Rita, Antonio Nóbrega e outros. Ganhador do Prêmio Jabuti de Literatura Infantil, 2009, com *A invenção do mundo pelo Deus-Curumim*. Seu livro mais recente é *Cidade fumegante* (contos), pela Editora Escribas.

Divino Sobral

(Goiânia, GO) atua como artista, crítico de arte e curador independente, tendo recebido premiações para essas atividades concedidas pela Associação Brasileira de Crítica de Arte (2022), Salão Anapolino de Artes (2017), Prêmio Marcantonio Vilaça CNI/Sesi/Senai (2015), Situações Brasília Prêmio de Artes Visuais do DF (2014), dentre outros. Entre 2011 e 2013, dirigiu o Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Atualmente é diretor artístico da Cerrado Galeria, em Goiânia e Brasília, e curador do Programa de Residência Artística do NACO – Núcleo de Artes Visuais do Centro Oeste, em Olhos d'Água, GO.

(Belo Horizonte, MG) atua como professor no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem publicado textos e ensaios e organizado livros como *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte* (WMF Martins Fontes, 2018) e *O corpo vulnerado* (2024), com as reflexões de Maria Angélica Melendi em torno da arte latino-americana. Desenvolveu ainda curadorias como: *Festival internacional de fotografia de Belo Horizonte* (2013, 2015 e 2017), *Esses espaços* (Belo Horizonte, 2010), *Densidade local* (Cidade do México, 2008) e *Festival internacional de arte contemporânea – Videobrasil* (mostra histórica, 2023).

Flávia Rios

(Cachoeiro do Itapemirim, ES) vive no Rio de Janeiro, RJ. É socióloga, pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense, onde atualmente é também diretora do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Doutora e mestra em sociologia pela Universidade de São Paulo. Foi bolsista de pesquisa na Princeton University (EUA). Integra o programa de pós-graduação em sociologia da UFF. É coautora do livro *Lélia Gonzalez* (Summus, 2010). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Formação em Raça, Gênero e Justiça Racial do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Afro/CEBRAP). Coorganizadora dos livros: *Negros nas cidades brasileiras* (Intermeios/FAPESP, 2018), *Por um feminismo afro-latino-americano* (Zahar, 2020), *Raça e Estado* (Eduerj, 2022) e *Dicionário das relações étnico-raciais* (2023).

São Paulo, SP, 1961
Vive entre Nova York, EUA
e Rio de Janeiro, RJ

Estudou publicidade na FAAP. Em 1983, mudou-se para Nova York. Seus primeiros trabalhos são esculturas feitas de vidro, borracha e madeira. Em seguida, passou a se dedicar ao desenho, à pintura e à fotografia. A partir de 1990, começou a trabalhar com materiais inusitados – como areia, açúcar, chocolate e sucata – para retratar paisagens e personalidades públicas. Seus trabalhos aproximam o espectador por pautarem imagens de alta circulação do mundo contemporâneo.

VITÓRIA BASAIA

Rio de Janeiro, RJ, 1951
— Várzea Grande, MT, 2024

Mudou-se para Mato Grosso em 1981. Autodidata, começou na década de 1980 a produzir pinturas, desenhos, esculturas e objetos em uma prática diária, irmanada com a atuação como jornalista e agitadora cultural. No decorrer de sua experimentação com pigmentos naturais e materiais reciclados, transformou sua casa-ateliê em uma grande instalação chamada Casa Basaia. A partir de 1990 sua pesquisa foi difundida em diversos programas da UFMT. Em 2000 assumiu o cargo de conselheira no Conselho de Cultura de Várzea Grande. Suas obras frequentemente discutem o feminino, a maternidade e a sexualidade.

WILSON PIRAN

Nova Friburgo, RJ, 1951
Vive no Rio de Janeiro, RJ

Em 1969 mudou-se para o Rio de Janeiro para ingressar na Escola Nacional de Belas Artes, onde se especializou em pintura. De 1970 a 1984, passou a trabalhar como decorador de vitrines de joalherias e, na mesma época, participou de diversos salões de arte e exposições coletivas.

Em 1977 realizou sua primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes. Já na década de 1980, destacou-se por exibir suas palavras-objetos, apresentando nomes dos principais artistas brasileiros recobertos por purpurina. Integrou a mostra *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage.

ZUMVÍ ARQUIVO AFRO
FOTOGRAFICO
Salvador, BA, 1990
Sediado em Salvador, BA

Arquivo criado em 1990 na periferia de Salvador por Lázaro Roberto, Aldemar Marques e Raimundo Monteiro. Guarda e organiza a produção fotográfica dos três fundadores desde que, nos anos 1970, eles passaram a registrar atividades políticas e culturais relacionadas à cultura afro-brasileira na capital baiana, como protestos do movimento negro e blocos afro como o Ilê Aiyê e o Olodum. Seus registros foram exibidos na *35ª Bienal de São Paulo* (2023).

(Belém, PA) é ecóloga, pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi/Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, do qual foi diretora entre 2005 e 2009. É assessora da presidência da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). Docente de três programas de pós-graduação no Pará, todos ligados à Universidade Federal do Pará (UFPA) e da Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA). Agrônoma com doutorado em ecologia pela Universidade de Stirling, na Escócia, e mestrado em genética e melhoramento de plantas pela Universidade de São Paulo. Suas linhas de pesquisa envolvem estudos em ecologia de floresta, restauração florestal e dinâmica de usos da terra na Amazônia. É membro da Academia Brasileira de Ciências — ABC.

Leo Felipe

(Porto Alegre, RS) vive em São Paulo, SP. Trabalha atualmente no mercado de arte, mas já foi dono de bar, cantor de banda punk, DJ, produtor de festas, radialista, apresentador de TV, pesquisador acadêmico e curador. Lançando mão do humor e de estratégias literárias diversas como memorialística, registro epistolar, etnografia, reportagem, ensaio crítico e o *cut-up*, sua obra literária investe na ficção como modo de transformar o real (e vice-versa). Entre seus livros, destacam-se *a sex shop de drugs & food* (QuadradoCirculo, 2023); *A história universal do after* (nunc, 2019) — traduzido para o espanhol e lançado, em 2022, pela editora argentina Caja Negra —; e *A fantástica fábrica* (Pubblicato, 2014).

(Rio de Janeiro, RJ) vive em Denver, EUA. Trabalha como curador de arte moderna e contemporânea latino-americana no Denver Art Museum desde 2021. Doutor em crítica e história da arte pela UERJ. Curador-chefe de *Estalo, 14ª Bienal do Mercosul*, a acontecer em 2025. É parte da equipe curatorial da *Counterpublic*, trienal a ser realizada em St. Louis, EUA, em 2026. Entre 2017 e 2020 trabalhou como curador no MAC-Niterói. Dentre suas curadorias, destaque para a *22ª Bienal Sesc_Videobrasil* (Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2023-2024); *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil* (Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2022); e *Vaivém* (Centro Cultural Banco do Brasil, 2019-2020).

Tálisson Melo

(Juiz de Fora, MG) vive em São Paulo, SP. Curador, pesquisador e professor. Pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e doutor em sociologia e antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio na Yale University, EUA. Tem trabalhado em projetos de pesquisa artística associados a instituições acadêmicas e culturais de países em contextos muito diferentes. Como membro da Academia de Curadoria, curou a exposição *Atualização do sistema* (Museu Nacional da República), que recebeu o prêmio de melhor exposição de 2023 (regional Centro-Oeste) da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA).

Vera Cepêda

(Guarulhos, SP) vive em São Carlos, SP. Doutora em ciência política (USP), é professora na graduação e nos Programas de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGPol) e Sociologia (PPGS) da UFSCar. É líder do grupo Ideias e Intelectuais para o Desenvolvimento e a Democracia (CNPq) e diretora do Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento (CICEF). Desenvolve pesquisas no campo do pensamento político brasileiro (instituições, intelectuais e os temas desenvolvimento e democracia), capacidades estatais e políticas públicas para inclusão e equidade.

3NÓS3
São Paulo, SP, 1979 — 1982

Established in 1979, two of its three members, Rafael França and Mario Ramiro, began to work together during their studies of visual arts at the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP). Soon thereafter 3NÓS3 came into being with Hudinilson Júnior, a graduate in visual arts of the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP). Engrossed in discussions of conceptual art, the three artists came to occupy the space of the city of São Paulo through happenings and appearances in the streets, at monuments and art institutions.

Adélia Sampaio
Belo Horizonte, MG, 1944
Lives in Rio de Janeiro, RJ

After spending most of her childhood in an orphanage, she was adopted by a family in Rio de Janeiro in the late 1950s. She began to work at Dilfilm in a variety of capacities, and became involved with *Cinema Novo* in the late 1960s. In 1979, she made her debut as a director of short films. In 1984, she released her first feature film, *Amor maldito* (Accursed love), also serving as script writer and producer. This film is considered the first feature film made by a black woman in Brazil, in addition to being one of the pioneering efforts on the subject of lesbianism in Brazilian cinema.

Adir Sodré
Rondonópolis, MT, 1962
— Cuiabá, MT, 2020

He developed a most irreverent and singular way to portray his epoch: recording world events in a sharp ironic tone, selecting urgent issues arising from the intensifying socio-political and environmental struggles in the 1980s and 90s. He began his career at the Open Studio of the Cultural Foundation of Mato Grosso and joined a group of artists seeking to renew art in the state of Mato Grosso, participating in a series of group shows at the Museum of Art and Popular Culture at the Federal University of Mato Grosso.

Adriana Varejão
Rio de Janeiro, RJ, 1964
Lives in Rio de Janeiro, RJ

The beginning of her artistic career is marked by a period in which she took free courses at Parque Lage and developed a gestural experimentation with painting, embodying aspects that seem to indicate a study of composition and figurative representation. The late 1980s was a turning point in her work, when she came into contact with the city of Ouro Preto and elements of the Brazilian Baroque, which she appropriated and studied to explore the tensions of colonialism in the history of Brazil.

Adrienne Gallinari
Belo Horizonte, MG, 1965
Lives in Salvador, BA

She studied at the Guignard School in Belo Horizonte, and her early works

The Bank of Brazil presents *Fullgás – visual arts and the 1980s in Brazil*. Curated by Raphael Fonseca, alongside co-curators Amanda Tavares and Tálisson Melo, this original exhibition offers a wide array of Brazilian art in the 1980s.

Bringing together more than 300 works of art by artists from all corners of the country, the exhibition presents to the public a generation that experienced the cultural and structural transformations that Brazil underwent from 1978 to 1993. In addition to the works of art, the exhibition displays elements that make up the visual culture of that era, such as magazines, LP covers, pamphlets and other objects that reflect the impact that various types of media had on this period.

By realizing this project, the Bank of Brazil Cultural Center (CCBB) strengthens its commitment to value Brazilian art, draws generations closer to the art of the 1980s and helps bolster the connection between Brazilians and culture.

Centro Cultural Banco do Brasil

BB Asset, a Bank of Brazil company, is responsible for the management of over 1,200 investment funds for over 3 million people who seek to make their dreams come true.

A national leader in the investment fund sector, BB Asset holds around 20% of the market and manages a net worth of approximately 1.6 trillion¹. The company is also renowned for management quality, having received the highest ratings from credit rating agencies Fitch Ratings and Moody's.

Our investment solutions are available to fulfill our clients' wide variety of objectives. As a market leader, we understand that we have a responsibility to seek a kind of development that is responsible in terms of the environment, society, corporate governance and culture.

In our commitment to adding value to society, BB Asset sponsors initiatives such as the *Fullgás – visual arts and the 1980s in Brazil* exhibition. After all, we, the biggest investment fund manager in Brazil, believe that, just like the management of financial assets, investing in art and culture is also about improving the lives of people! And that is our purpose!

BB Asset: seek more for your investments!

BB Asset

¹ Data taken from the July 2024 ANBIMA ranking.

show signs of a recurring exploration of texture, color and line. Portraying scenes with human figures or geometric compositions, Gallinari's works convey an expressive force in tracings or brush strokes of chromatic blocks by leaving exposed all the markings of the process of drawing and painting. Over time, her work presents more introspective landscapes, written and woven through her lines.

Ailton Krenak
Itabirinha de Mantena, MG, 1953
Lives in the Krenak Indigenous Reserve, Resplendor, MG

An environmentalist, philosopher and writer, since the 1980s he has devoted his studies and his life to activism and the indigenous movement. In 1985, he founded the Indigenous Culture Center, an NGO in Serra do Cipó, Minas Gerais. In 1987, he played a central role in the National Constitutional Assembly, and together with representatives of the Union of Indigenous Nations, put forward a proposed amendment of the new constitution that was then coming into being. He is the first indigenous person to hold a chair at the Brazilian Academy of Letters.

Aimberê Cesar
Aracaju, SE, 1958
— Rio de Janeiro, RJ, 2017

In 1982, he began developing performances that made interaction inevitable, harnessing the energy of the present moment while rejecting traditional theatrical representation. His initial interest in performance was intuitive and lacked formal artistic training – a perspective that was transformed after meeting artist Márcia X, with whom he collaborated. He participated in the iconic exhibition *How Are You, 80s Generation?* (1984) at Parque Lage, where he also taught. In 1990, Cesar developed the concept of “zen nudism,” based on open-ended values surrounding nudity, which he perceived as a natural state of the human being.

Alex Červený
São Paulo, SP, 1963
Lives in São Paulo, SP

He received his training at workshops and free courses at the FAAP. During the 1980s, he studied painting, drawing and various printmaking techniques, in addition to exploring circus arts at the Piolin Academy and the Picadeiro Circus School. Using world history as well as his own experience as points of departure, he constructs paintings, drawings and prints by concatenating a variety of elements and characters, framed or stitched together by words, phrases and texts.

Alex Flemming
São Paulo, SP, 1954
Lives in Berlin, Germany

He studied film at the FAAP and attended the Faculty of Architecture and Urbanism at USP. In the early 1980s, after exploring the idioms of engraving and short films, he was awarded a Fulbright Fellowship to

study at New York's Pratt Institute, where he remained for two years. Subsequently, he moved to Europe, settling in Berlin before teaching at the National Academy of Arts in Oslo, Norway until 1994. Structured around a sequential series of works, his career is marked by an investigation of the human body and commonplace visual elements from daily life.

Alex Vallauri
Asmara, Eritrea, 1949
— São Paulo, SP, 1987

He arrived with his family in Santos in 1965. In the 1970s he moved to São Paulo to study visual communication at the FAAP, where he became a professor. In 1987, he became a pioneer in Brazil in the creation of stencil graffiti, portraying comic book characters. In the 1980s, he made use of xerography to produce mail art, notebooks and artist books. He studied graphic arts at the Pratt Institute in New York. In 1984, he took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition, as well as the 16th and 18th editions of the São Paulo Biennial (1981, 1985). Vallauri died in 1987 from complications related to Aids.

Alfredo Nicolaiewsky
Porto Alegre, RS, 1952
Lives in Porto Alegre, RS

In 1976, he graduated in architecture from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), where he also completed a master's degree (1997) and a doctorate in visual poetics (2003). In 1973, he began exhibiting his work at the Open Studio in Porto Alegre. In the 1980s, he made paintings and drawings using simple, economical and seemingly fragile materials, like cardboard and in the 2000s, he began focusing on the production of photographic and digital images. Nicolaiewsky is currently a professor at the UFRGS Institute of Arts. His work is grounded in memories and histories as well as social and popular issues.

Alice Vinagre
João Pessoa, PB, 1950
Lives in Recife, PE

Visual artist, her paintings are often made up of drawings, symbols, bodies, phrases and graphic signs alluding to a halfway point between dream and reality. Her works strain the boundaries between abstract and figurative representation, playing with silhouettes of elements and varying planes of transparency and thickness. Vinagre studied painting at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

Ana Amorim
São Paulo, SP, 1956
Lives in São Paulo, SP

She studied art at the FAAP, after which she went to live abroad for an extended period, where she gave her first performances. In the late 1980s, she wrote *Decisões contratuais* (“Contractual decisions”), a text that sets forth the fundamental guidelines of her work, inaugurating the *Projeto*

Essays

292
He-Man dances to a rock song recorded by Tom Jobim
RAPHAEL FONSECA

296
On Center Stage, Democracy
FLÁVIA RIOS

300
Connections: The 1980s Generation, Economic Crises
and the Uncertain Future Ahead
VERA CEPEDA

309
The Environment of the 1980s
LEO FELIPE

316
Zapping Through the '80s Generations in Brazilian Art
TÁLISSON MELO

322
For and Against Television
EDUARDO DE JESUS

329
The Mystery of the Mediascape
BRAULIO TAVARES

334
The Salt of the Earth: Seeds of Change
IMA CÉLIA GUIMARÃES VIEIRA

339
When night falls, money runs out, joy fades, and life
slips away – on the melancholy of the 80s Generation
DIVINO SOBRAL

346
Fullgas Back to the Future
AMANDA TAVARES

He-Man dances to a rock song recorded by Tom Jobim

RAPHAEL FONSECA

A few weeks before we started mounting “Fullgas: Visual Arts and the 1980s in Brazil” at the CCBB Rio de Janeiro, while listening to a playlist on Spotify that focused on Brazilian musical production during that same historical period, I repeatedly listened to “Festa do estica e puxa” (“Stretch and pull party”) by Xuxa. Released in 1987, the song is part of the singer and television host’s third album, “Xegundo Xou da Xuxa,” which followed the success of her 1986 album “Xou da Xuxa.”

As someone born in 1988 – and therefore part of a large generation of Xuxa’s “baixinhos” (“little ones”) – I had the pleasure of listening to this song at several parties from my childhood to recent times. I had never paid attention to the details of its verses and always focused on its classic chorus: “and everyone dances the grab, stretch and pull / and long live the Xuxa’s party.” A sequence of words – written by the brothers Bell Marques and Wadinho Marques, founders of the influential axé band Chiclete com Banana, created in 1980 – stuck in my head and began to echo as a summary of the relationships between images and popular culture during the 1980s in Brazil: “And the little ones are arriving in a spaceship / there’s even a scout dressed as a general / He-Man dances to a rock song recorded by Tom Jobim / while She-Ra was dating Skeletor in the garden.”

In addition to the reference to the spaceship that formed the stage for her television program, these verses attempt (and perhaps ridicule) the recent memory of the military dictatorship in Brazil – which ended in 1985 – and play humorously with the

American cartoons that were popular and included in the Xou da Xuxa itself. In a country that was breathing new air but suffering from a growing economic crisis, these words bring something liberating and luxurious that proposes a poetic license in its reference to Brazilian popular music and a desire to deconstruct a blatant nationalism during the military dictatorship.

Therefore, the fictional siblings He-Man and She-Ra are mixed with Tom Jobim – already at that time seen as a pillar of music and internationally institutionalized as one of the fathers of bossa nova – and rock, a musical genre associated with post-dictatorship youth in Brazil. There is a tremendous poetic openness in these verses and the composition of “Festa do estica e puxa”; even She-Ra and Skeletor, the cartoon’s heroine and villain, were caught making out in the garden – where have we come to!

With a smile, I began to think about how this narrative freedom is essential to the curatorial exercise that generated “Fullgas.” Right from the beginning of its conception, we needed to hold an exhibition with works dated exclusively during the 1980s, where we would bring together artists who began their careers in this historical period. Regardless of their ages – even though we know that most of them were between their twenties and thirties – it was essential to have as a criterion the concentration of works made in this period that savored the long-awaited beginning of the end of the military dictatorship. We were not interested in showing recent works or even works commissioned by these same artists; we wanted to

de Performance de Dez Anos (“10-year Performance Project” — 1988-1997), made up of daily mental maps that over the years worked their way into her subsequent work. Routine is established as a key element in her artistic thinking and approach to life. Her works are registers of daily life that follow her steps, bearing witness to her experiences and everyday relationships.

Ana Horta
Bom Despacho, MG, 1957
— Belo Horizonte, MG, 1987

She began her studies in Belo Horizonte in the 1970s, with courses in drawing and painting. She enrolled at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), specializing in printmaking, and went to summer school at the Guignard School. In the 1980s, she was an art instructor in early childhood education. During this time, she formed part of the generation of artists calling for a rehabilitation of painting, and took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition at Parque Lage. Her paintings are marked by nuanced chromatic studies, free brushstrokes and abstract forms. She died in a car accident in 1987.

Ana Linnemann
Rio de Janeiro, RJ, 1956
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She earned a degree in industrial design from PUC-Rio and a master’s in sculpture from the Pratt Institute in New York, where she lived until 2006. She also holds a doctorate in visual arts from the UFRJ. Her work, which includes sculptures and installations, explores three-dimensional forms through experimentation with various materials, techniques and technologies. Linnemann’s practice investigates the subtle transformation of objects in space, employing motors at times, and exploring invisible possibilities that do not immediately reveal themselves to immediate human perception.

Ana Maria Tavares
Belo Horizonte, MG, 1958
Lives in São Paulo, SP

She studied arts in the 1970s at the UFMG. She then moved to São Paulo, where she studied visual arts at the FAAP. She earned a master’s degree at the School of the Art Institute of Chicago, and a doctorate at the University of São Paulo, where she worked as an instructor from 1993 to 2022. In the 1980s, she took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition, and the 17th and 19th editions of the São Paulo Biennial (1983, 1987). Her early work began with experimentation with paint and printmaking, then she moved on to three dimensions through explorations of space and architecture, reflecting on the implications of modernism in Brazil.

Ana Miguel
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Lives in Rio de Janeiro, RJ

Ana Miguel began studying printmaking in 1979 at the Parque Lage School of Visual Arts and at the

Ingá Printmaking Workshop. She also studied anthropology at the UFF and would go on to study philosophy at the UnB. She lived in Barcelona from 1991 to 1994, founding and coordinating a studio at the Escola Taller d’Art in Tarragona, Spain. Having initiated her printmaking works, in the 1980s she started making sculptures and installations. Ana Miguel has also collaborated on theater projects, designing costumes and creating theatrical pieces. Her artworks explore different facets of life, human relationships and words, seeking to amplify subtleties and feelings.

Analu Cunha
Maceió, AL, 1964
Lives in Rio de Janeiro, RJ

Analu Cunha moved to Rio de Janeiro, where she graduated in visual communication from the UFRJ. She holds a master’s in visual languages from the same institution and also studied printmaking at the Ingá Museum and painting at the MAM-RJ. Cunha was a member of the Visorama Group along with Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó, Brigida Baltar and João Modés, among others. In the 1980s, she participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition and produced paintings, drawings and photographs. Over the course of her career, video art became an important medium through which she expressed herself. She is currently a professor at the UERJ.

Angelo Venosa
São Paulo, SP, 1954
— Rio de Janeiro, RJ, 2022

He began his artistic career studying painting, and in the 1980s discovered sculpture, the medium that he adopted for the rest of his life. He received a degree in industrial design from the Design School of the State University of Rio de Janeiro UERJ, and took courses at Parque Lage. In 1984, he became a member of the Lapa Workshop with other artists of his generation. Venosa developed his own language in three dimensions, keyed to a conjunction of organic and industrial materials, producing suggestive organic forms that seem to point to an ancestral past.

Antonio Cerezo
São Francisco do Itacema,
Xapuri, AC, 1962
Lives in Rio Branco, AC

Born near Rio Branco, he decided to move to this city as a young man, where he developed an early interest in art. Active in the art scene of the state of Acre since the 1980s, he studied at Senac, where he later taught. His works, which include drawings and paintings, reflect themes from his surroundings, such as critical depictions of life in the rubber plantations and portrayals of regional events, such as the state’s traditional *festas juninas*. He was also involved in Catholic movements, having been engaged in activism in the Estação neighborhood, one of Rio Branco’s most traditional areas.

hold a historical and retrospective exhibition. Secondly, when we began our research directly with artists, many people reported the end of Institutional Act No. 5 in 1978 as something that changed the beginning of their careers and allowed for unimaginable freedoms in the early 1970s.

Delving deeper into our research, we also noticed how the election of Fernando Collor de Melo – the first president democratically elected by direct vote after the end of the military government in the country – was an episode that left a scar: his term as president was cut short by the desire for his impeachment, in 1992. In 1993, his vice-president, Itamar Franco, came to power, and there was a new election in Brazil that elected Fernando Henrique Cardoso, who in 1994 would launch the Plano Real, changing the Brazilian currency and economy, leaving marks on the country to this day.

We already had our “stretch and pull party”: what if our “1980s” began in 1978 and lasted until 1993? How about these fifteen years instead of the ten that already seemed so suffocating for this project’s ambitions? When in doubt, we prefer to grab, stretch, and pull.

Another essential element of this project is its geographic scope: it made no sense to perpetuate a particular narrative endorsed in the historiography of art in Brazil regarding the centrality of the artistic scenes of Rio de Janeiro and São Paulo. It is inevitable – look at the statistics about the artists included in this project – that these two cities, the most significant economic centers in Brazil to this day, have great importance and prominence in discussions about visual arts and culture in the country, but what was produced in states that are not part of the Brazilian Southeast? What were the artists who lived in recently institutionalized places, such as Mato Grosso do Sul (1979), Rondônia (1981), Amapá, Roraima, and Tocantins (all created in 1988), producing?

Another desire that ran parallel to this was to include works produced in languages other than painting, a medium closely related to the new political and hedonistic context being experienced in the country and

associated with the slow solidification of an art market. While many of the artists gathered here at least began their careers experimenting with drawing and painting – and the latter, undeniably, has a significant presence in the selection of works in this exhibition – other artists built entire careers using photography, video, the use of new digital technologies and even the construction of objects. Focusing the discourse on production during the 1980s in Brazil exclusively on painting seems like an abbreviation of much more winding paths.

Based on the diversity of languages we had gathered here; we took a step back. We asked ourselves: if we are dealing with a decade that has already been stretched by our curatorial desires and working with people who are inserted not only in the institutional systems of visual arts but in parallel circuits such as design, music, advertising, television, and cinema, would it make sense only to select objects seen as “works of art”? Considering the circulation of images in this historical context, is there any doubt that magazines with their sensationalist headlines, vinyl records, and celebrities such as Roberta Close, Pelé, and Luiz Caldas had a more significant media reach than any of the visual artists we show here? Instead of following an elitist separation, deconstructed by the artists gathered here, between the so-called “mass culture” and “high culture,” we made a little mess and established intersections between materials from the most diverse origins and image statuses.

While we worked, speaking simultaneously with hundreds of artists, we continually discussed ways to name this exhibition and its different sections. Initial research led us to think of images and artists in different narrative blocks. Some trajectories made much sense alongside others, just as some artists produced images that could lead them to different interpretative layers. Pop music always haunted us in our discussions and leisure time; organically, we began to name the exhibition sections based on various songs composed and released during the 1980s in Brazil.

In the first version of this project, the first section of the exhibition was called “Você me abre seus braços e a gente faz um país” (“You open your arms to me and we make a country”), a quote from “Fullgás,” composed by Antônio Cícero and Marina Lima, part of the singer’s 1984 album of the same name. After many back-and-forth discussions about the titles of the sections, these verses grew between us and led us to another conclusion: what if the exhibition were called “Fullgas”? If the reader observes my trajectory, you will realize that I adore titles consisting of just one word. There is something enigmatic about it that brings them closer to a non-specialist audience, just like the name of a party, a series, a film, or, of course, the title of a song.

The approximately four minutes of this track have echoed in the social memory of Brazil for forty years. Now, after the opening of the exhibition, no word seems to make more sense to name it than this one; it is a poetic play between a full tank necessary to build a new nation and praise for the brevity of life, its pains, and loves. The fleetingness of this long decade of the 1980s and the roller coaster Brazil went through still cradles and inspires us daily.

Looking at the other sections of the exhibition, our ears tried to gather other equally iconic songs and artists whose research pointed in different directions. “Que país é este” (“What Country is This”), the first section of the exhibition that revolves around the tensions between the end of the dictatorship and the beginning of democracy in Brazil, is named after a song by Legião Urbana, a rock band from Brasília. The section “Beat acelerado” (“Accelerated Beat”), in turn, with all its desire to bring to the public some of the euphoria, pleasure, and passion for affirmation of the present so common at this time, was named after a song by the band Metrô from São Paulo.

The Paraná native Arrigo Barnabé and his “Diversões Eletrônicas” (“Electronic entertainments”) set the tone for the third section of the exhibition about the many technological innovations that have amazed and astonished the world

beyond color televisions. Traveling to Mato Grosso do Sul, “Pássaros na garganta” (“Birds at the throat”) is titled after a song by Tetê Espíndola and brings together artists and images that reflect on the changes, tragedies, and hopes surrounding the environment and climate. Finally, and with a great hint of melancholy, “O tempo não para” (“Time doesn’t stop”), a quote from Cazuza’s song, brings together works that reflect on the brevity of life, the Aids epidemic in the country and the finitude of the so-called 80’s Generation.

Once the list of works and the sections that make up “Fullgas” was solidified, it was a unique experience to see everything physically installed side-by-side, the placement of works and their dialogue with the architectural proposals made by Juliana Godoy and the design by Estudio Margem. What would this exhibition be without including its long and practically uninterrupted lilac carpet? This color, present in LPs, clothes, and even paintings from the 1980s, gives the exhibition an immersive tone permeated with discreet nostalgia.

In the center of the exhibition rooms, the architecture team designed a series of furniture made of iron and painted in color variations ranging from pink to purple. They were specially designed to bring together several smaller scale works and, purposefully, like a teenager’s bedroom in the 1980s, suggest a more significant fragmentation similar to a small narrative puzzle. On these structures, we see, for example, posters, drawings, paintings and photographic records of performances living side by side. Some of these pieces of furniture also have space for objects and tube televisions – in fact, we chose only to have vintage televisions in the exhibition. This temporary arrangement allows, for example, an Ayrton Senna helmet to be placed next to works by Dupla Especializada and the clothing of one of the Paquitas. Next to them, a tube television displays a work by Sandra Kogut. Has the grab-stretch-and-pull gone too far?

Outside the exhibition rooms of the CCBBs, usually at their entrances

Arrigo and Frederico Fonseca
Recife, PE, 1954 /1965
Live in Recife, PE

Brothers Arrigo and Frederico form an artistic duo renowned for their prints, drawings and paintings. They began their trajectory in Olinda before moving to João Pessoa in 1971, where they established ATHELIER 58. In 1987, they moved back to Olinda and published *Das Calçadas de Olinda*, a book of prints featuring the inscriptions found in the city’s sidewalks. In the 1980s, they frequented the Guianases Printmaking Workshop and were members of the Portinari and Gergório Bezerra Brigades, as well as the Henfil Brigade together with Luciano Pinheiro, Eudes Mota, Cavani Rosas and Plínio Palhano.

Arlete Soares
Valença, BA, 1940
Lives in Salvador, BA

She moved to Salvador as a child with her family. She majored in Pedagogy. During Brazil’s military dictatorship, she migrated to Paris, France, where she began photographing. She founded and ran the Editora Corrupio publishing house for over 40 years. In 1972, she created the *ZAZ Photography Group*, which traveled to cities surrounding Salvador to exhibit photographs. From 1986 to 1987, she took pictures of the Bahia-based groups of artists and politicians seeking to reestablish ties between Bahia and Africa to promote sociocultural and artistic exchanges. One year later, the *Casa do Benin* was established in the neighborhood of Pelourinho, in Salvador.

Arnaldo Garcez
Manaus, AM, 1967
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He moved to Rio de Janeiro in the late 1970s, where he studied drawing, painting, sculpture and printmaking at Parque Lage. Since 1977, he has created drawings and paintings inspired by his explorations with natural pigments, focusing on human figures. In 1983, he traveled to Germany to study expressionism and lithography. Upon returning to Brazil, he partnered with Funarte to create the *Urucum e Carvão como Elemento de Linguagem* art-education workshop, aimed at fostering creativity among the Amazonian population.

Artmosfera
Florianópolis, SC, 1983— 1987

Group founded by Mauro Tortato, Renato Ribas and Saulo Pereiras, along with art education students from the University of the State of Santa Catarina and it later relied on the participation of José Luiz Kinceler, Maurício Muniz and Paulo Whitaker. Initially influenced by abstract expressionism, the group was formed at an exhibition held in the hall of the Education Department of Florianópolis. Artmosfera sought to question the commodification of art by presenting works without any signs of authorship. They then moved to outdoor spaces with interventions and

environmental art experiments, building large sculptures made of bamboo and reclaimed wood in the university’s public spaces.

Artur Matuck
São Paulo, SP, 1949
Lives in São Paulo, SP

He graduated in arts from the USP and pursued postgraduate studies at the University of California. Matuck is one of the pioneers in art and technology in Brazil. He not only earned his doctorate in arts at USP, but teaches it there as a full professor. He participated in the 16th, 17th, 19th and 20th editions of the São Paulo Biennial (1981 to 1989). Since 1995, Matuck has explored the hybrid forms of textual creation between human agents and computational systems through the *Literaterra/Landscape* Project. His work explores the intersections between art, science and technology. He coordinated the Perform Group and has organized the Acta Media Symposium on Artmedia and Digital Culture since 2002.

Arthur Bispo do Rosário
Japarutaba, SE, 1909
— Rio de Janeiro, RJ, 1989

In 1938 he had a revelation on his mission in life, when he was sent to a series of psychiatric institutions and diagnosed as a paranoid schizophrenic. In 1989, the year he died, he staged his first major exhibition dedicated to his work: *Registros de Minha Passagem pela Terra*, held at Parque Lage. During the long period that he lived in hospitals and asylums he made use of mugs, silverware, buttons, sheets and his own uniform to produce sculptural and embroidered objects that he kept in his room.

Aurea Katsuren
Campo Grande, MS, 1956
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She is an artist and art restorer with a degree in fine arts from the UFRJ. She joined the Mato Grosso do Sul art scene in 1987 when she participated in the 6th Salon of Visual Arts, winning second prize. In 1990, she lived in Germany, where she developed gestural paintings using handcrafted brushes inspired by Japanese calligraphy. She has also restored over 10,000 paintings that range from the 17th century to contemporary works. Her own paintings are characterized by geometric forms and the presence of linen, which she uses on her canvases.

Ayrson Heráclito
Macaúbas, BA, 1968
Lives in Salvador, BA

An artist and curator, he received a degree in artistic education from the Catholic University of Salvador. Teaching and research are striking elements in Heráclito’s journey. He works as a professor at the Federal University of Recôncavo da Bahia. Readings of Friedrich Nietzsche and Joseph Beuys directly influenced his artistic thinking at the start of his career, when he was immersed in discussions of philosophy and aesthetics. He engaged

and functioning as a kind of welcome for the public visiting, there is a newspaper stand that functions as a time machine. We selected magazines, books, and vinyl records that bring to the public a little of the discursive excesses of the fifteen years on which this exhibition is based – from the pages of humor magazines to those that cautiously announced inventions such as home computers. This newsstand, an urban piece of furniture that tends to disappear from large urban centers due to the growing use of cell phones, is almost a museum object, an archive of itself – always, however, radiant with a beautiful hint of our usual lilacs.

Once the exhibition opened, our creative energies were deposited in this publication that brings together not only photographic documentation of the project – featuring images of its first venue, CCBB Rio de Janeiro – but also opens new interpretative doors to the production of art and image during the 1980s. We chose to have two content sections: the first is dedicated to the panoramic photographs of the exhibition taken by Rafael Salim and the documentation of all the works whose copyrights were granted to us by their owners. The pictures here follow a specific spatial narrative that respects the path of the public’s body in the first assembly of the exhibition.

Although the ten new articles gathered here echo the five sections of the exhibition in some way, they have their order that indicates a movement from the macro to the micro, from discussions on the fields of History, Sociology, and Economics to a slow dive into Literature, Visual Arts and science fiction until we arrive at more existential and even memorialistic reflections by the curators of the exhibition. Authors from different fields of knowledge purposefully did all these texts and wrote very dissonantly. Therefore, this is not a publication about “the visual arts” but the complexity of dealing with any precise historical context.

As we could not avoid doing in a project with such an encyclopedic nature, this publication also includes biographical entries on all the artists gathered here. While some of these

people have artworks in major international museums that result in an online search returning thousands of results, other artists have never shown their work outside their hometowns. This asymmetry of institutionalization leads us to believe that this publication could become an essential space for research in the future. It is only fair that we at least offer the public an introduction to their careers, hoping that in-depth research on some of these names will emerge.

Finally, this project has another equally important element: the Arquivo Fullgás (“Fullgas Archive”), created specifically for the digital platforms of YouTube and Instagram. The artists participating in the exhibition were invited to give an online interview about their careers, the works shown, and their impressions of the 1980s. With free access to the internet, this interface becomes an important document for studying the history of art in the country and learning about artists who had asymmetrical opportunities. After dealing with the unexpected and sad passing of some artists featured in this exhibition in the months following its opening, this archive can be read as an effort to combat oblivion and the passage of time. We know that we will not overcome the certainty of death, but while we are here, why not pay homage to the individuals who have been making art for four decades and are part of a generation before ours – that of the “little ones” who constitute the curatorial, architectural, design and part of the production teams of this exhibition? Paying homage is the least we can do.

Without further ado, I must say goodbye – our spaceship, the one announced in “Stretch and Pull Party,” is about to take off again. I hope that this book – and this exhibition – provide readers with moments as unusual and polysemic as imagining that one day, He-Man could dance to a rock song recorded by maestro Tom Jobim. May the future reserve us curatorial combinations between cartoon characters, icons of Brazilian popular music, and dance steps.

Fullgas spacehip says goodbye to Earth – kiss, kiss, bye, bye.

FLÁVIA RIOS

The public voices and sentiments at the end of the 1970s and throughout the 1980s expressed democratic yearnings. Nationally influenced by leftist political movements, the new unionism, and student mobilizations, they reemerged on the scene with a plurality of collective subjects employing multiple ways of engaging in politics and culture. Black people, women, indigenous people, *quilombolas* and members of the LGBTQ community questioned the authoritarian rule of the State, the so-called good morals of society as well as the inequality and social hierarchies that had been around for centuries.

In sync with the liberation struggles of African countries and the effects of the struggle for civil rights, the activist generations of the 70s and 80s, who shaped Brazilian social antiracist movements, built their identities to the sound of soul music – James Brown in particular – and later, to the music of pop star Michael Jackson and Tina Turner, the Queen of Rock. Leaving their solid-colored clothing in the closet, the youth took to the streets donning colorful looks. On their heads, black power hairstyles replaced wigs and hair-straightening creams, typical of the previous decade, the ‘golden years.’ In the overall look, jean jackets and bell-bottom pants adorned the transgressive bodies. For women, skin-lightening makeup gave way to vibrant colors, especially pink and red lips: contours of the counterculture that would take over in the 1980s.

Before presenting itself in the public arena as a force to combat prejudice and sexual and racial inequalities, social movements staged an aesthetic for political protest. Black pride messages contained, for example, in Jorge Ben’s song “Zumbi” fueled the dance clubs of the big Brazilian cities. The album covers of Tim Maia, Gilberto Gil and Milton Nascimento were true works of art that placed black protagonism front and center. In addition, protest messages and body movements conveyed the irreverence of the *quilombos* and the images of queen Nzinga and Zumbi. It was a moment where culture and politics became intertwined.

In the political arena, 1978 was a key year for the major strikes that spread across Brazilian cities. A renewed political ideology emerged from the *ABC Paulista*, lending new meaning to labor movements and paving the way for the strengthening of struggles in the factories. Worker strikes not only demonstrated the power of the unions, they also demonstrated how engaged people were despite living under a military dictatorship (1964-1985), with all its forms of repression and wage suppression. The struggle for better working conditions and salaries mobilized thousands of workers across the country and encouraged the political organization of various sectors in Brazilian cities.

Alongside this vibrant mobilization, feminism gained its own spotlight.

with these themes based on his inquiries into the sociopolitical meanings of Christianity and its symbols projected onto reality. Subsequently, he began to investigate the various forms assumed by the body of the Afro-diaspora and to express it in his work.

Barrão
Rio de Janeiro, RJ, 1959
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He began his career as a self-taught artist, and was a member of the Grupo Seis Mãos (1983-1991). He took part in the collective exhibition *How Are You, 80s Generation?* at Parque Lage. Since then he has worked in various mediums, particularly sculpture. The outline of each of his works results from a scavenging of references and materials: glasses, cups, jars, garden statues and other everyday objects, which he assembles before breaking them into pieces. From these shards he constructs fanciful compositions that seem to grate against the original function of the objects.

Beatriz Milhazes
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She develops her works from a minute observation of colors, arabesques, patterns and ornaments. Whether working with painting, collage, printmaking or sculpture, her process is distinctly guided by the juxtaposition of different elements, techniques and textures, that together seem to generate a chain reaction. She received a degree in art at Parque Lage and took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. In the 1980s, she was part of a movement of artists who embraced painting and active engagement within the studio.

Bel Borba
Salvador, BA, 1957
Lives in Salvador, BA

Borba is a sculptor, painter, draftsman, muralist and urban interventionist. He enrolled in the School of Fine Arts at the UFBA in 1976, where he began applying airbrush techniques to his works, a practice he carried out for several years. In the 1980s, he primarily focused on painting, experimenting early on with different materials and arriving at works that were often comical and that seemed to reintroduce surrealist contours. Borba then began creating street mosaics, many of which can be found in the cities of Salvador, Madrid and New York, establishing a dialogue between the elements that make up urban spaces, such as bus stops, trees, stones, posts, tunnels, walls, hillsides and avenues.

Benedito Nunes
Cuiabá, MT, 1956–2020

A painter and draftsman, Nunes started painting in 1978 while attending the Cultural Foundation Open Studio, where he would go on to become an instructor from 1984 to 1987. His early drawings and paintings depicted his surroundings, capturing scenes from his everyday life. Over time, Nunes

started to register day-to-day life in a city that was constantly expanding, documenting the rapid transformation of its landscapes. In the 1980s, he included materials such as cardboard, wood, canvas, tin and aluminum into his artworks. He produced murals and panels of varying dimensions throughout Cuiabá.

Bia Medeiros
Rio de Janeiro, RJ, 1955 — 2024

Medeiros graduated in art education from PUC-Rio. In the late 1970s and early 1980s, she lived in France, where she earned her master’s degree in aesthetics and her doctorate in arts at the Sorbonne. In Paris, she taught at the Adac Galerie Atelier from 1984 to 1988. Upon returning to Brazil, she became a professor at the University of Brasília, where she developed activities that culminated in the Corpos Informáticos collective. Medeiros’ works unfold in various media, such as drawings, interventions and performances, and they explore the relationship between art and technology, particularly in telematics, making her one of Brazil’s pioneers in teleperformance.

Brigada Henfil
Recife, PE, 1988 — 1989

It was created by Amauri, Cunha, José Paulo and Maurício Castro and it later contemplated artists such as André Cardoso, Aurélio Velho, Fernando Augusto, Flávio Emanuel, Gileno Gomes, Jacaré, José Paulo, Marcelo Figueiredo, Marcio Almeida, Maurício Castro, Regina Carvalho and Ronaldo Câmara. They practiced painting outside academic settings, experimenting freely with murals while touching on contemporary political issues.

Brígida Baltar
Rio de Janeiro, RJ, 1959 — 2022

She began her studies at Parque Lage in the late 1980s, and was a member of the group Visorama, which held debates on issues of contemporary art in the 80s and 90s. Her poetics took root from gestures of everyday life in her home studio, and from the collection of materials and elements of domestic life, a pursuit which lasted for ten years. She has worked with video, performance, sculpture, photography and drawing. Her works are distinguished by their intimacy with the body and the notion of home derived from her personal experience.

Caetano de Almeida
Campinas, SP, 1964
Lives in São Paulo, SP

He studied arts at the FAAP in the 1980s. During this period he attended printmaking workshops at the Pinacoteca in São Paulo. He has a master’s degree in visual poetics from the University of São Paulo (USP). In the 1980s he began to exhibit his works, embarking upon reinterpretations of illustrations from encyclopedias. His investigations into images and representational techniques exhibit a plethora of twists and turns, shuttling

It fought for women’s emancipation, equal pay in the labor market, and the increased presence of women in the political life of the Brazilian state. Women fought to end male control over women’s bodies. They brought the issue of domestic violence into the public sphere, drawing society’s attention to the social problems caused by sexist behavior and practices that led to irreparable family traumas.

The front pages of alternative newspapers conveyed the great effort made by women to combat gender stereotypes that reinforced their socially subordinate roles. In its final editions, the *Brasil Mulher* periodical highlighted the congresses focused on women’s status in society and spoke of the campaigns in favor of public policies that established daycare centers. It was no coincidence that the major slogan of that era was “that which is private is political”. Politics had become a bodily matter, not a battle fought with guns.

In the outskirts of Brazil’s major cities, poor women – heads of households and workers in both formal and informal sectors of the economy – took to the stage of democracy and put the fight for citizenship front and center, following in the footsteps of women’s emancipation while resorting to the language, colors and practices of communities, favelas and the suburbs. Among these lower-income groups, women’s struggles became intertwined with elementary social demands, such as calls for basic sanitation in areas of cities that still lacked electricity, running water, garbage collection and sewage treatment. The fight of these women, many of whom were mothers and solely responsible for taking care of their families (whether in terms of affection, care, financial support, educating their children or organizing their households), shaped collective mobilization – and the cry of the peripheries echoed on the central streets.

Against heteronormativity, new political identities joined the stage. Once-marginalized individuals and social groups hidden in the remote corners of society brought their

modes of life and social experiences into the spotlight. The desire for transgression permeated the political environment. Newspapers like *Lampião da Esquina* brought together people, topics, groups, intellectuals, artists, teachers and students. Resorting to humor and colorful analysis, they promoted sexual liberation in the streets, nightclubs and public squares. They called for an end to the hypocrisy of Brazilian society. Coming out of the closet and out of the ghetto represented a break with the traditional family and its colonial values.

Intense political agitation, the return of political exiles and election campaigns for various legislative and executive positions across the country – all these events provided the pro-democracy movement with more momentum. It was the era of political mobilization for *Diretas Já* (Direct Elections Now) and the process of constitutional reform. From the perspective of civil society, it was also a decisive moment for the institutional grounding of Brazilian feminism in light of the creation of the National Council for Women’s Rights.

On the international level, the “Decade of Women” was unfolding, marked by the Nairobi Conference in Kenya, where, in the presence of activists and parliamentarians, representatives belonging to non-governmental organizations stood out. Over the course of the decade, women organized in the public sphere, opening various spaces for political action, whether in the state, civil, or transnational arenas. The newspaper *Mulherio* was unparalleled in terms of documenting the proposals and actions of women, highlighting the unmistakable voice of philosopher Lélia Gonzalez.

In the context of an ebullient civil society, the Black women’s movement gained momentum within the arenas of black activism and feminist activism, a fact that was reflected in the numerous collectives that emerged throughout the country and the organization of meetings and congresses. BrAids, turbans, natural hair and clothing made from African fabrics adorned the figures of the people who sought to break with the

social order. The *Nzinga* newsletter, a Black feminist publication, narrates this story to perfection. Geledés, an organization founded in 1988 by Sueli Carneiro and other Black activists, remains active to this day, reinforcing its commitment to this political agenda.

In those years, an additional event helped fuel this vibrant social movement: the centennial of the law that ended slavery in Brazil. Filmmaker Zózimo Bulbul seized on this occasion and released his documentary *Abolição* (Abolition), highlighting the continuity between past and present in terms of the lives led by black people.

On the institutional front, Black civil and parliamentary leaders waged an intense struggle on a symbolic level, rejecting the ideology of racial democracy by refusing to celebrate the centennial of May 13th (the date marking the abolition of slavery). On the institutional level, they proposed bills and regulations aimed at ensuring the universalization of human, social and civil rights along with cultural rights.

At the heart of these public debates, the Brazilian Constitution of 1988, known as the “Citizen Constitution,” began guaranteeing rights to *quilombolas* (the descendants of historical communities founded by slaves who escaped from servitude). The term “*quilombo*” had previously been used almost exclusively by academics and a few social activists, though it gained new contours in Article 68 of the Act of Transitional Constitutional Provisions, which granted territorial rights to the descendants of *quilombos* who were occupying their lands. This legal framework also sparked public discussions, as the implementation of the law required a clear definition of the terms *quilombo* and *quilombola*. Anthropologists alongside Black and *quilombola* social movements played a crucial role in developing new perspectives on *quilombos* in Brazil, shaping the legal process and opening a new legal framework for territorial rights in the country.

Indigenous populations played a key role in the debates over land and cultural rights. In opposition to the

indigenous policies of the military dictatorship, numerous indigenous assemblies were held over the course of a decade, from 1974 to 1984, bringing together various communities and ethnic groups in a forceful effort to change the legal status conceded by the state to Indigenous peoples. This collective effort ensured that leaders of indigenous movements had a voice in the struggle to restore democracy.

In the fight for redemocratization, indigenous voices were prominent throughout the constitutional process. In this emblematic context, the actions of Chief Raoni Metuktire and the memorable speech and performance given by Ailton Krenak became more visible. These voices united to challenge national stereotypes that depicted Indigenous peoples as savage, naive and primitive. The fight against these confabulations, which sought to diminish the Indigenous communities by stripping them of autonomy and their identity as collective subjects, became louder in the protests and struggles for their territories, traditional ways of life and for a new Brazilian Constitution. Among the key victories of the Indigenous movements were the right to legal emancipation, ending the State’s guardianship over Indigenous peoples. Two other significant achievements were the mandatory demarcation of Indigenous territories and the right to preserve their ways of life, as well as the protection of the practices of their traditional knowledge.

The apex of those years was the great democratic pact enshrined in the Constitution. The generations that inherited the counterculture joined forces with the fervor of the green and yellow generation, both aspiring to rebuild Brazil as a truly democratic nation from top to bottom. A new pact was needed. Middle-class groups, along with the working classes from the entire country, organized pro-democracy caravans. They elected their representatives and mobilized to ensure their presence, representation and voice in the public debates that lit up the esplanades of Brasília and reverberated across every corner of the country.

between figurative and abstract art. With an interest in narratives of art history, he avails himself of a vast domain of visual imagery, making use of a variety of materials such as wood, brass, wire mesh, acrylic, copper and encaustic painting.

Caito
São Paulo, SP, 1952 — 2020

A sculptor, painter and architect, in 1972, he studied architecture at the Braz Cubas College of Architecture and Urbanism in Mogi das Cruzes, São Paulo. He exhibited his work at the 20th São Paulo International Biennial in 1989. During the 1970s and 1980s, he focused on objects and sculptures. His early works, made from materials like leather and fur, plastic and iron, explored their malleability, textures and volumes. Some of his works are in the public domain and can be found in places like São Paulo’s Parque da Luz and in its subway stations.

Carlito Carvalhosa
São Paulo, SP, 1961 — 2021

He received a degree in Architecture from the USP. In 1982, he joined the Casa 7 studio, with Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro and Rodrigo Andrade. During this period, his works exhibited large dimensions, frequently inclined towards gestural painting, characterizing his participation in the 18th São Paulo Biennial (1985). In 1989, he received a fellowship from the German Academic Exchange Service and remained in Germany until 1992. His work centered around painting, printmaking, sculpture and drawing, denoting an exploration of the expressive dimensions of matter and the aesthetic properties of his materials.

Carlos Sena
Mairi, BA, 1952
— Goiânia, GO, 2015

He moved to Goiânia in 1973, where he worked as an artist, curator, professor and cultural manager. He earned a degree in drawing and fine arts from the Federal University of Goiás and completed a master’s degree in advertising art and symbolic production at the University of São Paulo. For 25 years, Sena taught at UFG’s Faculty of Visual Arts, contributing significantly to the establishment of its art gallery and cultural center. Sena’s work, which consists of paintings, drawings, objects, installations and digital media, reveals a symbolic iconography of the 1980s that centers on themes like sexuality and mass communication.

Carlo Zacquini
Varallo, Italy, 1937
Lives in Boa Vista, RR

A Consolata missionary, Carlo Zacquini arrived in Brazil in 1965. He spent years in Roraima with the Yanomami people, dedicating himself to studying and learning their language and culture. He provided healthcare assistance to indigenous peoples threatened by diseases that resulted from illegal mining invasions. In 1978, Zacquini participated in the

commission to create the Yanomami Park. He was a member of the Pro-Yanomami Commission which, in 1992, resulted in the demarcation of the Yanomami Indigenous Territory. He coordinated the Center of Indigenous Documentation (Boa Vista): an archive that conserves the history of the indigenous peoples in the state of Roraima.

Carlos Fiuza
Maceió, AL, 1964
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He holds a bachelor’s and teaching degree in philosophy (1990) from PUC-Rio, as well as a master’s (1995) and doctorate (2001) in education from the same institution. He participated in the *Como vai você, Geração 80?* exhibition (1984) at Parque Lage. During the 1980s, his works reimagined elements of nature through memory and form reconstruction, often blending painting and monotype, with references to the coastal landscapes. He is currently a researcher and professor at the Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública, in Rio de Janeiro.

Carlos Nader
São Paulo, SP, 1964
Lives in São Paulo

Carlos Nader graduated in radio and TV from the University of São Paulo (USP) and started his career producing short documentaries. His video art works rose to prominence in the 1980s when he was awarded several audiovisual awards. Nader’s films, which blend different artistic languages, have a strong essayistic approach. He focuses on the complexity of contemporary Brazilian culture, investigating anonymous figures as well as well-known personalities. His work addresses identity, the sensation of time and the relationship between humans and the camera. He has developed works in collaboration with poet Waly Salomão.

Chico Machado
Santo Ângelo, RS, 1964
Lives in Porto Alegre, RS

Chico Machado graduated in painting and drawing from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) and earned his master’s degree and doctorate in visual poetics at the same institution, where he currently teaches. He began his career as a comic book artist, co-founding the magazine *Kamikaze*. Upon graduating, he committed to painting, drawing and sculptures, while also working as a set designer, illustrator and costume designer. Machado was a member of the band Aristóteles de Ananias Jr. His artistic practice stands out for its use of interactive and technological elements, having been influenced by both popular and high culture. His works mix low and high-tech materials and experiment with sound media and acoustics.

Accompanying all these struggles and manifestations of the yearning for liberty, equality and citizenship was democracy itself: the great star that seized Brazil’s center stage in the penultimate decade of the 20th century.

References

- Danielle Bastos Lopes, *O movimento indígena na Assembleia Nacional Constituinte*. Master Thesis. UERJ, São Gonçalo, 2011.
- Eder Saber, *Quando novos personagens entram em cena*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- Flávia Rios; Viviane Freitas, “Nzinga Informativo: redes comunicativas e organizacionais na formação do feminismo negro brasileiro”. *Cadernos Adenauer*, São Paulo, v. 1, 2018.
- James Green, *Além do Carnaval, a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2022.
- José Maurício Arruti; Givânia Maria da Silva, “Quilombos”. In: Flávia Rios, Márcio André dos Santos, Alex Ratts (Orgs.), *Dicionário das relações étnico e raciais contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- Lucas Pedretti, *Dançando na mira da ditadura: Bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.
- Natália Neris, *A voz e a palavra do movimento negro na Constituinte de 1988*. São Paulo: Casa do Direito, São Paulo, 2018.
- Viviane Freitas, *Feminismos na imprensa alternativa brasileira: Quatro décadas de lutas por direitos*. Jundiá: Paco, 2018.

VERA CEPÊDA

We don't just want food/ We want food, fun, and art/ We don't just want food/ We want a way out anywhere./ We don't just want food/ We want drinks, fun, ballet/ We don't just want food/ We want the life that life wants.
Titãs, "Comida," 1987

ART, HISTORY AND
MATERIAL LIFE

Connecting the Brazilian economic landscape of the 1980s with the rich artistic production of that period requires a few initial considerations. The first consideration is the fundamental acknowledgement of the interlacing, the visceral connection of art with the world as it is experienced, with the reality of everyday life. The artist, as an "author," is the product of the environment that his or her work seeks to express, understand, criticize, surpass and even overcome. In this exchange, layers of time and matter are established in a back-and-forth process that picks out parts of reality, resignifying them or placing them on a different existential and sensorial plane. A work of art cannot be reduced to the historical period in which it was made, but neither can it free itself from it or ignore it – which does not mean it must give into its weight.

But what is this historical period, this era and context that reverberates so strongly in the styles and themes of art? A synchronic point within a temporal process in motion. It is a

historical framework forged by traits, problems and specific arrangements that, on a macro level, impact the entirety of social life in a given chronological period (which usually consists of national events) and that, on a micro level, impact each and every individual inserted in this complex.

It is on this temporal-social canvas that the energies of the past and the shadows of the future meet, mediated by the present moment. The solution it encounters dislocates historical, social, political, economic and cultural contexts, displaying them in a gallery of canvases and frames, connected by this constantly shifting flow. None of them are identical, though some may be similar or related, but they are all attached to this common axis of historical dynamics.

The 80s generation may be examined here through the lens of artworks, though it could also be analyzed through the lens of the political context, the mentality in vogue or the economy. According to the powerful analysis of German sociologist Karl Mannheim,¹ a generation is composed of individuals who participate in a shared temporal moment, facing the same agenda of issues that are absorbed and internalized by each agent according to their class, inclination, education and profession. The internalization of historical conditions is the challenge that is offered to each generation, thus resulting in the transformations

Chico Tabibuia
Silva Jardim, RJ, 1936
— Casimiro de Abreu, RJ, 2007

Tabibuia began sculpting regularly in the 1970s. A self-taught artist, he engaged in various activities, but worked primarily as a woodcutter, collecting tabebuia wood from the Atlantic Forest. He frequented an Umbanda temple as a cambono, absorbing archetypes from African religions, especially the figure of Exu. His works often feature phallic patterns and characteristics associated with masculinity and femininity, evoking mythological figures and archetypes. In the late 1980s, he started working with cedar, mahogany and other types of wood.

Ciro Cozzolino
São Paulo, SP, 1959
Lives in São Paulo, SP

In 1980, he enrolled in the São Paulo College of Fine Arts. The following year, he traveled to Europe, living in Madrid before moving to Paris, where he became Arthur Luiz Piza's assistant in 1982. The following year, he studied at the École Supérieure des Beaux-Arts. In Brazil, he participated in the 1984 exhibition *How Are You, 80s Generation?* at Parque Lage. In the 1990s, he participated in the Tupinãodá Group and, together with Arthur Lara and Carlos Delfino, founded Rastronautas. His paintings, prints and drawings, often expressive and humorous, engage with elements of pop art.

Claudia Ferreira
Rio de Janeiro, RJ, 1955
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She is a photographer and historian. She has documented global feminist movements since the 1980s and has worked as a correspondent for publications such as *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* and *Correio Braziliense*. Ferreira has also collaborated with agencies like Sipa Press and Cone Sur Press. Additionally, she has worked as a still photographer on short and feature films and has documented significant theater and musical performances in Rio de Janeiro. Currently, she is an associate researcher with the Postdoctoral Program in Cultural Studies at the UFRJ and the Oral History and Image Laboratory at the Fluminense Federal University.

Claudio Goulart
Porto Alegre, RS, 1954
— Amsterdam, Holland, 2005

Goulart studied architecture at the University of Vale do Rio dos Sinos (Unisinós) and arts at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). In the 1970s, he traveled to Europe and settled in the Netherlands, where he lived until his death from complications related to Aids in 2005. During his time spent in Amsterdam, he participated in numerous exhibitions and artistic projects across several countries. His work, which contemplates photography, video and installations, explores the body as a protagonist and as a receptacle not just

for experiences and memories, but also for the political and economic issues of contemporary society.

Corpo Piloto
Brasília, DF, 1986 — 1992

In the 1980s, Brasília witnessed a generation of artists and researchers that explored performance as a new form of expression. In 1986, at the University of Brasília, Suzete Venturelli, Luiz Ribeiro, José César Silva and Rômulo Andrade – students of the extension course *Aesthetics and Fine Arts: From the Transvanguard to New Painting* – formed Corpo Piloto. The group sought to highlight the relationships between art, body and city through aesthetic processes that differed from traditional art forms, resorting to ephemeral artistic practices.

Cria do Guará
Brusque, SC, 1990 — 1992

Cria do Guará was a performance group established by artist Sílvia Teske and included students and artists from her hometown, among whom were Luciano Mafra, Édio Bertoldi, Zinho Roux, Rochelle Zandavalli, Osmar Teske, Nathalia Schlosser, Leonete da Silva and Margarida Pavezzi. The group's proposal was aligned with the proposal of the Guará Group, founded in Florianópolis in 1986 (of which Teske was a member). Their objective was to offer a critique of everyday life through performances and ironic and irreverent interventions in public spaces. They sought to create a sense of awkwardness and alter the way such formal experiences were perceived.

Cristina Canale
Rio de Janeiro, RJ, 1961
Lives in Berlin, Germany

She studied drawing and painting at Parque Lage, where she also took part in the collective exhibition *How Are You, 80s Generation?* In the 1990s she moved to Germany, a decisive period of transformation in her work with painting and drawing. Little by little she undertook to dissolve geometric structure in compositions that gradually began to disclose landscapes with mountains and valleys – becoming progressively more richly endowed with texture deriving from the thickness of the paint amid traces of the structured fabric of the canvas.

Cristina Salgado
Rio de Janeiro, RJ, 1957
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She majored in genetics at the UFRJ in 1978 and earned her master's in communication and culture as well as a PhD in visual languages from the same institution. She studied drawing and painting with Roberto Magalhães and Rubens Gerchman, and lithography with Antonio Grosso at Parque Lage, where she participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition in 1984. She explores the human body in her sculptures and paintings, bringing out the tension between the human and the inhuman. She has taught at the State University of Rio de Janeiro (UERJ) since 1997.

of that time, pushing the process forward through the subsequent action of these agents.

The art of the 1980s, the foundation of the Fullgás Project, portrays the Brazil of the late 70s and early 90s. The profound changes that were underway demanded a lot from the members of this generation. The greater a crisis and its consequences, the greater the need to rethink reality: to understand it and to envision its transformation. Art possesses both these features, for it is a powerful language we have at our disposal to understand the world and also a means of opening our eyes in aesthetic terms. In this brief text, the art of the 80s will be examined through the lens of the economy, which will be viewed as a fundamental component of this generation's experience.

AND HOW PROFOUND WAS THIS
GENERATIONAL CRISIS?

I not only experienced it as an individual, but later reflected on it as an object of academic research. It was very profound, marking a turning point in both world and national history.

In order to understand the 80s generation, one must widen his or her horizons, respecting the magnitude of the process as opposed to mere chronology. When the crisis becomes visible and unavoidable, we see that it stems from earlier events. The disruptions that unfolded during the "lost decade of the 1980s" (hyperinflation, economic stagnation, rising poverty and inequality as well as disruptions at the political level) started earlier with the global rise in oil prices and high interest rates (1974). The accumulation of corrosive effects, which worsened over the course of the 80s, would only come to an end with the creation of the Real Plan in 1994, and the conclusion of the political transition toward a more stable democratic system. The 1980s, therefore, were caught between these extremities, but it was during this period that the crisis became particularly severe.

I would like to highlight four changes that took place on the international level:

- the fall of the Berlin Wall (1989) and the end of the Soviet Union (1991), marking the end of the Cold War;
- the increasing vulnerability of the political-economic arrangement known as the Welfare State (the social democratic model);
- the emergence of neoliberalism;
- and the consequences of the global oil and interest rate crisis of the mid-1970s.

When added up, these events brought the post-1945 geopolitical order to a close, accelerating globalization and promoting the *End of History* (with the victory of the liberal model) or the *End of Utopias* (which predicted the overcoming or taming of the most aggressive forms of capitalism, which displayed very potent ideologies since the beginning of the 20th century).²

One final consideration regarding the changes that impacted and weakened the Brazilian economy is connected to the Third Industrial Revolution, a revolution guided by radical technological transformations (computerization, automation, new industrial components and materials) and the introduction of Toyotism: the logic adopted for organizing the links in national and transnational production chains. The global economic landscape was accelerating in terms of time, productivity and competitiveness.

The intensive use of technology led to another consequence: the weakening of the role of human labor, deemed by many authors as a crisis in the world of labor.³ The modern economy, which opened up as the result of mercantilism and the First Industrial Revolution – and even the later steel and machine-based revolution of the end of the 19th century (the Second Industrial Revolution) – had always relied on human activity, even though such activity was increasingly associated with machines. But nothing compares to the decentralization of labor that began in the 1970s and 1980s. And this matters because it is labor that generates income, consumption and the survival of individual families,

while also offering social mobility, identity and a place in the world.

Such were the broad terms and structural changes within the modern capitalist economy that the 1980s generation experienced, internalized and had to adapt to (even without being fully aware of what was going on, grasping for the outlines of a phenomenon that would only unleash its full potential some years later). Such terms and changes modified the generation's expectations in terms of employment, income and social status. On top of this, a national economic crisis was unfolding, producing structural changes in the background. Young adults and the youth at large had a sense that the rug was being pulled out from under them. They would go on to witness the implosion of the very economic order they were preparing to enter and on which they were relying.

THE BRAZILIAN ECONOMY – THE INNER-WORKINGS AND CRISIS OF INDUSTRIAL MODERNIZATION

Brazil's post-1974 context reflected global structural transformations (such as the technological shifts brought about by the Third Industrial Revolution) and the new competitive order imposed by globalization. Additionally, it had to put up with the impact of the oil and interest rate shocks, which affected the economies of nations in different ways depending on the structure of their economic systems, which, in turn, were divided into developed, developing and poor countries. Putting aside the effects that impacted developing and poor countries, what interests us here is an examination of the burden that rising oil prices and interest rates (the cost of money for the global financial circuit) placed on a developing economy like Brazil during this period.

In the period we will be examining, Brazil's economic history is marked by two major configurations: the primary-export model, shaped by the demands of the Portuguese metropolis in the territory it had then annexed, and the subsequent effort to overcome this model through a national-developmental program.

According to Caio Prado Júnior,⁴ in the first configuration the

occupation of territory carried out by the Portuguese metropolis gave rise to an economy characterized by large estates (a necessity from the perspective of intensive and expansive agricultural and mining activities aimed toward external trade), the adoption of slave labor and the subordination of all economic activity to the demand and needs of the international trade circuit. Extensive monoculture (or the gold cycle) represented both modern economic activities (because they were oriented toward the maximization of profit), and non-modern activities (because they expressed a non-individual and non-rational labor ethos that ran counter to classic bourgeois entrepreneurial practices and did not generate multiplier effects in the national economic system). Prado's thesis on the "meaning of colonization" helps us understand how, despite producing so much wealth in the 18th and 19th, Brazil nonetheless remained a backward, peripheral economy, incapable of taking a leap toward industrialization, which was viewed as the mature stage of modern capitalist economies.

In the second configuration, according to Celso Furtado,⁵ the hegemony of the primary-export model was viewed as a form of underdevelopment, the reason behind Brazil's backwardness and an obstacle that needed to be overcome. Awareness regarding the country's underdevelopment led to the adoption of a new model for Brazil: one that was driven toward modernization and coordinated by planned state action, which became known in the literature as national-developmentalism. Introduced in part during the Vargas Era, national-developmentalism was the form that Brazil's modern economic revolution took on, remaining the dominant model from the 1930s to the 1970s.

The initial period, from 1930 to 1945, was marked by the emergence of a political project aimed at nation building through economic transformation and the first steps toward building state capacities, nationalizing strategic resources and the formation of a public bureaucracy. The 1946-1964 period was marked by

Cristóvão Coutinho
Manaus, AM, 1963
Lives in Manaus, AM

An artist and curator, he is also director of the Galeria do Largo Center for the Visual Arts. He took courses at the MAM-Rio, at Parque Lage and the University of Amazonas. During the 1980s he became one artist among an important generation of Amazonian artists, as he began to take part in exhibitions that were strongly associated with Brazil's historical context underscored by the civil-military dictatorship. He developed his practice of free hand drawing through direct engagement with the graffiti aesthetic, especially with works like those of Keith Haring, whose appearance at the 17th São Paulo Biennial (1983) generated substantial media coverage.

Daniel Senise
Rio de Janeiro, RJ, 1955
Lives between Rio de Janeiro, RJ,
and São Paulo, SP

Not long after he received a degree in civil engineering from the UFRJ, in 1980, he enrolled at Parque Lage, where he took open courses, and subsequently taught at its Painting Center. In 1984, he joined the Lapa Studio. That same year, he took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. His works from this period lean toward a dark chromatic scale with strong, dense shades, as well as voluminous shapes like bones on a cross, which seem to confer materiality and actual presence on the painting.

Daniilo de S'Acre
Rio Branco, AC, 1958
Lives in Rio Branco, AC

In 1977, he moved to Brasília where he graduated from high school and connected with artists and theater groups. In Rio Branco, he worked at the Federal University of Acre (UFAC) and provided drawings to the newspaper *Varadouro*. He went to Italy in 1980 and stayed there for 13 years, frequenting various museums and art institutions. During this time, he carried out his first abstract works and started gaining recognition for his oil paintings. Since returning to Acre in 1993, he has promoted popular art and advocated for making museums more accessible for ordinary people.

Delson Uchôa
Maceió, AL, 1956
Lives in Maceió, AL

Uchôa graduated from medical school in 1981 and studied painting at the Pierre Chalita Foundation in Maceió. After traveling to France for studies, he returned to Rio de Janeiro, where he participated in the *How Are You, 80s Generation?* at Parque Lage. His art focuses primarily on painting, exploring abstraction, space and geometry in his work. Uchôa's compositions, which are full of color, light and texture, convey the notion that they are living organisms. The plane, the three-dimensional, the abstract, the photographic and the geometric all come together to form his paintings.

Denise Milan
São Paulo, SP, 1954
Lives in São Paulo

Milan studied economics at the University of São Paulo (USP) and attended courses offered by Flávio Império and Flávio Motta. In 1981, she moved to New York, where she studied at New York University under Richard Schechner. She closely followed the work of contemporary theater directors such as Bob Wilson, Richard Foreman and Lee Beuer. Her artistic works have relied on the participation of specialists in the areas of science and technology, anthropology, philosophy, literature and music. Milan uses stones as a common denominator in her sculptures, urban performances, poetry, multimedia projects, operas and assemblages. She participated in the 20th São Paulo Biennial.

Divino Sobral
Goiânia, GO, 1966
Lives in Goiânia, GO

A self-taught artist, curator and researcher, he launched his career in the theater in the late 1980s and early 1990s, then began to work in visual arts. His artistic engagement was also always underscored by theoretical inquiries, centering on subjects such as the development of modernism in Goiás, and questions of the formation of collective and personal memory. From 2011 to 2013, he directed the Museum of Contemporary Art of Goiás. His portfolio encompasses drawings, paintings, found objects, sculptures, installations and performances. In his work he assembles elements of his personal life and interprets them in mythological contexts.

Dora Longo Bahia
São Paulo, SP, 1961
Lives in São Paulo, SP

A multimedia artist, researcher and professor. In the 1980s, she studied art education at FAAP and began her artistic work. She holds a PhD in visual poetics from USP, with postdoctoral research in philosophy from the same institution, where she also teaches visual arts. Since 2015, she has coordinated the research group *After the End of Art* which studies the social role of artists in society. Her artwork addresses violence in the contemporary world, whether literary, real or visual. She played bass in experimental rock bands, such as *Cão* and *Disk-Putas*.

Dupla Especializada
Rio de Janeiro, RJ, 1981 — 1991

A duo formed in 1981 by artists Alexandre Dacosta and Ricardo Basbaum, with the objective of producing posters and disseminating them through the city, intervening in mass media. The ties both have with music opened the door for graphic experimentation accompanied by sound experimentation and performances. Inserted in the context of Brazilian redemocratization, the duo's work seems to objectively be inserted in the search for new ways of creating art and existing within the Brazilian cultural system.

economic planning initiatives, such as the 1950 SALTE Plan, the 1956 Targets Plan and the 1963 Triennial Plan. The task of coordinating and orienting development was not a uniquely Brazilian thing at that time. In the post-war period, the Western bloc of the Cold War implemented three major plans: the Marshall Plan (1948), which sought to reconstruct a war-torn Europe; the Colombo Plan (1951), which sought to achieve modernization in Asia and Oceania and establish a buffer zone in the Soviet Union's sphere of influence; and the Alliance for Progress (1961) which sought to achieve modernization in Latin America. Even before these plans, international organizations were established to support modernization processes, such as the International Bank for Reconstruction and Development (IBRD – 1944), the International Monetary Fund (IMF – 1944) the World Bank (1944), the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC – 1948) and the Inter-American Development Bank (IDB – 1959), among others.

In the third phase of national-developmentalism, (1964-1985), economic planning and development plans continued under the reign of the military with the Governmental Economic Action Program (PAEG – 1964), the Strategic Development Program (1967), the First National Development Plan (I PND – 1970) and the Second National Development Plan (II PND – 1974). It was in the context of the Second National Development Plan that the crisis we are discussing took place. Why was this crisis so important?

Let us take a step back and return to the period when international agencies and organizations were being created in the post-war period. Their goals were to offer technical and financial support that enabled war-torn or economically backward countries to stimulate their economies. Financing was of fundamental importance because, in both cases, the thing that impeded economic reconstruction or growth was a lack of resources to cover the magnitude of necessary investments, regardless of whether the countries

had become poor or whether they were poor. There was, however, an intermediate group of underdeveloped countries whose central problem was interesting because it did not fall into the category of poverty. Rather, they were incapable of locally retaining the wealth produced by the primary-export complex and, consequently, of prompting qualitative transformations in their productive system. For Brazil in particular, international financing was of vital importance in order to break with the inertia and the primary-exports straightjacket it found itself in. It would permit the transition to heavy industrialization, productive diversification, innovation, job creation and the expansion of income and the domestic consumer market.

For underdeveloped countries that lacked national resources, the investments for subsidizing structural economic change had to come mostly from abroad, in the form of loans obtained from international institutions negotiated at moderate interest rates due to their inherent political function: protecting the Western bloc while the Cold War lasted. Brazil heavily relied on these loans to sustain its various developmentalist policies. There was also an expectation that interest rates would be stable over time. In the first half of the 1970s,

the global system was undermined by two events that affected both central and peripheral countries, causing a recession and forcing economies worldwide to undergo changes that would result in the so-called "Golden Era of capitalism": The "economic miracle," with growth rates above 10% a year, was in its final throes.⁶

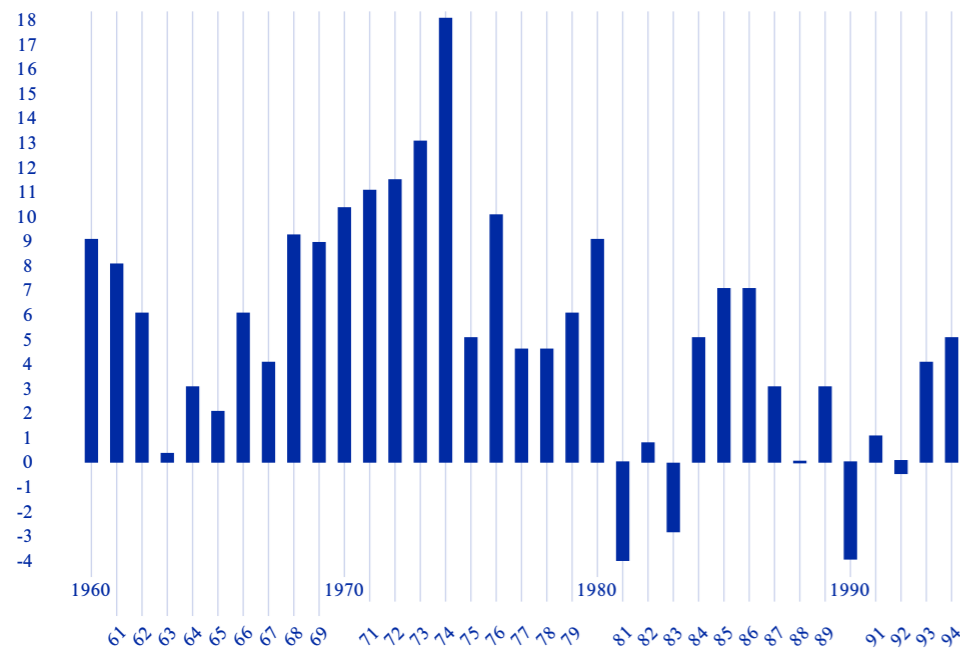
The events in question were the abandonment of the gold standard (set by the Bretton Woods agreement, which was broken by the American government in 1971) and the embargo implemented by OPEC (Organization of the Petroleum Exporting Countries) against Western countries, which reduced the global oil supply (in retaliation for U.S. support for Israel during the Yom Kippur War) and

led to a 300% increase in oil prices. This scenario also produced a side-effect: a credit crunch along with rising interest rates. Between 1979 and 1983, Tavares referred to “strong dollar diplomacy” as a trigger for international interest rates that “ruined peripheral debtor countries [...] and sparked the first major post-war financial crisis.”

This brought the upward modernization trajectory of the Brazilian economy to a halt, leading to the internal disbanding of its economic system. International conditions impacted growth rates in most countries, especially developing ones, and provoked severe domestic disorder. Regardless of the external scenario, the initiatives of Brazil’s post-1974 military governments (Geisel and João Figueiredo administrations) were disastrous, though quite consistent with the remodeling of the national-developmental project that took place after 1964.⁷

Let us take a closer look at the numbers regarding the evolution of the Brazilian GDP (in terms of %), contemplating the so-called “economic miracle” phase and the crisis that ensued:

Annual evolution of Brazil’s GDP (in %)



The data clearly show that after a period of economic growth (due, in part, to military planning, but especially due to the slow, incremental, cumulative qualitative process that modified Brazil’s economic structure from the 1956 Targets Plan onward), the 80s generation would undergo stagnation, economic regression and, worst of all, brutal hyperinflation.

“Third world at best/ A joke abroad/ But Brazil will be rich/ We’ll raise a million/ When we auction off all the souls/ Of our indigenous peoples.
Renato Russo, “Que país é esse,” (What country is this), 1978

Brazil in the 1980s – The various facets of the crisis

The defining characteristics of the 1980s – commonly referred to as the “lost decade” in popular discourse and collective memory – are nonetheless contradictory.

The data could not be more decisive in terms of the interruption of the accelerated development experienced the previous decade: a decline in GDP, income and wages; the drastic increase of inflation; the corrosion of the country’s currency; a recession; a shrinking labor

Eder Santos
Belo Horizonte, MG, 1960
Lives in Belo Horizonte, MG

One of the pioneers of video art in Brazil, Eder Santos began his career as a teenager, experimenting with amateur cameras. In 1979, he enrolled in visual arts at the Federal University of Minas Gerais, but ended up graduating in visual programming at the Fundação Mineira de Arte Aleijadinho in 1984. His works explore the technical aspects of video, highlighting ideological criticism of the media while coupling existential reflections with a critique of audiovisual standards.

Edgard de Souza
São Paulo, SP, 1962
Lives in São Paulo, SP

He graduated in fine arts from FAAP in 1984. Since the 1980s, his aesthetic has been closely tied to three-dimensionality, producing works resembling furniture by using unusual materials such as animal skins, foam and velvet. He also began creating sculptures that allude to the human body, represented through a wide range of movements and gestures that, on occasion, are transfigured or fragmented. His works propose alternative approaches to representation in art and design, reimagining the experience of materiality and space in an open and evocative manner.

Edilson Viriato
Paraisópolis, PR, 1966
Lives in Curitiba, PR

In the 1980s, he moved to Curitiba. He majored in arts from the State University of Paraná (Unespar). During this period, his works started to explore themes tied to myths, desires and death. He was the cultural director of the Sesc Terceira Idade in Curitiba from 1986 to 1990. In the 1990s, he began a series of works addressing Aids in tandem with intimate and social issues. He curated the exhibition *Consciência Arte Aids* (1993) at the Contemporary Museum of Art in Paraná: the first comprehensive show in the country that touched on the subject through the lens of art. In the early 2000s, he founded the Edilson Viriato Center of Contemporary Art.

Edney Antunes
Goiânia, GO, 1966
Lives in Goiânia, GO

A self-taught artist, he was one of the pioneers of graffiti art in Goiás, having founded the Pínel Atômico Group (1986) at the same time that the radiation accident involving caesium-137 was unfolding in Goiânia. His graffiti appeared on city walls and in artworks he presented at exhibitions, such as the 1st Urban Art Show (1987). During this time, he created a signature icon that he applied throughout the city: a Volkswagen beetle with human thighs. Referencing a mutant form, the image was a humorous response to the radioactive disaster, countering the prejudices and misinformation that circulated on a national level.

Eduardo Eloy
Fortaleza, CE, 1955
Lives in Fortaleza

Between 1970 and 1980, he lived in Rio de Janeiro and studied at Parque Lage. He returned to Fortaleza, Ceará in 1981, inserting himself in a generation of Ceará-based artists who reconsidered painting and printmaking in the 1980s and 1990s. During this period, he joined the Aranha Group, which carried out mural interventions. From 1988 to 1998, he implemented, coordinated and taught at the Artisanal Printmaking and Paper Workshop at the Museum of the Federal University of Ceará. Eloy also taught graphic arts at the Grande Fortaleza University. His work blends painting, drawing and printmaking.

Eduardo Frota
Fortaleza, CE, 1959
Lives in Fortaleza, CE

Frota moved to Rio de Janeiro in 1978, where he attended an intensive art education course at the Escolinha de Arte do Brasil. In 1986, he earned a degree in art education from Faculdade Integradas Bennett. In 1983, he participated in Parque Lage’s oficina do corpo and studied at the Modern Art Museum in Rio de Janeiro (MAM-RJ) from 1984 to 1985. During this time, he made sculptures out of everyday objects. Throughout his career, Frota has created wooden sculptures that address issues connected to volume and propose new ways of occupying space and interacting with it.

Eduardo Kac
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Lives in Chicago, USA

He holds a degree in social communication from PUC-Rio. In the 1980s, he began staging political performances in Rio de Janeiro and São Paulo. Together with Cairo Trindade, he founded the *Movimento de Arte Pornô* in 1980, a pioneering initiative in the fields of art and gender in Brazil. In 1984, he participated in the exhibition *How Are You, 80s Generation?* at Parque Lage. Between 1985 and 1986, he began working with digital art using Videotex. In 1989, Kac moved to the United States, where he earned his master’s in Fine Arts from the School of the Art Institute of Chicago. He is a pioneer in the fields of holography and telepresence art.

Elder Rocha
Goiânia, GO, 1961
Lives in Brasília, DF

A painter and art educator, Elder Rocha moved with his family to Brasília in 1972. He studied drawing with Glênio Bianchetti and Cathleen Sidki, woodcut and serigraphy with Ailema Bianchetti and lithography with Lígia de Freitas. He enrolled in the University of Brasília (UnB) in 1985 and earned a teaching license in fine arts/painting. He was awarded a grant from the British Council and traveled to London, where he obtained a master’s degree in art from the Chelsea College of Art and Design. Rocha returned to Brazil in 1993 and has taught at UnB since then.

market; and rising external debt. The atmosphere was full of frustration and a sense of danger. The frustration stemmed from the collapse of the image Brazil had of its own future, the era of the “economic miracle.”⁸ The sense of danger resulted from the present state of affairs in which the possibility of material stability was fading away and the future appeared to be even bleaker, creating a pervasive sense of uncertainty.

In the social and political spheres, two other effects tied to Brazil’s modernization process converged in the 1980s: the development and strengthening of civil society and the defense of democratic rule. The profound changes in the labor movement cannot be overlooked. Workers organized to fight for economic rights and political freedom, leading to a rise of autonomous unionism and the creation of the Unified Workers’ Central (CUT). The social movements and their platforms became highly important during this period, contemplating material demands (struggling against high living costs and inflation, and fighting for income, land and rights), political demands (redemocratization, participation and constitutional reform) and demands for social diversification (addressing issues related to gender, race, ethnicity and sexual orientation).

One last consideration on the empowerment of public life during the period is connected to the unavoidable disruptions that emerged when Brazil shifted away from an authoritarian political framework. This was brought about by the end of the military dictatorship and the process through which new institutions were built and adjusted, in accordance with the restoration of democracy: not just a regime, but a form of government. New parties were founded, new actors and demands needed to be incorporated and, as the 1988 Constitution mandates, new duties had to be complied with by the State. Inequality was acknowledged as a matter of governmental concern, citizenship had to be expanded and progress in terms of democratic governance needed to be made with

the introduction of participatory democracy.

I am raising these two elements to support the hypothesis that this frustration and sense of danger (directed at a past dynamic that was coming to an end) were accompanied by a vitality that recognized change and anticipated a different future. I believe this dual connotation is present in a good deal of the creativity, in acidic, but not nihilistic, critiques, and the desire for transformation (with new guidelines).

THE ECONOMIC FACET OF THE 1980S CRISIS

There are two indicators that, in a nutshell, exemplify the crisis Brazil was undergoing during this period: the decline in per capita income and inflation.

In terms of income, Abreu notes that Brazil’s per capita GDP growth rate over the course of the 20th century was 1.3% a year from 1900 to 1920, 2.9% a year from 1920 to 1940, 3.8% a year from 1940 to 1960, 4.6% from 1960 to 1980 and from 1980 to 2000 it fell to 0.3% a year.⁹ Upon observing the inner-workings of Brazil’s economy, Furtado confirmed this impoverishment, which was heightened by an increase in inequality:

In the 1960s, the total income of the top 10% of the population was 34 times greater than that of the poorest 10%. In 1990, the level of inequality was 78 times greater. In a system where 1 indicates the greatest gap between the rich and poor, by 1990 the inequality index had risen from 0.50 to 0.63.¹⁰

Industrial production fell by about 25%, while employment levels in the sector went through a similar decline during the 1980s, undermining the core of Brazil’s development project, which revolved around the production of capital goods and the innovative, technological effects brought along with it.

But what really took the cake – the apex of instability that marked the 80s – was inflation. During this decade, according to the IPCA,¹¹ inflation, at

its peak, exceeded 82% per month (with an average of 34% per month and a staggering annual rate of 1,973% in 1989).¹²

The devastation and risks were so great that the economy during this period boiled down to *the management of inflation*, which began with the effects of the 1974 crisis. Under the last administration of the military dictatorship, general João Figueiredo (1979-1985) created three anti-inflation plans: Delfim I (1979), Delfim II (1981) and Delfim III (1983), all of which were overseen by then-minister Delfim Neto.

During the José Sarney administration (1985-1990) six anti-inflationary plans were created: the Dornelles Plan (1985, penned by Francisco Dornelles), the Cruzado Plan and Cruzado Plan I (both in 1986, by Dilson Funaro), the Bresser Plan (1987, by Luiz Carlos Bresser Pereira), the Feijão com Arroz Plan and the Verão Plan (both overseen by Máilson Nóbrega).

During Fernando Collor de Mello's presidency (1990-1992), four more plans were implemented: the Collor Plan (1990), the Eris Plan (1990), the Collor II Plan, overseen by minister Zélia Cardoso de Mello; and the Marcílio Plan (1991), overseen by Marcílio Marques Moreira.

Following the impeachment of Fernando Collor de Mello, the Itamar Franco administration (1992-1995) implemented the Real Plan (1994), overseen by Fernando Henrique Cardoso, which resorted to currency pegging and trade liberalization in order to bring the inflation crisis that had been unfolding for two decades under control. The problem was so severe that nearly one inflation control plan was introduced per year during this period.

AND WHAT ARE THE DANGERS OF INFLATION?

Inflation means a generalized rise in prices. Unlike increases in isolated sectors, inflation is more like an epidemic that starts affecting specific sectors and factors before contaminating and affecting all other sectors. However, inflationary dynamics can come out in different

economic forms: demand pressures, cost pressures, inflation inertia and inflation expectations. While the first two are tied to the production process and potential supply-demand imbalances, the latter two reflect broader market dynamics that already reflect inflationary issues. In Brazil, the success of the Real Plan resulted from the detection that Brazilian inflation was inertial, meaning that the expectation of rising inflation (seen as inevitable) stimulated economic actors to preemptively raise prices, attempting to profit during the time lag between anticipated inflation and actual inflation. While this strategy may be rational on an individual level, it is irrational and harmful to the broader economy, for it leads to a self-fulfilling prophecy.

The key point is that inflation is systemic, endemic and it resists treatment (14 plans in 15 years!) while eroding the foundations of economic life, penalizing the most vulnerable, such as pensioners, workers and those who rely on small incomes. It punishes consumers who: (a) cannot adjust their incomes in accordance with the dimension and pace of inflation; (b) cannot benefit from monetary correction mechanisms applied to investments and bank accounts; and (c) do not possess the resources that enable them to foresee the need for strategic consumption and the acquisition of stockpiles that can counteract the corrosive effects of inflation.

In terms of its impact on the overall economic system, inflation: (a) weakens rationality applied to the accounting required to effectively measure the relation between production costs and profit margins; (b) impacts different stages of the chain of production since costs fluctuate in the time that lapses between production phases; (c) erodes the value of the currency, which is a monetary unit, means of exchange and a store of value; and (d) undermines the national currency in international markets (leading to terms like "rotten currencies", which was used at that time).

The disorder caused by such prolonged inflation also severely weakened state capacities. An inflationary and recessionary economy

Eliane Prolik
Curitiba, PR, 1960
Lives in Curitiba

Eliane Prolik studied fine arts at the State University of Paraná (EMBAP) and philosophy at the Federal University of Paraná (UFPR). In 1985, she went to Italy to study under Luciano Fabro at the Accademia Belle Arti di Brera, in Milan. The next year, she became the director of the Alfredo Andersen Museum in Curitiba. Prolik began with drawing and printmaking, but from 1986 onward she started focusing on sculptures, many in copper, with geometric forms and hollow volumes. Her work explores surfaces that retain the gestures of the molding process. In the 1980s, she participated in the 19th São Paulo Biennial (1987).

Elida Tessler
Porto Alegre, RS, 1961
Lives in Porto Alegre, RS

Elida Tessler earned a PhD in contemporary art history from the Sorbonne and completed her postdoctoral studies at the EHESS in France, where she lived from 1988 to 1993. Her work and research address themes related to art, literature and everyday objects. Together with Jailton Moreira, she co-founded Torreão, a space that operated from 1993 to 2009 and was dedicated to the production and research of contemporary art. For over 20 years, she was a professor at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), where she founded the group .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., bringing together emerging artists to research the integration of word, image and text.

Elieser Rufino
Boa Vista, RR, 1956
Lives in Boa Vista

He was an active member of the *Movimento Cultural Roraimense*, founded in 1984 by Zeca Preto, Neuber Uchôa and Eliakin Rufino. His work resorts to various mediums, such as watercolor, pastel, oil painting and ceramic murals. His first ceramic mural, inaugurated at the Palácio da Cultura in 1993, honored the indigenous people of Roraima. He also created murals for the public blood bank and the Bento de Faria courthouse in Boa Vista, depicting regional landscapes. His art has greatly enriched the public spaces of the state capital.

Elizabeth Jobim
Rio de Janeiro, RJ, 1957
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She began her studies in drawing and painting at MAM-Rio, in 1981, which was also when she began her visual communication course at PUC-Rio. She participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition at Parque Lage, where she would later teach drawing and painting. In the 1990s, she earned her master's degree at the School of Visual Arts in New York. Her early works reflect on the forms and movement of the human body, emphasizing gestural work. Later on, color became central to the transformations in her artistic research.

Elpídio Malaquias
Cariacica, ES, 1919
— Vitória, ES, 1999

Elpídio Malaquias was a laborer, cook, bricklayer, watchman, musician, poet and painter, despite never attending school. He moved to Vitória in 1970. As a child, he would make flutes out of bamboo and draw in the sand with sticks, though later, he started using PVC, paper and paint. A self-taught artist, he developed his art from the 1970s to the 1990s, while working as a watchman. His aesthetic reflects the reality of rural areas, his childhood memories and popular religiosity, portraying animals, flowers, saints and stars with vivid colors.

Elza Lima
Belém, PA, 1952
Lives in Belém, PA

Elza Lima graduated in history from the Federal University of Pará (UFPA) in 1979 and attended Miguel Chikaoka's photography course at the Fotoativa Workshop in 1984. From 1985 to 1987, she integrated the Ação Cultural e Pedagógica com Imagens project at the Amazon Audiovisual Resources Center. She worked at the Pará Cultural Foundation, creating a photographic archive of Amazonian cultural manifestations and documenting indigenous tribes with the National Indigenous People Foundation (Funai). In 1995, she lived in Switzerland for six months, after being awarded the Kunstmuseum Thurgau grant. Her works highlight cultural traditions and life in Pará's riverine communities, documenting festivals, crafts, fishing homes and children's games.

Emmanuel Nassar
Capanema, PA, 1949
Lives in Belém, PA

He majored in architecture at the Federal University of Pará in 1974 and began teaching art education at the same university starting in the 1980s. Nassar's poetics challenge and blur the boundaries of preconceived concepts, such as modern art and popular art, and of those between the erudite and the naive and, ultimately, between art and non-art. He appropriates urban visual elements – especially from Belém – to construct syntheses of a globalized, industrialized and precarious world in a way that is simultaneously critical and humorous.

Ernesto Neto
Rio de Janeiro, RJ, 1964
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He began his art studies in the 1980s at Parque Lage. His trajectory is marked by investigations concerning objects and space. Through his artistic research on the properties of his materials, Neto has worked with various surfaces and techniques, mixing crochet, nylon fabrics, spices, herbs, lead, iron and other elements. His early works convey the plurality of volumes that, when correlated, are capable of constituting sculptural objects, addressing issues such as balance, tension, weight, scale and form.

produces little and taxes little, on the one hand, while amplifying its debts and economic and social demands on the other.

Having experienced this period first hand, I adopted the same strategies others resorted to. I purchased as many things as possible as soon as I was paid – a strategy that was moderately effective at best since prices had often been "preemptively adjusted" to inflation (thus causing more of it). I compared prices across different stores at a time when there was no internet, so comparisons had to be done in person, meaning that very little ground could be covered. This strategy was not particularly effective either. I also compared the different products on the supermarket shelves, looking for products that had not yet been tagged with the latest round of price alterations (sometimes done on a daily basis) and tracked down products that were sold less frequently (such as non-staple goods), which tended to be repriced less frequently.¹³

Come, my love, come and take my hand/ Let's go out and check price tags/ Let's see if the cheese still costs the same/ As it did yesterday, when I stole a kiss from you/ Amid rising prices and surcharges/ I was wholesale, you were retail. Let me show you how everything has been repriced/ ever since our hearts beat together paying for groceries at the supermarket/ At sunset, you will say: "Look, my love, how everything goes up"/ My love for you reaches for the stars/ But come, my love, come/ And die with me before everything gets more expensive.

Itamar Assumpção and Paulo Leminski, "Custa nada sonhar" ("Dreaming is Free"), 1994

Keeping one's head above water in the midst of an inflationary tsunami was no easy task...

A generation that was shocked, but determined

To conclude this brief panorama of the relationship between the 80s generation and the economy of the 1980s, here are some final remarks.

If, on the one hand, there was plenty of disenchantment and frustration upon realizing that an arrangement had fallen apart and a dangerous degree of economic disorder had ensued, on the other hand, there was a sense of the collective challenge of transcending that era. Old frameworks, such as the binary mold of the Cold War, gave way to other platforms and explanations (such as postmodernism). What seems clear is that in the midst of the crisis there was a glimmer of hope – one that demanded new projects and a whole lot of creativity. That was the spirit of the 80s generation: a critical stance and a desire for change

It is he who asks, I give, he just asks/ The year is nineteen-ninety-something/ I'm sick of giving handouts/ Everywhere I go, that is how things are now./ A handout for the unemployed/ a handout for the poor, black sick man/ A handout for the rest of Brazil/ For the homeless, for the indigent./ I'm tired, my dear, of giving handouts/ That miserable share of avarice/ If the country doesn't work for each and all/ Even if it's decent/ It still won't work for anyone
Skank, "Esmola" ("Handout"), 1994

- 1 See Karl Mannheim, "The sociological problem of generations."
- 2 See *The End of History* (1992), by Francis Fukuyama; *Right and Left: The Significance of a Political Distinction*, by Norberto Bobbio (1994); *Reinventar la democracia – reinventar el estado* (2005), by Boaventura de Souza Santos; and *Beyond Left and Right* (1994), by Anthony Giddens.
- 3 See *The Collapse of Modernization*, by Robert Kurtz.
- 4 Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil Contemporâneo – Colônia* [1942]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- 5 Celso Furtado em *Formação econômica do Brasil* [1959]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 e em *Pequena introdução ao desenvolvimento: Um enfoque interdisciplinar*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- 6 Maria da Conceição Tavares, "A arrancada da economia brasileira em tempos de crise", *Memórias do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: CICEF, v. 4), set. 2010, p. 160.
- 7 Here we are referring to the "Bake the cake and divide it later" thesis. In this case, a choice was made, placing the goal of productivity at the top of the hierarchy of government action. Once economic maturity was achieved, the fruits of national wealth could be shared. This would have to wait until after the industrial development initiative had taken hold: an initiative implemented and paid for by society as a whole to privilege the productive sector. Only then could social rights and public benefits be taken into account. Wage suppression, tax exemptions, direct incentives and subsidized interest rates and tariffs were used as bargaining chips by the authoritarian bureaucratic regime (which did not rely on democratic support) and strategic economic sectors. The result was an increase in social inequality and a trend in which the private sector availed itself of public resources. It is important to emphasize that all

- resources managed by the state are public funds, collected through taxation and must, therefore, be socially (and not privately) invested.
- 8 In the first four 20-year periods of the 20th century, the per capita growth rate increased in a monotonic way: 1.3% a year from 1900 to 1920; 2.9% from 1920 to 1940; 3.8% from 1940 to 1960 and 4.6% from 1960 to 1980. In the last 20-year period, however, the average annual growth rate fell to 0.3%. See: Marcelo Abreu, "O Brasil no século XX: A economia". In: IBGE, *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006, p. 347.
- 9 Ibid., p. 347.
- 10 Interview given by Celso Furtado to the IBGE team during the conclusion of the publication of *Estatísticas do Século XX* (2006).
- 11 The IPCA (Broad Consumer Price Index) is an indicator calculated by the IBGE that measures price variations in products and services consumed by Brazilian households with incomes between 1 and 40 minimum wages.
- 12 The annual growth of the IPCA (in %) between 1980 and 1990 demonstrated the acceleration of inflation in the country: 1980 (99.25), 1981 (95.62), 1982 (104.80), 1983 (164.01), 1984 (215.26), 1985 (242.23), 1986 (79.66), 1987 (363.41), 1988 (980.21), 1989 (1,972.91), and 1990 (1,620.97). In 1994, the year of the Real Plan, the IPCA broke a new record, reaching 2,500% annually.
- 13 That is how many people, including me, were able to acquire products that were prohibitively expensive for the first time, such as artichokes, caviar, pâtés and jams, among other products.

Ester Grinspum
Recife, PE, 1955
Lives in São Paulo, SP

Ester Grinspum studied architecture at USP from 1973 to 1977. Her first work, composed of drawings and watercolors, tied local and international art history together. She participated in the How Are You, 80s Generation? exhibition at Parque Lage and the 20th São Paulo Biennial in 1989. In the late 1980s, she shifted to sculptures, making curves out of wood and metal to create introspective and mysterious spaces. Her three-dimensional works establish a dialogue with her early drawings, leading to a relationship between objects and lines while also viewing space as a realm of constant transience and tension.

Estúdio 88
Porto Alegre, RS, 1988 — 1989

A collaborative videoperformance laboratory formed by Elaine Tedesco, Lucia Koch, Marion Velasco, João Guimarães and Richard John at the Institute of Arts of the UFRGS. It emerged from a workshop led by artist Guto Lacaz, following the acquisition of a video camera on the part of the institution. The project pioneered videoperformance in Brazil, combining experiments with the body and camera during a period of cultural vibrancy. Funded by FAPERGS, it integrated performance and audiovisual production, creating videos in an environment marked by improvisation and collective explorations.

Eustáquio Neves
Juatuba, MG, 1955
Lives in Belo Horizonte, MG

Trained as an industrial chemical technician in 1979, Eustáquio Neves left the industry in 1984 and taught himself photography. During this period, he started to use his knowledge of chemistry to manually manipulate images in the development and enlargement processes, creating overlaps and layers. In the 1980s, he opened a small photography studio in Belo Horizonte. In 1992, Neves launched his first photographic series, *Caos Urbano*, which portrays a community in the outskirts of the city and underscores social issues, a trait that can be found in most of his work.

Fernanda Gomes
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She graduated from the School of Industrial Design of the UERJ in 1981. Her first exhibition was held at Funarte in 1988. She worked as a designer until 1991, when she started shifting to visual arts. From the beginning, she developed works using common elements, highlighting the link between art and everyday life. In 1993, she filled an empty pool at Parque Lage with extended threads. Her art is shaped by the relationship between space and light and the dialogue between her pieces and the context of the places they occupy. Her palette is limited to the color white and the natural tones of the materials used.

Fernanda Magalhães
Londrina, PR, 1962
Lives in Londrina, PR

Fernanda Magalhães graduated in art education from the State University of Londrina (UEL) in 1989 and specialized in photography at the same institution. At the beginning of her career, Magalhães started exploring distortions in photographic images by manipulating the lens and tampering with the development process. In the early 1990s, she moved to Rio de Janeiro to study photography at the Fluminense Federal University (UFF). During this time, her work started to ponder the presence of female bodies that deviate from socially enforced standards: a trait that runs through much of her art. She began with photographs of her own body and personal experiences, experimenting with performative compositions.

Fernando Barata
Rio de Janeiro, RJ, 1950
Lives in Paris, France

He graduated in Industrial Design from the UFRJ in the 1980s, a period during which he was already recognized as a draftsman and painter. He used paper as the main material for his work, exploring its textural possibilities. In 1982, he moved to Paris, where he has lived ever since. His art explores geometric forms, human figures, landscapes and objects by resorting to vibrant and colorful elements. He participated in the exhibition *How Are You, 80s Generation?* at Parque Lage in 1984 and the 18th São Paulo Biennial in 1985.

Fernando Costa
Teresina, PI, 1961 — 1987

He gained initial recognition for his drawings while studying at Colégio Andreas. His artistic journey began on the streets, where he used charcoal on sidewalks to create his first sketches. Balancing his studies with work in printing houses, he developed a rigorous artistic practice rooted in continuous drawing and exploration of literature and philosophy. His portfolio encompasses paintings, drawings, engravings and illustrations that visually express concepts like metamorphosis, impermanence, movement and the fast-paced consumption of information.

Fernando Lindote
Sant'Ana do Livramento, RS, 1960
Lives in Florianópolis, SC

He worked as an illustrator and political cartoonist for newspapers based in the South of Brazil before focusing on visual arts. He began his artistic career in the 1970s, initially exploring painting and installations. Over time, he started to produce performances and videos. He moved to Florianópolis in 1983, where he held his first solo exhibition and took part in the local art scene. His work is experimental and studies the body, its gestures and its transformations.

LEO FELIPE

*there's gonna be a party
and I'm gonna dance
until my shoes tell me to stop
so I stop
take my shoes off
and dance for the rest of my life.*
Chacal, "Fast and Flat"

*Life is just a party
and parties weren't meant to last*
Prince, "1999"

*The 1980s are characterized by a
process of reinterpretation: a new
wave and postmodern aesthetic
emerge, acting as a revival—a
remix—now driven by electronic
technology that was unavailable
in previous eras, encompassing
all that was produced in terms
of art in the 20th century:
surrealism, kitsch, expressionism,
hyperrealism, and others.*
Renato Cohen, *Performance as
Language*

A MUSEUM OF GRAND
NOVELTIES

The détente of the military dictatorship had been rehearsed since the mid-1970s through the slow and gradual opening initiated by General Ernesto Geisel. This process made it possible to revoke the Institutional Act No.5 and enact the Amnesty Law, which, controversially, also benefited state agents who committed crimes throughout the period of repression, including torture and assassinations. This loosening

of tension faced resistance from the regime's hard-liners at the same time that it gained momentum with the strike movement of the metalworkers in the so-called "ABC Paulista." The coming together of unionized workers, artists, intellectuals and the Catholic left culminated in the foundation of the Partido dos Trabalhadores (Workers' Party) in February of 1980.

The inauguration of José Sarney in April of 1985 marked the end of two decades of military rule. A massive popular campaign for direct elections – which ultimately failed – had taken to the streets, catalyzing various sectors of society. Even though it mobilized hundreds of thousands of people, the campaign was largely ignored by major media outlets, like Rede Globo, which was at the height of its influence. Sarney, the vice-presidential candidate, had been the governor and a nominated senator for the state of Maranhão as well as the chairman of the Arena Party – the ruling party of the dictatorship. A loyal representative of *coronelismo* – the rule of locally dominant oligarchs who engage in pork-barrel politics – and of the most reactionary sectors of Brazilian society, Sarney rose to the presidency after the death of Tancredo Neves, who had been indirectly elected in January.

The reinstatement of democracy in Brazil was off to an awkward start, having been hitched to the very sectors that had supported the dictatorship. The country, which

inherited large amounts of debt from the military regime and stagnant economic growth, embraced a series of fanciful economic plans that at no point managed to reverse the government's fiscal situation or keep hyperinflation under control. In 1988, the country's current constitution was promulgated: the guarantor of democratic values such as direct elections. The following year, however, Fernando Collor de Mello was elected. After taking office, the young politician, with his moralizing rhetoric, launched an economic plan that included the confiscation of financial assets, and it wasn't long before his government was embroiled in corruption charges that ultimately led to his impeachment in the early 90s. Nonetheless, Collor opened Brazil's economy to the rest of the world.

THE END OF HISTORY

A majority of Latin American countries underwent a democratic transition. *Glasnost* and *Perestroika* set in motion the disintegration of the Soviet Union. Thatcherism marked the neoliberal shift, which used Chile under Pinochet as a lab, casting aside welfare state policies while leaving vulnerable classes completely unassisted. The Reagan era implemented absolute subservience to market principles, heating up markets via financial speculation. Wall Street was in full bloom. Conservatism and the denial of rights to non-hegemonic groups prevailed, leading such groups to become more and more organized politically. Feminism began its process of intersectionality, hip-hop started denouncing racial violence and the LGBTQIA+ movement (referred to, back then, as the "gay movement") gained prominence, despite – or perhaps because of – the devastation wrought by the HIV virus, isolated in 1983. The consolidation of the market economy happened in tandem with the fall of the Berlin Wall and the reunification of Germany: events celebrated by the defenders of liberalism as the "end of History."

BEFORE THE PARTY ENDS

Throughout the Cold War, the geopolitical and ideological rivalry

between the United States and the Soviet Union fueled investment in nuclear arsenals both in terms of power and quantity, capable of causing the extinction of life on Earth. The paranoia of a nuclear hecatomb was fomented by the cultural industry through news reports, television films and radio shows.

In the song "1999", featured on the 1982 album with the same name, Prince describes a dream in which he sees a purple sky on what appears to be Judgment Day. A war has broken out and people run to seek refuge from the destruction. In the face of death, Prince's instinct is to try and hear his body and dance as if it were 1999 (does anyone recall the Y2K glitch?). Prince was a rising star at the time and his vibe was as ambiguous as the music he composed and masterfully performed, blending elements of rock, soul, funk and pop music. In "1999," he created an intriguing poetic game by asserting that life was just a party at a time when the arms race seemed to be spiraling out of control, threatening all life on earth. Prince knew that all parties must come to an end. He knew they couldn't go on indefinitely, for exceptionality is one of their key traits. Life is like a party because both life and parties must eventually come to an end.

In order to think of the 1980s through a festive lens it is necessary to bear this notion of an end in mind: the end of the dictatorship and the process of redemocratization (Rede Globo caved and came up with a new slogan to refer to direct elections: "the party of democracy"); the potential end of life in light of the nuclear threat; the end of grand utopian narratives geared toward totalitarianism and extermination; the alleged end of History conceived by liberal ideologues; the end of the hedonistic sexuality of the 60s and 70s, interrupted by the new dynamics of fear and caution imposed by the Aids epidemic.

THE LAST DANCE

A poem is a kind of fable where an inanimate object – a shoe – can request to stop dancing, and the poet, who is now barefoot, can go

Fernando Meirelles
São Paulo, SP, 1955
Lives in São Paulo, SP

He is a filmmaker, producer and screenwriter. He studied architecture and urbanism at USP, presenting a videographic as his final project. In 2002, he released *City of God* together with distributor Lumière in Brazil, earning an Oscar nomination for Best Director. He directed other films such as the adaptation of José Saramago's novel *Blindness*, 360 (2011) and *The Two Popes (Dois Papas)*, 2019). In the 1980s, alongside Beto Salatini, Marcelo Machado, Paulo Morelli and Dário Vizeu, he co-founded *Olhar Eletrônico*, a pioneering independent production company that started with experimental short films before transitioning to content for television.

Fernando Mendonça
São Bento de Bacurituba, MA, 1962
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He moved to São Luis, Maranhão as a child and began his artistic training in 1978 at Laborarte, a prominent cultural group in São Luis during the 1970s and 80s. His first solo exhibition took place in 1984, the same year he met prominent artist Rubens Gerchman. In 1985, Mendonça relocated to Rio de Janeiro, where he continued his artistic career. His works, concentrated in paintings, prints and panels, evoke childhood memories and urban life scenes.

Fernando Zarif
São Paulo, SP, 1960 — 2010

He studied architecture at the Federação das Faculdades Braz Cubas (now Universidade de Mogi das Cruzes) and took open art courses. His first solo exhibition was held in 1982 at the Gabinete Fotográfico of the Pinacoteca in São Paulo. His multidisciplinary practice included photography, painting, sculpture, installations, drawing, videoinstallations, performance and musical composition. Known for his endless experimentation, Zarif blended intimate personal elements with symbols from classical visual traditions, exploring diverse and unconventional materials.

Frantz
Rio Pardo, RS, 1963
Lives in Porto Alegre, RS

Frantz moved to Porto Alegre in the 1970s. He taught himself how to paint and draw and set up a studio where he taught painting. He studied with artists Paulo Porcella and Danúbio Gonçalves in 1981. The following year, he held his first solo exhibition at the Rio Grande do Sul Museum of Art, called *Pichações*, in which he presented 24 spray paintings on canvas, breaking with traditional painting norms. In a period marked by a political realignment toward democracy in Brazil, Frantz availed himself of the protest slogans against the military dictatorship he saw on the streets and incorporated them into his paintings.

Frida Baranek
Rio de Janeiro, RJ, 1961
Lives in Cascais, Portugal

Baranek studied architecture at the University of Santa Úrsula in Rio de Janeiro, at the end of the 1970s, while also attending activities at MAM-Rio and Parque Lage. She earned her master's degree in industrial design at Central Saint Martins, London. In the 1980s, Baranek participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition and the 20th São Paulo Biennial (1989). She creates sculptures with stones, iron filaments, plates and rebar, which morphologically adapt to exhibition spaces and emphasize the contrast between balance and imbalance.

Galeno
Parnaíba, PI, 1957
Lives in Parnaíba, PI

Galeno was raised in a family of artisans in Brazlândia, where he maintains a studio. In 1977, he studied with Portuguese artist Moreira Azevedo at an atelier-school in Brasília, and the following year he took an open course with Maria Pacca at the Creative Center of the Cultural Foundation of the Federal District. At a young age, he started painting and frequenting galleries in Brazil's capital, seeking references while looking into techniques. His early works explored themes such as landscapes and human figures, though shortly after he started touching on his surroundings and memories of his childhood along the Parnaíba River. His work resorts to various mediums, such as sculpture, clothing and installations.

Geórgia Kyriakakis
Ilhéus, BA, 1961
Lives in São Paulo, SP

Geórgia Kyriakakis holds a degree in fine arts from FAAP and a master's and doctorate in arts from the University of São Paulo (USP). She began her artistic career at the end of the 1980s, mainly focusing on drawing. In the years that followed, she started to work on sculptures, installations, objects, videos and photography. Her work is marked by the exploration of various media and the testing of limits in terms of the resistance, fragility, instability and durability of materials. These themes are developed through natural processes and materials such as fire, glass, paper, wood and clay. Kyriakakis has taught at FAAP since 1997.

Geraldo Leão
Morretes, PR, 1957
Lives in Curitiba, PR

Geraldo Leão graduated in painting and earned a teaching degree in drawing at the School of Music and Fine Arts of Paraná in 1980. He holds a master's and a doctorate from the Federal University of Paraná (UFPR). In the first half of the 1980s, he worked as an illustrator, layout artist and finishing artist for the *Diário do Paraná* newspaper as well as advertising agencies in Curitiba. During this period, he also began painting large canvases, characterized by expressive brushstrokes and a varied exploration

on dancing for the rest of his life. For Chacal, the duration of a party is open-ended. Despite there always being the vain hope that it will go on for a long period of time, the title of the poem suggests otherwise. Isn't it odd that in Brazil the verb *dançar* ("to dance") is also slang for getting in trouble, losing, failing, being duped or getting caught by the police? It can even be used to refer to someone's death.

LITERARY SERENADES

Rápido e rasteiro ("Fast and Flat") appeared in *Drops de abril*, a compilation of previously self-published poems by Chacal. Offset printing reached maturity with the mimeograph generation. The book was released in 1983 as a part of the Literary Serenades collection by publishing house Editora Brasiliense. Conceived by Caio Graco Prado and Luiz Schwarcz, the collection compiled poetry and prose, including novelettes and collections of short stories such as Reinaldo Moraes' *Tanto faz* ("Whatever", 1981); Ana Cristina Cesar's *A teus pés* ("At Your Feet", 1982); Caio Fernando Abreu's *Morangos mofados* ("Spoiled Strawberries", 1982); Marcelo Rubens Paiva's *Feliz ano velho* ("Happy Old Year", 1982); Paulo Leminski's *Caprichos e relaxos* ("Whims and Relaxation", 1983); among so many other examples of this urban middle class literature with a colloquial accent and a youthful tone: an heir of the counterculture experiences. The first books that were released had an elongated format of approximately 8 x 4 inches while the covers frequently alluded to the universe of cartoon strips and comic books. As a young reader, I would devour these little books with immense pleasure, overcome by the delightful feeling of liberty that literature provokes.

THE POSTMODERN CONDITION

Throughout the 1980s, the debate surrounding postmodernism went beyond the contours of the academy, infiltrating the broader cultural sphere. The postmodern condition was defined as an incredulity regarding the metanarratives of modernity that forge the grand narratives that sustain

civilization.¹ Science, art and utopias are examples of these legitimizing narratives that started being viewed with distrust in a process that ultimately culminates in the unmasking of the Eurocentric authoritarianism embedded in Enlightenment reason. It implies skepticism toward totalizing discourses, the rejection of universals, a suspicion of the truth and a critical reorientation of tradition based on a revised understanding of the past. Under these conditions, profundity gives way to textual games composed of multiple surfaces, cynicism becomes the new standard of reason and simulation becomes the new basis of reality. Transformed into an "*-ism*," postmodernity celebrates kitsch, blurring the distinctions between highbrow and lowbrow culture. Its operational tool is appropriation.

Postmodernism was also viewed as a historical phenomenon that expresses the cultural logic of late capitalism. By tracing the modification of modernism to the shift from classical capitalism to financial capitalism with its globalized multinational companies, information technology and mass consumption, Marxist philosopher Frederic Jameson highlighted that the radical break declaring the end of the subject, of ideology, art and class is tied to the dilution and repudiation of the modern movement, which had coincided with the military and economic hegemony of the United States. Culture has become an extension of the market. Using cinema and architecture as examples, Jameson highlights how uncritical and revisionist practices, such as pastiche and nostalgia, became emblems of a neoconservative order that cannibalizes the styles of the past, stripping them from their context and their historical meaning.²

BAD PAINTING

In a culture without absolutes, there is no way of determining what tradition is. In the absence of tradition, avant-garde movements lose their purpose since there are too many directions in which to point. Labeled by academia and absorbed by the market, the avant-garde experience reaches a

state of exhaustion. As a result, art – detached from political and historical dogmatism, multiplied by technology means, contaminated by mass culture, celebrated by the market –, this omnipresent art, conducts the funeral procession of the avant-garde. Let us not forget that the 1980s were also the decade of the emergence of a new major character in the social environment of the metropolis: yuppies, the consumerist, ambitious offspring of speculative capitalism who view art as decoration for large halls, a status symbol and, ultimately, a financial investment.

The postmodern disillusionment among the young artistic class (“the punk sensibility of young artists”) is described by Frederico Morais in the catalog of the (repeat with me: “un-a-void-a-ble”) collective exhibition *How Are You, 80s Generation?*, held in 1984 at the School of Visual Arts at Parque Lage.

Unlike the avant-garde movements of the 60s (whether artistic or political), which dreamed of placing imagination in power, which believed art had the potential to change the world, which were seduced by social utopias, the young artists of today have lost faith in politics and the future. It’s not that they’re pessimists, they’ve just set aside these greater issues.³

After two decades experimenting with the dematerialization of the artistic object, the production of art in the 1980s was anchored in a conception of art that privileges it. The kind of painting that comes back disdains academicism, deforms the figure and incorporates allusions to consumerist society inherited from pop art, without, however, being unfazed by the issues brought about by conceptual art. In painting (just like love?) anything goes:

There are no more frontiers or styles. Anything goes, nothing goes. They say it’s bad painting, though I find it beautiful. They say it’s ugly, outrageous – I find it highly sensual. It has six fingers, one eye and hobbles on one leg. I love her.⁴

In the São Paulo Biennial of 1985, *The Great Canvas* presented corridors covered with paintings that were 11 inches apart from each other, exalted that which Morais called the apex of pictorial euphoria. The critic observed that, from that moment onward, the painting wave retreats, opening up room for a wide array of mediums, such as installations, objects, videos and photography.

TOO FAR FROM THE CAPITALS

Art salons were the main venues through which the 80s generation showcased their works. The term “Rio-São Paulo axis” was coined to refer to artists whose activities were mainly concentrated in the two cities, but it also applies to the local production of art along the axis given their contemporaneity and formal similarities. In the absence of an influential market, the visual arts scene in Porto Alegre radiated from the UFRGS Institute of Arts and the municipal *Atelier Livre*. The 80s generation in Rio Grande do Sul was split between artists focusing on pictorial exploration – Lambrecht, Frantz, Heuser, Chapman – and those focusing on object art and sculpture – Menna Barreto, Moreira, Fuke (Lambrecht and Fuke participated in the exhibition at Parque Lage).

Looking back on the Porto Alegre of the 1980s, it comes across as a vibrant city. This is the decade of João Gilberto Noll’s literary debut; of the foundation of film production company *Casa de Cinema*; the birth of *gaúcho* rock, a subgenre characterized by a retro approach, humorous lyrics and an ambivalence in terms of international influence and regional identity. In 1985, the Rock in Rio festival – broadcast to the whole country by Globo – consolidated youth culture as a highly profitable commodity, turning rock music into an impactful social and economic phenomenon.

With places such as the Parque da Redenção, a Federal University campus, the *Lancheria do Parque*, Baltimore cinemas (whose illuminated façades still shimmered on Osvaldo Aranha Avenue) and several other bars, Bom Fim was the epicenter of

of color. Over the course of his career, he has intensified his use of broad, clear brushstrokes, lending texture and thickness to his works. Leão became a professor at UFPR in 1997.

Geraldo Teixeira
Belém, PA, 1953
Lives in Belém, PA

Geraldo Teixeira began his artistic career in 1975 and rose to prominence soon after, participating in exhibitions in Brazil and abroad. He was a founder of the Association of Plastic Artists of Pará. In the 1980s, his works often incorporated classical art figures. His paintings resort to encaustic techniques, blending different references, from classical to experimental. Teixeira also creates sculptures, using materials like wood, aluminum, iron and glass. Many of his large-scale works have been displayed in public spaces.

Gervane de Paula
Cuiabá, MT, 1961
Lives in Cuiabá, MT

He started to paint at the Open Studio of the Cultural Foundation, in Cuiabá, where his studio, Boca de Arte, is located. Since the end of the 70s, he has participated in generation-defining exhibitions at the Museum of Art and Popular Culture of the Federal University of Mato Grosso as well as the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. Using scenes from Mato Grosso as his starting point, de Paula’s works discuss multiple facets of urban conflicts, portraying themes such as police violence and drug trafficking, while also incorporating biomes like the Pantanal and Cerrado to address the environmental devastation of such ecosystems.

Gilberto Prado
Santos, SP, 1959
Lives in São Paulo, SP

Gilberto Prado studied engineering and fine arts at Unicamp and earned his doctorate degree in arts at Paris I – Panthéon-Sorbonne, in France. Prado is a professor at ECA-USP, where he founded the Digital Poetics Group. Prado initiated his artistic activities in the late 1970s and early 80s, participating in the 16th São Paulo Biennial (1981) and the *Arte Xerox Brasil* exhibition held in São Paulo at the Pinacoteca in 1984. He organized *Wellcome Mr. Halley* (1985), a mail art exhibition held in Campinas and São Paulo. His artistic activities explore and give rise to networked art through interactive installations, objects and performances.

Gonçalo Ivo
Rio de Janeiro, RJ, 1958
Lives between Rio de Janeiro, RJ, and Paris, France

Gonçalo Ivo began painting at the age of seven and during his teenage years he attended painting and drawing classes at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM-RJ). In 1983 he graduated in architecture and urbanism at the Fluminense Federal University (UFF) and during the 1980s, he worked

as an illustrator and graphic designer for publishing houses in São Paulo and Rio de Janeiro. Ivo participated in the How Are You, 80s Generation? at Parque Lage. A significant portion of his work is centered on geometric and chromatic thinking. His paintings combine architectural elements and landscapes with a diverse, intuitive and vibrant palette of colors.

Goya Lopes
Salvador, BA, 1954
Lives in Salvador, BA

An artist and textile designer, in 1978 she graduated from the School of Fine Arts at the Federal University of Bahia (UFBA), followed by a specialization in design, expression and visual communication at the International University of Art in Florence, Italy, where she interned for the designer Linda Ieromonti at Stamperia Fiorentina. Upon returning to Brazil, she began to work with art and fashion. In 1986, she created the brand *Didara* (“good” in Yoruba). Her aim in this project was to use textile printing as a technique for narrating the relationships between Brazil and Africa. Her prints are characterized by bright colors and tell stories through her exploration of patterns.

Grupo Aranha
Fortaleza, CE, 1986 – 1990

Formed by artists Hélio Rôla, Eduardo Eloy, Sérgio Pinheiro, Maurício Cals, Kazane and Alano Freitas, it was an artist collective that intervened in public spaces, particularly through mural painting. The group carried out pioneering activities to give rise to collective and socially engaged art in Fortaleza, using public spaces for artistic experimentation with a political bent. Their murals can be seen on the walls of Iracema Beach in Fortaleza and of the Vila Madalena neighborhood in São Paulo.

Guache Marques
Feira de Santana, BA, 1954
Lives in Salvador, BA

Marques began his studies in the arts in his native city, receiving a degree in Fine Arts from the UFBA in 1980. He took part in workshops in serial art at the Bahia Museum of Modern Art (MAM-BA) where he would later teach woodcut, lithography and metal engraving techniques. His artistic career got off the ground in the 1970s and 80s, focusing on inquiries into the human condition and its values. Working primarily with drawing, painting and digital art over the course of his career, he moved on to investigate the signs and symbols of Afro-Brazilian cultures.

Guto Lacaz
São Paulo, SP, 1948
Lives in São Paulo, SP

Lacaz graduated in architecture from the Architecture and Urbanism College in São José dos Campos. He taught at PUC-Campinas, in high schools, open courses and at the architecture program at the Centro Universitário Belas Artes. In the 1980s, he participated in the 18th

the city’s nightlife. At its heart, at the corner of Osvaldo and João Teles, is Bar Ocidente, founded in 1980 and one of Porto Alegre’s countercultural strongholds. Published in 1991, the book *A miséria do cotidiano* (“The misery of everyday life”), by Juremir Machado da Silva, outlines a typology of the neighborhood’s “fauna,” attempting to identify that which its author classifies as utopian energies in an urban territory. Silva argues that the Bom Fim of the 80s was a stronghold of the postmodernism that was emerging. According to Silva, each and every “tribe” – with its own habits, practices, clothes and discourses – represented examples of old and new ideological and behavioral paradigms. The moderns were heirs to holistic and libertarian utopias and believed in partisan politics; the freaks were attached to counter-cultural lifestyles and the hippie myth of the 60s; while the postmodernists “desacralize old idols, depoliticize relationships, abandon party ideologies, invest in the micrology of groups while betting on visual performance.”⁵

DEFALLA

The name betrays avant-garde aspirations by simultaneously referring to the erudite Spanish composer and a British post-punk band, embracing – though not without irony – the foundational virility of rock. The phallus is feminized. The cannibalization of influences from the realm of music and beyond anticipate the crossover practices typical of the 90s: Bauhaus, Beatles, Raul Seixas, James Brown, Guns N’ Roses, Grandmaster Flash, Public Enemy, Tim Maia, *The Texas Chain saw Massacre* (1974) and Full Metal Jacket (1987). The album cover of their second album, *It’s Fucking Boring to Death* (1988), by artist Fernando Zarif, features a film strip “framed” by black and white photographs of buildings and lamp posts. Pictorial music. City music. Cinema-music-for-the-end-of-the-century. Iconoclasm. Pornography. Negative love songs – “Não me mande flores” (“Don’t send me flowers”), with lyrics penned by actress Luciene Adami). The “classic” band formation consisted of Biba Meira (drums),

Castor Daudt (electric and acoustic guitar), Flávio “Flu” Santos (bass and moog synth) and Edu K (vocals, guitar, scratches and beatboxing). Above all others, DeFalla personifies bonfinian postmodernity.

PERFORMANCE AS LANGUAGE

In the pioneering 1989 study *Performance como linguagem* (“Performance as language”), Renato Cohen connects the production of performative art with the cultural movement triggered by punk and new wave. There’s a logic to it, after all, punk isn’t just a musical genre and a subculture: it’s a *stance*, a way of positioning oneself in the world – and a performative one at that. Punk’s codes produce noise, aggressiveness, speed, irony and rigor. The music is basic, made up of few chords and pays tribute to the simplicity and viscerality of rock’s origins. In punk, the visual component is as important as the music, and it also dabbles in fashion, photography, design (painting?). The height of its visual expression is achieved through collage, which, for Cohen, is also the language undergirding all performative practices. The dissemination of the punk style was bolstered by technical means of reproduction, especially phonographs, video and photocopies. The DIY ethic propelled it toward direct action, expressing a sense of future hopelessness and the aesthetic rejection of the 1960s myth of peace and love. New wave was its extension and dilution, a way of making it acceptable to the intellectuals of the middle class. For Cohen, performance is the channeling of the “aesthetic-philosophical thought” of these movements. The artist and researcher identifies “with the cultural underground, the environment to which the antennas are directed.” The term “environment” refers to the “climate, involvement and atmosphere, a kind of background color.”⁶

BLADE RUNNER

Acid rain falls over the City of Angels. Flying cars cut through the night sky. The ultimate technological symbol is a giant display on the façade of a building, showing a Japanese woman

swallowing a pill. Cyberpunk America is completely Asianized. The dystopia is coated with a vintage filter and the (impeccable) art direction pays tribute to Hollywood's *film noirs* of the 1940s. Artificial Intelligence in the form of humanoid robots seems far less threatening than the insidious algorithms that make up today's dystopian present (five years after 2019, the futuristic year in which the film is set). An adaptation of a novel by Philip K. Dick, directed by Ridley Scott, a title borrowed from Burroughs and a soundtrack composed by Vangelis. A cult film. The most watched and beloved film at the midnight screenings of the now-defunct Cine-ABC.

DARK ENTRIES

A cult of boredom, black clothes, an existentialist atmosphere, disillusionment regarding traditional politics and transformative utopias, the aestheticization of everyday life, skepticism and cynicism as superior behavioral traits. An articulate group emerges from the high school and university scenes of São Paulo, revolving around bands influenced by the gloomy post-punk movement that arose in England in the late 1970s. Differently from punks, who, in Brazil have working-class roots, "darks" are associated with the educated middle-class youth. They wound up rising to prominence in cultural circles, embodying the pronounced posture of a youth that was disenchanted with society and the future. According to Helena Wendel Abramo in *Cenas juvenis: Punks e darks no espetáculo urbano* (1994 – "Youth scenes: Punks and darks in the urban spectacle"), the activities of these groups were centered on dystopia, on a negation of the state of things grounded in the broadening of negative traits and principles.⁷

At dance clubs hosting live bands and the "mechanical" music of DJs, "darks" would typically dance facing the walls or staring at the floor. Located in the neighborhood of Bixiga, Madame Satã was the "dark" temple of São Paulo, where shows, performances, fashion shows and art and imported video exhibitions would take place, together with the latest musical trends. The venue was

a gathering point for São Paulo's postmodern intelligentsia and a space that encouraged experimentation on the musical and performative fronts. According to Renato Cohen, by 1984, the artistic modality had been fully disseminated in Brazil's cultural circuits, becoming a kind of fashion segment.

Directed by Chico Botelho and starring Arrigo Barnabé and Carla Camurati, the feature-film *Cidade Oculta* (1986 – "Hidden City") brought about the image of a *noir* São Paulo inhabited by characters dressed in black who sleeplessly roam the city and dance robotically at the fictitious night club SP Zero. Even Rio de Janeiro, with its tropical aura and stunning beaches, had a "dark" sanctuary: the Crepúsculo de Cubatão club, an underground spot in Copacabana. Transposed to Brazilian social reality and its luminous culture, the "dark" aesthetic bears the irreparable markings of pastiche.

WE WERE NEVER POSTMODERN

Published in 1983, the collection *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, contains essays by Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Edward Said, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Craig Owens – luminaries of critical thought who discuss postmodern theory and practices.⁸ The book was organized by art critic Hal Foster, who, in an article for *Artforum* published four decades later, would go on to observe the changes and errors in judgment of what had been a hasty appraisal – on his part and on the part of his contemporaries – of an incoming historical paradigm. Foster points out how using postmodernism as a marker of a historical period suddenly becomes uncertain; aesthetics are revalued as a form of relief from the narratives of trauma; criticism is no longer an indisputable good and appropriation – a tool for challenging the notions of authorship and ownership – starts being viewed as an ethical problem.⁹

São Paulo Biennial (1985). Lacaz also worked in the editorial field, filled with a plurality of interdisciplinary artistic references contemplating physics, mathematics, mechanics and electronics. A multimedia artist, Lacaz circulates in the realms of graphic design, sculpture, installations, video art and performance and his works frequently carry a heavy dose of humor.

Hans Donner
Wuppertal, Germany, 1948
Lives in Rio de Janeiro, RJ

As a child, he moved to Austria, where he grew up and studied graphic design (1965-1970). Having worked at several studios in Austria, he moved to Brazil in 1975 to design the logo for the TV network Rede Globo, as well as the identification and opening for all its programs. It was here in the 1970s and 80s that he created the department of videography, focusing on all of the network's products and visual programming. In 1986, he was in charge of graphic representation for the Pompidou Centre in Paris and its ten-year anniversary film.

Hélio Coelho
Resplendor, MG, c.1955
Lives in Vila Velha, ES

A designer, visual artist, illustrator and graphic producer, he began his artistic career in Vila Velha, where he settled. He held his first show in 1980 at the Arts Center of the Federal University of Espírito Santo. Working chiefly with painting, he seeks to bring his art into dialogue with events and elements of the contemporary world, presenting contrasting colors in vibrant shades with hybrid forms that hover between the figurative and the abstract. Over the years his pictorial work has extended to include media such as wood, plaster, ceramics and shirt buttons.

Hélio Fervenza
Santana do Livramento, RS, 1963
Lives in Porto Alegre, RS

He began his studies in 1975 at the *Escuela de Artes Plásticas* in Rivera, Uruguay. From 1983 to 1985 he attended the Free Workshop of the Municipality of Porto Alegre. In the 1980s, he received a degree in visual expression from the Graduate School of Decorative Arts in Strasbourg, France, and subsequently received a master of arts from the University of Social Sciences in Strasbourg, as well as a doctorate in the arts from the Sorbonne. He began his career with drawing and printmaking, and later produced installations with objects, photographs and graphic compositions. In 1994, he became a professor at the UFRGS.

Helio Melo
Vila Antimary, Boca do Acre, AM, 1926
— Goiânia, GO, 2001

A self-taught artist, he started to draw at the age of eight. He spent his childhood and teenage years on the rubber plantations of Floresta and Senápolis. Throughout his life, he worked as a rubber tapper, boatman, barber, watchman, writer, poet, musician and

artist. His artwork is unique in the Brazilian 20th century art scene given that it portrays the lives of rubber tappers who endured centuries of exploitation and neglect. His drawings and paintings combine environmental destruction with mythical and fantastic elements of Amazonian culture. The government of Acre paid tribute to him with the Hélio Melo Theater.

Hélio Rôla
Fortaleza, CE, 1936
Lives in Fortaleza

He studied at the *Sociedade Cearense de Artes Plásticas* (1949-1950), where he served as president in 1953. In 1961, he graduated from the medical school of the Federal University of Ceará and earned a PhD in biochemistry from the USP (1966). During the 1960s and 1970s, he lived in New York City, studying painting at the Art Students League and working as a researcher at the Public Health Research Institute. In the 1980s and 1990s, he was a member of the Aranha Group, which made mural art, and the Grupo Taupe, which produced woodcuts. During this period he contributed to the newspaper *O Povo* as an illustrator. His array of works include mail art, paintings, drawings and prints.

Henrique Spengler
Campo Grande, MS, 1958
— Coxim, MS, 2003

He graduated in Artistic Education from the FAAP in 1981. An active member of associations promoting indigenous cultures and preservation of the environment, he has developed abstract reinterpretations based on clay images and paintings by the Kadiwéu-Mbayá people in Mato Grosso do Sul. In 1981, he founded the Guaicuru Cultural Movement, along with 20 other members, including artists, journalists and researchers, organizing fora, manifestos and discussions on the cultural scene in Mato Grosso do Sul. He served as cultural director for the Municipal Government of Coxim and represented his state at the Earth Summit in Rio de Janeiro in 1992.

Herbert Rolim
Parnaíba, PI, 1958
Lives in Fortaleza, CE

He holds a degree in Literature from the State University of Ceará (1983), a master's in Literature from the Federal University of Ceará and a PhD in art education from the University of Lisbon. He is a professor at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Ceará, where he coordinates the Meio Fio Research and Action group, focusing on art, literature, relational aesthetics, a/r/tography and curatorship. His works from the 1980s highlighted elements from popular visual culture, which he adapted through interventions in drawing and painting.

Hilton Berredo
Rio de Janeiro, RJ, 1954 — 2024

He graduated in architecture from Gama Filho University in 1978. He received his master's and doctorate

THE RETURN OF PAINTING

The analogical is to digital what stone is to iron. An HIV-positive person can live a good life – I hope – with the blessings of those who left us behind before their time and in an era of a lot of fear and prejudice. Yet fear and prejudice still persist. If the bomb was once the great source of our anxieties, today the environmental crisis dominates our thoughts regarding extinction. China, with its aggressive state capitalism, and other geopolitical actors are forcing the world to go beyond the bipolar order. Cyber wars. Drone wars. Artificial intelligence. Soft power. New exterminations. Space colonization. Far-right nationalist populism is the other side of the coin of globalization. The postmodern condition is pale in the face. The underground no longer exists: everything is on the surface.

And nostalgia, unmasked as a conservative expression of the attachment to an ahistorical past, finds in the 1980s an inexhaustible source of reruns, remakes and reboots.

Notes

- 1 Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- 2 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- 3 Frederico Morais, "Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?". In: *Revista Módulo, edição especial Como vai você, geração 80?*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984, p.6-11.
- 4 Ibid.
- 5 Juremir Machado da Silva, *A miséria do cotidiano*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- 6 Renato Cohen, *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- 7 Helena Wendel Abramo, *Cenas juvenis: Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- 8 Hal Foster (Org.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2002.
- 9 Id., "The Anti-Aesthetic at Forty". *Artforum*, set. 2023.

TÁLISSON MELO

I was born in 1991, in post-dictatorship Brazil, and I have no memory of using any currency other than the Brazilian real. In 2009, when I started studying art in college, I began to approach the curating of contemporary art exhibitions as historical and sociological problems; and I dedicated a long time studying its emergence in Brazil's art circuit, focusing on the transition from the 1970s to the 1980s. Today, in my role as co-curator of an exhibition aiming to present a retrospective on visual arts and the 1980s in Brazil – while also seeking to intervene in the historiography of that period –, I cannot avoid thinking of exhibitions themselves as key sites for historiographical construction, given their visibility and discursive texture.

I do not belong to Generation Z – the zapping generation that grew up immersed in the internet – though in order to put together this essay, I decided to zap through different exhibitions and curatorial texts of the 1980s, and have them engage in a dialogue. This is an exhibition catalog text about texts belonging to other exhibition catalogs,¹ and I am proposing a historiographical reflection that highlights the complexity and variety of the Brazilian artistic panorama of the 1980s without limiting itself to the programming of a single channel. At the same time, I am guided by the following question: how did the mutant and polysemic notion “generation,” which has itself undergone generational changes, start lending itself as an interpretative lens with reductionist consequences through which we can observe the history of Brazilian contemporary art?

In 1982, Karl Mannheim's essay *The Problem of Generations* was translated into Portuguese.² In the

essay, the sociologist scrutinizes the framework of German art history developed by Wilhelm Pinder (1926),³ asserting the existence of a contemporaneity that conforms to the shared experience between artists of different ages, thus challenging the idea of a succession of generations. Mannheim proposed thinking of a “generation” as a collective body that shares the subjective affectations grounded in the shaky soil of the present, the unstable interpretations regarding change and the permanent things that qualitatively mark a given temporality. However, at the moment in which this classic text was translated, Brazil had already arrived at a concept of “generation”: one that not only had a considerable amount of theoretical baggage in social and cultural thought,⁴ but also a significant amount of impact on the imagination of the community in terms of the layers of time that make up life – past, present and future. The approach taken here is loosely inspired by Reinhart Koselleck's *A History of Concepts*,⁵ from whom I also draw the geological metaphor of the “sediments of time”, where history consists of layers that are interconnected, yet independent.⁶

CHANNEL 84 – HOW IS A SINGLE 80S GENERATION MADE?

In July 1984, the magazine *Módulo* dedicated a special issue to the visual arts: a catalog for the *Como vai você, Geração 80?* (“How Are You, 80s Generation?”) exhibition held at the School of Visual Arts at Parque Lage. In the introduction, the curatorial trio, composed of Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal and Sandra Mager, remarked: “Establishing selection criteria can be a dangerous and delicate

in architecture from the UFRJ, where he was co-editor of the publication *Cadernos PROARQ*. The beginning of his artistic career was punctuated by studies with artists such as Flávio Berredo, Sérgio de Campos Mello and Aluisio Carvão, as well as by his work as an assistant to the artist Keith Sonnier, in New York. His works were included in the exhibition *How Are You, 80s Generation?* and the 20th São Paulo Biennial (1989). From 1986 onward, he was involved in explorations of dance, performance pieces and presentations with the dancer Giselda Fernandes.

Hudnilson Júnior
São Paulo, SP, 1957 — 2013

He began his studies by attending film sessions and going to the photography lab of the Lasar Segall Museum. He studied visual arts at FAAP. In the 1970s, he participated in a group of graffiti artists along with Alex Valluari. In 1979, he founded 3NÓS3 together with Rafael França and Mário Ramiro. Júnior produced a vast body of diverse works, establishing poetics that had seldom been explored, with pioneering experimentation in xerography, billboards and mail art. Júnior participated in the 16th and 18th São Paulo Biennials (1981 and 1985). He showcased his work at the Pinacoteca in São Paulo, where he later worked as a curator and led xerography workshops.

Ibã Huni Kuin (Isaias Sales)
Tarauacá, AC, 1964
Lives in Tarauacá, AC

He is a *txana*: a master of the traditional songs of the Huni Kuin people. He holds a master's degree from the Federal University of Acre and a PhD from the UERJ, where he teaches anthropology. He registered his father's songs and became a professor in the 1980s, a delicate period for the Huni Kuin due to the lack of land demarcation and exploitative practices in the rubber extraction sector. Together with his students, he began conducting research on the writings and multimedia translations of the songs of his people. At UFAC, he created the Spirit of the Forest project (2008), which led to a collective founded in 2013 called MAHKU – Movement of Huni Kuin Artists.

Iran do Espírito Santo
Mococa, SP, 1963
Lives in São Paulo, SP

During the 1980s, he studied art education at FAAP, where he started to partake in a movement that questioned the traditional uses of artistic mediums. In 1986, he moved to London, where he resided for two years. The following year, he participated in the 19th São Paulo Biennial (1987). His art primarily consists of sculptures, drawings and installations. Ever since his early works, he has juxtaposed and tested the limits of visual representation and perception.

Isaias Ribeiro
Rio de Janeiro, RJ, 1964
Lives in Natal, RN

Ribeiro holds a bachelor's (1990), master's (2011) and doctorate (2016)

in Architecture and Urbanism from UFRN, where he is a professor. Since the 1980s, his work has explored the construction of forms mixed with evocations of memories, sensations, passages, provocations and desires. Hybridity is a hallmark of his practice; his works resort to drawing, painting and, above all, collage: a foundational technique that has permeated much of his art throughout his career.

Ivan Campos
Rio Branco, AC, 1960
Lives in Rio Branco, AC

From the age of eight he began creating drawings and paintings for his mother's embroideries. He was decisively influenced by comic books, and developed his work as a self-taught undertaking. In the 1980s he first took part in exhibitions, at which time he began to consolidate his work as a central element in the art scene of his state of Acre. Many of his paintings explore in depth Amazonian themes, visions from childhood and elements from nature. As a connecting thread in his works, he has developed a gestural form of expression.

Jac Leirner
São Paulo, SP, 1961
Lives in São Paulo, SP

She graduated in fine arts from FAAP, where she taught from 1987 to 1989. She participated in the 20th São Paulo Biennial (1989). Leirner collects common objects taken from various day-to-day contexts to organize them in visual works that attribute new meanings to them. By collecting cigarette butts, banknotes, rulers and more, Jac Leirner's practice frequently alludes to our contemporary system of consumption and to the circulation of these objects and images.

Jacqmont
Manaus, AM, 1947
Lives in Manaus, AM

He began his studies at the Pinacoteca of the State of Amazonas. He then went on to pursue various formative courses at different institutions in Rio de Janeiro, such as MAM-Rio, Parque Lage and Funarte. During this time he also participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. He designed the altar for Pope John Paul's visit in 1980. In Manaus, he was part of the Clube da Madrugada and in 1980 he helped establish an important generation of Amazonian artists. His drawings, paintings and installations are often inspired by the Amazon Rainforest. Between 1987 and 2023, he intermittently worked as the director of the current Pinacoteca of the State of Amazonas.

Jader Rezende
Conselheiro Lafaiete, MG, 1964
Lives in Belo Horizonte, MG.

In the early 1980s, while living in Manaus, he worked in the independent publishing market and was part of a collective of contemporary artists that organized exhibitions in Amazonas and other states. He began his artistic

thing [...] one can argue that many should not have participated while other names were left out. That's fine; these are normal maneuvers in the game of art.”⁷ Nevertheless, they asserted: “Whether you like it or not, it's all there! [...] a new generation, new minds,” and a moment in time in which “work and pleasure go hand in hand.” The magazine also included initial reactions to the exhibition, with contributions by Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger and other artists who expressed their reservations and expectations.

These contributions were followed by Frederico Morais' essay “*Gute Nacht Herr Baselitz* or Hélio Oiticica, where are you?”⁸ which became the most reprinted and cited text in subsequent publications that revisited the art of that period, thus disseminating his interpretation of the beginning of the decade as part of the memory of that entire generation. In terms of the exhibition's content, Morais found plenty of material to advance a cause he had been pursuing since the late 1970s⁹ – a task that gained systematic coherence in his writings on exhibitions in the 1980s: formulating a “theory of circumstances”¹⁰ of the things that were immediately connected to the moment of artistic creation, such as the studio, the body and “personal drama.”

That same year, Morais started running the Banerj Art Gallery and organized a series of exhibitions that looked back on the art of Rio de Janeiro and which came to a conclusion in 1987 with *Rio de Janeiro, Fevereiro e Março: Do Modernismo à Geração 80*. In his view, it conveyed that Rio de Janeiro was set to become the birthplace of the “80s Generation” and the culmination of his chronological interpretative construct.¹¹

Although Morais acknowledged the challenge that criticism faced in light of the new dynamics of the art world – “I'm not sure where this will all lead [...] Will criticism be able to maintain the same pace as the artists?” – he offered an enthusiastic and surgical interpretation that pointed to the return of pleasure and emotion in the paintings of young artists: “They say it's ugly, outrageous; I find it immensely sensual. I Love her

[painting].”¹² Values such as emotion, festivity, pleasure and liberty also reverberated in works like the book *Explode geração!* (1984), by Roberto Pontual, and the exhibition *À Flor da Pele: Pintura e prazer* (1983), organized by Marcus Lontra, a collective show at the newly opened Art Gallery of the Rio de Janeiro Business Center.

Morais reaffirmed these values in three other curatorial texts on the exhibitions *3.4 Grandes Formatos* (1983)¹³ and *Brasil Pintura* (Palácio das Artes in Belo Horizonte), which were part of a program that began with *Entre a Mancha e a Figura* (MAM-Rio, 1982). Through these exhibitions, Morais connected the pictorial production of earlier generations, from Ernesto de Fiori and Iberê Camargo to younger artists such as Ana Horta and Leonilson – both of whom participated in the exhibition *How Are You, 80s Generation?* –; while featuring a large number of Rio-based artists and a considerably smaller group of artists who were able to travel to Rio or who resided in the city at the time. What became an opportunity to participate in an exhibition viewed with enthusiasm by a substantial part of the critics, the press and an art market that was renewing itself by betting on artists who were under the age of 30 and whose careers had not yet reached the five-year mark.¹⁴

CHANNEL 79 – THE HEART HAS ITS REASONS

The importance attributed to this “new painting” in the 1980s presented itself as an expression of the spirit of a decade marked by changes that were considered irreversible, both in Brazil and in other countries – particularly in Europe and in the United States.¹⁵ At the time, these were countries with which Morais engaged intensely. The title of his essay – “*Gute Nacht Herr Baselitz* or Hélio Oiticica, where are you?” – suggests a confluence of both national and international references, incorporating arguments from critics and international institutions, especially the “sensorial pleasure” of the Italian Transvanguardia promoted by Achille Bonito Oliva in *Flash Art* (1979), which was aligned with curatorial approaches surrounding the art in vogue in other

national and international contexts. Several exhibitions exemplify this wide scope: *Bad Painting* and *New Image Painting* (New York, 1978); *Aperto '80* (Venice, 1980), *Die Neuen Wilden* (Aachen, 1980), *New Spirit in Painting* (London, 1981), *Baroques* (Paris, 1981), *Zeitgeist* (Berlin, 1982) and *Documenta 7* (Kassel, 1982).

In Brazil, Morais had become the main advocate of these concepts since the late 1970s,¹⁶ viewing local production as a specific response to global reconfigurations, given that the country was becoming the unavoidable “ultimate circumstance” of Brazilian artistic creation, with “archetypes of its cultural life, its formations, the idiosyncrasies of its society”¹⁷ leading to the scenario of a crisis that was open to collective reconstruction: “What remained of the *Diretas?* [...] The return to the streets went beyond the political. It was a manifestation of people’s desires to come together, yell, sing, feel each other and, together, create a new culture – one that is popular, spontaneous and based on improvisation and joy – that is not hierarchical, free of class or race divides and ghettos.”¹⁸

“Painting is emotion,” Morais states, criticizing art as an “illustration of ideas.” The emotional values were contrasted with those of reason, ideas, concepts and processes that permeated the discourse surrounding artistic trends in the 1960s and 1970s, such as minimalism, conceptualism and overtly political art. The “80s Generation” represented a new form of engagement:

Unlike the avant-garde movements of the 60s (whether artistic or political), which dreamed of placing the imagination in Power, which believed art had the potential to change the world, which were seduced by social utopias, the young artists of today have lost faith in politics and the future. It’s not that they’re pessimists, they’ve just set aside these greater issues. And since they are unconcerned with the future, they invest in the present, in pleasure, in precarious materials, creating works that neither seek the eternity of museums nor posthumous glory.”¹⁹

This perspective, however, underestimates the intellectual and

political potential of emotion, the body and desire, and the awareness with which young artists mobilized these aspects and articulated their ideas. In light of the emergence of contemporary artistic languages, the perceived “dematerialization” of art one decade earlier²⁰ was already being confronted in the 1980s by the materialities of conceptual and ephemeral works – performances, happenings, installations and interventions that demanded to occupy museums, the art market and archives, blending together with all the other images of art history and the world of consumption while also bringing into question the material limitations of their circulation. All this could be witnessed in the São Paulo Biennials curated by Walter Zanini in 1981 and 1983.²¹ And these artistic manifestations also brought social movements closer together, taking to the streets without losing sight of the aesthetic dimensions of their interventions in the public arena – something that also took place in the realms of popular culture, of pop, punk, rock...

The artistic production of the 1980s, including the art presented at the School of Visual Arts in 1984, which Morais paid attention to, was also engaged in all of these developments, and the reflection on the context of Rio’s South Zone can gain some nuance when understood not as an isolated act that seeks to flee from reality or a rupture with the utopian rationality of the previous generation, but as a socially organized practice that reflects and reinforces the hierarchies and specific values of these groups, and with the critic-curator being one of its members.²²

CHANNEL 87 – IT’S ALL ABOUT LANGUAGE

That’s it, you’ve hit the mark, we live in a universe of images. Photography, newspapers, cinema, posters, television, videotext, holography, streets: they all present themselves as motorized vehicles of this external world, [...] of what we call “culture” – this artificial environment which, just like texts, can also be read. (Sonia Fontanezi, “Dois modos de ver,” 1987)

career as a self-taught artist during this period and was selected to participate in exhibitions in various cities. In 1996, he produced and directed the animated short film *Janelas* for the UFMG Winter Festival. The film portrays the lives of sex workers through the windows of historical mansions in Ouro Preto, Minas Gerais. Rezende also worked as a journalist, contributing to newspapers such as *O Globo* and *Correio Brasileiro*.

Jailton Moreira
São Leopoldo, RS, 1960
Lives in Porto Alegre, RS

He attended the Open Studio of the City of Porto Alegre from 1976 to 1977, and in 1978 enrolled in the visual arts program at the UFRGS. From 1980 to 1991, he taught at the Cultural Association for Former Students of the UFRGS Institute of Arts. Moreira created scenery and costumes for the short film *O temporal* and for the children’s play, *João e Maria*, directed by Biratã Vieira. Together with Elida Tessler, he founded *Torreão*, a space for production, debate and research in contemporary art in Porto Alegre (1993-2009). His work includes sculptures, drawings, videos and photographs.

Jaime Prades
Madrid, Spain, 1958
Lives in São Paulo, SP

He moved to Brazil with his family at the age of 12. He attended his first open art courses at the Ouro Preto Winter Festival in 1973 and attended live model sessions at the old arena of the *Pinacoteca* in São Paulo. In the 1980s, he graduated in Literature at the University of São Paulo and was a member of the Tupinãodá Group. He also participated in the 20th São Paulo Biennial (1989). From the 1990s onward, he almost exclusively started dedicating himself to art, exploring the boundaries between public and private spaces. His portfolio is made up of paintings, drawings, sculptures and graphic pieces.

Jayme Figura
Cruz das Almas, BA, 1951
— Salvador, BA, 2023

At the age of five, he moved with his family to Salvador. Self-taught, while still a child he began to draw and make objects out of tin cans and wood, a practice which he has pursued throughout his career. His work is characterized by an ongoing exploration of various materials, overstepping the boundaries of traditional artistic media. He first became known as a most unusual *habitué* of the streets of Salvador, wearing masks and pieces of iron on his body as a kind of armor.

João Modé
Resende, RJ, 1961
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He graduated in architecture from the University of Santa Úrsula, Rio de Janeiro (1983) and in 1984 he majored in visual communication from the UFRJ. That same year, he participated in the collective exhibition *How Are*

You, 80s Generation? at Parque Lage. In 2006, he earned a master’s degree in visual languages from UFRJ. He was a founding member of *Visorama*, a group that promoted discussions on contemporary art in the 1980s and 1990s. His works resort to a variety of media and address the notions of accumulation and the ephemeral nature of organic materials.

Jorge dos Anjos
Ouro Preto, MG, 1957
Lives in Belo Horizonte, MG

He started his artistic training while still young at the Ouro Preto Art Foundation (1970-1976), where he studied with artists such as Amílcar de Castro. In 1984, on a trip to Bahia, he became more acquainted with elements of *candomblé*, which began to influence his work. In 1987 he began to create projects in cardboard for sculptures. Two years later, he moved to Belo Horizonte. His works take the form of paintings, sculptures and drawings, exhibiting a varied exploration of geometric forms, often drawing upon elements of African imagery.

Jorge Duarte
Palma, MG, 1958
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He received a bachelor’s degree in painting and a masters in art history from the UFRJ, where he now works as an instructor. He took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition and the 18th São Paulo Biennial (1985). During this period, his work sought to challenge the medium of painting, approaching its 3-dimensional totality while exploring the possibilities of the frame and the canvas. His work ranges from painting to printmaking, drawing and sculpture, breaking away from categorizations and blending popular and erudite references. He is a founding member of the artists’ collective *Imaginário Periférico* (2002).

Jorge Guinle
New York, USA, 1947
— Rio de Janeiro, RJ, 1987

Shortly after he was born, he moved with his family to Rio de Janeiro, where he remained until 1955. From then onward, he began to live in different cities around the world. While abroad, he studied painting and came into contact with the works of Henri Matisse, which directly influenced him. He produced large-scale paintings, with ample chromatic work and rhythmic brushstrokes. He started to rise to prominence in the 1980s, participating in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition as well as the 17th, 18th and 20th editions of the São Paulo Biennial (1983, 1985 and 1989). He died in 1987 due to illnesses resulting from Aids.

José Bento
Salvador, BA, 1962
Lives in Nova Lima, MG

He moved to Belo Horizonte with his family in 1966. A self-taught artist, between 1981 and 1988 he created a series of miniature scenes using popsicle sticks, which he exhibited at

The above excerpt belongs to the opening pages of a highly peculiar newspaper that consisted of a single edition: a publication that documented the curatorial proposals behind the exhibition *A Trama do Gosto – Um Outro Olhar sobre o Cotidiano* [The Fabric of Taste – A Different Perspective on the Everyday], held at the São Paulo Biennial Pavilion in early 1987, in between the 18th and 19th editions of the Biennial.²³ In the paper’s opening text, presented as a transcribed and annotated conversation, Sonia Fontanerzi, the chief curator of the exhibition, reveals the intentions and intricacies of her work: organizing a contemporary art exhibition centered on urban experience. It opens with a reference to Roland Barthes’ *The Pleasure of the Text* (1973): with its metaphor of the text as fabric, indicating that both the city and the exhibition are part of the complex weavings of cultural elements, intertextualities and the experiences of those who traverse them, reinforcing the notion that their meanings reside in a plurality of reasons and interpretations.

The curatorial project involved around thirty-five professionals, among whom were artists, architects, curators, designers and intellectuals,²⁴ and consisted of twenty sections that represented aspects of the metropolis of the 1980s, such as streets, squares, transportation, signs, shopping malls, bars, newsstands, galleries and museums. Around ninety artists participated, including established artists Judith Launad, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner and Regina Silveira, not to mention up-and-coming talents like Alex Vallauri, Paulo Whitaker and the Tupinãodá collective.

Worthy of mention was the presence of an 1866 painting by Victor Meirelles alongside works by Gregório Gruber and Leda Catunda. They made up the section titled “Souvenir,” organized by Carmela Gross, who installed one of her neon fountains in the center of the space. The room exemplifies the convergence of artistic languages, generations and temporalities. Drawings, prints and sculptures were also inserted in a dialogue with photographs, films, videos, performances, sound art,

installations, samba circles and clown performances. Photographic records of the exhibition portray a chaotic, image-saturated atmosphere filled with a variety of media, volumes and scales. It is akin to the *How Are You, 80s Generation?* exhibition, whose atmosphere we can witness in the video-performance-documentary shot on the day it debuted in 1984.

In the newspaper-catalog, Agnaldo Farias and Chico Homem de Melo cite Italo Calvino’s *Invisible Cities* (1972): “No one, wise Kublai, knows better than you that the city must never be confused with the words that describe it. And yet between the one and the other there is a connection.” This reflection underscores the understanding that exhibitions and texts are mediated representations of reality that are never neutral, thus framing the exhibition as a product of discourses and interpretations aligned with the so-called linguistic turn – an epistemological phenomenon marking the moment in which curatorial authorship arises.

In the Rio de Janeiro of 1987, artists also engaged in the collective actions of *A Moreninha* in response to Bonito Oliva’s visit to Brazil, resisting his project to plant another flag for the “international Transavantgarde.”²⁵

CHANNEL 91 – THE PARTY’S OVER? TAKE A LOOK AT THE STATE OF THIS HOUSE!

Years later, Morais, along with LoWntra and Pontual, rethought the enthusiastic emphasis that underpinned their considerations. As the chief curator of the *BR80: Pintura Brasil Década 80* exhibition program in 1991,²⁶ Morais reassessed the artistic trajectory that unfolded over the last decade, insisting on the centrality of painting and the “80s generation” as a key to interpret the country’s art: “Despite its economic decline, Rio is still the main amplifier of Brazilian avant-garde art.” His retrospective take assumed a markedly different tone when compared to the enthusiasm of his initial reflections, betraying the “melancholy aftertaste” expressed in Lontra’s essay published shortly before: “Without a project, a notion of the past or future, all pleasure is lost in impotence or premature ejaculation. [...] The dream has once

again come to an end, the party is over for a generation that thought it could dress the Country for the grand ball of democracy, the party is over for the country that never was."²⁷

This shift in the moods of both curators was also reflected in the way that they began evaluating the art produced at the end of the decade, pointing to 1985 as the apex of painting, contained in the *The Grand Canvas* section of the 18th São Paulo Biennial, which served as a metaphor of a "global village." It featured three long corridors filled with paintings by young artists from Brazil and from other countries and continents. Shortly after, however, the possibility of a cohesive image imploded with the intensification of geopolitical crises, wars and the global HIV/Aids pandemic. While a party was held in 1984, the final decade of the 20th century kicked off with a broad ecological appeal. In his introductory text, João Cândido Galvão, the chief curator of the 21st São Paulo Biennial stated:

A majority of the artists are concerned with basic matters, with their own existence and their immediate physical protection: their homes. Many are interested in a connection with a superior being, hence the widespread presence of totems and a demand for essential elements like earth, water and fire, which reflect a concerted effort to redefine humanity's place in the world.²⁸

CHANNEL 24 – A CATALOG TEXT IS A PIECE OF FICTION

With this essay for the catalog of the exhibition *Fullgás – Visual Arts and Brazil in the 1980s*, I have touched on emotions, reasons, cities, languages, disillusionment and ecology. In order to write it, I had to zap my way through the catalog texts of other exhibitions that were held before I was born. I invite the reader to take this exercise further, arriving at different kinds of critiques, merging the frictional texture of exhibitions with their critical-fictional texts, between disputes and empathies.

Notes

- From the 1980s onward, exhibition texts have played a prominent role in constructing the historiography of contemporary art, as demonstrated by historian Ana María Guasch in *Los Manifiestos del arte postmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995* (Madrid: Akal, 2000).
- See also Marialice Foracchi (Ed.), *Karl Mannheim: sociologia*. São Paulo: Ática, pp. 67-95.
- Manheim critiques Pinder's approach to the terms *Zeitgeist* and *entelechy* in affirming a historical principle of the "non-contemporaneity of contemporaries." See Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Leipzig: Eduard Pfeiffer, 1926.
- See, for example, Antonio Candido's essay *Plataforma da nova geração* (O Estado de S. Paulo, July 15, 1943), included in Vinicius Dantas (Ed.), Antonio Candido: *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- Reinhart Koselleck, "Uma história dos conceitos: Problemas teóricos e práticos" (A history of concepts: Theoretical and practical problems). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, pp. 134-46.
- See Reinhart Koselleck's *The Sediments of Time: On Possible Histories* (2018).
- Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, "A bela enfurecida". In: *Módulo – edição especial. Catálogo oficial da exposição Como vai você, Geração 80?*. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, jul./ago. 1984, p. 19.
- Frederico Morais, "Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?". In: *Módulo – edição especial. Catálogo oficial da exposição Como vai você, Geração 80?*. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, jul./ago. 1984, pp. 6-11.
- Id., "Abertura também na cor?". *O Globo*, 8 jun. 1979; and "Informalismo está de volta". *O Globo*, 30 jul. 1979.

the Palácio das Artes in Belo Horizonte in 1989. Around then, he began producing sculptures with the trunks of rare, centuries-old trees that naturally fell and were collected in the Atlantic Forest, in the states of Minas Gerais and Espírito Santo. Since 2000, he has incorporated materials such as glass, mirror and granite into his artworks. He also takes photographs and makes videos and installations.

José Patrício
Recife, PE, 1960
Lives in Recife, PE

He graduated with a degree in social sciences from the Federal University of Pernambuco (UFPE) in 1982. In 1983, he held his first solo show at the Oficina Guaianases de Gravura, in Olinda, Pernambuco, where he served as artistic director from 1986 to 1987. From 1994 to 1995, he interned at the Graphic Art Restoration Atelier at the Carnavalet Museum in Paris. His works, which inhabit the boundary area between painting and installation, emphasize expressive capacities and demarcations between geometric and organic elements. Over the course of his career, he has worked with objects such as dominos and dice, approaching the mathematical dimensions of aesthetic discourse.

José Paulo
Recife, PE, 1962
Lives in Recife, PE

He graduated in architecture from the UFPE in 1987. Upon graduating, he went to London and Paris, where he took courses in drawing, painting and printmaking. Together with Maurício Castro and Amauri Cunha, he founded the Brigada Jarbas Barbosa (1986) as well as the Brigada Henfil (1988) groups. Alongside Maurício Castro, Aurélio Velho, Fernando Augusto and Humberto Araújo, he created the *Quarta Zona* studio, a cultural space for the production, formation and dissemination of contemporary art. Having initially focused on painting, drawing and printmaking, José Paulo shifted toward working with objects and sculptures in the 1990s, exploring the way materials occupy space.

José Rufino
João Pessoa, PB, 1965
Lives in João Pessoa

He studied visual arts at the Federal University of Paraíba and geology at the UFPE before earning his master's and PhD in geosciences. His artistic works kicked off in the 1980s in the form of poetry, mail art, paintings, drawings and installations. His art frequently resorted to materials connected to his family, such as documents, letters and furniture, enabling him to reinterpret his personal narrative and reflect on public and private memory. He is a professor of visual arts at UFPB and UFPE and is also involved in *Usina de Arte*: a project in Água Preta, Pernambuco, that is transforming an old sugar and alcohol mill into a cultural complex.

Karin Lambrecht
Porto Alegre, RS, 1957
Lives in Margate, England

She studied at the Open Studio of the City of Porto Alegre in the 1970s. She took lithography classes with Danúbio Gonçalves and painting classes with Raimund Girke at the Hochschule der Künste in Berlin. In 1979, she studied drawing and printmaking at the UFRGS. The following decade, she participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. In her work, she reconfigured traditional painting methods by sewing fabrics and burnt materials on the canvas while disregarding the canvas stretcher. She creates works that evoke the ephemerality of life, the body and religion.

Kássia Borges
Goiânia, GO, 1962
Lives in Uberlândia, MG

A Karajá Iny indigenous artist, professor and activist, she is a curator at the Indigenous Museum of Uberlândia and at MASP. She graduated in fine arts from the Federal University of Uberlândia, where she currently teaches. She earned her master's degree in visual arts from the UFRGS and a doctorate degree in environmental sciences and sustainability from the Federal University of Amazonas. She began her research in 1987 by painting over ceramic pieces before moving onto other objects. During this period, she participated in art salons with pieces that symbolized the social place occupied by indigenous peoples in Brazil in the 1980s. Since 2017, she has been a member of MAHKU – Movement of Huni Kuin Artists.

Laercio Redondo
Paranavaí, PR, 1967. Lives between Rio de Janeiro, RJ, and Stockholm, Sweden

He completed his postgraduate studies at Konstfack – University College of Art, Crafts and Design in Stockholm, Sweden. In his early drawings and paintings, he explores the human figure as a subject, cataloging mental situations that seem to unite real experience with fiction. He held his first exhibition in Londrina in 1984 and, in the 90s, he went to Poland to study printmaking. Redondo is deeply engaged with collective memory and its erasure in society, drawing motivation from the interpretation of specific events connected to cities and history

Leda Catunda
São Paulo, SP, 1961
Lives in São Paulo, SP

Since she started making art, instead of painting directly on the canvas, she has painted on fabrics, plush, towels, blankets and tarps. These elements, which have different textures and formats, subvert the limits of painting and carry unique meanings that become fractured by the actions of painting, sewing and gluing. She graduated in arts from FAAP and earned her doctorate from ECA-USP. She has worked as a professor at high schools and at her studio. Catunda's

- Id., "Gosto deste cheiro de pintura". In: *3.4 Grandes Formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983, p.11. Catalog.
- Cf. Fernando Augusto Oliva, *Um crítico em mutação: Frederico Morais e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. Doctoral thesis.
- Id., "Gute Nacht Herr Baselitz...", op. cit, p. 6.
- Frederico Morais, "Gosto deste cheiro de pintura", op. cit., p. 10.
- Leonardo Carvalho Bertolossi, *Arte enquadrada e gambiarra: Identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Doctoral thesis.
- Ivaire Reinaldim, *Arte e crítica de arte na década de 1980: Vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Doctoral thesis.
- See, for example, two of Morais articles cited above: "Abertura também na cor?" and "Informalismo está de volta".
- Frederico Morais, "Gosto deste cheiro de pintura", op. cit., p. 8.
- Id., "Gute Nacht Herr Baselitz...", op. cit, p. 7.
- Ibid., p. 9.
- See Lucy Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art". *Art International*, v. 12, n. 2, 1968, pp. 31-36.
- Tálisson Melo, *Transações e transições na arte contemporânea: Mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. Doctoral thesis.
- Published more than twenty years after its defense, Gilberto Velho's thesis, *Nobres e anjos: Um estudo de tóxicos e hierarquia* (Rio de Janeiro: FGV, 1998), makes an important contribution to this matter.
- Tálisson Melo, *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*. Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015. Master's dissertation.
- Anna Maria Kieffer served as musical curator, while the various sections were overseen by "sub-curators," such as Julio Plaza, Maurício Villaça, Guinter Parschalk, Rubens Matuck, Roberto Sandoval, Tadeu Jungle, Walter Silveira, León Ferrari, Carmela Gross, Agnaldo Farias, Chico Homem de Melo, Mira Haar, Marina Ortega, Fernando Stickel, Lenora de Barros, Guto Lacaz, Regina Silveira, Alex Vallauri, among others.
- Ricardo Basbaum, "2080: Muito mercado e pouca arte". *Revista Trópico*, UOL, 2003. Ivair Reinaldim, "Em torno a uma ação de A Moreninha: Algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980". *Arte & ensaios*, n. 25, 2013, pp. 35-43.
- With shows in Brasília and seven other state capitals organized by the Itaú Cultural Institute, the exhibition assembled the works of artists from all over the country. The catalog features critical texts on each and every one of them as well as two of Morais texts (mentioned above): an introductory text about the decade in general and a specific text about Rio de Janeiro. See Frederico Morais, "Anos 80: A pintura resiste" and "Rio de Janeiro: prazer e reflexão". In: Instituto Itaú Cultural, *BR 80 Pintura Brasil Década 80*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.
- Marcus de Lontra Costa, "A aventura da Geração 80 continua". *Jornal do Brasil*, 16 dez. 1990.
- In *21ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1991, p.16.

EDUARDO DE JESUS

Television is an atomic power station for form, a particle accelerator of narrative, a centrifuge for figures, bodies, in short, a worldwide distributor of artistic energies.

Jean-Paul Fargier, "Video gratias"

Everything the antenna captures, my heart captures.

Titãs, "Televisão"

The presence of moving images in contemporary art is ubiquitous, unfolding in nearly infinite strands, with intertwining expressive possibilities. From the traditional projection rooms to the white cube of galleries, these images echo, reverberating in space. What interests us here is not just the presence of the moving image and its articulations in the art world, but also the pulse of television sets, a fundamental type of mediation in the massive experience of communication. Composed of force lines strained by heterogeneous and dynamic elements (technical, social, political, cultural, among others), television, which is in direct contact with reality, always imposes itself, altering and being altered by the contexts it participates in, such as art.

On top of these two observations, we wish to intertwine some reflections that can enable us to catch a glimpse of certain aspects – like vestiges and flashes – capable of establishing a dialogue between the expansion of television and the art production of

1980. Far from setting up a single form capable of contemplating everything, we will think in terms of interludes – of in-between spaces – without losing sight, of course, of the structure of television itself, with its flows and interruptions. In other words, we shall view interludes (the glitches and interruptions) as a constitutive element of this language.

In the past, when there were transmission issues or problems with the actual television set and halo-like defects would appear around the figures, we would say: there's an image of a ghost. What we would like to suggest by pointing out these "interludes" is that television projects itself like one of those ghosts: like a shadow that envelops all kinds of contemporary images by disseminating its characteristics and language into other fields, contexts and media. A "worldwide distributor," as Fargier suggests in the first epigraph of this text.

BETWEEN DICTATORSHIP AND ABERTURA

A significant interlude emerges with the ambiguous and powerful relationship between television and the dynamics of Brazilian culture toward the end of Brazil's military dictatorship. Perhaps the disconcerting presence of Glauber Rocha – a figure who transformed the program *Abertura* ("Opening") into a stage for resistance – stands as an important mark of this interlude we

works were featured in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition and in the 18th São Paulo Biennial (1985).

Leila Danziger
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Lives in Rio de Janeiro, RJ

An artist, researcher and poet, in 1989, she received the National Graduate Diploma of Visual Expression, at the Orléans Institute of Visual Arts in France. She completed her master's and doctorate in art history at PUC-Rio. Currently, she is a professor at the UERJ. Her works take a variety of forms, combining techniques such as printmaking, photography, video, installations and writing. Her research addresses the appropriation of printed media such as newspapers, books and historical documents, focusing on the dichotomy and tension between individual and official history.

Leonardo Celuque
Salvador, BA, 1957
Lives in Salvador, BA

A student of the American artist Alice Baber in 1976. Three years later he studied at the *Académie de la Grande Chaumière* in Paris. He received a degree in arts in 1980 from the UFBA, followed by a master's degree in philosophy, education and the history of science in 2004. From the beginning of his career, painting has been the determining element in his art. His early efforts work with abstract gestural form, creating compositions that evoke heat waves in contrasting colors. He is currently a graduate professor at Salvador University and the Ruy Barbosa School.

Leonilson
Fortaleza, CE, 1957
— São Paulo, SP, 1993

He moved to São Paulo with his family in 1961. Between 1977 and 1980, he studied art education at FAAP and attended the Aster studio school. He participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition as well as the 18th São Paulo Biennial (1985). His vast portfolio of works includes paintings, drawings, embroidery, objects and installations. Leonilson developed his aesthetic approach from the intimacy of his own existence, interweaving it with world events and fiction. Having contracted the HIV virus in 1991, he died, at the age of 36 due to complications related to Aids.

Lia Menna Barreto
Rio de Janeiro, RJ, 1959
Lives in Eldorado do Sul, RS

In the 1970s, she moved to Rio Grande do Sul. From 1975 to 1978 she took art and drawing courses at the Free Workshop of the Municipal Government of Porto Alegre. In 1984, she studied with Luiz Paulo Baravelli and Rubens Gerchman. She received a degree in drawing from the UFRGS in 1985, and that same year she held her first solo exhibition at the Rio Grande do Sul Museum of Art. From 1993 to 1994 she was a Stanford University Fellow. During the 1980s, she began to produce works with foam, children's

toys, rubber animals and cloth animal dolls, materials that have since become emblematic of her work.

Livia Flores
Rio de Janeiro, RJ, 1959
Lives in Rio de Janeiro, RJ

In 1978, she began her graduate studies in industrial design at the UERJ. She received a fellowship from the Dusseldorf Academy of Arts (1985-1990), and lived in Cologne until 1993. In 1998, she received a master's degree in the communication and technology of the image, as well as a doctorate in visual arts from the UFRJ in 2007, where she is now an associate professor. Flores' first exhibitions took place at the start of the 1980s, with works that use paper as an experimental field for drawing and collage. Over the course of her career, her work has also encompassed painting, installations, sculpture and video.

Lucas Bambozzi
Matão, SP, 1965
Lives in São Paulo, SP

He was born in Minas Gerais and graduated in Communication from the UFMG. He earned his master's degree in philosophy from the University of Plymouth in the United Kingdom and a PhD in architecture and urbanism from the USP. He was one of the creators of *arte.mov* (2006-2012), a festival for mobile media art, as well as the projects *Multitude* (2014) and *Labmovel* (2012-2015). He is a professor at FAAP. In the 90s, he carried out a series of pioneering activities about art and the internet, partaking in a generation of artists that integrated artistic thought with discussions about emerging technologies.

Luiz Braga
Belém, PA, 1956
Lives in Belém, PA

He started taking photographs at the age of 11, paving the way to become a self-taught artist. He graduated in architecture from the Federal University of Pará. In 1978, he contributed to the newspaper *O Estado do Pará* and created the periodical *Zeppelin*. During the 1980s, he started capturing vibrant colors and pictorial possibilities of popular Amazonian visual culture, playing games with natural and artificial light. Since then, Braga has been documenting urban scenes on the outskirts of Belém as well as the day-to-day life of riverine communities in both public and private spaces, highlighting the signs of the passage of time in these different settings.

Luiz Henrique Schwanke
Joinville, SC, 1951 — 1992

In 1970, he moved to Curitiba, where he lived for 15 years. After receiving a degree in social communication from the Federal University of Paraná in 1974, he taught himself drawing, painting and sculpture. During this period, he began to exhibit his work while simultaneously working in advertising, as a playwright, actor and set designer. In the ensuing decade his

have highlighted. Aired on TV Tupi between 1979 and 1980 and directed by Fernando Barbosa Lima, the unique, bold and less uptight program brought to viewers reflections from prominent figures through testimonies and interviews that touched on Brazilian politics and culture in the midst of a complex historical period. The country's military dictatorship was nearing its end, meaning that the "redemocratization" process was around the corner.

The name of the TV show resonated like a call in the wind, airing figures who, like the echoes of an anti-status quo past, returned to Brazil after exile, ready to challenge the silence imposed by the military regime. It was a bold statement aimed toward the renewal of the strict television and political standards of the time: one that starts in the opening sequence, which featured *The False Mirror* painting by René Magritte (1928). The camera would abruptly zoom in on the pupil and a ten-second announcement was made, listing Tupi's affiliated stations. After a brief summary of the program's content, host Luiz Jatobá would appear for the first time, followed by the *Abertura* theme song. Synchronized with a strong – and extremely solemn – beat, images of Brazilian presidents were displayed: first came Getúlio Vargas, followed by Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart, as well as the military leaders up to João Figueiredo. All the images were edited with smooth fade outs, lending a certain gravitas to the slower beat. It was like an X-ray of the military coup, captured in the timeline of the country's presidents. The shot would then return to Magritte's eye, before cutting to images of politicians and cultural figures from various sectors of Brazilian society, shown in fast-moving cuts synchronized with the sound of a camera shutter. *Abertura* was now on the air. The difference in the editing style applied to presidents and personalities was very clear, as if to demonstrate a shift from something static to the dynamism of democracy. Regarding the choice of Magritte's work, it is worth pointing out that the eye contemplating us contains the sky in its pupil. It is a

disturbing work of art, especially when brought into the realm of television. It contains an oblique gaze, an ambiguity in terms of who sees and who is seen. Is it a mirror that sees reality articulated through the subjective processes that shape us? As to the opening sequence, is the television really a mirror? Is it a reflecting surface or does it merely watch us? The polysemy of the word "reflection" enables us to think of it in the more literal sense of a mirror: what can reflect off it? Which aspects of Brazil are reflected in the images on TV? What does it see? Yet, at the same time, we can think of reflections as thoughts and dialogues that can take up air time, revealing – at least partially – the tensions that make up reality. Resorting to Magritte's work for the opening sequence is symptomatic of that period. Mirror, gaze, subjectivity, image and reflection become short-circuited when it comes to the political issues that gave rise to the creation of the program. Seeing was of the utmost importance.

Glauber Rocha had a weekly segment on the show and brought unique changes in terms of form and content to the old-fashioned Brazilian television of that era.¹ An improvised acidic critique filled with irreverence and a disconcerting ironic touch would flow from the show. The segment was practically a delirious long take marked by an extended notion of time that defied the norms of TV. Rocha would adopt his intense revolutionary rhetoric in front of the camera, turning his radical views into action. His participation seemed to carry the intensity of an ambiguous and paradoxical situation that enabled us to reflect on the relationships established with television in the 1980s. There was a desire to be on TV, to be in TV shows, but one's participation had to be critical, resisting control exerted by the powers inherent to the structures of television. The goal wasn't to peacefully be a part of the TV world and assimilate its more traditional repertoire, but rather to renew it, opening it up to the new social and cultural dynamics that were emerging as a result of the political realignment,

circulating bold and creative visual patterns. Glauber set the tone with his participation in the program through the intense close-ups on his face and even on the faces of the interviewees, such as psychoanalyst Eduardo Mascarenhas, the car washer from Botafogo known as Brizola and Severino, a man from the Northeast who was close to Glauber and whose silent participation on the show defied the kind of etiquette expected of those on TV. It all came down to being open and inventive in the name of a different way of approaching television.

In his testimony offered to the TV series commemorating the 30th anniversary of the *Festival Videobrasil*, Tadeu Jungle, a pioneering Brazilian video artist, proved just how influential Glauber was, touching on the impact of the disconcerting images produced by the filmmaker in *Abertura*.² The images that lent visibility to the TV recording apparatus – challenging the objectivity of the camera position while introducing chance and a certain degree of disorder – found fertile ground for assimilation. A different approach to television was possible. In his testimony, Jungle spoke of the power of improvisation and the re-articulations that Glauber brought to TV: “There was this obsession with this new medium that was video, with this new language of video art that was at our disposal and the possibility of translating it into TV shows. [...] That program with Glauber on TV Tupi, *Abertura*, that was like a bomb for us, that’s what it was!!! [...] Is that even allowed?”

It was from this initial impulse that a wave of independent video production emerged, with video producers like Olhar Eletrônico and TVDO landing their creative work – which featured bold gestures of renewal – on TV. Tadeu Jungle himself participated in independent music and youth culture shows such as *Mocidade Independente* (TV Bandeirantes), which was presented by Nelson Motta, and *A Fábrica do Som* (TV Cultura).

IN BETWEEN MEDIUMS

Over time, television turns into a kaleidoscope of reference points, an imperious imagery that simultaneously transforms, and is transformed by, Brazilian culture. Its different languages become intertwined, reconfiguring the experience of time through the power of memory, with images that pulsate on the screen. From a certain generation onward, when someone was asked about their childhood memories, they would invariably refer to games, people and food, as well as children’s TV shows and cartoons that would brighten up their afternoons upon returning from school and playtime. The generation that was in its youth in the 1980s also grew up with the intense popularization of television which, in Brazil, started in the 1960s. This led to an imagery that, to this day, is replicated in numerous forms, but in the 1980s it shaped a powerful desire to renovate images, especially in the political arena, where the country was leaving behind a military regime and returning to democracy. At the end of the 1970s, in 1978, the president, General Ernesto Geisel, signed into law a bill that prohibited strikes in the national security and public services sectors throughout the country, though it was also the year in which the National Congress ratified Constitutional Amendment n°11, which extinguished Institutional Act Number Five (AI-5). Issued by President Artur da Costa e Silva in December of 1968, AI-5 was the harshest among a set of sixteen decrees promulgated by the military dictatorship.

One year earlier, in December of 1977, Doca Street cowardly murdered Ângela Diniz: a crime that was heavily covered and exhaustively followed by the media. Anyone with a TV could accompany the news coverage, placed between an episode of *O Sítio do Picapau Amarelo* – which premiered on Rede Globo that same year and was based on the book series by Monteiro Lobato – and an episode of the cartoon *Speed Racer*, on TV Tupi. Known for her beauty and elegance, Ângela was shot in the face four times. Two years later, Doca was tried, acquitted and, upon leaving the courtroom,

work was already addressing the central issues of his vision, such as pictorial expression in the mass media, the appropriation of industrial materials and his investigation of light. In 2003, the Luiz Henrique Schwanke Institute was founded in Joinville.

Luiz Hermano
Preaoca, CE, 1954
Lives in São Paulo, SP

He studied philosophy in Fortaleza in the early 1970s, at which time he was already drawing on an ongoing basis. In 1979 he took printmaking classes at Parque Lage in Rio de Janeiro. That same year, he moved to São Paulo where he presented the show *Desenhos*, at the São Paulo Museum of Art. In the 1980s he was primarily engaged with painting, turning out playful compositions that evoke fictional narratives. He took part in the 19th São Paulo Biennial in 1987. In the 1990s, he extended his work to include sculpture. Hermano’s artwork is on display at a number of public spaces in São Paulo and Recife.

Luiz Pizarro
Rio de Janeiro, RJ, 1958
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He studied at Parque Lage from 1981 to 1983, where he later became a professor. He took part in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition and the 18th São Paulo Biennial (1985). He was a member of the Lapa Workshop (1984-1989), with Daniel Senise, Angelo Venosa and João Magalhães. Along with Senise, Venosa, Mauricio Bentes and Ceileida Tostes, he formed part of the *Casarão da Lapa* group (1989-1991). During this period, Pizarro made paintings with a predominance of expressive brushstrokes that seem to deconstruct and reconfigure the image of the body. From 1990 to 1991, he coordinated the Arts Warehouse at the Rio Museum of Modern Art (MAM-RJ), and since 1999 has been engaged in art education projects in cultural spaces.

Luiz Mauro
Goiânia, GO, 1968
Lives in Goiânia

He began his artistic production in the early 1980s, addressing themes such as art history, memory, subjectivity and daily life. He started with ink drawings and gradually introduced oil paint into his finalization process, leading to paintings. He created a unique approach to translating photographic and documentary images onto drawing and painting mediums, working with color, light and shadows to create new compositions with a theatrical quality. Mauro teaches drawing and painting at the School of Visual Arts of the Goiás State Department of Culture.

Luiz Zerbini
São Paulo, SP, 1959
Lives in Rio de Janeiro, RJ

His art is multifaceted, both in terms of the media he uses and in terms of the themes he addresses: from ecology and nature to history and sociocultural issues. He studied fine arts at FAAP, in São Paulo, and moved to Rio de Janeiro

in 1980, elaborating performances and working as a set designer for the theater group *Asdrubal Trouxe o Trombone*. He participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition and in the 19th São Paulo Biennial. In 1995, he helped create the *Chelpa Ferro* group, known for its sculptures and experimental sound installations.

Manga Rosa
São Paulo, SP, 1979 — 1982

Group formed by Francisco Zorzete and Jorge Bassani with the objective of producing works that broke with traditional notions of art, emphasizing collective experimentation and discovery. Having initially yielded paintings and drawings, they started to construct objects in an intuitive fashion, applying architectural thinking while using materials from the construction industry. They developed works that interacted with urban spaces, such as the 1981 *Arte ao Ar Livre* project that took place in São Paulo, where they and other artists displayed their work on a billboard for a year.

Marçal Athayde
Pedreiras, MA, 1962
Lives in Rio de Janeiro, RJ

At the age of seven, he moved with his family to the city of São Luís, Maranhão. In 1979, he enrolled in Liceu Maranhense and actively participated in the city’s artistic scene. He was one of the founders of the group Mirate, which concentrated on the exploration of new artistic materials and approaches to theory and art history. From 1981 onward, he intermittently studied under the guidance of artist Ceileida Tostes. In 1985, he moved to Rio de Janeiro. In the 1980s, his paintings already showcased his extensive exploration of color and featured human figures and elements of urban life developed with fluid contours that dissolved into his compositions.

Marcelo Cipis
São Paulo, SP, 1959
Lives in São Paulo, SP

He started studying art in 1968 at the open studio established by FAAP. He frequented the Fanny Abramovich studio and studied under Luiz Paulo Baravelli, Rubens Matuck and Dudi Maia Rosa. He majored in architecture at the USP in 1982. He has also worked as an editorial illustrator and in 1989 he participated in the 20th São Paulo Biennial. His artwork appropriates everyday images and, through humor and criticism, inserts them in new contexts and layouts.

Marcelo Machado
Araraquara, SP, 1958
Lives in São Paulo, SP

He is a filmmaker and audiovisual creator with a degree in architecture from the USP. In the 1980s, he created experimental video works and served as programming director at TV Gazeta and production coordinator at TV Cultura. In 1991, he helped launch MTV Brasil. He later headed the Radio and Television Department at the advertising agency DPZ. He was a

applauded by the inhabitants of the small town of Búzios.

After a quick internet search I managed to find this image. I attentively rewatched the *Jornal Hoje* report on Rede Globo. Glória Maria is covering the story. Footage of the trial and brief interviews with men and women from Búzios are broadcast. Contemplating these images from the past is impressive because they have been uploaded on the interfaces of a modern image-sharing platform that blends the dimensions of time in such a radical way. Past and present coexist within a system of recommendations that pushes content while simultaneously creating indexes. Echoing the interviews of the report, the comments left on the platform, which can be organized in terms of most recent or most relevant, would almost be unthinkable nowadays. Upon reading them we clearly perceive the material basis of this jumbled timeframe: a present time caught up in both a distant and a more recent past. Television time is compressed, though it also seems that TV is expanding its reach. Extirpated from the programming and the live aspect of journalism, by being uploaded on a platform the report builds other logical pathways, creating a demand for the overlapping of our memories.

“Memory is an editing station.” Waly Salomão’s maxim, which kicks off the poem *Carta aberta a John Ashbery*3 (“Open letter to John Ashbery”) perfectly captures how moving images became a core part of memory throughout the 20th century – initially through cinema, then, in the latter half, through the increasing popularization of television and the emergence of video. We shift from one medium to the other, the images practically multiply, their resolution deteriorates as they become poor digital copies that can circulate on the web with greater ease because they are more compact. As Hito Steyerl observed:

The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image

tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming. The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image.⁴

This digital uncertainty is one side of the operation, given that on the other side a skewed memory seems to emerge, frequently turned upside down and mixed together with other icons and vestiges of both the urgency of the present moment and a sort of “archive fever” (Derrida). All of this leads us to see in these images of the past the tensions of a historical era circulating through the various media platforms that absorb moving images. From broadcast television to TikTok, from the movie theater to streaming platforms, from memes to feature films, it seems that, whereas before everything unfolded within the images – which is demonstrated by important reflections on the matter⁵ – nowadays everything unfolds within mediums. Going beyond the image itself, we now rely on other layers of meaning that arise from their circulation: from the ways that images are circulated on a wide array of mediums.

Passing from one medium to the next conveys the relentless power contained in the circulation of images. It is a political marker of the potency residing in the dynamic between past and present.

Global groove (1973), a renowned video art piece by Nam June Paik that emulates an international TV, appears to have anticipated Instagram reels and the images that pour in from all corners of the world. In both cases, we somehow see images from across the globe without captions, without exactly knowing where they come from, where they were made or how they were obtained. However, there is a fundamental difference that certainly adds more complexity to the current political contexts that surround the circulation of images. Reels are driven by algorithms, which means that they are always shaped by choices, seizures and channelings tied to how each of us use our devices, not to mention the sophisticated system pushing recommendations and preferences that turn us into key elements in the supersaturated attention economy.

While Paik brought a low-key attraction, seduced, perhaps in part, by the tremendous visual-aesthetic diversity of television – the artwork contains an announcement that states at the outset: “This is a glimpse of the video landscape of tomorrow” – Instagram reels reflect the elaborate forms of control and surveillance, typical of contemporary capitalism. Passing from one medium to the next, in the interludes between them, there emerges within the circulation of images a complex politics of imagery within the context of neoliberalism, elaborating a different way of managing our collective memory, perforated by various kinds of interests.

AMONG THE ELECTRONIC ENTERTAINMENT

In the context of this perforated memory, the Brazilian imagination is shaped by the pervasive presence of television. Having become a key that helped constitute national unity – with financial incentives from the military dictatorship earmarked for technological progress – the Brazilian television structure, and Rede Globo in particular, became essential in molding the narratives of national identity, both in terms of controlling and maintaining crystallized standards over time and in parting ways with them.

Starting in the 1980s, the television images that made up day-to-day life could be reproduced by just about anyone. An explosion of creativity and innovation took place, bringing about new visual contours to Brazilian social life while opening up new pockets of imagination. New ways of documentation and social inclusion, a new technology that builds mediations between zones of continuation and rupture, with possibilities and potentials. As far as the Brazilian cultural scene of the 1980s is concerned, thanks to television, the words “video” and electronic image” became word clouds, replete with further developments capable of expanding the visual field.

It was in the 1980s that video entered the Brazilian art scene. Following the important pioneers of the late 70s, more closely associated

with the field of performance – such as Leticia Parente – a new scene emerged. With the 16th and 17th editions of the São Paulo Biennial (1981 and 1983), both of which were curated by Walter Zanini, important steps were taken to renovate artistic languages and media. 1983 was also the year that the first edition of the *Festival Videobrasil* was held, bringing together the art produced by an emerging scene connected to the early popularization of video equipment and the democratic opening process.

Upon contemplating the works of art presented in the exhibition *Fullgás*, television appears to be a supporting structure, a household appliance or device made up of all kinds of images. However, going beyond mere representation, it seems to possess an actual method: an assembly line that organizes fragments in a unique way. Among other observations, it should be pointed out that contrary to emphasizing continuity in the combining process, in more traditional narratives for instance, what is seen is precisely the noise and strangeness caused by the contact with fragments that are not just very brief, but also quite distinct.

Among the artworks is Vallauri’s, which exemplifies the way television is assembled and perceived, but more importantly it reveals how we grasp the things it displays. In his work, the figures (a crocodile, a bicycle, men walking, grapes, among others) appear in a series of cuts that either bring themes closer together or push them further apart in a syncopated lack of continuity. This visual look, typical of that period, was possibly influenced by the growing popularization of video equipment. In some works, a certain degree of tension can be perceived with the mediums being used. Ambiguous tensions, such as Guto Lacaz’s *Rádios pescando* (“Radios fishing”), Geraldo Leão’s blurry television or Glauco Menta’s refrigerators, though not just in this form of the figuration. The issue of mediums or supporting structures was an important theme during this period, with a not insignificant return of painting, despite the strong entry of electronic images into the art scene.

founding member of *Olhar Eletrônico*, an independent production company.

Marcelo Silveira
Gravatá, PE, 1962
Lives in Recife, PE

He moved to Recife in 1979. Between 1982 and 1985, he attended the Guianases Workshop in Olinda. He graduated in Art Education from the UFPE in 1990. During this period, he established a studio in his hometown and engaged in activities with children. In 1990, after visiting an exhibition by Arthur Bispo do Rosário at the Pampulha Museum, his art began reflecting the artist’s work. Since the 1980s, he has been producing sculptures that explore the physical and poetic potential of materials, combining different components and blending scholarly and popular references.

Marcelo Solá
Goiânia, GO, 1971
Lives in Goiânia

He began drawing as a child, a practice that defines his art to this day. He attended workshops with artists like Carlos Fajardo, Nina Moraes, Marco Giannotti and José Spaniol and started exhibiting his work in 1990. His art involves screen printing, monotype, installations, but above all, drawing, through which he inventories the world around him. Solá’s works feature free lines reminiscent of graffiti, street art and posters, depicting animals, writings, geometric forms and everyday objects, at times incorporating vibrant colors, at others, preserving the raw color of the medium used.

Márcia X
Rio de Janeiro, RJ, 1959 — 2005

She attended the School of Visual Arts at Parque Lage. She began her career in 1980 as a member of the *Cuidado Louças* collective, presenting the performance-installation *Cozinhar-te* at the 3rd National Salon of Fine Arts. The collaborative piece was central to the early stages of her career, when she carried out interventions and performances in collaboration with Ana Cavalcanti and Alex Hamburger. Her artwork frequently questions and challenges common and dominant conceptions surrounding art, sexuality, religiosity and gender. Throughout her career, she also created objects, installations, drawings, prints and wearable art pieces.

Marco Paulo Rolla
São Domingos do Prata, MG, 1967
Lives in Belo Horizonte, MG

He graduated from the School of Fine Arts at the UFMG (1990) and earned a master’s degree there (2006). Between 1998 and 1999, he studied at the National Academy of Fine Arts in Amsterdam, Netherlands. Starting in 2001, he co-founded and coordinated the Center for Art Experimentation and Information with Marcos Hill. Since 2009, he has been a professor at the Guignard School. His work consists of paintings, drawings, sculptures and performances.

In the 1980s, Rolla appropriated elements of mass culture to create compositions that reflected on social life and the visual culture of his time.

Marcos Chaves
Rio de Janeiro, RJ, 1963
Lives in Rio de Janeiro, RJ

In the 1980s, he studied Architecture and Urbanism at Santa Úrsula University in Rio de Janeiro, where he was taught by Lygia Pape. He attended free courses at Parque Lage and the Bloco Escola at MAM Rio, beginning his career as an artist. In 1984, he moved to Italy, where he worked as an assistant to artist Antonio Dias in Milan for a year. Chaves’ works capture elements of the world and reimagine them with humor, freeing them from the static, functional logic of daily life. His art is expressed through photography, video, drawing, installations and objects.

Marcos Rück
São Bento do Sul, SC, 1956
Lives in Joinville, SC

He graduated in Architecture and Urbanism in 1983 from Unisinos and completed his postgraduate studies in historic building restoration at the Technical University of Munich, Germany. While in Reutlingen, he was part of the Montag Monat group, and upon returning to Brazil, in the 1980s, he became involved in the contemporary art scene of his hometown. During this period, he produced paintings and drawings that explored cultural and societal themes, blending mediums and incorporating photography into his compositions. Rück was the director of the Joinville Museum of Art from 2013 to 2016.

Marga Ledora
São Paulo, SP, 1959
Lives in Campinas, SP

Marga Ledora moved to Campinas as a child, and she later graduated in Linguistics from the University of Campinas (1983). While working as a copy editor, she began taking private drawing lessons. She developed geometric-abstract works using pastel chalk that referenced architectural forms, which gradually evolved into more organic and free-flowing lines. By the late 1980s, Ledora’s work featured color block drawings reminiscent of house designs, windows and staircases, presented with an unrestrained perspective of space.

Maria Lucia Cattani
Garibaldi, RS, 1958
— Porto Alegre, RS, 2015

She graduated in Visual Arts from the UFRGS in 1981 and earned a master’s degree at the Pratt Institute in New York (1990). She got her doctorate at the University of Reading (1998) and a postdoctoral fellowship at the University of the Arts London (2008). She was a professor at the UFRGS Institute of Arts from 1985 to 2013. Her early works were paintings with vibrant color compositions and landscapes, but she soon immersed herself in printmaking and developed a

In the early 1980s, new musical genres were emerging, such as Brazilian rock, which was connected to new wave music, an urban scene with graffiti, publications and new manners and customs, not to mention dance clubs and the first music videos. *Uakti* by Eder Santos (1987) is an example of how video productions started taking over empty spaces, like the realm of music videos, musical performances and new artistic contexts of the period. Registering the performance of Uakti group, an instrumental group that resorted to unconventional instruments built by the band members themselves, Eder Santos and his band turned noise and image-related interventions into the raw material used to give a new spin to Ravel’s *Bolero*. The water basins used to generate sound blended with the images of fish and a dancer performed while the band played the music. The rapid cuts, the layers of images and the numerous overlays, visual noise and interferences of all sorts make the work highly significant in the development of the inflections of video art in Brazilian culture.

In a similar vein, *Love Story* by Lucas Mambozzi (1992) shows us images replete with interventions and visual puns that speak of couples and love stories and take on a delicate poetic tone, brought out by Mambozzi’s radical editing. Also dealing with love, *O profundo silêncio das coisas mortas* (“The profound silence of dead things”), de Rafael França (1988), that is a little closer to narrative structures and more restrained in terms of image processing, blends fantasy with reality through his refined and fragmented editing style. These three works, together with others, such as *O Beijoqueiro* (“The Kisser”) by Carlos Nader (1992), *Grafite efêmero* (“Ephemeral graffiti”) by Marina Abs (1984) and *Videocriaturas* (“Videocreations”) by Otávio Donasci (1980), paint an intriguing panorama of the relationships between art, the influence exerted by television, the references to video art, and the sociopolitical contexts of post-dictatorship Brazil.

To conclude, two pioneering and powerful initiatives deserve mention,

for they help set a unique form of experimentation regarding television and video in the context of that time. First, we have *TV VIVA6* with a series of TV shows produced by the Communication Program of the Luiz Freire Cultural Center in Olinda, that itinerantly circulated through the neighborhoods on the outskirts of Recife and always enjoyed tremendous engagement from the population. The programs contained a popular expressiveness that was assimilated in humorous fashion and they were edited in a way that mocked typical television procedures while simultaneously borrowing from them. It was an entropic language procedure that fed off of misunderstandings and the inventiveness of encounters in order to arrive at a free-to-air program that maintained a safe distance from hegemonic standards. Then there’s *Video nas Aldeias* (“Video in the Villages”),⁷ that has been around for over thirty years. They have sought to contact indigenous communities and elaborate strategies that train indigenous producers so they can register life in their villages. These initiatives have played a decisive role in reviving knowledge and practices that are frequently forgotten.

Among circuits, structures and media, over the course of time, the various forms of experimentation with moving images and their relationships with television – both inside and outside the art circuit – continue to develop and redefine themselves through the strength they take from their interludes.

- 1 To learn more about Glauber Rocha's participation on the *Abertura* program, see: Regina Mota, *A épica eletrônica de Glauber: Um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- 2 *Produção independente: televisão e abertura política*. Directed by Marco del Fiol and Jasmin Pinho. Series *Videobrasil na TV*, 18^o Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil. Sesc TV, 2013.
- 3 Waly Salomão, *Algaravias: Câmara de ecos*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- 4 Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image", 2009. Originally published in *e-flux journal #10*. Available on: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>.
- 5 Here we are referring to the reflections of Raymond Bellour contained in "The Double Helix." As the following excerpt demonstrates: "It is through images that the transitions and contaminations of beings and regimes increasingly occur: at times in very clear ways, at others in ways that are difficult to pinpoint and, above all, difficult to name." [Translated from Portuguese: see André Parente (Org.), *Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993].
- 6 TV VIVA has a YouTube channel featuring its first shows as well as its most recent ones.
- 7 Video nas Aldeias also has its own YouTube channel.

strong connection with writing. Cattani also created artist books, videos and installations.

Maria Thereza Alves
São Paulo, SP, 1961
Lives in Berlin, Germany

As a child, she moved to New York with her family to escape Brazil's military dictatorship. In 1978, she gave a presentation at a United Nations Human Rights Committee meeting in Geneva about human rights violations against Brazil's indigenous populations. Alves graduated from Cooper Union in 1985. She has done work in the fields of anthropology, art and political activism, with a heavy bent on environmental issues and vulnerable communities, particularly the indigenous peoples of Brazil. Her multi-disciplinary approach has yielded texts and images that denounce violence and the conflicts surrounding negotiations and land disputes in her home country.

Marina Abs
São Paulo, SP, 1962 — 2002

She began experimenting with Super 8 film and photography before shifting her focus primarily to video. A graduate in Radio and TV from the FAAP, she worked at the production company Olhar Eletrônico, directed programs for Rede Globo and was an assistant director for commercials. In 1988, she moved to the United States and earned a master's degree in Film at New York University while also directing music videos, TV programs and documentaries. Abs' work became a key reference for a generation of Brazilian artists in the 1980s who pursued innovative, independent video experiments.

Marinaldo Santos
Belém, PA, 1961
Lives in Belém, PA

From an early age, he was drawn to the investigation of everyday objects, inspired by observing his father's craftsmanship in woodworking. In the 1980s, he began his artistic career as a self-taught creator, repurposing a variety of materials such as wood, metal, copper and paper, along with tools from various trades. Santos created collages, paintings, drawings and sculptures by reusing these materials, reflecting elements of Belém's popular and urban culture. Starting in 1987, he began exhibiting his work in Brazil and abroad.

Martha Araújo
Maceió, AL, 1943
Lives in Maceió

He majored in pedagogy at the UFRJ and earned her master's degree in education at PUC-Rio. Between 1984 and 1987, she worked under the guidance of sculptor Haroldo Barroso at the Ingá Museum and frequented courses at Parque Lage. In the 1980s, she started creating performative objects: wearable pieces that invite the public to inhabit and partake in the works of art. She then shifted to issues that have since run throughout

her work: the sensitivities of the body, the duality between freedom and repression and the interaction between the self and the other.

Martinho Patrício
João Pessoa, PB, 1964
Lives in João Pessoa

He graduated in Art Education from the Federal University of Paraíba, where he presented his first fabric-based works, a material central to his artistic journey. His use of fabric reflects his daily life and early immersion in a rich repertoire of liturgical and playful forms crafted with machines and cloth. His works are often flexible and move with the wind, addressing themes related to time, religiosity and the popular imagination. They juxtapose the textures of rustic materials, evoking the traditions of Brazil's Northeast.

Maurício Bentes
Rio de Janeiro, RJ, 1958 — 2003

Although graduated in Economics from the Cândido Mendes College (1979), he soon pursued a career in the arts. From 1979 to 1987, he studied ceramics under Celeida Tostes at Parque Lage and sculpture with Haroldo Barroso at the Ingá Museum Sculpture Workshop in Niterói. His early sculptures were made of ceramics and iron. His first solo exhibition took place in 1982 at MAM Rio. He participated in the iconic *How Are You, 80s Generation?* exhibition at Parque Lage in 1984 as well as the 19th São Paulo Biennial in 1987. His work experiments with different materials, integrating matter, light and space in his sculptures.

Maurício Castro
Recife, PE, 1963
Lives in Recife, PE

He studied architecture at the UFPE in the 1980s. Together with José Paulo and Amauri Cunha, he founded the Brigada Jarbas Barbosa (1986) and the Brigada Henfil (1988) groups. From 1988 to 1989, prior to the revitalization of Old Recife, he helped establish the studio *Quarta Zona de Arte* with José Paulo, Aurélio Velho, Fernando Augusto and Humberto Araújo. The space was committed to the production, formation and dissemination of contemporary art. He has been a member of the *Gráfica Lenta* collective since 2014, creating prints in a process that calls for the deceleration of time and the creative process as a whole. His works contain reflections on daily life and the passage and rhythm of time.

Maurício Coutinho
Fortaleza, CE, 1960
Lives in Fortaleza

He began drawing at a young age and participated in his first group exhibition in 1976. By the early 1980s, he was regularly showcasing his art in Fortaleza. In 1981, he staged the first in a series of performances that gained momentum over the following years. In 1984, he moved to São Paulo to study Music, Literature and Communication at the University of São Paulo and

BRAULIO TAVARES

It was the best of the worst times, it was the worst of the best times. It was a moment of friction between the tectonic plates of history.

"The Earth sheds its skin like a serpent." This is what happens to the planet, in the sluggishness of geological cycles. It happens at a much faster pace in the ever-changing world of culture where the shedding of skin takes place in between commercial breaks.

Where nothing grows old – because the new, even before it reaches all eyes, is replaced by the even newer thus, today's obsolete may very easily become the big novelty of the day after tomorrow. There's no harm in retelling what's been told; not everything that is said is heard. What appears in the recycling mill of the cultural industry, regardless of its civil age, will always be completely new to someone.

That was our last decade without the internet, our last decade of an opaque world, without connections, without telephonic telepathy, without the vast symphony of collective synapses in a web of increasingly numerous, compact and cheaper machines.

The future, as almost always, arrived first in books and only later in video-digital-electronic gadgets. Cyberspace and virtual reality were foreseen, in that vague and contradictory manner that only true prophecies can achieve, in William Gibson's *Sprawl* trilogy (*Neuromancer*, 1984; *Count Zero*, 1986, and *Mona Lisa Overdrive*, 1988).

The most varied types of mind technologies slipped in through that portal: implanted chips, neural networks, all kinds of symbiotic relations between integrated microcircuits and those little gray cells.

Also around this time, there was the emerging notion that computers, then in its childhood, would more easily collaborate with young minds. In *War Games* (John Badham, 1983), cinema played the card of cybernetic Armageddon through the hands of a boy, albeit in the tone of an afternoon adventure flick. The theme was amplified by Orson Scott Card in the series of novels that began with *Ender's Game* (1995), which, in the wake of its interspecies extermination war, left an ongoing tragedy in its wake: the optimization of the man-computer relationship through the infantilization of the former and the refinement of the latter's rhetoric.

In this increasingly plausible and comfortable dystopia, the next human generations will consist of individuals with quick thinking, instant reflexes, a great capacity for obsessive tasks, fifth-grade cognition, and a tendency for absolute devotion to a cause, symbol or logotype.

These humans will have the objective of completing tasks, achieving goals, accumulating points and making the most of their prizes, bonuses and rewards. And the computers – or, nowadays, AI – will serve as omniscient paternal coaches.

Because that was a time when pixel-based Reality imposed itself as a necessary expansion of that other Reality made of atoms. Digital dust, infinitely capable of turning itself into any shape, color, sound, and movement, started to spread across available TVs and other screens.

The Digital, just like Numbers and Money, absorbs, mimics, deconstructs and reconstructs everything on its own terms.

This new universe has expanded with the drunken fury of lab-produced viruses. Digital images and sounds have replaced analogical images and sounds; as stages and recording studios have suddenly been overtaken by the mass migration of synthesizers, drum machines and electronic organs. The digital realm became for information what plastic had been for matter.

A huge leap was made from the proto-video game *Tron* (Steven Lisberger, 1982) to the ethics and the aesthetic of the multi-layered morphogenesis symbolized in the special effects toward the end of the music video for Michael Jackson's *Black or White* (John Landis, 1991).

An image that blends into another completely different image, or even its opposite – without losing rhythm, missing a beat or going off-key. Rapid, fluid metamorphoses, without leaps, without any apparent break in continuity. A particle-world learning how to move like a wave: “like a wave in the sea.”

Our unconscious has evidently accepted this realm of seamless transition without any issue; dreaming as an imperceptible back and forth between being and not being. The realm of mutation right before our eyes, before the cameras and spotlights. Anything can become anything (we have quickly learned) as long as there are no abrupt cuts, no jump cuts. The transformation must occur with the sinuous malleable flexibility of Disney cartoons. Realistic images must remain passive in the hands of those who manipulate them.

The mythology of shape-shifters probably reached its peak when the hunter of replicants started to fear that he would become one of them (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982); or when mere chance led a scientist and a fly to conduct a fatal, botched transition (*The Fly*, David Cronenberg, 1986); or when John Carpenter (*The Thing*, 1982) showed us that we cannot trust others, that any brother in arms may be an enemy in disguise: an enemy who can even transform into me.

FAAP. He taught at Paço das Artes until 1985, working alongside Alex Červený, Hudinilson Jr. and Alex Flemming. His art encompasses xerography, drawings, paintings and performances.

Mauro Fuke
Porto Alegre, RS, 1951
Lives in Eldorado do Sul, RS

From a young age, he learned to work with different materials thanks to his artisan mother. In 1988, he graduated in Drawing from the UFRGS. His primary medium is wood sculpture, and his art is characterized by his technical skill and the incorporation of mathematics and 3D modeling software into his creative process. Fuke's works explore the functionality of objects and the lightness of matter. He is the artist behind panels installed at the Ildo Meneghetti Viaduct, the Casa de Cultura Mario Quintana and the Salgado Filho Airport, all of which are in Porto Alegre.

Mestre Rozalino
Natividade, TO, 1940
— Porto Nacional, TO, 2014

He moved to Porto Nacional with his family in 1949. A self-taught artist, he was deeply inspired by the hinterlands and the religious traditions of the *sertanejo* people. He depicted daily life in rural and urban settings in his region, using synthetic enamel on small wooden panels leftover from carpentry work. His works not only exhibit rich details, but center on the human figure, almost always portrayed in profile and in motion, as if to be dancing, walking, or working.

Miguel Chikaoka
Registro, SP, 1950
Lives in Belém, PA

A photographer and educator, he studied Electrical Engineering at the University of Campinas (1976) and attended the École Supérieure de Mécanique et Électricité in Nancy, France, for three years. In 1980, he settled in Belém (PA), working as a photojournalist for F4 (1981–1991) and N-Imagens (1991–1994). He founded Agência Kamara Kó Fotografias and initiatives like Foto-Varal, which hosted alternative exhibitions in public spaces, and Fotoativa (1983), now an association still active today. Chikaoka's work comprises images, installations and objects that focus on the sensory experience of photography.

Milton Kurtz
Santa Maria, RS, 1951
— Porto Alegre, RS, 1996

He graduated in Architecture from the UFRGS in 1977. From 1978 to 1980, he was part of the KVHR Group with Julio Viegas, Paulo Haeser and Mário Röhnelt, and from 1979 to 1982, he participated in Espaço N.O., which pursued avant-garde, provocative art, questioning the art system and exploring new forms of representation. His works delved into pop culture and the dialogue between various media, mixing references from comic books, magazines, photographs, newspapers, advertisements, cinema and television.

Mohamed El Assal
Rio Negro, PR, 1957
— Curitiba, PR, 1987

He began studying Industrial Design with a focus on Visual Communication at the Federal University of Paraná. In the 1980s, he became part of Paraná's art scene and joined the Bicicleta and Moto Contínuo groups alongside Geraldo Leão, Eliane Prolik, Denise Bandeira, Raul Cruz and Rossana Guimarães. Initially creating ink drawings, he transitioned to painting, where he explored gestural strokes and brushwork, as well as materiality, color and volume. El Assal died in 1987 in a motorcycle accident.

Mobi (Luiz Gonzaga Araújo Frazão)
São Luís Gonzaga do Maranhão, MA,
1953 — São José de Ribamar, MA,
2007

He was a photographer who began his career in 1978, holding his first solo exhibition, *Facetas da Ilha*, four years later. He worked as a photojournalist and led the promotion board of the Professional Association of Photographers of the State of Maranhão. He taught photography and founded Moversarte – Regional Ecological Movement of Health and Art, a project dedicated to social, environmental and cultural initiatives for the residents of São José dos Índios, in São José de Ribamar, where he worked until he passed away.

Monica Barki
Rio de Janeiro, RJ, 1956
Lives in Rio de Janeiro, RJ

In 1970, she began studying at the Centro de Pesquisa de Arte with Ivan Serpa and Bruno Tausz. She graduated in Visual Communication and earned a degree in Fine Arts from PUC-Rio in 1980 while attending the open courses at Parque Lage. In 1982, she emigrated to Israel, living in a kibbutz between Tel Aviv and Haifa, where she performed various community roles over two years. Returning to Brazil in 1986, she settled in Niterói and began experimenting with three-dimensional art. Her work resorts to various media, addressing themes such as memory, family history, Judaism, eroticism, education, daily life and gender.

Mônica Nador
Ribeirão Preto, SP, 1955
Lives in São Paulo, SP

She graduated in arts from FAAP. She participated in the 17th São Paulo Biennial (1983) and in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. From the 1980s onward, she made paintings depicting landscapes, mystical themes and arabesques, using light colors and free brushstrokes. The following decade, she began her master's degree at the USP and started painting the façades of houses on the outskirts of São Paulo together with local residents. She created the Jardim Miriam Art Club (Jamac): a cultural center in São Paulo's periphery that promotes various activities, such as stencil, painting and film workshops.

As long as these transformations are “slow and gradual”, obviously, like the political distension that culminated in the Amnesty Law of August, 1979. For reasons that are more historical than numerical, that was when the 1980s truly began, spanning until 1992, when Fernando Collor de Mello resigned from the presidency.

In other words, it was the period when the administration of military dictator João Figueiredo morphed into the civilian government of José Sarney. A well-choreographed and smooth transition with the exception of the meteoric ascension and fall of Tancredo Neves, himself a divided figure standing at the threshold between the two regimes.

The first half of this period was marked by the theme of a return to the good old days: a theme that is so dear to our longings that we imagine it to be uniquely ours. The idea of coming back home was like sniffing an old perfume in the air again, like the salty sea breeze of a port pier full of people waiting for something. The return of the persecuted, the exiled; the return of those who, unironically, had never left.

Each cobblestone of the port trembled as it recognized the crowd disembarking, suitcase in hand, “I'm coming back.” And it didn't really matter if the place they were returning to no longer existed. No one bathes in the same river twice.

Even among those who stayed, there was a collective dream of returning to the past, a past that 20-year-olds envisioned through the lens of their 40-year-old parents' nostalgia. The feeling was similar to that of someone getting mixed up on the highway before taking the wrong exit; in order to get back on path, one must go back, make a U-turn, and retrace their steps to the painful inflection point where they erred. Our future was left behind back there.

Those who returned from exile experienced a cruel version of the Twins Paradox in which one of them, following an interstellar trip, returned to Earth only to discover an aged brother, for during the few years in which he was gone, half a century had elapsed on Earth.

The serpent was the same, but its new skin was composed of millions of liquid crystal scales, each one a small, demonic, customized screen, flashing notifications. It wove mandalas and fractals in vibrant citrus colors and neon, showcasing computer graphics that were just starting to make their first bold moves...

On the streets, a blossoming of tattooed skin emerging in the sunlight, or subway light, contrasting with walls and façades increasingly covered in inarticulate graffiti, logos in the form of pre-verbal scribbles, “squiggles lacking alphabetic intent.”

Clandestine cemeteries just beneath the surface, bone piles offering themselves to the first miracles of DNA testing.

Rags of the serpent skin were turned into a fetish, cult items, mere, random symptoms of the sudden halt that resulted in the week's headlines:

Cans, cans, cans and more cans of artificial paradise in the ocean, offered by some goddess in dreadlocks.

The glitter of cesium-137 shimmering at night in Central Brazil where nothing interesting ever happened.

Price freezes in liquid nitrogen, waiting for a Savior of the Nation to arrive at a redemptive equation.

A time when movie rental places multiplied little VHS monoliths, those magnetic codices, like loaves and fishes, spreading burning bodies, cries of silence, prison memories, tender bonds, raging bulls, spider-woman kisses, dangerous connections, flaming chariots, empires of the sun, islands of flowers, wings of desire.

Electronic perversions. Films that were once the Masters of Time could now be dominated, subdued, submitting to the whims of the egocentric Final Consumer. Stop, rewind, freeze, repeat, reverse, fast forward: on a leash and muzzled, the film submissively surrendered to its owner. Now, anyone could trespass Xanadu's fence, prolong the last temptation of Christ and live life to the fullest, going back to the future through sex, lies and video cassettes.

High tech and low life. High technology in the hands of the poor. The cyberpunk motto appears to have been conceived while looking at Brazil, this beloved homeland willing to “put the buttons of information technology in the hands of indigenous people.” Brazil was a 1964 Chevrolet Malibu carrying in its trunk a shiny, precious, deadly thing, like in *Repo Man* (Alex Cox, 1984). A contraption-like country with precarious maintenance, dragging along with it a vast estate of treasures. Treasures it doesn’t know of – or doesn’t know how to take advantage of.

The serpent shed its skin but remained a serpent. Along the way, it left behind and picked up technocratic dictatorships, neoliberal Christianity, truculent miracles, fragile constitutions... Always fleeing from the eternal pursuer who threatened it: the citizens who devoured it alive while being themselves devoured.

And in this constant exchange of masks, the years sing, dance and march by. Extraterrestrial *baianas* performing *ziriguidum* on the avenues, *tupiniquim* rock music, porno poetry, mimeographed fanzines, the hedonism of the “overcum” generation being corroded by the Aids virus.

And inflation taking over, making zeroes go viral, on bills, on banknotes with effigies that were replaced before they could even be memorized.

And the Mediascape blooming and bearing fruits everywhere – in digital collages, remote-controlled sculptures, labyrinths of lights in the void, apocalyptic encyclopedias, images of the unconscious, semiotic interventions in the humdrum of those who are unsuspecting, evolutionary panels with kinetic paint, robots made of industrial trash dancing Amazonian reggae music, tablets of parodied laws drawn with colored markers and acrylic, breakdancing at kids’ parties and breaking news on the bar TVs.

Everyone grabbing their sweaty pennies and hard-earned scraps every day, depositing them in the miraculous overnight fund placebo while the serpent’s skin quivered under the sun to the sound of *axés* and *afoxés* and the funk music of tribes and block parties and bands...

Meanwhile, along the edges, there was that massive zombie horde of

the punk deluge, its night of the living dead devouring the serpent’s carcass, brandishing tomahawks like the first Mohicans and the last men on earth.

Movimento de Arte Pornô
Rio de Janeiro, 1980 — 1982

The Porn Art Movement was an avant-garde initiative that used pornography as both art and a form of political resistance during the final years of Brazil’s civil-military dictatorship – a period when pornography was banned in the country. Conceived by Eduardo Kac and Cairo Trindade, the movement engaged in interventions and performances in public spaces across Rio de Janeiro, with spontaneous participation from others. It was experimental, politically progressive and socially non-normative, embracing a plurality of genders and non-cisnormative identities. Although the movement formally ended in 1982, some performances and publications continued until 1984, such as the book *Antologia* (1984).

Nazareth Pacheco
São Paulo, SP, 1961
Lives in São Paulo, SP

She graduated in Fine Arts from Mackenzie University (1983) and completed a master’s degree in the same field at USP (2002). From its inception, her work has concentrated on creating objects that connect with her body and personal history. In 1987, she traveled to Paris to study sculpture at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Upon returning to São Paulo, she began crafting pieces from materials like wood, iron and brass, combined with rubber pins sourced from automotive scrap. Pacheco participated in the 20th São Paulo Biennial (1989).

Nelson Felix
Rio de Janeiro, RJ, 1954
Lives in Nova Friburgo, RJ

He began his art studies with artist Ivan Serpa in the early 1970s. He majored in architecture in 1977 at the University of Santa Úrsula, initially focusing on drawing before shifting to sculpture. In 1980, he held his first solo exhibition at the Jean Boghici gallery. The 1980s were a decisive period in the development of his art, as he began developing works investigating the organic aspect of materials such as graphite, diamond, metal, Carrara marble and rubber. Felix participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition.

Nelson Maravalhas Jr
Rio de Janeiro, RJ, 1956
Lives in Brasília, DF

He earned a teaching degree in Art Education from the University of Brasília (UnB) in 1981 and has been a faculty member there since 1987. He completed his master’s in Painting and Drawing at the School of the Art Institute of Chicago (1986) and got his PhD in Art History and Theory at the University of Kent in Canterbury (2001). His current research is conducted within the field of Text and Image. His works consist of paintings, drawings, set designs and illustrations that reinterpret the world with forms and compositions that fluctuate between the surreal and the dreamlike.

Nhá-ú
Florianópolis, SC, 1980 — 1987

Founded by artist and professor Luiz Carlos Canabarro, Nhá-Ú brought together various students and teachers from the University of the State of Santa Catarina. The name of the group comes from a Tupi word meaning “clay for ceramics.” The group conducted research, training courses and exhibitions focused on ceramics with the intent of elevating its status within the institutional art system. During the 1980s, they held exhibitions in different parts of Santa Catarina, as well as Porto Alegre, São Paulo and Japan.

Nilson Pimenta
Caravelas, BA, 1957
— Cuiabá, MT, 2017

He moved with his family to Mato Grosso in 1963, where he grew up immersed in rural life and farming. Before settling in Cuiabá in 1978, he worked in various towns across Espírito Santo and Mato Grosso as a laborer and sugarcane cutter. Around this time, he began drawing, eventually incorporating paint into his work by 1980. His artistic journey led him to become an instructor at the UFMT Free Atelier in 1981. During the 1980s and 1990s, Pimenta’s works began to include human figures inserted in graphic landscapes and rural scenes.

Nina Moraes
São Paulo, SP, 1960
Lives in São Paulo, SP

In the 1980s, Moraes studied philosophy at the University of São Paulo and graduated in Fine Arts from the FAAP in 1982. Her early works consisted of graphic design projects for books and records. She uses industrial products and discarded materials, often encapsulated in plastic resin, as central elements in her artwork. Moraes participated in the 16th, 17th and 20th editions of the São Paulo Biennial (1981, 1983, and 1989). In 1992, she joined the Grupo Arte Construtora alongside Elcio Rossini, Elaine Tedesco, Jimmy Leroy, Marijane Ricacheneisky, Luisa Meyer, Fernando Limberger and Lucia Koch.

Novenil Barros
Ceará-Mirim, CE, 1958
Lives in Natal, RN

A self-taught artist and curator, he began drawing and painting at the age of nine. He has worked professionally in the visual arts since his 20s, exploring a variety of techniques and media. His works from the 1980s onward merge diverse modernist influences, such as Constructivism and Tropicalism, with contemporary themes, provoking reflections on the relationship between humanity and nature. He served as coordinator of the Pinacoteca Potiguar in 2011 and 2012. He also worked as a curator at the Itajubá Memorial and Cultural Center in Natal in 2014.

The Mediascape is a mirage-installation made of virtual water that enables the public to drink sand. Hypnotizing one person is counterintuitive and slow; hypnotizing one million people, now *that* makes sense. Screens and simultaneously blinking screens in apartments, steakhouses, doctor’s offices, government buildings, purses, pockets, people’s hands. The streets turn into chapters, the façades into pages, each line, curve or spiral, into the potential letter of a post-written alphabet.

The serpent’s new skin bristled with ideograms that glowed in the dark and pointed to detours, shortcuts, access roads, intersections: its destination was back there somewhere, observe the landscape, it was designed for you and by you, tailored to your preferences, freed from your dislikes, the visible landscape is your country.

The Salt of the Earth: Seeds of Change

IMA CÉLIA GUIMARÃES VIEIRA

Over the past few decades, the world has witnessed a profound shift in the perception of environmental issues. The once-distant warnings about ecological catastrophes have transformed into a tangible and urgent reality. Environmental destruction generated by the dominant capitalist mode of production has become increasingly pronounced, spurred by a series of disasters that marked the second half of the 20th century. Accidents such as the contamination of Minamata Bay and Nagata, in Japan, in the 1950s, toxic gas leaks in Italy, in 1976, and in India, in 1984, and the Three Mile Island nuclear accident in the United States, in 1978, and the Chernobyl accident in the Soviet Union, in 1986, were all dramatic warnings for humanity.¹ These events, along with chronic problems like the destruction of the ozone layer, the greenhouse effect, the rapid deforestation of tropical forests and the loss of biodiversity, provide irrefutable arguments for those who seriously question the trends seen in technoscience and global development.

In this context, protest movements garnered global momentum, challenging the status quo while demanding a fundamental reassessment of the relationships between technology, society and nature. The paradigm of infinite growth, driven by the expansion of human activities for the production of goods and services, began to be seriously put into question because it started to become clear that this model of development threatened

the natural foundations that sustain human existence on planet Earth. The unfettered pursuit of profit along with the productivity model of industrial society have been identified as the culprits responsible for pushing us toward a precipice with incalculable consequences.²

In Brazil, the rise of the ecological movement coincided with an important moment in the country's history: the transition from a military dictatorship to democracy. With the shift toward democracy, especially as a result of the *Diretas Já* (Direct Elections Now) movement in 1984, the country witnessed a period of social and political effervescence that opened the door for new policy agendas, among which was the environmental agenda.

The National Constituent Assembly of 1987 became the stage for heated debates about Brazil's future. The 1988 Constitution dedicated an entire chapter to the environment, recognizing the right to an ecologically stable environment and establishing responsibilities shared by the government and society in terms of environmental protection.³ The Constitution reinforced several aspects set out in the National Environment Policy law (Política Nacional do Meio Ambiente) of 1981, such as requiring environmental education in all educational stages. As far as indigenous peoples are concerned, the law recognized their original right to traditionally occupied land and guaranteed ownership and

Nuno Ramos
São Paulo, SP, 1960
Lives in São Paulo, SP

Ever since his early paintings, he started experimenting with different and unusual materials, a practice that, over the years, carried over into his sculptures and installations. Majoring in philosophy at the USP, he has worked on multiple fronts as an artist, writer, filmmaker, set designer and composer. He began his path as a visual artist through painting when he joined the Casa 7 studio in 1984 alongside Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro and Rodrigo Andrade. During the 1980s, Ramos participated in the 18th and 20th editions of the São Paulo Biennial (1985 and 1989)

Octávio Cardoso
Belém, PA, 1963
Lives in Belém, PA

Having graduated in civil engineering from the Federal University of Pará, he began photographing at the Fotoativa Association in 1984 and in 2007 he became president of the association. In the two years that followed, he worked as a photojournalist for the newspaper *O Liberal*. In 1987, he became an assistant to photographer Luiz Braga. In 1990, Cardoso co-founded the Kamara Kó Photography agency with photographer Miguel Chikaoka and visual artist Patrick Pardini. In 1995, he co-founded WO Fotografia with photographer Walda Marquesa. His photographs represent the Amazonian territory, recreating it through dreamlike images marked by local culture and imagination

Olivar Cunha
Macapá, AP, 1952
Lives in Vitória, ES

A student of painter Raimundo Peixe at the Cândido Portinari School of Arts in Macapá, he first exhibited his work in 1968 at the headquarters of the Commercial Association of Amapá. He lived in Belém, Pará in the 1970s and 1980s, making paintings that depict the reality of large cities and their outskirts. He went on to study at Parque Lage and the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. Through a distinctly critical lens, his poetics began to incorporate socio-environmental themes and the resistance movements he witnesses in the places he visits

Otacílio Camilo
Porto Alegre, RS, 1959 — 1989

He began studying art at age 16 and joined the Open Studio of the city of Porto Alegre in 1980, where he studied art history, drawing, painting and printmaking. There, he connected with local artists and teachers engaged in the regional art scene. In 1982, he traveled to several Brazilian states before joining São Paulo's academic and artistic circuits, attending the University of São Paulo where he would develop projects blending performance, visual arts and music. His works resort to various media and formats, often bearing traces of his experimental processes. He passed away in 1989 due to AIDS-related complications.

Otávio Donasci
São Paulo, SP, 1952
Lives in São Paulo, SP

He studied at FAAP and Santa Marcelina in the 1970s. He earned his master's degree in arts from the USP as well as a PhD in communication and semiotics from PUC-SP, where he has taught since 2007. Throughout the 1980s, he developed his "video-theater" aesthetic, exploring the combinations between theater, video and performance. He participated in the 16th São Paulo Biennial (1981). It was when he created *Videocreatures*, hybrid beings that interact with the public in real-time, using televisions as "heads" attached to a structured costume designed to display videos.

Otoni Mesquita
Autazes, AM, 1953
Lives in Manaus, AM

He moved with his family to Manaus as a child, where he studied Social Communication and Journalism at the Federal University of Amazonas in 1979. He also graduated in printmaking from the School of Fine Arts in Rio de Janeiro (1983). He holds a master's degree from the UFRJ and a PhD from the Fluminense Federal University. Both degrees focused on the study of the architecture of Manaus. His early works consisted in drawings and paintings with a social and critical view of the urban industrialization of Manaus. Mesquita later experimented with Amazonian motifs and symbols, combining them with an iconographic study of ancient civilizations. He taught at UFAM from 1984 to 2016

Oxente
Natal, RN, 1988—1995

The artist collective was formed by Guaraci Gabriel, Sayonara Pinheiro, Civone Medeiros and Cicero Cunha and it created works that engaged with urban spaces. Oxente is considered a turning point in the history of visual arts in Rio Grande do Norte since it broke with traditional academic art forms. Their interventions, performances, process-poems and installations were displayed on abandoned walls, in parking lots and historic mansions, and other public spaces in Natal, São Paulo, Rio de Janeiro and Brasília. They organized and participated in various exhibitions.

Patrícia Leite
Belo Horizonte, MG, 1955
Lives in São Paulo, SP

Majoring in drawing and printmaking at the UFMG, she participated in the Experimental Art Group led by Amílcar de Castro and taught painting at the Guignard School. Predominantly focusing on painting, Leite moves between abstract and figurative representation, engaging in a perennial exploration of the translation of visual experiences applied to color. In the 1980s, her works featured blocks of color and irregular contours. Since then, her work has conveyed intimate memories, creating landscapes and travel scenes with intense tones and powerful, sensitive atmospheres.

access to the land and its natural resources. Young indigenous leader Ailton Krenak organized a filmed demonstration at the Constituent Assembly and, from 1985 to 1991, he organized the *Programa de Índio* ("Indigenous Program"), a weekly radio broadcast that was distributed to indigenous villages on cassette tapes. Krenak played a decisive role in the effort to shine a light on indigenous peoples and the political and environmental issues they faced in Brazil.⁴

Simultaneously, environmental activism started to gain traction and visibility. In the South of the country, the *Associação Gaúcha de Proteção ao Ambiente Natural*, directed by visionary José Lutzenberger, led the national ecological movement. Lutzenberger's "*Manifesto Ecológico Brasileiro: Fim do Futuro?*" (Brazilian Ecological Manifesto: End of the Future?),⁵ laid the foundation for a scathing critique of the existing predatory development model, addressing issues such as the impact of pesticides, the urgent need to preserve biodiversity and the dangers of building large hydroelectric dams.⁶ His future appointment as Special Environment Secretary in the Fernando Collor de Mello administration (1990-1992) symbolized official acknowledgement of the importance of environmental issues, even though Lutzenberger's tenure was brief and marked by conflicts.⁷ The movement contrary to the construction of the Angra dos Reis nuclear power plant mobilized various sectors of society.⁸ In the Amazon, the Society for the Preservation of Natural and Cultural Resources of the Amazon, founded by doctor Camillo Vianna, organized cultural demonstrations that spread awareness regarding environmental issues in the region. The National Campaign for the Defense and Development of the Amazon (CNDDA), created by Orlando Valverde, played a key role in the fight for agrarian reform and against the destruction of the forest. Another significant milestone was the foundation of the Green Party in 1986, which brought environmental issues into the political arena.⁹

Between 1974 and 1989, Brazil significantly developed its system

of conservation units, creating 22 national parks, 20 biosphere reserves and 25 ecological stations in an area totalling 144,180 km². Such efforts are comparable to that undertaken by Theodore Roosevelt in the United States.¹⁰ Paulo Nogueira Neto and Maria Tereza Jorge Pádua played key roles in this initiative, which was further developed by the Brazilian Institute of Environment and Renewable Natural Resources (Ibama), founded in 1989. Shortly before that, in 1987, Pará-based journalist Lúcio Flávio Pinto founded *Jornal Pessoal*, which started to systematically expose the widespread deforestation and fires in the Amazon region, thus contributing to the effort toward bringing Amazonian issues to the public sphere, both on a national and international level long before they had become a matter of generalized global interest.

The quest for a more harmonious relation with nature was reflected in cultural and artistic movements.¹¹ The discussion of ecological themes in the media and in popular culture became more and more common. TV shows like *Globo Ecologia* (1990) popularized environmental issues, while artists and celebrities started to become engaged in environmental causes, influencing public opinion.¹² Soap operas also started featuring environmental themes, such as *Fogo sobre Terra* (1974-1975), created by Janete Clair, which centered on the environmental and social consequences of the construction of a huge hydroelectric dam in a big river in Brazil's Central-West region, and *Sinal de Alerta* (1978-1979), created by Dias Gomes, in which a large industrial polluter in São Paulo winds up sparking a public anti-pollution movement. Within the music industry, Guilherme Arantes aired his environmental concerns in the song "Planeta água" (Planet water), while Beto Guedes composed "O sal da terra" (The salt of the earth), which warned of the need to take care of the planet and its people.¹³ Xangai, Martinho da Vila and Marçal respectively sang the songs "Natureza" (Nature), "Amazônia (Inferno verde)" (Green hell) and "Como era verde o meu Xingu" (How green was my Xingu), important tunes that reveal a growing awareness of

environmental issues in Brazil.¹⁴ The Recife-based manguebeat movement exemplified how environmental concerns became intertwined with regional cultural identity.¹⁵

At the same time, the tension between economic development and environmental preservation came to the surface in various conflicts. Discussions about the preservation of the Amazon gained international prominence, increasing concerns regarding the “internationalization” of the forest and intensifying the debate about national sovereignty and global responsibility when it came to environmental protection.¹⁶ The Amazon, with its rich biodiversity and global importance, became a symbol of the environmental struggle, not only in Brazil but around the world. The occupation process and development of the Amazon, which was intensified under the military regime with projects like the Trans-Amazonian Highway and incentives for cattle ranchers, led to intense conflicts between various social and economic groups.¹⁷

The assassination of Chico Mendes in 1988 shocked the world and exposed the violent tensions that exist between environmental protection and economic interests in the region.¹⁸ Mendes advocated a sustainable development model for the Amazon, one based on the preservation of the forest and the sustainable management of biodiversity. Chico Mendes played a decisive role in organizing the “peoples of the forest” – which contemplated rubber tappers, indigenous peoples, riverine communities and other traditional groups. This mobilization led to the innovative proposal of “extractive reserves”¹⁹: protected areas where traditional communities could continue their subsistence activities in a sustainable manner.²⁰ This model challenged both traditional developmentalism and uncompromising preservationism, proposing an alternative path called “socio-environmentalism.”²¹ This new socio-environmental model marked a transition, integrating ecological concerns with the fight for agrarian reform and small-scale agricultural production.²²

In the Xingu, the struggle of indigenous peoples became even

more intense. The Kararaô (later renamed “Belo Monte”) and Babaquara hydroelectric dam projects threatened to submerge not just lands, but also centuries-old cultures. In 1989, indigenous leaders belonging to various ethnic groups, environmentalists, journalists and even Sting, the international rock star, gathered at the First Meeting of Indigenous Peoples of the Xingu.²³ The image of the indigenous woman Tuiré (who recently passed away) pressing her machete against the face of the Eletronorte director became a powerful symbol of indigenous determination and the need to defend their lands and ways of life.

As the 1980s progressed, environmental issues and the Indigenous struggle became increasingly intertwined, forming a web of resistance that spread throughout the entire Amazon. The forest, which had previously been seen as an obstacle to economic growth, started to be recognized as something to be valued and preserved, not just because of its ecological significance, but because of its cultural and spiritual importance. The world also started paying attention to environmental and land conflicts, as well as the violence against environmental and community leaders.²⁴

The different strands of the ecological and indigenous movement united and created a wave of indignation and activism that would culminate in the 1992 Earth Summit, or the United Nations Conference on the Environment and Development (ECO-92), held in Rio de Janeiro. At the conference, the idea of sustainable development started to become central to the discussions and led to the signing of key agreements, such as Agenda 21 and the Convention on Biological Diversity.²⁵ It was also on that occasion that the United Nations Framework Convention on Climate Change was established, aiming to lay the groundwork for international cooperation regarding technical and political issues connected to Global Warming.

The diversity and complexity of Brazil’s environmental problems are reflected in the actions of the various agents of the country’s ecological movement between the 1970s and

Paula Sampaio
Belo Horizonte, MG, 1965
Lives in Belém, PA

A photographer, she moved to Belém in 1982, where she began attending the Fotoativa Workshop, a photography education center run by Miguel Chikaoka. She began her career in 1987, working for the newspapers *Diário do Pará* and *O Liberal*. She graduated in Social Communication from the Federal University of Pará in 1990, and during this period, she began documenting the communities living along major Amazonian highways, such as the Transamazônica and Belém-Brasília. In 1996, she specialized in communication and semiotics at PUC-MG. She oversees the Photography Department at the Sesc Ver-o-Peso Center for Culture and Tourism in Belém, PA

Paulo Amaral
Belo Horizonte, MG, 1953
Lives in Belo Horizonte

He enrolled in the School of Fine Arts at the UFMG in 1973 and graduated in 1978. Shortly after, he taught drawing at the Center for Arts and Crafts in Lagoa Santa, Minas Gerais. In 1978, he traveled to Paris, where he studied metal engraving at the National School of Decorative Arts. He joined the Casa Litográfica under the coordination of Lotus Lobo between 1978 and 1982. Amaral also taught lithography (1978-1983) and painting (1997-1999) at the Guignard School. His work comprises paintings, drawings, and engravings that explore the optical capacities of light and color in compositions that depict scenes from everyday life

Paulo César
Brejo, MA, 1960
Lives in São Luís, MA

In his adolescence, he worked and studied for ten years in a studio, developing ceramic and tile painting techniques used in the houses of São Luís. He graduated with a degree in artistic and plastic education (1985) and specialized in the history of Maranhão (2006) at the Federal University of Maranhão, where he currently teaches. Between 1998 and 1999, he interned at the National Tile Museum in Lisbon, Portugal. His portfolio consists of performances, ceramics, drawings, set design, paintings and sculptures that portray everyday life and its consumer goods, comings and goings and desires

Paulo Monteiro
São Paulo, SP, 1961
Lives in São Paulo, SP

He studied at the Belas Artes College in São Paulo in 1980 and took a printmaking class with Sérgio Fingermann. Alongside Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos and Rodrigo Andrade, he formed the Casa 7 studio group. During this period, he made large-scale paintings with several pictorial layers and plenty of dripping paint. Together with the Casa 7 group, he participated in the 18th São Paulo Biennial (1985). He later incorporated sculpture into his repertoire,

rethinking traditional support structures while also experimenting with the properties of materials.

Paulo Paes
Belém, PA, 1960
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He moved to Rio de Janeiro in 1978 and enrolled in the School of Visual Arts at Parque Lage, where he was a student and later a professor, until 1992. In the suburbs of Rio, he met tailor and balloon artist Ivo Patrocínio and developed an interest in the fundamentals of balloon art. His work, which consists of inflatable sculptures and installations, results from extensive explorations on the playful and technological universe of paper balloons, inspired by his interaction with master balloon artists and participation in rituals surrounding this practice in Rio’s northern and western zones

Paulo von Poser
São Paulo, SP, 1960
Lives in São Paulo, SP

He graduated in architecture from the University of São Paulo in 1982, beginning his artistic career with portraits and landscapes, before working with ceramics, printmaking, and illustration. Since 2007, he has taught at Escola da Cidade, in São Paulo. His art reflects his architectural background, emphasizing the urban landscape, particularly São Paulo. Known as “the artist of roses,” he combines flowers with the city in his work. His projects are done on a variety of media, though drawing is a common denominator. He participated in the 18th São Paulo Biennial (1985), coordinating the project *A Criança e o Jovem na Bienal*

Rafael França
Porto Alegre, RS, 1957
— Chicago, USA, 1991

In the 1970s, França took courses at the Open Studio of the City of Porto Alegre. He moved to São Paulo to study art at USP while also frequenting the Aster Study Center. Together with Hudinilson Jr. and Mário Ramiro, he founded the group 3NÓS3. In 1982, he started attending a master’s program at the School of the Art Institute of Chicago, devising works that pushed the boundaries of video, going beyond the concept of a mere recording device. He participated in the 18th São Paulo Biennial (1985) and curated the video art section of the 19th São Paulo Biennial (1987). He passed away from Aids-related complications.

Ralph Gehre
Três Lagoas, MS, 1952
Lives in Brasília, DF

He moved to Brasília in 1962 and studied drawing and visual arts, as well as architecture and urbanism at the University of Brasília (UnB) from 1972 to 1980. He started to become a visual artist in the 1980s, creating figurative paintings of unidentified landscapes. Over the course of his career, his experimentations ventured into the field of abstraction, yielding drawings, photographs and collage. His work

1990s. This period not only marked the growth and consolidation of the ecological movement in the country, it also led to conceptual and practical innovation. The struggles in the Amazon symbolized by Chico Mendes and the political battles led by Lutzenberger are examples of the contribution to a more holistic understanding of environmental issues: one that recognizes the inseparable link between ecological, social, economic and cultural components. From that moment onward, the configuration of the Brazilian ecological movement evolved considerably: an isolated group of activists turned into a broad and diversified movement contemplating scientists, politicians, NGOs and citizens.

The urgent need to act and reverse the current destructive course we are on and safeguard the future of life on Earth is no longer an abstract concern, but a concrete imperative. The legacy of that earlier period continues to influence debates and ecological policies, not only in Brazil but around the world, constantly reminding us of the responsibility we bear toward the planet and toward future generations.

Notes

- 1 E.R. da Silva; F. R. Schramm, “A questão ecológica: entre a ciência e a ideologia/utopia de uma época”. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, jul-set. 1997.
- 2 William Cronon (Org.), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Nova York: Norton, 1995.
- 3 Brazil, Constitution of the Federative Republic of Brazil, 1988.
- 4 A. D. L. Moreira, “‘Ser índio deixou de ser sinônimo de escondido no mato’: Uma conversa sobre visibilidade com Ailton Krenak”. *Revista de Antropologia*, v. 65, n. 3, 2022.
- 5 José A. Lutzenberger, *Manifesto ecológico brasileiro: fim do futuro?*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- 6 Teresa Urban, , *Missão (quase) impossível: Aventuras e desventuras do movimento ambientalista no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- 7 E.M Pereira et al., “Um ministro global: A atuação de José Lutzenberger nos preparativos da Rio-92 (1990-1992)”. *HISTÓRIA UNICAP*, Recife, v. 7, n. 14, 2020, pp. 434-49.
- 8 K. Hochstetler, K.; M.E. Keck, *Greening Brazil: Environmental Activism in State and Society*. Durham: Duke University Press, 2007.
- 9 J. A. Pádua, *Ecologia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- 10 Mittermeir et al., “A Brief History of Biodiversity Conservation in Brazil”. *Conservation Biology*, 19 (3), 2005, pp. 601-07.
- 11 I. C. M. Carvalho, *A invenção ecológica: narrativas e trajetórias da educação ambiental no Brasil*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.
- 12 L. F. A. Ramos, *Meio ambiente e meios de comunicação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- 13 “Beto Guedes canta: O sal da terra”. Centro de Memória Sindical, 24 set. 2020. Disponível em: <<https://memoria.sindical.com.br/cultura-e-reflexao/beto-guedes-canta-o-sal-da-terra/>>.
- 14 Historiador Murilo Menezes, personal correspondence.

- 15 J. Teles, *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- 16 A. Zhouri, "O ativismo transnacional pela Amazônia: entre a ecologia política e o ambientalismo de resultados". *Horizontes Antropológicos*, v. 12, n. 25, 2006, pp. 139-69.
- 17 R. Araújo; P. Lená, *Desenvolvimento sustentável e sociedades na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010, pp. 4-39.
- 18 A. Revkin, *The Burning Season: The Murder of Chico Mendes and the Fight for the Amazon Rain Forest*. Boston: Houghton Mifflin, 1990.
- 19 M. H. Allegretti, *A construção social de políticas ambientais: Chico Mendes e o movimento dos seringueiros*. Brasília, Universidade de Brasília, 2002. Doctorate thesis.
- 20 M. Schmink; C.H. Wood, *Contested frontiers in Amazonia*. Nova York: Columbia University Press, 1992.
- 21 J. Santilli, *Socioambientalismo e novos direitos*. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- 22 R. Araújo; D. Alves, "Mudanças ambientais na Amazônia e as particularidades da construção institucional". In: M. Batistella, E. Moran e D. Alves (Org.), *Amazonia: Natureza e sociedade em transformação*. São Paulo: Edusp, 2008. Available on: <https://www.researchgate.net/publication/245281082_Mudancas_Ambientais_na_Amazonia_e_as_Particularidades_da_Construcao_Institucional>. Acesso em 8 set 2024.
- 23 "Povos do Xingu se encontram no Pará". *Memorial da democracia*. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/povos-do-tingu-se-encontram-no-para>>.
- 24 J. A. Pádua, op. cit.
- 25 W. C. Ribeiro, *A ordem ambiental internacional*. São Paulo: Contexto, 2001.

underlines the relationships between materiality, painting and composition, often featuring letters and words as both symbols and poetic experiences while addressing themes related to the history of art itself.

Raquel Gerber
São Paulo, SP, 1945
Lives in São Paulo, SP

She is a filmmaker and documentarian. Her work touches on social, cultural, and political themes, with a special focus on Afro-Brazilian identity and social struggles. She directed *Yê Xoroquê* (1981), *Óri* (1989) and *Abá* (with Cristina Amaral, 1992). In *Óri*, she addresses the issue of Black identity in Brazil and the African diaspora, highlighting ancestry and cultural resistance, using the personal story of Beatriz Nascimento (1942-1995), a Black historian and activist, as a guiding thread. With sensitivity and depth, she adopts an artistic and critical perspective in order to address themes tied to decolonization.

Raul Cruz
Curitiba, PR, 1957 — 1993

He attended the School of Music and Fine Arts of Paraná. In the 1980s, he began producing paintings, drawings, prints, and theater sets; in 1987, he started writing and directing plays. His work encompasses human experience in its most intimate forms through scenes, portraits, and self-portraits that explore different ways of feeling and being in the world. He belonged to the theater groups *Bicicleta* and *Moto Contínuo*, alongside Geraldo Leão, Eliane Prolik, Denise Bandeira, Rossana Guimarães and Mohamed Ali El Assal. He passed away in 1993 due to Aids-related complications.

Renato Degiovani
Orlândia, SP, 1956
Lives in Orlândia

Having graduated in industrial design and visual communication, he began creating games in the early 1980s after acquiring a NE-Z80 computer. He quickly started publishing his games in the magazine *Micro Sistemas*, for which he worked. Over time, he became a central figure in Brazil's software development scene. His first publicly released game, *Aeroporto 83* (1983), was groundbreaking as it was the first Brazilian game developed in Assembly. Around the same period, he created *Aventuras na Selva*, a text-based game in Portuguese, a rarity at the time.

Retratistas do Morro
Belo Horizonte, MG, 1960

Formed by photographers Afonso Pimenta and João Mendes, as well as researcher Guilherme Cunha, the *Retratistas do Morro* project seeks to contribute to the narrative of the history of Brazilian images through the work of photographers who lived and worked in favelas, documenting their communities on a daily basis over the course of 50 years. Their photographic archive, comprising approximately 250,000 cataloged negatives, portray life

in Aglomerado da Serra, in the south of Belo Horizonte, Minas Gerais from 1960 to 1990. The images capture scenes ranging from intimate moments inside homes to the atmosphere of parties and black music dances.

Ricardo Basbaum
São Paulo, SP, 1961
Lives in Rio de Janeiro, RJ

An artist, professor, writer and curator, he studied biological sciences at the UFRJ. In 1981, he created the *Dupla Especializada* together with Alexandre Dacosta. In 1983, together with Dacosta and Barrão, he founded *Grupo Seis Mãos*. Alongside other artists and curators, Basbaum was a part of the *Uá Moreninha* collective (1987). He is a full professor at the Federal Fluminense University and a visiting professor at the UERJ. His portfolio consists of performances, interventions, texts and installations. In 1989, through his project *NBP – New Bases for Personality*, Basbaum began investigating the active relationships between art and spectators.

Roberto Evangelista
Cruzeiro do Sul, AC, 1946
— Manaus, AM, 2019

He graduated in philosophy from the Federal University of Amazonas in the early 1970s and, during this period, he enrolled in Sesc's Experimental Theater. He started to participate in the visual arts scene at around the same time. He also became a master of the *União do Vegetal* spiritual congregation. Between the mid-1970s and the 1980s, Evangelista elaborated pioneering works in video art and conceptual art in Brazil, dedicating himself to ephemeral projects, installations and site-specific works. He explored the relationships between ecology, art and transcendence while advocating for environmental causes and the resistance of indigenous peoples through art.

Rochelle Costi
Caxias do Sul, RS, 1961
— São Paulo, SP, 2022

She studied social communication at PUC-RS. She then went on to spend six months in Belo Horizonte, where she attended the Guignard School and the UFMG. Upon returning to Porto Alegre, she started creating installations with the aid of photographs and everyday objects. In 1983, she held her first solo exhibition, *Tentativa de Voo* (Attempt at Flight), at the Rio Grande do Sul Museum of Art. In the early 1990s she went to the Central Saint Martins College of Art and Design in London. Her works reconstruct the atmosphere of urban life, resorting to images of the world and of herself while challenging formal standards of documentation and representation.

Rodolfo Athayde
João Pessoa, PB, 1952
Lives in João Pessoa

He graduated from Medicine School at the Federal University of Paraíba in 1975 and earned a PhD in the same field (1984) in Barcelona, Spain, where

When night falls, money runs out, joy fades, and life slips away – on the melancholy of the 80s Generation

DIVINO SOBRAL

The celebrated exhibition *Como vai você, Geração 80?* (How are you, 80s Generation?) took place at a time when Brazil, having endured two decades under an authoritarian military dictatorship (1964-1985), was trying to move the democratization process forward. The libertarian and festive aspects that characterized the 80s generation reflected the enthusiasm contained in the spirit of the time, which was stimulated by the *Diretas Já* (Direct Elections Now) movement, which began in 1983.

Commenting on the political views of artists featured in the historic exhibition at Parque Lage, Frederico Moraes wrote in the catalog: "Today's young artists do not believe in politics or the future. Yet they're not exactly pessimistic; rather, they prefer to leave the big questions aside." Moraes understood that the great transformation brought about by the *Diretas Já* movement was the "political action" caused by "a return to the streets", promoting "the carnivalization of politics and of culture itself." For him, *Diretas Já* and the 80s generation were aligned in their response to Brazil: a need to "fight against all forms of authoritarianism."¹

Conceived by Marcus Lontra Costa, Paulo Roberto Leal and Sandra Magger, *How are you, 80s Generation?* was an ambitious exhibition and, according to Jorge Guinle, had an encyclopedic nature,² seeking to reflect on the extent to which and

how international tendencies like the Italian Transavantgarde and German Neo-expressionism influenced the production of young Brazilian artists, particularly in Rio de Janeiro. It achieved the feat of reuniting over one hundred artists – some debuting, others still in training – between the ages of 20 and 37, most of whom were from Rio de Janeiro and connected to the Parque Lage School of Visual Arts, though there were also participants from São Paulo associated to FAAP (Armando Álvares Penteado Foundation) and a handful of participants from Alagoas, Amazonas, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul and the Federal District. The exhibition occupied the entire building with site-specific works, paintings, installations, performances and even pieces created on the wall of the institution, assembling a powerful group of work that not only impacted the circuit of the so-called "Rio-São Paulo axis" but also reverberated beyond it, in other states.

It must be noted that, from 1982 onward, Rio de Janeiro, São Paulo and Belo Horizonte held important exhibitions that disseminated the idea of a return to painting. These exhibitions repositioned the production of painters belonging to earlier generations, also indicating the rise of a new wave of artists devoted to painting: a category that had become hegemonic in the circuit during the first half of the decade.

However, due to its magnitude and repercussions, the exhibition *How are you, 80s generation?* became a historical landmark that named and endorsed the artworks produced simultaneously with Brazil's redemocratization process.

Perhaps the motive for its grand reception among artists and the public was its defense of the thesis that "Painting is emotion: it has to be born within people, in the stomach, in the heart," as Frederico Morais wrote.³ According to this argument, the viscosity of a gesture has the capacity to imprint the artist's subjectivity onto the canvas through brushstrokes, contrasting the passion of the act of painting with the conceptual hermeticism of the previous generation. The thesis resonated with the public by embracing certain stereotypes regarding the visual artist's creative process, supposedly guided by an uncontrollable, almost sacred, source of inspiration.

Among the critical discussions that most frequently appeared regarding the early production of the 1980s is the hedonistic theory of the "pleasure of painting," practiced through the liberation of gesture, the absence of planning, the irreverent use of colors, the informality of language and the speed of action, often executed in tandem with large dimensions, the discarding of the canvas frame, the rejection of eternity in favor of a commitment to the moment and the citation of art history or mass culture through free, humorous and relaxed figuration. The signs of hedonistic happiness were clearly highlighted in Frederico Morais' endorsement: "Welcome joy, welcome life, welcome 80s generation party".⁴ But life with its twists and Brazil with its upheavals demonstrated that not everything was joyful and festive.

One of the leading figures of this generation, Leonilson – an artist from Ceará based in São Paulo – quickly became one of the brightest stars in the art circuit, being the first to hold solo exhibitions in Rio de Janeiro and São Paulo simultaneously. Beginning with the movement of painting as pleasure, his artwork underwent a transformation, reflecting some

of the shifts that occurred in the artistic language of that period. In Leonilson's work, one can see painting giving way to objects and installations, and a sense that the festive euphoria and joy have receded, while the expression of melancholy has increased in his creations. In a frameless 1989 painting, the artist, akin to a romantic, presents a heart against a red background, adding the words "Leo can't change the world" at the top. Beside the figure, he inserted isolated words: "abyss", "lights", "nonconformist" and "solitary", which function like veins that direct a flow of meanings to the center of the heart. The words bring an autobiographical dimension to the work of art, emphasizing the "place of the subject" within it:⁵ a subject who revealed his solitude, abandonment and lack of perspective while trying to reach the light at the end of the tunnel.

A certain degree of melancholy has always been present in Leonilson's works, but it was quite clearly amplified in 1991, when the artist was diagnosed as HIV-positive. Aids, which stands for Acquired Immune Deficiency Syndrome, left a painful and traumatic mark on the 1980s. This new public health scenario was first introduced to a Brazilian audience in 1983, on Rede Globo's program *Fantástico*. It was a disease about which very little was known, having first been diagnosed in 1981 in the United States among homosexual men, which is why it was initially called the "gay plague." The ignorance surrounding the newly-discovered HIV virus triggered widespread fear of contamination, resulting in an increase of segregation and prejudice as well as the intensification of repressive moral values concerning non-orthodox forms of sexuality. 1983 was also the year when the press announced the death of Minas Gerais-based stylist Markito (1952-1983), the first well-known figure from Brazil's artistic community to die as a result of the diseases caused by the syndrome. After his death, news outlets started to highlight the epidemic in their coverage, and in the years that followed, the press covered the deaths

he also attended a fine arts course at Taller Leonardo da Vinci. His first solo exhibition was held in Brazil at Funarte, in Rio de Janeiro (1986). His early works consist of paintings that resorted to geometric and textual resources, along with a wide color palette, often addressing social themes. Athayde later began working with photography and video, creating series and installations about the physiognomy of anonymous people in cities.

Romero Britto
Recife, PE, 1963
Lives in Miami, USA

He began studying law at the Catholic University of Pernambuco (1980), but abandoned his studies and moved to the United States, where he sought an artistic career. In 1989, he was invited to create a campaign for Absolut Vodka, which propelled him onto the international stage. His works are widely recognized for their vibrant primary colors and fragmented figures, with the application of varied textures. Throughout his career, Britto has been invited to work on numerous advertising campaigns and to portray celebrities such as Michael Jackson, Shakira, Elton John, Hillary Clinton, Barack and Michelle Obama and Princess Diana.

Rosa Gauditano
São Paulo, SP, 1955
Lives in São Paulo, SP

She studied journalism at the Cásper Líbero College. She started taking photographs professionally in 1977 for the newspaper *Versus*. In the 1980s, she taught photojournalism at PUC-SP and worked for the newspaper *Folha de São Paulo* (1984) and the magazine *Veja* (1985-1986). She also founded the Fotograma Agency (1987) with Ed Viggiani and Emidio Luisi. Her work contemplates photography projects, exhibitions and books documenting social struggles, marginalized populations and cultural manifestations. In 1989, she documented the resistance against the construction of the Belo Monte hydroelectric plant during the First Meeting of the Indigenous Nations of the Xingu in Altamira, Pará.

Rosana Palazyan
Rio de Janeiro, RJ, 1963
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She studied architecture at Gama Filho University in 1986 and attended courses at Parque Lage between 1988 and 1992. Her early works were large-format paintings that featured accumulated materials on the surface. She has used various materials including an embroidered fabric with Armenian crosses that she inherited from her grandmother. Building bridges between experiences from the past and present has been a central theme in her artwork, blending personal memories with global themes and events, while elaborating on violence and historical processes.

Rosângela Britto
Belém, PA, 1965
Lives in Belém, PA

She graduated in architecture from the Federal University of Pará in 1988. The

following year, she began her artistic career, associating with a generation of architect-artists from Pará. In the 1980s, her works explored censorship of the body and eroticism. She earned a master's degree in education from the University of Amazonas in 1998, and in museology and heritage from Unirio (2009), as well as a doctorate in anthropology from UFPA (2014). She has been a professor at UFPA since 1996 and, together with Marisa Mokarzel, she founded the research group *Art, Memories and Collections in the Amazon* in 2017. Britto served as the director of the Museum of Art of Belém (1996-1997) and the Pará State Museum (1998-2006).

Rosângela Rennó
Belo Horizonte, MG, 1962
Lives in Rio de Janeiro, RJ

She majored in architecture at the UFMG and in fine arts at the Guignard School before earning PhD in arts from the USP. In her early works in the late 1980s she began using photographs from family albums and anonymous sources, as well as illustrations. Since then, she has focused on recovering forgotten, lost or discarded images she collects from various places. Through photographs, videos, installations and objects, Rennó sheds light on a past that has been erased or silenced, revealing unofficial narratives while repositioning other historical subjects.

Rosilda Sá
João Pessoa, PB, 1963
Lives in João Pessoa

She began working with ceramics in 1983, when she held her first solo exhibition. She graduated in psychology from the Paraíba Institutes of Education in 1998 and specialized in arts at the Federal University of Paraíba in 2001. In 2011, she earned a master's degree in visual arts from the UFPA and in 2017, she earned a PhD in clinical psychology from the Catholic University of Pernambuco. She primarily makes sculptures, mixing elements taken from popular ceramics with discussions on materiality and space in contemporary art. She is a professor and researcher at UFPB, where she coordinates the Ceramics Laboratory.

Rosinaldo Machado
Santarém, PA, 1950
Lives in Porto Velho, RO

He learned photography at the age of 14. In the 1970s, he worked with companies like Bloch Editores, the now-defunct *Manchete* magazine, TV Globo and Zoom Comunicações as a film stills producer. He also worked as a photographer for the advertising agencies Oana Publicidade and Saga Publicidade, as well as for the newspaper *A Crítica*. After moving to Porto Velho in 1979, he became the first photographer for the State Court of Auditors of Rondônia, documenting all the ceremonies marking the creation of the new Brazilian state. Machado is a member of the Rondônia Academy of Letters, Sciences and Arts.

of various prominent figures affected by the disease, among whom were visual artists, comedians, actors, composers, singers and designers.

Aids left its mark on the artistic production of that period, especially on Leonilson's work, who abandoned the large canvases, the bright colors and the bold gestures in favor of small-scale works, sometimes with a more subdued palette and the meticulous, delicate gesture of embroidery. Lisette Lagnado notes that between 1991 and 1993, the artist's paintings underwent a purification process which leaned toward monochromy, painting single-color backgrounds in deep tones.⁶ The era of pleasure, celebration and joy had passed. His works acquired a confessional and analytic bent, and it was through them that the artist delved into himself in an attempt to understand the conditions of his own fragile existence. The profound melancholy included in Leonilson's later works stemmed from the expectation of his impending departure; from a slow and gradual farewell ritual; from an awareness of the body's finitude that was hurtling toward disappearance. All these things were revealed through poetry, discretion, delicacy and intense affection, often transmitted on his shirts, pillowcases and bed sheets, which had become extensions of his own maculate body.

Although painting practically monopolized the artistic debates of the 1980s, video production started to grow both in terms of volume and quality, even though it didn't receive widespread public attention. In 1983, the first edition of the Vídeo Brasil Festival was held in São Paulo. Two years later, at the 18th São Paulo Biennial – where curator Sheila Leirner displayed *The Great Canvas*, making explicit the saturation of the return of painting to the international scene –, artist Rafael França (1957-1991), a representative of the second generation of Brazilian video art producers, presented a video installation. At the 19th Biennial he curated the section dedicated to video art. França moved to the United States in 1982 after earning a scholarship to pursue a master's

degree at the Chicago Institute of Art, where he developed research on electronic media. From 1983 onward, he started concentrating on video art. Despite teaching and making art in the United States, he never lost his connections to the Brazilian art scene, particularly in São Paulo, where he exhibited his own work, curated shows, gave lectures, and wrote a column on video art for the *Folha de S. Paulo* newspaper.

Melancholy was deeply ingrained in França's work, who also passed away due to complications from an HIV infection. Before his death, he completed one of his most iconic works, mixing reality with fiction, exploring editing techniques, appreciating the use of graphic art in titles and delving into themes like death and sexuality all while touching on autobiographical details. His final piece, the moving 1991 video *Prelúdio de uma morte anunciada* (Prelude to a foretold death), revealed in a poetic and serene manner the profound sadness that loomed over and overcame the atmosphere at that time.

Death and issues connected to homosexuality were issues that had already been explored in the 1988 video *O profundo silêncio das coisas mortas* (The profound silence of dead things), presented in Rio de Janeiro. The work depicts a world that is on the verge of collapse – unstable, unsafe, fast-paced and dizzying – by addressing the toxicity that leads to the break up of homosexual couples. The sad, dismayed, desperate tone in the interspersed monologues of two young men abandoned by their partners reveal the angst they felt. In contrast to their solitude, scenes of vibrant crowds of people on the streets of Rio during carnival are a metaphor of their internal mess and turmoil. It is a unique piece that eludes testimonial and documentary formats, giving rise to an experience that resists being easily labeled.

The abyss to which Leonilson pointed in the *Leo can't change the world* painting gains even more depth with Rafael França. *Prelude to a death foretold* is silent at first, starting off with a black and white image that rotates on the screen, depicting an

upside-down world. Resorting to the model inherited from the first generation of Brazilian video artists by focusing on the artist's body, the camera does close-ups on the faces and torsos of Rafael França and his partner Geraldo Rivello, both of whom are modestly dressed in long-sleeved shirts with muted colors. The two of them exchange affectionate gestures, discrete kisses, caresses; their faces brush as they hold hands like lovers cherishing one another: gestures of mutual support, cooperation and trust. At a given moment, the film gains color and the soundtrack imposes its rhythm on the cadence of the scenes as the names of 25 American and Brazilian friends of the artist who had died from complications related to HIV appear on different parts of the screen. The large number of names reflects the tragedy França faced, revealing the intensity of the grief felt by the loss of so many loved ones.

These delicate images that bear a latent homoeroticism carry a measured drama due to the fact that they announce that França himself is next in line. The notion of a prelude evokes the realm of music, which plays an important role in the narrative of the piece. The dialogue between the scenes and the soundtrack expands the work's meaning, which gains contours that go beyond the autobiographical genre, pointing our thoughts in the direction of a grand human tragedy. The footage is edited to the cadence of an excerpt from the opera *La Traviata* (1835), by Italian composer Giuseppe Verdi and librettist Francesco Maria Piave, interpreted by Brazilian singer Bidu Sayão. The title of the opera refers to a "fallen woman" and the libretto narrates the story of a courtesan who experiences love while being consumed by a deadly illness. In the excerpt that appears in the video, the protagonist sings: "Ah, with this disease all hope is dead. Farewell, sweet happy dreams of the past, the roses of my cheeks are already fading"; "Now all is finished, joys and sorrows will soon end. The tomb of mortals is the boundary of all! My tomb will have no tears nor flowers, no cross with a name to cover these bones!" and "Now all is finished!"

At the end of the aria there is a blackout and loose words appear to form the following phrase in English: "above all they had no fear of vertigo." Then we suddenly see França's face who says something inaudible, his voice drowned out by the beginning of the song "Day of the eagle," a Robin Trower rock tune that unfolds as the credits appear. The sophisticated language employed in "Prelude to a death foretold" yields an emotional plot that manages to interweave his own life story with the lyrics of *La Traviata*, a 19th century opera, and a 1974 rock tune that declares: "I'm living in the day of the eagle" and "It's like a weight that brings me down."

In the second half of the 1980s other art forms started to gain prominence, altering the script of artistic discussions and removing painting from the spotlight. *A Nova Dimensão do Objeto* (The New Dimension of the Object) was an important exhibition held in 1986 at the Contemporary Art Museum of the University of São Paulo. Curator Aracy Amaral brought together veteran artists and newcomers in order to shed light on the pathways opened up by explorations dedicated to three-dimensional works, but independent from traditional or modern sculpture. The intention was to work with an expanded concept of the object, as artists were using atypical materials and exploring unconventional spatialities and locations.

São Paulo-based artist Jac Leirner started creating three-dimensional forms since 1982, and it was in *The New Dimension of the Object* that she first presented her work with Brazilian banknotes, titled *Os cem (roda)* (The hundred – wheel), completed in the same year of the exhibition, 1986. Leirner drew attention by focusing on the mundane, manipulating a vulgar object that typically circulated on a day-to-day basis, but that had been stripped of its use and value. Her work followed a consistent conceptual and technical protocol, elaborating works that had considerable formal simplicity while resorting to the accumulation of a large quantity of serialized objects, applying collecting, repetition and cataloging techniques to them. The uniqueness of her works

Rossana Guimarães
Curitiba, PR, 1958
Lives in Curitiba

She graduated in painting and art education from the Paraná School of Music and Fine Arts in 1980. In 1984, she participated in the *Visual Artists Project* at the Youth Center for Plastic Arts of the Museum of Contemporary Art in Paraná. During the 1980s, she created paintings, costumes and wearable objects. She was a member of *Grupo Moto Contínuo*, which sought to challenge mental stagnation and the conventionalism of commercial galleries backed by powerful economic players. In 1986, Guimarães performed at *Camarim Ensaios Bar* in Curitiba and *Madame Satã* in São Paulo using her wearable objects to question the construction of the idea of "femininity."

Rubens Oestrom
Blumenau, SC, 1953
Lives in Florianópolis, SC

Between 1975 and 1985, he lived in Germany, where he began his training and participated in exhibitions. He studied painting and art education at the Berlin University of the Arts, where he also earned a master's degree in painting and lithography, and attended printmaking and painting courses at the Düsseldorf School of Painting. In 1983, he participated in the 18th São Paulo Biennial. During this period, his paintings contained expressive brushstrokes and featured faces and grimaces. In 1985, Oestrom returned to his hometown before moving to Florianópolis in 1988, where he set up his studio. His art comprises paintings, collages, prints and sculptures.

Samuel Costa
Jataí, GO, 1954 — Paris, France, 1987

He grew up in Goiânia and moved to Paris on a quest to become a professional photographer. In the early 1970s, he started photographing landscapes, shows, Carnival festivities and social spaces frequented by gay men in Europe and Brazil, though his work also features many self-portraits. Taken both in and out of studios, many of his pictures emphasize the body in sensitive and bold ways. In France, his pictures were published in magazines such as *Gai Pied Hebdo*. Costa was active until 1987, the year he passed away due to Aids-related complications.

Sandoval Fagundes
João Pessoa, PB, 1955
Lives in João Pessoa

He began his artistic career in the 1970s when he signed up for free courses in sculpture, painting, visual communication, printmaking and art history with professors from the Federal University of Paraíba. Since then, he has worked as a graphic artist and an illustrator, contributing to books, album covers, posters, and cultural magazines. In the 1980s, his activist graffiti could be seen on city walls, along with paintings that evoke biological forms. Over the course of his career, he began to include video, music and poetry into his art.

Sandra Kogut
Rio de Janeiro, RJ, 1965
Lives in Rio de Janeiro, RJ

A filmmaker and documentarian, in 1981, she began studying philosophy at PUC-Rio but transferred to the communications course in her sophomore year. She started her artistic career documenting performances in the 1980s, a period in which she also began producing experimental videos in collaboration with other artists. In 1988, she exhibited her videos in public spaces for the first time. The following year, she was invited to an artistic residency at the International Center for Video Creation – Pierre Schaeffer Research Center in France. Her work explores the subjective construction of individuals and addresses themes like nationality and cultural boundaries.

Selma Parreira
Buriti Alegre, GO, 1955
Lives in Goiânia, GO

She earned a degree in drawing and fine arts from the Federal University of Goiás and specialized in printmaking in Guanajuato, Mexico (1980). She earned a master's degree in visual culture from UFG (2010), where she has been teaching since 1993. Her artwork consists of paintings, photography, installations and urban interventions. In the 1980s, her work explored the representation of everyday objects, expanding or altering their color, form, and proportion. Over the years, her connection to Brazil's Central-West region started to become an important feature of her work, conveying underlying subjects tied to her own life experiences.

Sergio Cardoso
Manaus, AM, 1954
Lives in Manaus, AM

He graduated from law school at the Federal University of Amazonas in 1976 and specialized in public administration of cultural projects at the Getúlio Vargas Foundation in Rio de Janeiro (1979). Self-taught, he began painting in the 1970s and partnered up with artist groups in the Manaus art scene. In 1981, he moved to Caracas, Venezuela, where he earned a doctorate in cultural administration at the Latin American and Caribbean Center for Cultural Development. From 1990 to 1991, after returning to Manaus, he served as Superintendent of Culture for the state of Amazonas. His early paintings depict nature in expressive compositions, featuring distinct forms and an emphasis on contours.

Sergio Lucena
João Pessoa, PB, 1963
Lives in Atibaia, SP

He began studying physics and psychology at the Federal University of Paraíba but did not graduate. In 1982, he started learning drawing and painting techniques with artist Flávio Tavares. In 1988, he came across the ideas of the Armorial Movement, led by Ariano Suassuna, which emphasized popular cultural expressions. This encounter had a strong influence on the early years of

is anchored in the clever organization of appropriate objects, dealing with issues that not only belonged to the social sphere, but that betrayed an autobiographical dimension.

The hundred (wheel) is an object composed of accumulated banknotes that were perforated and aligned on a steel cable axis, placed on a circular base made of stainless steel. Back then, the artwork was a response to Brazil's desolate economic scenario, which was plunging into deep crises and enduring rampant hyperinflation. It was a metaphor of the economic crisis that had no beginning, middle or end.

Between the second half of the 1980s and the first three years of the 1990s, the federal government devised different economic plans attached to new currencies. Plans that had terrible results. In 1986, the *cruzeiro* was replaced by the *cruzado*; in 1989, the *cruzado novo* was created; in 1990 the *cruzeiro* was reintroduced; and in 1993 the *cruzeiro real* was implemented. The process of currency devaluation was extremely accelerated and deeply troubled the population, which was immersed in a bleak and distressing economic situation. "The one hundreds" series reflect this melancholy that was encapsulated by the amorphous and dirty appearance of banknotes that had been devalued and removed from circulation.

In order to complete the 1987 series of works called *Pulmão* (Lung), Jac Leirner used 1,200 packs of Marlboro cigarettes that she smoked over the course of three years. This series scrutinizes the different parts of the cigarette packs, framed through the perspective of contemporary sculpture, in accordance with a logic that examines nature and art itself. The allusion to the cigarettes she smoked invariably leads to an association to her body and the feelings of pleasure, anxiety, anguish, compulsion and addiction they bring, even though the artworks don't praise or criticize tobacco use, aiming for more complex targets. *Pulmão (Economia inflacionária)* (Lung – inflationary economy) is a small, discrete, cold and minimalist work from 1987, created with

cigarette pack seals neatly displayed in columns against a flat surface. The small printed seals capture the fluctuation of prices caused by rampant inflation and bear witness to the different currency plans. Through this piece, Lierner cleverly tethers her autobiography to economic criticism.

In 1987, São Paulo-based artist Nuno Ramos held *Cal 87*, a solo exhibition put together in the gallery of the Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (INAP), in Rio de Janeiro. The exhibition showcased a new field of exploration the artist embarked on following the dissolution of the *Casa 7* group, which he was a part of from 1982 to 1985. It introduced a series of themes that would appear in various ways in his later works, such as: an interest in the amorphous; spatiality and three-dimensional tensions; the use of materials with problematic attributes that didn't belong to the world of art; instability and systematic precarity; a greater appreciation of the construction process than of the final product; and the melancholy embedded in the contemplation of finality. These procedures resulted in formless works that acutely expressed the doubts one has of oneself and of one's existence in the world.

Ramos' exhibition introduced an atmosphere of intense discomfort, both silent and provocative. The sculptures, elaborated with inflexible materials, worked with the instability of forms at the edge of the ephemeral, heightening the feeling of insecurity realizing everything could collapse with a simple gesture, leading to recognition of the fragility of both art and life. The confrontation with monochromatic and opaque sculptures that were either raised from the ground through repetitive efforts, or that were dragged on the ground and pulled down by gravity, called for the amplified presence of bodily senses beyond sight, which would get lost in the whiteness. It opened up room for the sense of smell with the recognition of the scent of calcium oxide and demanded bodily movement in order to appreciate the murmur of dust contained in the porous wooden structure or on the fabric's surface.

The two columns Ramos erected in *Cal 87* asserted themselves in that very instant, denying their historical assertive character and embracing the risks of future ruin. They demonstrated the impotence in building something supposedly anchored in solidity and permanence. Nuno Rumos' project for the exhibition assembled at Funarte, also contained a third column that wound up not getting built. The column, made of charred wood and ashes, was presented in 2013 at the *Cal, Pano, Pau* (Lime, Cloth, Wood) exhibit held at the Maria Antônia Cultural Center in São Paulo. Curated by João Bandeira, it was a remounting of the 1987 exhibition. In contrast to the whiteness of the lime columns, this third sculpture displayed the darkness of burnt wood and the mournful color of wood ashes, vestiges of what has ended. In it the silent mourning is more evident.

The 80s generation of Brazilian art has many facets, depending on the moment and the place observed, as well as the personal history of artists, the conditions of production and the circulation of artworks. It is a mistake to continue framing Brazil's production of art using the narratives that emerged with the joyful return to painting and the *How are you, 80s generation?* exhibition. The decade experienced an initial opening period, redemocratization and contagious joy, but it later dealt with grief, disillusionment, insecurity and fear.

The official narrative elevated painting to a prominent position, but it's also true that there was a shift away from pictorial tradition during the same decade. Artists who did not want to confine themselves to a single modality, much less one impregnated with historicity, conducted several kinds of experiments and sought to express themselves through other categories. It was a very fertile period for the transformation of Brazilian art, which was renewed with experimentation and materials from various contexts of everyday life, the hybridization of artistic languages and foundations, dialogues with the art produced by previous generations, and new approaches to the equation of art and life.

Even during the height of the military dictatorship, there arose a need to think about, discuss and propose public policies for the homosexual community in the country. In 1980, Grupo Gay da Bahia, the first social organization for the defense of groups that deviated from heteronormativity, was founded in Salvador. Given the surge in prejudice due to the Aids epidemic, artists found the courage to embrace their gay identity, inserting their autobiographical narratives in their artwork. Autobiography, in fact, proved to be an intelligent approach and served as a means of self-investigation without resorting to a simplistic or self-absorbed tone. On the contrary, it revealed itself in the complex quest to become an echo of the other.

Upon observing the critical gaze artists direct at the events and phenomena of the world, paying attention to their deep commitment toward researching artistic languages and the experimentation with materials and media, and considering the innovative subjects that they discuss, it's clear they were profoundly immersed in the spirit of the era. Their poetics emerged from the specificities of that time and place. However, due to their aesthetic radicalism, existential truth, and their ability to challenge the conventions of the art system, they created a legacy that remains highly relevant to later generations and continues to resonate even four decades later

his artistic work, during which he began painting with oils, creating works that playfully represent fictional beings while also exploring light and color.

Sérgio Nicolitcheff
São Paulo, SP, 1960
Lives in São Paulo, SP

In 1978, he attended the Printmaking Studio at the USP's School of Communications and Arts. He attended the São Paulo School of Fine Arts in 1980, where he earned a degree in art education, specializing in fine arts. He holds a master's degree in visual arts from Unesp (2004) and a doctorate in the same field from Unicamp (2009). Between 1981 and 1982, he lived in Europe, where he worked as an assistant to artist Arthur Luiz Piza. His artwork consists of paintings, prints and sculpture, addressing the representation and contextual significance of everyday objects, while also emphasizing the metaphorical potential of images. Since 2014, he has taught at the Institute of Arts at Unicamp.

Sérgio Romagnolo
São Paulo, SP, 1957
Lives in São Paulo, SP

He majored in fine arts from FAAP, where he would go on to become a teacher. He earned his master's and PhD degrees in art at the USP. In the 1980s, he participated in the 17th and 19th editions of the São Paulo Biennial (1983 and 1987) and in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition. He has been a professor at the São Paulo State University since 2007. Romagnolo's portfolio includes paintings, drawings, videos and sculptures. He recreates objects, characters and themes from mass culture. His sculptures, made from molded plastic in a single color, have dimensions that are similar to the objects he evokes and reveal a rigid gestuality.

Shirley Paes Leme
Cachoeira Dourada, GO/MG, 1955
Lives between São Paulo, SP,
and Uberlândia, MG

She began studying fine arts at the UFMG in 1975. She studied at the University of Arizona (1983), the San Francisco Art Institute, and the University of California (1984) in the United States before obtaining her PhD in arts from JFK University in Berkeley (1986). Her artwork consists of installations, videos, drawings, sculptures, and prints. Paes Leme incorporates elements from daily life and world events, creating and highlighting meanings imprinted in traces of smoke, soot, dust, cobwebs, air and fragments of memories.

Simone Michelin
Bento Gonçalves, RS, 1956
Lives in São Paulo, SP

She graduated in fine arts from the UFRGS in 1979 and earned a master's degree and doctorate in visual arts from the UFRJ. She was part of a generation of artists who, along with Vera Chaves Barcellos, launched the N.O. Space in 1979, an artists' co-op where she held

her first solo exhibition. Between 1978 and 1993, her work primarily consisted of photography, capturing perceptions of daily life and the environment surrounding her. In 1983, Michelin moved to Rio de Janeiro and in 1992, she became a professor and researcher at the Art Department at UFRJ.

Siron Franco
Goiás Velho, GO, 1947
Lives in Goiânia, GO

He moved with his family to Goiânia in 1950. From the age of 12, he attended the open arts course at PUC-Goiás. He started to make a living by making and selling portraits. In 1969, he moved to São Paulo, where he resided until 1971. In the 1980s, he developed a series of works about the radioactive caesium-137 accident in Goiânia in 1987, among which were paintings, drawings and sculptures. The series brought out a politically-engaged dimension that has been present in his art ever since. In the 1980s, Franco participated in the 20th São Paulo Biennial (1989).

Solange Pessoa
Ferros, MG, 1961
Lives in Belo Horizonte, MG

She majored in arts from the Guignard School, where she also taught sculpture courses. Her installations, drawings, paintings and sculptures promote profound sensory experiences. Since the 1980s, she has incorporated organic material in her works, such as dirt, moss, leather, wax, feathers and hair, among others. Pessoa's art features enigmatic forms that give rise to an ancestral atmosphere. Her practice establishes an intimate and fictional relationship with the landscapes of Brazil's Southeastern region and the conceptual connections between body and nature.

Sônia Paiva
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Lives in Brasília, DF

A multidisciplinary artist, she blends craftsmanship with digital technologies in her work. She holds a degree in art education from the University of Brasília (1990), a postgraduate degree in arts from the Byam Shaw School of Art in London (1994), a master's in arts and technology (2006) and a doctorate in compositional processes for the stage from UnB. She teaches courses on stage production and coordinates the ongoing extension project *Laboratório Transdisciplinar de Cenografia* at UnB. She also founded *Parque de Produções*, a space dedicated to developing projects involving various practices, such as painting, graphic design and writing.

Spirito Santo
Rio de Janeiro, RJ, 1947
Lives in Rio de Janeiro, RJ

He holds an honorary doctorate in music from the UFRJ. He began his artistic career at the age of 19, taking theater classes at Padre Miguel. An anti-dictatorship activist, he was arrested in 1969. Detained for two years, he served his time at the prison of the Department of Political and Social Order (DOPS)

Notes

- 1 Frederico Moraes, "Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?". In: *Revista Módulo – edição especial Como vai você geração 80?*. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984, p.6-11.
- 2 Jorge Guinle, "Papai era surfista profissional, minha mãe fazia mapa astral legal. 'Geração 80' ou como eu matei uma aula de arte num shopping center". In: *Revista Módulo*, 1984, p.13-18.
- 3 F. Moraes, *ibid.*
- 4 F. Moraes, "68/88 – No balanço dos anos". In: Silvana Serafina (Org.), *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 103.
- 5 Lisette Lagnado, *Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson / SESI, 1995.
- 6 *Ibid.*

AMANDA TAVARES

Among the many people we spoke to over the past two years, every now and then someone would point out that in the 1980s life was indeed lived in the present, but also contemplating the skies and the future – or better yet, futures. Whether in terms of politics, the environment, the economy, technology, mass communication, health or art, different futures were discussed, imagined, discredited, implemented and debated during those years.

Getting into perspective, from now to then, on that future that became the present, the period between 1978 and 1993 (from the end of AI-5 – Institutional Act Number Five – to the fall of former president Collor and the rise of Itamar Franco) represents an important turning point in history and historiography of Brazil and art in the country. Unfortunately and thankfully, time has turned us into the heirs of the projections, denials, actions and articulations that were conceived and born over the course of the long 1980s, marked by transition processes that unfolded in different spaces. With its reflections and legacies, we go on confronting ourselves and being confronted, to a greater or lesser degree.

From artists, curators and researchers of different generations to institutions, art spaces and collections, nearly 400 conversations were held by the curatorial team as a whole. We also relied on the essential collaboration of seventeen consultants¹ from all over

the country who helped us by pointing to new names, epicenters, references, revelations, reflections, contacts and stories. Testimonies and contributions from people who, unlike the three of us, could look back and recount the story from then to now; people who became active in the art and cultural scenes during the proposed time frame and who remain active, elaborating and re-elaborating their own critical sense of the period and what has been consolidated as contemporary art in the country ever since.

We prioritized artists who were beginning to pursue their careers and insert themselves into the field of art and culture at that time. With a hitherto unprecedented interest in bringing together works of art from every state in Brazil in the same space-time, behind every choice there was a negotiated and discussed loss not only of artists who belonged to this time frame, but also of those who belonged to prior generations that influenced the 80s and were active throughout those years. Despite not being included, these people accompanied us in our research and helped us define the artists and sections. In this sense, although robust, *Fullgas* is a cross-section of the period (drawn up based on chronological, thematic and logistical choices and limits; costs, negotiations and the possibility or not of access to specific pieces, collections, works and records), conceived not just with the intention of contributing to

and the Ilha Grande prison. In 1973, he initiated his research into traditional African music and dance, specializing in composition and the recreation of traditional instruments. In 1975, he created Vissungo, a musical group that produced soundtracks for several films and plays in the 1980s. He has coordinated the Musikfabrik project since the 1990s.

Suzana Queiroga
Rio de Janeiro, RJ, 1961
Lives in Rio de Janeiro, RJ

In 1983, she majored in printmaking at the UFRJ, the same institution where she earned her master's in visual arts (2002). She participated in the 1984 *How Are You, 80s Generation?* exhibition at Parque Lage, where she also worked as a teacher and coordinator in the departments of printmaking (1986-1988) and drawing (1988-1990). Since the 1980s, she has worked with a broad array of mediums and materials, such as videos, performances, installations, inflatables, paintings, drawings and sculptures. Her artwork explores themes related to flows of time and space.

Suzete Venturelli
São Paulo, SP, 1956. Lives between
São Paulo, SP, and Brasília, DF

She works with performance, urban interventions, game art, generative art and artificial intelligence. She began her studies in drawing and fine arts at Mackenzie and attended master's, doctorate and post-doctorate programs in France and Brazil. She is currently a professor at the Art Institute of the University of Brasília, where she has contributed to the development of research on the overlap between art and technology. By intertwining her artistic investigation with collective thinking, she seeks to counteract the logic of productivity associated with a utilitarian approach to technology, subverting the ways in which it is used while suggesting other forms of perceiving reality.

Tadeu Jungle
São Paulo, SP, 1960
Lives in São Paulo, SP

He graduated in social communication from the University of São Paulo in 1980. During his studies, he started to produce mail art, visual poetry and video art. In 1978, his poem FURE FILA / FAÇA FIGA / FUJA DO FARO DA FERA (“jump the line/cast a spell/flee the beast chasing you”) became well-known at USP. In 1980, he edited poetry magazines and, together with Walter Silveira, became one of the pioneers of poetic graffiti in Brazil with the tags “ORA H” and “ÉDIFICIL”. The following year, he enrolled in the San Francisco State University, in the United States. With Walter Silveira, Ney Marcondes and Paulo Priolli, Jungle founded the group TVDO, which developed experimental video works. He participated in the 19th São Paulo Biennial (1987).

Téti Waldraff
Sinimbu, RS, 1959
Lives in Porto Alegre, RS

Artist and art educator. She earned teaching degrees in Art at Feevale, in Novo Hamburgo (1979) and in Fine Arts at the UFRGS, the same institution where she earned her bachelor's in Fine Arts, having specialized in drawing. She enrolled in Carmen Moralles' drawing course at the Open Studio of Porto Alegre from 1980 to 1982. The theme of nature runs through her entire artwork and career. In the 1980s, she produced drawings with a vibrant and open color palette and works that blend landscapes with abstract elements.

Thetis Selingardi
Campo Grande, MS, 1954
Lives in São Paulo, SP

She attended painting courses organized by the Associação Matogrossense de Artes and studied at Humberto Espindola's studio in the 1970s. She creates paintings, sculptures and collages, often abstract and distinguished by expressive lines and vibrant colors. Alongside artists like Ilton Silva, Maria Augusta Cambará, Conceição dos Bugres, Selingardi helped establish an art circuit in Mato Grosso do Sul.

Tizuka Yamasaki
Porto Alegre, RS, 1949
Lives in São Paulo, SP

In 1970, she moved to Brasília, where she studied architecture at UnB. When the institution was shut down, she transferred to the Federal Fluminense University in Rio de Janeiro, where she studied cinema. During this period, she made several short films. Among her teachers was Nelson Pereira dos Santos, with whom she worked for the magazine *Luz e Ação*. Yamasaki collaborated with Glauber Rocha, Lael Rodrigues and Paulo Thiago. In 1978, she founded her own production company, CPC. In the 1980s, she started directing movies, such as *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), *Parahyba Mulher Macho* (1983) and *Patriamada* (1984).

Tōrāmú Kēhīri (Luis Gomes Lana)
São João Batista, AM, 1947
Lives in São Gabriel da Cachoeira, AM

He studied at the Salesian Mission School and, in 1968, he started to transcribe the oral tradition of his clan, the Kēhīripōrā, with the help of his father, Umusi Pārōkumu. In 1978, he translated and illustrated Desana mythology regarding the creation of the universe, composing *Antes o mundo não existia* (“Before, the world didn't exist”) in 1980: the first book written by an indigenous person in Brazil. In 1990, he founded the Union of Indigenous Nations of the Tiquié River. He transcribed and illustrated various mythical narratives and, together with his cousin, Feliciano Lana, became responsible for depicting Desana cosmology.

the reassessment, reflections and development of art and its relationship with the culture and the Brazil of that era, but ultimately as a way of looking at and acting on/with the present.

Around and within this time frame, many milestones can be highlighted to think about artistic production in Brazil at the time, depending on where you look from and where you look at. From north to south, the diversity and complexity of contexts and events – and the way they reverberated from their epicenters – can vary greatly from place to place. Our starting point was our own time, thinking more about the *moment* of the 1980s than the *movement*.² with our heads tilted towards the directions of that era in the different regions. These directions both head the nuclei and cross them. In the passage of time, we hope that others will be seen.

Artists who began producing in that period, both inside and outside Brazil's Southeastern region, who did or did not take part in the exhibition *Como vai você, Geração 80?* told us, when they were contacted, that they didn't belong to that generation, because they weren't or didn't feel connected to that space and the debates associated with the event. On the one hand, this initial reaction reinforced the notion that, in different regions of the country, the meaning of the term “80s generation” and the discussions associated with it in the art scene in Brazil had consolidated the Rio de Janeiro exhibition as an ultimately *unavoidable* paradigm. On the other hand, these negative responses helped us find new gateways and flows based on what people told us about their own trajectories, influences and production contexts. In the exhibition, they negotiate side by side the way they accommodate and dialog in the same space, wall or panel.

In phone calls, video calls, text messages, emails, over a coffee, and in virtual or face-to-face visits, we heard about the days spent traveling in a bus to take a work to an exhibition, a nap taken under the Ibirapuera marquee at the São Paulo Biennial, the canvas that was sent as a simple parcel by post; we heard about the paper water lily burned during a performance and the fires (from Rio's Modern Art Museum to the Amazon); about the importance of art salons as a means to minimally connect productions from different regions; about the reconfiguration of local scenes with the arrival of people and the opening of courses as well as public and private art spaces; about photographs inspired by the iconography of rock bands and the importance of cinema, music and images; about research and formal experimentation, not to mention journeys and maneuvers to gain access to magazines, books, materials, equipment and catalogs from abroad, the process of publishing art magazines in Brazil, the expansion of mass culture and reflections on people and popular culture; about the relationship with technology in the last decade of an analog society; the fetish of household

and electronic appliances; about including the phone number of the nearest payphone in a “résumé”, about satellites, a correspondence course on electronics for the sake of a work of art; the passage of the comet; the official night of the UFOs, how to make a pirate television; about the open letters confronting artists in the newspapers, the violence in the countryside, the unfolding of the environmental and climate crisis; about the anger, sexism, madness, stigmas, violence and prejudice that silenced many, as well as the discretion to which many resorted in order to protect themselves and survive; about lovers, family members and friends who moved to other regions, countries and worlds; about the artwork that came home after the artist’s death, the condolences and comforting messages; about the efforts and strategies to create and maintain collections and memories, unpunished culprits, people granted amnesty; about the challenges of preserving photographic negatives, as well as personal and institutional collections, community collections, the professionalization of artists and the art market from then to now; about the difficulty of accessing certain institutions and collections, the demands of making collections available in digital format; about works and records that have not survived time, works that were not made to survive, those that were never documented, whether deliberately or due to a lack of resources or adequate storage conditions.

Although we have not managed to include all these stories, we felt compelled to compile and share a video³ featuring testimonies of participants about their works, experiences and impressions of that time. From their homes, studios, libraries and offices, from Acre to Alagoas, from Roraima to Rio Grande do Sul, from Brazil to Europe and the United States, they gave us testimonies that reveal the complexity and the diversity of their journeys at the time, creating another archive for future research and projects.

We leave the expansive 80s as we found them: full of desires, paths, disappointments and achievements; some threads have been woven while many others have loose ends, each one pointing to a different direction. It would have been impossible to fit all of them in one single eye of a needle. We never even bothered trying.

Like the American movie, we were catapulted *back to the future*: of the past and the present, of what might have been and of what might yet be. We were provided with debates and questions we had posed and in which we still find ourselves entangled, despite containing new contours. These include the discussion on the value of painting; language experimentation and market demands; the internationalization of political, artistic and cultural agendas; the way in which digital devices and technological advances are incorporated into art and everyday life as subject and language; the meaning and intention that this use takes on in working with art; the role played by archives and memories as a form of elaborating and taking action in the present; collection acquisition policies, the precariousness of institutions and working with art; visual culture and the formative role it plays; the myriad meanings surrounding disputed notions such as “the people” and “popular”; collective actions in streets, villages, forests, shelters, associations, parties as well as public, private and independent spaces; art and its relationship to life and civil movements, and racial, social, environmental and gender agendas.

Given the vertigo of time, other people will come with us and after us, to meet us up and to face up to us. What matters is that they will come. With their times and legacies, we will continue to confront ourselves and be confronted, to a greater or lesser degree, unfortunately and thankfully.

Tupinãodá
São Paulo, SP, 1983 — 1993

A collective of urban artists from São Paulo, whose founding members were Milton Sogabe, José Carratu and Eduardo Duar. Later members included Jaime Prades, Carlos Delfino, Alberto Lima, Cezar Teixeira, Claudia Reis, Rui Amaral and Ciro Cozzolino. The name of the group alludes to a term taken from a poem by Antonio Roberto de Moraes: a play on words with the term “tupi.” Inserted in the generation of 1980s graffiti artists, the group’s urban interventions also included performances and installations frequently carried out on bridges connecting São Paulo’s neighborhood to the city’s downtown area.

TV VIVA
Olinda, PE, 1984

It was founded by the Communication Program of the Luiz Freire Culture Center in Olinda, Pernambuco. The group, which included members Cláudio Barroso, Claudio Ferrario, Eduardo Homem and Didier Bertrand, produced itinerant-based programming until 1994, visiting peripheral neighborhoods in Olinda and Recife. Their early work was screened in the very neighborhoods they documented, using large screens set up on a weekly basis in these communities. A pioneer in terms of alternative popular television, TV VIVA also created educational and institutional videos.

Ubirajara Ferreira Braga
Itariri, SP, 1928
— Franco da Rocha, SP, 2000

He was hospitalized at the Juquery Hospital Complex after being diagnosed with schizophrenia in 1959. At the age of 58, he started to paint in the art studio at the hospital, which was restructured in 1986. He dedicated many hours to his art, identifying himself as a visual artist on the business card he printed out at the hospital’s print shop. A prolific artist, Braga’s works make up around 30% of the collection at the Osório Cesar Museum in São Paulo. His art depicts scenes of everyday life, profound issues of the self, global events, portraits, symbols and legendary figures.

Valeska Soares
Belo Horizonte, MG, 1957
Lives in São Paulo, SP

She studied architecture at the University of Santa Úrsula and specialized in art history at PUC-Rio. She began participating in exhibitions in the 1980s. In 1992, she moved to the United States, attending a master’s program at the Pratt Institute and a doctorate program at New York University. Her portfolio consists of paintings, sculptures, installations and videos. A central theme of her aesthetic is duality, both in terms of the contrasting materials she uses and in terms of the opposing sentiments invoked. Soares frequently highlights ephemerality and impermanence by means of the organic materials used to mark the passage of time in her works.

Vania Toledo
Paracatu, MG, 1945
— São Paulo, SP, 2020

She graduated in social sciences from the USP, in 1973. A self-taught artist, she embarked on her first photographic experiences when she documented the plays *O Arquiteto* and *O Imperador da Assíria*, by Fernando Arrabal. She began her career in 1978, working for the newspaper *Aqui São Paulo*, where, alongside Antônio Bivar, she oversaw the columns on premieres and parties, before she became the photography editor. In 1981, she opened her own studio and throughout the 1980s, she collaborated with several national and international newspapers and magazines, in addition to producing book covers, album covers and calendars.

Vatenor de Oliveira
Natal, RN, 1953 — 2024

In 1974, he moved to Rio de Janeiro. Between 1986 and 1988, he lived in New York, where he participated in exhibitions. His paintings often depict landscapes and elements belonging to his childhood in Rio Grande do Norte, featuring vibrant colors and the recurring theme of cashew trees and the fruit they bear. In 2000, he returned to Natal and headed the Visual Arts Center and the Department of Cultural Activities at Capitania das Artes, where he stayed for nine years. He later directed the Pinacoteca Potiguar and is currently an advisor for the José Augusto Foundation and its visual arts collection.

Vauluizo Bezerra
Aracaju, SE, 1952
Lives in Salvador, BA

He has lived in Salvador since 1955. In 1970, he started learning how to paint on his own. In 1976, he enrolled in the School of Fine Arts at the UFBA. He held his first solo exhibition in 1978 and, in 1982, he was selected in the Experimental Art Project Competition in Salvador. His paintings from the 1980s are marked by compositions with overlapping brushstrokes that evoke pop culture elements from the same period, including figures and texts. In addition to his art, he has worked as a curator and art critic, expressing himself through various channels, such as newspapers, magazines and books.

Victor Arruda
Cuiabá, MT, 1947
Lives in Rio de Janeiro, RJ

At the age of 13, he moved to Rio de Janeiro, where he would go on to major in museology from the UFRJ. In 1977, he co-founded the Saramenha Gallery in Gávea, which brought together various artists over the next two decades. In 1988, he exhibited his work at Studio d’Arte Giuliana de Crescenzo in Rome, Italy. In 1989, Oscar Niemeyer invited him to paint the mural in the foyer of the Memorial da América Latina theater in São Paulo. In his drawings, prints and, in particular, his paintings, themes such as sexuality, gender,

Notes

- 1 Angella Schilling, Ayrson Heráclito, Cecília Bedê, Divino Sobral, Keith Tito, Lisette Lagnado, Marco Antonio Lima, Marcus Lontra, Marisa Mokarzel, Paulo Reis, Ricardo Basbaum, Sandra Makowiecky, Sânzia Pinheiro, Solange Farkas, Vania Leal, Vone Petson and Acervo Bajubá, a community project dedicated to the documentation of memories pertaining to the LGBT+ communities in Brazil. See: <<https://acervobajuba.com.br/>>.
- 2 Here we borrow the expression used by artist Karin Lambrecht in her testimony to the Arquivo_Fullgás, speaking of “more of a moment than a movement in the 1980s.” See: <<https://youtube.com/watch?v=5dotqSi4RIA>>.
- 3 See the Fullgas Archive (@arquivo_fullgás), available at: <https://youtube.com/@arquivo_fullgas>.

Amanda Tavares (Ipatinga, MG) lives between São Paulo, SP and Rio de Janeiro, RJ. She works as a researcher and curator for exhibitions, art publications and experimental projects that connect art to education. She earned her postdoctoral degree in Arts from the State University of Rio de Janeiro (UERJ) and a doctorate in Art Criticism and History from the same institution. Tavares is the editorial coordinator of the 14th Mercosur Biennial. She served as a researcher, curatorial assistant and public programs coordinator of the 22nd SESC_Videobrasil Biennial (2023-2024).

Braulio Tavares (Campina Grande, PB) has lived in Rio de Janeiro, RJ, since 1982. He won the Jabuti Award for Children's Literature in 2009 with *A invenção do mundo pelo Deus-Curumim* (2008). An enthusiast of fantasy literature, he received the Caminho Award for Science Fiction for *A espinha eorsal da memória* (1989). He attended the Clarion Writers Workshop of Science Fiction and Fantasy at Michigan State University. He is also a songwriter and his songs were recorded by Lenine, Chico César, MPB4, Tim Maia e Os Cariocas, Maria Rita and Antonio Nóbrega, among others. His most recent book is *Cidade Fumegante* (2024), by Editora Escribas.

Divino Sobral lives in Goiânia, GO, his hometown. He is an artist, art critic and independent curator and has been awarded for these different activities from the Brazilian Association of Art Criticism (2022), the Anapolino Art Salon (2017), the Marcantonio Vilaça Award CNI/SESI/SENAI (2015) and the Situações Brasília Visual Arts Award for the Federal District (2014), among others. From 2011 to 2013, he directed the Museum of Contemporary Art in Goiás. He is currently the artistic director of the Cerrado Gallery in Goiânia and Brasília, and a curator of the NACO Artistic Residency Program in Olhos D'Água, Goiás.

Eduardo de Jesus lives in his hometown of Belo Horizonte, MG. He is a professor at the Department of Social Communication of the Federal University of Minas Gerais. He has published texts and essays and has organized books such as *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte* (WMF Martins Fontes, 2018) and *O corpo vulnerado* (2024), which include Maria Angélica Melendi's reflections on Latin American art. He has also served as a curator for exhibitions such as the International Photography Festival of Belo Horizonte (2013, 2015 and 2017), *Esses espaços* (Belo Horizonte, 2010), *Densidade local* (Mexico City, 2008) and the International Festival of Contemporary Art – Videobrasil (historical exhibition, 2023).

Flávia Rios (Cachoeiro do Itapemirim, ES) lives in Rio de Janeiro, RJ. She is a sociologist, researcher and professor at the Federal Fluminense University (UFF), where she is also the director of the Institute of Human Sciences and Philosophy. She holds a master's degree and a doctorate in Sociology from the University of São Paulo and was a research fellow at Princeton University. She is a member of the UFF Graduate Program in Sociology and a co-author of the book *Lélia Gonzalez* (Summus, 2010). A coordinator of the Research and Training Center for Race, Gender and Racial Justice at the Brazilian Center of Analysis and Planning (Afro/CEBRAP), she has co-edited books such as *Negros nas cidades brasileiras* (Intermeios/FAPESP, 2018), *Por um feminismo afro-latino-americano* (Zahar, 2020), *Raça e Estado* (Eduerj, 2022) and *Dicionário das relações étnico-raciais* (2023).

violence and everyday life in Rio de Janeiro come to the surface.

Vídeo nas Aldeias
São Paulo, SP, 1986
Based in Olinda, PE

A pioneering indigenous audiovisual production project in Brazil focused on strengthening territorial and cultural identities through audiovisual means. The initiative, founded by the *Centro de Trabalho Indigenista* and led by Vincent Carelli (Neuilly-sur-Seine, France, 1953) with the Nambiquara people, was established in 1986. It has become a center for audiovisual production and a training school for indigenous people. The project has given rise to an important archive of images centered on the indigenous people of Brazil and it has produced a collection of over 70 films, thus turning into a key reference in indigenous audiovisual work.

Vik Muniz
São Paulo, SP, 1961
Lives between New York, USA,
and Rio de Janeiro, RJ

He studied advertising at FAAP. In 1983, he moved to New York. His early works consist of sculptures made of glass, rubber and wood. He later shifted to drawing, painting and photography. In the 1990s, he started to work with atypical materials – such as sand, sugar, chocolate and scrap – to portray landscapes and public figures. Muniz's works engage viewers by referencing images that are widely circulated in the contemporary world.

Vitória Basaia
Rio de Janeiro, RJ, 1951
— Várzea Grande, MT, 2024

She moved to Mato Grosso in 1981. A self-taught artist, in the 1980s she began producing paintings, drawings, sculptures and objects: a daily practice she exerted in tandem with her activities as a journalist and cultural agitator. In the midst of the experimentation process she conducted with natural pigments and recycled material, she transformed her house/studio into a huge installation called Casa Basaia. From 1990 onward, her research was disseminated in various courses at the Federal University of Mato Grosso. In 2000, she took a position as a member of the Cultural Council of Várzea Grande. Her artwork frequently discusses femininity, motherhood and sexuality.

Wilson Piran
Nova Friburgo, RJ, 1951
Lives in Rio de Janeiro, RJ

In 1969, Piran moved to Rio de Janeiro to enroll in the National School of Fine Arts, where he specialized in painting. From 1970 to 1984, he began working as a window decorator at a jewelry store while simultaneously participating in various art salons and group exhibitions. In 1977, he held his first solo exhibition at the National Museum of Fine Arts. In the 1980s, he gained recognition for his word-objects, covering the names of Brazil's most prominent artists in glitter. Piran

participated in the *How Are You, 80s Generation?* exhibition at Parque Lage.

Zumví Arquivo Afro Fotográfico
Salvador, BA, 1990
Based in Salvador, BA

Zumví Afro Photo Archive was established by Lázaro Roberto, Aldemar Marques and Raimundo Monteiro in 1990, in the outskirts of Salvador. The archive stores and organizes the photographic work of its three founders who, since the 1970s, have documented political and cultural activities related to Afro-Brazilian culture in the capital of Bahia. Among the activities documented are black protest movements and Afro blocks such as Ilê Aiyê and Olodum. Their records were exhibited at the 35th São Paulo Biennial in 2023.

Ima Vieira (Belém, PA) is an ecologist and researcher for the Emílio Goeldi Museum in Pará/Ministry of Science, Technology and Innovation, where she served as director from 2005-2009. She is an advisor to the presidency of the Brazilian Funding Agency for Studies and Projects (FINEP). She also teaches three postgraduate courses in Pará between the Federal University of Pará (UFPA) and the Federal Rural University of the Amazon (UFRA). Vieira is also an agronomer who holds a doctorate degree in Ecology from the University of Stirling in Scotland and a master's degree in Genetics and Plant Breeding from the University of São Paulo. Her research focuses on forest ecology, forest restoration and land use dynamics in the Amazon. She is a member of the Brazilian Academy of Sciences (ABC).

Leo Felipe (Porto Alegre, RS) lives in São Paulo, SP, and currently works in the art market, though he has also owned a bar, sung in a punk band, worked as a DJ and as a radio host, produced parties, hosted a TV show, conducted academic research and worked as a curator. Resorting to humor and varied approaches to writing – such as memoir, epistolary records, ethnography, reporting, critical essays and cut-up techniques – his literary works explore fiction as a way of transforming reality (and vice-versa). Among the books he has written are *A sex shop de drugs & food* (QuadradoCirculo, 2023); *A história universal do after* (nunc, 2019), which was translated into Spanish and released in 2022 by Argentine publishing house Caja Negra; and *A fantástica fábrica* (Pubblicato, 2014).

Raphael Fonseca (Rio de Janeiro, RJ) lives in Denver, USA. He has worked as a curator of modern and contemporary Latin American Art at the Denver Art Museum since 2021. Fonseca holds a PhD in Art Criticism and History from the State University of Rio de Janeiro (UERJ). He is the chief curator of *Estalo*, the 14th Mercosur Biennial (2025). He is also part of the curatorial team of the triennial exhibition Counterpublic, which will be held in St. Louis, USA, in 2026. From 2017 to 2020 he worked as a curator at MAC Niterói. Noteworthy exhibitions curated by Fonseca include the 22nd SESC_Videobrasil Biennial (2023-2024); *Raio-que-oparta: fictions of the modern in Brazil* (2022); and *Vaivém* (2019-2020).

Tálisson Melo (Juiz de Fora, MG) lives in São Paulo, SP, and is a curator, researcher and professor. Melo is currently earning his postdoctoral degree at the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo and holds a PhD in Sociology and Anthropology from the Federal University of Rio de Janeiro, having conducted part of his research at Yale University, USA. He has worked on artistic research projects associated with academic and cultural institutions in various countries. As a member of the Curatorship Academy, he curated *Atualização do sistema* (National Museum of the Republic), and was awarded by the Brazilian Association of Art Critics (ABCA).

Vera Cepêda (Guarulhos, SP) lives in São Carlos, SP, and holds a PhD in Political Sciences (USP). She is a professor in both the undergraduate and graduate programs in Political Science (PPGPol) and Sociology (PPGS) at the Federal University of São Carlos (UFScar). She heads the Ideas and Intellectuals for development and democracy group (CNPq) and is the director of the Celso Furtado International Center for Development Policies (CICEF). Her research concentrates on Brazilian political thought (institutions, intellectuals and democracy), state capacities and public policies for inclusion and equity.

impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Galeria Vermelho

Carlos Fiuza, *Lobo-guará* (*Maned wolf*), 1984, 157,5 × 103 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Carlos Nader, *Beijoqueiro, retrato de um serial kisser* (*Kisser, portrait of a serial kisser*), 1992, 29", vídeo (vídeo), Coleção do artista (artist's collection)

Carlos Sena, *Posto em cena* (*Put on stage*), 1983, 89,5 × 100 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Acervo do (Collection of) Museu de Arte de Goiânia

Carlos Sena, *É fantástico* (*It's fantastic*), 1986, 100 × 100 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Acervo do (Collection of) Museu de Arte de Goiânia

Chico Machado, *Eu quero ver o sangue correr na geral* (*I want to see everyone dripping in blood*), 1986/2024, 3'01", vídeo (vídeo). Música (song) *22 Minutos*, intérprete (performed by) Atahualpa y us Panquis, gravadora (record label) YB Music, autores (written by) Jimi Joe e (and) Carlos Eduardo Miranda, editora (published by) Alternetmusic, coleção do artista (artist's collection)

Chico Tabibuia, *Exu hermafrodita* (*Hermaphrodite Exu*), déc. 1980 (1980s), 180 × 30 × 37 cm, madeira (wood), Coleção (Collection) Rafael Moraes

Ciro Cozzolino, *Dois coqueiros* (*Two coconut trees*), 1992, 150,5 × 140,5 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Claudia Ferreira, *Profeta Gentileza – manifestação pelo impeachment do presidente Collor* (*Prophet Gentileza – protest for the impeachment of president Collor*), 1992, 13,5 × 20 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo (Archive) Claudia Ferreira

Claudio Goulart, *Videorama*, 1985, 12'06", vídeo (vídeo), ZKM – Center of Art and Media Karlsruhe, Subcoleção (video archive) Claudio Goulart / FVCB – Fundação Vera Chaves Barcellos

Corpo Piloto, sem título (untitled), 1987, 20 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), Grupo (Group) Corpo Piloto

Cria do Guará, *Adote um artista* (*Adopt an artist*) (Brusque, SC), 1990, 19,5 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo (Archive) Silvia Teske

Cristina Canale, *Lacrima Christie* (díptico) (diptych), 1989, 180 × 150 × 4 cm cada (each), óleo sobre tela (oil on canvas), cortesia da artista e (courtesy of the artist and) Nara Roesler

Cristina Salgado, *Mulher observadora* (*Woman observer*), 1985, 80 × 128 × 48 cm, esmalte sintético sobre madeira (synthetic enamel on wood), Coleção (Collection)

João Sattamini, comodante (on loan to the) Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Cristina Salgado, *Mulher TV*, da série *Família materialista* (*TV Woman* from the series *Materialist family*), 1982, 70 × 50 cm, guache e nanquim sobre papel (gouache and India ink on paper), coleção da artista (artist's collection)



Cristóvão Coutinho, série *Mapas distorcidos de áreas invadidas* (*Distorted maps of invaded areas series*), 1988, 49 × 65 cm ambas (both), cartolina, giz de cera, pincel permanente e verniz spray (card stock, crayon, permanent marker and spray varnish), coleção do artista (artist's collection)

Daniel Senise, sem título (*Ossos em cruz*) (untitled (*Bones on cross*)), 1984, 200 × 135 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Danilo de S'Acree, *A previsão de Londres* (*The London forecast*), 1985, 70 × 100 cm, lápis de cor sobre papel (colored pencils on paper), coleção particular (private collection)

Delson Uchôa, *Constelação com estrela vermelha* (*Constellation with red star*), 1986, 178 × 120 cm, acrílica sobre cobertor de lã (acrylic on wool blanket), coleção do artista (artist's collection)

Denise Milan, *Brasil, luz da Terra* (*Brazil, Light of the Earth*), 1988, 150 × 90 cm, cristal de quartzo, resina poliéster pigmentada e ferro galvanizado (quartz crystal, pigmented polyester resin and galvanized iron), Garden of Light

Divino Sobral, *O oráculo 1-M-S-M* (*The oracle 1-M-S-M*), 1991, 56,5 × 89 × 16,5 cm, óleo, tecido, ponto russo e papel sobre madeira (oil, cloth, Russian stitch and paper on wood), coleção do artista (artist's collection)

Dora Longo Bahia, *Valsa brilhante* (*Brilliant waltz*), 1985, 216 × 155 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), coleção da artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Galeria Vermelho

Dupla Especializada, *Filipeta manifesto* (*Manifesto flyer*), 1984, 21,8 × 16 cm, impressão digital (digital print), coleção dos artistas (artist's collection)

Dupla Especializada, *Cartaz-conceitual* [produzido por Orlando Raphael] (*Conceptual poster* [produced by Orlando Raphael]), 1984, 70 × 46 cm, impressão digital (digital print), coleção dos artistas (artist's collection)

Dupla Especializada, *Press-release*, 1984, 21 × 28 cm, impressão digital (digital print), coleção dos artistas (artist's collection)



Eder Santos, *Uakti*, 1987, 6'35", vídeo (vídeo), coleção do artista (artist's collection)

Edgard de Souza, *Bagos pom-pom* (*Pom-pom berries*), 1992, 97 × 52 × 30 cm, pelúcia e cordas (velvet and string), coleção do artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Galeria Vermelho

Edilson Viriato, sem título (untitled), 1993, 147 × 173 cm, acrílica, grafite e esmalte sintético sobre tela (acrylic, graphite and synthetic enamel on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Edney Antunes, *Trajeto selvagem* (*Savage passage*), 1988, 142,5 × 61,5 cm, estêncil, spray e acrílica sobre compensado (stencil, spray paint and acrylic on plywood), coleção do artista (artist's collection)

Eduardo Eloy, sem título (untitled), 1990, 149 × 181,5 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Eduardo Frota, *Monocromo A7/ pintura por metro: insignificâncias de mensuras sobre as porções de amor desprendidas a esmo em torno do sol* (*Monochrome A7/painting by the meter: insignificance of measurements taken of portions of love randomly released around the sun*), 1985, dimensões variáveis (variable dimensions), fita métrica de engenharia agrônoma (metric tape for agronomy engineering), coleção do artista (artist's collection)

Eduardo Kac, *Não!* (*No!*), 1982, 130 × 23 cm, painel de LED (LED panel), coleção do artista (artist's collection)

Eduardo Kac, *Overgoze*, déc. 1980 (1980s), camiseta (t-shirt), coleção do artista (artist's collection)

Eduardo Kac (Movimento de Arte Pornô), *Gang, Movimento de Arte Pornô* (*Gang, Porn Art Movement*), e outros recortes-matriz para

1981, 20 × 30 cm cada (each), impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Elaine Tedesco, Lucia Koch, Marion Velasco, João Guimarães e Richard John, *Whispering*, 1988, 5'24", vídeo (vídeo), Arquivos do (Archives of) Estúdio 88

Elder Rocha, sem título (untitled), 1983, 142 × 140,5 cm, têmpera vinílica sobre tela (vinyl tempera on canvas), coleção do artista (artist's collection) Fernando Villar e Stella Staveland

Eliane Prolik, sem título (untitled), 1987, 160 × 100 cm, heliografia com impressão fine art (heliograph with fine art print), coleção da artista (artist's collection)

Elida Tessler, sem título (da série *Desenhos*) (untitled (from the series *Drawings*)), 1988, 244 × 99 cm, desenho, grafite e pastel seco (drawing, graphite and dry pastel), Coleção de Artistas Contemporâneos da (Collection of Contemporary Artists of the) Vera Chaves Barcellos Foundation

Elieser Rufino, *M'Boiúna – cobra Preta* (*M'Boiúna–black snake*), 1992, 24,5 × 69 cm, aquarela sobre papel (watercolor on paper), coleção do artista (artist's collection)

Elpídio Malaquias, *A samambaia chorona* (*The weeping fern*), 1993, 67 × 60 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Acervo do (Collection of) Museu de Arte do Espírito Santo – MAES Secult ES

Elza Lima, sem título (untitled), 1992, 96,8 × 145 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção da artista (artist's collection)

Emmanuel Nassar, *Roda de bicho* (*Animal wheel*), 1986, 130,5 × 150,5 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Lúcio Chamon Jr.

Ernesto Neto, *Cópula* (*Coupling*), 1989, 260 × 20 cm, meia poliamida, esferas de chumbo, cópia de exibição (polyamide socks, spheres of lead, exhibition copy), cortesia do artista e da (courtesy of the artist and) Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro

Ester Grinspum, *Alfabeto* (*Alphabet*), 1981, 52 × 70 cm, nanquim sobre papel artesanal (india ink on artisan paper), coleção da artista (artist's collection)

Eustáquio Neves, *Caos urbano* (*Urban chaos*), 1993, 60 × 48 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Fernanda Gomes, sem título (untitled), 1990, 73 × 4 × 0,5 cm, papel de cigarros, fio, prego (cigarette paper, wire, nail), coleção da artista (artist's collection)

Fernanda Magalhães, *Auto-retrato, nús no RJI I, nús no RJI VII, nús no RJI VIII e nús no RJI IX*, (*Self-portrait, naked in Rio*), 1993, 22,5 × 30,4 cm cada (each), colagem de fotografias e outros recortes-matriz para

reprodução (collage of photographs and other cutout patterns for reproduction), coleção da artista (artist's collection)

Fernando Barata, *Cruzeiro do Sul* (*Southern Cross*), 1987, 174 × 200 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Jarbas Camargo Penteado

Fernando Costa, *O executivo* (*The executive*), 1979, 98,5 × 67,5 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), coleção da família (family collection)

Fernando Lindote, sem título (untitled), 1985, 69 × 63 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Museu de Arte de Santa Catarina

Fernando Meirelles, Marcelo Machado, *Marly normal*, 1983, 7", vídeo (vídeo), coleção dos artistas (artist's collection)

Fernando Mendonça, *Poema I* (*Poem I*), 1984, 108,5 × 78 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Júlio César Pedrosa

Fernando Zarif, sem título (untitled), déc. 1980 (1980s), 7 × 9 cm cada (each), fotografias polaroides (polaroid photographs), Projeto (Project) Fernando Zarif

Frantz, sem título (untitled), 1981, 70 × 70 cm cada (each), acrílica e spray sobre tela (acrylic and spray paint on canvas), Acervo do (Collection of) MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Frantz, sem título (*Pichação VI e Pichação VII*) (untitled (*Graffiti VI & Graffiti VII*)), 1982, 70 × 70 cm ambas (both), acrílica e spray sobre tela (acrylic and spray paint on canvas), coleção particular (private collection)

Frida Baranek, sem título (untitled), 1985, 60 × 100 × 120 cm, pedras, caixas de madeira, lâmpadas, condutores (stones, wooden boxes, lightbulbs, conductors), Coleção (Collection) Myra Arnaud Babenco

Galeno, *Maria BGP*, 1991, 219,5 × 159 cm, óleo sobre aglomerado (oil on particle board), MAB – Museu de Arte de Brasília / SECEC /DF – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal

Georgia Kyriakakis, *Formiguinhas* (*Little ants*), 1989, Dimensões variáveis (variable dimensions), papel, verniz e arame (paper, varnish and wire), coleção particular (private collection)

Geraldo Leão, sem título (untitled), 1986, 70 × 90 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Acervo do (Collection of) Museu Metropolitano de Arte/Fundação Cultural de Curitiba

Geraldo Teixeira, *Lattibulo* (*Latibulum*), 1982, 65 × 60 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Gervane de Paula, *Donato bola de polícia* (*Donato police ball*), 1982, 118 × 135 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Coleção (Collection) Léo Pedrosa

Gilberto Prado, *Cartaz Wellcomet Mr. Halley* (*Wellcomet Mr. Halley poster*), 1986, 40 × 60 cm ambos (both), impressão digital (digital print), coleção do artista (artist's collection)

Gonçalo Ivo, *O arco do Kivu* (*The arch of Kivu*), 1982, 107 × 123 cm, liquitex sobre aglomerado (liquitex on particle board), Coleção (Collection) Denise e Gonçalo Ivo

Goya Lopes, *Didara*, 1992, 283,5 × 240 cm, silk screen, Rupestre – acervo da artista (artist's collection)

Grupo Aranha, *Registro de ação – SOS Iracema* (*Register of action – SOS Iracema*) (Fortaleza, CE), 1989, 18,5 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo (Archive) Jacques Antunes

Grupo Artmosfera, *Para a arte, um Centro de Artes* (*For the arts, an Arts Center*) (Florianópolis, SC), 1985, 19 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção dos artistas (artists' collection)

Guache Marques, *O olho que vê: tributo a George Orwell* (*The eye that sees: tribute to George Orwell*), 1988, 120 × 100 cm, pastel seco, verniz fosco e tinta acrílica sobre placa de Eucatex (dry pastel, matte varnish and acrylic paint on Eucatex plate), coleção do artista (artist's collection)

Guto Lacaz, *Rádios pescando* (*Radios fishing*), 1986, 100 × 90 × 100 cm, radinhos, plástico e metais (little radios, plastic and metal), Coleção (Collection) Silvia Velludo e Marcelo Guarnieri

Guto Lacaz, *Encontro com a arte e a ciência* (*Meeting of art and science*), c. 1990, 7'25", vídeo (vídeo), Acervo da (Archive of) TVMIX IV, TV Gazeta SP e (and) Matéria Prima, TV Cultura SP

Hans Donner, abertura da telenovela *A gata comeu* (opening sequence of the telenovela *A gata comeu*), 1985, 1', vídeo (vídeo), Imagens (Images) Conteúdo Globo

Hélio Coelho, sem título (untitled), 1985, 153 × 242 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Acervo de Artes da (Art Collection of) Universidade Federal do Espírito Santo

Hélio Ferverza, *La parenthèse* [*Parênteses*] (*Parentheses*), 1988-2002, 3'47", vídeo (vídeo), coleção do artista (artist's collection)

Helio Melo, *O pranto dos animais II* (*The animals' Lament II*), 1989, 141,5 × 141,5 cm, nanquim e extrato de folhas sobre tecido (india ink and leaf extract on cloth), Coleção (Collection) Almeida & Dale Galeria de Arte

Hélio Rôla, sem título (untitled), 1992, 71,5 × 89 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Henrique Spengler, *Bandeira do estado de Mato Grosso do Sul* (*Mato Grosso do Sul state flag*), s.d. (n.d.), 32,5 × 45 cm, desenho sobre papel (drawing on paper), Acervo

(Collection) Monçoeiro Henrique de Melo Spengler / UFMS – Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Herbert Rolim, *I want you*, 1983, 69 × 99,5 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Hilton Berredo, sem título (untitled), 1983, 125 × 127,5 cm, acrílica sobre borracha EVA (acrylic on EVA rubber), Coleção (Collection) Giselda Fernandes

Hudnilson Júnior, *Posição amorosa – Projeto para Out-door / Art-door* (*Amorous position–project for billboard/artboard*), 1983, papel de parede/wallpaper, papel de parede (wallpaper), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Ibã Huni Kuin, Tuin Huni Kuin, *Huni Meka – cantos do* (*songs of*) *Nixi Pae*, déc. 1980-2007 (1980s–2007), 75'23", áudio (audio), coleção do artista (artist's collection)

Iran do Espírito Santo, sem título (untitled), 1985, 88,5 × 130 cm, esmalte sintético sobre lona (synthetic enamel on canvas), Acervo do (Collection of) Museu de Arte Contemporânea, MAC-USP

Irene Faustino da Silva, sem título (untitled), 1991, 49 × 65 cm, hidrocor sobre papel (colored markers on paper), Coleção (Collection) Museu de Arte Osório Cesar, cortesia do (courtesy of) Complexo Hospitalar do Juquery e Prefeitura de Franco da Rocha

Isaías Ribeiro, sem título (untitled), 1989, 93,5 × 60,5 cm, acrílica sobre tela montada em aglomerado (acrylic on canvas mounted on particle board), coleção do artista (artist's collection)

Isaías Ribeiro, *Madonna*, 1990, 21,5 × 19 cm, pastel seco, lápis de cor e guache sobre papel (dry pastel, colored pencils and gouache on paper), coleção do artista (artist's collection)

Ivan Campos, sem título (untitled), 1996, 98,5 × 79,5 cm, acrílica sobre tecido (acrylic on cloth), coleção do artista (artist's collection)

Jac Leirner, *Os cem (quadro e moldura)* (*The one hundred (painting and frame)*), 1987, 95 × 175 cm, cédulas (bills of currency), coleção da artista (artist's collection)

Jacqmont, *Barranco* (*Ravine*), 1992, 142,3 × 173 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Jailton Moreira, *O carro* (*The car*), 1985, 51 × 102 × 33 cm, madeira (wood), Coleção (Collection) Martin Streibel

Jaime Prades, *A porta* (*The door*), 1989, 217 × 80 × 4 cm, pintura acrílica sobre porta achada na rua calafetada com parafina (acrylic paint on door found in street caulked with paraffin), coleção particular (private collection)

Jayne Figura, sem título (untitled), déc. 1980 (1980s), 48 × 38 × 26 cm, ferro (iron), Paulo Darzé Galeria

João Modé, *Tree kit 00*, 1992, 13 × 31 × 6 cm, caixa de acrílico, vinil adesivo, caixa de papelão impresso, papel, sementes, pedras e pastilha de turfa (acrylic box, vinyl adhesive, printed cardboard box, paper, seeds, stones and peat tablet), coleção do artista (artist's collection)

Jorge dos Anjos, *Um passeio no jardim sob a luz e os olhos do meiodia* (*A walk in the garden beneath the light and the eyes of noon*), 1988, 127 × 176 cm, têmpera vinílica sobre tela (vinyl tempera on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Jorge Duarte, *Gillette* (*Razor*), 1987, 175,5 × 96,5 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Coleção (Collection) João Sattamini, comodante (on loan to the) Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Jorge Guinle, *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*), 1985, 201 × 190 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Coleção (Collection) Andréa e José Olympio Pereira

José Bento, *Ping pong*, 1981/1982, 34 × 68 × 46 cm, palitos de picolé, madeira, cola, aquarela e vidro (popsicle sticks, wood, glue, watercolor and glass), Coleção (Collection) Lili e João Avelar

José Patrício, *Composição n. 7* (*Composition No. 7*), 1989, 100 × 100 cm, papel feito à mão sobre madeira (handmade paper on wood), coleção do artista (artist's collection)

José Paulo, *William, Valmir e* (and) *Barroso*, 1990, 130 × 130 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

José Rufino, sem título (untitled), 1989-1991, 200 × 79 × 44 cm, têmpera, emulsão acrílica sobre documentos e máquinas de escrever (tempera, acrylic emulsion on documents and typewriters), coleção do artista (artist's collection)

Karin Lambrecht, *Maria Madalena* (*Mary Magdalene*), 1991, 205 × 220 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Coleção (Collection) MAM-São Paulo, doação de (donated by) Rubem Breitman, 1996

Kassia Borges Karajá, *Corpotes-Karajá masculino – jacaré* (*Potbodies – male Karajá – alligator*), 1988, 65 × 50 × 42 cm, barro (clay), coleção da artista (artist's collection)

Laercio Redondo, *Os perigos circundantes* (*The surrounding dangers*), 1993, 65 × 47 cm, pastel sobre papel artesanal (pastel on handmade paper), coleção do artista (artist's collection)

Leda Catunda, *Cérebro em stand* (*Brain in stand*), 1988, 200 × 175 cm, acrílica sobre tecido, acrílico e luz (acrylic on canvas, acrylic and light), Coleção (Collection) Almeida & Dale Galeria de Arte

Leila Danziger, *Entre céu e ruínas* (*Between sky and ruins*), 1992, 106 × 79 cm, desenho e colagem sobre

papel (drawing and collage on paper), coleção particular (private collection)

Leonardo Celuque, *Rastro de cometa* (*Comet's tail*), 1986, 92 × 73,5 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção particular (private collection)

Leonilson, sem título (*As ruas da cidade*) (untitled (*City streets*)), c. 1988, 200 × 95 cm, acrílica sobre lona (acrylic on canvas), coleção particular (private collection)

Lia Menna Barreto, *Mordido* (*Bitten*), 1989, 170 × 72 × 41 cm, tinta industrial, espuma de poliuretano esculpida e pelúcia (industrial paint, polyurethane foam and velvet), Coleção de Arte (Art Collection) Jacks Ricardo Selistre

Livia Flores, série *Cadernos Juquinha* (*Juquinha Notebooks series*), 1979-1980, 24,5 × 31 cm cada (each), caneta sobre papel (pen on paper), coleção da artista (artist's collection)

Lucas Bambozzi, *Love stories*, 1992, 6' vídeo (video), cópia 2/5 (copy 2/5), obra adquirida pelo Centro Georges Pompidou em 1993 (work acquired by the Centre Georges Pompidou in 1993)

Luiz Braga, *Sideral*, 1988, 100 × 150 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Luiz Henrique Schwanke, sem título (untitled), déc. 1980 (1980s), 110,5 × 136 cm cada (each), pintura sobre papel de jornal (paint on newsprint), Galeria Simões de Assis

Luiz Hermano, *Painel de controle* (*Control panel*), 1987, 270 × 200 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Luiz Mauro, *Mercador de animais* (*Animal trader*), 1987, 89,5 × 99,7 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Acervo do (Collection of) MAPA – Museu de Artes Plásticas de Anápolis

Luiz Pizarro, sem título (untitled), 1986, 160 × 130,5 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Paola Terranova

Luiz Zerbini, *Os embaixadores do Oriente no Brasil* (*The ambassadors of the East in Brazil*), 1989, 185,5 × 284 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Manga Rosa (Jorge Bassani), *OCUPE SE VIRE* (OCCUPY GET BY) (São Paulo), 1980, 20 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo (Archive) Manga Rosa

Marçal Athayde, *O anônimo de gravatas* (*The anonymous person in ties*), 1984, 157,5 × 83,7 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) João Sattamini, comodante (on loan to the) Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Marcelo Cipis, *Operários em perspectiva* (*Workers in perspective*), 1988, 162 × 184 cm,

óleo sobre tela (oil on canvas), Coleção (Collection) Claudia e Ernesto Freier

Marcelo Silveira, série *Torres, construção e histórias de um templo* (*Towers, construction and histories of a temple series*), 1989, 16 × 100 × 60 cm, madeira e ferro (wood and iron), coleção particular (private collection)

Marcelo Solá, sem título (untitled), 1988, 32 × 18 cm, lápis sobre papel (pencil on paper), coleção do artista (artist's collection)

Marcelo Solá, sem título (untitled), 1988, 25 × 19 cm, lápis sobre papel (pencil on paper), coleção do artista (artist's collection)

Marcelo Solá, sem título (untitled), 1992, 21 × 30 cm ambos (both), lápis sobre papel (pencil on paper), coleção do artista (artist's collection)

Márcia X e Aimerê Cesar, *Buflê Bugiganga* (*Gadget Buffet*), 1992, 5'30", vídeo (video), MAM-Rio – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Márcia X, *Buflê Bugiganga 7* (*Gadget Buffet 7*), 1992, 30 × 37 cm, kits embalados em placas de *vacuum forming* com objetos diversos (kits packaged in vacuum forming plates with various objects), Coleção (Collection) Aimerê Cesar e (and) Mauricio Ruiz

Marco Paulo Rolla, *A bateadeira* (*The mixer*), 1990, 204 × 154 cm, acrílica e colagem de outdoor sobre tela (acrylic and billboard collage on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Marcos Chaves, sem título – da série *Hommage aux mariages [Homenagem aos casamentos]* (untitled–from the series *Hommage aux mariages [Hmage to marriages]*), 1989/2020, 60 × 40 × 15 cm, madeira e plástico (wood and plastic), cortesia do artista e (courtesy of the artist and) Nara Roesler

Marcos Rück, *Namorados desde o colégio* (*In a relationship since high school*), 1984, 20 × 28,5 cm, impresso e gouache sobre papel colorido e fotocópia em 4 cores (print and gouache on colored paper and 4-color photocopy), coleção do artista (artist's collection)

Marcos Rück, *Família perfeita* (*Perfect family*), 1984, 20 × 28,5 cm, impresso e gouache sobre papel colorido e fotocópia em 4 cores (print and gouache on colored paper and 4-color photocopy), coleção do artista (artist's collection)

Marga Ledora, *Fendidu I* – da série *Quadrus negrus* (from the series *Quadrus negrus*), 1988, 70 × 100 cm, pastel seco sobre papel (dry pastel on paper), Coleção (Collection) Janaina Torres

Maria Lucia Cattani, sem título (untitled), 1980, 119,5 × 99 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Maristela Salvatori

Maria Thereza Alves, *Brazilian Information Center* [Centro Brasileiro de Informação], 1980, 19,5 × 8,5 cm, impressão digital (digital print), coleção da artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Maria Thereza Alves, *Tupã-y guarani*, 1980, 50 × 75,5 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção da artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Maria Thereza Alves, parte da instalação *Chico Mendes, los anti-héroes y la ley de gravedad* (part of the *Chico Mendes, los anti-héroes y la ley de gravedad installation*), 1991, 30 × 80 cm, impressão digital (digital print), coleção da artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Maria Thereza Alves, *Declaração por escrito submetida pelo Conselho Internacional de Tratados Indígenas* (*Handwritten statement submitted to the International Indian Treaty Council*), 1979, 28 × 21 cm, impressão digital (digital print), coleção da artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Marina Abs, *Graffiti efêmero* (*Ephemeral graffiti*), 1984, 4', vídeo (video), Acervo Histórico (Historical Archive) Videobrasil

Marinaldo Santos, *Fogo cruzado* (*Crossfire*), 1990, 60 × 90 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Jorge Alex Athias, sob gestão de (under the management of) Silveira Athias Advogados

Martha Araujo, documentação da performance *Para um corpo nas suas impossibilidades* (documentation of the performance *For a body in its impossibilities*) (Rio de Janeiro, RJ), 1985, 20 × 16 cm, impressão fotográfica (photographic print), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Martinho Patrício, *As entradas* (*The entrances*), 1990, 73 × 290 cm, algodão cru e fita de cetim (raw cotton and satin ribbon), coleção do artista (artist's collection)

Matthias Kälin, Pierre-Alain Meier, trecho de *Douleur d'amour [Dor de amor]* (sequence from *Douleur d'amour* (*Pain of love*)), 1987, 7'15", vídeo (video), coleção do artista (artist's collection)

Maurício Bentes, sem título (untitled), c. 1980, 50 × 51 cm, metal com luz (metal with light), Coleção (Collection) Família Carneiro e (and) Galeria Inox

Maurício Castro, *Dr. Tibiriçá*, 1987, 61 × 61 cm, acrílica sobre tela colada em Duratex (acrylic on canvas, glued to Duratex panel), coleção do artista (artist's collection)

Maurício Coutinho, sem título (untitled), 1985, 70 × 95 cm, lápis sobre papel (pencil on paper), Coleção (Collection) Lino Villaventura

Mauro Fuke, *Face oitava RE T.N.S. /Zappa* (*Eighth face RE T.N.S. /Zappa*), 1987, 154,5 × 43 × 43 cm, madeira (wood), Coleção (Collection) Justo Werlang

Mestre Rozalino, *Folia do Divino Espírito Santo no sertão tocantinense* (*Revelry of the Divine Holy Spirit in the backcountry of Tocantins*), 1995, 40 × 48,5 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), coleção particular (private collection)

Miguel Chikaoka, *Ato público pelo direito de morar* (*Public demonstration for housing rights*) (Praça Dom Pedro II, Belém, PA), 1981, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu* (*1st Meeting of the Indigenous Peoples of Xingu*) (Altamira, PA), 1989, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *I Encontro de Mulheres do Campo* (*1st Meeting of Rural Women*) (Conceição do Araguaia, PA), 1980, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *Quintino Gatilheiro, Vila de Cristal* (*Quintino Gatilheiro, Crystal Village*) (Viseu, PA), 1984, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *Igreja das Mercês* (*Church of Mercês*) (Belém, PA), 1982, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *Movimento em Defesa pela Vida* (*In Defense of Life Movement*) (Cametá, PA), 1984, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu* (*1st Meeting of the Indigenous Peoples of Xingu*) (Altamira, PA), 1989, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Miguel Chikaoka, *Acampamento dos agricultores expropriados pela Eletronorte* (*Encampment of farmers expropriated by Eletronorte*) (Tucuruí, PA), c. 1980, 27 × 41 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Miguel Chikaoka / Kamara Kó Galeria

Milton Kurtz, *Ataque automático* (*Automatic attack*), 1985, 77 × 207 cm, acrílica e grafite sobre lona (acrylic and graphite on canvas), Acervo do (Collection of) MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Mobi (Luiz Gonzaga Araújo Frazão), sem título (untitled), déc. 1980 (1980s), 26,5 × 40 cm cada (each),

impressão fotográfica (photographic print), coleção particular (private collection)

Mohamed El Assal, sem título (untitled), 1985, 110 × 130 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Acervo (Collection) Mohamed

Mônica Barki, *A mala* (*The suitcase*), 1988, 71 × 44 × 23 cm, técnica mista (mixed technique), Coleção (Collection) Otavio e Gustavo Cutait Abdalla

Mônica Nador, *Mamãe Natureza* (*Mommy Nature*), 1990, 94 × 160 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção da artista (artist's collection), cortesia da (courtesy of) Galeria Vermelho

Nazareth Pacheco, sem título (*Vestido*) (untitled (*Dress*)), 1990, 82 × 56 cm, borracha (rubber), Coleção (Collection) Otavio e Gustavo Cutait Abdalla

Nelson Félix, *Colocar os pés no chão firme* (*Put your feet on solid ground*), 1986, 200 × 70 cm, grafite e diamante (graphite and diamond), Coleção (Collection) Justo Werlang

Nelson Maravalhas Júnior, *Não! A perspectiva como forma simbólica* (*No! Perspective as a symbolic form*), 1991, 65 × 86 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Acervo da (Collection of) Hypnoteca Maravalhas

Nha-û, *Registro de ação com cerâmica* (*Record of action with ceramics*) (Florianópolis, SC), 1984, 30 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção dos artistas (artist's collection)

Nilson Pimenta, *Violência com a criança* (*Violence with the child*), 1984, 66,5 × 85 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Acervo do (Archive of) MACP – Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT

Nina Moraes, *Relíquia* (*Relic*), 1989, 30 × 21 × 7 cm, objeto de vidro contendo ex-votos de parafina, pigmentos e decalques, lacrado com cola de silicone (glass object containing ex-votos in paraffin, pigments and decals, sealed with silicone glue), coleção particular (private collection)

Novenil Barros, *Neoportal do arco-íris* (*Neoportal of the rainbow*), 1989, 64 × 48 cm, serigrafia sobre papel (silkscreen on paper), Coleção (Collection) Manoel Onofre Neto

Nuno Ramos, *Coluna de cinzas* (Column of ashes), 1987, 187 × 50 × 50 cm, madeira calcinada e cinzas (calcined wood and ashes), Coleção (Collection) Andrea e José Olympio Pereira

Octávio Cardoso, *Cilada* (*Trap*), 1988, 40,5 × 60 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Oliver Cunha, *Transformer*, 1986, 123 × 123 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Fernando Canto

Otacílio Camilo, sem título (untitled), 1986, 3,8 × 3,6 × 4,8 cm, caixas de fósforo e xerox (matchboxes and xerox copies), Coleção (Collection) Hélio Ferverenza e (and) Maria Ivone dos Santos

Otávio Donasci, registro de ações: *O Cavaleiro do Apocalipse e Videocriaturas* (Record of actions: *The Horseman of the Apocalypse & Videocreatures*), déc. 1980 (1980s), 9'07", vídeo (video), coleção do artista (artist's collection)

Otávio Donasci, registro de ações com *Videocriaturas* (Register of actions with *Videocreatures*), déc. 1980 (1980s), 52,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Otoni Mesquita, *Persona com cabeça de tamandúá* (*Persona with anteater head*), 1989, 147 × 70 cm, pintura acrílica sobre papel canson, fixada em cartão (acrylic paint on Canson paper, set in cardboard), coleção do artista (artist's collection)

Otoni Mesquita, *Persona com cabeça alesada* (*Persona with alesada head*), 1989, 147 × 77 cm, pintura acrílica sobre papel canson, fixada em cartão (acrylic paint on Canson paper, set in cardboard), coleção do artista (artist's collection)

Oxente, *Anunciação* (*Annunciation*) (Brasília, DF), 1989, 24 × 16 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Anjo Maldito

Patrícia Leite, sem título (untitled), 1988, 100 × 90 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção da artista (artist's collection)

Paula Sampaio, *Rodovia Transamazônica* (*Pará*) (*Trans-Amazonian Highway*), 1990, 70 × 49 cm, impressão fotográfica (photographic print), Projeto Antônios e (and) Cândidas Têm Sonhos de Sorte

Paula Amaral, *Verde-negro* (*Green-black*), 1989, 140 × 145 cm, tempera carboximetilcelulose sobre tela (carboxymethylcellulose tempera on canvas), Coleção (Collection) Isabel Amaral e (and) Antônio Sérgio Bueno

Paulo Cesar, sem título (untitled), 1991, 66 × 102 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção particular (private collection)

Paulo Monteiro, sem título (untitled), 1998, 50 × 42 × 2,5 cm, alumínio (aluminum), coleção do artista (artist's collection)

Paulo Monteiro, sem título (untitled), 1988, 52 × 50 × 3 cm, alumínio (aluminum), coleção do artista (artist's collection)

Paulo Paes, série *Pneumática* (*Pneumatics series*), 1988-2024, 900 × 250 cm, escultura inflável de papel de seda (inflatable sculpture of silk paper), coleção do artista (artist's collection)

Paulo von Poser, *O livro das horas* (*The book of hours*), 1984-1988, 125 × 129 cm, nanquim, gouache, acrílic, crayon, silkscreen, stitches on notebook pages in various kinds of paper), coleção do artista (artist's collection)

Rafael França, *O profundo silêncio das coisas mortas* (*The profound silence of dead things*), 1988, 7'15", vídeo (video), cortesia da (courtesy of) Martins & Montero

Ralph Gehre, sem título (untitled), 1985, 60 × 146 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Sergio Slaviero

Raquel Gerber, trecho de *ÔRÍ* (sequence from *ÔRÍ*), 1987, 13'42", filme (restauração digital) (film (digital restoration)), direção geral, roteiro e pesquisas (direction, script and research) Raquel Gerber, narrações / entrevistas (narration / interviews) Beatriz Nascimento, produção (production) Ignácio Gerber, Angra Filmes Ltda., acervo da cineasta (filmmaker's collection)



Rosana Palazyan, sem título (untitled), 1989-1990, 97 × 96 cm, nanquim, tinta acrílica, terra e bordado sobre tecido (India ink, acrylic paint, earth and embroidery on cloth), coleção da artista (artist's collection)

Rosângela Britto, *Censura II* (*Censorship II*), 1986, 57 × 42 cm, pastel a óleo sobre papel (oil pastel on paper), Coleção (Collection) Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará

Rosângela Rennó, *Puzzles*, 1991, 60 × 46,5 cm cada (each), impressão fotográfica, parafusos, acrílica e madeira (photographic print, screws, acrylic and wood), coleção particular (private collection), São Paulo

Retratistas do Morro (Afonso Pimenta), *Dançarino do soul (sósia do Michael Jackson)* (*Dancer of soul (Michael Jackson impersonator)*), 1987, 81 × 54 cm, impressão

fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Retratistas do Morro

Retratistas do Morro (João Mendes), sem título (untitled), c. 1970, 75 × 75 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Retratistas do Morro

Ricardo Basbaum, *Olho* (*Eye*) (Campinas, SP) – fotografia de (photo by) Pedro Tebyriçá, 1984, 20 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Roberto Evangelista, *Mater dolorosa – in memoriam II (da criação e da sobrevivência das formas)* (*Our Lady of Sorrows – in memoriam II (on the creation and survival of forms)*), 1978, 12', 16 mm transferido para vídeo (16 mm transferred to video), coleção da família (family collection)

Rochelle Costi, *Nada* (*Nothing*), 1990, 86 × 67,5 × 15 cm, emulsão fotográfica, pastilha cerâmica, metal, olho mágico, cartão-postal e lâmpada (photo emulsion, ceramic ingot, metal, door viewer, post card and lightbulb), Coleção (Collection) Eduardo Brandão e Jan Fjeld, cortesia da (courtesy of) Galeria Vermelho

Rodolfo Athayde, *Virus is a language*, 1989, 135,5 × 135 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Tadeu Leite e Clara Coelho

Romero Britto, *Campanha para a Absolut Vodka*, Estados Unidos (*Absolut Vodka ad campaign, USA*), 1990, 20 × 20 cm

Rosa Gauditano, *Boate Dinossauros* (*Dinossauros Club*), 1979, 42 × 62 cm, impressão fotográfica (photographic print), Rosa Gauditano/StudioR

Rosa Gauditano, *Tuïre Kayapó no Encontro das Nações Indígenas do Xingu, PA* (*Tuïre Kayapó at the Meeting of the Indigenous Nations of Xingu*), 1989, 30 × 43,3 cm, impressão fotográfica (photographic print), Rosa Gauditano/StudioR

Rosana Palazyan, sem título (untitled), 1989-1990, 97 × 96 cm, nanquim, tinta acrílica, terra e bordado sobre tecido (India ink, acrylic paint, earth and embroidery on cloth), coleção da artista (artist's collection)

Rosângela Britto, *Censura II* (*Censorship II*), 1986, 57 × 42 cm, pastel a óleo sobre papel (oil pastel on paper), Coleção (Collection) Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará

Rosângela Rennó, *Puzzles*, 1991, 60 × 46,5 cm cada (each), impressão fotográfica, parafusos, acrílica e madeira (photographic print, screws, acrylic and wood), coleção particular (private collection), São Paulo

Rosilda Sá, sem título (untitled), 1991, 30 × 73,5 × 29 cm, terracota engobada e ferro (engobed terracotta and iron), coleção da artista (artist's collection)

Rosinaldo Machado, *Solenidade de criação do estado de Rondônia* (*Ceremony for the foundation of the state of Rondônia*), 1981, 26 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção do artista (artist's collection)

Rossana Guimarães, *Objetos vestíveis em cena* (*Wearable objects on stage*) (Curitiba, PR), 1985, 17 × 25 cm, impressão fotográfica (photographic print), coleção da artista (artist's collection)

Rubens Oestroem, *Caretas* (*Grimaces*), 1986, 120 × 150 cm, têmpera sobre tela (tempera on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Samuel Costa, *Autorretrato. Paris, 11ª distrito* (*Self-portrait. Paris, 11th arrondissement*), 1987, 50 × 50 cm cada (each), impressões fotográficas (photographic prints), Acervo do (Archive of) MIS/Goiás

Sandoval Fagundes, sem título (untitled), 1985, 175 × 139,5 cm, óleo sobre tela (oil on canvas), Coleção (Collection) Lula Crispim

Sandra Kogut, *Parabolic people*, 1991, 42', vídeo (video), coleção da artista (artist's collection)

Selma Parreira, *O homem e seus objetos* (*Man and his objects*), 1987, 100 × 100 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), Coleção (Collection) Ilda Moreira

Sergio Cardoso, *Floresta ardente 1* (*Burning forest 1*), 1988 e (and) *Floresta ardente 2* (*Burning forest 2*), 1988, 65 × 95 cm ambos (both), acrílica sobre papel (acrylic on paper), coleção do artista (artist's collection)

Sergio Lucena, *Quadro n. 0* (*Painting No. 0*), 1991, 120 × 130 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Sérgio Nicolitcheff, *América I* (*America I*), 1990, 90 × 90 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção do artista (artist's collection)

Sergio Romagnolo, sem título (*Câmera*) (untitled (*Camera*)), 1987, 160 × 40 × 53 cm, fibra de vidro e tripé (fiberglass and tripod), coleção do artista (artist's collection)

Shirley Paes Leme, *Linha de fogo* (*Line of fire*), 1986, 19'22", vídeo (video), coleção da artista (artist's collection)

Simone Michelin, *Segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira, sábado e domingo – série O pão nosso de cada dia* (*Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday and Sunday–Our daily bread series*), 1980, 7 partes (parts), 50 × 62 cm cada (each), impressão fotográfica (photographic print), coleção da artista (artist's collection)

Siron Franco, sem título (da série *Rua 57*) (untitled (from the *57th Street series*)), 1987, 90,5 × 110 cm, terra de Goiânia e óleo sobre tela (soil from the ground of Goiânia and oil on canvas), Coleção (Collection) Justo Werlang

Solange Pessoa, sem título (untitled), 1991, 140 × 146 cm, pó xadrez sobre algodão (black pigment powder on cotton), coleção da artista (artist's collection)

Sônia Paiva, *Deita e rola VI* (*Lie down and roll over VI*), 1987, 115,5 × 75 cm, acrílica com pastel a óleo sobre papel (acrylic with oil pastel on paper), coleção da artista (artist's collection)

Spirito Santo, *Grupo de congada* (*Congada group*) (Machado, MG), 1979, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), acervo do artista (Artist's archive)

Spirito Santo, *Terno de São Benedito, desfile em Machado, MG* (*São Benedito Procession, ceremony in Machado, MG*), 1980, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), acervo do artista (Artist's archive)

Steve Morgan, *Intervenção do Greenpeace no Pão de Açúcar no final da Eco-92* (*Greenpeace intervention at Pão de Açúcar during the end of Eco-92*) (Rio de Janeiro, RJ), 1992, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Steve Morgan (Greenpeace)



Têti Waldraff, Corman (Colorms), 1983, 50 × 70 cm, pastel oleoso sobre papel (oil pastel on paper), Coleção (Collection) Paula Ramos

Têti Waldraff, *Fusos* (*Spindles*), 1983, 50 × 70 cm, pastel oleoso, grafite e fita-crepe sobre papel (oil pastel, graphite and crepe tape on paper), coleção da artista (artist's collection)

Têti Waldraff, *Entreventos* (*Between winds*), 1983, 50 × 70 cm, pastel oleoso sobre papel (oil pastel on paper), coleção da artista (artist's collection)

Thetis Selingardi, *A medida da loucura* (*The measurement of madness*), 1990, 169 × 140 cm, acrílico com colagem de objetos (acrylic with collage of objects), coleção da artista (artist's collection)

Tizuka Yamasaki, trecho de *Patriamada* (excerpt from *Beloved country*), 1985, 5'44", vídeo (video), direção (directed by) Tizuka Yamasaki, produzido por (produced by) CPC – Centro de Produção e Comunicação Ltda. e Inega, acervo da cineasta (filmmaker's collection)

Vania Toledo, *Madame Satã*, 1980, 40 × 60 cm, impressão fotográfica (photographic print), Coleção (Collection) Vania Toledo – Diário de Bolsa

Vatenor de Oliveira, *Mandala na duna* (*Mandala on the dune*), 1989, 48 × 64 cm, serigrafia sobre papel (silkscreen on paper), coleção do artista (artist's collection)

Vauluizo Bezerra, Madonna Boy George, 1984, 32 × 22 cm, guache e nanquim sobre papel (gouache and india ink on paper), Coleção (Collection) Lucas F.C. Estrela

Victor Arruda, *Assunto proibido* (*Forbidden subject*), 1988, 150 × 210 cm, acrílica sobre tela (acrylic on canvas), coleção particular (private collection)

Vik Muniz, *Caveira palhaço* (*Clown skull*), 1989/2010, 34 × 30,5 × 30,5 cm, plástico moldável e tinta (moldable plastic and paint), coleção particular (private collection)

Vincent Carelli, *Video nas aldeias* (*Video in the villages*), 1989, 9', vídeo (video), Acervo (Archive) Vídeo nas Aldeias

Vitória Basaia, *Totem 1*, 1989, 197 × 33 cm, técnica mista envolvendo pigmentos naturais com fixação de resina de jatobá sobre suporte de tubos de papelão revestidos por sílica (mixed technique involving natural pigments set in jatoba resin on support of cardboard tubes lined with silica), Ateliê (studio) Vitória Basaia

Vitória Basaia, *Totem 2*, 1989, 192 × 33 cm, técnica mista envolvendo pigmentos naturais com fixação de resina de jatobá sobre suporte de tubos de papelão revestidos por sílica (mixed technique involving natural pigments set in jatoba resin on support of cardboard tubes lined with silica), Ateliê (studio) Vitória Basaia

Wilson Piran, *Democracia* – pintura no muro do Parque Lage durante a exposição *Como vai você, Geração 80?* (*Democracy–painting on the wall of Parque Lage during the How are you, 80s Generation exhibition*), (Rio de Janeiro, RJ), 1984, 24 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo (Archive) Memória Lage

Wilson Piran, *Miragem* (*Mirage*), déc. 1980-2021 (1980s–2021), 15,5 × 59 × 1,5 cm, glitter sobre madeira (glitter on wood), coleção particular (private collection)

Zumví Arquivo Afro Fotográfico (Jônatas Conceição), *Primeira Marcha da Consciência Negra* (*First Black Awareness March*), 1980, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Zumví Arquivo Afro Fotográfico

Zumví Arquivo Afro Fotográfico (Lázaro Roberto), *Bloco afro Ilê Aiyê com tema Azânia* (*Azânia-themed Ilê Aiyê afro block party*), 1992, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Zumví Arquivo Afro Fotográfico

Zumví Arquivo Afro Fotográfico (Lázaro Roberto), *Dia Internacional da Mulher* (*International Women's Day*), 1993, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Zumví Arquivo Afro Fotográfico

Waldemar Raymond, sem título (untitled), 1990, 32 × 45 cm, hidrocroc e grafite sobre papel (colored markers on paper), Coleção (Collection) Museu de Arte Osório Cesar, cortesia do (courtesy of) Complexo Hospitalar do Juquery e (and) Prefeitura de Franco da Rocha

Wilson Piran, *Democracia* – pintura no muro do Parque Lage durante a exposição *Como vai você, Geração 80?* (*Democracy–painting on the wall of Parque Lage during the How are you, 80s Generation exhibition*), (Rio de Janeiro, RJ), 1984, 24 × 30 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo (Archive) Memória Lage

Wilson Piran, *Miragem* (*Mirage*), déc. 1980-2021 (1980s–2021), 15,5 × 59 × 1,5 cm, glitter sobre madeira (glitter on wood), coleção particular (private collection)

Zumví Arquivo Afro Fotográfico (Jônatas Conceição), *Primeira Marcha da Consciência Negra* (*First Black Awareness March*), 1980, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Zumví Arquivo Afro Fotográfico

Zumví Arquivo Afro Fotográfico (Lázaro Roberto), *Bloco afro Ilê Aiyê com tema Azânia* (*Azânia-themed Ilê Aiyê afro block party*), 1992, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Zumví Arquivo Afro Fotográfico

Zumví Arquivo Afro Fotográfico (Lázaro Roberto), *Dia Internacional da Mulher* (*International Women's Day*), 1993, 26,5 × 40 cm, impressão fotográfica (photographic print), Zumví Arquivo Afro Fotográfico

Cultura visual e memória
Visual culture & memory

Réplica de capacete usado por Ayrton Senna em seu bicampeonato mundial em Suzuka, Japão (Replica of helmet worn by Ayrton Senna at his second world championship in Suzuka, Japan), 1990-2024, 36 × 31 × 30 cm, coleção particular (private collection)

Figurino da Paqueta Catuxa do programa televisivo *Xou da Xuxa* (Paqueta Catuxa costume design for the TV program *Xou da Xuxa*), 1990, 170 × 60 × 45 cm, chapéu, colete, short e botas (hat, vest, shorts and boots), Coleção (Collection) Ana Paula Guimarães

Discos
LPs

A Turma do Balão Mágico, A Turma do Balão Mágico, 1983, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

As aventuras da Blitz, Blitz, 1982, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Beleléu, Itamar Assumpção & Banda Isca de Polícia, 1980, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Beneath the Remains, Sepultura, 1989, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Crucificados pelo sistema, Ratos de Porão, 1982, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Demo, Mercenárias, 1983, 18 × 18 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros, Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros, 1987, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Festival o começo do fim do mundo, gravado no (recorded at) Sesc Pompeia, São Paulo, SP, 1982, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Funk Brasil, DJ Marlboro, 1991, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Grito suburbano, 1982, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Holocausto urbano, Racionais MC's, 1990, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Nordeste já, vários artistas (various artists), 1985, 18 × 18 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

O ritmo do momento, Lulu Santos, 1983, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Outros sons, Eliete Negreiros, 1982, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Professor digital, Agentss, 1983, 18 × 18 × 0,2 cm, Coleção (Collection) Miguel Barella

Sidney Magal, Sidney Magal, 1978, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Verde, não devaste!, Cólera, 1989, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Video Game, Azul 29, 1984, 18 × 18 × 0,2 cm, Coleção (Collection) Christian Bielefeld

Worldbeat, Kaoma, 1989, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Xou da Xuxa, Xuxa, 1986, 31 × 31 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Efêmeras
Ephemera

Cartão e selo postais *Primeiro dia de circulação do selo postal Campanha de Prevenção à Aids* (*First day of circulation of the Aids Prevention Campaign* postcard and stamp), programação visual por (graphic design by) Darlan Rosa, 1990, 19 × 10 cm, coleção particular (private collection)

Cartaz da *Campanha Nacional Aliança dos Povos da Floresta* (Poster of the *National Campaign Alliance of Peoples from the Forest*), 1984, 34 × 20 cm, impressão fotográfica (photographic print), Acervo do (Archive of) Instituto Socioambiental

Cartaz do evento *Viva a homossexualidade*, organizado por Grupo de Ação Lésbica Feminista, Grupo Outra Coisa – Ação Grupo Homossexualista e Grupo Somos (Poster of the *long live homosexuality* event, organized by the Lesbian Feminist Activist Group–Homosexual Activist Group and Somos Group), 1982, 47 × 62 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Cartaz do I Encontro Estadual sobre Aids e Ética (Poster of the first state meeting on aids and ethics), Rio de Janeiro, 1991, 44 × 32 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Cartaz *Transe numa boa* (*Have worry-free sex* poster), programação visual por (graphic design by) Darcy Penteado, 1986, 58 × 42 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Publicações
Publications

Almanaque (almanac) *Casseta Popular*, 1988, 27,5 × 21 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Constituição da República Federativa do Brasil (Constitution of the Federative Republic of Brazil), programação visual por (graphic design by) Cosme Coelho Rocha, 1988, 13,5 × 9 × 1,5 cm, coleção particular (private collection)

Fanzine *Koheluxe*, 1987, 21,5 × 15,5 cm, coleção particular (private collection)

Fanzine *Punk desordem do sistema*, déc. 1980/1980s, 33 × 22 cm, coleção particular (private collection)

Fanzine *SP punk*, n. 0, junho de 1982 (June, 1982), 21, 5 × 15,5 cm, coleção particular (private collection)

Fanzine *SP punk*, n. 2, março (March) 1983, 21,5 × 15,5 cm, coleção particular (private collection)

Jornal (Newspaper) *O Lâmpião da Esquina*, novembro (November) 1978, 21,5 × 15,5 cm, Coleção (Collection) Guilherme Altmayer

Journal Gay International, n. 2, 1980, 18 × 15,4 × 0,3 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Panfleto de programa de rádio gay (Pamphlet for gay radio show) *Mundo cintilante*, São Paulo, SP, déc. 1980 (1980s), 9 × 16 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Panfleto (Pamphlet) *Festa Somos* (Somos party), São Paulo, SP, déc. 1980 (1980s), 22 × 7 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Panfleto (Pamphlet) *Ajude a pôr um fim na epidemia de Aids*, Grupo de Incentivo à Vida (*Help put an end to the Aids epidemic*, Encouragement to Live Group), São Paulo, 1990, 32 × 22 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Panfleto (Pamphlet) *Dia do Gay – Grupo Gay da Bahia* (*Gay Day–Gay Group of Bahia*), Salvador, BA, 1990, 9 × 11 cm, Acervo (Archive) Bajubá

Revista (magazine) *Bizz*, maio (May) 1993, 27,5 × 21 × 0,2 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *Istoé*, maio (May) 1983, 30,5 × 23,5 × 0,5 cm, coleção particular (private collection)

Revistas (magazines) *Manchete*, fevereiro (February) 1980, março (March) 1984, agosto (August) 1990, junho (June) 1992, 30,5 × 23,5 × 0,5 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *Placar*, abril (April) 1984, 28 × 21 × 0,3 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *Planeta, Especial Cometa de Halley*, 1985, 28 × 20 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *PSI UFO*, 1986, 30 × 21, 5 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *Rock in Rio*, janeiro (January) 1985, 27,6 × 21 × 0,4 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *Saber eletrônica*, julho (July) 1980, 26,5 × 18,5 × 0,5 cm, coleção particular (private collection)

Revistas (magazines) *UFO Documento 1*, 1989. *Especial 1*, 1988. *Especial 3*, 1989, 30 × 22 cm, coleção particular (private collection)

Revista (magazine) *Veja*, dezembro (December) 1990, 27,5 × 21 × 0,4 cm, coleção particular (private collection)

Revista *Veja* – página dupla com anúncio da MTV (*Veja* magazine – double page whit MTV ads), outubro (October) 1990, 41,5 × 27,5 × 0,4 cm, coleção particular (private collection)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fullgás : artes visuais e anos 1980 no Brasil /
editores Raphael Fonseca, Tálisson Melo e
Amanda Tavares. -- 1. ed. -- São Paulo :
Arte3, 2025.

ISBN 978-65-985841-0-8

1. Artes visuais - Exposições - Catálogos
I. Fonseca, Raphael. II. Melo, Tálisson. TII. Tavares,
Amanda.

24-245040

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes visuais 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Coprodução

Patrocínio

Realização



arte3 conceito



MINISTÉRIO DA
CULTURA





