

## Da crítica de arte na imprensa brasileira Revendando e atualizando a arte e a crítica nos anos 1980

### Art criticism in the Brazilian press Reviewing and updating art and criticism in the 1980s

Ronaldo Rosas Reis\*

**Resumo:** Versão adaptada e atualizada do ensaio “Geração 80, um rótulo na imprensa”, publicado em 2004. O propósito é problematizar o tema geral do pós-modernismo na esfera cultural-acadêmica do país tendo a Crítica de Arte e o aparato dos Conglomerados de Mídia como alguns dos principais indutores da relação de causalidade entre o *libertarismo* e o *liberalismo* como fundamento do irracionalismo atual.

**Palavras-chave:** Imprensa, crítica de arte, geração 80, Brasil

**Abstract:** Adapted and updated version of the essay “Generation 80, a label in the press”, published in 2004. The purpose is to problematize the general theme of postmodernism in the cultural-academic sphere of the country, taking into account Critic of Fines Art and the apparatus of Media Conglomerates as some of the main inducers of the causal relationship between *libertarianism* and *liberalism* as the foundation of current irrationalism.

**Keywords:** Press, art criticism, 80s generation, Brasil

### Introdução

A Geração 80 tinha virado uma marca. Ouvia do Carlos Fiuza, um artista que andava infeliz como eu: “se você não é Geração 80 você não é nada”. Era verdade (CURY, *A oficina da convivência*, 2023)

Os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, por duas vezes: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa (MARX, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, 1974)

Há tempos realizei um estudo acadêmico sobre a emergência midiática do então chamado fenômeno *Geração 80* (*G80*) no festivo e controverso ambiente cultural brasileiro daquela década marcada pela ascensão da luta política contra a ditadura civil-empresarial-militar<sup>1</sup>. Tendo participado periféricamente dos grandes eventos das

---

\* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com Estudos Pós-Doutorais em Filosofia pela Universidade de Buenos Aires e em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Titular aposentado da Universidade Federal Fluminense. Pintor e desenhista – Instagram @ronaldrosa63 – ronaldrosas.uff@gmail.com

<sup>1</sup> Cf. REIS (1994).

artes plásticas no Rio de Janeiro entre 1981 e 1985, eu havia travado contato com alguns dos artistas que se tornaram protagonistas da cena artística do período, cujo pano de fundo era a emergência do debate sobre o pós-modernismo no meio de arte. Já em fins daquela década, quando então eu rastreava os cadernos culturais dos grandes jornais brasileiros à procura de elementos para organizar um roteiro de estudo de doutoramento sobre as relações entre a mídia e a cultura no período da abertura política do país, dei-me conta do fato de que tudo que havia lido sobre teatro, dança, música e cinema nos anos anteriores nas páginas dos jornais dos grandes conglomerados brasileiros de comunicação, trazia no corpo da matéria um sujeito-protagonista dando a sua opinião, estabelecendo paralelos com outros modos de ver o momento e a situação do país. Enfim, um músico, artista ou diretor de teatro com nome e sobrenome que, respondendo por aquilo que criava e produzia, também refletia sobre o conjunto da produção cultural naquele contexto histórico. Contrariamente a isso, quando a matéria era sobre as artes plásticas, constatava que imperava uma algazarra ensurdecadora de atravessadores do assunto, tais como animadores culturais, jornalistas/colunistas, publicitários, críticos, *marchands* e galeristas, quase todos incensando e rotulando uma *novíssima geração* de artistas, a *Geração 80 (G80)*. Mais atenção me chamou foi o contraste entre tal gritaria e o silêncio dos artistas, algo tão evidente que a minha reação foi a de procurar alguns daqueles compulsoriamente enquadrados no rótulo e, dando-lhes voz, perguntar-lhes o óbvio: como se sentiam sob essa tutela?<sup>2</sup>

Em 2004, passada uma dezena de anos, revendo aquele texto original a fim de escrever um ensaio resumido sobre o tema<sup>3</sup>, achei por bem destacar do conjunto integral do estudo acadêmico basicamente os aspectos relacionados à insistência com que os cadernos culturais da mídia se mantinham apegados ao rótulo *G80* criado como demanda ideológica na arte brasileira em contraposição aos movimentos construtivistas (concreto e neoconcreto) dos anos 1950, à arte pop e ao conceitualismo politizado que dominaram as décadas 1960 e 1970. Nesse novo texto, além de contextualizar com mais precisão as demandas ideológicas dos

---

<sup>2</sup> Entre 1992 e 1993 entrevistei os seguintes artistas: em Belo Horizonte, Isaura Pena, Mario Azevedo, Monica Sartori e Rosangela Renó; no Recife, Alexandre Nóbrega e José Patrício; em São Paulo, Leda Catunda e Sergio Romagnolo; e no Rio de Janeiro, Armando Mattos, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Jorge Barrão, e Ricardo Basbaum.

<sup>3</sup> Cf. REIS (2004).

conglomerados de mídia com vista à metamorfose teleológica rumo ao pós-modernismo, coloquei em destaque o contraponto crítico exercido pelos artistas plásticos em relação ao que escreviam os agentes da mídia, isto é, os jornalistas/colunistas de arte promotores da *G80*<sup>4</sup>.

Hoje, observando especificamente a particularidade do desenvolvimento do que se passou nesse tempo no meio de arte entre nós, vislumbro na presente chamada temática de *Verinotio*<sup>5</sup> a oportunidade de problematizar o alcance da insistência da mídia e do mercado em manter embaralhado qualquer esforço de compreensão do que seja uma história da arte no Brasil. E é nessa condição de retorno ao vivido como experiência prática e teórica que retomo a ideia de um “lugar nenhum” como constituinte do meio de arte brasileiro há tempos discutida pelo professor e crítico Paulo Venâncio Filho (1981). Isto é, a ideia de que a produção artística do país tem sua existência pautada pela “permanente condição de começar de novo [...]”, onde o contemporâneo, o moderno e o acadêmico se apresentam com os seus significados desordenados, sem nexos e hierarquia histórica. Uma produção ficcional, avalia ele, em termos de uma história da arte, existindo apenas “para efeitos práticos do mercado (Idem, idem, pp. 23-25). No entanto, faltando pouco menos de um ano para completar três décadas desde a publicação do estudo original, tal questão particular do meio de arte brasileiro não se limita apenas ao que nele está circunscrito. Indo além, a questão remete ao assombro do jogador da metáfora do poeta francês Paul Valéry ao constatar que a mão do seu futuro tem cartas nunca vistas antes, e que as regras do jogo são modificadas de jogador para jogador<sup>6</sup>. E nesse ir além, se a metáfora poética traduz por antecipação a sublimação do sujeito físico pela automação invisível, tal como descreve Guy Debord na sua obra *A sociedade do espetáculo* (1997), sabe-se igualmente verdadeira que a competência para tal fim se situa no submundo intelectual do jornalismo capitalista, cuja tarefa permanente é difundir o extrato de falácias produzido pela ação do mercado. Com efeito, dentre as múltiplas falácias que faz mover a lógica reprodutiva do sistema capitalista global o mais recorrente deles é o *Vazio Cultural*, um silogismo disjuntivo pois que traz na sua formulação mesma a

---

<sup>4</sup> Vale esclarecer que ao retomar tal problemática no ensaio de 2004, me dei conta da presença rarefeita, uma quase ausência, de estudos sobre o pós-modernismo no campo da educação, em especial na educação estética, circunstância essa que me levaria a dedicar mais tempo aos temas voltados para essa pauta. Sobre esse assunto ver REIS (2005); (2009); (2010); e (2015), este último com DUAYER.

<sup>5</sup> Cf. *Arte – prática e crítica*.

<sup>6</sup> Ver HARRINGTON (1967).

solução para um falso problema criado. Tal como encontramos em *mudar para conservar* (LAMPEDUSA, 2002), e em Florestan Fernandes ao atribuir à prática política nacional o hábito recorrente de operar o *mudancismo* teleológico servindo tanto para “despertar falsas esperanças e crença na transformação automática da sociedade” como para “vitalizar o conservantismo” (1986, pp. 12-49). Uma estratégia para dirimir o “atraso” de décadas, em verdade revelam-se objetivos inconfessáveis da intelligentsia burguesa pois funcionam no sentido de sublimar a pressão que esta sente do sofrimento com a “decadência” (FREUD, 1997) como também para “conquistar posições de poder” (FERNANDES, 1986)<sup>7</sup>. Ocorre-me, nesse sentido, a lembrança dos textos apelativos – alguns ridiculamente dogmáticos – dos agentes ideológicos que nos anos 1980 engendraram no meio de arte brasileiro o tólos ético-estético pós-modernista fundado numa relação de causalidade entre *libertarismo* e *liberalismo*. Ocorre-me ainda, conforme pretendo examinar no decorrer do texto, a possibilidade de que a expansão desse nexo causal para o ambiente cultural como um todo, resultou numa sociabilidade somatizada por traços *anarcofascistas* tal como se evidencia em diversos países, como, por exemplo, EUA, Brasil, Itália, França e Hungria.

Além desta Introdução o artigo traz na primeira seção uma revisão sumariada dos principais fatos relacionados com as transformações globais no plano macro. Em seguida buscando contextualizar a emergência do tema do debate sobre o pós-modernismo no mundo e no ambiente cultural brasileiro à época da abertura política e da transição democrática, são traçadas resumidamente algumas das principais linhas de pensamento daquele debate. Na sequência é abordado o surgimento do rótulo ou marca *G80* no colunismo de arte dos conglomerados de mídia e na quarta seção o ponto de vista dos jornalistas/colunistas relacionando a arte pós-moderna e a *G80*, além de algumas repercussões dos artistas comentando a prática da crítica artística. Por fim, conclusivamente, mediante a problematização da mudança do tólos ético-estético operada pela crítica de arte agenciada pela imprensa, busco refletir sobre o nexo causal entre *libertarismo* e *liberalismo* pós-moderno, entendendo-o como parte do processo de destruição da razão<sup>8</sup> e, por conseguinte, uma das fontes do *anarcofascismo* corrente nas últimas duas décadas.

---

<sup>7</sup> Ver ainda REIS (2005, pp. 104-111)

<sup>8</sup> Ver LUKÁCS (1968), em especial o que se apresenta no epílogo da obra.

## A volta para o futuro do pretérito composto

Em fins dos anos 1950, o caráter sistêmico das crises do capitalismo que haviam levado o mundo a duas grandes guerras, haveria de incorporar a médio e longo prazo, ainda que de modo fortuito, um conjunto de manifestações sociopolíticas e culturais originariamente antissistema. Dessa dialética negativa emergiria o modelo político-econômico neoliberal de sociabilidade que, desde então tem alimentado a relação de causalidade entre *liberalismo* e *libertarismo*, fundamento do estado *anarcofascista* há tempos emergente em governos e facções políticas nos EUA, Brasil, Hungria, Itália, França e dezenas de outros países ocidentais, conforme pretendo abordar mais adiante<sup>9</sup>. Com efeito, em fins dos anos 1960, figuras como Margareth Thatcher (Grã-Bretanha), Ronald Reagan (EUA) e Helmut Kohl (Alemanha), assumiriam a liderança política dos seus respectivos países, impondo o retorno ao estado pretérito do liberalismo do tipo *laissez-faire*, *laissez-aller*, *laissez-passer*. Por longos anos essa nova cepa de dirigentes ocidentais com ideias radicalmente liberais, esteve à frente do projeto de redefinição teleológica do capitalismo tendo por base o escopo sociopolítico-econômico de que “governo não é a solução, mas o problema” (REAGAN *apud* HOBBSAWM, 1995, p. 401)<sup>10</sup>. Desde então o tólos a ser perseguido passaria a ter o mercado como fio político condutor das operações transnacionais do sistema capitalista ocidental, proporcionando o surgimento de uma nova ordem econômica mundial “por sobre as barreiras da ideologia do Estado” (HOBBSAWM, 1995, p.12-19).

Na América Latina, os primeiros efeitos negativos da expansão global da política econômica neoliberal foram sentidos em fins dos anos 1970 na plena vigência das ditaduras militares-civis empresariais. No Brasil especialmente, a redução drástica dos investimentos estrangeiros que em grande parte sustentava o regime de exceção deixando-o artificialmente ao largo da crise mundial daquela década, levaria o país a uma inflação devastadora associada a uma recessão sem precedentes. Diante do conteúdo explosivo da economia e da crescente insatisfação popular, os donos do regime ditatorial criariam uma agenda para uma retirada *lenta e gradual* dos militares

---

<sup>9</sup> Sobre a relação de causalidade citada ver o verbete correspondente em MORA (2005, pp. 133-135)

<sup>10</sup> Cabe ressaltar que embora o tipo de liberalismo referido remeta a fins do século XVIII, as principais ideias orientadoras do novo liberalismo são do economista austríaco Friedrich Hayek (1987), em especial as que foram publicadas no livro *Os caminhos da servidão*, de 1944. Também seria do mesmo livro de Hayek a ideia inspiradora da frase proferida pelo presidente estadunidense Ronald Reagan.

da administração do país<sup>11</sup>.

### O desejo do fim e o pós-modernismo

Dentre muitas outras manifestações culturais significativas, as décadas de 1950 e 1960 foram dominadas pela contracultura e pela politização da arte. Juntas tais manifestações denotavam a emergência de um mundo movido pela percepção de um esgotamento ético-estético e moral das regras do passado, e o que então se apresentava no campo cultural expressava a exigência de grandes mudanças libertárias.

Na França, pensadores como Michel Foucault e Jacques Derrida concentravam seus esforços no questionamento e na desconstrução do sentido de revolução, ao mesmo tempo em que outros intelectuais, como Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze e Felix Guattari, recusavam radicalmente a ideia de verdade contida naquilo que chamavam de metadiscursos modernos. É certo que cada um ao seu modo buscava assegurar a originalidade de suas respectivas ideias, entretanto, conjuntamente propunham caminhar para “mais perto do concreto, do presente, cooperando com as forças do acontecimento, decodificando e dando coerência aos detalhes da cotidianidade” (BARBOSA, 1985, p. xiii).

Em meados dos anos de 1970, ainda na Europa, as ideias do teórico jamaicano Stuart Hall sobre multiculturalismo e diversidade alcançariam uma dimensão extraordinária em meio à uma esquerda acadêmica dividida. Mais ao fim daqueles anos a nova onda teórica atravessaria o Atlântico conquistando entusiasmados adeptos entre os militantes da contracultura e, especialmente, entre os antiteóricos do movimento *camp* estadunidense. Já na transição para a década seguinte, o conjunto desses esforços teóricos evidenciavam o objetivo de desconstruir o materialismo histórico como método de interpretação da realidade, acusando-o “pelos excessos cometidos em nome da razão” (LACLAU, 1991, pp. 127-128) e de ser incapaz de dar conta das transformações globais do mundo contemporâneo, bem como das novas subjetividades então emergentes.

---

<sup>11</sup> Programada pelo general Golbery do Couto e Silva e implementada a partir do governo do general Ernesto Geisel (1976-1980), a *abertura política* não significou o fim das atrocidades cometidas pelos militares e empresários no porão do regime. Estas durariam ainda por quase dez anos, sendo que a prática da coerção mediante tortura seria, em parte, transferida para as polícias militares dos estados onde em muitos deles permanecem ativas.

No plano prático, o estatuto vanguardista que mobilizara diversas gerações em torno dos seus fundamentos dava mostras de um evidente esgotamento. No limite, a crescente circulação comercial da iconoclastia *pop* tornara a atitude de vanguarda uma caricatura de si mesma, sendo denunciada como uma aberração infantil. O ciclo evolutivo das ideologias estéticas mais significativas desde o aparecimento das vanguardas no início do século, pareceu, enfim, ter perdido terreno para um amplo espectro de práticas artísticas dispersivas, todas, contudo, “operando a partir das ruínas do edifício modernista” (HUYSEN, 1990, p. 43). E foi precisamente nessa direção que, em meados dos anos 1970, surgiram na Europa e nos EUA as primeiras tendências pós-modernistas no campo das artes plásticas, cujo arcabouço teórico trazia uma contradição em termos: i.e, em nome de uma presumida liberdade de expressão pautava a orientação ético-estética da sua produção pelo anti-intelectualismo e pelo anti-historicismo. Para o crítico italiano Achille Bonito Oliva, um dos principais ideólogos do pós-modernismo nas artes plásticas, a desilusão com o esgotamento da ideia de revolução que havia sido levada adiante pelas vanguardas históricas parece ser o principal aspecto considerado pelo chamado pós-vanguardismo, ou *transvanguardismo* como ele prefere (*apud* DE FUSCO, 1988). Segundo ele próprio, o modernismo se prende a uma necessidade temporal, portanto histórica, no sentido da existência de um ciclo que comporta o aparecimento, a evolução e o fim de um ciclo linguístico até o aparecimento de outro. Nesse sentido, nada pode parecer mais natural para os artistas transvanguardistas do que adotar a “ideologia cínica do traidor”. Isto é, condenar a história ao seu fim para preservar a arte (Idem, idem). O pós-modernismo, para seus defensores, se caracteriza pela tomada de consciência, por parte do artista e do público, de que o prazer é uma qualidade fundamental na realização e na apreciação da obra de arte, gênero de coisa abandonada pelo alto modernismo em função do seu comprometimento com a História. Nesse sentido, Bonito Oliva apontaria para a necessidade de se valorizar uma concepção horizontal de história, na medida em que esta possibilita o aparecimento e a utilização de uma multiplicidade de fontes, ao contrário do modernismo:

A *transvanguarda* não exalta o privilégio de uma genealogia aberta em leque sobre antepassados de diversas origens e proveniências históricas, existe também, a classe baixa das culturas menores, de um gosto proveniente da prática artesanal e das artes menores (Idem, idem, p. 293).

No limite as considerações de Oliva buscavam não apenas dispor a centralidade



do anti-intelectualismo como a variante ético-estética a ser considerada na apreciação das obras, como dispor o anti-historicismo na condução do processo reflexivo acerca do que seja a linguagem artística pós-vanguardista (ou *transvanguardista*), devendo ser esta apreendida

[...] como um instrumento de transição, de passagem de uma obra para outra, de um estilo para outro segundo uma atitude inconstante de reversibilidade de todas as linguagens do passado, algo como um *nomadismo* em oposição às coordenadas obrigatórias das variantes artísticas do segundo pós-guerra, que se desenvolveram segundo a ideia evolucionista do *darwinismo linguístico* [...]

Sobre a avassaladora pressão exercida pelos diversos críticos/colunistas nos conglomerados de mídia europeus e estadunidense em favor das posições pós-modernistas na arte, à época a resistência ainda se fazia sentir e respeitar. Isso porque havia espaço para o debate dentro e fora dos espaços acadêmicos, não de todo dominados pela *sociabilidade do espetáculo* e pela irracionalidade libertária e liberal. Na Inglaterra o professor e crítico Terry Eagleton (1993) procurava entender, através do exame das ideologias estéticas das vanguardas e de suas operações no ambiente moderno, em que momento e por que motivos a utopia revolucionária cedeu espaço para o cinismo e a decadência pós-modernista, nos quais, dizia ele, são expressos o feroz “anti-historicismo consumista, hedonista e filisteu da arte atual” (Idem, p. 273). Dizendo que as vanguardas não conseguiram perceber que houve uma penetração do reino simbólico pelo imperativo do lucro (a indústria cultural estaria aí mesmo para confirmar isso), Eagleton chamava a atenção para os fatores principais que constituem o caráter anti-histórico do pós-modernismo: a constatação da inoperância política das ideologias revolucionárias diante de um mundo cuja cultura fora estetizada, e o próprio processo de legitimação social do pós-modernismo. No primeiro caso o professor inglês procura demonstrar que os mecanismos econômicos do capitalismo mais recente tenderam a privilegiar os setores industriais voltados para o lazer, o entretenimento, a moda em geral, valorizando o culto do estilo, do prazer, da técnica, fetichizando-os como mercadorias. Por outro lado, Eagleton diz que a reificação do significante e o deslocamento do significado por intensidades casuais, percebidos através da desconstrução das narrativas mestras do modernismo e suas realocações ao acaso, acabaram contribuindo para reforçar a ideia de estilo atemporal, descontextualizado, destruindo o historicismo da obra. Embora diga que é possível reconhecer a existência de duas vertentes distintas nas ideologias estéticas pós-modernas, uma de afirmação do *status quo* e outra de resistência, respectivamente,



entretanto, Terry Eagleton não concorda que esta última vertente detenha uma feição historicista conforme ela reclama para si. De acordo com o que ele diz, na medida em que ambas as vertentes do pós-modernismo dependem de uma identidade cultural, e que esta é, nas sociedades capitalistas recentes, constantemente arruinada pela mercadoria, resta ao operador estético pós-moderno recorrer, no seu processo de legitimação, “à anulação cínica da verdade, do significado e da subjetividade” (Idem, idem). Por fim, conforme Eagleton, tal característica, apesar de não ser uma constante na vertente pós-modernista de resistência, é o que torna palatável a sua assimilação cultural, e nesse sentido, sua resistência somente pode se dar no sentido de sua própria negação como fato histórico.

### Nasce uma virgem

Se nas áreas mais em evidência no ambiente cultural brasileiro da primeira metade dos anos 1980, os temas ligados ao debate sobre o pós-modernismo foram absorvidos mediatamente a médio e longo prazo, nas artes plásticas eles foram imediatamente adotados pela crítica de arte agenciada pelo mercado e os conglomerados de mídia. Em regra, os colunistas com espaço na imprensa assumiriam o papel de veicular as ideias pós-modernistas constantes no circuito artístico internacional, cujo viés disjuntivo e contraditório propunha ser o indutor do surgimento de uma *nova tradição* na história da arte ao tempo em que se apresentava negacionista, artificial, conservador e superficial.

No início daquela década, galeristas recém-chegados ao circuito de arte nas maiores capitais do país, enfrentaram o desafio de garantir as transações comerciais mediante a criação dos mecanismos de regulação do *valor artístico* dos artefatos produzidos a fim de profissionalizar e ampliar o mercado de arte brasileiro. Nesse sentido, inovariam ao investir pesadamente em jovens artistas, em sua maioria pintores, em início de carreira, alguns ainda em formação, pagando um pró-labore mensal. Como contrapartida, eles passaram a deter a prioridade e o direito de escolha e de compra de parte da produção do artista financiado. Já descontado o custo do investimento no trabalho e na divulgação da produção, algo arbitrado em torno de 35% do valor de cada obra, os galeristas formariam assim uma espécie de reserva de

mercado de baixo custo para fins de especulação no circuito artístico<sup>12</sup>. De imediato o processo de profissionalização da cadeia produtiva colocado em curso, incluindo a produção/acumulação/exposição de mercadorias, enfrentou alguns desafios complexos para que a demanda justificasse os investimentos já realizados e o acesso ao consumo dos artefatos artísticos viesse a crescer. Para tanto se fazia necessário provocar “um renascimento dentro do caos” mediante o “apagamento” das ideologias estéticas de tendência minimalista, conceitualista e performática, ainda dominantes no meio de arte (LEIRNER, 1985)<sup>13</sup>.

Para o sucesso do empreendimento, além de contar com animadores culturais com livre trânsito junto às esferas políticas dos governos estaduais e municipais, o mercado de arte agenciaria alguns dos mais experientes jornalistas em atividade com inserção e prestígio nas colunas de arte e sociais da imprensa brasileira. Juntos eles articulariam com eficiência dois movimentos táticos previstos na estratégia mercadológica descrita anteriormente. De um lado, os organizadores das mostras mesclavam obras de pintores experientes – já assimilados pelo mercado – e a *novíssima* produção, garantindo, assim, legitimidade comercial a esta última. De outro lado, o agenciamento do público se dava mediante o uso das colunas de arte e social na grande imprensa, nas quais clamava-se tanto pelo apelo ao velho clichê da necessidade de ocupação do *Vazio Cultural* existente, quanto pelo convencimento do público sobre a importância do surgimento de uma nova geração, politicamente despreocupada, e sem preconceitos em relação ao mercado. A essa demanda ideológica foram ainda somadas as ideias de uma geração que “retornava ao prazer da pintura” (MORAIS, 1984) e de um “ecletismo estético, nômade, fundado na irracionalidade, na emoção e no prazer” (PONTUAL, 1984). Dessa forma, com o terreno da racionalidade artística devastado pela ação negacionista engendrada pelos agentes ideológicos do mercado, tudo levava a crer que o tólos ético-estético pós-modernista já se encontrava pavimentado para que a fecundação daquela que viria a ser a sua mais nova virgem: a *Geração 80*.

---

<sup>12</sup> Vale o esclarecimento de que tal prática remonta ao século XVII, predominantemente na Holanda e na Bélgica. Exercida por rentistas e mecenas em busca de garantia e confiabilidade aos investimentos em pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, jóias, móveis etc. e no aparecimento de novos artistas. Sobre o assunto ver ARRIGHI (1996); HAUSER (1982); MARTINS (2005); REIS (2021).

<sup>13</sup> Cabe o esclarecimento que embora as obras representativas das tendências mencionadas tivessem *valor artístico* reconhecido, não detinham ou detinham minimamente *valor de troca*, sendo praticamente inviável a sua comercialização em galerias.

Na imprensa, de acordo com os jornalistas/colunistas de arte, o *retorno à pintura* aproximava essa geração de artistas brasileiros da produção do eixo Berlim-Milão-Nova Iorque, o principal do circuito artístico internacional. De lá os galeristas brasileiros importavam os principais periódicos da época contendo imagens das obras expostas naquele circuito, bem como absorviam as ideias contidas nos artigos dos defensores das tendências artísticas pós-modernas, como o neoexpressionismo alemão, a transvanguarda italiana e o ecletismo pop estadunidense. Com uma reserva acumulada de obras, os galeristas passariam a organizar exposições coletivas de pinturas, mesclando trabalhos de pintores já assimilados pelo público e a chamada *novíssima* produção, garantindo, assim, legitimidade comercial a esta última. Assim, a partir de 1982, sempre contando com o apoio incondicionalmente interessado dos conglomerados de mídia, sucessivas exposições de variados tamanhos despontariam como palco de ensaio e testagem até o momento do grande evento que viria a ocorrer em 1984, dentre elas, “Entre a Mancha e a Figura”, realizada em 1982 no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), “3.4 - Grandes Formatos”, realizada no Centro Empresarial Rio, “A Flor da Pele - Pintura & Prazer”, realizada no mesmo local, “A Pintura como Meio”, realizada no MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), “Pintura Pintura”, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, e, finalmente, “Pintura/Brasil”, realizada no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Se dessas exposições veio o impulso inicial do circuito de arte para o aquecimento do mercado, registre-se então o mérito dos críticos de arte presentes nas colunas jornalísticas que, como avalistas de todo o processo, revelaram a novíssima geração cunhando o rótulo *G80*. Mas não apenas, pois, igualmente nessa condição foram eles os responsáveis diretos pelo nexos causal entre a intencionalidade libertária do pós-modernismo artístico e o neoliberalismo àquela altura já em vias de se tornar hegemônico em vários países.

### *G80* é um nada

Com as exceções de praxe, as manobras ideológicas da mídia e do mercado no sentido de delinear o perfil comportamental dos jovens artistas que viriam compor o quadro de referência da *Geração 80* era a de algo simetricamente oposto ao da rebeldia da contracultura dos anos 1950-1960 e ao da sisudez politizada dos anos 70, tal como avaliaria a crítica Sheila Leirner (1992, p.109):

Mais do que uma simples definição de grupos e tendências estilísticas,

a *Geração 80* é um apanhado amplo que engloba também questões estéticas, filosóficas e mesmo ideológicas. Todas elas marcadas pelo sentido dialético de contrariar seus precedentes imediatos. A começar pelo culto da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade, que se colocam contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característica dos anos 1970 [...]

De Fortaleza a Santa Catarina, de Brasília a Vitória, passando por Porto Alegre, Juiz de Fora, Curitiba, Goiânia, Campo Grande (MS) e João Pessoa, as galerias, centros culturais, muros, praças, etc., foram literalmente ocupados pelos artistas identificados com a *Geração 80*. O mercado de arte, embalado pela oferta em grande quantidade de obras, sobretudo pinturas, estimulava um público que naquele momento ainda desfrutava dos resquícios dos Planos Cruzados I e II. Havia, naquele período, uma dupla euforia, quer pelo aparecimento de novos artistas quer pelo aumento da demanda de obras de arte.

No início de 1984, o terreno para o grande salto do mercado já estava devidamente pavimentado. Convocados para fazerem parte do processo, animadores culturais e dirigentes da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage dariam a partida para a realização do mais ambicioso projeto da década nas artes plásticas: reunir no antigo palacete da rua Jardim Botânico o maior número possível de artistas, preferencialmente, mas não apenas ex-alunos da EAV, oficializando desse modo o caráter paradigmático emergencial da estética pós-modernista no país. Assim, em junho daquele ano os portões do vetusto palacete do Parque Lage foram abertos para a mostra “Como vai você, Geração 80?” Reunindo mais de cem expositores de diversos pontos do país e cerca de três centenas de obras, o evento buscava dar conta daquilo que os promotores/organizadores generalizavam como sendo um mapeamento da produção artística daquele período. Coube ao então diretor da EAV, Marcus de Lontra Costa, a agitação cultural e política na difusão do evento, na convocação dos artistas, dos colunistas/críticos da mídia, na tarefa de intermediar o mercado. Coube ainda a ele praticamente todas as ações decorrentes daquela megaexposição tal como levar o modelo do evento para outras praças, privilegiando a sua interiorização nas ações regionalizadas<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Cabe o registro que foi certamente da insistência de Lontra Costa junto a colecionadores e galeristas em várias capitais brasileiras que dezenas de artistas do interior do país despontaram no cenário nacional ao longo daquela década. Devido a esse esforço do animador cultural e dirigente público que muito das insatisfações e inconformidades existentes entre artistas com os clichês publicitários que promoviam a *G80* ficou diluída.

A inédita presença de um grande público para um evento de artes plásticas, em sua maioria formado de jovens, levaria nacionalmente as editorias de cultura da imprensa a repercutirem massivamente o evento tanto como um modismo de época, um entretenimento cultural, como também uma espécie de vitrine de um bazar a vender quinquilharias culturais. Dessa forma, as matérias dos colunistas que aqueciam o meio artístico exploravam a ideia de que o evento de lançamento da *G80* revelava uma visão de mundo fundada na alegria proporcionada pela liberdade de mercado, provocando, no limite, o deslocamento do tólos político da luta de classes para o tólos pós-modernista, a um só tempo libertário e liberal. Traziam em seu conteúdo uma versão local, por assim dizer *masterizada* das ideias do crítico e teórico italiano conservador Achille Bonito Oliva (1982, *apud* REIS, 1994, p. 89) aqui anteriormente citado.

Abordando não apenas o evento em si, mas o que compreendia como a totalidade das circunstâncias do aparecimento da *G80* na condição pós-moderna, o jornalista Roberto Pontual – autor do opúsculo *Explode Geração!* (1984), encomendado pelo mercado de arte e pelos curadores do evento no Parque Lage – procura situá-la na confluência entre o momento político do país e o surgimento no âmbito internacional do que ele chamava de “terceira etapa pós-modernista”:

Se no âmbito de dentro a Geração 80 cumpre o papel histórico do filho positivo que nega com todas as suas forças o pai para firmar-se com individualidade própria, exorcizando os erros percebidos na figura paterna, no do fora ela apreende o espírito novamente impulsivo e liberatório do pós-modernismo na sua terceira e talvez derradeira etapa (1984, p. 49).

Adiante, Pontual passa a considerar a *G80* na perspectiva da dualidade crise/abertura, acrescentando que a sua nitidez somente é possível a partir deste foco. Nesse sentido, ele a define pelos paralelismos de gestos e de gostos, através dos quais se pode identificar o seu estilo, que, segundo o jornalista, se tece na pluralidade dos estilos em surgimento. Muito embora o texto de Pontual pareça deliberadamente construído com a finalidade de confundir o leitor quanto ao sentido do contraditório da *G80* em relação às gerações de artistas precedentes, conscientemente politizadas, na verdade o que o jornalista busca é justificar sinceramente o *Zeitgeist* da época, a um só tempo distante e desinteressado de tudo e de todos. Assim ele dispõe, a série de *nadas* que trama a *G80*.

[...] nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação abusiva, nada de fotografismo, nada de isolamento,

nada de hegemonia entre cariocas e paulistas, nada de patrulhismos, nada de porra-louquice. Nada de exclusões ou de proibições (1984, p. 54)

No entanto, ao decodificar cada um dos *nadas* por ele atribuídos à nova geração, o jornalista colunista de arte fornecia algumas pistas sobre o sentido da sua manobra, que era, nada mais do que a afirmação da originalidade das concepções ético-estéticas pós-modernistas que se opunham ao que ele chamava de “autoritarismo conceitual” das gerações precedentes, a saber:

A situação foi mudando aos poucos de figura na medida em que à repressão veio somar-se ao ‘milagre’. Dessa ambiguidade, sofreram os quase filhos que se lançaram no experimentalismo dos meados da década de 70. Eram seguramente contra o estado de coisas vigente, mas, para contrariá-lo com seus próprios meios, não encontraram outra tática senão a da estocada indireta, (...). Cortado e frustrado o grito na rua, voltaram para o interior do museu. Ali, sob a sombra aterradora do pai, reuniram forças para simbolicamente negá-lo. Negaram-no, até onde puderam, pela arma exclusiva e fracionada da razão. A emoção tivera de ser evacuada (Idem, idem, p. 49)

A exemplo de Roberto Pontual, o crítico e também colunista da imprensa Frederico de Moraes, avaliaria a trajetória da *G80* da seguinte forma:

Depois de uma década de arte assexuada, hermética e fria, que tinha sua correspondência em um discurso crítico que de certo modo introjetara o autoritarismo da vida brasileira, e em face, portanto, da própria evolução política interna - anistia, eleições para governadores em 1982, campanha das Diretas-já, trazendo o povo de volta às ruas - e de novas tendências da arte internacional - Transvanguarda, Neoexpressionismo, Nova Imagem, Pattern -, a expectativa em relação à nova geração de artistas era muito grande (MORAIS, 1992, p. 30).

Seguindo os passos da mostra do Parque Lage, vários outros eventos artísticos ocorreriam em todo o país ampliando a publicidade afirmativa de todo o aparato ideológico do rótulo *G80*. Assim, em 1985, por ocasião da XVIII Bienal de São Paulo, ocorreria a consagração definitiva do processo de mudança teleológica no quadro geral da cultura, em especial nas artes plásticas. Organizada de modo a não esconder o caráter estratégico do evento para fins mercadológicos, a Bienal teve dois objetivos bem delineados: projetar a produção dos jornalistas colunistas de arte nos centros mundiais anteriormente mencionados e aproximar a produção da *G80* da arte estrangeira. Desse ponto de vista, a exemplo do que se passava no exterior, o tólos ético-estético proposto para a Bienal trazia um duplo movimento tático: de um lado os agentes ideológicos do processo buscavam primordialmente apagar o passado modernista mediante a condenação do que chamavam de *darwinismo linguístico*, por

outro lado buscavam afirmar o *nomadismo estilístico* como avalista da liberdade artística impondo o fator disjuntivo como télos ético-estético da arte pós-moderna<sup>15</sup>.

Operando na forma de um marketing para o que viria a seguir no circuito artístico o evento foi um sucesso de público, todavia, ao ultrapassar a fronteira daquele circuito, agregaria valor no mercado de bens simbólicos se tornando um importante ativo para a elite burguesa do país. De resto, se o consumo ocioso e conspícuo do controvertido rótulo denominado certa feita de “vocábulo feliz” (LEIRNER, 1992, pp. 108-109) tornou possível ao público a identificação do grande contingente de jovens artistas emergentes no ambiente cultural naquela década, por outro lado, mediatamente, levou a produção artística do período à sua completa homogeneização diluindo o conteúdo ético-estético das obras. Uma década depois, em meados de 1994, a despeito do refluxo do mercado mostrar-se implacável com os artistas produtores, rótulo *G80* manteve-se íntegro ignorando a produção artística subsequente. Desse modo, ele alcançaria o novo milênio com a mesma superficialidade e “virgindade com que emergiu do caos dos anos 70” (Idem, idem). Em outras palavras, como pauta permanente para assuntos rentáveis, a rótulo *G80* ainda hoje serve de *link* para as matérias de moda, de estilo, de decoração, de comportamento jovem, de ecologia, de saúde, de corpo, de sexualidade... e até de arte.

Não obstante o sucesso comercial da simbologia, alguns setores da imprensa não poupariam os artistas e o próprio jornalismo/colonismo de arte de severas críticas. Exemplo disso foi o comentário na *Folha de São Paulo* do jornalista Marcos Augusto Gonçalves. Em 1985, comentando a XVIII Bienal, Gonçalves deixaria claro que a estratégia mercadológica adotada pela imprensa e o mercado corria o risco de não passar de “palha para um fogo ligeiro promovido por uma reciclagem do circuito das artes plásticas [que vinha] a reboque da onda neoexpressionista”. Na mesma matéria o jornalista ironizava o fato de que “qualquer um que pegar um pincel e esparramar tinta numa tela” seria legitimado como um jovem talento “para promover o reabastecimento do catálogo de descobertas do mercado”. E conclui dizendo que “[...] Não é, portanto, de se espantar, que rapidamente, a “nova pintura”, através da aura consagratória de uma Bienal, já esteja sendo enfiada na “história da arte e tornando-

---

<sup>15</sup> Entenda-se por esse absurdo uma visão que, sobrepondo camadas estilísticas desreferenciadas do passado, negava não apenas as tendências artísticas modernistas como toda a história da arte. Sobre esse assunto ver OLIVA (1982) e também TOMASSONI (1986).



se parte de uma “tradição”<sup>16</sup>. Já próximo do final da década de 1980, alguns grupos de artistas contrariados com o que chamavam de *pensamento único* da crítica artística, criticavam em publicações alternativas a ausência no país de uma produção teórica consistente, a negligência e os interesses obscuros do colunismo de arte<sup>17</sup>. O aparecimento dessas poucas vozes dissonantes levaria as editorias de cultura da imprensa a agir profilaticamente, quer as isolando quer levando críticos de arte a publicar em suas páginas matérias hostis aos artistas.

### Chaves para compreender o negacionismo disjuntivo da crítica de arte

Há tempos o crítico de arte Mário Pedrosa ressaltava que “a ausência fatal, irreparável, dos padrões preexistentes (na arte da antiguidade) indica que a arte perdeu suas raízes culturais, e foi subordinada a outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor” (PEDROSA, 1977). Junte-se a esse aspecto as exigências de globalização da economia apresentadas pelo capitalismo tardio, e teremos o padrão *arte* adotado pela mídia na atualidade: um apêndice do sistema da moda.

Hoje é impossível deixar de reconhecer que os meios de comunicação se tornaram a peça fundamental na estratégia global de difusão e circulação de mercadorias, e não raramente o colunista de arte se vê influenciado por esse poder hegemônico, o que o leva a tomar para si ares de um avatar capaz de metamorfosear, como Midas, o opaco em resplandecente. Espelhando-se mutuamente, jornalistas e publicitários compõem o perfil dos meios de comunicação, e se sentem responsáveis pela circulação de ideias e conceitos produzidos pela indústria cultural. Assim é possível verificar que a demanda por mercadorias produzidas por esse poderoso setor da economia depende inevitavelmente do papel exercido pela mídia na estimulação do consumo, criando modismos e tornando outros obsoletos. Na *cultura da obsolescência* toda operação de estimulação do consumo de uma nova moda não pode dispensar a eficácia dos meios de comunicação. Contudo, dada a sua natureza artesanal e o que decorre daí em termos de sua produção conceitual, as artes plásticas resistem às investidas menos sutis e menos complexas que grande parte dos repórteres e do chamado colunismo especializado insistem em fazer sobre o seu

---

<sup>16</sup> Cf. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS, São Paulo, 1985.

<sup>17</sup> Sobre esse assunto ver BASBAUM (1988).

campo específico. Despreparados intelectualmente e revestidos por uma grossa camada de pragmatismo, esses jornalistas e colunistas imersos numa proverbial insensibilidade ignoram os aspectos singulares da atividade artística, os aspectos reveladores da potencialidade do artista no processo criador, e as limitações impostas pelo ambiente cultural na sua formação, quer seja ela oriunda da academia ou não. É sob esse ângulo do problema que se acentuam os diversos níveis de dependência da atividade da crítica de arte no Brasil, nos quais estão incluídas as demandas específicas do seu reduzido mercado e também as injunções de natureza sociopolítico-econômica mais gerais. Com a *G80* esses problemas se acentuaram, elevando a tensão ético-estético ao seu limite no horizonte cultural do país. O anátema do conformismo que a mídia e a crítica impuseram aos jovens artistas emergentes no circuito na década de 1980, certamente serviu para que, no plano institucional, se revelasse a posição hegemônica da ideologia anti-historicista e anti-intelectualista, permissiva e desmobilizadora que permeia as oligarquias intelectuais que atuam no meio de arte do país.

Sem dúvida, para os artistas uma das mais constantes mistificações criadas pela mídia e pela crítica em torno da *G80* foi a exacerbação de sua juventude, de seu hedonismo e de seu profissionalismo liberal. Nesse sentido, há pelo menos dois aspectos a serem considerados em torno da estratégia mercadológica que articulava tais adjetivações: primeiramente o próprio fato de os textos que criticavam, resenhavam, comentavam ou simplesmente apresentavam a *G80* se prestarem ao uso adjetivado de palavras substantivas; e em segundo lugar, a associação dos mesmos com a criação de um tipo de comportamento que se pretendia paradigmático dos jovens dos anos 1980 como um todo, isto é, individualista, anti-intelectual, subjetivo, anti-historicista, desinteressado das questões políticas e sociais mais gerais.

Para os grandes conglomerados de mídia, salvo esporádicas exceções, a oferta ao público de uma visão de mundo fundada num *oba-oba* alienante tem como finalidade manter e reciclar o *Zeitgeist* otimista, acrítico e, por vezes, francamente nostálgico sobre os modismos culturais emergentes. A notícia entretenimento veiculada pela intelligentsia agenciada pela mídia busca na consagração de um rótulo libertário alienar o interesse pela arte que *verdadeiramente importa*, conforme pensava o esteta húngaro György Lukács (1967). A rigor, a procura da arte como “autoconsciência da humanidade” (Idem), i.e, uma arte com organicidade social, jamais esteve no radar dos conglomerados midiáticos. Decorre daí que trago comigo a

desconfiança de que não importando se transgressor ou aderente ao *establishment*, todos os movimentos culturais incensados pelos conglomerados de mídia – da contracultura *beatnik*, *camp*, *hippie* e *punk* aos expoentes da gentrificação pós-modernista, os estilosos *yuppies*, *grunges* e *hipsters* – fazem parte de uma contradição involuntária por se encontrarem na origem daquilo que há tempos Walter Benjamin chamava de “efeito de distração” (1985, pp. 165-176). Ora, se esse fato é demonstrativo da dimensão de alienação coletiva acerca das formas de controle da informação e da cultura exercido pelos conglomerados de mídia e de entretenimento, no Brasil trazemos historicamente o agravante da aculturação arcaica da intelligentsia que atua diretamente na mídia como formadora de opinião. Retomando aqui o que foi dito anteriormente, se em todo o mundo os conglomerados de mídia adotam procedimentos alienantes com o claro objetivo mercadológico de reforçar modas fazendo parte de um contexto de disputa acirrado, entre nós a dimensão do problema vai além, dado que os meios de comunicação com frequência assumem o compromisso ideológico disjuntivo de deixar lacunas de compreensão da dinâmica cultural do país” com a exclusiva finalidade de colocar determinadas décadas “fora da história” (PEREIRA, 1986, p. 175).

Nas artes plásticas, talvez um pouco mais do que nas demais manifestações artístico-culturais, repetem-se as críticas dos artistas à falta de preparo da crítica de arte no Brasil. De um modo geral, as críticas procedem do fato de que a atividade da crítica de artes plástica se confunde com a atividade jornalística, sendo, portanto, subalterna a editoriais de cultura genéricas tendo como profissionais gente pouco familiarizada com o sentido histórico da arte<sup>18</sup>. Cabe observar, no entanto, que esse não é um problema genuinamente nacional. Há tempos o crítico e historiador da arte Lionello Venturi reclamava do costume francês de “chamar-se críticos de arte àqueles que escrevem nos jornais sobre a atualidade das exposições, e historiadores da arte aos que escrevem sobre a arte antiga” (1984, pp. 27-28 e 197-198). Costume que, segundo ele, traz algumas poucas vantagens e inúmeras desvantagens. Se a prática jornalística de generalizar as condições da arte contemporânea e os prognósticos sobre tendências do gosto, traz a vantagem de procurar e encontrar “a consciência da arte”, por outro lado, a própria característica fragmentária do veículo traz o

---

<sup>18</sup> De resto, é notório que a intelligentsia (críticos/columnistas e jornalistas) que realiza tal exercício, o faz na patética presunção de que o desinteresse e/ou ignorância popular em relação as artes plásticas se deve a uma anomalia genética.

inconveniente da improvisação, “da falta de informação histórica e estética suficiente” (Idem, *ibidem*). Contudo, conforme veremos em seguida, em que pese esses argumentos disponham sobre a realidade dos embates entre artistas, críticos e colunistas, de fato eles alcançam apenas uma parte do problema geral da lógica cultural do pós-modernismo.

Sem embargo, desde o surgimento da ideia de uma condição pós-moderna<sup>19</sup>, não faltaram argumentos variados de tolerância alegando que tal condição trouxe benefícios na forma de um *alívio* ao promover o “apagamento dos traços da produção da mercadoria produzida” (JAMESON, 1996, p. 318). No caso das artes, um produto *assinado*, portanto, com um sujeito *presente* no artefato, a tolerância se estende para um tipo de argumento apelativo ao associar o interesse pelas artes às elites intelectuais, como um passatempo típico do *status* de um reduzido grupo excludente ao trabalhador comum. Não obstante, nota Jameson (1996), ainda que o capitalismo na sua fase tardia tenha aburguesado esse trabalhador travestindo-o num consumidor conspícuo, não menos verdadeiro é a incapacidade estrutural do sistema capital em realizar os ideais de igualdade social, incluindo a sua formação estético-cultural (Idem, *idem*). Na base disso está, conforme indica Fredric Jameson, uma visão populista demagógica, na qual prevalece uma “verdadeira subalternidade anti-intelectual no sentido gramsciano, um sentimento de inferioridade em face do outro cultural” (1996, p. 319). A demagogia populista dos defensores da reificação pós-moderna tem no mercado de comunicação e entretenimento a sua principal fonte de reprodução do anti-intelectualismo. Nesse contexto, Beatriz Sarlo (2006) chama atenção para o fato de que “o mercado ganha relevo e corteja a juventude, depois de instituí-la como protagonista da maioria dos seus mitos”, sendo que em contrapartida “[...] os jovens encontram no mercado de mercadorias e bens simbólicos um depósito de objetos e discursos *fast* preparados especialmente”. E conclui: “o mercado promete uma forma de ideal de liberdade e, na sua contraface, uma garantia de exclusão” (Idem, pp. 40-41).

Dentre os apontamentos extraídos para revisão do ensaio publicado em 2004, não consta a questão da existência de um nexos causal entre as categorias *libertarismo* e *liberalismo*, ambas movidas por um impulso populista a um só tempo anti-historicista

---

<sup>19</sup> Ver ANDERSON (1999).

e anti-intelectual, porém anteriormente trabalhadas de forma isolada. Refletindo sobre os desdobramentos culturais das últimas décadas, descobri que aquelas categorias engendraram o tal nexos causal de origem o qual consumou não apenas o tólos ético-estético dominante nas artes plásticas, mas, também, a totalidade teleológica cultural do presente. De fato, expandido para todo o ambiente cultural do país, o conteúdo tóxico do relação *libertarismo-liberalismo* acabaria contaminando a esfera política da sociabilidade mediante toda sorte de apelos absurdos tais como negacionismos variados, atavismos morais diversos, clamores libertários misturados com arroubos autoritários, liberalismo econômico adotado como programa de Estado, etc. Não por acaso o destampatório de irracionalidade ocorrido nos últimos dez anos atingiria, principalmente, as esferas científica, artística e cultural do país constituindo o que denomino de *anarcofascismo*. Do ponto de vista ontológico crítico, o *anarcofascismo* se trata de uma forma de dominação engendrada pelas elites capitalistas a partir do reconhecimento da sua própria incapacidade de suportar e/ou de manter as “liberdades democráticas [como] arquétipo da organização do Estado e regime de governo” (LUKÁCS, 1968, p. 623). A exemplo do trumpismo estadunidense, no Brasil, a partir de 2013, banqueiros, empresários e políticos de extrema direita, vale dizer com o apoio das forças armadas e policiais, movimentos liberais e a lucrativa indústria da fé, passariam a destampar o *anarcofascismo* incubado na sociabilidade brasileira. Muito embora o país tenha resistido democraticamente a essa forma de irracionalismo recauchutado, chegando ao ponto de revertê-lo parcialmente, sobram dúvidas sobre o tempo de duração disso. Sem muito esforço é possível notar que somente aparentemente o bestialógico da extrema direita tenha renunciado à ação, dado que, em realidade, ainda que a retórica *anarcofascista* prime “pela ausência de conceitos, [...] e a negação das leis reais”, o que para ela conta é o

“[...] apego aos aparentes nexos revelados diretamente, à margem dos conceitos, pela superfície imediata da realidade econômica. Estamos, portanto, diante de uma nova forma de irracionalismo, envolto em roupas aparentemente normais (Idem, idem, p. 628).

## Conclusão

Decerto que os argumentos aqui apresentados em oposição ao irracionalismo pós-moderno não significam uma defesa do suposto racionalismo moderno, que nada mais é do que a mais vazia de todas as categorias culturais, como disse certa feita Perry Anderson (1999). Por conseguinte, parece-me evidente que, sob o capitalismo,

uma cultura orientada pela coisificação das relações sociais e daí para a decadência civilizacional, as apologéticas do modernismo e pós-modernismo se mostram indefensáveis. Na verdade, sob o capitalismo, qualquer que seja uma escolha desse tipo ela inevitavelmente tomará a forma de um espectro múltiplo e contraditório, a saber positivista, niilista e também religioso. Na arte, em especial no cinema e na literatura, tal espectro é frequentemente confundido pela crítica e muitos dos próprios artistas como *busca da realidade*, algo situado entre uma postura cínica e hipócrita, conforme lemos e assistimos, respectivamente, no livro e no filme *Ruído branco* (DELILO, 1985; BAUNBACH, 2023), ou nas pinturas transvanguardistas como as de Sandro Chia e Enzo Cucchi e de boa parte da *G80*.

Por outro lado, a se considerar verdadeiro que somente o mundo que nos é possível compreender como tal é que é real, conforme disse Marx (*apud* FISCHER, 1983), a pergunta sobre se é possível haver perspectivas para a superação dos impulsos que nos conduzem para a irrealidade cotidiana, alienada e cada vez mais desumanizada, talvez possa ser respondida mediante um “mapeamento cognitivo da totalidade” (JAMESON, 1996, pp. 396-413), algo que a apreciação da prática artística pode proporcionar. De modo a não deixar perdida a indicação desse mapeamento, recomendo, dentre outros muitos mais, os métodos adotados pelo escritor britânico China Miéville na novela policial/ficção científica *A cidade e a cidade* (2009), pelo cineasta pernambucano Kléber Mendonça Filho no filme *Aquarius* (2016), e pelo artista plástico fluminense Angelo Venosa em suas esculturas, em especial na *A baleia* (1988), hoje instalada na praia do Leme, no Rio de Janeiro. Concluo aqui reforçando o que venho dizendo há muito tempo a propósito da importância da educação, em especial da educação estética: se é verdade que ninguém está imune à influência do capitalismo global, cabe ao campo progressista resistir mantendo em elevado grau de consciência social a luta por uma ética-estética genuinamente humana.

### Referências bibliográficas

- ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ARONOWITZ, S. Pós-modernismo e política. *In*: HOLLANDA, H. B. de, (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990. pp. 151-175.
- ARRIGH, G. *O longo século XX*. Rio de Janeiro/São Paulo: Contraponto/UNESP, 2003.
- BARBOSA, V. Prefácio. *In*: LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BASBAUM, R. *Considerações críticas sobre a Nova Pintura e alguns aspectos de sua*

- emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado), PUC, Curso de História da Arte e Arquitetura no Brasil, 1988.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CURY, D. A oficina da convivência. *In*: FERREIRA, R. Rio de Janeiro: *O Globo*, segundo caderno p.5, 05.07.2023.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE FUSCO, R. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FERNANDES, F. A formação política e o trabalho do professor. *In*: CATANI, D. B. et al (Org.). *Universidade, escola e formação de professores*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FREUD, S. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HARRINGTON, Michael. *A revolução tecnológica e a decadência contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 2 vol. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HOBBSAWM, E. *A era dos extremos*. O breve século XX. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. *In*: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- LACLAU, E. A política e os limites da modernidade. *In*: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990. pp.127-149.
- LAMPEDUSA, G. T. *O leopardo*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LEIRNER, S. Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades. *In*: LEIRNER, S. (Org.). *Catálogo da XVIII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LUKÁCS, G. *El asalto a la razón*. Barcelona-México: Grijalbo, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Estética* vol. 4. La peculiaridad de lo estético. Barcelona-México: Grijalbo, 1967.
- MARTINS, L. R. A arte entre o trabalho e o valor. *In*: *Crítica Marxista n° 20*. Campinas: Editora UNICAMP/CEMARX, 2005, pp. 123-138.
- MARX, K. *O dezoito Brumário de Bonaparte*. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- MENDONÇA FILHO, K. *Aquarius*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cinescopio/Globo Filmes, 2016.
- MIÉVILLE, C. *A cidade e a cidade*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Tomo III. São Paulo: Loyolla, 2004.



MORAIS, F. Cute natche herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? *In*: COSTA, M. L. (Org.). *Como vai você Geração 80?* Catálogo da exposição, diversos autores. Rio de Janeiro, RJ: Escola de Artes Visuais, 1984.

\_\_\_\_\_. (Org.). BR80. Pintura Brasil Década de 80. *In*: *Enciclopédia Cultural Itaú*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992.

OLIVA, A. B. (Org.). *Transavantgarde international*. Milão: Giancarlo Politi, 1982.

PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, C. A. M. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

PONTUAL, R. *Explode geração*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

REIS, R. R. *Ideologia versus estética*. Silêncio e evidência da arte brasileira nos anos 1980. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado), Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

\_\_\_\_\_. Geração 80: um rótulo na imprensa. *In*: VIEIRA, F.; ROEDEL, H. *Rio de Janeiro*. Panorama sociocultural. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2004, pp. 125-146.

\_\_\_\_\_. *Educação e estética*. Ensaios críticos sobre arte e formação humana no pós-modernismo. São Paulo, SP: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. O antirreino da liberdade. Pós-modernismo e má-fé. *In*: RODRIGUES, J. S. *A universidade brasileira rumo à Nova América*. Pós-modernismo, shopping center e ensino superior. Niterói: EDUFF, 2009.

\_\_\_\_\_. Patrimônio artístico, ideologia e dominação. Para uma crítica ontológica da formação estético-cultural no Brasil. *In*: *Revista Encontros com a Filosofia*, Niterói: Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, 2021. <https://periodicos.uff.br/enfil>

REIS, R. R.; DUAYER, J. A atualidade do realismo crítico. Dois comentários sobre o Cinema e a arquitetura no contexto de barbárie no ambiente cultural pós-moderno. *In*: TORRIGLIA, P. et al (Orgs.). *Ontologia crítica no tempo presente*. Florianópolis: Editora em Debate/UFSC, 2015, pp. 91-100

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

TOMASSONI, I. *Hipermanierismo*. Milão: Giancarlo Politi, 1986.

VENANCIO FILHO, P. Lugar nenhum. O meio de arte no Brasil. *In*: DUARTE, P. (Org.). *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de Textos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, pp.23-25.

VENOSA, A. *In*: *Enciclopédia cultural Itaú*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10099/angelo-venosa>

VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.

## Nota de referência de imagens

Devido a exigência de pagamento de direitos autorais não foi possível exibir as imagens dos trabalhos dos artistas, seguindo uma relação dos sítios autorizados para tanto.

AZEVEDO, M. <https://marioazevedo.com/>

- BARRÃO, J. <https://artodyssey1.rssing.com/chan-7970246/article668.html>
- BASBAUM, R. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10662/ricardo-basbaum>
- CATUNDA, L. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10215/leda-catunda>
- CHIA, S. <https://www.composition.gallery/ES/artista/sandro-chia/>
- CUCHI, E. <https://www.artnet.com/artists/enzo-cucchi/>
- GLOBO, O. <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/quase-35-anos-depois-artistas-da-mostra-como-vai-voce-geracao-80-se-reunem-em-copacabana-23418239>
- MATTOS, A.  
[https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Armando%20Mattos/ordem/inclusao mais recente/pagina/1/](https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Armando%20Mattos/ordem/inclusao%20mais%20recente/pagina/1/)
- MENDONÇA FILHO, K. <https://www.youtube.com/watch?v=RmsBaSCsEeA>
- MILHAZES, B. <https://www.instagram.com/beatrizmilhazes/>
- NÓBREGA, A. <https://www.instagram.com/alexandrenobreoficial/>
- PATRÍCIO, J. <https://www.instagram.com/josepatriciooficial/>
- PENA, I. <https://www.youtube.com/watch?v=y6tpXvixpUo>
- RENNÓ, R. <http://www.rosangelarenno.com.br/>
- ROMAGNOLO, S.  
[https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Sergio%20Romagnolo%20-%20S%20Ergio%20S.%20T.%20Romagnolo%20/ordem/inclusao mais recente/pagina/1/](https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Sergio%20Romagnolo%20-%20S%20Ergio%20S.%20T.%20Romagnolo%20/ordem/inclusao%20mais%20recente/pagina/1/)
- SARTORI, M. <https://www.instagram.com/monicasartori.monicasartori/>
- SENISE, D. <https://www.danielsenise.com/>
- VENOSA, A. <https://www.angelovenosa.com/obras.html>

**Como citar:**

REIS, Ronaldo Rosas. Da crítica de arte na imprensa brasileira: Revendo e atualizando a arte e a crítica nos anos 1980. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 28, n. 2, pp. 20-43; jul-dez, 2023.