



orelha

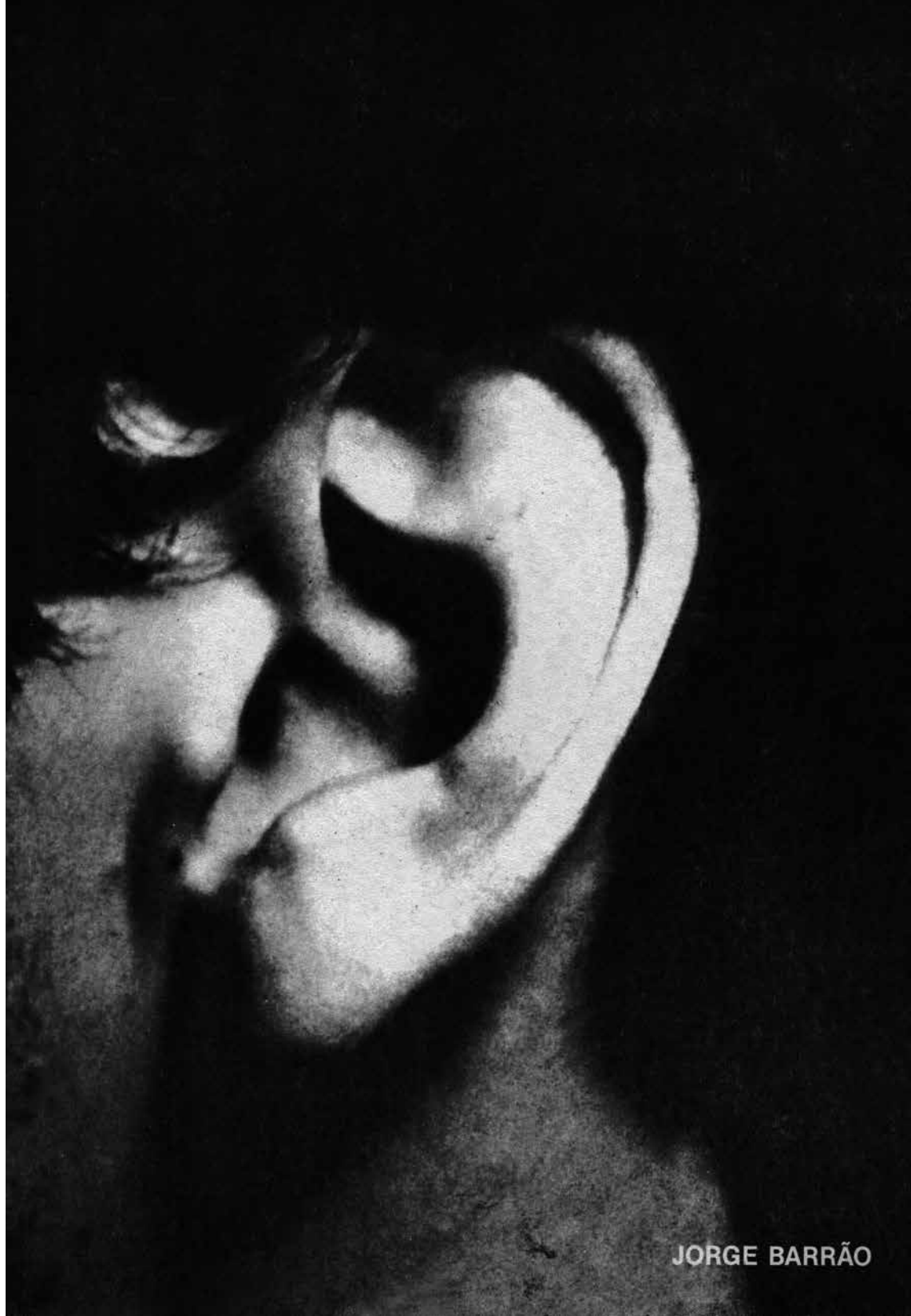


de

ALEXANDRE DACOSTA
ANDRÉ COSTA
CLAUDIO FONSECA
CRISTINA CANALE
ENEAS VALLE
GERARDO VILASECA
HILTON BERREDO
JOHN NICHOLSON
JORGE BARRÃO
LUCIA BEATRIZ
MARCIA RAMOS
MARCIO DOCTORS
PAULO LEAL
RICARDO BASBAUM
SOLANGE OLIVEIRA
VALÉRIO RODRIGUES

com a participação especial de LUCIANO FIGUEIREDO no projeto gráfico.

Rio de Janeiro, 1987.

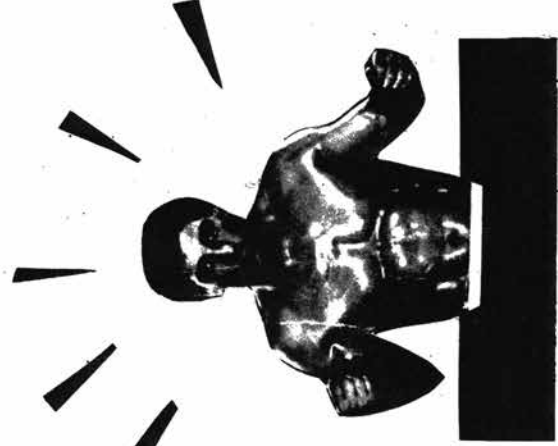


JORGE BARRÃO



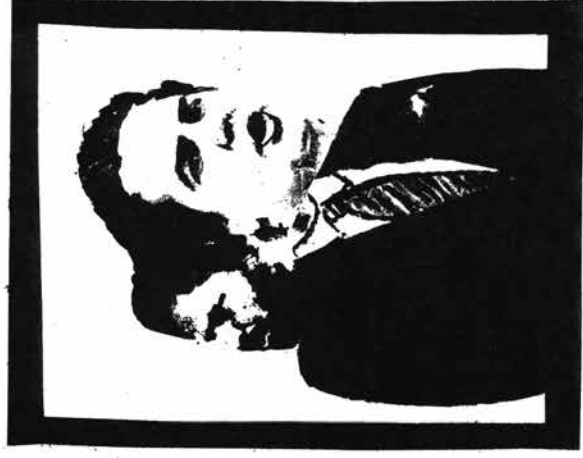
A MOREINHHA

perigoso grupo
de intervenções
artísticas



O crítico

PLAYBOY DO mundo
disposto A *tudo*
PARA vender
SEUS QUITUTES



O DONO da galeria

Duas cabeças:
marchand ou
artista? That is
the question

GALERIA dá **baile** PRÉ **carnavalesco.**
PaLESTra com cRitico ITALIANO: O Projeto doce.
Mviva SÃO Cosme e Damiana

NA GALERIA UM
TELEFONEMA ANÔNIMO



MORENINHA

VAI ATACAR.,
A SENHA E
ACABOU O DOCE

vai HAVER UMA PERFORMANCE ■

VOCÊS

QUE REM

A PALESTRA

PRIMEIRO ?



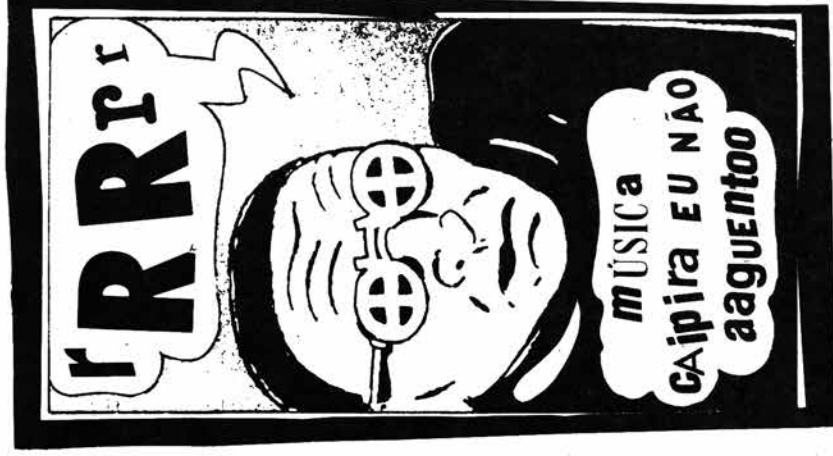
SIM!



então a moreninha entra em ação



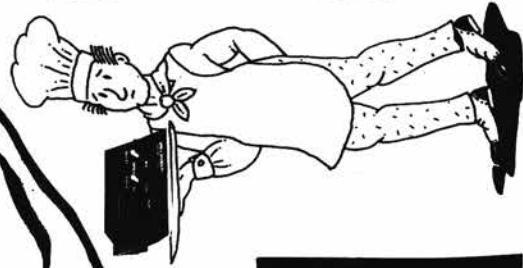
sem entender Nada



ele começa a ficar cego

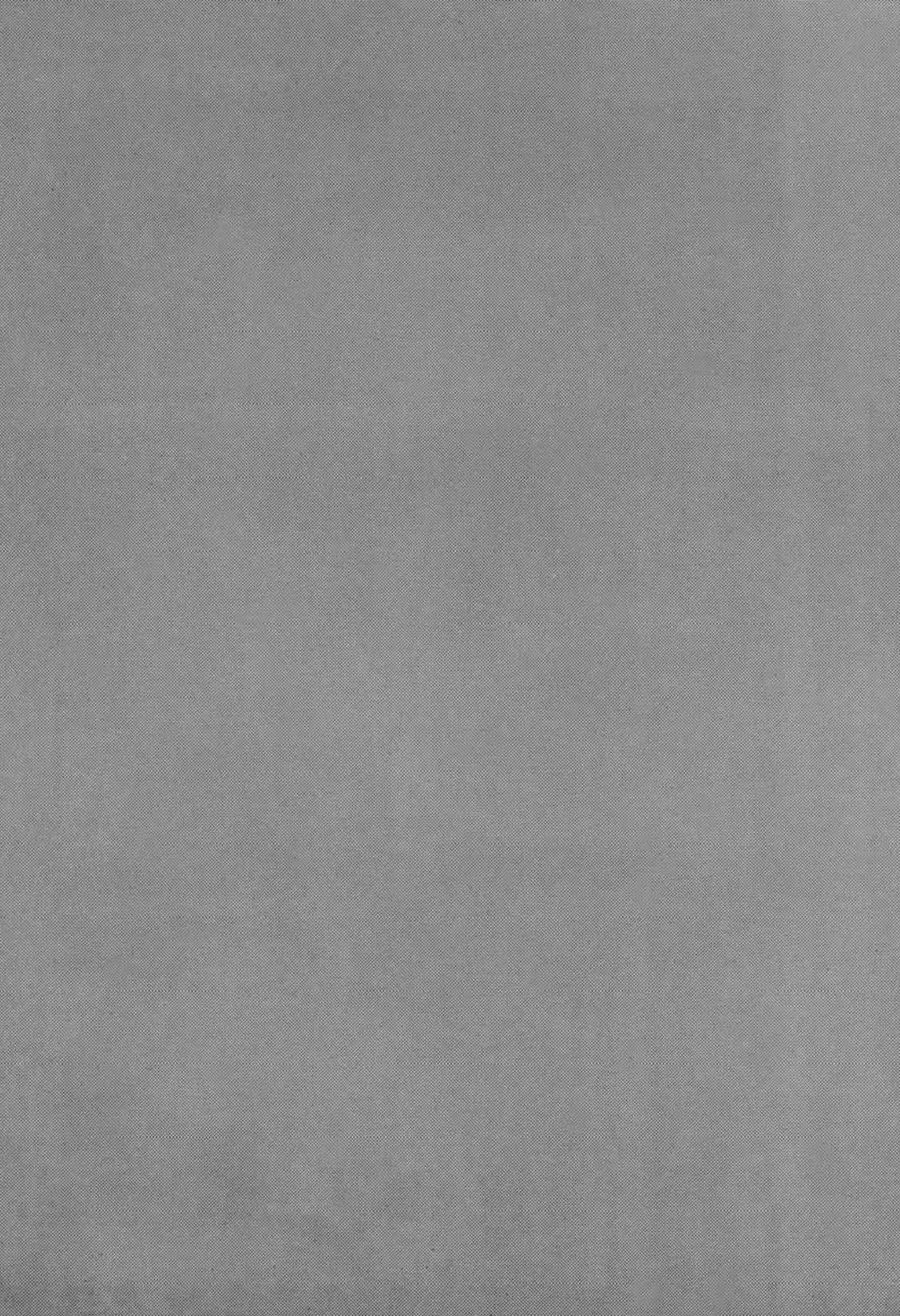


até perder a cabeça e...



ROW!





ENEAS VALLE

OS GEODEMAS DE UÁ MORENINHA

I — GÊNESE

No princípio era movimento, puro movimento.

A primeira metade da década de 1980 d.C. registrou a explosão da pintura e do roque, mas enquanto o roque efetivou apenas uma evolução, a pintura vive uma evolução com r, qual seja, uma transformação ao nível da sua relação com o real, isto é, envolvendo a rua e o rei.


A pintura no Brasil de 1980 é um sintoma — o mais evidente e o mais colorido — da conjunção de: democratização política, crise sócio-econômica e informatização automatizada.

Pelo lado da crise — o mais sensível e imediato:

Os anos 80 começaram com recessão — segundo a opinião de alguns, pior que a de 29 — e desemprego em massa. A classe média lança-se, então, à produção alternativa de sanduíches, roupas, brinquedos, enfeites e arte. Nos anos 80, centenas de pintores sonham com um lugar à sombra das palmeiras imperiais.

Pelo lado político — o mais confuso e surpreendente:

acontece no Brasil dos oitenta a longa transição belanos — vontade geral de democracia que se manifesta primeiramente como liberdade de imprensa, i.é., uma antiga conquista dos britânicos, que os brasileiros, entretanto, só puderam degustar, entre os anos 60 e 70, ao custo de viagem de turismo ou estudo a um restrito conjunto de países autodenominados desenvolvidos e civilizados. Ao atingirmos tão tardiamente essa antiga conquista burguesa, nossa condição de subdesenvolvidos ou em vias de desenvolvimento nos colocou em confronto com uma dupla desilusão: com o que fomos obrigados a ser pela ditadura e com as fontes coloniais do sonho alimentador do cotidiano e gerador do futuro das conseqüências. Daí, uma dinâmica muito própria de liberdade que abre a possibilidade efetiva de uma concepção nova de civilização. Culturalmente, isto manifesta-se como aceleração do completamento do processo de autonomização participativa da intelectualidade nacional. A expansão das artes tátil-visuais — pela função estratégica que exercem no alvorecer da telemática e por serem o setor mais atrasado da cultura nacional — será o indicador mais notável e expressivo de como a Nação vive e supera — ou sucumbiria? — a crise.



2. Elle 87

REPRESENTAÇÃO FENOMENOGRÁFICA
DE UÁ MORENINHA

I.A — O MUNDO

Televisão. Telefone. Satélite. Reatores nucleares. Bomba atômica. Mísseis. Guerra fria. Guerra quente. Guerra suja. Guerrilha. Terror do Estado. Terror dos fanáticos. Terror dos desesperados. Loucura da razão. Robôs e computers. A era eletrônica. AIDS. Hollywood morre de câncer.

Território de convergência para convivência de vários séculos dispares de tradições milenares dos quatro quadrantes, o Brasil evolui a síntese mestiça iniciada à bala, flexa e brasa, com sangue, esperma e senzala, que hoje se manifesta também em cor e forma — os últimos bastiões de resistência do antigo colonizador. O Brasil tem orgulho da música nacional, da literatura nacional, do cinema nacional, da tecnologia nacional, mais ou menos do teatro nacional, está orgulhosíssimo dos sucessos de colonização das novelas globais pelo mundo, continua orgulhoso do futebol nacional, descobriu graças ao "A Moreninha" que tem um baita orgulho do samba e do carnaval nacional, enfim, só está faltando ter orgulho de duas coisas: do Estado nacional (em todas as suas formas, ainda não deixou de ser uma vergonha descomunal, infernal, patológica) e das artes plásticas nacionais.

Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife, Porto Alegre, Belém, Manaus, Brasília, Fortaleza, Belo Horizonte: eis *big cities* desvairadas, contendo tudo ou quase tudo. Todo mundo — até os índios — comunica-se pela linguagem universal da mercadoria. Entre uns e outros, a moeda: bêbada, louca, inflacionada. Mercado: "Vende-se mãe, filho, cão, gato, carrapato, até barata, se aparecer comprador. Era belanos. Versão brasileira do *laissez-faire*: *laissez-dire* e faça-se-puder. Moral da não-moral: declama-se, declama-se, reclama-se. O pivete controla o computador, sonhar virou trabalho e vamos à luta!

Foi em outubro de 1986 d.C. Vernissage de Jorge Barrão no Centro Empresarial Rio, na galeria aberta com À FLOR DA PELE e inaugurada com PSICOTOPOLOGIA DO OLHAR. Eu acabara de chegar de um giro pela Alemanha e Itália e fui ao vernissage do ilustre desconhecido. Conversando com o Alexandre Dacosta, falamos do óbvio: pintura, Serp, viagem, performance, e fiquei sabendo da visitação aos ateliês. Minha espinha dorsal vibrou. Aderi imediatamente ao MOVIMENTO DAS VISITAÇÕES.

II — VISITAÇÕES

Não sei dizer quando começaram, nem tampouco por iniciativa de quem. Sua motivação veio da necessidade gregária de potencialização de forças, e seu curso foi determinado pelos choques e colisões ocorridos em cada visita, gerando-se um plasma de vontade que resultou na proposta: **O que fazer?** Faculdade? Escola? Centro de Arte? Algo como em New York? Como a Academia de Duesseldorf? O que dá pra fazer nesta real?

No Rio de Janeiro, no começo do verão 86/87, inquietávamo-nos com essas perguntas, à medida que nos deslocávamos em visitações pelos ateliês. O confronto nos possibilitava descobrirmo-nos uns aos outros. Não havia nome, nem noção de grupo. A emoção das noites de visitação chegou a piques inesquecíveis, com gargalhadas colossais encerrando polêmicas monumentais.

III — GERANDO A MORENINHA

Alguém do movimento teve finalmente a idéia simples e fecunda que geraria o "A Moreninha". Quer algo mais elementar e primário do que um piquenique de pintores de tradição européia — e além de tudo — francesa? Eis, pois, uma gozada que deu certo: Maratona impressionista em Paquetá "seguindo indicações deixadas por Manet" atraindo público, imprensa e instituições populares para uma concentração em frente à ilha de Brocoió, no dia 1.º de fevereiro de 1987, data de instalação da Assembléia Constituinte Democratizadora.

Foi uma autêntica criação coletiva. De associação em associação (no múltiplo sentido), fez-se o evento histórico com a alegria do inesperado e a surpresa sexy do novo. Das mãos parteiras da imprensa, o Brasil de fevereiro de 1987 tomou conhecimento da nova personagem nacional: A MORENINHA, um grupo de artistas plásticos no fim do milênio. Frederico Moraes, que resiste em atravessar a ponte que nos separa da década de 70, disparou a metralhadora contra o recém-nascido grupo, invocando uma pintora-bruxa mantida oculta, para desejar à recém-nascida notável o mesmo destino proposto por Monteiro Lobato a Anita Malfatti.

Para nós do movimento, a decolagem do nascimento do "A Moreninha" reservou suas surpresas, e como sucede com essas criaturas de tantos genitores, foi acolhida calorosamente por uns e rejeitada por outros. Nas discussões reflexivas, algumas indefinições colocaram em debate questões cruciais do nosso estar nesta época e neste país.

IV — MORENINHA E MORENINHOS

Pleno verão, pré-carnaval. Num mês que antigamente fechava as galerias, Victor Arruda expõe uma jovem artista italiana — Paola Fonticoli — e anuncia a vinda ao Rio do crítico também italiano Bonito Oliva. Para os pais e mães amorosos da Moreninha, foi uma verdadeira dádiva geo-histórica que tal oportunidade se abrisse no nosso horizonte pré-carnavalesco. Afinal, já é clássico: "Quem não gosta de samba, bom sujeito não é", e nós só queríamos provar que boa sujeita é a Moreninha, que nada tem a ver com a Carmélia ou a Jardineira.

Apesar dos impasses constitucionais, ou talvez justamente por isso, fevereiro foi para nós um mês de prática psicográfica. Psicografou-se concretamente muitos neos, inclusive o Neo-concretismo. Partindo-se de uma idéia do Marcio Doctors, chegou-se a uma variação pentagonal, indo de psicografal a psicugrafal. Baixou o Zorro na colônia de férias e preparamo-nos pluripartidariamente para assistirmos à conferência (em italiano, o que no Rio de Janeiro dá quase no mesmo que ser em latim) do inventor do querido termo TRANSVANGUARDA.

Nós não somos mesmo alemães, e por isso mesmo, queríamos todos ser chamados de transvanguarda, um qualificativo adorável surgido na Itália depois que Bonito Oliva, pelos idos dos anos 70, descobriu no Brasil a "transação" ("com o Ney Mato Grosso e no mato", segundo o Rubens Gerchman). Descobrimo-nos os portmenores da história, mas a verdade é que o Sr. Oliva já nessa época deixou no país uma grande dívida de promessas nunca-cumpridas.

No ano passado, o Sr. Bonito Oliva soltou uma verdadeira bomba atômica no mercado de arte do eixo Rio-São Paulo, ao editar a lista dele de transvanguardistas brasileiros. Contrariamente à imagem que vínhamos fazendo de nós próprios, estávamos quase todos excluídos da restrita lista do Sr. Bonito. Entre os artistas, emudecidos de pasmo, quase se podia ouvir a indignação: E eu?! onde foi parar o meu rótulo?! Aliás, a edição dessa lista soberba foi acompanhada de uma coletiva surpreendente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde a única unidade possível e aparente era o arbítrio do Sr. Bonito Oliva, que, para aturdimento geral, apresentou de uma só cajada três gerações sucessivas de transvanguardistas brasileiros, sorteando dois artistas da geração 60, três da geração 80, dois da geração 70 e mais o pintor Vitor Arruda, antes mais conhecidos nos meios cariocas como marchand e galerista e que — enterrada a “transvanguardia” italiana — era, nessa exposição, revelado pelo Sr. Bonito como o desencadeador do transvanguardismo mundial — e como diria o filósofo: antes tarde do que nunca!

Sem dúvida embalado por tão suculenta porção de crítica — e quem não ficaria encantado com tanta pizza? — Vitor Arruda convidou o ilustre crítico para mais uma conferência no Rio de Janeiro, desta feita no palco da sua própria galeria, a Saramenha. Diga-se de passagem que no movimento das visitas, todos éramos absolutamente desrotulados do ponto-de-vista da transvanguarda do Sr. Oliva. Então, psicografa daqui, psicografa dali, entrou em ação o “A Moreninha” na conferência do vetusto crítico, vindo a dar origem aos “Moreninhos.”

V — A MATERIALIZAÇÃO DOS MORENINHOS

Não houve fotos. Havia um equipamento de vídeo, operado por dois jovens que olhavam atônitos para a platéia — o show — e só deviam filmar, no entanto, o crítico rubro de calor e paixão irada, que lia do espaldar de sua cadeira um discurso didático, mas de difícil acompanhamento — por ser em italiano, sem intérprete e estar acontecendo no Brasil, no Rio de Janeiro. O crítico estava visivelmente contrariado lendo o seu discurso à mesa da galeria, postado na frente de um quadro abstrato-expressionista com a gestalt de uma banda de bacalhau sobre fundo negro.

A platéia ocupava todo o espaço da galeria e espalhava-se pelas adjacências. Ela começou a se formar muito cedo, e apenas quando a quantidade de público superava todas as expectativas e a impaciência se alastrava, foi dado oficialmente início ao evento, com a entrada em cena dos Srs. Oliva e Arruda. O primeiro vinha indignado, e o segundo — irado e apavorado — apelou para votação: “deixa o crítico falar primeiro ou não deixa?” Todo mundo queria que o crítico “falasse primeiro”, principalmente nós, que começávamos a ser os “Moreninhos”, ainda sem sabê-lo — éramos, até então, apenas os autores pintores do “A Moreninha.”

Do meu lugar, na primeira fila, eu estava apaixonado pela câmara de vídeo quase ao meu lado. A minha personalidade mega — ou seria a minha orelha beta? — estava imaginando que o cinegrafista entraria em ação, filmando tudo e todos, tão logo a grande estrela da crítica dell’arte italiana adentrasse o recinto, e de fato, os refletores foram ligados para o conterrâneo de Virgílio, porém por determinação do produtor do vídeo — o próprio Vitor Arruda — a câmara não se moveu uma vezinha sequer para a platéia. Apenas o busto do crítico lendo

o seu discurso diante do quadro com gestalt de bacalhau foi filmado e registrado. Para a platéia, necas de câmara, necas de luzes, necas de história filmada.

A galeria, ao impor a postura cinematográfica dos documentaristas palacianos, certamente prestou honra e homenagem ao cartesianismo estrito do baconiano crítico, pagando entretanto o preço de boicotar-se a si própria, recusando-se a registrar um evento que afinal se tornou célebre e cuja documentação em vídeo — que hoje seria propriedade da galeria — só cresceria em interesse e valor com o passar do tempo.

VI — SAMBA E ESTRATÉGIAS

Finalmente: o que é? O que será o “A Moreninha”?

Primeiro há que distinguir entre “A Moreninha” e “os moreninhos”. Estes, somos nós, os criadores desta ORELHA, que somos profissionais das artes plásticas conhecidos de uns e de outros. Quanto à... ao “A Moreninha”, só se sabe ao certo que ela (ele) é um imenso ponto de interrogação. Tal qual entidade de macumba ou espiritismo, ela (para usar a linguagem de terreiro) “baixa” em certos dias e certos ambientes, estando em curso desde já a metafísica discussão sobre o sexo do “A Moreninha”, o que explica a minha insistência em empregar o nome “Moreninha” na forma neutra de “o a”, que poderia ser grafado (criando uma complicação tardia para a língua) por uá.

Uá Moreninha não é a mera soma de nós que escrevemos e publicamos esta uá Orelha. Nas nossas reuniões, geralmente abertas, uá Moreninha nunca comparece, sendo nós mesmos que falamos sobre tudo, principalmente sobre uá. E uá é forte, forte, forte, de tal forma que nossas palrações e querelas também são fortes, fortes, fortes. E nessa força toda, percebe-se claramente que alguns encontros feitos pelos moreninhos no caminho de uá Moreninha indicam direções de tendência universal passando pelas geodésias do Rio de Janeiro, isto é, estratégias de pensamento e ação com alta probabilidade de êxito, aqui definidas como GEODEMAS.

VII — OS PRIMEIROS GEODEMAS DE UÁ MORENINHA

- a) O conceito beuysiano de performance como “plástica social”;
- b) a herança neo-concreta, principalmente a obra consubstanciada no Projeto HO;
- c) o CURVISMO como hipótese de síntese entre geometria e gesto;
- d) a organização das artes plásticas em nível de comunidade, para conquistar o que é de direito e de seu setor específico;
- e) assunção plena do fator multi;
- f) nascimento da consciência vênus: adeus Descartes: existo porque faço o que sou;
- g) a consciência é geo-histórica, o espaço é tetra, o tempo é relativo e diferenciado, a cultura é latino-brasileira, a arte de agora somos nós e revolução é só isso: TUDO;
- h) só para lembrar: de HUMANIDADE.



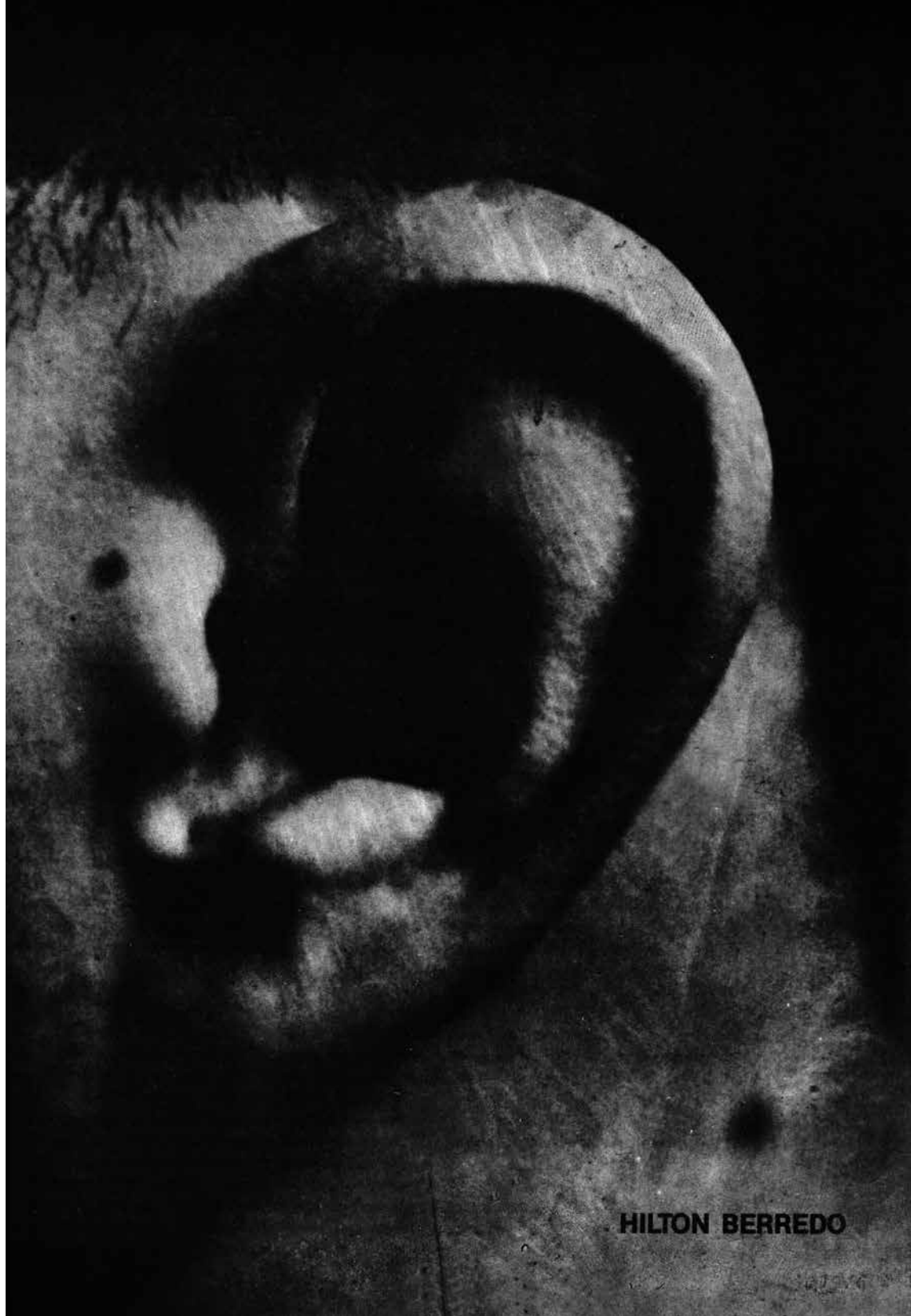
ALEXANDRE DACOSTA

NASCE UM ANJO OBLÍQUO

The image shows a musical score for the poem "Nasce um anjo oblíquo". It features two staves of music that are rotated 45 degrees clockwise, forming a large 'A' shape. The left staff contains the lyrics "ÍNDIA" and "FÊ-NEA". The right staff contains the lyrics "DE CABELOS NEGROS" and "I-DE-O-FÁ-GOS". Below the rotated staves, there is a horizontal staff with the lyrics "ÍN-DIA" and "MO-RE-NA". The music consists of simple rhythmic patterns and notes.

ÍNDIA
DE CABELOS NEGROS
QUE TENDEM A CRESCER QUAL COMETA
AO MOVIMENTO DO AR
ETERNAMENTE
FÊMEA
MÍNIMA SEMENTE
GERANDO MUITOS FRUTOS-FILHOS
IDEÓFAGOS
PRÁTICAMENTE PLÁSTICOS
MORENA
SIENA EPITELIAL
AMARELO
SOL DE CÁDMIO
REFLETE NO METAL -
BORRACHA
PURO GESTO
DA
CONSCIÊNCIA
SOM
VIBRA
O TÍMPANO
ÍRIS
DA
O
R
E
L
H
A

primeiro esboço do poema "Nasce um anjo oblíquo"



HILTON BERREDO

O DIA QUE A MORENINHA ME FEZ FALAR

Essa é uma história que tem dois personagens principais: um grupo de artistas e uma aparição, a Moreninha.

Certo dia um grupo se reuniu para falar de arte. Resolveram que, para começar, falariam sobre o trabalho de cada um do grupo. Era um grupo fechado de pessoas abertas. E, para algumas pessoas, isso era bom e suficiente. Outras, aguardavam, no fundo de seus corações, a aparição de algo mais além. Sabiam lá o quê. Eram pessoas que não queriam apenas falar de arte, mas falar, juntos, a partir do lugar da arte.

Um dia, sem avisar, apareceu a Moreninha. Apareceu assim, simplesinha, num vestidinho de chita, numa reunião até bem pouco comparecida. Logo acorreram todos para saber do que se tratava. Maravilhados, sussurravam que a Moreninha havia aparecido dizendo palavras enigmáticas:

“Devora-me ou decifro-te.”

Imagina! Uma frase dessas num vestidinho de chita!

Virou-lhes as costas. Todos lhe seguiram e mais alguns: tinham virado um grupo aberto de pessoas abertas. Moreninha foi ao cais Pharroux e tomou a lancha para Paquetá. Foram-lhe atrás. Quem sabe, lá ouviriam o enigma da Moreninha. Mas... nada! Moreninha, a despeito de todos os hinos adulatorios que em sua honra entoavam, nada dizia. Apenas morenava-se impressionisticamente sob o sol das câmaras de TV. Moreninha era notícia e seus seguidores voltavam desolados para casa: “Sei lá o que eu fazia de cavalete na areia”, diziam uns. “Foi divertido”, diziam outros, enquanto rolava toda uma discussão sobre o significado do evento.

Alheia, Moreninha fez com que lhe seguissem a um programa cultural. Afinal, não era possível passar a vida se dourando ao Sol da História, quando a agitada noite cultural prometia apontar-lhe o futuro.

Mas, brejeira, desajeitada, incomodou muito com seu vestidinho de chita a gente culta e elegante que foi ao programa. Depois, coitada, não entendia nada e pedia explicações.

Ela parecia achar aquilo tudo muito esquisito. A explicação partiu do famoso crítico internacional:

“Esquisita, aqui, é a senhora com esse modelito atrasado, anos 50, que coisa

mais demodee. Não vê que estou aqui apresentando minha coleção outono/inverno 87? São modelitos espirituais que, definitivamente, não cabem em clientes do seu nível!”

Dito isto, ficou evidente a inconveniência da Moreninha naquele ambiente que, no entanto, insistia e acabou ganhando um violento tapa na orelha.

Aí aconteceu coisa estranha: a orelha foi crescendo, inchando enquanto minguava-lhe todo o resto do, corpo para desespero de seus seguidores, que viam ir por água a baixo suas esperanças de ouvirem da Moreninha seu enigma. Era 30 de março, data de nascimento de Van Gogh, quando, cansados de esperar nova mutação da ex-Moreninha, chegaram à conclusão mais óbvia de que a orelha precisava ouvir.

Instado, mais uma vez, a pensar e a falar sobre arte, pus-me a pensar sobre os acontecimentos e concluí que a arte é, realmente, coisa estranha.

Para começar, possui essa dupla existência como coisa fruível e coisa possuível enquanto objeto em si, diferentemente de Teatro, Música, Dança, Literatura ou Cinema, cujo comércio se dá muito mais por sua reprodutibilidade. A Arte também é reprodutível, mas seu comércio se dá pela coisa em si. A reprodutibilidade da Arte, para além de suas implicações metafísicas, é aquilo que permite, de maneira mais imediata, sabermos o que se passa na Europa ou nos Estados Unidos. Permite também, é claro, que um cidadão novaiorquino acompanhe o que fazem os artistas em Milão.

Existe, porém, uma grande diferença entre a relação que se estabelece entre o cidadão novaiorquino e o artista milanês e aquela que se dá entre o leitor brasileiro e o mesmo artista italiano. É que o cidadão novaiorquino e o artista milanês se inserem, desde o início desta década, no que chamamos de Mercado Internacional de Arte.

Para ambos, uma revista como Flash Art, por exemplo, é um eficiente instrumento de estímulo à troca comercial. O artista italiano sabe que circular naquela revista é sinal de que estará, se já não estiver, circulando dentro em breve nas galerias da Europa e dos Estados Unidos. O que significa um confronto imediato e necessário com os artistas daquele circuito. Confronto é uma palavra-chave. Sem confronto não há Arte. Há, talvez técnica ou psicologia artística, mas não Arte. Arte é luta. Luta pelo estabelecimento de posições, de diferenças, motores do conhecimento. Daí a necessidade da Crítica.

Privado da possibilidade de confronto, o leitor brasileiro, ao folhear uma Flash Art, não o faz de maneira substancialmente diferente do que o faz ao folhear a revista Amiga. Entre ele e aquele artista de Milão o que se estabelece é o vácuo. O lugar do vácuo torna-se, logo, o lugar do desejo. A leitura da revista ou a notícia da realização da Documenta de Kassel provocam em mim o desejo de participação nesse grande confronto, cujo lugar é o Mercado Internacional de Arte, o grande acontecimento da Arte Ocidental neste fim de milênio e, para nós, brasileiros, acompanhantes marginais de seus processos, nossa grande questão.

Por essa perspectiva de desejo de participação, podemos enxergar na História de nossa Arte recente quatro grandes momentos. Primeiro, a Arte Acadêmica com sua Metrópole Parisiense e nossa mimesis de seus mecanismos. O pressuposto básico era o de uma linguagem única tratada, aqui e ali, com acentos locais. Depois, a Utopia Modernista de um mundo racional descortinado pela

Arte. Com as guerras, o relativo isolamento das Nações e seus esforços de encontro das línguas locais no lugar do racional. Nossa melhor resposta: a Antropofagia. Nada mais perfeito. Após a Segunda Guerra, os estertores da Utopia, o projeto racional ruindo. No Brasil, primeiro o Concreto: amarrando o mundo na camisa de força da uniformidade. Finalmente, a ruptura Neo-concreta e sua principal descoberta: o irracional como simulacro da racionalidade e o racional como advento da irracionalidade. De que outra forma abordar os Parangolés? Vivemos hoje um quarto momento ainda tímido e difuso, porquanto novo. Um momento, talvez de Hiper-modernidade quando o máximo que a Arte pode fazer é esforçar-se para parecer Arte.

No primeiro momento, a Academia brasileira, respaldada, inicialmente pela Coroa Imperial, seguia o modelo formal sediado em Paris. No segundo, espatifava-se a Metrópole e é preciso cuidar das línguas locais. No terceiro, a Metrópole passa, temporariamente, para Nova Iorque, enquanto aqui esforça-se por se constituir um mercado interno. No quarto, internacionaliza-se a Metrópole e o Brasil, que mal consolida seu mercado interno, prepara-se para o embate externo. A época é, portanto, de preparativos. Temos falado de Brasil mas, dificilmente, chegaremos lá sozinhos. Somos Latino-América, a despeito de estarmos de costas para ela. Com que estratégias atingiremos o mercado internacional? Essa, a nossa grande questão por onde surge, enorme, o buraco de nossas relações internacionais.

Um buraco sobre o qual é necessário agir sem ingenuidades e sem dar margem às espertezas que de nossas ingenuidades se aproveitam. Dois exemplos disso. Primeiro:

Há cerca de dois anos, quando da última Bienal de São Paulo, esteve aqui o Sr. Schneckenburger, curador da próxima Documenta de Kassel. Os artistas se agitaram. As galerias mais dinâmicas tentaram seus Lobbies. Uma delas garantia que seu principal artista já estava incluído e alardeava: "Depois disso nem mesmo nós poderemos comprar seus trabalhos". 1987. Na lista da Documenta nenhum Sul-americano. O curador justifica: "O contexto Latino-americano é outro."

Ora, a Documenta de Kassel é o mais importante instrumento do Mercado Internacional de Arte, do qual a América Latina não participa. Não é um instrumento burro, simples mantenedor do status quo do Mercado, mas um instrumento de renovação, apontando novas tendências.

Ingenuidade de quem acreditou na tal galeria, que forçou, com isso, a ascensão dos preços de seu artista no mercado interno. Um segundo exemplo: Achille Bonito Oliva, desembarcado no Brasil como infalível apontador de tendências, recebido pela Moreninha com as orelhas de burro de quem ele pretendia enganar.

Para entender o fato é preciso contextualizar o crítico.

Na Europa, Oliva é um bem-sucedido crítico, ainda que questionável, a serviço da dinâmica do Mercado Internacional. Em meados da década de 70, descobriu, num pequeno grupo de patrícios seus, os astros potenciais de uma virada no jogo da Arte internacional. Interpretou-lhes os trabalhos e cunhou o rótulo Transvanguarda. Com seu prestígio, publicou livros e artigos em revistas internacionais, preparando-lhes o caminho do sucesso. Todos ganharam bastante dinheiro e hoje têm trânsito livre nas melhores galerias, coleções e museus do mundo. Naturalmente os italianos não estavam sozinhos. Faziam parte de um mesmo contexto que os alemães, os americanos ou os holandeses. Bonito Oliva também não estava sozinho. Confrontava-se com outros críticos, dispu-

tava espaços nas revistas, era instigado a definir suas idéias com clareza. Foi bem sucedido.

Em finais de 1985, quando a Transvanguarda estava bem estabelecida e seu Mercado já pedia novos nomes, visita o Brasil pela segunda vez após uma década e põe o dedo no buraco: "O Brasil está isolado. É preciso intercâmbio entre as galerias". Logo coloca-se no lugar de quem vai se esforçar pela promoção desse intercâmbio e ganha espaço no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para a curadoria de uma mostra de transvanguardistas nativos. O Brasil na carona de um bonde ultrapassado... A geração de Gerchman denunciou a manobra do crítico. Pela segunda vez acenava com uma promoção internacional que nunca viria.

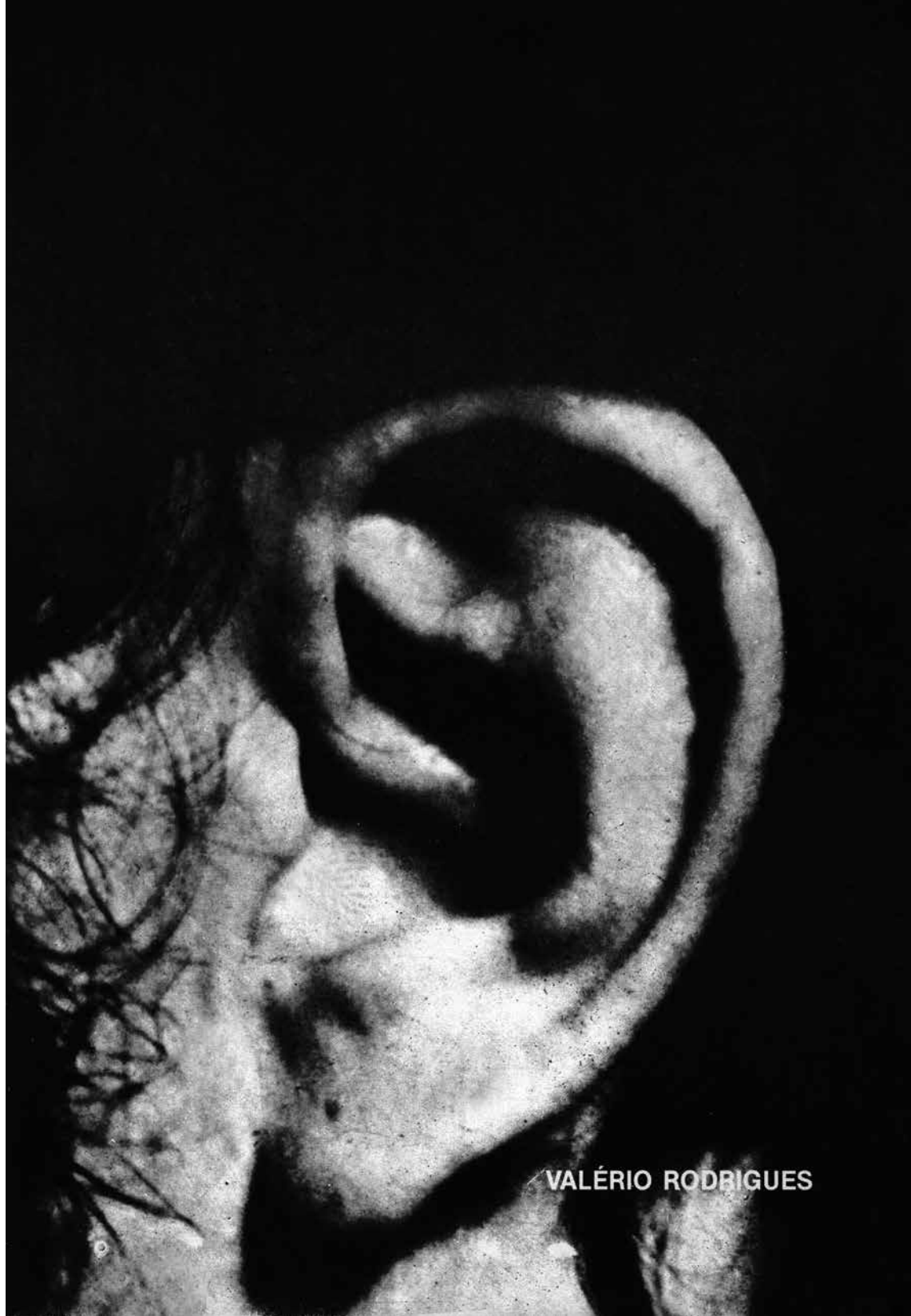
Em janeiro de 1987 volta ao Brasil e, mais uma vez protegido pela retórica do intercâmbio, revela, aos olhos espantados da Moreninha, o tamanho real da troca que nos propõe:

O ilustre visitante trazia no bolso do colete a exposição de sua namorada, Paola Fonticollì, uma artista de menor expressão que embarcava na onda promocional de seu Progetto Dolce. Não se tratava de Bianco, Gallo ou Checcobelli, artistas de maior talento, que já circulam nas melhores galerias de Nova Iorque, cujos trabalhos, sintomaticamente, sequer foram projetados durante a malfadada palestra do crítico. Quem oferece tão pouco não pode estar pensando seriamente em estabelecer relações internacionais decentes. Para o Brasil, o saldo foi ver incluído o dono da galeria onde expôs Paola Fonticollì numa exposição coletiva em Milão, segundo se soube pelos jornais...

A Moreninha disse não. Definitivamente não é esse o nível de diálogo que queremos com o exterior. Não nos interessa ouvir o que Oliva tem a dizer porque seu discurso é mera confeitaria mistificadora. Para abordarmos o Mercado Internacional, é preciso uma discussão séria, longe de fáceis simplificações. Uma discussão que não pode ser exclusiva de artistas, devendo envolver todas as partes implicadas e explicitar claramente seus interesses e responsabilidades. O que pode o governo? O que podem os museus? O que podem os colecionadores? As galerias? Os artistas?

Está lançada a idéia de um seminário nacional sobre a questão.





VALÉRIO RODRIGUES

"Simulação"

Valério Rodrigues

FÁBRICA DE PIOS DE CAÇA

GASTÃO PIMENTA COELHO & IRMÃOS (Sucessores de Maurílio Coelho & Filhos)

18/10/1977



jurití 130,



urú 150,



macuco 200,



idem



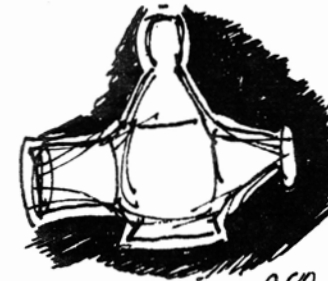
inhambú 320,



inhambú açú



idem paulista



capoeira 280,



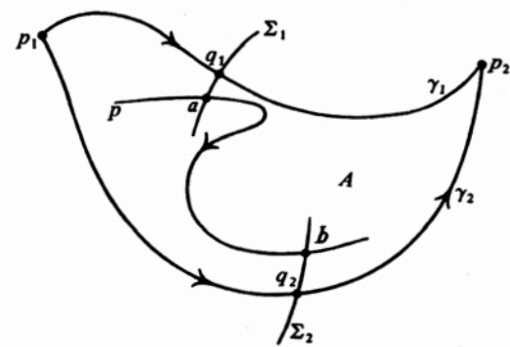
desportistas 130.



cadorna 185.



macuco extra 200.



Introdução aos sistemas dinâmicos / Jacob Palis Jr. e Wellington de Melo

VENDAS A NÃO COMERCIANTES

Regressas pe'o REEMBOLSO POSTAL, com aumento de 20% sóbre os preços desta tabela, mercaderia entregue no destino sem despesas.

Sómente aceitamos encomendas dos modelos constantes desta tabela

presente tabela anula as anteriores e poderá ser alterada sem prévio aviso.



LUCIA BEATRIZ

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

Nº 0002

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

Nº 0006

HISTÓRICO		ENTRADAS	HISTÓRICO		ENTRADAS	SAIDAS	
<p>Vocês podem me fazer que o caixa fecha para todos...? Sei lá, talvez seja melhor... a falta de tempo ocupada pelo grande estapeado dado ao laxo. Hoje nada sei de nada "o caixa" mas para encerrar mais para um fequero... a respeito do que pode ser a ser o grupo do "movimento".</p> <p>Me perguntaram sobre o que é o movimento para mim e como isso se relaciona que eu colocasse o que penso. Por escrito, se quiser, relato.</p>			<p>Seria a movimentação...? Não seria uma coisa para ser feita com muita calma e com muita paciência para não ficar bem desajustado? Ela é grande, ou não? Talvez eu não? Quem sabe não seja? Mas seria uma coisa...? Talvez seja uma coisa...? Talvez seja uma coisa...? Talvez seja uma coisa...?</p>				
<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>		

HISTÓRICO		ENTRADAS	HISTÓRICO		ENTRADAS	SAIDAS
<p>"movimento" e "caixa" não são a mesma coisa, mas aqui na Terra onde se desam...? Talvez seja...? Talvez seja...? Talvez seja...?</p>			<p>é meu trabalho. Para mim a movimentação continua e continua presente no mesmo dia de...? Talvez seja...? Talvez seja...? Talvez seja...?</p>			
<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

Nº 0004

MOVIMENTO DO CAIXA

12 DE MARÇO DE 1987

Nº 0007

HISTÓRICO		ENTRADAS	HISTÓRICO		ENTRADAS	SAIDAS
<p>Bem acho que se eu tivesse feito a movimentação e muito mais ela não deve ter saído da Dona. Mas, mesmo assim esqueci e não mesmo ela fez com anos mais...? Talvez seja...? Talvez seja...? Talvez seja...?</p>			<p>Bem, eu acho que esquecendo, talvez de uma coisa...? Talvez seja...? Talvez seja...? Talvez seja...?</p>			
<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	

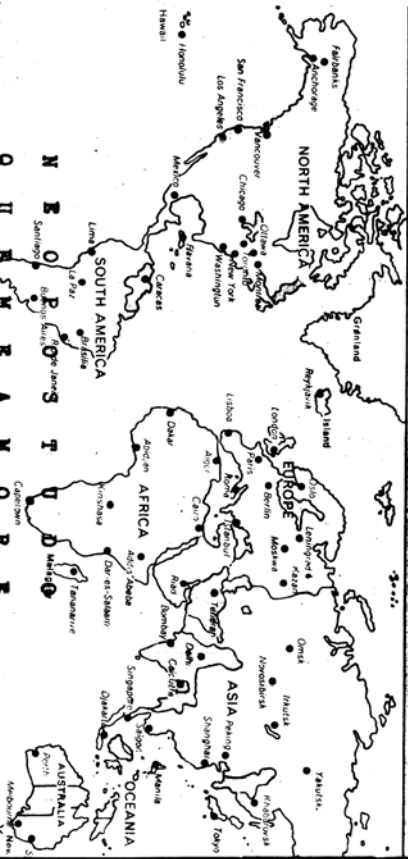
HISTÓRICO		ENTRADAS	HISTÓRICO		ENTRADAS	SAIDAS
<p>em movimento porque não? Talvez não em frente e ele não como...? Talvez seja...? Talvez seja...? Talvez seja...?</p>			<p>em movimento porque não? Talvez não em frente e ele não como...? Talvez seja...? Talvez seja...? Talvez seja...?</p>			
<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	<p>DETALHES DO SALDO</p> <p>DINHEIRO</p> <p>CHEQUES</p> <p>VALES</p> <p>SELOS</p> <p>TOTAL DO SALDO</p>		<p>A TRANSPORTAR TOTAIS DO DIA C/5</p> <p>SALDO ANTERIOR C/5</p> <p>SALDO ATUAL C/5</p>	





ANDRÉ COSTA

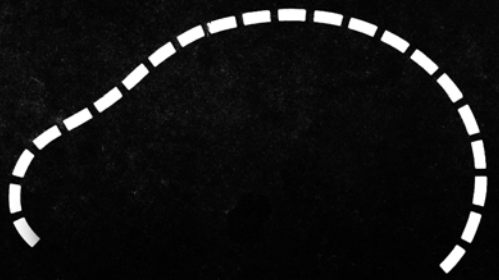
11h - 10h - 9h - 8h - 7h - 6h - 5h - 4h - 3h - 2h - 1h - 0h +1h +2h +3h +4h +5h +6h +7h +8h +9h +10h



fusi orari
 fusos horarios
 tizonek
 tizones
 tizones
 tizones

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22

S E M N A C I O N A
 L I S M O S E C O M
 T O D O S I S M O S
 M O R E N A T R A N
 S M O D E R N A M E
 M A T O A O S P O U
 C O S C A O S F I M
 A N D R E C O S T A





CRISTINA CANALE



JOHN NICHOLSON

Something clear to me about living at the end of this century is that it is a tremendous struggle to comprehend any string of events, collective experience, or happening, when one uses the conventional wisdoms and tools that fall most readily to hand.

So much a flow of information floods so all at once. Indiscriminately, and to such a degree of saturation, that ordinary perspectives of history, time, and place are woefully inadequate to understanding. The machine accelerates notwithstanding and has been going this way for so long now that there are no effective means for understanding it, much less any way of stopping it or even slowing it down.

In cultural circuits, an old and tired question is currently fashionable again. What is the use of art? Well, relative to the great machine, art provides a few jobs more, refreshes the general ongoing and overpowering decoration, and even contributes in a minor manner to the exchange of cash. While literature entertains, science pumps in technology: the machine huffs and puffs in myriad ways. Voracious urbanity replenishes and evolves by way of urbanity as opposed to insight.

O quê a Moreninha tem a ver com isso?



RICARDO BASBAUM

APONTAMENTOS SOBRE A MORENINHA

Da primeira vez
Foi tão bom
Na segunda
Muito melhor

(cantar ao som de Bossa Nova)

O que eles não entendem é que já está aqui o que deveria estar lá, mudando apenas o espaço, pois o tempo é o mesmo e então muitas das antigas diferenças que estruturavam as mentes na forma totalitária foram abolidas, significando como sempre que o fogo e a luz eletrônica, por mais primitivos que sejam, moldam-se aos minutos de cada época e com isso eles passam a ser nós (evitando o espelho) conquanto que a terceira pessoa multiplique-se e esqueça de ser (nós) única, eles (espelho sobre o mar).

Quem é essa mulher?

... no momento do amor suas mãos acariciam-me
... no dia seguinte não me reconhece mais
... diz que em nove meses é capaz de dar à luz
... nunca foi capaz de um desmaio prolongado
... afirma ser solitária
... vai ao Maracanã para ver os refletores do estádio
... cria galinhas
... observa sua sombra curvar-se, enquanto o sol se curva

Existe essa mulher?

Eu vi. Soube que anteontem foi vista. Esperam sua chegada em seis semanas. Sua morte não foi confirmada. Dizem que já está na cidade. Deixou sua voz na secretária eletrônica. É ignorada pelos colunistas sociais. Passou correndo por mim, empurrou-me e deixou-me no chão. Nunca corta os cabelos. Viram-na passear com cachorros. Pediu dinheiro para um prato de comida. Não voltou.

- Olá! Eu sou a morena.
- Olá! Já a esperava. Cerveja?
- Hoje não quero beber, obrigada.
- Perdi o sono esta noite.
- Gritei seu nome esta noite.
- Eu também!... escute, estou muito impressionado com seu rosto. Deixe-me seu telefone, endereço, local de trabalho... sei lá. Qualquer coisa que permita que nos comuniquemos novamente para marcarmos um encontro.
- É maquiagem seu bobo! Antes que eu me esqueça: deixe o Seu telefone. Eu entrarei em contato contigo.

Quantos nomes
eram tantos
Quantos nomes
nunca tantos

(cantar ao som de rock'n'roll aos gritos)

Vi-a pintando. Na chuva. Nesse momento ela declarava amores e ódios. Quer desesperadamente (mas com elegância) fugir da grande tela em que tornou-se o mundo, com sua gigantesca repetição de imagens, que são mais ilustrações de um passado acessível a todos através dos livros de história da arte, do que criação genuína. E criação genuína — canta a menina — é aquela que coloca-se de forma crítica frente ao sistema em que pretende inserir-se. Insere-se por transe, hipnose, por habilidades de sua personalidade feiticeira (essa é a Morena!), driblando rejeições. E depois nada mais permanece igual. Nada é o mesmo, a partir daquele momento (algo rompeu-se?). Em seguida vai pra casa dormir, pois sabe que muito depois de amanhã tudo será o mesmo, novamente. Os analistas, ao contrário, divertem-se e riem com as descobertas, enquanto ela dorme. Ela pensa muito. Acha ser possível, ainda, pintar — exigiu que escrevesse isto — embora pense que somente a tela como suporte para a pintura é muito pouco, neste final de milênio. Ela fala que a pintura é possível e válida apenas se invadir o espaço do pensamento, tomar parte de idéias — não ilustrando-as, mas materializando-as. Pois o que materializa-se prova sua possibilidade de existência, e isso é incontestável. Se está aqui é porque as circunstâncias que envolvem e constróem o contexto (a imensa teia de todos os sistemas, todas as dimensões, o conhecido e o desconhecido) permitiu que essa lacuna fosse aberta e se inserisse nela tal realização. A pintura segue sendo material, objeto. Pode até expressar-se numa tela (se a circunstância exigir): mas esta tela ocupará um outro espaço, uma outra fronteira, outra encruilhada de forças. Ela deu uma risada. Ela adora rir.



a dúvida sim
sim retomar o não
mistério de ouro
enigma — a — a — ó

(cantar ao som de cânticos rituais)

3:30 horas da manhã
depois de esforço e concentração, consigo localizar sua imagem.

Eu gosto da Moreninha quando ela olha para mim. Quando pisca o olho direito. E depois o esquerdo. Ela deixa as saídas abertas, pois ela abriu portas para que eu passasse. Eu agradeço. Eu ajudo. Eu participo. Eu vou para a cama com ela. De noite conversamos nos calçadões e pela manhã vemos o sol nascer. Que saudade... que delícia... que vontade. Perguntas que fazem pensar, ela me trouxe sob o tapete (foi para isso que ela puxou o tapete). As respostas ela diz que ficam para a noite seguinte. Para a noite seguinte. Para a noite seguinte. Até o infinito. A menos que surjam aqueles indivíduos que sempre surgem desejando amarrar os burros nos postes, muito antes de perguntar aos burros e observar os postes. Antes de amanhecer por completo. Antes dos acasos frutíferos. Antes da voz. Mas aquilo é qualquer coisa de objeto inesperado. Objeto inesperado que colocamos numa caixa com alfaces, maçãs e pêssegos. Etiquetamos e devolvemos ao leiteiro. E o leiteiro por vontade própria devolve para a vaca. Fecha-se o circuito. Curto. Muito pouco fica do que se fala ou do que o prego afundado na parede sob a ação do martelo desejou que ficasse. Mas não se exigem jornais todas as manhãs? Então a mesma mancha vermelha involuntária toma corpo e posse das páginas, exigindo da loucura um pouco de felicidade. Como as companhias de mineração e os empregados que nadam nas águas do garimpo à sombra do ouro, fingindo-se de peixes sob a ação de alimentos que passam à sua frente mas não possuem anzóis que os atravessem. E à noite voltam para as cabanas para sonhar. Houve um que cortou sua orelha para preenchê-la com ouro. Houve outro que preferiu Teresina e Copacabana, de onde poderia fugir para o aeroporto, voando nunca para longe, apenas para outro lugar. Ela não gritou do garimpo. Antes, sussurrou meu nome de dentro de diferentes águas. Suas pernas eram lindas, sereia, rabo-de-peixe. Que sonhem os calendários, que vençam os crediários, que o calor de meu casaco de lã a conforte e descanse, já num apartamento qualquer (ou o meu). As lojas insistem em vitrines, é claro, estão certas disso. O mundo inteiro — incluindo ela — concorda. Eu concordo. Os motores continuam a soltar parafusos, e então chama-se os mecânicos. Esses homens e mulheres divertem-se com os ônibus. Nada como um bar de esquina com refrigerante e sanduíche, do tipo em que os pássaros descem, pousam e levam lembranças para casa. Ou abandonem ninhos pela viagem mais longa de um cardume de pássaros elegantemente organizado em alas, destaques, comissões. O engenheiro burocrático foi esquecido. Encaminhou-se solitário para a mais bela visão que a natureza podia lhe oferecer, largou as tintas naquela magnífica cachoeira, tingiu águas. Lá não encontrou jornais, revistas, apenas fragmentos de um guardanapo pré-histórico, hoje relíquia nos museus da humanidade. E a sombra dessa mulher. Por isso gosto dessa mulher. Tudo isto me diz, esta mulher.

4:50 horas
sua imagem foge, já não posso mais fixá-la. As vozes sussurram... adeus... até desaparecerem por completo.

— Que fome!
— Pegamos o avião?
— Sim.

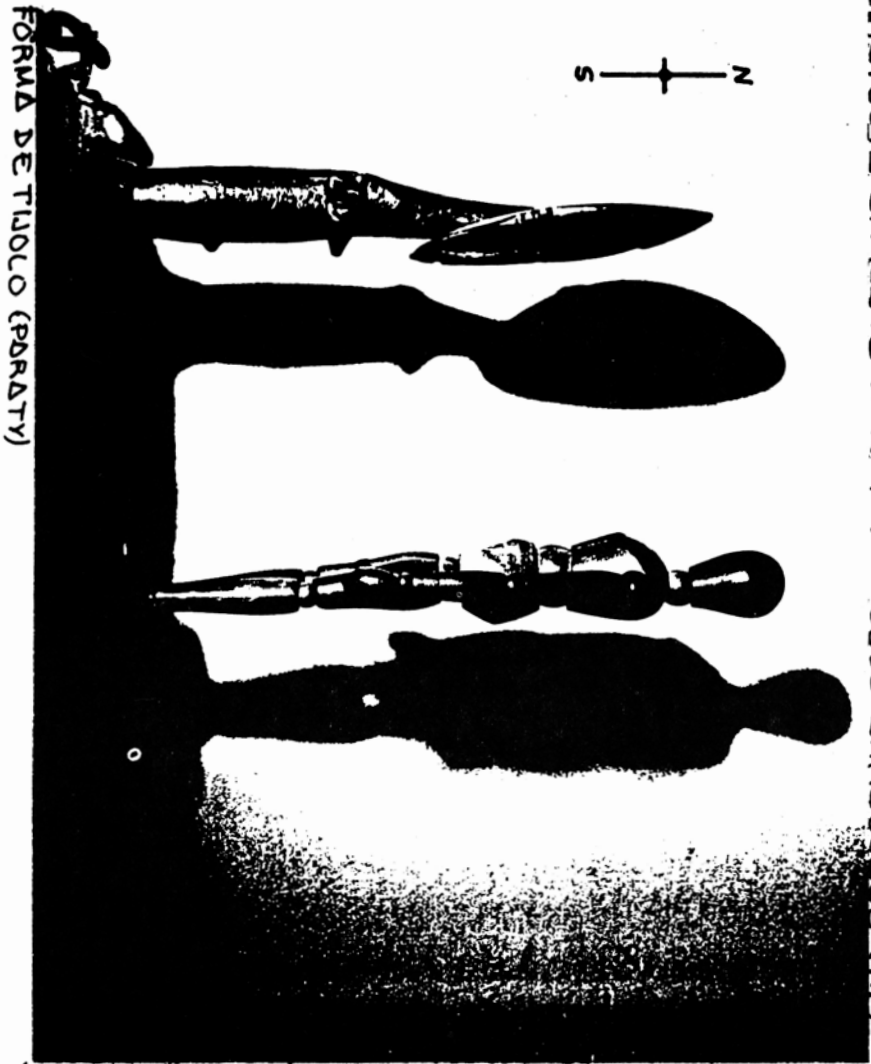


GERARDO VILASECA



CLAUDIO FONSECA

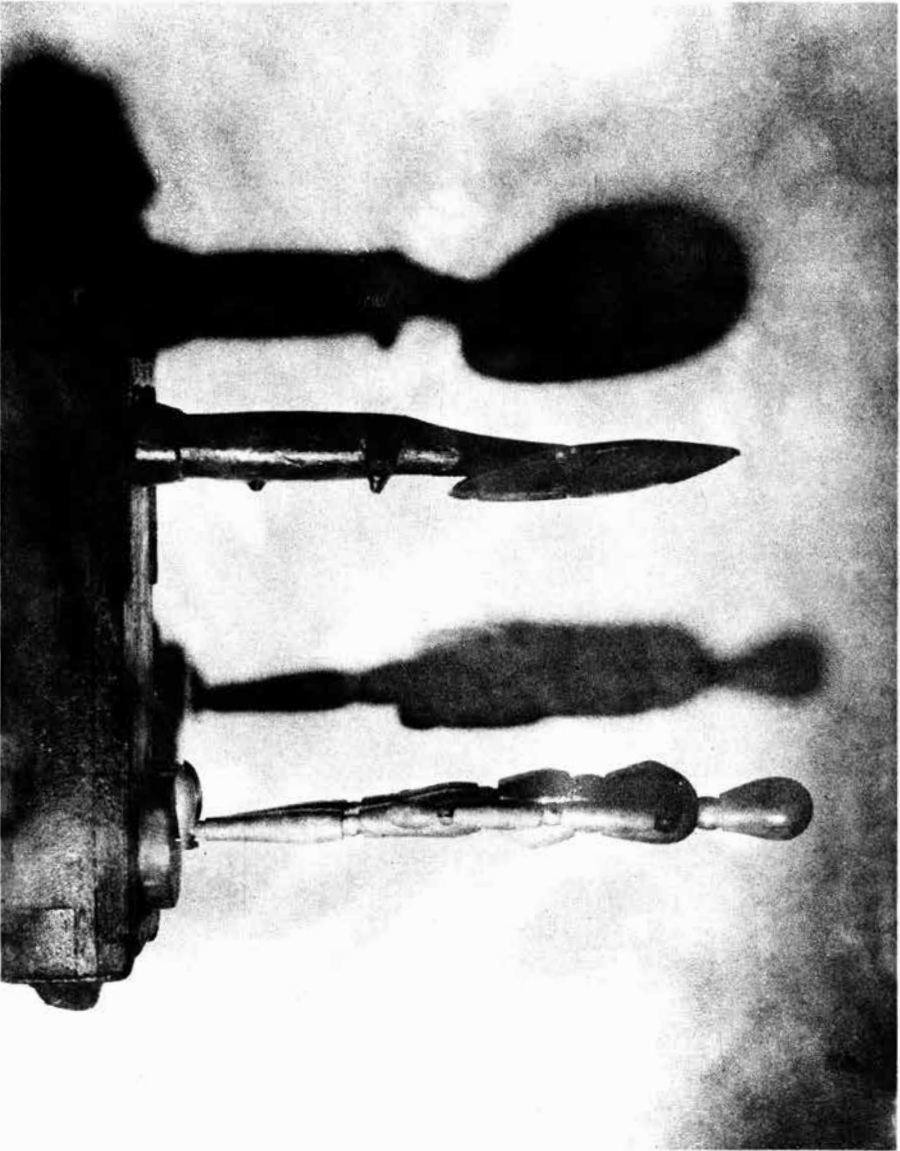
ESTATUETA AFRICANA (GAANCA) / MODELO ARTICULADO (NY)

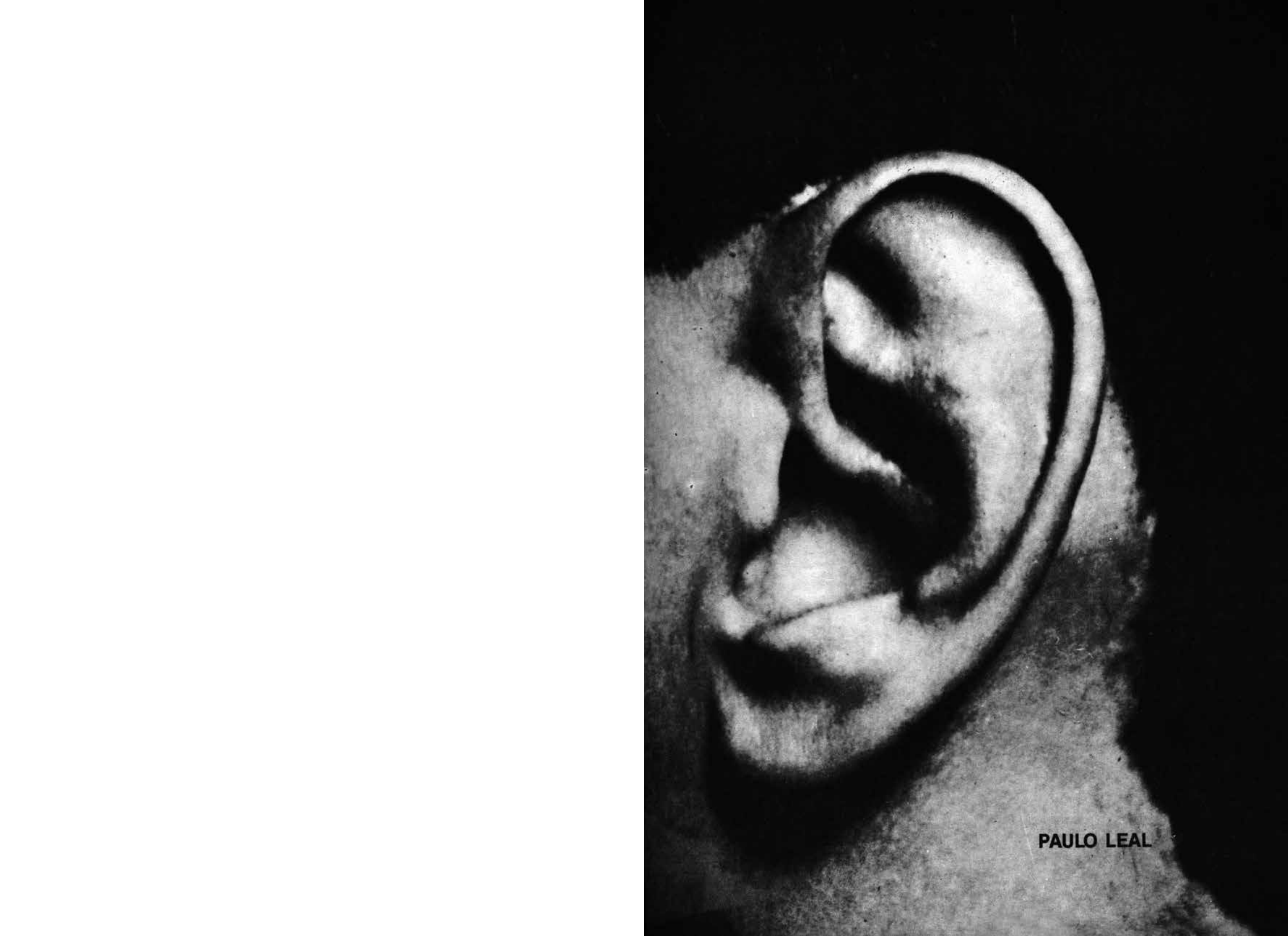


FORMA DE TIPOLO (PARATY)

"MARRIAGE" 1981/85 - MADEIRA 39x36x16 cm

Foto João Bosco





PAULO LEAL



CHUVA



MARCIO DOCTORS

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA INVENÇÃO COMO RADICALIDADE ESTÉTICA DA VIDA

A pretensa necessidade de uma linearidade discursiva que dê conta dos acontecimentos no campo da arte, cria acomodação mental e amolecimento de vontade. E nada pior ao pensamento e ao seu duplo — a inventividade — do que essa situação morna e pesadamente lodacenta do pensamento adormecido e do desejo domesticado.

- Foi a partir dessa constatação que A MORENINHA — mais um estado combativo do que propriamente um grupo — se formou.

Os dois episódios por ela desencadeados, durante o célere mês de fevereiro, revelam essa pulsão. Tanto na ida à Ilha de Paquetá, no dia 1.º de fevereiro de 1987 (quando foi anunciado que a sucessão dos “ismos” da história da arte moderna iria ser devorado em apenas um ano, começando pelo Impressionismo), quanto na intervenção realizada na conferência do crítico Achille Bonito Oliva, em 18 de fevereiro de 1987, o que se criou foi uma situação de desestabilização de códigos. Ou seja, estava sendo proposta uma interferência na linearidade dos pensamentos da história da arte e da crítica de arte, indicando, assim, a possibilidade de uma outra territorialidade, que, necessariamente, implica em redefinição, rearranjo e reacomodação de forças.

Não é mais possível gerar pensamento a partir de um espectro de discursividade dialética. É necessário mudanças de código — interferências — para que aqueles que estão naturalmente habituados a uma determinada direção de acontecimentos, vivam, na carne, a experiência radical da mudança e percebam que houve uma alteração da ordem esperada. Essa quebra de expectativas — esse curto-circuito — é que é extremamente fértil. Induz ao questionamento da territorialidade. Isto é, da origem do pensamento — do lugar da fala. Uma ação desencadeia uma situação. E, uma vez a situação armada, é necessário localizar-se dentro dela; é necessário uma nova ação. O embate artístico, hoje, se dá nesse nível. Isso não deve ser confundido com autoritarismo ou incapacidade democrática. Essa forma de ação é consciência da ação; é maturidade expressiva. É LINGUAGEM-AÇÃO.

O que ocorreu em Paquetá e na Conferência de Bonito Oliva foi exatamente isto. Daí a dificuldade em absorver esses dois eventos enquanto fatos culturais da maior relevância. E o são porque são erupções na superfície dos acontecimentos culturais, de um pensamento que vem sendo silenciosamente gerado por aqueles

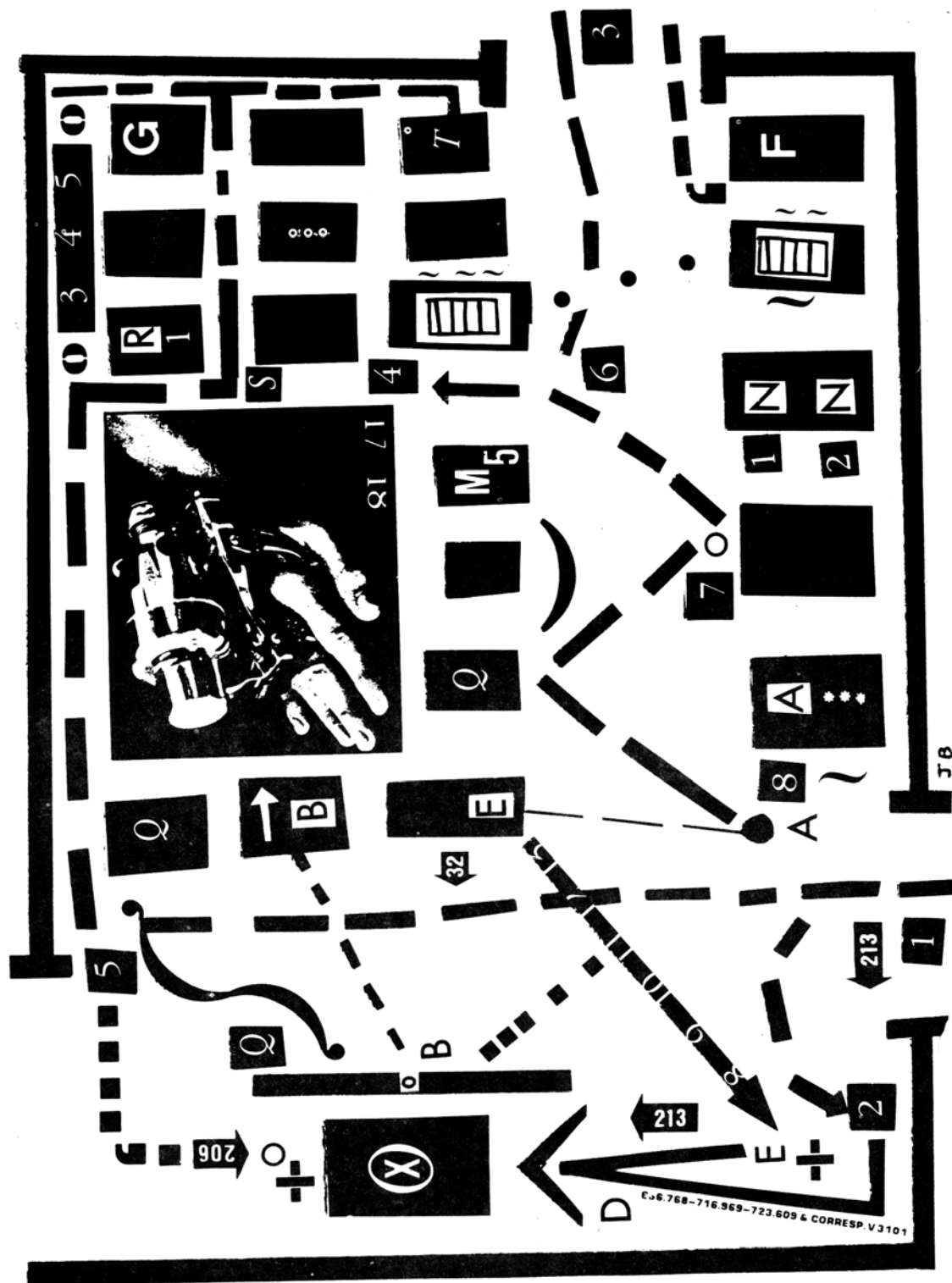
que estão envolvidos com o discurso da visualidade. E perder essa dimensão desencadeadora d'A MORENINHA é negar-se a si mesmo, é desconhecer nossa potência, é desconhecer as artes plásticas enquanto solo profícuo de experimentação do pensamento.

O *front* foi aberto. O que significa retroagir em arte? Pintar, em 1987, no estilo Impressionista? Ou, ainda, distribuir doces e colocar orelhas de burro, durante a conferência daquele que é o Papa da Transvanguarda e que vinha com o objetivo de nos introduzir o último movimento artístico italiano? O que representam essas ações para além de sua estratégia, como forma amalgamada de inserção no circuito discursivo da história e de crítica da arte?

Para respondermos à essa vontade de transparência, é necessário primeiro estabelecer diferenças. Estabelecer diferenças significa não temer o desconhecido e aguçar os ouvidos para perceber os sinais emitidos pelo desejo-ação. Daí o endurecimento e a relutância em se aceitar não propriamente o novo — porque ele sempre nos escapa — mas outras cristalizações que possam ser inseridas na discursividade do saber. Produzir diferenças significa ter uma relação inventiva com o pensamento. Significa — especificamente na crítica de arte — remapear os percursos por onde se espalha a vontade de ação do artista e dar a ele uma territorialidade, ainda que fugaz, para que possa, através de um jogo de espelhamentos, ir incessantemente redesenhando o mapa da arte. Não se trata aqui do novo em si, mas de desdobramentos constantes, de uma geografia mutante do pensamento — de uma territorialidade do tempo. Só assim a história e as histórias do pensamento fazem sentido e se tornam possíveis.

Ao contrário do que se possa imaginar, a atitude humorada d'A Moreninha em comemorar o centenário de um obscuro grupo de pintores impressionistas ou de rechaçar o discurso viciado da transvanguarda, se inclui dentro de um pensamento histórico. Mesmo que sua artilharia tenha sido apontada em direções contrárias às do tempo do movimento histórico tradicional. Mas é aí que está a questão e a primeira diferença que podemos estabelecer. Não se está abdicando da história da arte, mas sim sublinhando um aspecto de permanência de nossa produção artística, que perpassa a massa da temporalidade, que é o humor. Há humor na Antropofagia. Há humor no Tropicalismo. Há humor n'A Moreninha. O que ocorreu foi que, ao invés de se tentar inserir numa perspectiva de linearidade, optou-se por uma fenda que percorresse a profundidade do tempo e criasse sismos no pensamento, provocando uma reacomodação de camadas — uma nova territorialidade. Aqui também A Moreninha negou-se à dialética. Não foi proposta nenhuma síntese, nenhum artifício da inteligência em fazer os movimentos da arte se desdobrarem numa estrutura pendular, cuja extensão alcança, de um lado, a expressão e, de outro, a construção.

O conjunto dessas questões-ações nos leva a pensar-agregando uma nova noção de tempo. A velocidade tecnológica implodiu o tempo da tradição cronológica e nos colocou frente à frente com uma nova produção de inércia. Pensar este estado de inércia que se avizinha na medida em que a velocidade se acelera para além do tempo biológico, é fundamental para que possamos perceber a encruzilhada em que as artes plásticas se encontram hoje, e que, necessariamente, nos levará a uma reinvenção das artes e a absorção do discurso artístico para além dos currais da estética. A fronteira que se procura delinear entre o Moderno e o Pós-Moderno passa por aí. Em outras palavras, diferentes relações de temporalidade implicam diferenças políticas de atitude. E aí detec-



tamos mais uma diferença: enquanto a atitude Moderna é revolucionária, a atitude Pós-Moderna é agregadora.

O artista moderno se acredita agente da história, ou seja, para ele o futuro representa um horizonte de mudanças. Ele acha que é possível mudar o mundo através de uma ação no presente, mirando-se nos exemplos do passado e visando mudanças no futuro. Em outras palavras, acredita na história enquanto ciência de uma temporalidade escandida em passado, presente e futuro. É esse tempo tripartido que ecoa na sua cabeça e molda suas ações. Ele pulsa aí: na experiência do passado, no poder da ação revolucionária do presente e na vontade de mudanças com as quais lhe acena o futuro. Já a atitude agregadora explode com essa temporalidade. Não há mais vontade revolucionária; há vontade de acontecimento — ebulição das paixões. O passado não existe como contingência de fatos que poderão ser ou não agregados em função de sua atualidade. Ele se transforma em caldo histórico, que pulsa na atualidade e que vai sendo reinventado a partir de cada novo acontecimento. Essa atitude não nega as coisas no sentido de anulá-las para criar uma nova realidade, ao contrário, incorpora (agrega) para reforçar sua vontade, para aumentar sua convicção, para aumentar sua potência.

Essa explosão da noção de temporalidade tradicional — que estamos atravessando nesta virada de milênio e que a vontade agregadora traz consigo —, gerou uma série de subprodutos culturais e sub-attitudes, das quais a que nos interessa analisar aqui é a Transvanguarda. Ao não querer discernir uma temporalidade compacta de atualidade de uma temporalidade de passagens, a transvanguarda acreditou e investiu no passado para dar forma a seu niilismo. A sua dura racionalidade apoderou-se do fio da história e decretou o seu fim: já que não há futuro, já que chegamos ao fim dos tempos e das linguagens, ao fim das crenças, só nos resta dizer o já dito: mergulhar no passado e dele sugarmos aquilo que ainda repercute na atualidade e que possa ser expresso em valor de troca. Ou seja, é a vontade da razão absoluta em administrar sua própria falta de sentido; a invenção do sentido da descrença — o niilismo, mas travestido na sua forma mais virulenta: o niilismo-irônico. Ou seja, já que não há possibilidade revolucionária de mudanças, vamos agenciar a morte — o vazio-negativo — para que possamos viver na vida.

Foi contra isto que a Moreninha se insurgiu e que tão poucos perceberam. Ela está ancorada nesta vontade agregadora (fruto do tempo compacto) e repudia o niilismo-irônico da Transvanguarda (fruto dos segmentos falidos das sociedades do Velho Mundo). A Moreninha surgiu de uma necessidade do pensamento estético em pensar sua própria especificidade cultural, mas se configurou numa dimensão ética, por uma opção de estratégia de resistência às múltiplas formas do niilismo-irônico.

Não deixemos nossos irmãos da transvanguarda desolados. Façamos ver que o pensamento da velocidade tecnológica implica uma alteração do vetor da história. Não é possível liberar a atualidade e continuar trabalhando com uma história de verticalidade temporal. Impõem-se uma história horizontalizada. Assim como também não é mais possível trabalhar com uma noção geográfica especializada, o espaço hoje se desloca no tempo e o tempo se sedimenta num território. Estamos nos aproximando de um ponto de anulação — de uma constrição absoluta. E não será o niilismo-irônico que nos dará a dimensão de liberdade ou a linguagem plástica de que necessitamos. O máximo que ele conseguirá produzir será uma forma de anestesia visual, em que tudo se iguala.

porque parte do pressuposto de que vivemos a saturação das linguagens. Se o futuro perdeu sua dimensão visionária e revolucionária, não será o passado que nos dará isso, que não é outra coisa senão o outro extremo dessa mesma extensão. Liberar a atualidade significa trabalhar com uma história originária, que se refaz refazendo-se a cada instante. É indicar que a precipitação do devir não se encontra no limiar do futuro e nem na racionalidade organizada do passado. É ir de encontro ao desconhecido que cada fato novo inaugura por estabelecer um registro absorvível no discurso do conhecimento. É o flanco cego — é a expansão da precipitação que sobra quando da materialização de cada obra de arte.

Esse debruçar no desconhecido — essa precipitação em direção ao imponderável — é onde a arte ecoa e é através desse lugar que ela se faz presente. Nessa noção ética da arte — que implica vê-la como território de estruturação de um saber/ação — há dois flancos limites, que não devem ser confundidos nem com o futuro, nem com o passado, apesar de serem indicações para além da atualidade. Esses flancos trabalham com estruturas abertas e rechaçam as formas estanques e cristalizadas da cronologia tradicional. Eles são: a INVENÇÃO e a ORIGEM. Essas estruturas e pensamento fazem com que a seta da história pare de apontar em uma única direção e, como a seta de uma bússola que perdeu o norte, gira em todas direções até localizar-se. Bordeia, através de um exercício circular, a totalidade do campo.

Essas estruturas abertas indicam campos (territórios pulsantes) por onde o saber pode infiltrar-se esquadrinhando, sem necessariamente enraizar-se como conhecimento. A INVENÇÃO vai incessantemente devorando a precipitação incontrolável do tempo. Age como uma forma de saber/ação que se redefine a partir de cada definição. Imanta-se numa questão (numa indicação) como um corpo que é atraído por outro pela força de seu campo gravitacional. E é nesse encontro que ela se faz dizer. A INVENÇÃO é como se fosse uma extensão de pensamento que se assemelhasse ao universo: pura expansão; pura profundidade. Onde os elementos se sustentam num jogo de imantação que a qualquer momento pode transformar-se em fúria engolidora (pura atração) ou em fúria eliminadora (pura expansão). É nesses movimentos de cristalizações eternas e fadadas ao desaparecimento que a INVENÇÃO se dá.

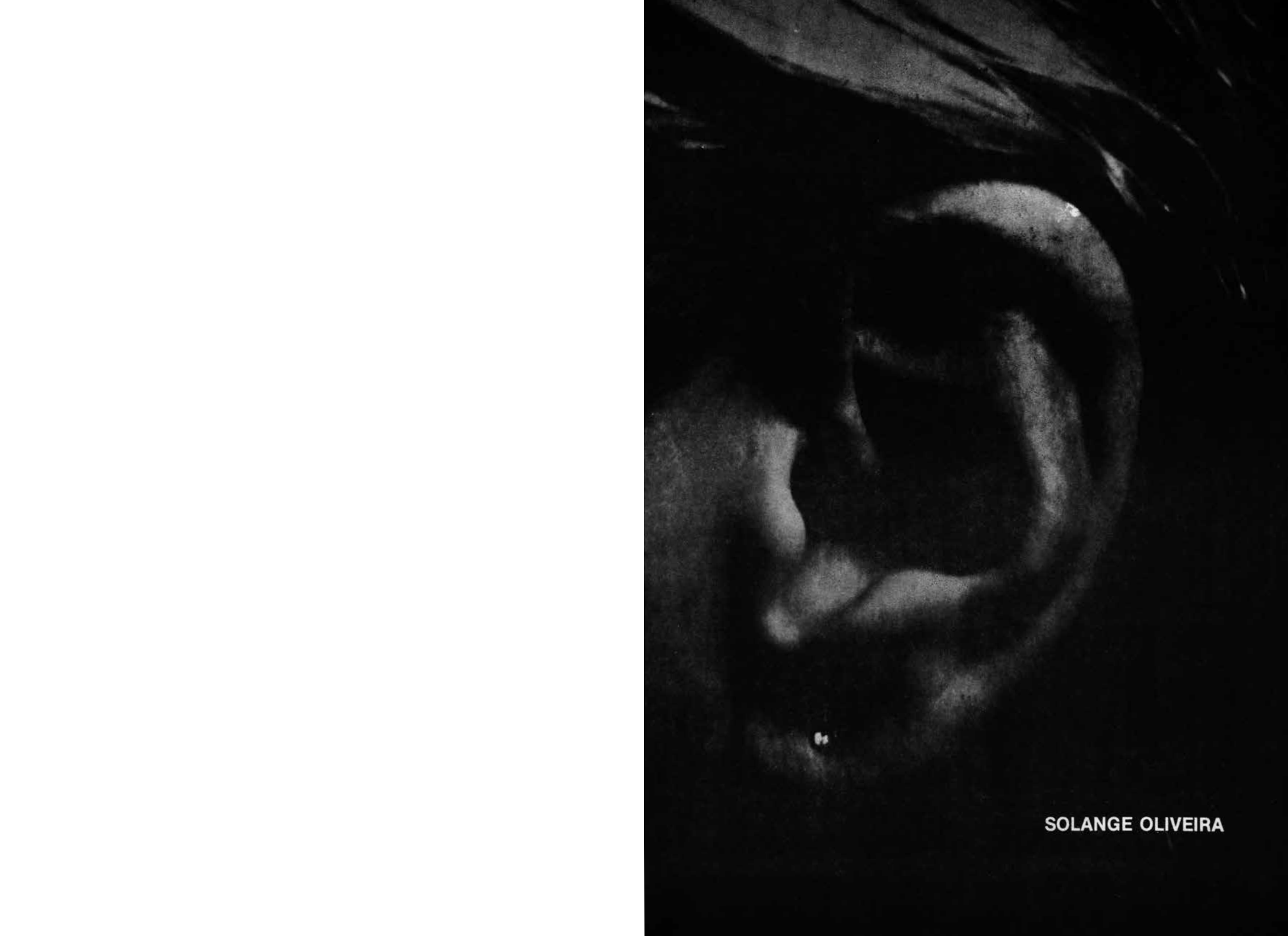
Logo, a INVENÇÃO não pode trabalhar com uma noção de história vertical. Se a trajetória do saber que constitui faz-se desfazendo-se, não há unidireção: há multiplicidade de direções. Usando ainda a metáfora do universo, para uma expansão ilimitada só uma profundidade absoluta. Esta profundidade é o campo que sustenta (que nucleariza) essa expansão. E, esse núcleo, que não pode ser vertical, mas horizontalmente circular, é a ORIGEM.

INVENÇÃO e ORIGEM, assim, se bordeiam; se tangenciam. Quando pensamos que a INVENÇÃO está totalmente aberta para o “futuro”, ela está, na realidade, encostando nesse núcleo de “passado” onde pulsa a ORIGEM. Quando pensamos que a ORIGEM está esquecida no “passado”, ela está pulsando por baixo dessa superfície convulsa de “futuro” que é a INVENÇÃO. Por isso não se pode verticalizar a história. O que temos é uma territorialidade plena de atualidades, cuja superfície são finíssimas camadas de uma densa profundidade histórica. A história, assim pensada, espacializa-se, derrama-se sobre a horizontal e somos por ela impregnados como nossa própria condição.

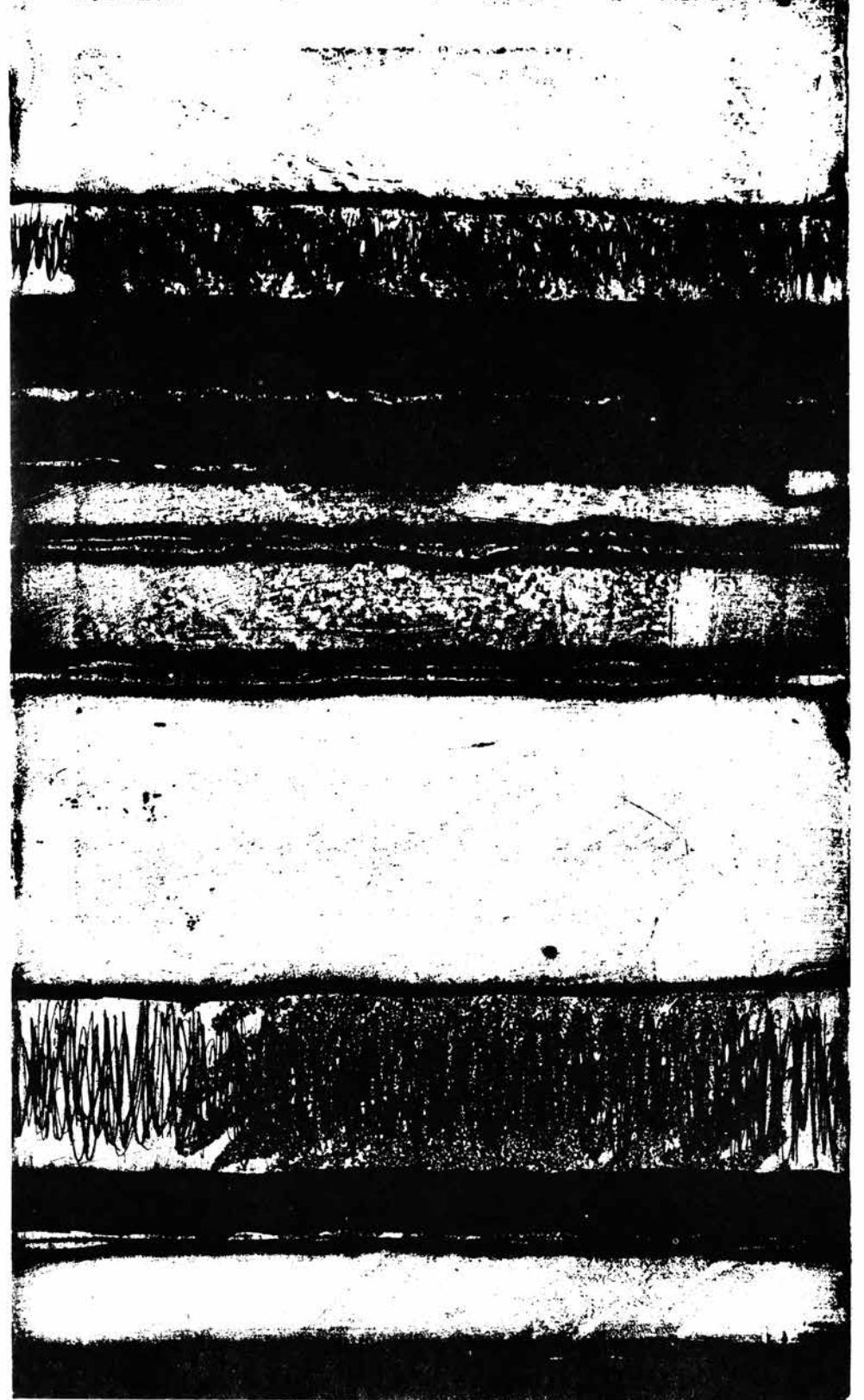
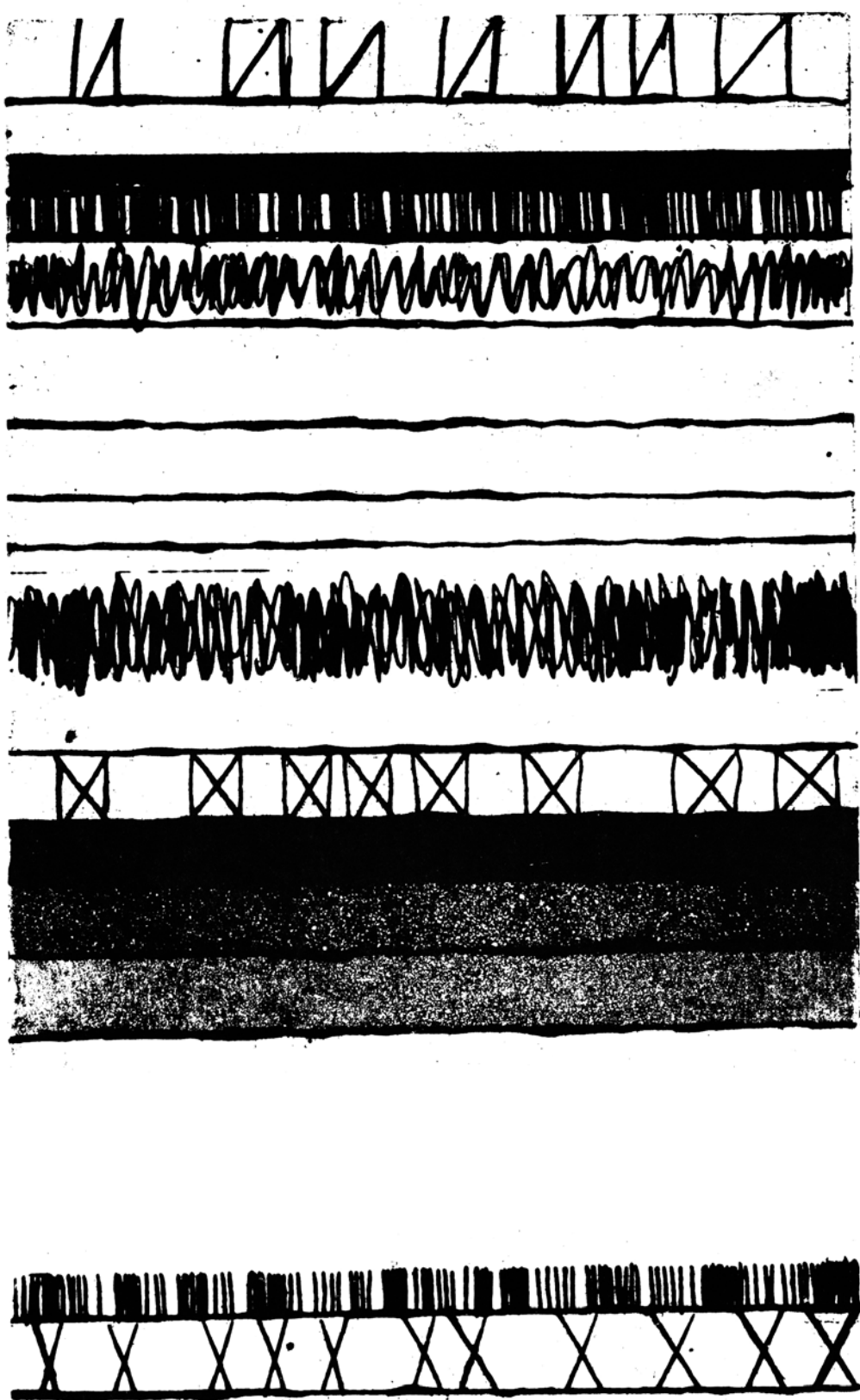
É fundamental que estas questões sejam levantadas, para que possamos não temer o abismo que se configura no pensamento da verticalidade. Estamos chegando a um ponto de constrição absoluta. E a dor será enorme. A trajetória até aqui fez-se nada. O máximo que conseguiu foi fazer-nos cegos à beira do abismo. Temos que saber que o salto na profundidade do abismo não existe porque este abismo foi constituído na medida em que a ascense foi constituída. Diante da história horizontal não há o perigo de despencarmos. O saber, aí, bóia, ou melhor, gravita.

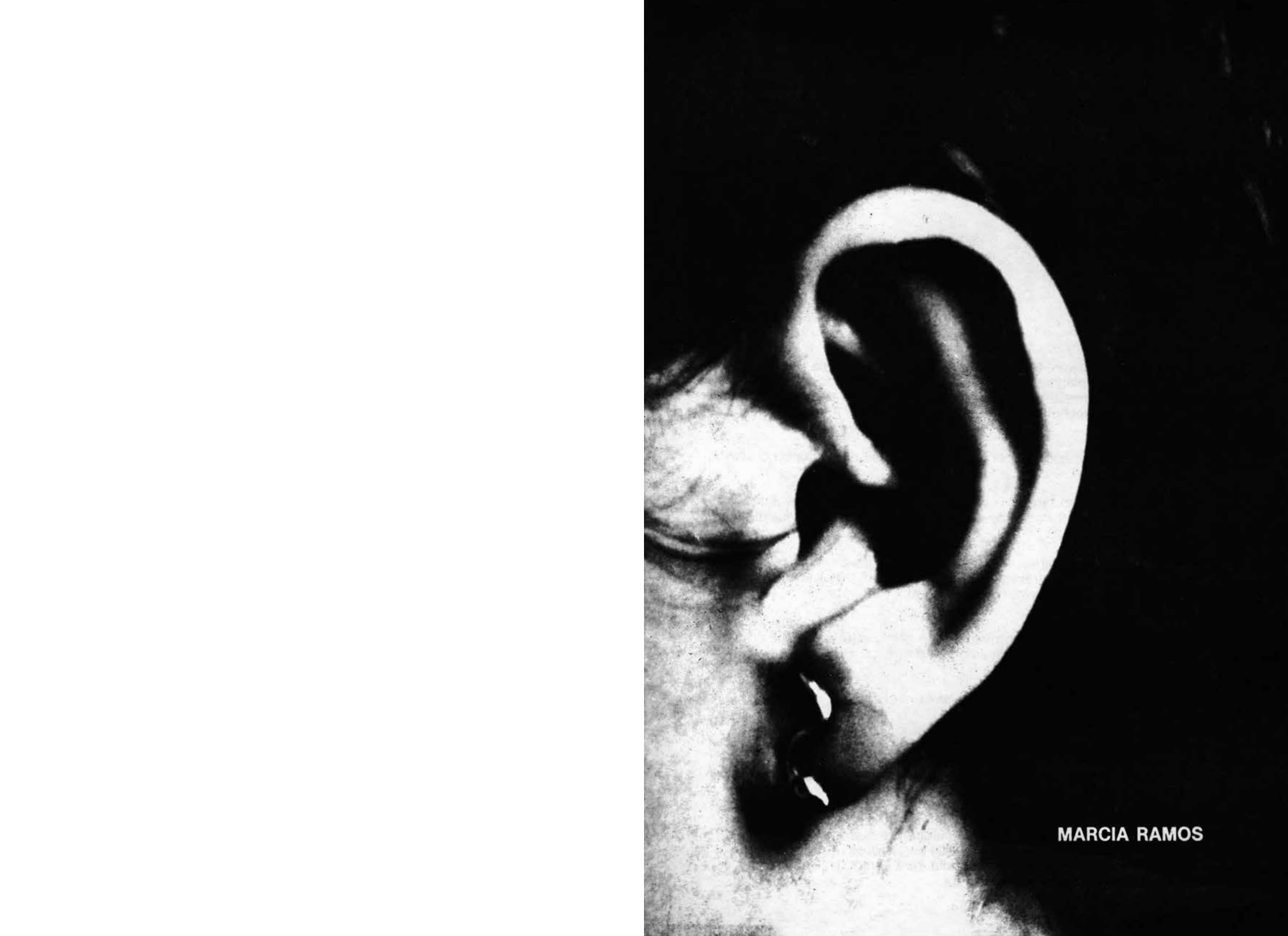
Quando deslocamos o pensamento da INVENÇÃO e da ORIGEM especificamente em direção à ação das artes plásticas no Brasil, fica mais transparente, por exemplo, a compreensão do que MARIO PEDROSA propunha quando indicou seus grandes projetos do MUSEU DAS ORIGENS e a exposição ALEGRIA DE VIVER, ALEGRIA DE CRIAR. No pensamento da origem, em Mário Pedrosa, não há a questão das raízes. Ao contrário, tem esse conteúdo nuclear e de borda que indicamos acima. Isto porque Mário Pedrosa não trabalhava com uma noção de origem dissociada da invenção. Tanto isto é verdade, que no projeto do MUSEU DAS ORIGENS, há um segmento dedicado às manifestações da atualidade. Se não fosse assim, o que o faria pensar que a expressão artística da contemporaneidade tivesse lugar ao lado da origem? A resposta à essa questão é a própria atitude d'A MORENINHA. É esse vôo circular. É essa implosão da temporalidade. É a vontade de pensar a velocidade no tempo. E se a crítica de arte e os pensadores da visualidade se recusam a perceber isto, só nos resta esperar que um dia descubram que a autoridade de um pensamento se impõe na medida da convicção com que nele nos investimos. De outra forma, nos curvaremos sempre diante do Sr. Bonito Oliva e aceitaremos essa territorialidade maniqueísta entre CULTURA SAMBISTA-SIM e CULTURA SAMBISTA-NÃO que ele tentou nos impingir e que fez a delícia da imprensa.

Quando A MORENINHA empreendeu sua logística (tanto em Paquetá, quanto na conferência sobre o Projeto Dolce), estava criando uma zona de atrito na região mais delicada da cultura brasileira, que é sua relação com a cultura internacional. Mas isto não quer dizer que estava se colocando ao lado de um nacionalismo cultural. Ao contrário. É muito fácil reduzir toda a questão levantada à uma inocente (talvez maldosa) interpretação do nome “MORENINHA” ou do repúdio a um crítico estrangeiro. O que se estava colocando era ficar, ao mesmo tempo, ao lado e para além da Antropofagia: era GUIMARÃES ROSA, GILBERTO GIL, HELIO OITICICA, LYGIA PAPE, MARIO PEDROSA, VILLOBOS, TOM JOBIM. Um discurso de imersões. Onde não há um Tratado de Tordesilhas a separar a territorialidade da arte entre cultura superior e cultura inferior, cultura erudita e cultura popular. Há, para além da cultura sambista, uma arte que se manifesta longe do voyeurismo cultural, que é essa vontade de fazer viver na experiência estética da invenção a radicalidade estética da vida. E essa possibilidade, que é a trama profunda de nossa cultura, libera todos os campos da ORIGEM, trazendo-os para uma superfície de trocas, onde a INVENÇÃO se deixa contaminar (banhar) pela densidade das várias temporalidades expressivas. Só assim, poderemos afirmar o trajeto de nossa especificidade. E foi para isto que A MORENINHA veio.



SOLANGE OLIVEIRA





MARCIA RAMOS

A ORELHA OCULTA DA MORENINHA

(Uma esfinge a ser decifrada)

Num tempo de ismos novos, expressivos ou não, onde os novos "neos" impem e surgem a todo instante nesta "nova" república, não é pouco significativo enfocarmos neste momento o subjetivismo enigmático que existe por trás de cada uma das duas conchas auditivas situadas nas partes laterais de nossas cabeças.

É preciso. Faz-se necessário um foco de luz no que se convencionou chamar nosso órgão de audição.

As orelhas descrevem um tempo; o seu tempo. Por ela, é possível datar, até com precisões exageradas, os traços marcantes de seu portador; seus medos, anseios e alegrias.

Entre as diversas peculiaridades, três revelam-se comuns às diversas orelhas: todas se subdividem e encontram sua representação em três grupos distintos, a partir da semelhança de seu formato interno com as três primeiras letras do alfabeto grego.

"Nestes submundos de diversos formatos, onde combinatórias visuais desprezam analogias ou contigüidades, um enigma esfingético ao avesso se estabeleceu."

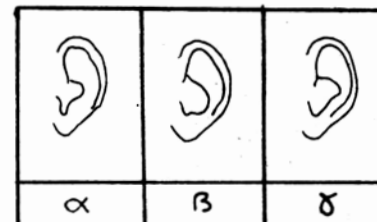
Enfatizar razão ou emoção já não se faz mais necessário.

— As orelhas, em seu silêncio mudo, dizem tudo.

Tudo começou num dia em que Moreninha (numa fase bastante experimental), disse-me:

"... — Faça a experiência. Observe durante um quarto de hora todas as orelhas de seus amigos e pessoas diversas que surgirem à sua frente. E tome este gráfico. Com ele, verás que obterás o poder de perceber em qual grupo as mesmas se encontram. A partir daí, minha tarefa será cumprida. Cabem a vocês a pesquisa da relevância do fato". E se foi.

GRÁFICO QUE ME FOI DOADO POR MINHA AMIGA MORENA



orelha alfa

senso de observação e controle/senso de inteligência de momento e definição de tempo/objetividade linear de pensamento/liberdade ao princípio de autoridade/originalidade organizacional

orelha beta

senso de justificativa não relativa ao concreto/visibilidade matemática e sociológica/aderência rigorosa ao valor de uso/desobediência a sistemas estilísticos objetivados/rapidez de ação e pensamento.

orelha gama

senso invertido ou positivo de movimento/impulso de representação ao observador/esprito musical sedimentado em algo socialmente pré-formado/virtuosismo na solução de problemas de superfície de objeto/impulso moderado de privatização de comando.

Percebi imediatamente que tinha, em minhas mãos, material documental da mais alta periculosidade e importância. E após várias noites mal dormidas, pesquisando e meditando sobre aquele fenômeno, resolvi retomar à minha fonte inicial de consulta, e desta pesquisa surgiu o "GRÁFICO GERAL DAS ORELHAS DOS AMIGOS DA MORENINHA", que desenho abaixo:

☆	☆	☆							☆		☆	☆		ϰ			
										☆				Ϸ			
			☆	☆	☆	☆	☆	☆	☆		☆		☆	ϣ			
VALÉRIO	SOLANGE	BASBAUM	PAULO R. LEAL	MÁRCIO	MÁRCIA	LUCIANO	LÚCIA BEATRIZ	BARRÃO	NICHOLSON	BERREDO	GERARDO	ENÉAS	CRISTINA	CLÁUDIO	ANDRÉ	ALEXANDRE	ORELHAS

Descobri então que “o orelhista hábil esconde-se numa concepção cartesiana da linha, que, em sua plenitude, compõe a forma.”

“São campos coerentes, construídos, em tudo que pese o termo construir, como suportes para as diversas tendências. Nunca operando contrastes de superfície e conjunto, busca a harmonia das linhas ou o contraponto das formas, que se estendem em contornos, às vezes geometrizados.”

Dando-me por satisfeita e acreditando haver desvendado o estranho enigma, eis que novamente surge — misteriosa —, minha amiga Morena, que, enigmática, diz:

“... A este universo orelhístico emparelha-se um outro, sempre paralelo e nunca de menor importância, que dispensa a linha e utiliza-se da mais alta abstração plástica: o mito e a magia dimensional”. E disse-me:

“... — Faça a segunda experiência. Observe durante um quarto de hora as orelhas de todas as imagens de Buda e de todos os elefantes que surgirem à sua frente. Observarás que as mesmas se encontram numa escala dimensional maior”. E novamente se foi.

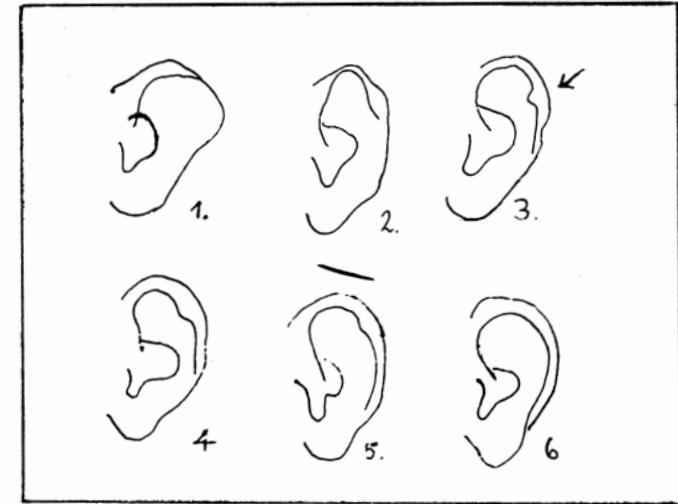
O segundo fragmento pareceria ao olhar superficial uma outra coisa. Mas percebi que se tratava de um mesmo assunto. Nele, “o homem é concebido enquanto animal que transmite e armazena não apenas informações herdadas, mas igualmente informações adquiridas”. E as informações, quando bem armazenadas, ultrapassam fronteiras.

É fácil deduzir que o que minha amiga queria dizer é que “a lógica da linguagem fusão do Ocidente/Oriente que ainda está para vir é que será a resposta para o enigma que ronda as artes como um todo.”

Logo, utilizar da lógica para perceber no elefante o símbolo do animal oriental e apontar a orelha como base compositiva material/emocional do homem e a representação do Buda imagem de sua dimensão espiritual, seria apenas uma grande redundância.

Ledo engano o meu, quando imaginavas que tudo já sabia. Moreninha, como que querendo me envolver num clima de mistério e suspense, indicou-me como terceiro estudo o modelo pós-histórico do pensamento darwiniano. E ainda completa: “— É fácil reconhecer, em tal modelo, todas as crenças da Idade Moderna.”

“—... Faça a terceira experiência. Observe durante um quarto de hora as orelhas de todos os animais que não possuem orelhas. Em seguida veja a do macaco. Ao mito do gênio criador de Darwin opõe sua consciência do processo criativo do desenvolvimento embrionário das orelhas”. “— É necessário realizar as experiências propostas e tentar verificar a sua lógica interna.”



1. FORMA DO MACACO
2. FORMA DE CERCOPITECO
3. PONTA DE DARWIN AGUDA.
4. TUBÉRCULO DE DARWIN
5. INDÍCIO DE TUBÉRCULO DE DARWIN
6. SEM TUBÉRCULO DE DARWIN

Devemos sempre cultivar as boas amizades, pois estas só nos trazem bons frutos. Minha amizade com Morena, por exemplo, além de um grande saldo positivo, permite-me sempre conviver com a experimentação e a liberdade.

Por tudo isto, arrisco-me agora a dizer: — minha tarefa está quase cumprida. Uma nova linguagem equivale a uma nova lógica, se revermos nosso modo de pensar através do modo de expressar, que equivale ao nosso modo de escutar.

Pois: “neste universo orelhístico tudo se esquematiza. Intrigantes pelo sentido opaciado que representam, apelam para a reflexibilidade do leitor como uma pergunta sem resposta.”

Portanto, não cabe somente a mim, mas principalmente a você, leitor, decifrar o enigma desta esfinge. Mas acredite, esta dificilmente te devorará.

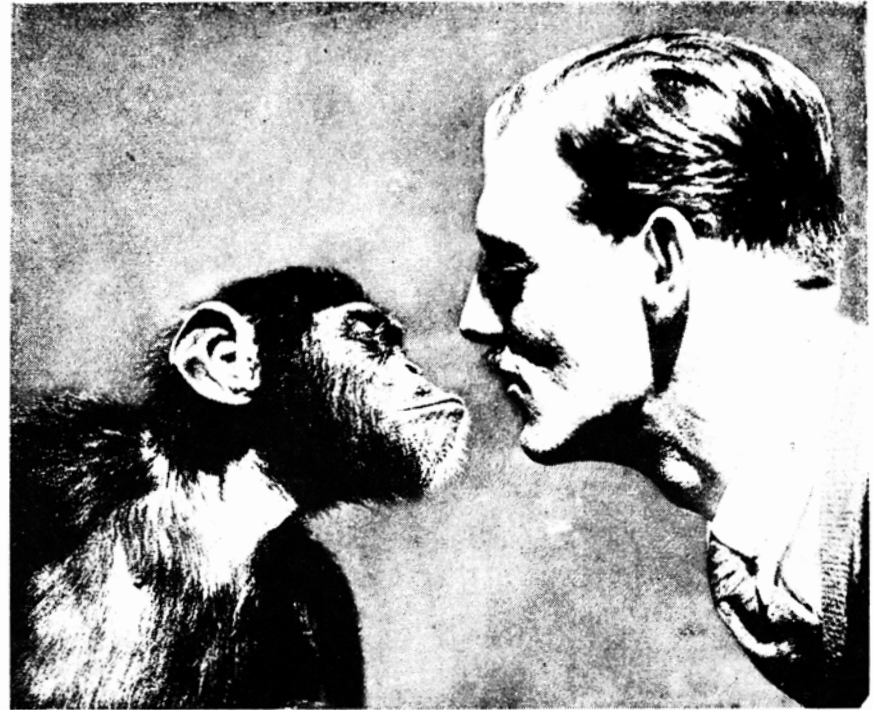


Fig. 239 — CARACTERÍSTICAS DA CABEÇA HUMANA. O traço proeminente não é a dentadura, mas o nariz. O nariz não é chato; é saliente. A testa não "foge"; sobe. O crânio é mais volumoso do que a ossatura facial. A orelha enrolou-se e tornou-se menor.

guir os movimentos do gorila, este evacuou na mão uma quantidade considerável de excremento e arremessou-a com tal fúria contra nós, que nos esquivamos instintivamente... Mas a vidraça resistiu. A imundície que o gorila nos atirara, para exprimir o seu desdém, grudou-se ao vidro e esparramou-se em todas as direções. O símio voltou-nos as costas; com um gesto infinitamente triste recolheu-se ao seu canto. Posso apenas dizer: "O tiro acertou em cheio..." Ficamos sem fala, tomados dum senso de infinita humilhação.

Os macacos cumprimentam-se, à maneira dos homens, com sorrisos. Não se esclareceu o que significam esses sorrisos, como não sabemos o sentido do riso e do choro. Por que uma criatura, para suscitar compaixão, verte líquido pelos olhos? E o sorriso, dilatando a boca, põe à mostra os dentes caninos: logo, o sorriso deveria ser um gesto de ameaça. Com efeito, quando é exagerado, o riso degenera em grotesco arreganhar de dentes; nas crianças, observa-se com relativa frequência essa transição da hilaridade para o ar sério. Seja como for, o símio partilha com o homem o privilégio duvidoso de se poder aproximar



1.º de fevereiro de 1987 em Paquetá

FIM DE MILÊNIO EM PAQUETÁ

(Alexandre Dacosta — Ricardo Basbaum)
música-tema do grupo "UÁ Moreninha"

Jardim de afetos
Pombal de amores
Humildes tetos
De pescadores
Se a lua brilha
Que bem nos dá
Amar na ilha de Paquetá

extraído de
"Luar de Paquetá"

I
Sobre o mar azul rendado
Pincel, pincel
Verde ao fulgor solar
Pintar, pintar
Vejo a ilha um ninho oculto
Um vulto, um vulto
Sortilégio das sereias

Abro meu cavalete
Valente, valente
Crio danças com pincéis
Corcéis, corcéis
Nascedouro de impressões
Tufões, tufões
Cor em nossos corações

Moreninha Moreninha Moreninha Moreninha
Moreninha Moreninha Moreninha Moreninha
É chegada a hora de pintar!

II
Há um século atrás, pintores de domingo
Seguindo indicações deixadas por Manet
1987
Grupo de artistas fechando o milênio
Grupo de artistas fechando o milênio
Grupo de artistas fechando o milênio

em 1849

FIM DE MILÊNIO EM PAQUETA

MÚSICA-TEMA DO GRUPO "A MOREINHA"

ALEXANDRE DACOSTA - RICARDO BASILIN

(A) fado C Dm G7 C C7 D7 G7
 JAR-DIM DE A-FE-TOS POM-BAL DE A-MO-RES HU-MIL-DES TE-TOS DE PES-CA
 DO-RES SE ALU-A BRI-LHA QUE BEM NOS DA A-MAR NA I-LHA DE PA-QUE-
 TA A-MAR NA I-LHA DE PA-QUE-TA 30. BRE O MAR A-ZUL BEM PADO AN-CEL PIN
 A-BRO O MEU CA-VA. G7 LE-TE VA LENTE VA-
 CÉL VER-DE AO FULGOR SOLAR PIN-TAR PIN-TAR VE-JO I-CAM UM NHÃO CULTO VIL-TO UM VIL-TO SOR-TI-LE-SIO MAS SE-
 CRI-O DAN-ÇAS COM PIN-CHEIS COR-CES COR-CES NAS-CE DOURO DE PIR-RE SSOES UM TU -FOES TU-FOES COR-EM NO. 999 CO-RA-
 MO-RE-NI-NHA MO-RE-NI-NHA MO-RE-NI-NHA MO-RE-NI-NHA MO-RE-NI-NHA MO-RE-NI-NHA MO-RE-
 NI-NHA MO-RE-NI-NHA É CHE-GA DAA HO-RA DE PIN-TAR HA UM
 SÉ-CU-LO A-TRAS PIN-TO-RES DE DO-MIN-GO GO- SE-QUIN-DO IN-DI-CA-COES DEL-XA
 DAS POR MA-NET EM MIL OITO-CENTOS E QUIN-TAE NOVE MIL NOVE SE-EDI TEN-TAE SETE
 GRU-PO DE AR-TIS-TAS FE-CHAN-DO O MI-LÊNIO GRU-PO DE AR-TIS-TAS FE-CHAN-DO O MI-LÊNIO
 GRU-PO DE AR-TIS-TAS FE-CHAN-DO O MI-LÊNIO
 fado Gm Cm F7 B7 B7 C7 F7
 JAR-DIM DE A-FE-TOS POM-BAL DE A-MO-RES HU-MIL-DES TE-TOS DE PES-CA

Bb Cm F7 Bb B7 C7
 DO-RES SE ALU-A BRI-LHA QUE BEM NOS DA A-MAR NA I-LHA
 DE PA-QUE-TA A-MAR NA I-LHA DE PA-QUE-TA
 tocar (A) (B) (C) (D) (E) x (F)

Multiple empty musical staves for accompaniment or practice.

Toque e cante, com a dupla PIRAPÓ e CAMARÁ, a canção que tocou os calcanhares de Achille:

NÃO QUERO NEM SABER
(Pirapó — Cambará — A. Toscano)

D A7
Deixa isso prá lá
vem prá cá
D
venha ver

REFRÃO

A7
agora vou te contar

D
O que eu não quero saber

D A7
não quero saber se papai sabe tudo
D
e quem cortou a língua do criado mudo
A7
não quero saber se na boca tem o céu
D
se na cabeça de repolho usa chapéu
A7
não quero saber se a cobra dá pernada.
D
e se a ilha da madeira é envernizada
D7 G
não quero saber se pé de mesa forma bolha
D A7 D
se o rabo de porco é saca-rolha

REFRÃO

D A7
não quero saber se baleia tem chafariz
D
quem afiou o machado de assis
A7
se a manga da camisa é bourbom
D
se pé de vento usa sapatão
A7
se o molho de chave é apimentado
D
se a cortina de ferro tem babado
D7 G
não quero saber quem pisou no pé da pata
D A7 D
e quem foi que envernizou a barata

REFRÃO

D A7
não quero saber quem pôs fogo no inferno
D
e se no tempo de adão usava terno
A7
não quero saber quem deixou tatu a pé
D
e se o pé de alface tem chulé
A7
não quero saber se saci usa muleta
D
se a coruja vive fazendo careta
D7 G
não quero saber se gambá usa perfume
D A7 D
e quem pôs bateria no vagalume

REFRÃO

D A7
não quero saber quem pintou castelo branco
D
se gafanhoto tem motor de arranco
A7
não quero saber se tijolo é rapadura
D
e se a boca da noite tem dentadura
A7
se a girafa usa colarinho
D
e quem deixou o reino gordinho
D7 G
se a prisão de ventre tem preso encarcerado
D A7 D
se o João de barro é engenheiro formado

REFRÃO





29 de janeiro de 1987 no projeto H.O.:

Francisco Cunha, Cláudio Fonseca, Paulo Leal, Lygia Pape, Eneas Valle, Mauricio Bentes, Solange Oliveira, Thomas Valentim, Valério Rodrigues, Beatriz Milhazes, Luis Pizarro, Jorge Barrao, Hilton Berredo, Lucia Beatriz, Judy Valentim, Alexandre Dacosta, André Costa, Luciano Figueiredo e Marcia Ramos.

agradecimentos:

m.w. barroso silk-screen

vilaseca assessoria de arte

lula david — arquitetura

guimas bar e restaurante

(chico e tintim/priscilla e ricardo)

r. josé roberto macedo soares, 75 — gávea
tel.: 259-7996

FÓRMULA

Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários

TELS. 221-1008 - 232-4656

instituto de matemática pura e aplicada

Impresso no Gráfico (1)

impa

oreilha

