

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES

BIQUINI CARIOCA

E outros estudos sobre o cor-de-rosa

YARDENA DO BAIXO SHEERY

São Paulo
Dezembro de 2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

S541b Sheery, Yardená do Baixo, 1981-

Biquini Carioca : e outros estudos sobre o cor-de-rosa / Yardená do Baixo Sheery. – São Paulo, 2017.

11 f. : il. color.

**Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes.**

**1. Cor-de-rosa. 2. Performance (Arte). 3. Instalações (Arte).
I. Romagnolo, Sérgio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.**

CDD 709.04

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES

BIQUINI CARIOCA

E outros estudos sobre o cor-de-rosa

PANTERA COR-DE-ROSA

São Paulo
Dezembro de 2017

PANTERA COR-DE-ROSA

BIQUINI CARIOCA
E outros estudos sobre o cor-de-rosa

Trabalho de Conclusão de Curso para
obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais pela Universidade Estadual Paulista
Professor Orientador: Sérgio Mauro
Romagnolo

São Paulo
Dezembro de 2017

PANTERA COR-DE-ROSA

BIQUINI CARIOCA
E outros estudos sobre o cor-de-rosa

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista, submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo (orientador)

Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo, 6 de dezembro de 2017

RESUMO

O objetivo deste texto é refletir sobre uma parcela da minha obra produzida a partir do ano de 1964 até *Biquini Carioca*, instalado em novembro de 2017 na Galeria do Instituto de Artes. Não é nada mais que uma pequena coleção de reflexões e memoriais descritivos que desenvolvo em ordem cronológica sobre minhas performances, pinturas e instalações.

Palavras-chave: Cor-de-rosa, Performance, Instalação, Filme

SUMÁRIO

Resumo.....	4
Introdução.....	6
Dos suportes.....	7
Sabotadora Rosa.....	10
Marcada.....	13
Barulho Rosa.....	17
Outros usos da (não) cor.....	20
Biquini Carioca.....	24
Daquilo que eu posso e vocês não.....	35
Referências.....	37

INTRODUÇÃO

Em 1964 os anos 1960 não tinham exatamente engatado, mas já estavam esquentando. Em 1964 ainda não tínhamos passado pelo maio de 68, pela Tropicália (1967-69), nem visto o homem pisar na lua (1969), mas já escutávamos Beatles (1960-70) e dali pra frente a coisa toda só prometia melhorar. Acabou, ao contrário, desandando.

A Guerra do Vietnam (1955-75) entrou veterana na década de 1960, e a partir disso os conflitos apenas se somaram: no Oriente Médio, como a Guerra dos Seis Dias (1967), guerras de independência na África, como a da Eritreia (1961-91) e a de Moçambique (1964-74), guerras no extremo oriente que vieram na esteira do conflito vietnamita, como a Guerra Civil no Camboja (1967-75), entre muitos outros conflitos, como a invasão na Baía dos Porcos em Cuba (1961), causados pela polarização política da Cortina de Ferro, profundamente enrijecida com a construção do Muro de Berlim (1961).

A década de 1960 também foi sangrenta na América Latina com intervenções estadounidenses, consequentes guerras civis e golpes de Estado. Nesse sentido, 1964 foi o ano do Brasil, e foi justamente em 1964 que eu comecei a apresentar as minhas obras e a registrá-las em pequenas coleções de filmes.

Eu adoro películas, é como se eu fosse feita de acetato.

Estas obras são, essencialmente, performances, pinturas e intervenções que eu realizei ao longo dos anos e cujos desdobramentos chegam a *Biquini Carioca*, obra que instalei entre os dias 7 e 10 de novembro de 2017 na Galeria do Instituto de Artes da Unesp.

DOS SUPORTES

É um clichê dizer que a performance nasce, dentre outros motivos, a partir da tentativa de realizar trabalhos que, imateriais e efêmeros, construídos, envazados e mantidos num espaço e tempo determinados, seriam um golpe no mercado de artes que jamais poderia comercializa-los. O contragolpe foi, ironicamente, outra necessidade do artista: a da posteridade. Com ela veio o registro e, assim, registros de performance passaram a ser material para o tal mercado-Leviatã.

Eu não vou tratar especificamente do mercado, mas sim dos registros, afinal, tudo que eu fiz foi registrado. Além dos registros, no caso das performances, trato também dos suportes de outras linguagens que se mesclam com a performance, inclusive porque o registro tem, ele próprio, sua linguagem e suporte.

No meu caso, tudo que eu fiz foi registrado em filme colorido 35mm, o que, obviamente, é um luxo em termos de produção artística. Nessa época, por questões orçamentárias, quando muito se usava a bitola 8mm, ou Super-8 a partir de 1965 e, de vez em quando, 16mm. Que eu me lembre, nos anos 60, só Andy

Warhol (1928-87), consideravelmente mais abonado, realizou algumas obras na bitola 35mm. Eu nunca tive dinheiro, mas mesmo assim, dinheiro nunca foi problema para mim.

O registro muda, ele próprio, a forma de pensar a performance. Olhando a obra de Letícia Parente (1930-91), percebe-se que é a performance pensada para vídeo, não para fotografia, nem mesmo para a panorâmica qualidade cinematográfica, por isso denomina-se videoperformance. Há que se notar que artistas brasileiros nos anos 1970 logo abandonaram os registros cinematográficos uma vez que a censura passou a patrulhar laboratórios de revelação, fazendo a produção em vídeo preferível à produção em película. A censura também nunca foi um problema pra mim. Outros artistas, como Rudolf Schwarzkogler (1940-69), trabalham o processo performativo dentro das perspectivas e limitações da fotografia, talvez por uma questão orçamentária, mas muito provavelmente porque Schwarzkogler sai de uma formação de pintor e declara, mais de uma vez, que entende que a sua ação somente se concretiza quando é registrada em fotografia, ou seja, bidimensionalizada.

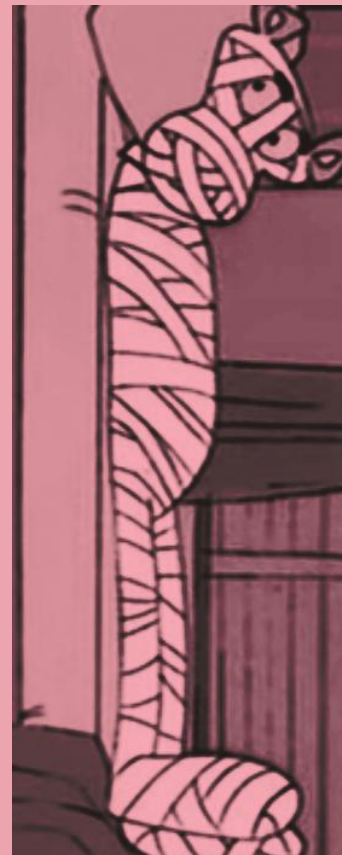


figura 1(esq.) Registro fotográfico de Rudolf Schwarzkogler em uma de suas ações (1965)

figura 2 (dir.) Eu, em processo de experimentação com os mesmos materiais em *Pílula Rosa* (1968)

Eu, que em meus trabalhos de performance, instalação e pintura pensei na construção do espaço sempre como um cenário, e na apropriação dos presentes como meus personagens, preferi um registro exclusivamente cinematográfico de altíssima qualidade. Enquanto o vídeo serve ao propósito de Parente e do artista brasileiro que quer escapar da censura e a fotografia ao de Schwarzkogler, o filme 35mm reafirma o caráter narrativo do meu trabalho com sua clara alusão ao cinema. Contudo, 35mm não é meu único suporte.

Mesmo quando registrados em filme, alguns dos meus trabalhos relacionam-se fortemente com a instalação e a pintura. Nesse sentido, volto a citar os Accionistas Vienenses (1960-71) que são contemporâneos a mim e realizam suas primeiras ações durante os anos 1960. Tanto Otto Muehl (1925-2013) quanto Schwarzkogler partem da pintura e a mantém em suas ações, não só como linguagem, mas como elemento. Schwarzkogler descreve várias de suas ações como acontecendo em um cômodo pintado com têmpera, além de acrescentar um sem número de objetos próprios às naturezas mortas¹. Assim como Schwarzkogler, eu também realizo, dentro da performance, outros processos que se relacionam à pintura e à instalação, que depois se desdobram para fora da performance e do registro cinematográfico, como é o caso de *Biquini Carioca*, uma instalação registrada com fotografia digital.

SABOTADORA ROSA (1964)

Sabotadora Rosa é um conjunto de ações de enfrentamento às políticas de burocratização e normatização de gosto, seguramente o trabalho que mais influenciou a realização de *Biquini Carioca*, do qual falarei mais adiante. Nessa obra eu decidi enfrentar o processo de normatização pelo azul fazendo uso do cor-de-rosa. Enquanto essa pessoa presente, da qual eu me aproprio como o

1 AÇÃO 1: CASAMENTO 2/6/1965 [...] Sequência da ação: Um cômodo pintado em têmpera branca. Numa parede há duas janelas. A parede entre elas foi pintada com têmpera azul [...]. Os seguintes itens foram colocados sobre a mesa coberta de [pano] branco: um espelho negro com um peixe, uma faca e uma tesoura, copos [...], ovos, um frango, um cérebro, um prato com peras, duas plantas pintadas de branco com flores cor-de-rosa [...]. GREEN, p.185-6

personagem-burocrata, se esforça em cobrir as paredes de uma casa de azul, eu desfaço seu trabalho recobrando as paredes de rosa.

Eu me mantive infiltrada na casa em construção e me propus a questionar as escolhas de gosto que lá se aplicassem. Nos registros em filme, nota-se a presença constante deste personagem que se comporta como um burocrata, o agente que eu me propus a enfrentar. Um burocrata se reconhece pela (suposta) ausência de informação de cor, ou seja, o burocrata é preto no branco. Burocratas, de maneira geral, padronizam o que quer que seja possível padronizar. Em termos ambientais, são capazes de transformar uma instituição de ensino ou um hospital, facilmente, em uma repartição pública. O trabalho do burocrata é sempre executado na mesma paleta de cores: cinza-fórmica-de-mesa-de-escritório, branco-parede, preto-fita-de-máquina-de-escrever² e azul-instituição, já que, sabe-se lá porque, toda instituição altamente burocratizada gosta de azul. Há um texto de Hélio Oiticica (1937-80), publicado no Jornal do Brasil em 1960, que trata da relação entre essas cores. Segundo ele, o amarelo, laranja e vermelho, ou seja, as cores quentes como o rosa, são as “cores luz”, enquanto o azul é uma “cor de natureza opaca” tanto quanto o cinza³. Ou seja, azul e cinza são equivalentes.

² Ao contrário dos meus jovens colegas aqui no Instituto de Artes, eu sou da época da máquina de escrever.

³ Arquivo Hélio Oiticica 15/1960



figura 3 (acima) Still de *Sabotadora Rosa* (1964). [Registro completo da obra neste [link](#).]
figura 4 (abaixo) O burocrata em still de *Sabotadora Rosa* (1964)

O rosa entrou como opção óbvia não apenas por ser uma cor quente, mas por seu intrínseco questionamento ao bom gosto estabelecido. Enquanto azul, que é uma “cor de menino”, serve como exemplo de discrição e seriedade, o cor-de-rosa, “cor de menina”, é associada aos bordéis, revistas adolescentes e à sunga do Gabeira (que é posterior a esta época, nestes anos ele ainda era guerrilheiro, e hoje em dia, reacionário). Ou seja, enquanto o burocrata, na sua normatização pelas cores-de-repartição, entende pretensiosamente fazer um trabalho de muitíssimo bom gosto, estando na verdade, deliberadamente, fazendo um composê cafona obsessivo-compulsivo com cores-de-natureza-opaca, a opção pelo rosa, sem pretensão de bom gosto ou estabelecimento de norma, assume um papel de autoconsciência no uso das cores, de maneira a não pecar como fazem os pretenciosos que acham que música boa é só aquela que eles ouvem e sim pecar pela extravagância e exuberância. Foi inclusive, a partir deste trabalho, que o cor-de-rosa tornou-se um elemento constante em toda minha obra.

MARCADA (1965)

Marcada foi uma performance realizada dentro de uma loja de departamentos, na qual eu criei um incidente, passando meu corpo com um ferro de passar roupas enquanto falava ao telefone, de maneira a fazer um buraco no meu centro de gravidade, no formato exato do eletrodoméstico. Depois eu preenchi o buraco com um relógio de mesa que se encaixava perfeitamente e adequei meus movimentos

aos movimentos de tique-taque e despertador do relógio, vivendo segundo sua pulsação mecânica ao invés da minha pulsação orgânica.

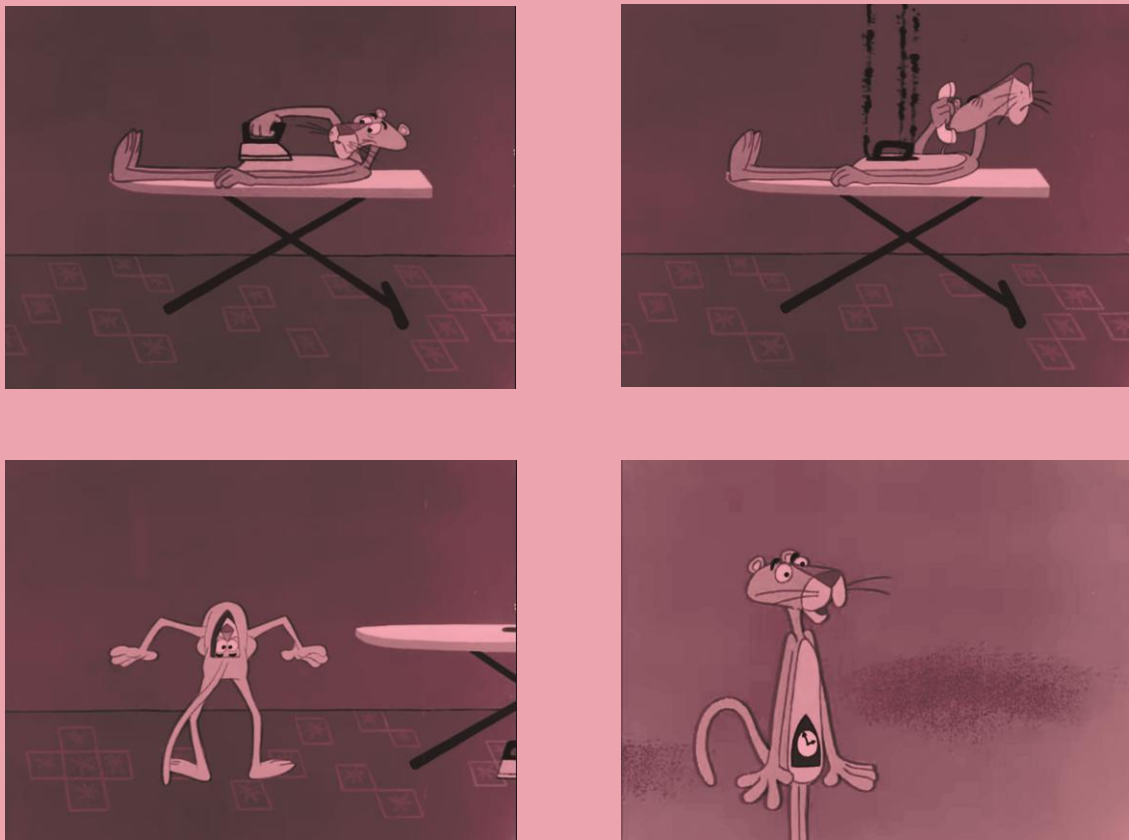


figura 5 Stills de *Marcada* (1965)

Este trabalho foi particularmente influente na obra de outros artistas nas décadas seguintes. Em 1971, Chris Burden (1946-2015) realizou *Shoot*, uma performance na qual foi perfurado, em seu braço, por uma bala. Em 1975, Marina Abramović (1946-) realizou *Lábios de Thomas*, uma performance onde risca com lâmina uma estrela de cinco pontas em seu ventre, e Letícia Parente, em 1983, realizou o

vídeo *Tarefa 1*, no qual, assim como eu, foi passada com um ferro de passar roupas.

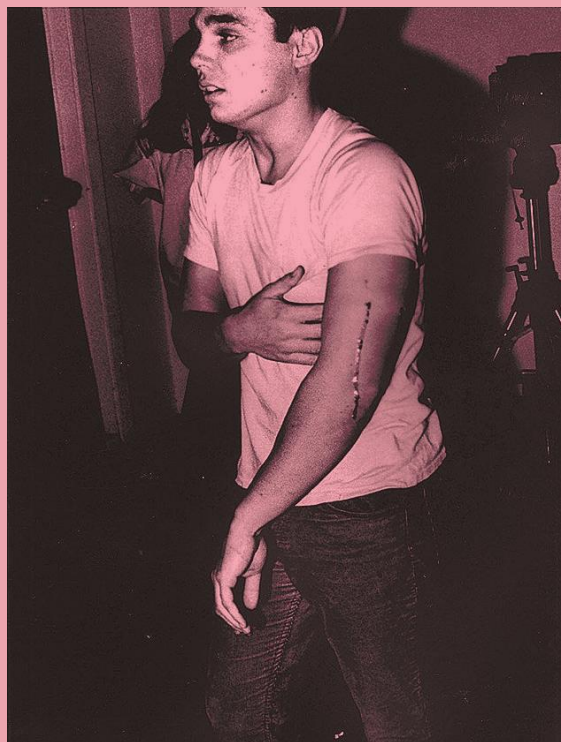


figura 6 (acima) Chris Burden, logo depois de levar o tiro (1971)

figura 7 (abaixo) Impressão fotográfica de registro de Lábios de Thomas de Marina Abramović (1975)

Burden, que tem limitações físicas que eu não tenho, produziu um buraco de calibre menor que o meu, em uma parte não vital de seu corpo, para tratar da Guerra do Vietnam, Abramović, como sempre ao usar o ícone da estrela de cinco pontas, apontava no sentido da violência do Partido Comunista Iugoslavo, e Parente fazia um paralelo entre a pacata vida doméstica e os porões da Ditadura Civil-Militar brasileira. Numa análise geopolítica ampla, tratavam os três da mesma questão. Eu nunca me esquivei de falar de violência ou política, pelo contrário, mas nesse caso apontei na direção dos aceleramentos da vida cotidiana e das novas ordens sociais estabelecidas no modo de vida ocidental, inclusive pelo consumo exagerado (telefone, ferro de passar roupas, relógio, loja de departamentos). Passávamos por um acirramento da Guerra Fria, e o consumo servia como forma de propaganda de um dos lados, assim como a corrida espacial e questões relacionadas ao homem-máquina e ao tempo-espço. A mesma Guerra Fria que tinha de um lado o Partido Comunista Iugoslavo, e do outro as intervenções estadunidenses como as ditaduras latino-americanas e a Guerra do Vietnam.

Além de todas as questões externas, ainda conceitualizei a performance per se, tratando, na mesma pantera-escultura, do tempo-espço (outrora vazio)-corpo.



figura 8 Stills de sequência de *Tarefa 1*, gravado em Betamax, de Leticia Parente (1983)

BARULHO ROSA (1966)

Barulho Rosa foi um trabalho fortemente influenciado pela obra de Yoko Ono (1933-), *Pedaço de Céu para Jesus Cristo* (1965). “Céu”, neste caso, não é o religioso (heaven), mas sim o atmosférico (sky) e Jesus Cristo é, pela coincidência de suas iniciais, John Cage (1912-92), alguém que a vanguarda musical e o grupo Fluxus (1962-), ao qual pertence Ono, têm como divindade. O trabalho de Ono, performance originalmente apresentada no Carnegie Recital Hall em Nova Iorque, consiste de uma orquestra formada por oito rapazes tocando a *Serenata* (1878) de Antonín Dvořák (1841-1904) para instrumentos de sopro. Oito moças, munidas de ataduras de gaze, começam a enrolar os músicos, seus corpos, seus instrumentos, seus corpos nos instrumentos, os corpos de uns nos corpos dos outros, até que, lentamente, eles vão sendo paralisados e silenciados.



figura 9 Registro fotográfico da primeira apresentação de *Pedaço de Céu para Jesus Cristo* (1965)
[Registro completo de reapresentação recente (2017) da obra neste [link](#).]

Na minha obra eu parti do mesmo princípio de sabotagem que usei em *Sabotadora Rosa* e do qual também se utiliza Ono. Em *Barulho Rosa* eu, vestida em fraque rosa, me infiltro em uma orquestra, não para silenciá-la, mas para fazê-la executar uma obra popular e cartunesca. A verve cartunesca vem, claro, dos barulhos esdrúxulos que conheci na obra de Ono, conforme a orquestra foi sendo envolvida em gaze. A verve popular vem da minha poética de acrescentar, sempre, uma informação de cor. O silenciamento, assim como a gaze, tende às cores básicas (preto e branco), mas ao invés de subtrair, eu prefiro acrescentar uma informação de cor, sendo a música popular que infiltrei na orquestra

equivalente ao tom de cor-de-rosa que aplico à parede e ao meu fraque, por exemplo. O maestro, durante todo o tempo, se recusa a aceitar esse tipo de intervenção e tem o mesmo comportamento de normatização de gosto do burocrata. Isso era esperado, afinal, é uma obra de enfrentamento.



figura 10 Still de *Barulho Rosa* (1966) [Registro completo da obra neste [link](#).]

OUTROS USOS DA (NÃO) COR

Em 1968 eu realizei uma grande intervenção urbana chamada *Cutucada Rosa* que, de rosa, só tinha o nome. Ela partia do mesmo princípio do uso provocativo da cor, mas sem usá-la. A ideia foi, justamente, permanecer dentro da paleta de cores preta e branca, mas fazendo um uso invertido destas cores, ou seja, enquanto um burocrata usa o preto no branco, eu usei o branco no preto. A intervenção consistia em pintar, com a ajuda de patins, uma nova faixa para pista de carros, de maneira a propor um novo caminho aos motoristas e leva-los para fora do centro urbano, ou seja, centro de consumo.

Em 1974 os rapazes do coletivo Ant Farm (1968-2003) radicalizaram bastante a minha ideia e fizeram o *Rancho de Cadillacs*. Não podemos deixar de considerar que os carros, eles próprios, são bens de consumo, assim como o combustível cuja crescente necessidade tem papel crucial nos conflitos internacionais. Aproveitando o imenso volume de sucata produzida pela troca desnecessária de carros, o Ant Farm fez um rancho com carcaças de Cadillacs, símbolo do *American Way of Life*. Nessa nova concepção urbanística, aquilo que deveria circular pelas vias passa a ser abrigo, produzindo sombra em uma área semidesértica, invertendo as relações do urbanismo e de consumo.



figura 11 Stills de *Cutucada Rosa* (1968)

Ainda dentro do uso invertido (branco no preto) das cores da burocracia, existe a histórica intervenção no muro da Rua Quirino de Andrade, em frente à reitoria da Unesp, onde se lê “PELO FIM DO VESTIBULAR”, pintado em branco sobre o muro negro. Categorizável como pixo porque não é grafiti (muito embora não tenha a caligrafia típica dos pixadores), a reação óbvia de qualquer burocrata e/ou reacionário é não trata-la como arte, afinal, o pixo e o funk são, seguramente, as manifestações artísticas mais marginalizadas e cujo reconhecimento mais enfrenta resistência. O motivo disso é, obviamente, político. Não só estamos falando de manifestações artísticas associadas a camadas da população historicamente marginalizadas, como também de manifestações artísticas de enfrentamento. “PELO FIM DO VESTIBULAR” não é poesia de amor, mas um questionamento direto aos donos do vestibular sobre o sistemático não ingresso de pessoas que vêm, justamente, dessas camadas.

Por último, acrescento ainda a intervenção de estudantes do Instituto de Artes que, em 2012, pintaram, durante um sarau, uma faixa de pedestres “pirata” na entrada da instituição onde muitos já foram quase atropelados por absoluta falta de planejamento urbano na relação entre a universidade e o terminal Barra Funda.



figura 12 (acima) *Rancho de Cadillacs*, do coletivo Ant Farm, em Amarillo no Texas (1974)
figura 13 (abaixo) Intervenção no muro em frente à reitoria da Unesp em captação do Google Street View (s/d)

BIQUINI CARIOCA (2017)

Desde quando comecei a frequentar o Instituto de Artes em 2010, um ano após a inauguração de seu prédio novo, é consenso geral que, apesar de ele ser moderno e ter sido supostamente feito por encomenda para as necessidades daqueles que o frequentariam, não é acolhedor. As pessoas se queixam que o prédio não parece ter sido pensado para recebê-las. Na verdade, carece de condições mínimas de salubridade como salas ventiladas para ateliês onde nós trabalhamos com produtos tóxicos e voláteis. Carece de arborização. Carece de estabilidade porque costuma tremer. Carece de infraestrutura mínima para receber estudantes (restaurante universitário, moradia estudantil).

Os anos se passaram e as questões no Instituto de Artes e no resto da universidade se acirraram para além da inadequação do prédio, com episódios de greve por direitos mínimos e consequentes repressões desnecessárias e descomunais. Repressão é a obra do burocrata, é preta no branco, é o dever que ele acha que tem que cumprir pra deixar para a posteridade. Os primeiros episódios de greve e repressão começaram em 2013 e permanecem até hoje, cada dia mais acirrados.

Os processos repressivos neste ano de 2017, aqui no Instituto de Artes, chegaram a níveis que não imaginávamos, impedindo a própria manifestação artística.

Nossas obras de arte foram apagadas, à maneira dos burocratas: em tons de cinza e azul.

É como dizem aquelas palavras de ordem do Movimento Estudantil: “São trinta anos sem ditadura, e a repressão ainda continua”. Cinquenta e três anos depois de *Sabotadora Rosa*, uma obra de enfrentamento executada, justamente, por ocasião do Golpe Civil-Militar, os burocratas pintadores de parede voltam a atacar com seus pincéis normatizadores de gosto.

Não restou outra solução que não fosse me inspirar em um momento específico de *Sabotadora Rosa* (stills a seguir), e realizar uma nova ação no Instituto de Artes.

O trabalho, uma instalação, era na realidade muito simples. A escada caracol da galeria foi pintada de cor-de-rosa, o tom foi escolhido pela sua luminosidade, extravagância, capacidade de afrontamento e pelo nome dado pelo fabricante: “Biquini Carioca” (sem acento). O resto da galeria permaneceu vazio de coisas palpáveis, mas foi preenchido com música, que é algo que transborda, ou seja, preenche os espaços adjacentes. As músicas, assim como em *Barulho Rosa*, eram todas populares, mas sem o tom cartunesco. Eu as escolhi combinando com o nome da cor, ou seja, eram músicas sobre praia. Para dar um tom de eventual cafonice para ouvidos eruditos sensíveis, escolhi músicas nostálgicas que foram hit nos anos 1980. A *playlist* foi influenciada por obras da cultura popular como o

Comissão Sindicante – Processo nº 1709/50/1/2013

À Senhora

Yardena do Baixo Sheery

Rua

Santa Cecília - São Paulo - SP

CEP

CITAÇÃO

Por determinação da Comissão Sindicante constituída pela Portaria PRAd nº 123, expedida em 02 de outubro de 2013 pelo Pró-Reitor de Administração da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP (**cópia anexa**), fica Vossa Senhoria CITADA quanto à instauração de procedimento destinado a apurar fatos ocorridos no prédio da Reitoria desta instituição nos dias 16 e 17 de julho de 2013 e conduta irregular dos alunos, bem como ciente de que deverá comparecer, às 11h15, à audiência de instrução designada nos autos do processo em epígrafe, a ser realizada aos 07 de novembro de 2013, na sala de reuniões do 8º andar do prédio da Reitoria.

Esclareço, por oportuno, que o não comparecimento de Vossa Senhoria perante a Comissão Sindicante sem que haja justa causa para tanto poderá dar ensejo aos efeitos da revelia.

São Paulo, 18 de outubro de 2013.



RENATA W. DE CARVALHO

Secretária

figura 14 Obra de um burocrata, com sua paleta de cores típica: preto, branco, cinza e azul (2013)



figura 15 (esq.) Cobertura de pixos no banheiro do Instituto de Artes com tinta azul, a mando da direção (2017)

figura 16 (dir.) Cobertura de pixo feminista no banheiro do Instituto de Artes, com posterior intervenção anônima onde se lê “Blue is the new gray” (Azul é o novo cinza), em referência ao apagamento de grafitis na cidade de São Paulo, com tinta cinza, pelo prefeito João Dória Jr. (2017)



figura 17 (acima) Grafiti no Instituto de Artes s/d

figura 18 (abaixo) A parede onde estava o grafiti, depois de apagado pela direção (2017)

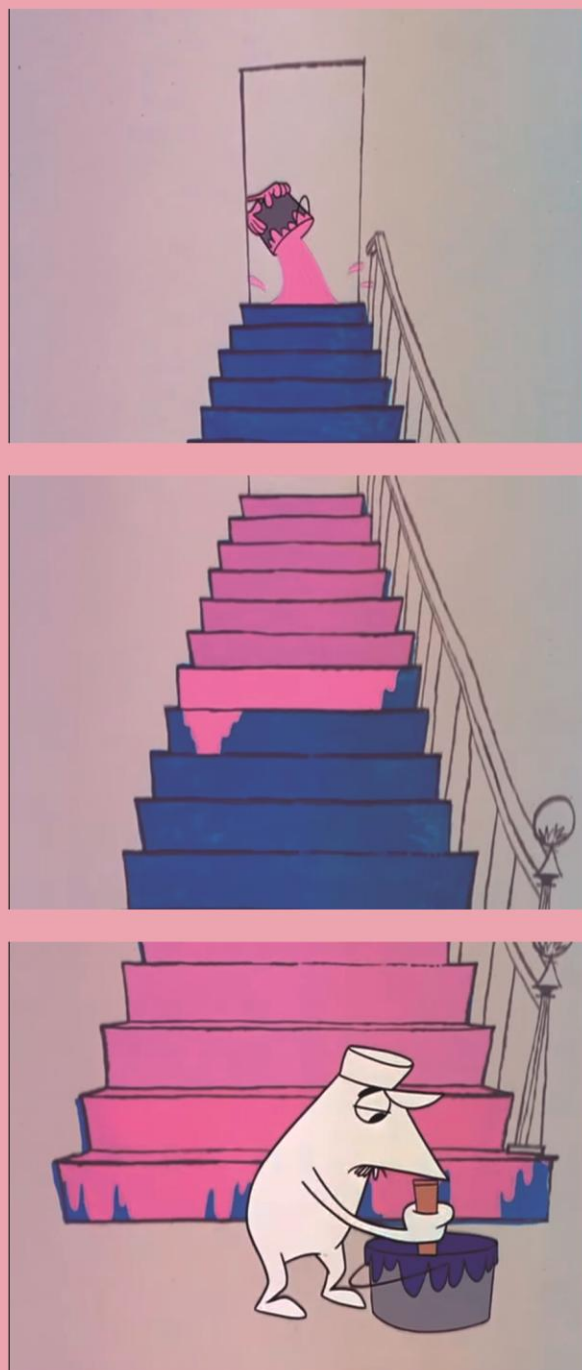


figura 19 Sequência da pintura da escada em *Sabotadora Rosa* (1964)

seriado da TV Globo *Armação Ilimitada* (1985-88) e o filme *Menino do Rio* (1981), de Antônio Calmon (1945-).

PLAYLIST

Como Uma Onda (Zen-Surfismo) (1983)

Composta por Nelson Motta e Lulu Santos, executada por Lulu Santos

De Repente Califórnia (1982)

Composta por Nelson Motta e Lulu Santos, executada por Lulu Santos

Descobridor dos Sete Mares (1983)

Composta por Michel e Gilson Mendonça, executada por Tim Maia

Nós Vamos Invadir Sua Praia (1985)

Composta por Roger Moreira, executada por Ultraje a Rigor, Selvagem Big Abreu, Lobão, Leo Jaime e Ritchie

Sonífera Ilha (1984)

Composta por Marcelo Fromer, Branco Mello, Tony Bellotto, Ciro Pessoa e Carlos Barmack, executada por Titãs

Uma Noite e Meia (1987)

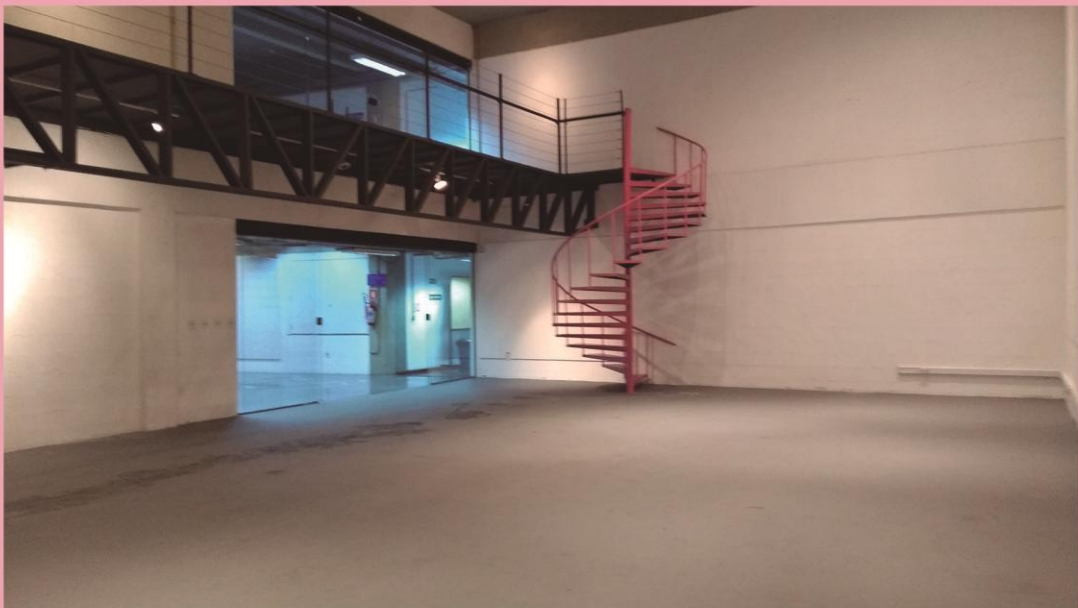
Composta por Renato Rocketh, executada por Renato Rocketh e Marina Lima

O trabalho era muito simples, mas, é claro, num ambiente de repressão, causou comoções. As portas da galeria começaram a ser fechadas porque a música da obra, que não é erudita, atrapalhava a música permitida dos estudantes de corda, sopro, etc. Pessoas deixaram de frequentar a exposição porque acreditavam que ela não estava aberta. Percebiam, ouvimos música erudita invadindo nossos espaços todo o tempo, mas a música de nossas manifestações artísticas, assim como nossos pixos e grafites, é censurada. Houve comoções positivas, como um guarda-chuva rosa, que combinava perfeitamente com a escada, deixado de

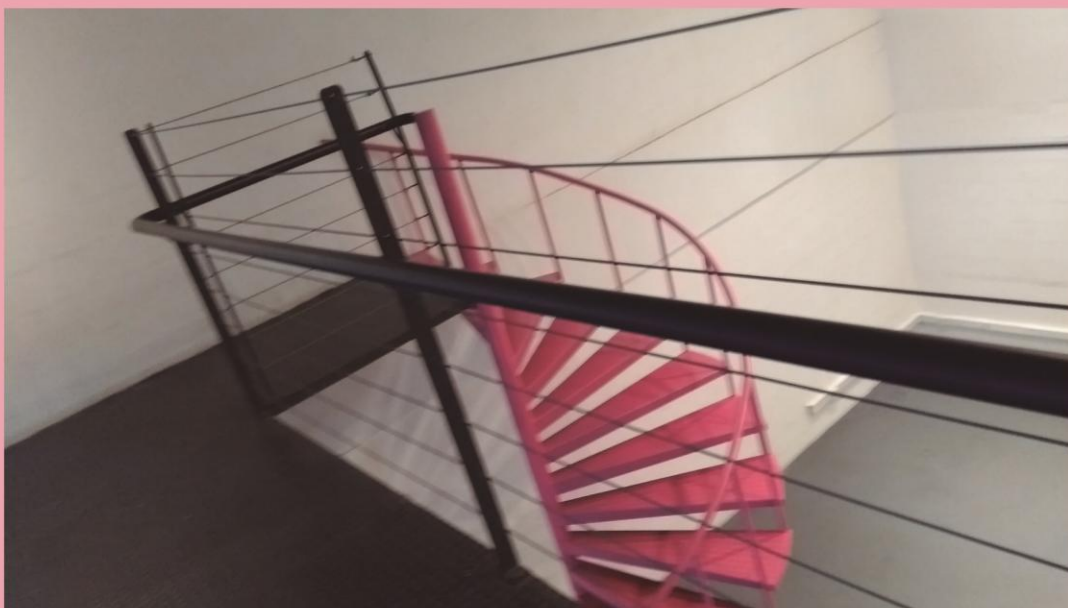
presente no último dia. Pessoas vieram agradecer porque, bem, o Instituto carecia de cor, o Instituto carece de acolhimento.

É importante pensar no que fizemos nesses trinta anos sem ditadura para que a repressão ainda continuasse. Nos anos 1980, aqueles da *playlist*, quando respiramos aliviados, fomos à praia em um sem número de filmes, novelas e minisséries, aproveitando a nudez até então censurada de nossos corpos. Nos anos 1980 nós fomos à praia quando deveríamos, por exemplo, ter participado ativamente da constituinte de 1988 e do processo de redemocratização do país, repensando as instituições uma a uma, inclusive a universidade.

A seguir, registros fotográficos de *Biquini Carioca*.







DAQUILO QUE EU POSSO E VOCÊS NÃO

Existem coisas que simplesmente não são problema para mim. Chris Burden teve que escolher com cuidado onde levar o tiro, já eu poderia escolher qualquer lugar. Eu nunca tive dinheiro, mas dinheiro nunca foi problema pra realizar qualquer obra. A lei da gravidade também não é problema para mim. Eu suspendo coisas no ar sempre que eu preciso e a desafio o tempo todo. Censura é uma coisa que eu nunca sofri, ainda que se veja um profundo questionamento raivoso das camadas reacionárias da sociedade, se isso ou aquilo é arte, ninguém questiona raivosamente o que eu faço. É curioso que eu fizesse coisas relativamente semelhantes às de outros artistas violentamente questionados, como me automutilar, sem que ninguém se incomodasse.

Eu concluo esse texto propondo uma reflexão sobre o lugar do artista e da arte, no sentido de quem pode, ou de quem tem podido fazer o que, dos lugares de privilégio e dos lugares de construção política porque, obviamente, se não os tivermos bem construídos, me parece que não poderemos exercer nossos ofícios.

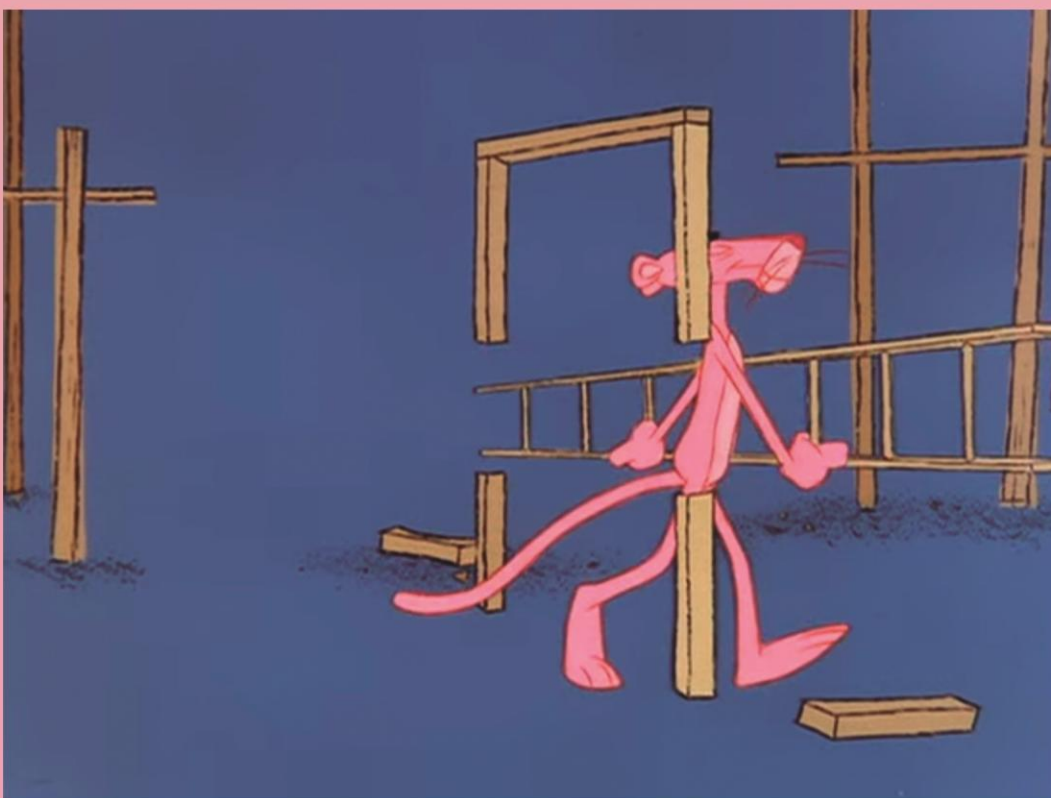
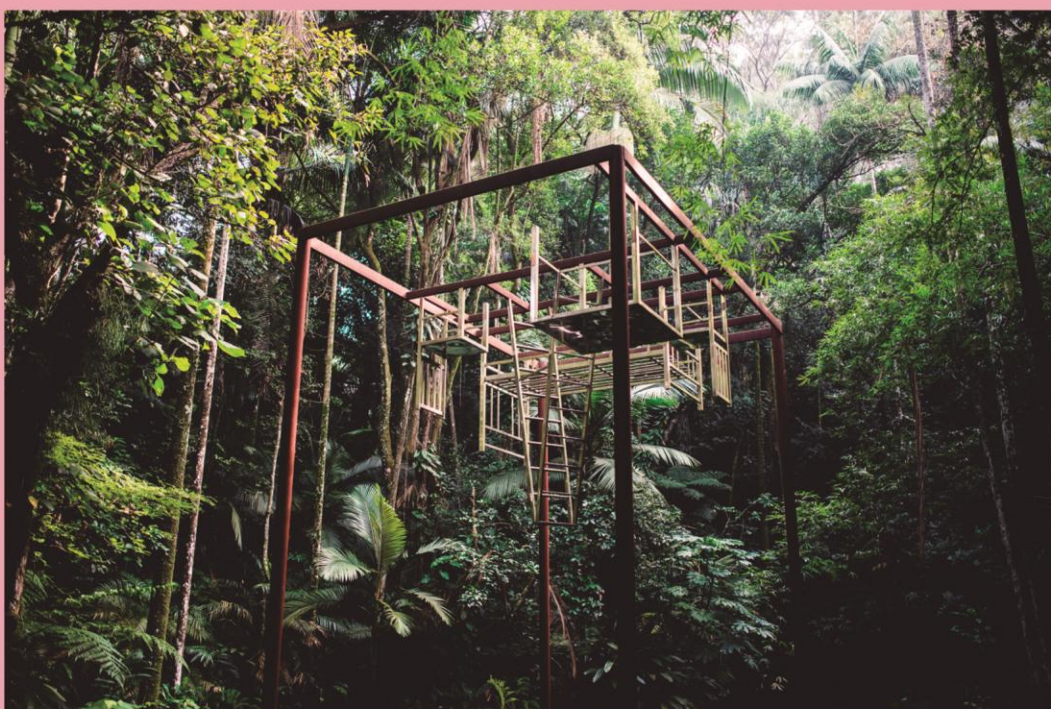


figura 20 (acima) *O Descanso da Sala* (2011), de José Spaniol (1960-), no Parque Burle Marx, uma obra que, claramente, precisou de trabalho para se manter suspensa.
figura 21 (abaixo) Eu, sem problemas relacionados à lei da gravidade.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

Arquivo Hélio Oiticica doc.15/1960

COCCHIARALE, Fernando. *Primoórdios da videoarte no Brasil* in MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*. São Paulo, Iluminuras, 2007

GREEN, Malcolm. *Writings of the Vienna Actionists*. Londres, Atlas Press, 1999

GOLDBERG, Rosalee. *A arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. (trad.) CAMARGO, Jefferson. São Paulo, Martins Fontes, 2006

WIKIPEDIA. *List of wars 1945–89*. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_wars_1945%E2%80%9389>
Acesso em: 3 de dezembro de 2017

ZANINI, Walter. *Videoarte: uma poética aberta* in MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*. São Paulo, Iluminuras, 2007

FILMOGRAFIA

CHINIQUY, Gerry. *The Pink Pill*. Mirisch-Geoffrey-DePatie Frelang, EUA, 1968

CHINIQUY, Gerry. *Tickled Pink*. Mirisch-Geoffrey-DePatie Frelang, EUA, 1968

FRELENG, Friz e PRATT, Hawley. *The Pink Phink*. Mirisch-Geoffrey-DePatie Frelang, EUA, 1964

FRELENG, Friz e PRATT, Hawley. *We Give Pink Stamps*. Mirisch-Geoffrey-DePatie Frelang, EUA, 1965

PRATT, Hawley. *Pink, Plunk, Plink*. Mirisch-Geoffrey-DePatie Frelang, EUA, 1966

PRATT, Hawley. *The Pink Blueprint*. Mirisch-Geoffrey-DePatie Frelang, EUA, 1966