LUCILA CARVALHO JUNQUEIRA MEIRELLES

**3 Óperas de José Roberto Aguilar
e algumas referências da arte conceitual dos anos 1970**

São Paulo

2011

LUCILA CARVALHO JUNQUEIRA MEIRELLES

**3 Óperas de José Roberto Aguilar
e algumas referências da arte conceitual dos anos 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de pesquisa: Poéticas Visuais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Laurentiz

São Paulo

2011

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

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Meirelles, Lucila Carvalho Junqueira

3 Óperas de José Roberto Aguilar e algumas referências da arte conceitual dos anos 1970 / Lucia Carvalho Junqueira Meirelles – São Paulo : L. C. J. Meirelles, 2011.

84 p. : il. + CD, DVD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Silvia Laurentiz

1. Arte conceitual 2. Colonização cultural 3. Vídeo/mídia 4. Arte e magia 5. Aguilar, José Roberto, 1941- I. Laurentiz, Silvia II. Título.

CDD 21.ed. – 709.04075

Nome: Meirelles, Lucila Carvalho Junqueira

Título: 3 Óperas de José Roberto Aguilar e algumas referências da arte conceitual dos anos 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Silvia Laurentiz – ECA/USP

Prof. Dr. Arlindo Machado – ECA/USP

Prof. Dr. Gilberto Prado – ECA/USP

A José Roberto Aguilar, com quem convivi e trabalhei muitos anos, aprendendo muito sobre a linguagem plural, e muito sobre a sabedoria da vida. A convivência com ele, participar de suas Óperas, dos seus concertos performáticos dos anos 1970, marcou muito o início da minha trajetória como artista. E marcou também uma amizade, uma ternura entre nós, por todos esses anos, de forma incondicional. Todo o meu agradecimento e meu amor.

À Silvia Laurentiz, minha orientadora, que com sua dedicação, carinho, amizade e pontuação ajudou a refletir e a escrever de forma mais clara, organizada e científica. Obrigada pelas suas conversas e pelo seu ponto de vista sobre determinados assuntos da pesquisa, e de outras atividades interdisciplinares que aconteceram durante o período de mestrado que foram de grande valia e avaliação. Sou grata pelas várias manhãs que passamos juntas, refletindo sobre o encaminhamento do projeto de mestrado. Isso foi muito bom!

Ao Arlindo Machado por suas ideias, posturas e amizade de muitos anos. Agradeço muito a sua contribuição na banca de qualificação quando me fez ver que faltava um pensamento próprio, um ponto de vista sobre os dados levantados das Óperas de Aguilar. A luz se fez!

À Cecília Almeida Salles, pelo seu estudo de arquivos de criação e construção da obra de arte, sou grata pela sua participação na banca de qualificação ao sugerir a realização de um documentário, atualizando o assunto. E sou grata também pelos seus livros, *Arquivos de criação* e *Redes de criação*, que me levaram a refletir sobre os diferentes processos de construção das obras de arte, e me despertou para a interpretação de documentos de processos artísticos.

Ao Gilberto Prado, a quem respeito pelo seu conhecimento cibernético e suas idéias poéticas. Além da amizade cultivada aqui na casa das Amoreiras.

Aos amigos professores que fiz durante o período do mestrado, como Tatiana Trivisani, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, Mauricio Taveira, Luis Gustavo Bueno, Fernanda Eva, Claudia Sandoval, Sergio Bonilha, Luciana Ohira, Tania Fraga, Andrei Tomaz, Hugo Fortes, Mário Ramiro, cujas trocas intelectuais e de amizade, foram de grande importância.

Ao grupo de Poéticas Digitais, amigos de crescimento em arte e tecnologia, valeu!

Este estudo resulta de um levantamento de dados, reflexões e análises sobre 3 Óperas conceituais do artista plástico José Roberto Aguilar, realizadas nos anos 1970: *Circo Antropofágico Ambulante Cósmico Latino Americano apresenta essa noite: a transformação permanente do tabu em totem; Ópera do 3º mundo; 3 lutas de samurai, 25 metros de pintura contra 3 demônios que assolam a vídeo-arte nacional*. Sob a luz da arte conceitual praticada naquela época, foram selecionados alguns procedimentos e processos criativos utilizados pelo artista e a partir daí foram posicionados temas de discussão, como: a crítica da crítica, arte e magia, a performance do autor, o vídeo como mídia, temas pertinentes àquela época. O tema Antropofagia, recorrente na obra de Aguilar, foi abordado através de um vídeo de 13 minutos. A contribuição desta dissertação é revelar dados e pontos de vista de 3 Óperas de Aguilar e ampliar os arquivos da arte dos anos 1970 para os estudos contemporâneos.

Palavras-chave: arte-conceitual, colonização cultural, vídeo/mídia, arte e magia.

This dissertation is the result of a data collection, reflections and analysis on the three conceptual Operas made by the artist Jose Roberto Aguilar, realized in the seventies: Circo Antropofágico Cósmico Ambulante Latino Americano apresenta esta noite: A Transformação permanente do Tabu em Totem; Ópera do 3º mundo; As 3 lutas de samurai e os 25 metros de pintura contra os demonios que assolam a arte contemporânea brasileira. Under the perspectives of the conceptual art at that time it was selected some procedures and creative processes used by the artist. From this point of view were positioned topics of discussion, like: the critic of the critic, art and Magic, author's performance, and video media. Important themes at that time. The theme Antropofagia, recurring in the work of Aguilar, was approached in a poetic 13-minute video, where the artist through interviews and reading the manifesto anthropophagic shows his vision of anthropophagic world. The contribution that master degree is to reveal datas and some points of views about three Operas Aguilar, and to amplify the archives of the art from the 70's, to contemporary studies.

Keywords: conceptual art, cultural colonization, art and magic, video/media.

Figura 1 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	11
Figura 2 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	15
Figura 3 –	Ofício de pintor, de José Américo Marques da Costa, 1978	18
Figura 4 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	19
Figura 5 –	HENDRICKS, Jon (curador e editor) O que é fluxus? O que não é! 2002 – Centro Cultural Banco do Brasil	21
Figura 6 –	Circo Antropofágico, 1977, Catalogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977	23
Figura 7 –	A trupe do Circo, Antropofágico, Teatro Ruth Escobar, 1977	23
Figura 8 –	José Roberto Aguiar, Circo Antropofágico, 1977	24
Figuras 9 e 10 –	Circo Antropofágico, 1977, Teatro Ruth Escobar, José Roberto Aguiar (o macaco) Lucila Meirelles (a bailarina)	25
Figura 11 –	Circo Antropofágico, Totens, Teatro Ruth Escobar, 1977 (Jorge Tackla e Lucila Meirelles)	26
Figura 12 –	José Roberto Aguiar no Circo Antropofágico, Teatro Ruth Escobar, 1977	28
Figura 13 –	CAYC, Folhetos, Buenos Aires, Argentina, 1977	29
Figura 14 –	Convite CAYC das Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979	30
Figura 15 –	Video Ópera do 3º mundo, 1978	30
Figura 16 –	José Roberto Aguiar no vídeo Ópera do 3º mundo, 1979	31

Figura 17 –	O Estado de São Paulo, crítica Leonor Amarante, I Encontro Internacional de vídeo-arte São Paulo, 1978	33
Figura 18 –	Catálogo do I Encontro Internacional de vídeo-arte São Paulo, 1978	34
Figuras 19 e 20 –	Mitos Vadios, Rua Augusta, 1979 (Jose Roberto Aguilar, Nórís Machado, Lucila Meirelles)	35 37
Figura 21 –	Mitos Vadios, Rua Augusta, Jose Roberto Aguilar, 1979	
Figura 22 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	38 41
Figura 23 –	Jornal da tarde, Jose Roberto Aguilar, São Paulo, 1979	
Figura 24 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	46
Figura 25 –	Performances: Ofício de Pintor, 1978 e Os construtores de cidades, 1979	48 49
Figura 26 –	Mitos Vadios, Rua Augusta, Jose Roberto Aguilar, 1979	
Figura 27 –	Performances: 25 metros de pintura, 1979 e Luvas de Boxe e um piano de cauda, 1980	49 51
Figura 28 –	Vídeo Ópera do 3º mundo, 1978	53
Figura 29 –	Mitos Vadios, Rua Augusta, Jose Roberto Aguilar, 1979	
Figura 30 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	54 56
Figura 31 –	Estado de São Paulo/Folhetim, Mário Schenberg, 1977	60
Figuras 32 e 33 –	Preparação da Ópera do 3º mundo, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978. (José Roberto Aguilar, Ana Aguilar e Lucila Meirelles)	61
Figura 34 –	Ópera do 3º mundo, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978	
Figura 35 –	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	62 64
Figura 36 –	Postal Os Pioneiros do Vídeo no Brasil, 1986	65
Figura 37 –	Vídeo, <i>Lucila, filme policial</i> de Jose Roberto Aguilar, 1977	66
Figura 38 –	Cartaz Mostra Vídeo-arte ECA/USP, 1978	68
Figura 39 –	Vídeos: Lua Oriental e Rio de Luz, Japão, 1978	
Figuras 40 e 41	Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)	71

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – TRAJETÓRIA DO ARTISTA	15
CAPÍTULO II - 3 ÓPERAS CONCEITUAIS DE AGUILAR	19
2.1 Circo Antropofágico Ambulante Cósmico e Latino Americano apresenta esta noite: a transformação permanente do tabu em totem	23
2.2 Ópera do 3º Mundo	29
2.3 3 lutas de samurai, 25 metros de pintura contra os 3 demônios que assolam a vídeo-arte nacional	32
CAPÍTULO III - ARTISTA CRÍTICO DE SUA OBRA	38
CAPÍTULO IV - AUTOR E <i>PERFORMER</i>.....	46
CAPÍTULO V - ARTE E MAGIA.....	54
CAPÍTULO VI - VÍDEO COMO MÍDIA.....	62
CAPÍTULO VII- VISÃO ANTROPOFÁGICA.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	76
ANEXOS	80
Anexo I DVD Óperas de Aguilar de 1977 a 1989	81
Anexo II DVD Visão Antropofágica	83

Figura 1 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

“Podemos melhor entender o que acontece hoje entre a arte e a tecnologia, se tivermos mais informações do universo eletrônico do passado”.

Machado (2003)¹

Várias foram as motivações que levaram a escolher as Óperas conceituais do artista plástico José Roberto Aguilar para ser objeto desta pesquisa: motivações artísticas, ideológicas e até afetivas. É natural que exista uma soma de todos esses fatores, mas o importante é que houve uma identificação com a cultura performática, eletrônica, intermídia, underground, conceitual, operística dos anos 1970, pela qual me interessei em estudar e decifrar até os dias de hoje.

Levantar e analisar os arquivos das Óperas de Aguilar tem a sua importância na medida em que, até agora, só foi resgatada a vídeo-arte do artista, pouca garimpagem foi feita em relação aos concertos performáticos do autor, e por isso algumas de suas obras ainda permanecem de forma desconhecida e invisível. O levantamento do material do Aguilar poderá, posteriormente, ser catalogado e armazenado em algum espaço cultural aberto à pesquisa pública, por representar mais uma página da arte conceitual dos anos 1970, realizada por um artista brasileiro. O destino dos arquivos das Óperas de Aguilar sempre me interessou muito, por representarem os dados, as raízes da minha trajetória como artista, que se iniciou ao lado de José Roberto Aguilar, como *performer* e sua mulher. Trata-se de arquivos próprios, que foram reunidos durante a pesquisa.

O nome “Ópera” se refere ao fato de que os artistas plásticos daquela época realizavam suas obras conceituais misturando vários meios, criando verdadeiros concertos de linguagens. Acredito que os arquivos encontrados sobre as práticas poéticas Operísticas de Aguilar são um instrumento fértil para se falar da arte conceitual daquela época.

Esta dissertação de mestrado mapeou as Óperas realizadas pelo artista Aguilar na década de 1970, mas irá analisar apenas três delas, realizadas entre 1977 e 1979, um período bastante criativo e crítico. No Anexo I serão apresentadas Óperas realizadas pelo artista de 1977 a 1989.

¹ MACHADO, Arlindo, (org.) Made in Brasil, São Paulo: Itaú Cultural 2003, p. 138.

Apesar de cada Ópera conter uma proposta diferenciada, podem ser encontradas algumas características, atitudes, posturas, ações, que são constantes, reincidentes, pertinentes à arte conceitual realizada naquela época. As Óperas *Circo Antropofágico*, *Ópera do 3º mundo* e *3 lutas de samurai* serão investigadas à luz de algumas proposições conceituais, como: artista crítico e *performer* de sua obra, obras que seguem uma ritualização, o vídeo como mídia. Estas indagações são apenas uma possibilidade de recorte para a reflexão e análise dos arquivos Operísticos do Aguilar em diálogo com a arte conceitual dos anos 1970.

A década de 1970 vem sendo estudada com frequência por artistas e pesquisadores de várias áreas do conhecimento na tentativa de definir padrões estéticos e conceituais sobre uma época que possui a complexidade como essência: os anos duros da ditadura militar com a sufocante censura e autocensura. A arte conceitual abrange múltiplas propostas, diferentes meios e provoca muitas discussões. Sem dúvida, existem diferenças e desdobramentos entre as práticas que se convencionou chamar de arte conceitual no Brasil, América Latina, Europa e EUA. Escolhi usar neste trabalho algumas tendências de arte conceitual dos anos 1970, que se relacionam com o objeto deste estudo. São elas: práticas performáticas, ataque ao sistema, experimentação de novos meios.

Para perseguir o meu objetivo fiz uma divisão por assuntos em sete capítulos.

- 1- A Trajetória do artista
- 2- 3 Óperas conceituais de Aguilar/anos 1970
- 3- Artista crítico de sua obra
- 4- Autor e *performer*
- 5- Arte e magia
- 6- O Vídeo como Mídia
- 7- Visão Antropofágica

É importante que se diga que a escolha desses temas relaciona-se ao fato de serem assuntos pertinentes às manifestações artísticas de Aguilar e à arte conceitual daquela época.

O primeiro capítulo foi reservado para a biografia do artista José Roberto

Aguilar, para que o leitor tome contato com parte da trajetória do autor.

O segundo capítulo versa sobre as 3 Óperas de Aguilar: como foram concebidas, como foram realizadas, em quais condições, para que as pessoas entendam como se fazia arte naquela época e também para que conheçam os concertos do artista e possam reconhecer nestas Óperas, características próprias da arte conceitual praticada nos anos 1970.

O terceiro capítulo será voltado para o ataque à crítica colonizada. O artista assumindo o papel de crítico da sua própria obra. Uma forte vertente crítica da época.

O quarto capítulo vai tratar sobre o papel do artista como autor e *performer* da sua própria obra. Autor e atuante. A aglutinação do processo criativo com as questões da representação. O que isso significava naquela época.

O quinto capítulo versará sobre arte e magia, a presença do rito na obra. Vai mostrar como a ritualização pode ser um meio para mudar a realidade e trazer de volta a consciência de uma identidade cultural, brasileira, latino-americana.

O sexto capítulo vai trazer a discussão sobre o vídeo como mídia. Uma possibilidade de se repensar a TV como veículo de comunicação de arte. O vídeo como um laboratório de pesquisa televisiva de novas imagens, sonoridades e representações, e também um instrumento de indagações, inquietações e experimentações.

O sétimo capítulo foi reservado para o próprio autor falar com suas palavras sobre a Antropofagia nas suas Óperas, e na sua vida, dos anos 1970. Um vídeo documental histórico.

Esta dissertação de mestrado traz uma reflexão mais larga sobre a arte conceitual praticada naquela época, conturbada, militarizada, vigiada, e que ainda não possui uma história devidamente conhecida, partilhada, discutida e decifrada, pela efemeridade das obras e falta de registro de seus eventos.

Figura 2 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

Nasceu em São Paulo, em 1941. Em 1958, já participava da vida cultural brasileira através do movimento Kaos, manifestação vanguardista de Jorge Mautner que incluía sessões de poesia, literatura e performance. Em 1961, realiza sua primeira exposição. Em 1963, é selecionado para a Bienal Internacional de São Paulo.

Em 1965, participa da famosa mostra OPINIÃO-65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1967, recebe o Prêmio Itamaraty na Bienal de São Paulo, onde volta a expor em 1969. Durante a agitada década de 1960, centraliza sua ação no ateliê que possuía na Rua Frei Caneca, frequentado por grande parte dos responsáveis pela renovação política e cultural por que passava a vida brasileira, como José Agrippino de Paula, Rogério Duarte, Mário Schenberg, Jorge Mautner, Jô Soares, Nelson Aguilar, entre outros.

Na virada dos anos 1970, é um dos criadores que se veem obrigados a viver no exterior por causa da ditadura. Morou em Londres, realizou exposição em Birmingham. Retorna ao Brasil em 1973, faz exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. Entre 1974 e 1975, vive em Nova Iorque, EUA, onde começa a realizar um trabalho pioneiro de vídeo-arte.

Podem-se destacar entre as vídeo-artes realizadas naquela época, *Where is south America* e *The trip*. Convidado para a Bienal de São Paulo em 1977, realiza a peça performática *Circo Antropofágico* com 12 monitores e três fontes diferenciadas de vídeo. Essa obra recebe o Prêmio Governador do Estado da XIV Bienal Internacional de São Paulo.

Em 1978 é convidado a participar do Festival de vídeo-arte de Tóquio com o vídeo *Lucila, filme policial*. Em 1979, a convite de Jorge Glusberg, CAYC, Aguilar participa das “Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances”, no Centre Georges Pompidou, 1979, na França. E nesse mesmo ano expõe novamente na Bienal de São Paulo.

Na década de 1980, desenvolve grande atividade como pintor, com constantes exposições. É um dos artistas brasileiros com grande participação em mostras no exterior, sobretudo nos EUA e na Alemanha.

Paralelo a isso, reforça sua imagem de Intermídia através de inúmeras performances, sendo a mais espetacular delas o megaevento da Revolução Francesa em 1989, onde coloca 300 artistas em cena, na frente do Estádio Municipal do Pacaembu.

Pintor, *videomaker*, *performer*, escultor, escritor, músico e curador, Aguilar já fez um pouco de tudo - criou, até mesmo, na década de 1980 a “Banda Performática” (com Arnaldo Antunes, Sergio Miklos, entre outros) mas, antes de qualquer coisa, considera que todas as suas criações nasceram da pintura; são os quadros o fio condutor da sua obra.

Nos anos 1980 Aguilar escreveu e lançou três livros: *Divina Comédia Brasileira*, *Canção de Blue Brother* e *Revolução Francesa*. Simultaneamente, realizou a vídeo-instalação *Sonho e contra-sonho de uma cidade* com 30 televisores na Galeria Luiza Strina.

Em 1983 a banda Performática apresentou a *Ópera rock Macunaíma* em homenagem aos 90 anos do nascimento de Mário de Andrade, para um público de 10 mil pessoas na Praça Roosevelt, São Paulo.

Na década de 1980 ainda realizou alguns eventos Intermídia como: *Concerto para piano da cauda e Luvas de Box* na Pinacoteca do estado de São Paulo; o *Anti Christo* no Museu da Imagem e do Som, e o gigantesco espetáculo *A revolução francesa*, que contou com 500 participantes e reuniu 15 mil pessoas na Praça Charles Miller em São Paulo.

Foi nos anos 1980 que Aguilar tornou-se discípulo do mestre espiritual Bhagwan Shree Rajneesh e passou a assinar as suas telas com o nome de Vygian.

Em 1991, para comemorar 30 anos de carreira, realizou cinco Mostras: *Gigantomaquiano*, no Museu de Arte, em São Paulo; *Mahabharatana*, São Paulo galeria de arte; *A Criação do mundo e o tempo*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e *Ossos e Asas* na Galeria Raquel Arnaud.

Aguilar não exerceu o papel tradicional de artista plástico, suas atividades sempre misturaram literatura com dança, com música, videografias com performances, propiciando a fusão de várias linguagens.

No período em que esteve na direção do Centro Cultural Casa das Rosas, São Paulo, nos anos 1990, o artista liderou importantes eventos de arte e tecnologia, como *Arte Suporte Computador*, em 1997.

Em 1999 realiza a exposição *Tantra coisa*, na Pinacoteca do Estado, onde o artista uniu o vídeo e a pintura; a computação gráfica e a pintura. Em 2002, Aguilar recobriu com uma tela de 70 x 90m a Oca, edifício projetado por Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Aguilar se tornou o representante do Ministério Nacional da Cultura no Estado de São Paulo entre 2004 e 2007.

Em 2008, realiza a vídeo-instalação *Banho e Poltrona e Cama* no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

Em 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil realiza a Mostra *Aguilar 50 anos de arte* com uma retrospectiva de toda a obra do artista, desde os anos 1960 até os dias de hoje.

Em 2011 inicia a filmagem do seu filme longa metragem *Anna K*, inspirado no livro de Anna Karenina, de Tolstoi.

Figura 3 - *Ofício de pintor*, de José Américo Marques da Costa, 1978

Figura 4 - *Bandeira dos Visionários*, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

Na década de 1970 muitos artistas plásticos se dedicavam a arte conceitual, a arte das ideias, a fusão dos meios, as ações vídeo-performáticas.

As manifestações artísticas realizadas naquela época colocavam em evidência as novas relações de criatividade entre a arte e a tecnologia. Uma nova forma de fazer arte se operava com os novos meios. Os artistas buscavam outros valores e meios para a produção, bem como uma nova maneira de exercer a criação e também de veiculá-la, sendo o vídeo um meio bastante explorado, experimentado pelos artistas plásticos e pelos artistas de vanguarda do teatro nos anos 1970. Os artistas Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel Borba, Donato Ferrari, Marcelo Nietzsche, José Roberto Aguilar, Ana Bella Geiger e Marcos do Vale, além de fazerem vídeo-arte, também usavam esse veículo para expandir a sua obra, como foi o caso da vídeo-performance e da vídeo-instalação.

Christine Mello escreve:

Os autores procuram expandir o vídeo, a partir dos limites da tela e em suas extremidades de linguagem. Apontam em diferentes perspectivas, que o vídeo não é apenas uma questão exclusiva do olhar, mas de diversos elementos e estratégias envolvidas, bem como do acionamento de todo aparato sensório (MELLO, 2008, p. 188).

O vídeo veio somar com outras linguagens: música, dança, poesia, circo, pintura, teatro, surgindo assim os eventos intermídia que reuniam vários meios em um só evento. Esse concerto de linguagens era chamado pelos artistas plásticos da época de Ópera conceitual.

O conceito de intermídia foi criado pelo poeta Dick Higgins na década de 1960, abrangendo a inter-relação entre meios diversos, dando o aparecimento de um novo meio, definido, então, como o 'entre-meios'. Higgins considerava o *happening* um entre-meios por ser algo que tanto diferia das outras linguagens quanto abria um espaço 'entre' - entre Linguagens, entre imagens.

Mas o vídeo também possibilitou criar uma mídia dentro da própria obra. As 3 Óperas de Aguilar analisadas, apresentam o vídeo como um meio de desmontar o discurso colonizado, atacar a crítica institucionalizada, suprimir as imagens banais e deixar entrar a consciência de uma arte brasileira, latina.

Segundo Christine Mello as vídeo-performances eram práticas estéticas e políticas onde se operavam alguns dos muitos trânsitos e cruzamentos críticos entre o homem e a máquina (MELLO, 2008).

As Óperas eram ações não previsíveis que usavam procedimentos abertos, poéticas visuais, vivências, onde as fronteiras entre as diversas linguagens eram constantemente tocadas.

Renato Cohen, em seu livro “Performance como linguagem”, cita uma fala do Aguilar: “...A minha obra utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual...” (AGUILAR apud COHEN, 1989, p.50).

Inúmeras investigações e ações artísticas foram realizadas nos anos 1970 na América Latina e no Brasil por artistas que buscavam nas ideias do grupo “Fluxus” outras formas de intervenção e atuação, como os brasileiros: Ivald Granato, Paulo Brusck, José Roberto Aguilar, Luiz Roberto Galizia, Gabriel Borba, Anna Bella Geiger, Rita Moreira, Gretta, entre outros.

Podemos observar as influências do grupo “Fluxus” na obra de Aguilar no que se refere a misturar diferentes artes e meios, como a improvisação, a atuação de não atores, o discurso crítico, arte povera, a *action painting*, a arte política e social, sem definições, rótulos ou etiquetas.

Figura 5 - HENDRICKS, Jon (curador e editor). O que é fluxus? O que não é ! Centro Cultural Banco do Brasil, 2002

A prática da arte conceitual, principalmente na Argentina e no Brasil, revelou-se importante para a inserção de ideias políticas subversivas ou transgressões contraculturais, através de metáforas.

As Óperas de Aguilar eram ritualísticas, antropofágicas, libertárias, anárquicas, surreais, carregadas de imagens e de discursos fantásticos, mas sempre com uma consciência crítica em relação à realidade brasileira e latino americana. Esse pensamento pode ser verificado nas palavras da crítica de arte Sheila Leirner, na contracapa do livro “A Divina Comédia Brasileira”, de José Roberto Aguilar, quando diz :

A linguagem do Aguilar é vulcânica, dionisíaca, crítica, opulenta como na pintura, rompe as amarras do discurso e oferece um jorro delirante de imagens. Na sua convicção anárquica e surrealista, ele é o herdeiro do dadaísmo, o artista sempre criança da “revolução sem revolução”. (LEIRNER apud AGUILAR, 1981, contracapa)

Aguilar diz ser a Ópera conceitual um evento com manifestações performáticas e escreve no livro “A Divina comédia Brasileira”, sobre a Ópera *Circo Antropofágico*: “Isto não é teatro. É uma busca existencial de identidades, feita não por personagens, mas de realidades míticas que temos dentro de nós” (AGUILAR, 1981, p.8).

Arnaldo Antunes na abertura do livro “Tantra coisa”, de José Roberto Aguilar, escreve:

E vieram as performances marcadas pela exploração de possibilidades – piano tocado com luvas de boxe, dançarinos pintados ao vivo, a destruição canibalesca da palavra “ARTE” recortada em grandes letras de isopor, extintores de incêndio jorrando sobre o público, a gigantesca orelha de Van Gogh, etc. (ANTUNES apud AGUILAR, 1999, p.2).

Os registros, gravações, fotos da arte dos anos 1970 não foram devidamente armazenados, muitas vezes eram guardados em baús, gavetas ou mesmo debaixo da cama, e por isso, parte desse material só existe no imaginário de quem o presenciou. Uma época sem memória, sem registro, marcada pela onda da contracultura, onde tudo era efêmero, escorregadio e clandestino.

De acordo com Cristina Freire: “Muitas propostas realizadas naquele período não são citadas, pois nenhum registro foi encontrado. Pouco do que se tem são artigos oficiais, institucionais, sem uma versão dada pelo próprio artista” (FREIRE, 1999, p.128).

2.1 CIRCO ANTROPOFÁGICO AMBULANTE CÓSMICO E LATINO AMERICANO APRESENTA ESTA NOITE: A TRANSFORMAÇÃO PERMANENTE DO TABU EM TOTEM

Figura 6 - *Circo Antropofágico*. Catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977

Figura 7 - A trupe do *Circo Antropofágico*, Teatro Ruth Escobar, 1977

Segundo John Flesym, pseudônimo de Aguilar na abertura do livro “A Divina Comédia Brasileira”, o *Circo Antropofágico* é uma parábola do Terceiro Mundo com personagens que lutam contra a colonização cultural. Aguilar traz em

suas obras fortes influências da antropofagia cultural de Oswald de Andrade (AGUILAR, 1981).

Nesse evento, loucos personagens de um circo (representação da América Latina) são dominados pelo poder de um vampiro cultural, símbolo da mente colonizada, que no final acaba sendo engolido pelos integrantes do circo e tudo termina em carnaval.

O Circo de Aguilar é uma odisseia, uma narração com peripécias e aventuras, mas sempre com um olhar crítico em relação ao mundo colonizado. O artista apresenta uma identidade cultural brasileira, latino americana, com uma visão fantástica sobre a realidade.

Figura 8 - José Roberto Aguilar, Circo Antropofágico, 1977

José Roberto Aguilar certamente bebeu nas fontes do futurismo italiano, em Dada, no surrealismo, na filosofia Zen, as mesmas fontes que entusiasmaram o “Fluxus” em suas ações artísticas, como os *happenings*, os “concertos” que tinham antecedentes nas vanguardas históricas e, em tempo mais recente, na conhecidíssima experiência multidisciplinar de “Untitled Event” (“Evento sem Título”) de Cage.

O grupo “Fluxus” (começando em 1962) configurou-se como uma comunidade informal de músicos (John Cage, Erik Satie), artistas plásticos (Yves

Klein, Pollock) e poetas radicalmente contrários as *status quo* da arte (Nam June Paik, Wolf Vostel).

Na verdade, *O Circo Antropofágico Cósmico Latino Americano* é uma trupe de marginais que nunca é reconhecida pela oficialidade. Eles chamam uma vidente, que não consegue traduzir o que está acontecendo, e ela chama o geometrista, que com sua visão existencialista consegue ver as compartimentações, os assassinatos culturais, a arte colonizada e todo o vampirismo cultural que oprime a América Latina, impedindo-a de ser o que ela é.

Figura 9 - *Circo Antropofágico*, 1977, Teatro Ruth Escobar. José Roberto Aguilar (o macaco) Lucila Meirelles (a bailarina)

Figura 10 - *Circo Antropofágico*, 1977, Teatro Ruth Escobar. José Roberto Aguilar (o macaco) Lucila Meirelles (a bailarina)

O *Circo Antropofágico* de Aguilar reuniu performance, vídeo, música, dança, circo, literatura, pintura e reforça sua imagem de Intermídia dos anos 1970, ao somar várias linguagens em um único acontecimento.

Arnaldo Antunes reforça a presença da intermídia nos trabalhos de Aguilar, quando escreve na contracapa do livro “Tantra Coisa” que o artista mistura várias linguagens em um só evento: “Flashes de pensamento interdisciplinar explodindo para dentro/fora da pintura, do vídeo, da literatura, dos mitos, dos saberes” (ANTUNES apud AGUILAR, 1999, contracapa).

O *Circo Antropofágico* foi um evento bastante arrojado para aquela época ao usar três fontes diferenciadas de vídeo: Sony B/W, ½ polegada; open reel e 10 televisores na formação de dois totens, um de cada lado do palco.

Figura 11 - *Circo Antropofágico*, Totens, Teatro Ruth Escobar, 1977
(Jorge Tackla e Lucila Meirelles)

Não existiam técnicos e especialistas nos concertos eletrônicos, não havia produtoras de vídeo, ninguém sabia como resolver os problemas técnicos dos aparelhos que vinham do exterior. Havia naquela época um único técnico, de origem japonesa, que trabalhava na Sony da Barra Funda, São Paulo. Ele entendia um pouco do sistema Open Reel, mas quando o defeito envolvia a troca de alguma peça, tudo ficava muito difícil.

Apesar de o Aguilar trabalhar com três fontes diferenciadas de vídeo, não se tem nenhum registro ou memória daquela época, pois o custo das fitas era muito alto e não existiam no Brasil; gravava-se por cima do que já tinha sido

gravado. Só era possível encomendar uma fita de rolo quando alguém viajava para o exterior.

Christine Mello menciona que os equipamentos dos anos 1970 eram caros, pesados, raros e, conseqüentemente, de difícil acesso (MELLO, 2008).

Do *Circo Antropofágico*, existe somente um registro feito em Super 8 pelo professor Duchenes, para seu arquivo pessoal. Uma cópia telecinada foi doada para o portfólio do Aguilar e encontra-se no Anexo I.

O *Circo Antropofágico, Ambulante, Cósmico Latino Americano* recebeu o prêmio Governador do Estado, na XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977. O evento foi pensado para acontecer, inicialmente, em um espaço público, dentro de um circo, na rua. Vários trâmites foram tentados junto à Prefeitura da cidade de São Paulo naquela época para que fosse realizado no vão do MASP, dentro de uma lona de circo. Esse fato é bem característico dos anos 1970, época de repressão, quando não era permitido que os atos artísticos fossem realizados na rua, sendo transferidos para espaços fechados, protegidos, seguros, mais fáceis de serem vigiados. Desta forma, Aguilar não teve alternativa senão ir para o Teatro, o Ruth Escobar, para realizar a sua epopeia performática: O *Circo Antropofágico*.

Tal fato acabou modificando o conceito original - trabalhar com as possibilidades de um circo. Outro aspecto que também interferiu no conceito do trabalho foi o Aguilar ter convidado o diretor de teatro Jorge Tackla para dirigir esse evento de vanguarda, que na verdade não abrangia sua área de atuação, pois Tackla trabalhava com atores e não com *performers*. O diretor não estava acostumado a misturar artes plásticas, música, dança, encenação, circo, em um único evento.

A direção de Jorge Tackla durou até o dia seguinte à estreia, quando o diretor leu a dura crítica de Sabato Magaldi no jornal. O crítico de teatro - e não crítico de arte de vanguarda - reclamava da falta de linearidade, de estrutura narrativa, de atuação profissional, dizia que tudo estava muito solto, com muitas linguagens acontecendo ao mesmo tempo; por fim classificou o evento como um espetáculo bestialógico sem limites. O curioso é que todos os itens atacados por Magaldi eram características peculiares da arte conceitual dos anos 1970.

Figura 12 - José Roberto Aguilar no *Circo Antropofágico*, Teatro Ruth Escobar, 1977

Em protesto à crítica de Sábato Magaldi, Aguilar organizou uma invasão performática no jornal O Estado de São Paulo, que gerou a matéria com o título “Contra a crítica”, que transcrevemos a seguir:

Um violinista, um domador, um mágico, várias bailarinas e contorcionistas, todos fantasiados, maquiados e integrantes do Circo Antropofágico irromperam na redação do Jornal da Tarde para em meio a uma inesperada performance, ler um manifesto contra a crítica e seu trabalho. O manifesto dizia o seguinte: “O crítico é hoje um denunciador, um dedo duro. Desempenha o papel do defensor do estabelecido, ou o papel de um rotulador... Fulminado em suas próprias entranhas, traído em seu próprio selo, o circo está mortalmente ferido, mas renasce em cada índio do Xingu, em cada negro da África, em cada quíchua do antigo Império inca. Chegaremos lá! Nas grandes capitais (AGUILAR, 1977c, p. 25).

Esse protesto mostra bem uma característica das práticas de arte dos anos 1970, onde os artistas protestavam contra as instituições vigentes, a crítica colonizada, o patrulhamento ideológico.

Em seguida veio o elogiado artigo escrito pelo cientista e crítico de arte Mário Schenberg, no “Folhetim”, dizendo: “É preciso estar receptivo ao novo, para que se possa melhor compreender o mundo” (SCHENBERG, 1977, p. 20).

Schenberg acreditava que quando um crítico vê uma obra de arte que não consegue encaixar em nenhuma de suas ideias deve ficar meio nervoso, pois realmente é um perigo mortal o que ele sente: a superação total. Daí decorre o óbvio: esbravejar.

2.2 “ÓPERA DO 3º MUNDO”

A *Ópera do 3º mundo* foi apresentada na "Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances" no Centre Georges Pompidou, Paris, em fevereiro de 1979, a convite de Jorge Glusberg, evento organizado pelo CAYC de Buenos Aires.

O grupo CAYC (Centro de Arte y Comunicación, 1969-1980, Argentina), fundado por Jorge Glusberg, teve importante papel na divulgação da arte latino americana em nível internacional, nos anos 1970. Nos eventos do CAYC sempre havia exposições, palestras de artistas, conversas com pensadores estrangeiros como o polonês Grotovsky ou o psiquiatra David Cooper, encontros para debater a identidade da arte latino americana.

Figura 13 - CAYC, Folhetos, Buenos Aires, Argentina, 1977

A “Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances” reuniu artistas inquietantes de várias partes do mundo e também trouxe os mais influentes críticos internacionais.

Figura 14 - Convite CAYC das “Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances”, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979

Os convidados da crítica mundial eram: Pierre Restany, Gregory Battcock, Juan Acha, Florent Berger, Dany Block, René Berger, Gillo Dorfles, Germano Celant, Alejandro Cirici Pallicer, Jorge Glusberg, Otto Hanh, Christos Joachimides, Abraham Moles, Jacques Monnier, Lea Vergine, Francesc Vincent, Alain Saygg e Julie Lauwson.

Artistas de vários países foram convidados: Leopoldo Maler, Nam June Paik, Fred Forest, Hervé Fischer, Gina Paik, Orlan, Dennis Oppenheim, Dan Graham, Mário Mertz, Geraldo Minkoff, Benni Efrat, Jochen Gertz e dois brasileiros, Gretta e José Roberto Aguilar.

Os trabalhos dos artistas latino americanos mostraram uma tomada de consciência da identidade cultural num contexto social, econômico, cultural periférico.

Figura 15 - Vídeo *Ópera do 3º mundo*, 1979

Todas as performances das “Journées Interdisciplinaires” foram seguidas de debates entre críticos, artistas e o público. A performance mais reverenciada foi a de Nam June Paik , o “pai” da vídeo-arte que fez da sua apresentação uma fusão da música e do desenho através de gestos, provocando uma atmosfera mística e oriental.

A *Ópera do 3º mundo* foi realizada uma única vez no Centre d’art Georges Pompidou, em Paris. Os brasileiros só ficaram sabendo dessa manifestação artística através de um artigo publicado pela jornalista Leonora Amarante no jornal O Estado de São Paulo – A vídeo-arte na dura tarefa de consolidação (AMARANTE, 1978b, p.43).

A Ópera de Aguilar aconteceu no pequeno auditório do Centro Pompidou, com a seguinte configuração de espaço: o artista colocou dois telões de vídeo, sendo um em cada lado da sala, posicionados nos lados direito e esquerdo. No telão à direita, via-se uma cerimônia de laôs, um ritual de candomblé gravado na Ilha de Itaparica, em terreiro de eguns, espíritos de mortos. No telão à esquerda podia-se ver as imagens de um ditador, um líder militar despótico, vestido com sua faixa presidencial, de óculos escuros, com um revólver 32 na mão (Aguilar). A sua frente, um intelectual (Jorge Lopes), uma mulher (Lucila Meirelles) e um negro (Mário Espinoza) que pronunciavam aos berros, em português, espanhol, francês e inglês a seguinte frase: - “Eu sou a América Latina”. O ditador reagia, gritando: “- Não, você não é a América Latina”. E puxava o revólver, disparando contra a pessoa que tinha pronunciado essa frase. E assim sucessivamente, até o líder despótico exterminar a todos.

Figura 16 - José Roberto Aguilar no vídeo *Ópera do 3º mundo*, 1979

No centro da sala foi instalado um monitor, cercado por 50 velas, como se fosse um altar de veneração. As luzes se apagavam. Aguilar ia até o centro da sala, e ligava o monitor. O que se via na tela eram imagens do primeiro dia, da abertura da "Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances" em que os críticos estavam debatendo, definindo um conceito para a arte corporal e a performance. A *Ópera 3º mundo* de Aguilar estava formulando uma crítica à crítica.

Cristina Freire escreve:

Sair da cegueira do hábito, criar um distanciamento, resignificar experiências da vida cotidiana ou, pelo menos, provocar o estranhamento através de situações inusitadas. Tais princípios, como sabemos, nortearam o trabalho de muitos artistas nos anos 60, 70 (FREIRE, 1999, p. 142).

Mais dados sobre "Les Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances" podem ser vistos no catálogo organizado pelo Centre National d'art et de culture Georges Pompidou e pelo Centro de arte e comunicação de Buenos Aires, Paris, Fevereiro, 1979.

2.3 3 LUTAS DE SAMURAI, 25 METROS DE PINTURA CONTRA OS 3 DEMÔNIOS QUE ASSOLAM A VÍDEO-ARTE NACIONAL

Essa Ópera de Aguilar foi realizada no "1º Encontro Internacional da Vídeo-arte" em São Paulo, no museu da Imagem e do Som em Dezembro de 1978.

Três figuras pintadas de vermelho com cabeça de televisão ocupavam um espaço no ambiente escuro. As cabeças desses demônios eram aparelhos de televisão ligados a canais comerciais com som no volume máximo. Aos pés dessas figuras demoníacas foi colocado um monitor que apresentava o vídeo de uma árvore florida e sons da natureza.

Na sequência, entra um samurai, senta numa cadeira em frente aos televisores demônios e inicia uma série de gritos guturais. O samurai levanta da cadeira, vai até o meio da sala e começa uma pintura que tem a dimensão de 25 metros. Entra uma dançarina que fica tocando um gongo até o término da pintura (Lucila Meirelles). Após a pintura, o samurai se sente revigorado e inicia um

ataque aos televisores demônios com a sua espada. Inicialmente, ataca uma televisão com vários golpes sobre a tela; magicamente o programa comercial sai do ar e em seu lugar aparecem as imagens do ataque do samurai. Desta forma o primeiro enlatado morre. O mesmo acontece sucessivamente ao segundo e terceiro televisor e após a luta, as imagens banais, comerciais são substituídas pela vídeo-arte do samurai. Quando essa luta titânica chegava ao fim, as luzes eram acesas e o vídeo de toda essa performance era exibido.

Figura 17 - O Estado de São Paulo, crítica Leonor Amarante, I Encontro Internacional de vídeo-arte. São Paulo, 1978

O “1º Encontro Internacional de Vídeo-arte” ocorreu de 13 a 20 de dezembro de 1978, no primeiro andar do museu da Imagem e do Som. O Encontro contou com a exibição de vídeos de vários países como Japão, Alemanha, Argentina, diariamente, das 16 às 22 horas, seguida por debates com artistas, estudiosos e críticos. José Roberto, que foi o assessor desse evento, convidou os seguintes artistas: Wolf Vostel (Alemanha) que não compareceu,

Katsuhiro Yamaguchi (Japão) que trouxe uma mostra de vídeo de vários artistas japoneses, Jorge Glusberg (Argentina) que trouxe uma mostra de vídeos argentinos. Artistas brasileiros também foram convidados a participar: Anna Bela Geiger, Carmela Gross, Fernando Cocchiarale, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Julio Plaza, Letícia Parente, Luiz Gleizer, Marcelo Nitché, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Regina Silveira, Rita Moreira e Norma Bahia, Liliane Soffer, Bil Martinez, Geraldo de Anhaia Mello, Mario Espinoza, Roberto Sandoval, Antonio Carlos Rabesco, Roberto Miller. O catálogo deste evento teve um texto do professor Walter Zanini, “Vídeo-arte: uma poética aberta. O evento contou com palestras da vídeo-arte sul- americana, Jorge Glusberg, de vídeo-performance (Aguilar, Gabriel Borba, Anna Bela Geiger) e vídeo-arte brasileira (Walter Zanini).

Figura 18 - Catálogo do I Encontro Internacional de vídeo-arte São Paulo

A *Ópera 25 metros de pintura contra os 3 demônios que assolam a arte contemporânea brasileira* foi um desdobramento da *Ópera 3 lutas de samurai*, dentro do evento paralelo à Bienal de 1979, *Mitos Vadios*, que foi realizado em um estacionamento Unipark, na Rua Augusta, 2918, São Paulo, organizado pelos artistas Helio Oiticica e Ivaldi Granato.

O evento tem início com Helio Oiticica descendo de helicóptero, vestido de super-homem. No estacionamento, quase esquina da Rua Estados Unidos, o artista passeava como anfitrião do evento, observando as várias ações que aconteciam naquele local durante todo o dia, um domingo, 5 de novembro de

1979. O artista Ivald Granato era o Ciccillo Matarazzo e todos os convidados, o público eram recebidos por Granato/Ciccillo, com chapéu na cabeça, charuto na mão, fazendo os costumeiros salamaleques dos cartolas.

O evento *Mitos Vadios* trouxe a irreverência, a ironia, a crítica à cultura colonizada, práticas de arte semelhantes as realizadas pelos integrantes do Grupo “Fluxus”, na década de 1970 e também por vários artistas brasileiros daquela época, como: Luiz Galizia, Guto Lacaz, Granato, Aguilar, Paulo Brusky. O artista Ubirajara Ribeiro oferecia espingardas para quem quisesse fazer tiro ao alvo, ninguém acertava e as armas estavam desreguladas. Ana Maria Maiolino colocou sobre uma mesa pequenos sacos com feijão e arroz amarrados. Cláudio Tozzi amarrou carteiras escolares e uma lousa. Ambos aproveitavam o evento para fazer os Mitos Vazios protestarem contra a fome, contra o ensino precário e a comercialização escolar.

Hélio Oiticica em cima do muro, com cabeleira feminina, óculos de motoqueiro, sunga apertada realçando o sexo, falava e mexia a língua como se estivesse fazendo sexo oral. Às vezes reforçava o deboche sacudindo o sexo.

Aguilar vestido de samurai entrava em cena desenrolando 25 metros de papel, em seguida ele pegava pincel e tinta preta e começava a pintar; enquanto o artista pintava, uma dançarina tocava um gongo (Lucila Meirelles) e um músico tocava um violino (Nelson Jacobina). Quando o artista terminou a pintura, pegou a espada de samurai e andou em direção aos bonecos/espantalhos, feitos de cabo de vassoura, retalhos de tecido, pedaços de papel, bonecos/manequins que representavam a crítica colonizada, o bom gosto, os enlatados, as universidades copiadas da Sorbonne e com um gesto ritualístico puxava vagarosamente a sua espada, destruindo os bonecos com golpe de samurai. Em seguida levantava a espada e dizia: Artista brasileiro só cometendo Arakiri. E apunhalava o estômago com a espada.

Figuras 19 e 20 - Mitos Vadios, Rua Augusta, 1979 (Jose Roberto Aguilar, N3ris Machado, Lucila Meirelles)

Nas a33es “Fluxus” 33 f33cil ver a liga333o entre a *action painting* e a *action performance*.

Figura 21 - Mitos Vadios, Rua Augusta, Jose Roberto Aguilar, 1979

O crítico Frederico Moraes utilizou a expressão “Estética da Precariedade” ao comentar o trabalho de vários artistas daquela época, como o de Artur Barrio, Ivald Granato e José Roberto Aguilar, que usavam materiais de arte povera.

Pode-se observar, na obra de Aguilar, a crítica ao poder estabelecido. Seus vários protestos intentam que a arte de vanguarda seja reconhecida como arte. E como diz Paulo Brusky em relação aos *Mitos Vadios*: “Um evento que não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia é apenas um acontecimento de arte contemporânea” (BRUSKY apud FREIRE, 1999, p.143).

Figura 22 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

A arte de vanguarda dos anos 1970 não encontrava ressonância com a crítica conservadora, compartimentada, engessada daquela época, pois não existia um corpo crítico preparado para lidar com certos assuntos de vanguarda, pois não se dava conta da arte que acontecia naquele momento.

Os artistas não se conformavam com os comentários retrógrados da crítica institucionalizada em relação às manifestações artísticas, e trouxeram para dentro de sua obra uma crítica carregada de provocação, ironia e deboche.

A crítica há muito tempo mostrava-se incapaz de dar conta da multiplicidade das poéticas contemporâneas. Segundo Walter Zanini:

A crítica, quase sempre de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada a assimilando ou já lhe oferecendo um epitáfio deslumbrado (ZANINI, 1978a, p.4).

As manifestações artísticas da época contestavam principalmente as atitudes conformistas. Conceitos como impermanência, aleatoriedade, acaso, ênfase no processo em detrimento da obra acabada foram explorados durante a trajetória de vários artistas, como: John Cage, Allan Kaprow, Al Hansen, Robert Whitman, Dick Higgins, entre outros (BECKETT, 1994).

Os artistas não acreditavam na palavra dos críticos e dos historiadores de arte, que viviam criando conceitos colonizados sobre a arte conceitual latino americana.

A ditadura e a censura ativaram a emergência de novas práticas artísticas com os novos meios. Os artistas realizavam “concertos performáticos” contestando o cenário social político, o poder dominante, a crítica Made in USA.

Aguilar (1977a, p. 22) relata que nos anos 1970 se sentia um artista marginalizado, não gostaria que as coisas fossem assim, ele queria mostrar o seu trabalho, mas esbarrava nos preconceitos da crítica e do próprio público que ainda não sabia absorver determinadas manifestações culturais daquela época.

Cristina Freire diz:

Vale lembrar que na arte Conceitual o discurso participa da obra, quando não é ele mesmo a obra. Os artistas reivindicam para si a responsabilidade intelectual de seus trabalhos e, não raro, acusam críticos e curadores de invadirem a sua obra a partir de uma matriz pré-formulada de discurso e pensamento (FREIRE, 1999, p.128).

De acordo com Mário Schenberg um grande problema para toda a civilização mundial é fugir da ditadura das ideias. Diz que a importância da crítica

é mostrar o que foge das ideias existentes na criação artística e que sua função é julgar no sentido de não castrar, não comparar a arte com o que já foi feito, mas levando em conta o novo.

Quase todos os estilos artísticos receberam nomes pejorativos: gótico, barroco, rococó, impressionismo, fauvismo, quase todas as grandes inovações receberam nomes pejorativos. Eram os estrilos dos críticos. ...Mas é preciso que o próprio artista com idéias novas se compeñetre disso, quer dizer, essa reação negativa da crítica faz parte de tudo (SCHENBERG, 1977, p.20).

Schenberg ainda menciona no artigo acima referenciado que muitas vezes se interessou por coisas que foram violentamente atacadas por curiosidade, queria ver para saber por que aquilo estava despertando tanto furor. E dizia que quando algo desperta esse furor, é porque o crítico se sente ameaçado nas suas estruturas.

O fato de o *Circo Antropofágico* ocupar o teatro Ruth Escobar acabou por rotular o evento como peça teatral. Os críticos não entenderam que se tratava de um outro tipo de arte que abarcava uma linguagem performática e não teatral. O crítico de teatro não sabia lidar com o acaso, o efêmero, o passageiro, o não preparado, o metamórfico, características próprias da arte performática daqueles anos. Ele não tinha uma visão mais ampla, sua cabeça era compartimentada, só sabia opinar sobre a atuação no teatro tradicional. Daí decorreu a publicação do feroz texto contra o *Circo Antropofágico*.

Mário Schenberg, em entrevista concedida ao Folhetim (1977), argumentou que examinar uma manifestação artística nova, do um ponto de vista crítico, é muito difícil, pois é necessário elaborar os conceitos críticos adequados ao novo assunto, e isso não é tarefa fácil (SCHENBERG, 1977).

Sábato Magaldi ao criticar o *Circo Antropofágico*, reclamava de falta de linearidade, de estrutura narrativa, de atuação profissional. Falava que tudo estava muito solto, muitas mídias aconteciam ao mesmo tempo e classificou o evento como um espetáculo bestialógico sem limites. Em seguida veio o prêmio da Bienal.

O *Circo Antropofágico* só desejava entrar nas cidades, nas capitais, mas era sempre marginalizado. Descobre que o motivo dessa marginalização era a cultura dominante, um vampiro mandado pela metrópole. É aí que o *Circo* realiza um ritual antropofágico exorcizante, que devora seus próprios pais, sua própria cultura, sua noção de ordem e dever, quebrando esse ciclo histórico de

vampirismo cultural... Impiedosamente incompreendido pela crítica oficial das grandes metrópoles.

Figura 23 - Jornal da Tarde, Jose Roberto Aguilar, São Paulo, 1979

Para Marchan:

... a arte Conceitual latino americana estende a crítica institucional, inaugurada pelos conceitualistas norte-americanos, a todo um contexto político e social. Esse engajamento político, resultante dos anos negros da ditadura nos países latino americanos, no entanto, se faz através do artifício da metáfora e da analogia (MARCHAN apud FREIRE, 1999, p. 144).

O protesto nas obras de Aguilar era contra as instituições vigentes, contra a crítica colonizada, contra o patrulhamento ideológico.

Segundo Cristina Freire:

Se, a grosso modo os movimentos de contestação naquela época nos países de Primeiro mundo se voltavam contra as sociedades massificadas e industriais, nos países da América Latina a contestação tem um tom sombrio próprio de um regime militar (se não na intenção do artista, ao menos na interpretação possível naquele momento) (FREIRE, 1999, p. 144).

Ao lado da crítica desinformada, compartimentada e conservadora dos anos 1970 também havia críticos de arte com uma visão mais avançada, como o cientista e crítico de arte Mário Schenberg, que acreditava na importância de se estar aberto ao novo, de não nos fecharmos em fórmulas, rótulos e etiquetas.

Segundo Schenberg:

A função importante hoje em dia não é julgar no sentido comum, quer dizer, comparar essa coisa com as idéias existentes e ver se essa coisa é boa ou ruim à base das idéias existentes – isso é uma castração da coisa nova, né? Então o processo de um certo modo é o contrário, né, é não julgar, é aceitar a coisa e pensar como é que ela poderá ser realizada depois. Se a coisa for inexpressiva ela se eliminará automaticamente, não há necessidade de se estar preocupado com isso, né, tudo que é fraco acaba sendo eliminado automaticamente. Agora, o importante é não abafar o que é novo pelo medo de que seja uma porcaria. O interessante é aguçar ao máximo a nossa sensibilidade, a nossa receptividade para o que é novo, e deixar que esse novo tenha um campo de expansão, se não fica a crítica castrativa, quer dizer, querer que o novo se encaixe dentro, aliás, é negócio do próprio Evangelho: Não por vinho novo em odres velhos. Isso quer dizer, a idéia é o odre velho, você nunca deve por vinho novo no odre velho. Então você pegue o vinho novo e depois procura ver qual é o odre que servirá para ele. Que não será mais o odre velho, que será outra coisa. Mas tem que beber o vinho novo, não é? (SCHENBERG, 1977, p. 20).

Schenberg também comentou acerca da ferrenha crítica de Monteiro Lobato a Anita Malfati em 1917, que teve péssimo efeito sobre ela, mas, aquele violento ataque foi o maior favor que ele poderia ter feito à artista. Malfati ficou muito sentida, mas, na realidade, a crítica chamou atenção sobre ela. Schenberg termina dizendo que quando uma obra é violentamente atacada é porque o crítico se sente ameaçado nas suas estruturas.

Para o artista plástico Ivald Granato a marginalização das Óperas conceituais se dava porque não havia uma crítica de arte inteligente, capacitada, capaz de avaliar, comentar uma proposta criativa conceitual. Ele dizia que a performance era na verdade um pluralismo de linguagens, de que vários artistas já lançaram mão, e somente a crítica não se deu conta disso.

Para Aguilar (1977d, p.22) havia um grande preconceito contra a Performance no Brasil daquela época, ele chegou a ouvir a seguinte frase : “Pobre Aguilar, tão bom pintor e se perdeu fazendo loucuras performáticas”.

Ivald Granato afirma que quem fazia Performance nos anos 1970 no Brasil era rotulado de louco; os artistas eram obrigados a sempre definir o que era performance, quando a crítica já deveria estar discutindo seu sentido mais amplo e conceitual.

Aguilar acredita que o julgamento da crítica resulta no medo da quebra de uma ordem institucionalizada, estabelecida. Naquela época, para que o artista fosse bem aceito por uma sociedade que não aceitava desafios, deveria se comportar extremamente bem. Princípios básicos da ditadura que contrariavam as ideias conceituais de arte daquele momento, que valorizava a irreverência, a ironia, a quebra de regras, a perda de padrões (FREIRE, 1999).

O artista sempre assumiu uma perspectiva crítica como ponto de partida para a realização de suas Óperas conceituais. Suas obras indigestas e provocativas causaram a ira de muitos críticos, como foi o caso de Gilo Dorffes, que participava das “Journées interdisciplinaires sur l’art corporel et performances” e se retirou da sala de exibição em protesto contra a *Ópera do 3º mundo*, que mostrava o papel do crítico - um pedestal em uma TV de adoração, onde os críticos apareciam em suas cadeiras julgadoras. Tal fato provocou tamanho mal-estar que o organizador do evento, Jorge Glusberg, veio correndo em sua direção pedir para terminar logo, pois os críticos estavam se sentindo mal; Aguilar volta para o centro da sua apresentação, desliga o monitor e apaga as velas. Mas o efeito da vídeo-instalação permaneceu por mais um tempo na atmosfera do lugar.

Aguilar fala dessa Ópera:

Esse trabalho é a desmistificação de todo esse processo de valoração de um critério julgamento que fica no primeiro mundo, sempre em torno de uma “Estética”, enquanto os artistas sul americanos tem que engolir todos os critérios do primeiro mundo e fazer um trabalho de comportamento, não de ser. E realmente eu optei em fazer um trabalho de ser, de integridade, e desmistificar o trabalho de crítico, reflexão, de fazer sociologia da arte. Pau na crítica e nas patrulhas (AGUILAR, 1979d, p. 1).

O artista conseguiu chegar ao seu objetivo: uma crítica da crítica. E conclui, acerca da *Ópera do 3º mundo*:

É necessário que os críticos não percam sua identificação geográfica. Se não, seremos nós os artistas, que teremos que arcar com a mediocridade da crítica nacional, a colonização cultural (AGUILAR, 1979b, p.73).

E ainda comenta que a crítica carregada de distorção etnocêntrica é uma camisa de força para a criatividade e espontaneidade dos artistas latino americanos.

Segundo Christine Mello:

...um corpo que se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político que se abre frontalmente à exposição pública. Um corpo autoral, performático, que toma posições, decide, interage com o meio e é responsável pela obra (MELLO, 2008, p.151).

A divisão entre quem faz e quem interpreta (críticos, curadores e outros) se desfaz. O artista passa a ser crítico de sua própria obra.

Ulisses Carrion escreve no artigo “Autonomia” sobre a crítica dos artistas:

Os artistas passam a publicar livros e resenhas, denunciar, dirigir galerias e centros de arte, organizar manifestações culturais. Em outras palavras, eles deixam o domínio do sagrado na arte para penetrar no domínio mais vasto e menos circunscrito da cultura. A arte pela arte torna-se vazia, arte quer se integrar a uma estratégia cultural. Essa estratégia se assentará, necessariamente em princípios críticos (CARRION apud FREIRE, 1999, p.128).

A arte conceitual que naquela época estava sob influência das atividades “Fluxus”, era um campo perfeito para operações de transgressão e de decodificação de valores e conteúdos. José Roberto Aguilar denunciava nas 3 Óperas conceituais a crítica estabelecida, que valorizava os modelos estrangeiros, deixando a produção artística nacional à margem.

Schenberg (1977) assinala que a crítica veemente negativa é bem melhor do que a crítica morna, ou uma crítica que nada fala. Acredita que um ataque declarado abre a discussão em torno do assunto e que o importante é realmente a luta do novo tentando se firmar.

Como o grupo “Fluxus”, Aguilar gostava de cutucar as instituições artísticas, que insistiam em esvaziar o significado e os conceitos da obra de arte, queria desestabilizar as categorias tradicionais da crítica de arte vigente.

Segundo Glusberg (1987), nos anos 1970 era comum colocar em crise os dogmas artísticos, seja através de uma manifestação, intervenção, ou atitudes irônicas e sarcásticas.

Ao comentar as críticas de Sábato Magaldi sobre a Ópera *O Circo Antropofágico*, Schenberg (1977) dizia que cada movimento artístico deve criar a sua crítica, nunca pode utilizar uma crítica preexistente. E acrescenta dizendo que é fundamental criar ideias novas, uma crítica nova, mas que isso é muito difícil porque toda novidade é uma ofensa para a inteligência vigente.

O seminário “Jornadas da crítica” organizado por Jorge Glusberg, grupo CAYC, Argentina, em novembro de 1978 demonstrou mais uma vez a visão equivocada da crítica, em relação à arte latino americana. O evento reuniu críticos argentinos, brasileiros, europeus, americanos: Gregory Battcock, Juan Acha,

Frances Vicens, Glusberg, Fermin Fevre, Helena de Bertola e os brasileiros Carlos Von Schmidt e Eduardo Oliveira. Aguilar foi um dos convidados e escreveu um texto mostrando a sua visão de artista sobre o evento, comentando que ficou evidenciado que a América Latina sofre de identidade geográfica, pois assistiu a conferências de alguns críticos argentinos que mais pareciam europeus. O artista estranhou não se falar de identidade cultural quando é notório que o colonizador português ou espanhol sempre criou um complexo de inferioridade nos países colonizados, sempre tentou fazer uma lavagem cerebral ao longo dos anos (AGUILAR, 1978b, p.70).

Para Aguilar, naquela época o mais difícil e o mais importante era traduzir a relação entre artista e crítico. O que mais acontecia era o crítico de arte se tornar messiânico, o que implicava na coisificação imediata do artista - que se torna um artefato pela sua omissão e convivência. Ainda diz que é necessário a devoração do crítico pelo artista, para que exista um trânsito livre de ideias e criatividade e assevera que a tese da Antropofagia pode levar ao fim do autoritarismo e ao começo de uma democracia descentralizadora (AGUILAR, 1978d, p.72).

Segundo as palavras do artista, naquela época era comum admitir que a nossa cultura fosse europeia, vinda diretamente da Sorbonne para nós - provincianos. Ressalta que o crítico brasileiro Eduardo Oliveira se destacou no simpósio, por falar sobre a mestiçagem e sobre a participação do negro na arte latino americana. Para o artista, a maioria dos críticos presentes fazia questão de ignorar a arte da América Latina, e todos nós latinos, sofriamos de falta de identidade cultural.

Como conclusão, afirma que é necessário assumirmos a nossa cultura como indígena, negra, e não a partir da conceituação da matriz branca. A crítica não consegue absorver a miscigenação cultural, a integração de várias culturas e a aceitação de culturas marginalizadas (AGUILAR, 1978d, p.72).

Figura 24 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

Os artistas dos anos 1970 realizavam “concertos performáticos”, eventos intermídia, realidades híbridas, que estavam relacionados com a ideia da fusão de linguagens, do cruzamento dos novos meios de produção que na época eram: a arte postal, performance, instalação, heliografia, reprodução gráfica, vídeo, dança, música, poesia, xerox, o Super 8, a fotografia, meios que se intercomunicavam dando a origem a um novo meio, o entremeios, o entre linguagens.

Jocken Gertz na abertura do livro “A arte da Performance”, de Jorge Glusberg (1987), escreveu sobre a arte dos anos 1970: “Performance é uma espécie de todas as artes”.

O embasamento da Intermídia está na fusão conceitual de meios distintos entre si que conjugados no nível do seu significado formam um terceiro, este diferente dos anteriores, e por isso mesmo, apto a uma nova classificação e denominação. Tal fusão conceitual é mais que uma mistura, é uma inter-relação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos, reunidos em um mesmo modo de representação.

De acordo com Renato Cohen:

A performance se estrutura numa linguagem “cênico-teatral” e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista (COHEN, 1989, p. 57).

Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocar e desafiar, romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte, a considerada uma linguagem antiteatral, híbrida, dionisíaca.

Nos anos 1970, poetas, pintores, dramaturgos e músicos, denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro, tornando os artistas os mediadores de um processo estético social.

Figura 25 - Performances: *Ofício de Pintor*, 1978 e *Os construtores de cidades*, 1979

Aguilar verticalizou o seu processo de criação na medida em que ele é ao mesmo tempo o autor e o *performer* da sua própria obra. Naquela época, era possível presenciar a coexistência da tecnologia avançada com meios alternativos domésticos, nas práticas artísticas. Ao mesmo tempo em que os artistas criavam vídeo-arte, também transmitiam suas ideias em cenários, figurinos, construídos com materiais simples, pobres, descartáveis, perecíveis (COHEN, 1989).

Destacamos alguns representantes da arte da performance em território nacional: Wesley Duke Lee com as primeiras investidas na prática da linguagem performática no Brasil; Paulo Bruscky, também considerado um dos precursores da arte conceitual performática em nosso país; Teresinha Soares, José Roberto Aguilar; Ivald Granato, Helio Oiticica, Arthur Barrio.

As performances tinham características diversas: narcisistas, autobiográficas, provocativas, ritualísticas, militantes, escatológicas.

Figura 26 - *Mitos Vadios*, Rua Augusta, Jose Roberto Aguilar, 1979

Figura 27 - Performance *Luvas de Boxe e um piano de cauda*, 1980

Havia *performers* voltados para a exploração dos limites do corpo físico, psicológico e social como é o caso de Marina Abramovic, Ana Mendieta, Joseph Beuys, Orlan. Sem falar de outros artistas que já estreitaram as fronteiras entre arte e vida como John Cage, Allan Kaprow, Gilbert & George, Nan June Paik, ícones da performance.

Os artistas buscavam uma imagem de intervenção em si mesmo, um teatro de identidade como um meio narcisista e autorreferencial, mas também realizavam ações escatológicas e ritualísticas. Na performance realizada, existia uma ambiguidade entre a figura do artista e do *performer*, do personagem, e do que o autor representava.

Para Renato Cohen:

Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua máscara ritual que diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido não é lícito falar que o *performer*, aquele que faz a si mesmo, em detrimento do representar o personagem (COHEN, 1989, p. 58).

Segundo o autor, a performance geralmente trabalha com *persona* e não personagem; a *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico. O trabalho do *performer* é levantar, criar a sua *persona*.

Aguilar usava o seu próprio corpo como material de trabalho e comunicação, assumindo-se como protagonista e autor da sua obra. Podemos ver a presença, a atuação veemente de Aguilar em suas obras, ao fazer denúncias, críticas, aos valores institucionais engessados daquela época.

De acordo com Christine Mello o importante é:

... como o corpo se expõe: de maneira direta e testemunhal ... Um corpo crítico, político, que questiona a sua própria condição; aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável (MELLO, 2008, p. 151).

Como *persona* de si mesmo, Aguilar testemunhou momentos difíceis de nossa história política, dos anos duros de ditadura, realizou obras conscientes com aquela época, criou práticas experimentais através de metáforas, com coragem e sabedoria. A ditadura trazia para o artista o desafio de mostrar a sua ideia, a sua opinião sobre o que estava acontecendo no seu país de forma poeticamente política, mas sempre trabalhando em zona de risco.

Desafiou a ordem quando invadiu o Jornal da Tarde, em São Paulo, para dar a sua opinião sobre a crítica daquela época sobre a Ópera *Circo Antropofágico*, correndo o risco de sofrer algum processo ou ser marcado pela Inteligência Brasileira.

Na *Ópera do 3º mundo*, não se acovardou diante da crítica internacional colonizada no Centre Georges Pompidou, que ditava normas estéticas a partir de conceitos europeus e americanos, ignorando a identidade latino americana. Aguilar desafiou as regras estabelecidas fazendo a crítica da crítica publicamente, não importando o que essa atitude poderia ocasionar.

Figura 28 - Vídeo Ópera do 3º mundo, 1979.

Para Christine Mello, a diferença entre as vídeo-performances dos anos 1970 e as realizadas mais recentemente, está no contexto de criação de cada época: “Tanto em um quanto em outro contexto o corpo e o vídeo são revelados como instrumentos políticos, como fronteiras de manifestação estéticas e servem como mecanismo de circulação de mensagem e idéias” (MELLO, 2008, p. 147).

As 3 Óperas conceituais *Circo Antropofágico Cósmico*, *Latino Americano*; *Ópera do 3º mundo* e *3 lutas de samurai*, *25 metros de pintura contra os 3 demônios que assolam a video-arte nacional* mostram o artista Aguilar como autor e *performer* de sua obra, é ele quem fala através das suas ideias, quem escreve e discursa, interpreta e critica a persona que construiu para comunicar-se.

Segundo Renato Cohen (1989, p. 30):

A performance passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico).

Aguilar não encara a sua atuação como profissão, mas como um espaço aberto para a experimentação e também para a tomada de consciência.

No *Circo Antropofágico*, um circo mambembe, marginal, que nunca consegue entrar nas capitais, o artista denuncia a cultura colonizada fazendo um discurso contra: “tudo que é bom vem das metrópoles”, a Sorbonne tem que ser o modelo da universidade brasileira, *Made in France*, *Made in USA* é o que há de melhor.

Frente a todo esse pensamento colonizado, esse assassinato cultural, esse vampirismo, Aguilar, que é o diretor do *Circo*, propõe um exorcismo para que as coisas mudem, para que aconteça a transformação permanente do tabu em totem, ressaltando o poder da antropofagia que propunha engolir as influências estrangeiras e devolvê-las com cara brasileira, latino americana.

O artista escreveu um texto para a Ópera *Circo Antropofágico Cósmico Ambulante*, mas a condição de encenação era sempre transitória, se modificando a cada dia, incorporando um conceito de impermanência, aleatoriedade, acaso. O *Circo Antropofágico* acontecia de maneira diferente todos os dias, durante um mês. A cada nova apresentação, ao sabor do momento, novos discursos eram inseridos, outras performances, outras interferências. Assim podia-se ver um público fiel, que voltava sempre para ver as novidades.

Na *Ópera do 3º mundo*, Aguilar personifica um militar, autoritário, que usa um revólver e executa cruelmente um negro, uma mulher e um intelectual que insistem em dizer que representam a America Latina. Essas imagens gravadas representam a brutalidade com que os militares abordavam as pessoas naquela época de ditadura. A relação entre a performance e a política ofereceu a possibilidade de um questionamento crítico acerca da vida e da arte naquela época.

Na Ópera *3 lutas de samurai, 25 metros de pintura contra os 3 demônios que assolam a vídeo-arte nacional*, Aguilar é um samurai pintor que inicia sua performance pintando 25 metros em um papel colado nas paredes no espaço redondo do Museu da Imagem e do som; depois de pintar, se dirige a um totem com um televisor que mostra imagens comerciais, pega a sua espada de samurai e inicia a sua luta contra a poder dominante, contra a cultura estrangeira, que cria amarras e obstáculos para que a realidade brasileira possa ter a sua própria identidade.

Na Ópera dos *3 samurais*, podemos notar a influência da *action painting* de Jackson Pollock, prática artística dos anos 1970, na obra de Aguilar, quando ele derrama a tinta ao invés de usar pincel ou paleta.

Figura 29 - Mitos Vadios, Rua Augusta, Jose Roberto Aguilar, 1979

A pesquisadora Ivana Bentes aponta para as interações produzidas no campo tecnoestético desde os anos 1960/70:

Alguns traços históricos e manifestos desse campo são: dissolução das fronteiras, a arte cibernética, a influência do cinema experimental, os vídeos experimentais, as vídeo instalações, a criação de obras híbridas, a presença do artista na própria obra (BENTES, 2007, p. 24).

Jorge Glusberg em seu livro “A arte da Performance” escreve: “Superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos” (GLUSBERG, 1987, p.39). Para o autor, a arte da performance podia ser vista como um desdobramento da *body art*, que é caracterizada pela direta referência ao corpo do artista; às roupas e aos objetos pessoais; aos fluidos e fragmentos corporais.

Figura 30 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

De acordo com Schenberg “Aguilar é um dos pioneiros da arte mágica-social brasileira, quando esta tendência ainda não havia se firmado na América Latina”. O cientista e crítico afirma que a obra de Aguilar é considerada própria da nova vertente pioneira no Brasil daquela época: o Realismo Fantástico (SCHENBERG, 1977, p.20).

A performance realizada nos anos 1970 podia ser considerada uma linguagem antiteatral, híbrida, que busca uma integração entre as artes, com características dionisíacas, catárticas, ritualizadas.

As ações de Joseph Beuys ganharam sentido de verdadeiros rituais, quando mostraram o artista em tal estado de concentração e intensidade, cuja força comunicativa frequentemente era qualificada de fascinação.

Concordamos com o argumento de Renato Cohen quando fala que a marca mais importante na atuação de um *performer* é a capacidade de condução do espetáculo ritual, valorizando assim a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente (COHEN, 1989).

A *performer* Marina Abramovic interessava-se pela criação de trabalhos que ritualizam as ações simples da vida desde os anos 1970.

Mário Schenberg (1977) entende a arte mágica como aquela que se baseia na ideia de que o mundo não é constituído só por coisas visíveis, mas que existem outras coisas, e estas são invisíveis. Para o cientista a arte mágica é uma arte em que o artista se coloca numa visão mais ampla de mundo do que na simples visão do dia a dia. De acordo com o autor, a cultura latino americana tem influências mágicas dos índios e dos africanos, já a cultura europeia é mais racionalista, materialista. “Vamos dizer o seguinte: o mundo mágico é o mundo onde acontecem coisas que são consideradas como milagres, como no romance de Gabriel Garcia Marques”

Na abertura do livro “Panamerica”, Schenberg escreveu que arte mágica, fantástica no Brasil era representada pelo tripé: Jorge Mautner na composição e na música, José Agrippino de Paula na literatura e cinema e José Roberto Aguilar na pintura e performance (SCHENBERG apud DE PAULA, 2001, p. 11).

Segundo o autor, os críticos latino americanos tinham uma mentalidade cultural colonialista:

E mais no Brasil onde o colonialismo adquiriu um aspecto diferente dos demais países da América Latina porque a metrópole portuguesa era de

um certo modo subdesenvolvida culturalmente (SCHENBERG, 1977, p. 20).

Quanto ao trabalho de Aguilar, refere-se ao mesmo como arte e magia:

As obras do Aguilar trazem elementos mágicos/fantásticos considerados próprios da nova vertente pioneira no Brasil, daquela época: o Realismo Fantástico (SCHENBERG, 1977, p.20).

A mente criativa, fantástica de Aguilar se inspirava em criaturas tiradas do universo de Rilke: “O homem está situado entre os animais e os anjos, mas não consegue entender os anjos, os anjos são terríveis”. Segundo Schenberg, no mesmo artigo, o mundo para Rilke era mais amplo, onde ele incluía esses seres que chamava de anjos.

Figura 31 - Estado de São Paulo/Folhetim, Mário Schenberg, 1977

As Óperas de Aguilar trazem universos além da realidade, mostram um mundo ficcionado, onde é possível encontrar *personas* imaginárias e mágicas, como o geometrista, do *Circo Antropofágico*.

Renato Cohen, em seu livro, cita uma fala de Aguilar: “Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial” (AGUILAR apud COHEN, 1989, p. 50).

Podemos notar nas 3 Óperas de Aguilar um caráter transcendental, de superação, de catarse. Um mundo intragável, colonizado, que precisa ser destruído, para depois renascer dentro de uma verdade. No *Circo Antropofágico*, o geometrista elimina as forças da cultura dominante sob os dominados através de um ritual. Na *Ópera do 3º mundo* a TV de adoração precisa ser devorada. E em *As 3 lutas de samurai* as imagens comerciais são substituídas pelas imagens da vídeo-arte.

As 3 Óperas escolhidas seguem um procedimento ritualístico parecido de exorcismo, que objetiva espantar o pensamento colonizado, afastar as imagens banais da televisão e ir ao encontro da verdadeira identidade cultural brasileira. Para que isso aconteça, Aguilar, através de sua persona e de seus vídeos, nos transporta para mundos fantásticos, inquietantes, semelhantes aos encontrados no universo de Antonin Artaud, em *O teatro e a Alquimia*: “Tal como a peste, a encenação funde todas as ligações entre o que é e o que não é” (ARTAUD, s/d, p. 45).

Tal como Artaud, Aguilar foi aberto para outras culturas, outros lugares e naturalmente sofreu influências com grande carga de magia, que refletiram em sua obra. Podemos notar influências do Japão, Bahia, Minas Gerais nas obras do artista, que incorpora poéticas de outros países, seja para criticar os valores colonialistas, seja para afirmar uma identidade cultural brasileira, latino americana, em seu trabalho.

Antes de realizar *O Circo Antropofágico*, o artista pensava em realizar outra Ópera chamada: *O passeio de Artaud no país dos orixás*, que basicamente buscava pela alma brasileira. Artaud descobre que o Brasil é negro e colonizado, e planeja uma dança ritual, catártica, dionisiaca, para que as influências negras sejam mais fortes que as da cultura dominante branca - e o Brasil possa assumir a sua verdadeira identidade.

A Ópera não foi realizada porque a Secretaria Municipal de Cultura não aprovou a apresentação desse evento em espaço público; tal fato acontecia corriqueiramente nos tempos de ditadura, porque nada poderia escapar dos olhos da censura, da vigilância, do controle, mas serviu de inspiração para que fosse escrito o *Circo Antropofágico, Cósmico, Ambulante, Latino Americano apresenta essa noite a transformação permanente em tabu em totem*.

Pode-se notar que no *Circo Antropofágico, Cósmico*, em determinado momento, a trupe percebe que algo precisa ser feito para afastar a marginalidade e a invisibilidade desse circo, para que este se torne uma arte oficial. Para expulsar a marginalidade e as forças sombrias que não o deixam entrar nas cidades, Aguilar propõe um ritual que atinge toda a equipe.

No livro “A divina Comédia Brasileira” o artista escreve sobre o *Circo Antropofágico*:

Continuaremos invisíveis e proibidos de entrar nas capitais. É sempre isso que acontece quando chegamos numa cidadezinha. E o trapezista pede para Madame Sinatra ler a bola de cristal, e ela vê dois mapas sobrepostos, um luminoso, cheio de rios e matas e o que sobrepõe é cinzento com muitas escritas, é a America Latina (AGUILAR, 1981, p.17).

O trapezista pergunta o que isso significa e a Madame Sinatra pede ajuda ao geometrista. E ele começa a decifrar os mapas: ...O mapa cinzento é o mapa vampiro, o luminoso a fonte. Há uma mensagem muito clara na bola de cristal. É necessário exorcizar o mapa cinzento. Quando ele desaparecer, nós compreenderemos a razão de nossa invisibilidade, deixaremos de ser marginais e atuaremos nas capitais. Nós devemos expulsar o mapa cinzento. Nós, o circo ambulante antropofágico (AGUILAR, 1981, p. 19).

A partir desse momento, tem início a cerimônia, as luzes se apagam. Esse procedimento é usado nas 3 Óperas aqui estudadas, ao apagar as luzes inicia-se o rito de exorcismo entre todos os integrantes do Circo, conduzido pela figura do geometrista, a fim de que juntos consigam retirar as forças vampírescas que faz os integrantes do circo acreditarem que são marginais e invisíveis perante a cultura oficial. Começa, então, a dança dos colonizadores e a dança dos colonizados, durante todo o tempo do delírio do geometrista.

Já consigo ver um pouco, não bastante. Mais concentração, vamos viajar para dentro, só assim as nuvens sumirão de todo. Está abrindo ... Sim, sim o mapa cinzento está preso no mapa luminoso, com muitas amarras. ... Agora esta aparecendo uma série de palavras que diz: Tudo que é bom vem das metrópoles.... *Made U.S.A.* Meu Deus eu não estou entendendo nada... Continuem a viagem com mais força interior... Eu vejo que as pessoas estão no exílio em seu próprio país natal. Elas vivem no mapa cinzento, que é só ilusão, e não conseguem passaporte para a região luminosa. O vampiro não deixa. Vejo faces de conquistadores, espanhóis, portugueses, ingleses, holandeses e franceses rindo, rindo e debochando. Estou começando a reconhecer as pessoas. Tem alguma coisa neles que me é muito familiar. Meu Deus, somos nós. Socorro! (AGUILAR, 1981, p. 23).

E nesse momento de delírio do geometrista inicia-se a dança cósmica, toda feita de luz, acompanhada de grunhidos, gritos e vozes, murmúrios. Uma vídeo-

arte feita de rastros (que só as câmeras daquela época conseguiam fazer) é mostrada em dez televisores, dispostos em 2 totens no picadeiro. O malabarista começa a jogar com estrelas e cometas. Alguma loucura nova estava começando a surgir com o *Circo Antropofágico*, pois começa a soltar as suas amarras, e vai se transformando no verdadeiro *Circo Antropofágico, Cósmico, Latino Americano*, que conseguiu a transformação do tabu em totem.

Para Glusberg (1987, p. 124):

O delírio e a performance são fenômenos estreitamente relacionados. A arte não tem nenhuma relação com o “bom senso” ou com o “senso comum”; para dizer com todas as letras: a arte não tem nenhuma relação com o sentido.

A cada dia, o Circo realizava o seu ritual de exorcismo, porém nenhum se assemelhava ao outro, realizado na noite anterior. O delírio do geometrista contagiava todos os elementos da trupe, levando-os a catarses, a situações dionisiacas diferenciadas.

De acordo com Schenberg (1977) o número da levitação no *Circo Antropofágico* foi mágico porque levou as pessoas a viver uma realidade diferente da cotidiana, criou uma abertura nova de experiência.

Para Jorge Glusberg:

O aspecto mágico da performance leva em conta a seguinte sabedoria: o movimento do corpo é poderoso suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência. Na performance, os sentidos são evocados com um propósito que os transcende: a essência das atividades do *performer* reside nessa transcendência (GLUSBERG, 1987, p. 126).

A origem do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos (GLUSBERG, 1987, p. 11).

Na *Ópera do 3º mundo* que aconteceu no museu Centre Georges Pompidou, o artista Aguilar realizou um ritual dentro de outro ritual. Inicialmente foi pensada para dois telões com interferências do artista, ao vivo. Cada um dos telões mostrava imagens de dois tipos de solenidades, bem diferentes entre si. De um lado, um acontecimento fúnebre, uma sessão de tortura com um negro, uma mulher e um intelectual conduzido por um ditador tirano, impiedoso; no outro telão, um ritual de ioaôs, candomblé da Bahia em plano sequência, de 30 minutos de duração.

Aguilar também ritualiza essa Ópera quando apaga todas as luzes e acende várias velas ao redor de uma televisão, com imagens dos críticos convidados para participar do evento.

Figuras 32 e 33 - Preparação da *Ópera do 3º mundo*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978 (José Roberto Aguilar, Ana Aguilar e Lucila Meirelles)

Na *Ópera 3 lutas de samurai contra os demônios que assolam a Vídeo-arte nacional*, Aguilar realiza uma cerimônia de exorcismo para espantar os demônios que não deixam a arte brasileira caminhar com as suas próprias pernas nem ter a sua própria identidade cultural.

Segundo Jorge Glusberg:

É interessante voltarmos a etimologia da palavra Performance, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, uma cerimônia, um rito (GLUSBERG, 1987, p.72).

A *Ópera 3 lutas de samurai contra os demônios que assolam a vídeo-arte nacional*, apresenta três enormes figuras pintadas de vermelho, “demônios”, com cabeças de televisão ligadas em canais comerciais em máximo volume.

Ao lado desses três totens de monitores, Aguilar mostra em um televisor, imagens de uma árvore florindo. Depois de alguns minutos desse embate entre as imagens comerciais e a vídeo-arte, entra o samurai que senta em uma cadeira em frente aos demônios e inicia o seu ritual: começa a emitir uma série de gritos guturais, e a cerimônia vai crescendo até chegar ao auge sonoro. O samurai se levanta e inicia uma imensa pintura gestual, *action painting*, de 25 metros e não abandona os gritos guturais; depois disso sente-se energizado. Começa, então, a atacar os demônios com a espada, depois de vários golpes nos monitores, as imagens comerciais começam a desaparecer da tela, e aparecem imagens de vídeo-arte, da árvore florindo no tempo. As luzes se acendem.

Para Antonin Artaud:

No teatro autêntico, uma peça perturba, o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalcado, estimula uma espécie de revolta virtual, e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heroica (ARTAUD, s/d, p. 44).

Figura 34 - Ópera do 3º mundo, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978

Figura 35 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

Os artistas plásticos que faziam vídeo-arte nos anos 1970 não suportavam o entulho televisivo importado, a banalização da imagem, personagens caricatos, os chavões. Queriam mostrar vídeo-arte na TV daquela época, e faziam várias tentativas para tornar o espaço televisivo inteligente e criativo, pois fazer da televisão uma poética com alcance estético sempre foi o sonho de muitos artistas que trabalhavam com vídeo. Aguilar diz que o vídeo é uma pintura realizada com os olhos da eletricidade e os impulsos eletrônicos (AGUILAR, 1978a, p. 16).

Nan June Paik, nas últimas décadas, foi um porta-voz provocador e profético dos novos usos da tecnologia televisiva e da relevância do meio para com a arte.

Wolf Vostel, um dos pioneiros da vídeo-arte muito antes da invenção do vídeo-tape, atestava sua inconformidade contra a televisão, e a agredia, em suas performances e instalações. Atos como dar tiros na tela (com uma arma), amarrá-la com arame, ou mesmo enterrar a televisão simbolizavam a sua discordância.

Em sua ação performática na Ópera *3 lutas de samurai e 25 metros de pintura* Aguilar usou o vídeo como meio para questionar a TV aberta, maçante, inodora, pedagógica, padrão *standard*, voltada só para o mercado e para as relações primárias de comunicação e trocou as imagens banais pela vídeo-arte. Mostrou assim que a TV poderia ser reinventada, repensada, e voltada para uma prática televisiva com padrão de qualidade.

O artista asseverava que era possível descartar a linguagem narrativa linear da TV, do cinema, teatro, sempre convencionais; a leitura do vídeo deveria ser feita mais como assembleia, como uma linguagem mosaical, de resultado de soma. Cada cena era interdependente: tinha individualidade, mas havia relação com as outras cenas. E coloca: "... O vídeo não é aquele começo, meio e fim, com aquela tessitura de clímax e anticlímax, própria da linguagem convencional" (AGUILAR, Jornal da Galeria Arte Aplicada, 1978c, p. 4).

Segundo Aguilar o vídeo é um médium, além de ser uma linguagem, é um deflagrador: "... O vídeo é algo assim como o olho do diabo, que resulta em um meio único quando se trata de transmitir visões do paraíso" (AGUILAR, 1978a, p. 16).

Para o artista, a vídeo-arte de 1977 era uma forma de arte como a pintura; ao invés de usar tintas e telas, usava o seu olho através de uma câmera, que

registra o tempo. Ele diz: “... as qualidades do vídeo são baseadas no tempo, harmonia, que retira do aqui e do agora” (AGUILAR, 1978c, p. 4).

Figura 36 - Postal Os Pioneiros do Vídeo no Brasil, 1986

José Roberto Aguilar define a vídeo-arte como a descoberta do mundo através do olho, o olhar que desvenda o mundo ao nosso redor, que retira o objeto do seu cotidiano, de sua banalização, para uma universalização própria. De objeto ele passa a ser sujeito.

Quando se está olhando através da câmara de vídeo uma cadeira, essa cadeira foge de sua categoria de funcionalidade, um mero objeto, e passa a constituir um universo todo em si. A vídeo-arte ajuda a descobrir o mundo, a vê-lo com novos olhos, como se fosse a primeira vez, libertá-lo do cotidiano e da racionalização. O seu olho passa a ser o veículo de transmissão de sua concepção de mundo. O olho é a maior bandeira (AGUILAR, 1977a, p. 1).

Para o artista havia dois caminhos diferentes, mas paralelos, na linguagem da vídeo-arte:

...o primeiro caminho, a forma mais pura e radical no sentido da linguagem, o de redescobrir o mundo como se fosse pela primeira vez, com olhos novos, o aparecimento do nonato, do não existente. É incrível a feitura destes vídeos. A mente entra muito pouco ou nada em sua composição. De uma idéia de momento, atrás da câmara, a gente sente um frio no estômago porque uma coisa nova extraordinária está acontecendo na frente da câmara. É engraçado, nesse instante a gente passa a ser médium do médium. Uma sensação de eternidade que vem, e que passa, que está ali. Acho que os fazedores de haikais seriam ótimos vídeo-makers (AGUILAR, 1978c, p. 4).

Figura 37 - Vídeo, *Lucila*, filme policial de Jose Roberto Aguilar, 1977

Escreve, no mesmo artigo, que o segundo caminho para se fazer vídeo naquela época era o vídeo como portador de ideias: “Se no primeiro caminho a mente nem aparecia, aqui ela é imperadora absoluta. É o conceito com seu bisturi imperativo reinterpretando e reescrevendo a história”.

Segundo o artista não se trata de contar qualquer história e cita Carlos Fuentes, para quem os artistas e os intelectuais da América Latina dos anos 1970 viveram no exílio dentro do seu próprio país. Os contadores de história querem se libertar dos padrões de comportamento mental, das camisas de força, da mentalidade vigente de que tudo que é bom vem das metrópoles e tudo que vem das colônias não presta. Portanto, naquele momento, toda a ação criativa do artista tinha o sentido de reescrever uma História sob as formas estética, cultural e política. Era fundamental redescobrir, desvendar, reconhecer o Brasil a todo momento: “Uma fuga do exílio através da criação” (AGUILAR, Folhetim, 1978e, p.4).

É importante perceber que nas 3 Óperas analisadas nesta dissertação de mestrado, os dois conceitos de vídeo-arte acima citados aparecem de forma separada, ou juntos, complementando-se. Tanto o vídeo mais radical, momento real, momento contínuo, como o vídeo portador de ideias se unem para comunicar, criticar, ritualizar, sensibilizar e provocar um estranhamento no ambiente onde as obras foram realizadas - sempre colocando em xeque a linguagem televisiva.

Aguilar em suas Óperas fomentava a experimentação, a improvisação, o minimalismo, a provocação. Os recursos tecnológicos eram mínimos, não havia possibilidade de edição. Editava-se diretamente da câmera, durante a gravação, ou juntavam-se as partes com gilete e fita crepe, ou na maioria das vezes se fazia longos planos sequências. O tempo do olho.

Figura 38 - Cartaz Mostra Vídeo-arte ECA/USP, 1978

Para Alfredo Andrés, os vídeos de Aguilar conseguem unir em uma só linguagem mitologias continentais e a inquietude cosmopolita das grandes cidades do mesmo continente (AGUILAR, 1978a, p. 16).

Desde que Aguilar descobriu o vídeo, em 1974, todos os seus trabalhos performáticos tiveram a participação do vídeo como um meio e como linguagem.

De modo algum desisti da pintura para me dedicar apenas a vídeo-arte. A pintura é um olho silencioso e primordial. Foi o olho da pintura que se pôs em movimento e ligou seus registros à eletrônica (AGUILAR, 1978a, p. 16).

Segundo Anna Bela Geiger, o que distingue a vídeo-arte da televisão comercial é a diferença entre a temporalidade contínua e a temporalidade descontínua, que caracterizam respectivamente, as duas formas de expressão:

Neste sentido o tempo da vídeo-arte é aquele tempo inerente do comercial, na medida em que uma ação é apresentada sequencialmente, sem hiatos, sem intervalos que rompam a linearidade do discurso. O tempo não é condensado, não é dividido em blocos: a ação dura exatamente os minutos necessários a sua realização (GEIGER, 1977, p. 62)

A temporalidade contínua transforma a expressão vídeo numa nova poética, numa outra comunicação artística. Para Aguilar:

Às vezes me consideram um louco ou delirante quando digo que o vídeo é uma linguagem que vai descortinar a “alma anima” brasileira. Partindo do pressuposto que a maior parte da nossa cultura é colonizada. A cultura francesa é mais literária que visual. Os fenômenos passam primeiro pela mente, pela reflexão e depois recebem um passaporte com um visto de curta duração para um breve passeio pelas emoções. Isso me lembra aquele índio de quem Artaud era amigo que dizia: “Os brancos estão loucos. Eles acreditam que pensam com a cabeça. Nós sabemos que pensamos com o coração” (AGUILAR, 1978b, p. 70).

Segundo o artista o vídeo não se enquadra dentro dos parâmetros do bom comportamento e da fina educação cartesiana: começo, meio e fim. Para ele “O vídeo é simultâneo. Reflexeologia de mosaicos *a posteriori*, e nunca de imediato, porque quando você vive um fato, você não pensa durante, porque você está dentro do fato” (AGUILAR, 1978b, p. 70).

Pode-se observar que as 3 Óperas do Aguilar estudadas usam o vídeo como um meio para comunicar uma visão crítica do mundo e também para experimentar outras temporalidades e espacialidades. Pois, como diz o artista: “Infelizmente a inteligência brasileira é muito mais literária, livresca, guttenbergiana do que visual. Daí a incompreensão e suspeita diante desse novo médium, o vídeo” (AGUILAR, 1978b, p. 70).

Cacilda Teixeira da Costa, curadora e crítica de vídeo-arte, diz que Aguilar foi um dos artistas mais fecundos e estimulantes da primeira fase de vídeo, quando os aparelhos eram importados e não havia as chamadas produtoras de vídeo e nem qualquer possibilidade de acesso regular a um equipamento de edição (TEIXEIRA DA COSTA, 1986, p. 57).

No *Circo Antropofágico Cósmico Ambulante Latino Americano que apresenta a Transformação do Tabu em Totem*, Aguilar usa o vídeo como mídia para mostrar que a devoração das saborosas influências estrangeiras precisam ser deglutidas no estômago latino americano, possibilitando assim a transformação de fatores adversos, em seus contrários. O artista considera que o

Manifesto Antropofágico seja a maior estratégia de resistência cultural latino americana:

A tese da Antropofagia vai levar inquestionavelmente à tese do fim da filosofia messiânica, a destruição ou a transformação do Messias, pela devoração, pela antropofagia. Por analogia, é o fim do autoritarismo autocrático e o começo de uma democracia descentralizadora (AGUILAR, 1978d, p. 72).

No *Circo Antropofágico* foram utilizadas três fontes diferenciadas de vídeo branco e preto, open reel, para mostrar em três pistas, três camadas, três universos desiguais, tanto a vídeo-arte quanto o vídeo como portador de ideias. Na primeira fonte Aguilar mostrou distorções da imagem provocadas pela própria câmara de vídeo, de tubo, que deixava rastros, caudais da imagem, e também a multiplicava dentro dela mesma. A segunda fonte mostrava o que estava acontecendo em tempo real, seja na bilheteria do Teatro, na plateia ou nos corredores. Já a terceira fonte mostrava ensaios, falas do diretor do Circo, cenas das apresentações anteriores, e principalmente usava essa mídia para mostrar a sua opinião sobre o patrulhamento ideológico.

Figura 39 - Vídeos: Lua Oriental, Rio de Luz, Japão, 1978

Para a montagem dessas três fontes diferenciadas de vídeo e dois totens laterais de 10 monitores, cinco de cada lado, foi chamado o Toninho, autodidata que conhecia um pouco os processos envolvidos, para criar a estrutura elétrica

eletrônica comunicante entre as três fontes de vídeo com os 10 televisores. E também contamos com um engenheiro da Sony, que emprestou os monitores e colocou à disposição o serviço da empresa para eventuais problemas técnicos.

Na *Ópera do 3º mundo*, Aguilar também criou três fontes diferenciadas de vídeo como mídia, para falar da realidade político social brasileira e da crítica latino americana, mas foi inicialmente idealizada para ter dois telões, um de cada lado da sala. Um telão mostrava uma cerimônia de Yaôs, feitura de cabeça na cultura africana legitimando a identidade cultural brasileira; no outro se via a realidade social política latino americana, uma realidade imposta pelo autoritarismo, que tirava, desautorizava a identidade dos seus cidadãos. Um confronto de empatia e antipatia.

Inicialmente, a *Ópera do 3º mundo* usaria somente essas duas telas como meio para comunicar a sua insatisfação, inquietude, em relação ao que acontecia de real nos países latino americanos. Mas, ao assistir o seminário que foi realizado entre os críticos de todo o mundo, na "Journées Interdisciplinaires sur l'art Corporel et Performances", Aguilar ampliou a sua Ópera, criando mais uma mídia, agora para criticar a crítica internacional. Para tanto, colocou um monitor no meio da sala rodeado de 50 velas (o Museu não permitiu acender todas as velas por medida de segurança) e chamou a instalação de TV de adoração. Ali os críticos mostravam sua carteirinha de cultura dominante, falando dos seus conceitos, bem comportada, higienizada, colonizada, de bom gosto, carregada de distorção etnocêntrica, uma camisa de força para a criatividade e espontaneidade latino americana. Os críticos presentes neste simpósio falavam de conceitos que iam na contramão desta arte, dizendo que era suja, mágica, de mau gosto, mal acabada.

Essa criação não agradou nada aos críticos, alguns se retiraram do evento e do próprio país, como foi o caso de Gillo Dorfles e Rene Berger, em sinal de protesto pelo uso de sua imagem.

De acordo com Aguilar:

A crítica não compreendeu a ponte que realizei entre o trabalho de assepsia intelectual dos críticos e o parto visceral de criação do artista, às vezes sujo e mal cheiroso. É necessário sujar as mãos, senhor Gillo Dorfles, pelo menos existencialmente (AGUILAR, 1979b, p. 73).

Para o Aguilar, somos nós, da América Latina, do 3º mundo, que devemos impor os novos padrões estéticos, invertendo a colonização cultural. "Em suma,

isso é uma crítica à crítica colonizada daqui e contra a crítica colonizada de lá. É uma defesa apaixonada da nossa cultura mestiça, negra, antropofágica” (AGUILAR, 1979b, p.73).

De acordo com o professor Walter Zanini, o vídeo como mídia democratizava a arte. Os termos incompreensível, aborrecível, desinteressante, inócuo, com defeitos e enganos técnicos eram adjetivos do vídeo dos anos 1970. Para o professor, aborrecimento maior que assistir a vídeo-arte daquela época era assistir as mensagens despaisadas, inconfrontáveis, padrão standard, das emissões de TV (ZANINI, 1978c, p. 72).

Nam June Paik mudou completamente a forma de se ver televisão quando a transformou em vídeo-arte. Aguilar quis fazer o mesmo na Ópera *3 lutas de samurai e 25 metros de pintura*. E para tanto colocou três televisores em três pedestais exibindo imagens da TV comercial e através de uma luta de samurai consegue transformar a banalidade da TV aberta em um programa de vídeo-arte. O vídeo para o artista era como um emissor de mensagens, comunicador de ideias, imagens, paisagens. Era utilizado como veículo de resistência, de crítica social, de arte política, características próprias da arte conceitual daquela época. Aguilar usou o vídeo como mídia para mostrar como é possível existir uma televisão inteligente, inovadora, ousada, intrigante, em contraponto ao conteúdo banal dos canais televisivos daquela época.

Figura 40 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

Depois de dissertar sobre alguns temas que se relacionam com as Óperas de Aguilar notou-se que ainda havia um tema, bastante presente nos eventos do artista, que não foi tocado, e merecia uma atenção especial: a Antropofagia. Assunto por demais denso e repleto de nuances que se optou por deixar para que o próprio autor pudesse apresentá-lo. Foram gravadas 5 horas de entrevistas com o artista, que resultou em um vídeo de 13 minutos chamado *Visão Antropofágica*, que completou, ampliou esta dissertação de mestrado.

O vídeo mostra pensamentos, comportamentos, memórias, hábitos, um fluxo de novas informações com histórias e situações subjetivas, ligadas a visão antropofágica de mundo do Aguilar. O vídeo revela também o local de trabalho, as tintas, as ferramentas, as cores, o gesto criativo, a pintura, as marcas do artista.

Trazer a memória antropofágica das Óperas de Aguilar é reconhecer a presença da brasilidade, da identidade cultural, do Oswald de Andrade, na obra do autor.

Veja o vídeo (ANEXO II).

Figura 41 - Bandeira dos Visionários, acrílico s/tela, 2003 (imagem cedida pelo artista)

Para desenvolver a pesquisa sobre as 3 Óperas de José Roberto Aguilar - 1977 a 1979 - foi essencial fazer um levantamento dos arquivos existentes. O desafio foi perceber e identificar as diferenças e semelhanças dos processos e procedimentos da arte conceitual daquela época, presentes nas 3 Óperas de Aguilar aqui analisadas. A dificuldade foi criar uma lógica com todos os dados em mãos, pois o objetivo era construir uma relação sistemática entre os modos de proceder, as técnicas utilizadas, as estratégias abordadas, as ideias praticadas da arte conceitual dos anos 1970, aqui representadas pelas 3 Óperas do artista.

A decisão de analisar somente 3 das Óperas de Aguilar ao longo do trabalho foi de essencial importância para chegar às reflexões resultantes deste estudo, pois propiciou a oportunidade de aprofundar o conhecimento sobre elas, experimentar ideias, aplicando-as com o propósito de cruzar conceitos, liberdades poéticas, práticas artísticas daquela época.

Os anos 1970 foram anos duros da ditadura militar, e também de grande efervescência nas artes. Os artistas descobriram que era preciso criar pelas frestas e dobras, e conseguiram assim realizar as suas obras 'politicamente poéticas', voltadas para uma realidade social estética inventiva, metafórica.

O intuito inicial do presente trabalho foi analisar os arquivos das 3 Óperas, e organizá-los de forma factual e histórica. Percebeu-se, entretanto, que ao longo do processo foram surgindo questões que a princípio não constavam da temática central. Questões com áreas mais amplas de discussão sobre a arte conceitual dos anos 1970 e as Óperas de Aguilar, como: o papel da crítica, o artista como porta-voz de sua obra, a vídeo-arte como portadora de ideias e paisagens sonoras, a arte mágica latino americana.

A importância desta dissertação foi trazer mais dados e reflexões sobre o início dos concertos performáticos, eletrônicos, mágicos, realizados no Brasil, para a pesquisa nos estudos contemporâneos.

Além do valor público, as Óperas trazem um valor privado, ligado ao início da minha própria trajetória como artista. Ter trabalhado com Aguilar e ter sido a sua mulher naquela época, contribuiu muito para estruturar esta dissertação, que misturou documentos, artigos, trechos de livros, matérias de jornal com fatos vivenciais, registros, fotos particulares, memórias.

Trazer a questão do artista como crítico da sua própria obra foi importante para mostrar como se lutava por uma ideia, um ideal. Através das Óperas foi

possível contestar, gritar contra a cultura cartesiana, colonizada, compartimentada.

Destacar o autor como *performer* foi uma maneira de chamar a atenção para um momento de expansão nas possibilidades de criação e experimentação daquela época. Uma nova maneira de atuar se delineava: não tão demarcada como o teatro, nem tão solta como o *happening*. A performance trazia alguns parâmetros a serem seguidos e trazia também a verdade e a consistência do autor como *performer*.

Outro aspecto ressaltado na dissertação foi o caráter mágico das Óperas de Aguilar, uma característica bastante recorrente em suas obras e na arte conceitual dos anos 1970, ideia essa apoiada nos princípios do realismo fantástico latino americano e no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade: “A transformação do tabu em totem”. O capítulo dedicado a este assunto mostrou os procedimentos que se apoiavam na crença de que é possível mudar a realidade que nos é imposta.

Mais um fator relevante deste estudo foi escrever sobre o vídeo como mídia, como veículo de transmissão de ideias, imagens, sonoridades. O foco foi demonstrar que a Televisão pode sair do seu padrão *Standard* e se abrir para outras temporalidades, paisagens, conteúdos, texturas, cromáticas, e não ficar somente à linearidade do discurso.

A realização do vídeo *Visão Antropofágica* tinha inicialmente a pretensão de acrescentar dados à arte dos anos 1970, mas quando ficou pronto notou-se que ele sistematizou a pesquisa: o vídeo tornou-se a síntese da investigação de mestrado.

A investigação sobre as Óperas do artista não se esgota aqui, outras Óperas foram realizadas no período estudado, de 1977 a 1979, e mereceriam ser analisadas e contextualizadas sob outros ângulos e novos pontos de vista a fim de que os registros e os relatos dos anos 1970 não continuem tão sombrios e imprecisos, e também para que a história da arte daquela época seja revelada e decifrada.

AGUILAR, José Roberto. **Correio Brasiliense**, Brasília, 26.jun.1977a. Segundo Caderno, p. 1.

_____. Um ataque antropofágico. **Jornal da tarde**, São Paulo, 20.out.1977b.

_____. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29.out.1977c. p. 25.

_____. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04.dez.1977d. Folhetim, p.22.

_____. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15.dez.1977e. Folhetim, p.20.

_____. **La Opinion**, Argentina, 17.out.1978a, p. 16.

_____. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22.out.1978b. Ilustrada, p. 70.

_____. **Jornal da Galeria Arte Aplicada**, São Paulo, 28.out.1978c, p. 4.

_____. **Folha de São Paulo**. Folha Ilustrada, 26.nov.1978d, p.72.

_____. **Folha de São Paulo**, Folhetim, 1978e, p.4).

_____. Europeus julgam a vídeo-arte mundial. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04.mar.1979a, p. 29.

_____. A performance de Aguilar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15.abr.1979b. Complemento, p.7 três.

_____. Ópera conceitual. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 03.maio.1979c. Complemento, p.01.

_____. Vamos colonizar a Europa. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 03.jun.1979d. p. 01.

_____. **A divina comédia brasileira**. Livraria Cultura Editora: São Paulo, 1981.

_____. **Tantra Coisa**. Studio Nobel: São Paulo, 1999.

AMARANTE, Leonor. Vídeo Arte: Uma história que está começando. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26.set.1977.

_____. A vanguarda da vídeo- arte chega a São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10.dez.1978a, p. 48.

_____. Mais aventura no meio da vídeo-arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19.dez.1978b, p.16.

_____. A Vídeo-arte na dura tarefa da consolidação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17.dez.1978c, p. 43.

_____. Termina o Encontro de Vídeo-arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21.dez.1978d. p. 18.

_____. Europeus julgam a vídeo-arte mundial, A Performance, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04.mar.1979, p. 29.

ANDRES, Alfredo. El ojo inflexible de estos días: Vídeos brasileiros de José Roberto Aguilar, **La Opinión**, Buenos Aires, 17.out.1978, p. 16.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e a Peste**. Minotauro: Lisboa, s/d.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BECKETT, Andrés. **Proposições contemporâneas**. Editora Papirus: São Paulo, 1994.

BELLOUR, Raymond. Entre - Imagens in **Entre - Imagens Foto, cinema, vídeo**. Ed. Papyrus: São Paulo, 1997.

BENTES, Ivana. **O devir estético do capitalismo tardio**. Iluminuras: Curitiba, 2007.

BOURGEOIS, Louise. **Drawings and observations**. Press Book: Boston, 1998.

BRUSKY, Paulo. **Folheto 2o Festival de inverno Unicamp Recife**. Internacional vídeo arte, de 15 de Julho a 04 de Agosto de 1979.

CARDOSO, Jary. Vamos colonizar a Europa. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 03.jun.1979, p. 16.

CLAUSEN, Barbara. Archives of inspiration/Les archives de l'inspiration. **Ciel Variable** no. 86 – Art, photo, Médias Culture – numero especial Performance outono/inverno Montreal. Les Productions Ciel Variable, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1989.

CORTAZAR Julio. CORTAZAR Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. Siglo XXI de España Editores: Espanha, 1970.

COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance. **MARTE** no. 3, Lisboa, Associação dos Estudantes de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2008.

DE PAULA, Agrippino. **Panamérica**, Editora Papagaio: São Paulo, 2001.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arte e Tecnologia, 1999.

FOLHA DE SÃO PAULO. *O circo de Aguilar, São Paulo, 2 de Outubro, 1977*, p.03.

FOLHA DE SÃO PAULO, 1º *Encontro de Vídeo-arte, pinturas e desenhos*, São Paulo, 13 de Dezembro 1978, p 04.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**. Iluminuras: São Paulo, 1999.

GLUSBERG, Jorge. Vou levar o Brasil a Paris. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24.dez.1978, p. 22.

_____. **A arte da Performance**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

GEIGER, Anna Bella. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 26.jun.1977. Caderno de Domingo, p. 62.

HIGGINS, Dick. **The Poetics and Theory of the Intermedia Carbondale and Edwardsville**. Southern Illinois University Press: Illinois, 1984.

KANS, Marcelo. Camaramen ou videoartistas ? **Diário de São Paulo**, São Paulo, 26.nov.1978. Em Cena, p. 29.

KLINTOWITZ, Jacob. Vídeo-arte, além do fascínio da tecnologia da TV. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16.12/1978, p. 42.

KLINTOWITZ, Jacob. Vídeo-arte, além do fascínio da tecnologia da TV. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16.12/1978, p. 42.

LE MOS, André. **A arte eletrônica e cibercultura**. Itaú Cultural: São Paulo, 2006.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil, 3 décadas do Vídeo no Brasil**. Itaú Cultural: São Paulo, 2003.

MATERIALLEN, Zussamm. **Happening&Fluxus**. Repro Studio Stuttgart: Colonia-Alemanha, 1970.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. Ed. Senac: São Paulo, 2008.

MUNTADAS, Antonio. **Contextos**. Ediciones Simutrg/Cátedra La Ferla: Buenos Aires, 2002.

NAKAHARA Yusuke. **Ver ou ser visto essa é a questão**: Folheto. Fundação Japão: São Paulo, 1975.

NÚCLEO AUDIOVISUAL. **Visionários: audiovisual na América Latina**. Instituto Itaú Cultural: São Paulo, 2008.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e linguagens**. Edição Cosmos: Lisboa, número 24, 2002.

PUPO, Eugenio; HADDAD Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras**. Heco Produções: São Paulo, 2008.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. FAPESP/Annablume: São Paulo, 1998.

_____. **Redes de criação Construção da obra de arte**. Editora Horizonte: São Paulo, 2006.

SCHENBERG, Mário. **FOLHA de São Paulo**, São Paulo, 15.dez.1977, Folhetim, *Magia e arte*, p. 20.

TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Vídeos de Sonia Andrade**: catálogo. MAC/USP, São Paulo, 1977.

_____. Vídeo fora dos museus. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01.jan.1978.

_____. **IV Videobrasil**: catálogo. 1986, p. 57.

VIDEO NO MAC. Museu de arte Contemporânea: catálogo. São Paulo, 1977.

ZANINI, Walter. **Oitava exposição jovem de arte contemporânea**: catálogo. MAC/USP: São Paulo, 1974.

_____. **I Encontro de vídeo-arte São Paulo**: catálogo. Museu da Imagem e do som: São Paulo, 1978a.

_____. Walter defende a vídeo arte de brasileiros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22. dez.1978b.

_____. Vídeo-arte, a TV contra a TV. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31.dez.1978c. p. 72.

_____. Andando pelas rampas em busca de surpresas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03.out.1979, p. 31.

_____. (org.) **História geral da arte no Brasil**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 1983.

Vídeos

Os Pioneiros do Vídeo no Brasil. Acervo do Museu da Imagem e do som de São Paulo, 1985.

O olho do diabo. Acervo do Museu da Imagem e do som de São Paulo, 1986.

Vídeo Arte; panorama e perspectiva. Realizado por Roberto Sandoval e Cacilda Teixeira da Costa, 1984.

ANEXOS

Anexo I

Óperas de Aguilar e DVD

de 1977 a 1989

- 1997 “Circo Antropofágico”
 Instalação Performática
 Dois Totens de TVs com duas fontes diferenciadas de vídeo mostrando vídeo-arte, teatro, música e performance Open reel B/W
 Participação: Liliane Sofer, Jorge Lopez, Regina Sakti, Rosa Maria e Lucila Meirelles, Aguilar.
 Evento participa da Bienal de 1977, e é ganhador do premio Governador do Estado de São Paulo.
- 1978 “Ópera do 3º mundo”
 Instalação Performática
 Journées Interdisciplinaires sur L’Arte Corporel et Performances
 Centre Georges Pompidou
 Participação: Mário Espinosa, Hugão, Jorge Lopes e Lucila Meirelles, Aguilar.
- “Os 3 demônios que assolam a arte contemporânea”
 Instalação Performática
 1º Encontro Internacional de vídeo-arte
 Museu da Imagem e do Som
 Participação: Geraldo Anhaia Melo, Nelson Jacobina e Lucila Meirelles, Aguilar.
- 1979 “25 metros de pintura e os 5 demônios que asso
 Mitos Vadios (Evento Paralelo a Bienal São Paulo)
 Estacionamento da Rua Augusta
 Participação: Nórís Machado, Nelson Jacobina e Lucila Meirelles, Aguilar.
- “Os construtores de Cidades”
 Universidade Federal de Pernambuco / Recife
 Participação : Aguilar, Ivald Granato, Paulo Kubrusky
- A manhã , a tarde e a noite de uma cidade
 Espaço Govinda / São Paulo
 Participação:

- “Ofício de Pintor”
Curta Metragem de Américo marques da Costa
Making off Lucila Meirelles
- 1980 “A orelha de Van Gogh”
“São Petsburgo 1917”
CoÓperativa dos artistas
Participação: Boi, Renato Maia, Arnaldo Antunes, Go
- “Concerto para luvas, piano, cítara, 2 extintores de incêndio, 4 letras de 3 m de altura formando a palavra arte e instrumentos vários
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Participação: Arnaldo Antunes, Marcicano e Go
- “Concerto de rock com luvas de box e banda”
PUC Rio de Janeiro
Participação: Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Dequinha e Go
- “A Divina Comédia Brasileira”
Video Instalação
2 Videos consecutivos e com o publico mixando o som na hora
Galeria Luisa Strina
Realizado em Milão e São Paulo
- 1981 “Sonho e Contra Sonho de uma cidade”
Video Instalação
Em 30 Tvs as imagens de dois vídeos players estabelecendo relação sonho / pesadelo de uma cidade.
Lançamento da Banda Performática
Discoteca Paulicéia Desvairada
Participação: Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Dequinha, GO
- 1983 “Macunaima Performático”
Ópera Performática
Praça Roosevelt
Com a Banda Performática
Participação: Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Nando Reis, Dequinha, Go
- 1989 “Revolução Francesa”
Mega Ópera Performática
Praça Charles Müller
Com 300 atores em cena com público de 20 mil pessoas

ANEXO I**DVD Óperas de Aguilar de 1977 a 1989**

Anexo II**DVD Visão Antropofágica**