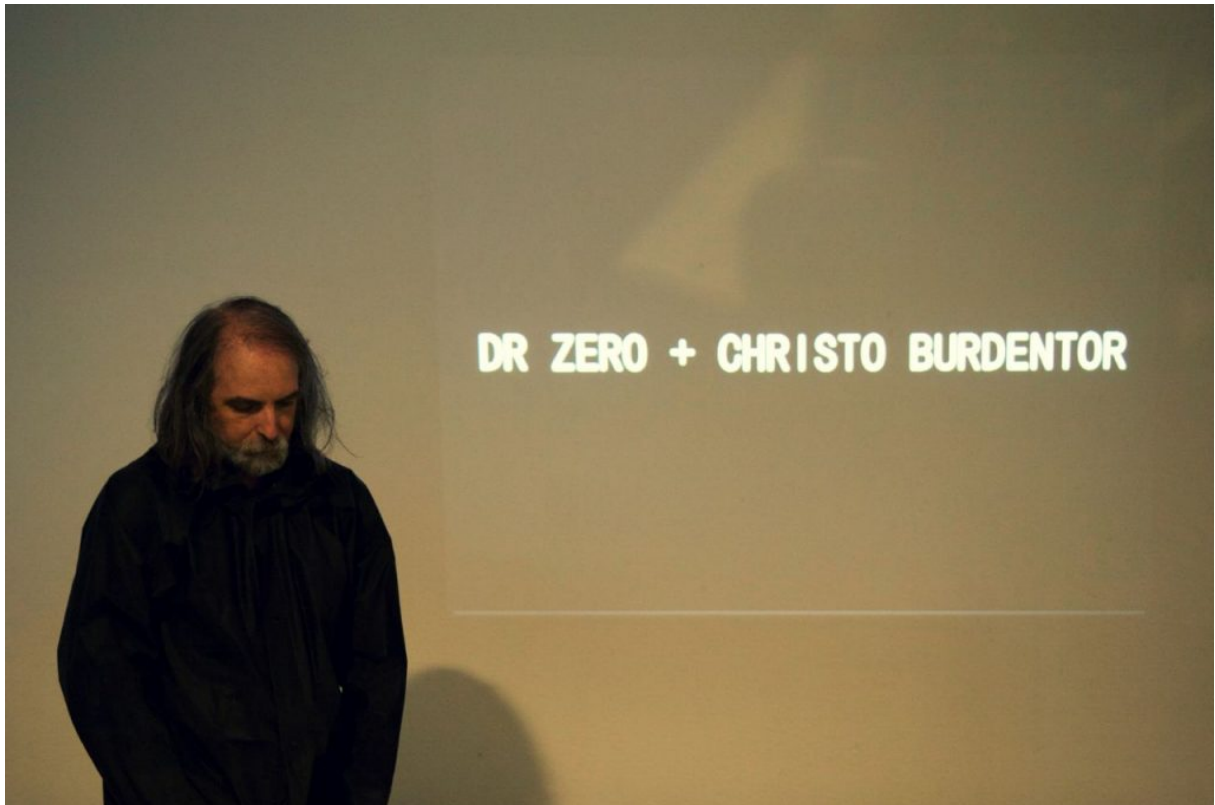


ENTREVISTA COM LUCIO AGRA

Bianca Tinoco



Lucio Agra, **Achar play**. Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil. Abril de 2014. Fotografia de Mãe Paulo

Lucio Agra

Entrevista a Bianca Tinoco, em 4 de março de 2009

BIANCA TINOCO: Como começou seu envolvimento com a cena de performance no Rio de Janeiro?

LUCIO AGRA: No começo, eu não sabia que performance tinha essa denominação. Só soube quando conheci o Renato Cohen, em 1996, 1997, foi aí que caiu a ficha. Otávio Donasci costuma falar que a performance tem essa característica: muita gente faz sem saber o que

Performatus

é, até que encontra outras pessoas na mesma situação e descobre que aquilo é o que atende por esse nome. Não é que ela não existisse para mim. Outro dia, achei um texto do tempo de faculdade em que usei a palavra performance, mas ela aparecia no meio de outras práticas que faziam parte do vocabulário das artes visuais naquela época.

Comecei a cursar Letras na UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro] em 1979. Eu vinha do teatro, na realidade fiz Letras porque minha família pressionou – eu queria fazer Teatro na Unirio [Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro], mas achavam que eu iria morrer de fome. Era a época da abertura, então considero que presenciei alguns fatos históricos. Todos estavam voltando ao país, aquela comoção da chegada de gente que estava no exílio. No meio disso, vieram Glauber Rocha, Zé Celso [Martinez Corrêa], que estava fazendo o filme *O Rei da Vela*. Uma das situações que já apontava para a questão da performance foi que, em 1979, ele fez uma audição no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, para selecionar atores para fazer parte desse espetáculo. Já se falava de uma montagem multimídia, com filmagem em super 8 e 16mm, eu acho, e também criações coletivas. Eu, recém-chegado de um tradicionalíssimo grupo de teatro amador da minha cidade natal, Petrópolis, fui com uma colega. Uns duzentos atores estavam esperando e, quando eles anunciaram que iriam abrir as portas do teatro, foi um avanço, eu tomei pânico daquilo. Estavam todos no saguão esperando civilizadamente, e de repente todo mundo virou bicho para poder entrar primeiro, aparecer. Eu falei, “não quero saber disso”, e fui embora.

No mesmo ano, ou no ano seguinte, fui assistir a um dos espetáculos que mais marcou a minha vida, *O Percevejo*. Um espetáculo absolutamente lindo, com música de Caetano Veloso, dirigido pelo Luís Antônio Martinez Corrêa, com o Cacá Rosset fazendo o papel principal. E uma coisa que me chamava atenção é que a peça era um espetáculo e não era. Era no palco italiano, mas com uma linguagem poética, uma atmosfera que Luís Antônio trouxe do cinema russo, de Eisenstein, com outro modo de representação. Foi um segundo alumbramento dessa coisa que podia ser interessante.

Na faculdade, eu descobri meio instintivamente um jeito de usar minha experiência de teatro para propagar de forma mais relaxada os poemas que eu fazia. Na residência estudantil onde eu morava, havia o costume de o movimento estudantil promover os shows Prata da Casa, nos quais os artistas participavam de graça e era possível fazer propaganda

Performatus

política. Eu participei de vários desses. No primeiro, levei alguns poemas inspirados pelo disco *Outras Palavras*, de Caetano Veloso. Para as pessoas da minha geração que queriam fazer poesia, aquele disco caiu como uma bomba: de repente a gente descobria uma forma inovadora de fazer canção popular. Depois veio Arrigo Barnabé e isso tudo se tornou mais claro, mas me surpreendi naquele momento. Comecei a experimentar a sonoridade das palavras e fiz um poema horrendo, sobre pulgas, que hoje não considero, mas que abriu para mim esse caminho performático. Mostrei o texto de forma meio histriônica, de comédia. E foi um sucesso danado, as pessoas começaram a curtir, então todo ano eu ia lá e fazia umas coisas que eu não sabia direito o nome. Uns amigos da área de artes visuais começaram a falar, “Isso é performance”, mas não ficou claro na minha cabeça. A gente fazia performance o tempo todo, colava na escadaria da faculdade avisos de “não pise na arte”. Comecei a andar com um pessoal da Escola de Belas Artes da UFRJ e me identificava mais com aquela ambiência.

Eu andava sempre com dois pintores, Jorge Duarte e Paulo Campinho, e fomos ver a Bienal de São Paulo em 1981. Foi a Bienal anterior à do [Walter] Zanini. Esta, em 1983, foi muito importante para a performance, com uma exposição do Nam June Paik, a presença do grupo Fluxus com várias performances, e uma grande mostra de arte postal com curadoria do Julio Plaza. Na Bienal de 1985, assisti a uma *Eletroperformance* do Guto Lacaz e fiquei encantado com a questão da tecnologia, que naquele momento também estava emergindo. Na de 1981 também vi uma grande retrospectiva do Rubens Gerchman, com todas as cartilhas de superlativos, o material dele desde o *Opinião 65*, um acerto de contas com a história dos anos de 1970.

Voltei para o Rio de Janeiro cheio de projetos misturando instalação, performance etc. Ao mesmo tempo, comecei a fazer uns super 8 com alguns amigos, dentre eles um que atualmente é professor da UFRJ chamado Roberto Rocha; um desses filmes era sobre a Faculdade de Letras da UFRJ, *Deus Dá Nós [sic] a Quem não Tem Dentes*. O trocadilho infame era proposital. Provavelmente é o único documento sobre a Faculdade de Letras da Av. Chile, em um antigo pavilhão de exposição de Portugal, onde ela ficou de 1968 até os anos de 1980. Mas meu olhar se voltou para São Paulo, eu estava encantado com essa onda do elétrico, do eletrônico. Queria vir para São Paulo, mas não tinha como. E ouvi falar de uma coisa muito importante, que foi o surgimento do punk em São Paulo.

Performatus

Durante a faculdade, num dia qualquer de 1980 ou 1981, cruzei com um amigo que tinha vindo para São Paulo, o Pedro Luís – que depois veio a se tornar um músico importante no Rio de Janeiro. Ele dizia “São Paulo é sensacional”, e pouco tempo depois recebeu um convite para integrar uma banda. Pedro havia começado a frequentar uma galera próxima ao pessoal que montou o Circo Voador, onde se apresentavam bandas com nomes exóticos: João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e Blitz. Esse pessoal estava fazendo o Circo Voador, dirigido por Perfeito Fortuna. Durante esse processo, não sei se antes ou depois, o Hamilton [Vaz Pereira] resolveu fazer um último espetáculo do Asdrúbal Trouxe o Trombone com elementos eletrônicos, chamado *A Farra da Terra*. Ele queria um espetáculo que tivesse uma banda ao vivo, porque tudo na época era banda de rock. E procurou o lugar mais *hype* da época, o SESC Pompéia, que tinha acabado de abrir – não existia antes dele qualquer ideia do que fosse centro cultural nesse país. Era o teatro da Lina Bo Bardi, um teatro de arena, em que as cadeiras duras eram um desafio para o espectador, para ele não ficar passivamente sentado na cadeira. E quem foi tocar nessa banda com o Asdrúbal Trouxe o Trombone? O Pedro. A produção hospedou-se em um *flat* na Oscar Freire e eu vim junto, para vivenciar aquilo. E fui arremessado, durante uns três ou quatro dias, numa loucura de toda espécie de alucinógenos. Eu me lembro do Nelsão, que tocava baixo na banda na época, falando “Bicho, cheguei aqui em São Paulo e já toquei três vezes na televisão!”. Nessa época, era uma coisa extraordinária, porque ninguém tocava na televisão, ainda mais músico iniciante!

Nesse mesmo teatro onde o Asdrúbal fazia a peça, havia outro louco chamado Tadeu Jungle, de performance e também de vídeo, que estava começando um programa chamado *Fábrica do Som*. Era um programa extraordinário, uma zona completa. Desde cedo, o Tadeu usou o paradigma do Chacrinha, que era o grande democratizador; começou pequeno e foi crescendo, no final não tinha mais onde botar gente. Era muito engraçado, porque ele anunciava uma banda que depois iria para o Chacrinha de verdade, os Titãs. Eles tinham um cara que vinha da performance, Arnaldo Antunes. Ele tinha feito performances históricas com a Banda Performática, de José Roberto Aguilar. Vi a Banda Performática pela primeira vez no MAM do Rio de Janeiro, um lugar inspirador como espaço performático, desde Hélio Oiticica, em 1965. Arnaldo fazia aquela performance de extintor de incêndio

[*Concerto para Luva de Boxe, Piano, Cítara, Violino*], com o qual eles transformaram uma apresentação em um caos, expulsaram a plateia da Pinacoteca de São Paulo.

O [repórter de música] Pepe Escobar escreveu na *Folha de S. Paulo* uma matéria que dizia mais ou menos: “Hoje, em São Paulo, ninguém que queira fazer alguma coisa interessante em arte pode se dar ao luxo de não tocar em uma banda”. Ou seja, ele decretou, via jornal, que todo artista interessante em São Paulo tinha que tocar em uma banda de rock. Esses caras que faziam performance tinham aderido ao rock. No livro do Renato [Cohen], que é uma avaliação dos anos de 1980, muito frequentemente ele fala do Kraftwerk, da *Eletroperformance*, da aproximação entre música e performance. Otávio Donasci sempre fazia as videocriaturas dele com um músico, e fez um *Videolão*, que é uma televisão tocando violão. Era a época do rock, de levar a performance para isso. E quem mais conhecia de rock na época, ouvia bandas como Bauhaus, Smiths, Siouxsie and the Banshees, The Cure, eram os punks. Morando na periferia, sem dinheiro algum, eles conheciam e tinham gravações em fitas K7 de coisas que o pessoal da Zona Sul do Rio, ou dos Jardins em SP, nem sabiam que existia. Nessa época me encantei e me meti com os punks.

Durante a década de 1980, eu estava o tempo todo envolvido com o rock. A primeira banda de punk rock que integrei, do Rio de Janeiro, chamava-se Desespero. Depois ela mudou para outro nome mais insólito, Zero Frontal. E aí depois eu fui convidado e acabei indo tocar em uma banda chamada Etiópia, que começou a fazer sucesso aqui em São Paulo. A gente vinha com muita frequência e tocava em lugares onde havia performance: Madame Satã, Via Berlin, Carbono 14 [quando não era mais Carbono 14], só não tocamos no Napalm. Passei aquele período clássico de sexo, drogas em *rock'n'roll*, e quando a gente se meteu a tocar funk, aí o negócio afundou. Comecei a trabalhar com carteira assinada e tinha como vir a São Paulo para fazer o mestrado em Comunicação e Semiótica. E só então é que eu conheci Renato [Cohen], já nos anos de 1990, e comecei a dizer “ah sim! Aquilo que eu fazia era performance!”.

Voltando ao Rio de Janeiro da década de 1980, todos nós estávamos voltados para São Paulo, mas isso não significa que no Rio não acontecessem algumas coisas importantes para a performance. Em 1983, eu vi uma das primeiras performances com esse nome na minha vida, que foi em um debate no MAM. Quando começou essa história de volta à

pintura, antes da exposição – isso foi muito bem orquestrado –, teve um debate no MAM, do qual participaram Luiz Áquila, [José Roberto] Aguilar, Ivald Granato, Carlos Zilio e mais alguém. Jorge Guinle estava na plateia. E fomos lá eu, um cara chamado Fernando [não me lembro do sobrenome], cineasta que fazia super 8 no Rio de Janeiro, e o Jorge, para polemizar. A gente contestava essa história da volta à pintura, e havia algumas inconsistências mesmo. Eu me lembro de ter ouvido o Carlos Zilio falar que não fazia mais sentido a obra do Hélio Oiticica, após ele ter convivido e discorrido sobre a obra do Hélio. Lembro que o Aguilar ficou meio ressabiado no canto dele. Quando chegou a vez do Ivald Granato, ele subiu em cima da mesa e começou a dar um discurso, “Eu sempre fiz pintura, para mim é uma coisa genial”, mas ele não falava muito coisa com coisa. Aí ele pegou uma garrafa de água e começou a tomar banho, jogava a garrafa dentro da calça e dizia, “vocês estão me transformando em um cocainômano!”. Na época, aquilo me parecia ridículo, mas aquela imagem não saía da minha cabeça, de alguém que dava essa pirada. Depois ficamos conversando com o Jorge Guinle, que achou que a gente tinha umas posições interessantes. Comecei a me relacionar nessa época, muito informalmente, com o pessoal que estava discutindo isso.

Aí veio a exposição *Geração 80*. Todo mundo estava discutindo a herança dos anos de 1970, e uns tentavam, como Jorge Duarte e eu, ver essa herança como algo que poderia impulsionar para o futuro. Outros queriam romper com aquilo para descobrir alguma coisa nova. O que vinha de fora, essa história de volta à pintura, era algo muito conservador. Foi a época daquela Bienal do corredor, da *Grande Tela* [1985], que era um negócio super monótono, chatíssimo. E tinha o pessoal da Casa Sete, em São Paulo, fazendo pinturas em grandes formatos. Isso era elitista: quem não tinha dinheiro para comprar tinta, quem não tinha ateliê grande, não podia fazer.

Quando o Marcus Lontra começou a organizar a curadoria, descobriu que havia muitos novos artistas e não dava para colocar todo mundo ali dentro. Houve performances na abertura da exposição, mas ela possuía um caráter elitista. Só os convidados podiam entrar para a inauguração chique, com o governador. Tinha mais gente do lado de fora do Parque Lage do que dentro. E me lembro de fazer parte da galera que ficou do lado de fora, porque não tinha convite.

Performatus

A exposição ficou um tempão em cartaz e teve um encerramento. Para que a mostra não acabasse simplesmente, chamaram o Chacal e ele convidou uma galera, eu inclusive. Nessa época, criei de um grupo “tecno” com Pedro Luís e Antonio Saraiva, chamado Centro Técnico, que só teve uma apresentação, essa do Parque Lage. Participei do encerramento lendo poemas, com o Centro Técnico e ainda com a banda punk em que eu tocava, a Desespero. Acho uma pena hoje que mais pessoas não tenham visto, porque devia ser muito esquisito e muito tosco.

Enquanto isso, ou pouco depois disso, a galeria de entrada da Candido Mendes em Ipanema começou a se destacar como uma galeria de vídeo, de novas tecnologias. O Candido José Mendes de Almeida, filho do Candido Mendes, se encantou pelo vídeo, veio para São Paulo, conversou com o Arlindo Machado e fez um livro pela Brasiliense, *O que É Vídeo*. E aí ele resolveu abrir aquele espaço, virou ponto de encontro. Foi ali dentro que, um dia, eu vi a Márcia X. fazendo performance com Aimberê. E foi o local da Marquise de Poesia, que era um *display* luminoso desses de dar senha em banco, aquilo para a gente era coisa do outro mundo. Eduardo Kac foi o primeiro a apresentar um poema. Deu entrevista para a Rede Globo, sobre a poesia eletrônica.

Na primeira vez que vi o Eduardo Kac, ele fez uma intervenção, com um peru de madeira desse tamanho, em um debate sobre poesia de vanguarda do qual participei na UERJ [Universidade Estadual do Rio de Janeiro]. Ele fazia performances com a Gang Pornô, invadia lugares e fazia manifestação pelado na praia. Era aquela coisa “faz rápido, porque se a polícia pegar...”. E eles fizeram algumas dessas manifestações. Se não estou enganado, Márcia alguma vez participou de uma dessas peladeiras. Aimberê veio a fazer isso depois. Ele é o performer pelado, com o zen nudismo, que é sensacional.

Há alguns momentos que eu quero destacar da performance nos anos de 1980. O primeiro deles envolve o Júlio Barroso; ele se apresentava no Noites Cariocas com a Gang 90 & As Absurdettes. Júlio foi um dos primeiros, antes mesmo da Blitz, que vinha com aporte da Beat Generation, muito comentada na época, e também com certo ar punk. Quando eles foram ao Chacrinha, era como se, de repente, a poesia de vanguarda chegasse ao Chacrinha, àquele ambiente performático. Os Titãs, no programa dele, por exemplo, eram um negócio sensacional: parecia Devo ou qualquer outra banda de vanguarda norte-americana ou europeia. Nessa época, a gente adorava o Chacrinha, cultuava, porque era o próprio

ambiente anárquico e apropriado. Todos nós sonhávamos com uma apresentação no Chacrinha. A banda que eu tocava não deu essa sorte.

De outro lado, vinha o Eduardo Dusek. Um dia, anunciaram o lançamento do novo trabalho dele que ia ser lançado no Parque Lage com uma banda, João Penca e seus Miquinhos Amestrados. Juntou um monte de gente vestida como se a gente estivesse nos anos de 1950, porque rock naquela época remetia aos anos de 1950 e de 1960, *rock'n'roll*, *rockabilly*. O prédio estava fechado, e de repente chegaram os carros dos anos de 1950, pararam na rampa da entrada do Parque Lage. Um saiu penteando o cabelo, a claque preparada gritou, e o Dusek acenava e disse “obrigado” [com sotaque americano]; era uma entrada que tinha essa coisa do *happening*. Lá dentro, *rockabilly*rolando, “Troque seu cachorro por uma criança pobre” e tal.

Dusek já havia feito uma interferência performática, *Nostradamus*, naquele festival Abertura, no final dos anos de 1970, início dos 1980. E era uma figura estranhíssima: a simples aparição dele fazendo aquelas caras, tocando piano, evocava o encantamento por fazer uma coisa diferente, esquisita, estranha. Pode ter certeza de que a performance mais elementar tinha sempre algum elemento que vinha dessa coisa do rock.

Note bem: a primeira edição do *Performance art*, da RoseLee Goldberg, é de 1979. No mundo inteiro, estava-se começando a entender que existia uma linguagem autônoma chamada performance. Dez anos depois, em 1989, o Renato publicou *Performance como Linguagem*. E, em 1998, ele publicaria *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São períodos, mesmo, em que vai se percebendo o desenvolvimento de uma linguagem. Mais para o final da década, isso ficou mais evidente.

Outro acontecimento importante: o Black Future. Depois que o movimento punk começou a se desmanchar, um dos frequentadores mais assíduos, que era o Márcio Bandeira, apelidado de Satanésio, montou, com outro louco lá de Niterói, o Tantão, uma banda performática que era o Black Future.

Isso durou seguramente até 1986, pois nesse ano essas bandas, que eram todas iniciantes, já haviam gravado discos e a realidade do mercado falou mais alto. Rolou um “o sonho acabou”. O marco disso provavelmente foi um concerto dos Titãs no Noites Cariocas, o lançamento do disco *Cabeça Dinossauro*. Vazio, completamente vazio. Porque os Titãs

estavam em um impasse. E quando eles apelaram para uma coisa mais agressiva, que vinha do punk, foi muito importante para eles darem esse salto.

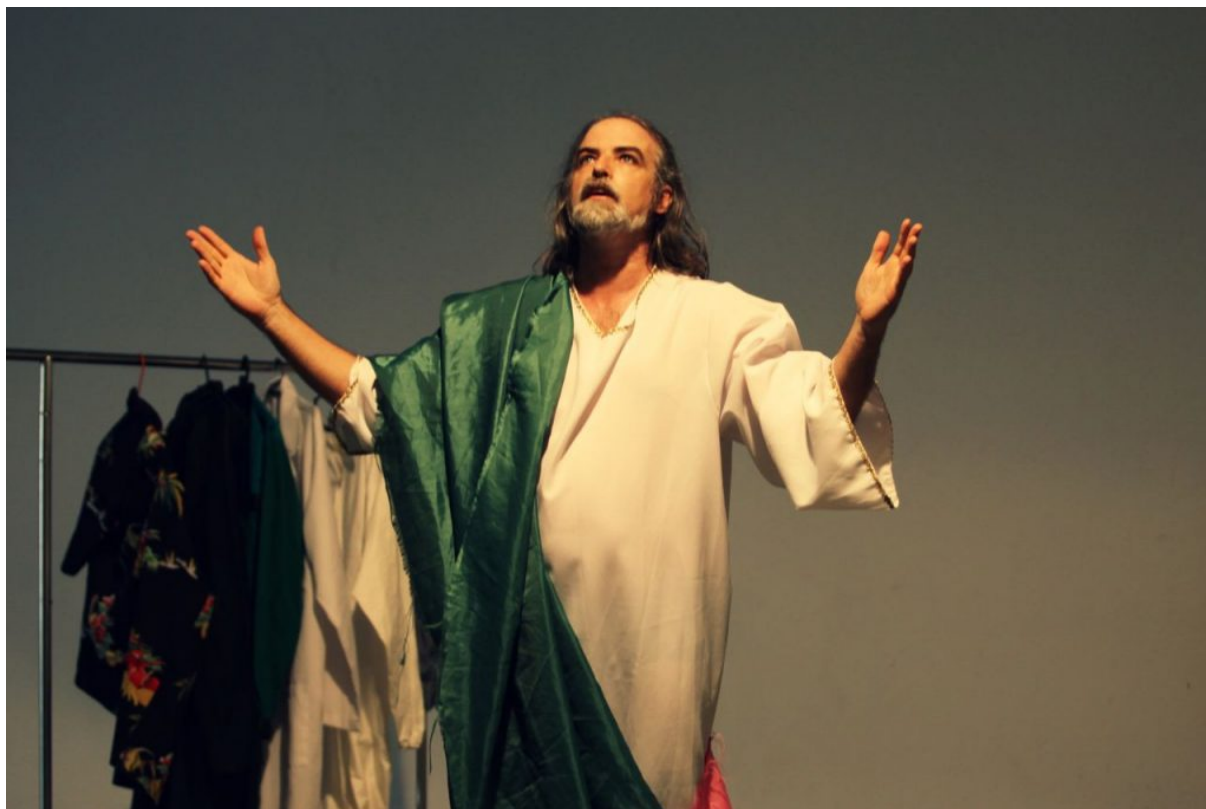
Por isso é que estou falando do punk como importância. O Renato fala isso também. Os punks trouxeram essa percepção do arrojado o corpo na ação. Porque eles eram pura ação. Eu mesmo frequentei o Dancin'Méier, que era um legendário lugar onde os punks se reuniam no Rio de Janeiro. Tem um vídeo chamado *Punk Molotov*, eu apareço de moicano e barba, “pogando” no meio dos punks. Os punks arrancaram a gente desse estado de letargia intelectual. No livro *Movimento Punk nas Cidades*, publicado pela Jorge Zahar, Janice Caiafa conta histórias louquíssimas. Você ficava horas para chegar, para ir, para um show que poderia acontecer. Os punks ficavam mendigando chegar com a fita e falar “dá para tocar nosso som um pouquinho?”. E ninguém tocava porque eles começavam a pogar, todo mundo achava que era briga e melava a história. E tinha uma treta dos punks com os playboys de Niterói. A gente chegou lá, era uma apresentação de punk, a gente teve que ficar trancado no clube, enquanto do lado de fora os adversários ficavam esmurrando a porta. “A gente” eram os punks, os suburbanos, mas eram os mestrandos de literatura, de antropologia, outro pessoal também que estava no meio. Depois não teve confronto, a coisa se diluiu. Era uma situação performática, um risco tremendo. Tinha isso aqui em São Paulo também; não se podia andar no visual em alguns lugares da cidade, em certa hora, por causa dos carecas do ABC. E em 1985, 1986, começaram a aparecer as pessoas que morriam de overdose, começou a aparecer o gigantismo; Legião Urbana já era um negócio para encher estádios, a RPM também.

Quem primeiro pegou essa história da performance foram as bichas; elas faziam o carnaval. Elas não tinham problema de fazer performance, em vários lugares, sempre fizeram. O show de travesti, que antes era uma coisa de boate gay, foi parar na boate que a moçada Zona Sul frequentava, como o Crepúsculo de Cubatão, em Copacabana, que era o equivalente ao Madame Satã no Rio de Janeiro.

Quando comecei a me aproximar da performance como tal, descobri que todo mundo que lidava com performance tinha essa mesma característica: a gente queria um negócio e não sabia o que era. Mais para o final da década de 1980, começou a ter essa coisa mais frequente da performance, com os trabalhos do Basbaum, do Alex, da Márcia principalmente – fazendo umas coisas muito estranhas que eu não gostava nem achava tão

Performatus

interessante. De fato, a Márcia começou a fazer coisas interessantes nos anos de 1990, começou a descobrir uma poética própria. Mas ela fazia coisas as mais azuretadas possíveis, e muitas vezes isso se misturava com pura loucura, com beber demais, fumar demais, cheirar demais.



Lucio Agra, **Achar play**. Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil. Abril de 2014. Fotografia de Mãe Paulo

O Chacal nos conheceu nessa época, porque eu e o Jorge Duarte fomos dar um curso lá no Galpão das Artes. Marcus Lontra assumiu a direção do Museu de Arte Moderna e resolveu dar uma agitada lá, sem dinheiro algum. Ele resolveu ocupar aquele espaço onde hoje está o auditório, com o Galpão das Artes, e chamou jovens artistas para dar oficinas. E eram oficinas enormes, duravam o dia inteiro, durante meses. Jorge e eu fazíamos um negócio complicadíssimo de visualidade com poesia. Chacal, que era o cara encarregado de fazer o jornal do Galpão das Artes, começou a frequentar as aulas e a gente foi se entrosando. Eu já o conhecia superficialmente, logo depois ele criou o CEP 20.000, com a finalidade de ler poesia, apresentar poesia. Nesse lugar surgiu um grupo performático

chamado Boato, um dos primeiros na virada dos anos de 1980 para 1990. Eles usavam o termo performance, e faziam meio música, meio performance. Era a nova geração que estava começando a aparecer. Tenho certeza de que, nas aulas da gente, falávamos de performance; mesmo sem saber muito, passava essa bola adiante.

BIANCA TINOCO: Nessa época já havia muita oficina de performance?

LUCIO AGRA: Não. Não tinha ninguém no Galpão das Artes que desse oficina de performance, mas rolava performance o tempo todo. Acho que isso foi uma visão fantástica do Marcus, abrir o MAM para os jovens artistas. Antes a gente tinha que forçar a barra. No tempo de faculdade, fiz um super 8 totalmente chupação de Hélio Oiticica, uma filmagem de um objeto que ia percorrendo a cidade e ia parar no museu. Apresentamos para o Salão Nacional: se fosse aprovado, a gente ia botar o filme para projetar em cima desse objeto, que era um lençol. Se fosse reprovado, a gente ia entrar com isso lá e depois ia expulsar do museu. E fizemos isso: o projeto foi reprovado, eu entrei no salão, fui filmado, depois joguei o negócio janela abaixo. A gente fazia isso pirata total. A palavra pirata, aliás, era a que mais se usava nessa época. A Fluminense FM se autointitulava pirata. Pirata era um elogio, era um pouco correspondente ao marginal dos anos de 1970. Tinha que ter uma estratégia pirata, interferir de qualquer maneira.

Quando o Fluxus veio, começou a haver o reconhecimento desses mestres, o que não existia antes. No Rio de Janeiro, era um pouco esse eco. Nos anos de 1980, você não ia fazer um show só para tocar, não interessava se você tocava bem ou mal, se sabia ou não tocar, e sim o impacto da apresentação. A RoseLee Goldberg, quando se refere à performance dos anos de 1920, diz que o termo performance não existia, mas que muitos daqueles experimentos eram performances. E tudo o que a gente fez de sair na rua com o visual, isso era certamente performático: isso de entrar em um ônibus com um moicano enorme, numa época em que ninguém sabia o que era aquilo, ser apontado pelo ônibus inteiro... Quase tomamos porrada em um ônibus em Santa Teresa, porque as pessoas ficavam tirando sarro da nossa cara, e aí de nós se resolvêssemos peitar, a gente ia apanhar. Era a reação à diferença, ao estranho. Tinha desde essas coisas até fazerem isso propositalmente como criação artística.

Performatus

Uma vez fui numa boate e lembro de ver a Janice [Caiafa] lendo uns poemas com o *digital delay* na mão. Então ela lia uma palavra, apertava aquilo e fazia eco. E a gente dizia, “olha, ela está fazendo uma coisa à la Laurie Anderson”. Laurie Anderson estava na crista da onda, tinha feito o clipe de *Oh! Superman*, que rolou na MTV direto e tocou aqui no *Fantástico*. Aquele clipe rolou em tudo quanto era lugar, muito antes de existir MTV no Brasil, e depois aquilo virou um filme, que passou no cinema, e a gente se encantou ao ver a performance transformada em uma coisa monumental. Quando alguém conseguia importar o disco *Big Science*, da Laurie Anderson, a gente lia na contracapa que aquilo era uma performance de várias horas que ela tinha feito em Nova York, no circuito off-off-Broadway.

BIANCA TINOCO: Sinto que, no campo internacional, a performance foi muito um cruzamento de artes visuais com teatro. E no Brasil, vejo que foi mais o cruzamento, na passagem dos anos de 1970 para 1980, de artes visuais com a poesia...

LUCIO AGRA: Com a poesia e com a música. Por exemplo, a Dora Longo Bahia fez a capa de um dos discos do Ira!. Havia sempre um conluio entre músicos e artistas plásticos. Todo mundo que fazia performance tinha que fazer música ao vivo. E isso não era tão diferente do que acontecia lá fora. Se você for ver bem, a produção musical dos anos de 1980 tem aproximação com performance. É pouco considerada a importância de um David Bowie, de um Alice Cooper, na história da performance. Alice Cooper veio para o Brasil no começo dos anos de 1970. Quem viveu essa época não esqueceu, seja porque tenha visto no Maracanãzinho, seja porque ouviu falar. Fui fã de Alice Cooper e Kiss quando era adolescente. A história do *glam rock* tinha muito a ver com a performance. Há uma coincidência extraordinária de datas e de coisas que acontecem no mundo da música pop e na performance. Pode-se dizer que o *glam*, o *punk*, são momentos de junção da performance com a música pop e o rock – a Factory abrigava o Velvet Underground. David Byrne, nos anos de 1980, começou fazendo performances e música ao mesmo tempo.

A palavra performance talvez fosse muito comum, tanto que ninguém ligava. A partir de certo momento, ela passa a ser a grande porta de saída para alguns impasses nas artes cênicas. Muita gente da performance tem um histórico próximo ao meu – passou pela música, pelo teatro, pela poesia, e descobriu uma linguagem que é confluência de outras. E,

Performatus

apesar dessa confluência, ela tem algumas particularidades. Você não pode dizer “então tudo é performance porque nada é performance”. A performance é um modo de fazer. Porque se você pesa mais para a música, vira música; se pesa mais para teatro, vira teatro. Mas há uma espécie de lugar onde você pode fazer tudo ao mesmo tempo, que é a performance. E isso se percebeu muito nos anos de 1980. Outra palavra muito usada na época era multimídia. A ideia de misturar linguagens. Todo mundo estava procurando essa mistura. Tadeu Jungle montou a TVDO com o Walter [Silveira]: era televisão, performance, teatro, e um pouco dessa coisa toda. Aguilar fazia a Banda Performática, pintava quadros e fez espetáculos extraordinários no Pacaembu. Alex fazia performance e falava poemas. Isso tudo acontecia como uma avalanche, sem a consciência total da existência disso.



Lucio Agra, **Achar play**. Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil. Abril de 2014. Fotografia de Mãe Paulo

BIANCA TINOCO: Quais diferenças de vivência do corpo você percebe, nos anos de 1960 e de 1970, entre o artista brasileiro [com carnaval] e o europeu ou norte-americano?

Performatus

LUCIO AGRA: A performance sempre existiu aqui, porque existia o carnaval; isso é a primeira coisa. A segunda é que o performer mor depois de Flávio de Carvalho é o Chacrinha. Portanto, o carnaval novamente.

BIANCA TINOCO: A partir da Tropicália, se tem muito forte a presença em palco do cantor com pouca roupa. Desde Caetano, Gil, Bethânia, você via o corpo em cena...

LUCIO AGRA: A exposição do corpo, da juba, do cabelo...

BIANCA TINOCO: Você falou do David Bowie, e eu estou pensando no Ney Matogrosso...

LUCIO AGRA: Certamente, Ney Matogrosso, Sérgio Sampaio, vários outros artistas, alguns que foram esquecidos, todos tinham essa característica. E é interessante isso que você falou; de fato havia uma exibição do corpo ainda numa época de ditadura. O fenômeno do Secos e Molhados cobriu o território nacional, entrava na casa das famílias em plena ditadura militar, você tinha aquela figura escalafobética rebolando. É de uma ousadia extraordinária, e sem dúvida isso impregnou a cabeça das pessoas que assistiram. Mas nos anos de 1980, entrou em cena outro corpo. Por causa da paranoia que foi desmantelada com a queda do Muro de Berlim... Porque os anos de 1980, você tem que entender assim: neles, se viveu de um lado o conservadorismo da era Reagan-Thatcher, o desemprego [eu mesmo entrei para a coisa do *rock'n'roll* porque não tinha trabalho], uma situação de falta de horizontes. E aí a expressão “No future” fazia todo sentido, todo mundo achava que a Terceira Guerra Mundial estava aí mesmo. Era a iminência, o fim do mundo estava vindo. Essa iminência criou uma espécie de mentalidade cínica que perpassou os anos de 1980, de niilismo, sombria, que foi de certa forma muito importante, e que atraiu a atenção para um dos primeiros movimentos em direção ao que depois se chamaria de pós-humano, que é esse corpo cibernético. Você vê na videoperformance *Eletricidade* do Kodiak Bachine, ele é um robô. Isso foi capa de uma revista de livros superprestigiada na época, a *Leia Livros*, tinha um peso quase equivalente ao que hoje tem a *Piauí*, o Kodiak com um robô, com aquelas coisas de “eu quero ser controlado”, “eu quero ser manipulado”. Houve uma espécie de bode dessa coisa *hippie* do corpo e um fechamento. E todo mundo se

Performatus

enclausurou. Era a coisa da carapaça, da armadura do guerreiro urbano. Você ia para a rua para enfrentar uma guerra – porque a vida era uma guerra, porque a Terceira Guerra Mundial estava aí mesmo, e não tinha mais futuro. Quando fui ver *Blade Runner*, a imagem de Los Angeles no futuro, você apostava que ia ser mesmo aquilo, que aquele era o futuro. A discussão do pós-moderno caiu no meio disso como uma grande revelação de que de repente tudo já foi inventado, já foi feito. Logo depois, nos anos de 1990, houve aquela história da pós-história. Todo mundo começou com a história de pós-isso, pós-aquilo, achando que tudo já tinha acabado. Então houve uma retração do corpo. Nos anos de 1990 é que se voltou a perceber isso.



Lucio Agra, **Achar play**. Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil. Abril de 2014. Fotografia de Mãe Paulo

BIANCA TINOCO: Então você acha que essa sensibilidade corporal aguçada que se tinha criado até a década de 1970 acabou reprimida por essa atmosfera?

LUCIO AGRA: Na verdade ela é trocada por outro corpo, cinicamente cibernético. E isso gerou um vocabulário de performance. A onda em teatro não era ficar pelado; achava-se que isso era dos anos de 1970. Lembro de as bichas fazerem isso para provocar, porque era agressivo, e por isso era visto como uma coisa menor, chinfrim. Não me excludo disso, eu via dessa forma. No Rio de Janeiro, grande parte do juízo negativo que persiste com relação à performance tem a ver com isso; a performance ficou como uma coisa de porra-louca. Quando se fala, naquele debate dos anos de 1980 da pintura, aquelas coisas que era preciso rever as propostas do Hélio, é porque o Hélio tinha dito “não é possível voltar à pintura”, e todos estavam dizendo “vamos voltar à pintura”. Hoje a gente endeusa Hélio Oiticica, mas ele morreu praticamente no ostracismo, ninguém ligava para o trabalho dele no ano em que ele morreu. Lembro que eu estava na faculdade e um amigo meu, Afrânio, me contou que Hélio Oiticica tinha morrido. E eu não sabia quem era. Foi sonogado isso, toda uma geração não sabia, era totalmente ignorante do trabalho dele, e a geração que sabia não queria falar. Performance, cinema marginal, Hélio Oiticica, todas essas coisas que hoje atraem a atenção das pessoas estavam postas à margem. Pergunta para a Suely Rolnik como tratavam a Lygia Clark. Achavam que ela era uma velha louca. Havia se desconectado essa linha evolutiva importante, as pessoas não queriam saber dessa coisa que elas identificavam como *hippie*.

Nos anos de 1990 [e aí vejo uma sinergia com os movimentos internacionais] começou a haver interesse por coisas que estavam esquecidas, como Black Sabbath, Deep Purple, rock dos anos de 1970. Aí houve espaço para pensar as manifestações daquele período com outro olhar. Mas o gesto pioneiro do Renato em 1989 não é percebido imediatamente. Na verdade é um discurso da mais absoluta marginalidade, excentricidade, que vai sendo recuperada ao longo dos anos de 1990 para uma visão legítima. Durante muito tempo, o Chacal fez o CEP 20.000 no Espaço Sérgio Porto e tinha meia dúzia de pessoas; um cara falando no microfone enquanto o pessoal estava tomando cerveja. Lembro de ele reclamar que o pessoal queria mais tomar cerveja do que ouvir poesia. Hoje não é nada disso. O peso cultural que essas coisas têm transformou-se muito. São falares minoritários, para usar uma expressão do Deleuze, que vieram à tona. E vieram à tona com outras coisas, algumas se tornaram *mainstream*, outras não, de repente a performance até se tornou, em certo sentido.

Performatus

Bati cabeça em muitos lugares até conseguir entender qual era esse meu lugar. E isso porque eu estava em contato com pessoas que chamavam atenção para isso, principalmente o Renato. Márcia e Aimberê provavelmente eram os únicos performers que eu conheci que desde o início o que faziam era performance. Eles bancavam isso, seguravam essa onda. Todo mundo fazia performance o tempo todo, sabia que tinha que marcar presença. João Gordo sempre lembra isso com propriedade; a gente passou a infância vendo o júri do Silvio Santos, com Araci de Almeida, Zé Fernandes, Pedro de Lara – Pedro de Lara fazia performance! Desfile de Fantasia do Municipal é performance pura! No Circo Voador, o primeiro celeiro brasileiro de performance, a programação trazia performance de fulano e fulano, apresentação banda tal, Intrépida Trupe, o tempo todo. E tem todo o direito de ser performance, a gente tem que parar com essa história no Brasil de dizer *performance art*. Performance para os gringos é uma coisa, para a gente é outra, graças a Deus, a gente comeu aquilo lá e virou outra coisa. A gente inventou outra coisa. É por isso que eu adoro a invenção da Mar[ia-sem-ver]gonha da Bia [Medeiros]; a gente tem que comer esse negócio e fazer disso uma coisa nossa, brasileira, porque a gente inventa outra história.

Os pesquisadores de performance no Brasil têm um trabalho longo pela frente, para desrecalcar, entender que a gente tem uma história de performance nossa, que construímos uma linguagem. Estamos numa batalha agora para ter auxílio e fomentos para a performance, porque sempre vem para a gente algo assim: “ah, performance é uma linguagem de transição, então não tem verba para performance. Se o cara quer fazer dança misturada com teatro, isso é performance”. É uma coisa do preconceito brasileiro com a arte popular, porque isso vem do universo popular. Por isso adorei o que o Ritchie falou; naquela época dos anos de 1980 era legal porque a gente fazia isso no Chacrinha e todo mundo via, era democrático. Todo mundo consumia performance. O que o Caetano botou no disco *Araçá Azul*, “o genial Monsueto Menezes”. Monsueto Menezes era um performer, o Tião Macalé também, os Trapalhões eram ação performática. Essas coisas, a gente precisa começar a perceber que estão no nosso DNA, que a gente já faz isso, já rompemos uma série de parâmetros. O termo performance muitas vezes não é aceito porque está relacionado ou com uma coisa que é trincheira, ou com um universo que a gente não ousa incorporar e que Glauber Rocha ousava, que é o do artista popular que constrói seu campo mítico, sua lenda

pessoal. É o caso de Pedro de Lara. Tem uma coisa desconjuntada brasileira que é muito interessante, é rica e todos os artistas que realmente importam nesse país já sacaram. Os anos de 1980 de alguma maneira tiveram isso.

PARA CITAR ESTA PUBLICAÇÃO

TINOCO, Bianca. “Entrevista com Lucio Agra”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 11, jul. 2014. ISSN: 2316-8102.

Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

Edição de Mãe Paulo

© 2014 eRevista Performatus e a autora