

CATITI CATITI, A “CULTURA POPULAR” NO TEXTO DE LYGIA PAPEFábio Lopes de Souza Santos¹Vanessa Rosa Machado²

Embora não costumamos associar Lygia Pape (1927-2004) a “cultura popular”, ou “identidade nacional brasileira”, ao longo de toda sua trajetória constatamos a presença de elementos provindos do heterogêneo (e problemático) campo da “cultura nacional”. Encontramos referências à cultura do índio (“Mantos Tupinambás”), à cultura popular (“Carnival in Rio”), à miscigenação (“Caixa Brasil”) e violação dos direitos humanos (“Carandiru”). A artista ainda declarou este interesse em entrevistas e nas pesquisas acadêmicas que desenvolveu, entre 1970 e 1980, entre elas, o objeto da presente análise.

“A fala dos mudos” e “Nós, os bugres” são os títulos de dois capítulos da dissertação que Pape escreveu para obter o título de mestre em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1980 sob a orientação da Profa. Dra. Creusa Capalbo. Não por acaso, sua análise é encabeçada pelo sugestivo título “Catiti catiti, na terra dos brasis”.

Começamos explicitando o que nos levou à análise da dissertação. Paradoxalmente o principal motivo não reside nas conclusões a que a artista chegou, mas nas lacunas, incoerências e ausências de sua argumentação, especialmente ao tentar conciliar as posições dos dois principais autores que utilizou, duas importantes figuras nas artes plásticas, bastante próximas a ela, e que tinham escrito e atuado sobre a questão, Mário Pedrosa e Hélio Oiticica.

O problema que Pape defronta provém do fato de que, embora houvesse fortes afinidades e convergências entre ambos, também havia importantes divergências, especialmente em relação ao significado que o diálogo entre arte contemporânea e cultura popular deveria assumir. Hélio Oiticica defendia o estado de invenção estética como um caminho para um permanente estado de invenção comportamental. Já Mário Pedrosa pensa a situação da arte contemporânea a partir de seu engajamento político. Pedrosa estava tentando atualizar o programa clássico das vanguardas de tendência construtiva (mas não seu repertório de soluções) para as condições dos anos 1970. Pape encontra dificuldades porque os objetivos dos dois autores eram divergentes.

A leitura da dissertação serve como índice dos impasses que as artes plásticas e mesmo a cultura brasileira enfrentam nessa época. Nesse sentido, as falhas em sua argumentação apenas a tornam mais instigante.

“Catiti Catiti na terra dos brasis” apresenta dois pontos de interesse; o primeiro é a maneira dos artistas saídos do neoconcretismo de interpretar a positividade da cultura popular (distinta das gerações modernistas anteriores), e como esta se entrelaçava com perspectivas abertas por seus trabalhos. O segundo ponto provém do fato desta dissertação ter sido escrita no último momento em que a “cultura popular” figurou de forma positiva como protagonista central na discussão cultural e artística no Brasil. Nesse sentido, entender as contradições da argumentação da dissertação de Pape abre caminho para entender não apenas os impasses da época, mas também os atuais.

¹ Fábio Lopes de Souza Santos é arquiteto (FAU-USP, 1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2000). Realizou diversas exposições de artes plásticas. Atualmente é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

² Vanessa Rosa Machado é arquiteta e mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. Atualmente cursa o doutorado na mesma escola. É bolsista CAPES.

As posições de Pedrosa e de Oiticica (e da própria Pape) de meados de 1970 ainda mantêm forte relação com as manifestações culturais e de arte do final dos anos 1960, época áurea interrompida pelo endurecimento do regime militar³. Sua dissertação pode ser lida como uma tentativa de reavaliar e rearticular estas propostas.

Uma presença constante na dissertação é a figura de Mário Pedrosa, mais exatamente através de três textos publicados por volta desta época e que resultaram fundamentais para diversos pontos da argumentação de Pape: “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (escrito em Paris em 1975, publicado em *Versus* n. 4 em 1976), “Arte culta e arte popular” (uma comunicação no Seminário de Arte Popular no México em 1975) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (conferência proferida na Bienal Latino-americana de 1978). Escritos em sucessão, eles resultam da experiência do exílio no Chile de Allende e de vivências na Paris de inícios da década de 70. Lidos em conjunto, conformam uma proposta política para a cultura.

Após constatar o fim do Modernismo, a exaustão da pesquisa das vanguardas e conseqüente esgotamento do potencial libertador da Arte Moderna, Pedrosa, ao buscar uma alternativa, encontra como possibilidade certa produção artesanal ou de arte no Terceiro Mundo e o “exercício experimental da liberdade”.

Mário Pedrosa tece, em seus textos em questão, um discurso focado na luta de classes e, portanto, internacionalista. Quando nomeia o Terceiro Mundo, refere-se ao lugar dos “deserdados da terra”, um conjunto de nações oprimidas pelo imperialismo, ou seja, aponta o efeito da luta de classes a nível internacional, nada mais longe do discurso nacionalista.

Paradoxalmente, o que Pape realmente retém do discurso de Pedrosa, argumento que acaba permeando todo seu texto, é a afirmação sobre o deslocamento geográfico-cultural do lugar da renovação artística e a de que embora o Primeiro Mundo seja materialmente rico, é pobre em termos culturais: nossa situação é a inversa. Segundo Pape: “A nossa penúria é material. A deles é mais profunda e irreversível porque cultural”. (PAPE, 1980, p.73). Esta interpretação seletiva das idéias de Pedrosa, embora retenha parte da verdade, se aproxima perigosamente de um discurso nacionalista.

Para Pape, de dentro da carência surgiam possibilidades criativas capazes de apontar saídas para o que constata como “crise da arte brasileira contemporânea”. No seu discurso, o contexto de luta de classes que permeia toda a análise de Pedrosa retrocede. Em seu lugar emerge em primeiro plano a identificação entre o artista deserddado do Terceiro Mundo e as práticas materiais dos pobres.

O grande personagem da narração de Pape é o “artista-pintor-inventor”. Na posição de Pedrosa o interesse concentra-se em dissolver a arte e a figura do artista (aparelho ideológico da burguesia), junto com o paradigma do individualismo burguês.

³ Percebemos uma clara cisão, a qual, na época, meados da década de 1970, não constituía uma exclusividade destes dois agentes. Pelo contrário, um dos efeitos perseguidos pelo AI-5 fora desbaratar a grande frente cultural progressista ou de esquerda que progressivamente se estruturara após 1965. Este breve momento de três ou quatro anos, pode ser caracterizado como de grande florescimento cultural devido à inédita e intensa colaboração entre produções culturais anteriormente compartimentadas, se não estanques. A repressão e o exílio (imposto ou voluntário), a escolha dilacerante entre o sacrifício pessoal ou a acomodação, a prosperidade trazida pelo milagre econômico tiveram um efeito fulminante sobre a florescente produção anterior ao Ato Institucional. Aos militantes, com engajamento político explícito restava o silêncio, o exílio, ou ainda o mergulho na luta armada.

A única atividade dissidente organizada permitida foi aquela dos afinados à contracultura.

Para Pedrosa, a produção artesanal adquire força na medida em que se organiza social e economicamente, sendo capaz de redefinir estruturalmente a condição social dos artistas e seus artefatos participam da redefinição dos ambientes nos quais vivem essa nova sociedade. Para Pape, interessa outra categoria de objetos populares:

Reconhecemos realmente um tropismo construtivo na arte brasileira e que com facilidade refere-se a origens no índio, no africano, no objeto de uso reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalhos mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea de beira de praia, etc., etc. (PAPE, 1980, p.22).

Ambos também divergem no entendimento da expressão “exercício experimental da liberdade”. Pedrosa refere-se à produção além da arte burguesa, para Lygia significa a expansão da experimentação artística.

Outro ponto de conflito: Pedrosa constata a exaustão da vanguarda e do Modernismo no Primeiro Mundo, como saída elabora a proposta Terceiro-mundista. Apenas na situação de carência e de necessidade haveria a possibilidade de real renovação estética.

Em determinado momento, Lygia Pape declara explicitamente a “terra dos trópicos” a salvo da crise da arte...

A crise da arte discutida aqui, e em outros lugares, pouco ou nada pode acrescentar, ou melhor, não interfere no percurso paralelo em que desliza o processo criador que nós, vivendo em terra dos trópicos, percebemos, isolados em nossa solidão – os fenômenos da criação; qualquer um, por mais desavisado que possa ser, não poderá desprezar, e respeitar porque genuínos, apesar mesmo que suas manifestações surjam desavisadamente em lugares os mais desamparados economicamente: aqueles onde impera a miséria crua dos guetos sociais. (PAPE, 1980, p. 3-4)

Outra menção recorrente na argumentação de Pape é Hélio Oiticica. No entanto, seu nome só ganha destaque no capítulo final da dissertação, “Nós, os bugres”, embora em todo texto encontrem-se referências indiretas a formulações suas no que tange à figura do artista-inventor ou à forma com que analisa a arquitetura da favela. Recém-falecido quando Pape finalizava seu texto, o nome de Oiticica aparece permeado por grandes elogios. São quatro os textos, de épocas distintas, citados e reproduzidos: “O q faço é música” (1980), “Objeto – instâncias do problema do objeto” (escrito por ocasião da mostra “Objeto na arte brasileira, anos 60” em 1978), “A cor” (artigo publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1960) e “Situação da vanguarda no Brasil” (escrito em 1966 quando Oiticica ajudava a organizar a mostra “Nova Objetividade Brasileira”).

Nesses textos Oiticica reflete sobre a representatividade da descoberta do corpo em sua trajetória, sobre a abertura no conceito de “objeto” na produção contemporânea brasileira, apontando como direção as “proposições em aberto” voltadas para o “ambiente”, positivas por superar a herança da arte tradicional e sobre a importância da cor como elemento estrutural da obra. Em “Situação da vanguarda no Brasil” (1966) Oiticica busca as características distintivas da nossa vanguarda frente ao panorama internacional. A “Nova objetividade” seria a tendência que, a partir do deslocamento do campo intelectual racional para o da “proposição criativa vivencial”, abriria a possibilidade de “experimentar a criação”, possibilitando a atribuição de significados próprios à experiência.

Pape inicia o capítulo “A fala dos mudos” evocando as posições de Pedrosa:

Nós, os deserdados do mundo só temos em comum com nossos irmãos de destino – a miséria – como diz muito bem Mário Pedrosa. Mas vai ser a miséria (o

denominador comum desses povos), o elemento desencadeador do processo criativo. (p. 60)

O tom, exaltado, é o de Pedrosa, porém, logo adiante, há uma inflexão, quando a fala de Lygia se aproxima das posições de Hélio Oiticica ao destacar as qualidades na favela:

Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os “quartos-tudo” ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora: leito à noite, sala de dia, passagem ou cozinha, sala de TV, ou ainda, quarto de doente, ou depósito, ou vendinha de quebra-galhos. Nenhum espaço é mais imaginosamente rico que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior.

[...]

Formam-se gestalts, signos identificadores, as manchas nos morros das cidades, como enormes fungos, cobrem e recobrem as topologias – e ele cria: sempre e sempre um objeto “que participa”.

Como imensa fita de Moebius a casa desdobra-se entre casas, retorce-se contra os elementos naturais: água, fogo, terra e ar. Como os antigos gregos, os pré-socráticos, eles também procuram a sua physis – o seu elemento primeiro: a vontade de viver. Impregnados de miséria, força e mola propulsora, o horror e o sofrimento, conduz esse homem aos divinos projetos de criação.

[...]

E ele constrói, sempre, a partir de um nada, um gesto, um risco no espaço, e eis sua morada, e eis seu sentido afetivo, armados. (PAPE, 1980, p.60-62).

Da carência nasceria a autêntica criação artística, pois originam um contato renovado e direto com o meio exterior social e consigo mesmo:

Subir o morro de uma favela é revelar ao mesmo tempo a trilha que leva seu morador a seu barraco e é também repetir o caminho que o leva à própria dinâmica do seu fazer-se-morador-daquela-local. A sua casa tem uma exterioridade de objeto construído mas é também a subjetividade que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa (PAPE, 1980, p.62-63).

Oiticica escreveu sobre temas como a cultura popular urbana e mais exatamente sobre esses espaços. (Aliás, sua obra é freqüentemente referenciada como elaboração de sua vivência no Morro e na Escola de Samba da Mangueira). Em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (1964), Hélio escreveu:

Na arquitetura da favela está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que os constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do quarto para a sala ou cozinha, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra continuidade. [...] e assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. (JACQUES, 2003, p.35)

Uma leitura semelhante reaparece em “Mundo-abrigo” (1973):

BARRACÃO: o uso do nome q me vem da moradia na FAVELA é o q eu queria como “algo q nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos”: [...] o q me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACÕES é de igual modo organizada mais tribal q o q MCLUHAN chama de ‘casa de espaço quadrado’

[...] criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas preconditionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior. (In Jacques, 2003, p.123)

Como já dissemos, um aspecto central na argumentação de Pape é a definição do “artista-pintor-inventor”, a maneira como Pape define a condição profissional do artista contemporâneo brasileiro, posição que ocupa. Lygia atribui outros significados à expressão provinda do texto de Oiticica. Em certa altura de “O q faço é música” (1980), Oiticica escreve sobre a possibilidade de criação nova desvinculada das “raízes” da arte tradicional: “raízes criadas no ar a partir da INVENÇÃO do criador-artista e nunca as malfadadas tão faladas “raízes” e q estas sim seriam o empecilho à INVENÇÃO CRIATIVA” (p. 76). Para Pape, o mesmo termo é desenvolvido não somente em referência à superação dos objetos e dos suportes da arte, mas para definir uma postura capaz de nortear as invenções criativas do artista “das baixas latitudes e adjacências”, tendo como fonte a produção popular, onde estaria contida uma nova linguagem. O artista-inventor de Pape deveria coletar da experiência dos “analfabetos-criadores-espontâneos” o “vocabulário certo” para as novas experimentações:

O artista-pintor-inventor se encontra do limite dessa esteira e ele é o desvendador dessa saga e ao mesmo tempo o visionário que consegue perceber e apreender a expressão da criação em seus nascedouros, onde ela é, e sempre permanece, como identificadora do verdadeiro e do natural.

Caminhando pelas frestas, esse inventor-produtor organiza seu universo a partir de uma atenção desmesurada pelas manifestações a sua volta e as usa como desencadeador de posturas, as mais ousadas no campo da experimentação.

[...]

Ninguém, senão o artista-inventor, teria condições de apontar, visionariamente com o seu trabalho, as fontes de identidade para uma linguagem nova (p.5-6 e p.8)

Ao compararmos as propostas de um e de outro, percebemos estratégias artístico-culturais (e objetivos) contrastantes. Embora Pedrosa elogiasse “o exercício experimental da liberdade” praticado por Oiticica, é grande a distância que medeia o apoio à implementação de um sistema oficial de incentivo à produção artesanal e a imersão plena, de corpo e alma, no seio da contracultura.

Dois capítulos da dissertação, “A fala dos mudos” e “Nós, os bugres”, junto com o conjunto de escritos de Oiticica, caracterizam uma abordagem que poderíamos designar como a *leitura (pós) neoconcreta da favela*. Tanto Oiticica quanto Pape enfatizam na análise da favela (ou da arte popular) procedimentos análogos aos que utilizam na própria obra. O que ressalta na leitura de ambos os autores/artistas é a extrema proximidade e coerência de suas posições, além da emergência inesperada de temas ligados ao Neoconcretismo, como, por exemplo, a cor, que comparece como potência dionisíaca, a figura privilegiada da fita de Moebius que identifica, no sentido que apaga fronteiras, interioridade e exterioridade, os quartos-tudo e o elogio do caráter precário, contínuo e flexível do espaço da favela e a criação não-alienada do espaço dos objetos por meio da participação.

Em outro nível, esta leitura servia a objetivos pragmáticos de legitimação da produção neoconcreta: as propostas de Hélio ou Lygia teriam correspondência diretas com dimensões profundas da vivência da favela, do povo brasileiro. Encontram-se em

proposições ou objetos como os “Parangolés” (1964) de Oiticica ou o “Divisor”⁴ (1968) de Pape a mesma “percepção matemática do espaço”, o “espaço topológico” presente nos objetos populares. Portanto, as proposições de “ruptura” (BRITO, 1999) não seriam propostas arbitrárias à vivência brasileira (ou universal). De certa maneira, foram suas experiências artísticas que lhes permitiram compreender a positividade existente na organização espacial, material e existencial da favela. A multifuncionalidade dos espaços e dos objetos, a permeabilidade espacial, a criação não-alienada da casa a partir da relação com o próprio corpo e a improvisação a partir da ausência material têm qualidades análogas às suas propostas.

Sem dúvida existe um ganho nesta leitura positiva. Porém, ela levanta inúmeras interrogações. O conceito de carência sempre implícito nunca é aprofundado. Pape também não se embrenha na análise da origem da favela, contentando-se em apontar seus efeitos, formais e existenciais. As possibilidades criativas capazes de apontar saídas para crise da arte brasileira contemporânea surgiriam de dentro da carência. No lugar do contexto de luta de classes que permeia a análise de Pedrosa, emerge a identificação entre o artista “deserdado do Terceiro Mundo” e as práticas materiais dos pobres⁵.

Embora devedora das proposições de Mário Pedrosa de meados dos anos 1970, a análise que Pape desenvolve sobre a favela resulta “a-histórica”, uma vez que apreende aspectos da favela como positividade absoluta, sem contrabalancear a criatividade inegavelmente presente com sua origem na carência, na miséria inescapável. Beira perigosamente o “elogio da criatividade da miséria”.

Uma forma de entender a estrutura da dissertação de Lygia Pape é perceber que seu horizonte é a análise dos impasses da produção da arte contemporânea no Brasil, da qual fazia parte, e apontar a importância das proposições de Hélio Oiticica para sua superação. A referência constante a Mário Pedrosa explica-se por dois motivos. O primeiro, sem dúvida, é a vivência comum entre a artista e o crítico. O segundo era o uso que poderia fazer da afirmação deste último de que a criatividade deslocara-se do Primeiro ao Terceiro Mundo e que neste contexto a cultura popular adquirira relevância inaudita.

Para desenvolver sua argumentação, Pape articula a reflexão sobre a potencialidade da arte contemporânea brasileira (para a qual seleciona alguns pontos do pensamento de Pedrosa e abandona outros) com a “leitura neoconcreta” da arte popular (fruto de sua vivência e troca de experiências com Oiticica), como uma forma de introduzir, legitimar e discutir as propostas de Oiticica. Assim, a artista consegue alinhar questões que lhe eram caras, mas à custa de certo rebaixamento conceitual.

Mas, devemos ponderar e não cobrar de uma artista o que pedimos a um teórico. Sua obra supre a lacuna presente em seus escritos na medida em que nela despontam outras dimensões, conseguindo captar importantes transformações pelas quais a “cultura popular” vinha passando. Apesar do primitivismo da leitura neoconcreta da favela, no período em que escrevia o mestrado, significativamente, o interesse de Pape diversificou-se. Em carta

⁴ “Divisor” (1968), uma das mais ricas obras coletivas de Pape, era um grande quadrado de tecido branco de 30 metros de lado, cheio de fendas regulares que deixavam à mostra as cabeças e envolviam todo o corpo de quem participava.

⁵ Os títulos (com referência a Mário Pedrosa) “A fala dos mudos” e “Nós, os bugres” pressupõem a identificação (“nós”) entre a autora e “bugres”. Nós, “os deserdados do mundo (que) só temos em comum com nossos irmãos de destino – a miséria – como diz muito bem Mário Pedrosa”. Ou seja, Lygia inicia criando uma identidade entre ela e os habitantes da favela – irmanados perante a ameaça de um “outro”, o estrangeiro dominador. Porém, em outros momentos, o texto se refere aos moradores da favela na terceira pessoa: “o homem da miséria”, “o homem da favela”, “o morador”, “seu barraco”.

de 1975 a Oiticica, enumera temas sobre os quais tem se debruçado – explorações sobre a figura dos lábios, da boca (“Eat me”), a imagem do índio (“Our Parents”) e o carnaval de rua (“Carnival in Rio”). Data desta mesma época a pesquisa desenvolvida junto à Funarte, “A mulher na iconografia de massa” (1979). Podemos supor que Lygia, para além da produção popular artesanal, estivesse voltando os olhos para a emergente cultura de massa e, ainda, a seus desdobramentos sociais. Focou sua atenção na construção de padrões de comportamento, especialmente em relação à figura da mulher e preconceitos associados. Enquanto que a dissertação aponta a presença alentadora de uma “cultura popular” de raiz na favela, por assim dizer, não-alienada ou pelo menos associada à possibilidade de emancipação, nas pesquisas e na produção artística subsequente emergem formas mais complexas, menos positivas, aspectos de uma cultura popular urbana permeada pela cultura de massa.

Temas centrais das vanguardas heróicas – a expansão da arte e da cultura a todo povo, a mudança radical – são mencionados no texto, mas não desenvolvidos na argumentação. Ao deixar de lado estas importantes questões, de certa forma, a argumentação acaba se direcionando para os dilemas da produção da arte contemporânea no Brasil. A contradição entre estas propostas e o mercado também é mencionada, mas também sem aprofundamento. Na verdade, a produção da arte contemporânea no Brasil seria o horizonte da reflexão desenvolvida na dissertação.

No modernismo brasileiro, a questão da incorporação da figura do povo, da arte popular na nação que se queria moderna, foi determinante. As décadas de 1960 e 1970 talvez tenham sido seja o canto de cisne, o último momento em que o popular foi visto como tendo um valor positivo intrínseco, despertando grandes (desmedidas?) esperanças. Depois, além da ditadura, da avalanche da indústria cultural no cotidiano ou a hegemonia do neoliberalismo, o fim de um projeto nacional autônomo, promoveu um deslizamento semântico nesta figura.

A leitura da dissertação de Pape oferece uma oportunidade para meditar sobre os impasses deste canto de cisne.

Referências bibliográficas:

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.

CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital - versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2004. 3 CD-ROM.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

PAPE, Lygia. **Catiti catiti na terra dos brasis**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.