

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição:
Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**

FERNANDA CARVALHO DE ALBUQUERQUE

Porto Alegre, julho de 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição:
Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**

FERNANDA CARVALHO DE ALBUQUERQUE

Dissertação apresentada como
quesito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais. Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais –
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição:
Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**

FERNANDA CARVALHO DE ALBUQUERQUE

Orientadora:

Prof. Dra. Blanca Brites

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Maria Ivone dos Santos

Prof. Dra. Mônica Zielinsky

Prof. Dra. Maria Angélica Melendi

Trabalho realizado com o apoio do CNPq.

Porto Alegre, julho de 2006.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Blanca Brites.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos que financiou este trabalho.

Aos coletivos de artistas que generosamente colaboraram com esta pesquisa e me apontaram outras possibilidades de compreender a arte.

Aos amigos queridos que participaram, de diferentes maneiras, desta caminhada: Jailton Moreira, Gabriela Motta, Adriana Boff, Mônica Hoff, Eduardo Veras e Maria Olivia Girardello. Em especial, a Manoela Albuquerque e Marco Antonio Silva dos Santos, por todas as conversas.

Aos amigos queridos de muitas caminhadas.

Aos meus pais.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Iniciativas coletivas de artistas no século XX.....	13
1.1 As vanguardas históricas como movimentos coletivos.....	14
1.2 A formação de grupos no âmbito das novas vanguardas.....	23
1.3 Atividades artísticas coletivas no Brasil.....	38
2. Iniciativas coletivas de artistas no sistema das artes brasileiro 1990/2000	57
2.1 Considerações sobre o sistema das artes visuais.....	62
2.2 Entre a precariedade e a profissionalização do circuito	72
2.3 Em busca de um contexto	80
2.4 Novos trânsitos dentro e fora do sistema das artes	87
3. Coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005).....	91
3.1 Processos de formação, origens e motivações	95
3.2 Criação coletiva e compartilhada	115
3.3 Arte enquanto atitude e experiência	125
3.4 Em direção aos espaços da vida.....	133
Considerações finais.....	147
Bibliografia.....	150
Anexo I – Questionários.....	164
Bijari (São Paulo/SP)	165
Empreza (Goiânia/GO)	168
Entorno (Brasília/DF).....	172
Espaço Coringa (São Paulo/SP).....	175
Esqueleto Coletivo (São Paulo/SP).....	177
GIA – Grupo de Interferência Ambiental (Salvador/BA).....	179
Maruípe (Vitória/ES)	182
Neo Tao (São Paulo/SP).....	185
Pipoca Rosa (Curitiba/PR)	187
Poró (Belo Horizonte/MG).....	190
Urucum (Macapá/AP)	193
Anexo II – Entrevistas	196
GIA – Grupo de Interferência Ambiental (Salvador/BA).....	197
Laranjas (Porto Alegre/RS)	222
Vaca Amarela (Florianópolis/SC).....	239
Anexo III – Caderno de Imagens.....	249

RESUMO

Este trabalho aborda os coletivos de jovens artistas surgidos no Brasil ao longo dos últimos dez anos (1995-2005), a partir da análise de seu posicionamento frente ao sistema das artes. Com base em procedimentos próprios da pesquisa teórica, empírica e documental, são examinadas suas origens históricas, contexto de atuação, bem como motivações, práticas, reflexões, atividades e produção artística. Embora manifestem uma atitude crítica e propositiva frente às dinâmicas do sistema, tais agrupamentos também são marcados por uma importante dualidade em relação ao mesmo.

ABSTRACT

This work approaches the artist collectives created in Brazil throughout last ten years (1995 to 2005) through the analysis of their attitude towards the art system. In this sense, this study uses a mixture of theoretical, empirical and documentary research methods in order to examine the collectives historical origins, context, as well as motivations, practices, thoughts, activities and artistic production. Although they express a critical and propositive attitude towards art system dynamics, these groups also reveal an important duality about it.

Introdução

Quando Jean Lacouture propôs, em 1978, o desenvolvimento de uma história centrada no presente ou de uma “história imediata”, como ficou conhecida a expressão cunhada pelo autor, suas idéias pareceram inconcebíveis à historiografia francesa de então¹. Mal recebida à época, a proposta do jornalista do *Le Monde* e do *Nouvel Observateur* de associar a prática historiográfica à atividade jornalística na escritura de uma “história do vivo” acabou por informar o que mais tarde viria a ser chamado de “história do tempo presente”.

Menciono as idéias de Lacouture sobre a associação da prática historiográfica à jornalística na escritura de uma história do tempo atual pela proximidade que suas idéias trazem em relação ao que me proponho a realizar nesta dissertação. Ao escolher como tema de pesquisa os coletivos de artistas brasileiros surgidos entre 1995 e 2005², aceito o desafio de me debruçar sobre um fenômeno cultural vivo, não apenas recente, mas ainda em desenvolvimento. A condição traz consigo a dificuldade de tratar do mutável, de algo que não está “acabado” ou formatado e cujos desdobramentos ainda estão em aberto. Implica, ainda, a impossibilidade do distanciamento histórico, o que invariavelmente traz um certo grau de opacidade àquilo que se intenta estudar. A mesma condição, entretanto, também é responsável por parte do fascínio e interesse que o tema vem despertando em mim, desde que entrei em contato pela primeira vez com esse cenário, a partir dos grupos *Clube da Lata* e *Laranjas*, em meados de 2001. Outro desafio encontrado diz respeito à abrangência do assunto, dado o expressivo número de coletivos de artistas criados no país ao longo dos últimos dez anos. De

¹ LACOUTURE, Jean. L’Histoire Immédiate. In: LE GOFF, Jacques. *La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978.

² A fim de gerar uma variação estilística na sintaxe, os termos “coletivo de artistas” e “grupo de artistas” são usados de forma generalizada nesta dissertação para se referir aos agrupamentos de jovens artistas surgidos no Brasil ao longo dos últimos dez anos, voltados à criação em parceria.

acordo com o levantamento realizado, são mais de 60 grupos surgidos nesse período, nas mais diversas capitais brasileiras.

Eleito o tema da dissertação, era necessário buscar um enfoque que orientasse a pesquisa, um olhar que me conduzisse por uma reflexão acerca dos coletivos atuais. Optei por buscar esse enfoque nas próprias produções, práticas, histórias, experiências e idéias apresentadas pelos grupos, a partir do levantamento de dados realizado junto a treze coletivos de artistas por meio de questionários e entrevistas (em anexo). A estratégia partiu do entendimento de que, para se aproximar da produção contemporânea, é necessário buscar, nas próprias manifestações, as possibilidades de abordagem.

De outubro de 2004 a julho de 2005, entrei em contato com 25 coletivos de artistas brasileiros, dentre os quais tive a oportunidade de entrevistar pessoalmente três: *Vaca Amarela*, *Laranjas* e *GIA - Grupo de Interferência Ambiental*. Aos grupos restantes, foi enviado um questionário contendo perguntas sobre a iniciativa, sendo que apenas onze retornaram respondidos³. A complementação de informações sobre estes e os demais agenciamentos se deu através do levantamento bibliográfico e documental, bem como da pesquisa realizada na internet.

Foi com base nos dados coletados e também a partir de um levantamento histórico sobre iniciativas coletivas de artistas na história da arte do século XX, que optei por conduzir o estudo acerca dos coletivos enfocando o modo com eles se posicionam em relação ao sistema das artes visuais e suas dinâmicas de produção, circulação e legitimação da criação

³ O levantamento de dados a respeito dos grupos de artistas brasileiros da atualidade contou, portanto, com informações diretas de um total de treze coletivos criados entre os anos de 1995 e 2005. São eles: *Bijari* (São Paulo/SP, 1996), *Empreza* (Goiânia/GO, 2001), *Entorno* (Brasília/DF, 2002), *Espaço Coringa* (São Paulo/SP, 1998), *Esqueleto Coletivo* (São Paulo/SP, 2003), *GIA – Grupo de Interferência Ambiental* (Salvador/BA, 2002), *Laranjas* (Porto Alegre/RS, 2001), *Maruípe* (Vitória/ES, 2004), *Neo Tao* (São Paulo/SP, 1997), *Pipoca Rosa* (Curitiba/PR, 2000), *Poró* (Belo Horizonte/MG, 2002), *Urucum* (Macapá/AP, 1997) e *Vaca Amarela* (Florianópolis/SC, 2001). Além das informações fornecidas através das entrevistas e questionários, muitos grupos também enviaram textos a respeito de suas atividades. Ressalta-se que o *GIA* foi o único grupo que, além de responder ao questionário, também foi entrevistado, visto que a pesquisadora teve a oportunidade de viajar a Salvador em janeiro de 2006. Os demais grupos entrevistados, *Laranjas* e *Vaca Amarela*, tinham participantes residentes em Porto Alegre, daí a decisão de entrevistá-los ao invés de enviar-lhes o questionário.

artística. A hipótese que norteou este trabalho foi a de que os coletivos de artistas em questão estabelecem um posicionamento crítico e questionador frente ao sistema das artes, atuando de forma propositiva em relação a este, no sentido de instituir estratégias próprias de produção, circulação e mediação, de modo a reinventar instâncias e dinâmicas desse sistema. Entende-se, entretanto, que a atuação dos coletivos não reflete uma postura necessariamente anti-institucional ou anti-sistema. Tais iniciativas expressam, na realidade, uma certa dualidade em relação ao sistema das artes, uma forma de resistência que se caracteriza mais pela afirmação do que pela negação, como será analisado ao longo do texto.

Vale apontar uma distinção conceitual importante, que permeará parte significativa desta dissertação. Trata-se da interpretação das categorias “iniciativa coletiva de artistas” e “coletivo de artistas”. Enquanto a primeira categoria é mais abrangente, englobando diversos tipos de propostas desenvolvidas de forma conjunta por artistas, tais como a criação de espaços de produção e difusão, a organização de mostras, a realização de eventos, a edição de publicações e a formação de grupos voltados à criação em parceria; a segunda é mais restrita, referindo-se especificamente àqueles agrupamentos que apresentam como principal atividade a realização de trabalhos artísticos em conjunto. As duas categorias não apresentam, portanto, uma relação de oposição, visto que os chamados “coletivos de artistas” são englobados pela primeira, ou seja, também constituem uma “iniciativa coletiva de artistas”. Em outras palavras, se todo “coletivo de artistas” é necessariamente uma “iniciativa coletiva”, nem toda “iniciativa coletiva” é um “coletivo de artistas”.

Para dar conta da reflexão proposta nesta dissertação, optei por realizar, no **primeiro capítulo**, um levantamento histórico abrangente de iniciativas coletivas de artistas desenvolvidas ao longo do século XX, tanto no Brasil, quanto no panorama internacional. O recorte temporal escolhido reflete a relativa novidade que o trabalho em equipe representa para a história da arte, visto que a estratégia só aparece com força no âmbito das artes visuais

a partir do século XX. A investigação teve como objetivo situar historicamente os grupos de artistas da atualidade, bem como identificar práticas e questionamentos presentes nos agenciamentos históricos que possam contribuir para a reflexão sobre os coletivos de hoje. Ressalta-se que a idéia não foi realizar um levantamento exaustivo, mas descrever e situar algumas experiências nacionais e também internacionais, buscando observar a atitude e o posicionamento desses agrupamentos em relação ao circuito artístico em que atuavam.

O **segundo capítulo** contextualiza os coletivos de artistas no tempo presente, tendo como foco o “vivo” de que fala Jean Lacouture. Isto porque apresenta um apanhado geral sobre o sistema das artes brasileiro nos anos 1990 e 2000, enfocando, sobretudo, o surgimento de uma série de iniciativas coletivas de artistas nesse período, tais como espaços de difusão, exposições coletivas, publicações e programas de fomento à produção artística. Para tanto, foram trazidas contribuições de autores como Ricardo Basbaum, Heloísa Buarque de Hollanda, Luis Andrade, Cláudia Paim, Ricardo Rosas e Luiz Camillo Osório, cujos estudos abordam os contextos, sentidos e possíveis implicações dessas iniciativas para o sistema das artes brasileiro. Por se tratarem de projetos que se aproximam dos grupos de artistas contemporâneos, em função de seu caráter coletivo e independente, entende-se que a reflexão sobre as iniciativas em questão oferece importantes subsídios para a discussão que a pesquisa desenvolve.

É importante destacar que a opção por realizar uma ampla contextualização dos grupos atuais, trazendo à tona experiências históricas envolvendo o trabalho em equipe nas artes visuais, bem como o panorama artístico brasileiro dos anos 1990 e 2000, foi o recurso encontrado para responder aos desafios colocados pela extrema atualidade do fenômeno dos coletivos. A operação permitiu identificar motivações, reflexões, práticas e dinâmicas presentes em outros agenciamentos, cuja discussão fornece significativas indicações sobre a atuação dos grupos em questão.

Por fim, o **terceiro capítulo** é dedicado especificamente aos coletivos de artistas surgidos no Brasil entre 1995 e 2005. Com base na revisão bibliográfica e na pesquisa documental, mas sobretudo no levantamento de informações realizado junto aos grupos, foi possível indicar características em comum apresentadas pelos coletivos, bem como particularidades. Dentre as questões abordadas, estão aspectos como o processo de formação dos grupos e as motivações aí envolvidas, suas práticas, atividades e formas de organização, além de questões envolvendo a sua produção artística: a criação em parceria; a efemeridade das manifestações; a proposição de situações, experiências e vivências em detrimento da construção de objetos; a realização de propostas multiplicáveis; o desenvolvimento de produções que avançam nos espaços do mundo; e o caráter nitidamente político de algumas manifestações, entre outros aspectos.

De modo a analisar a maneira como tais coletivos se posicionam em relação ao sistema das artes visuais, algumas questões guiaram a discussão: O questionamento em relação ao sistema das artes (falta de espaços que absorvam produções mais experimentais, precariedade das instituições públicas, caráter comercial e hierárquico do circuito artístico, etc) está entre as motivações para a criação dos grupos? Existe a idéia de transformar esse sistema? Ou a questão está apenas em possibilitar uma “entrada” no circuito artístico? A criação dos coletivos reflete uma busca por uma maior autonomia e liberdade para definir tanto processos de produção quanto de circulação dos trabalhos? Tal iniciativa expressa um desejo de se relacionar de forma mais direta entre si e com o público, sem que essas relações sejam mediadas pelos tradicionais agentes do sistema (instituições, museus, galerias, curadores, teóricos, etc)?

Quanto à metodologia empregada, a investigação conjuga procedimentos próprios da pesquisa teórica, da pesquisa de caráter empírico e da pesquisa documental⁴; valendo-se da

⁴ GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.

revisão bibliográfica, da realização de questionários e entrevistas e da análise de documentos, tais como catálogos, registros e outros vestígios de trabalhos e atividades realizadas pelos grupos. A pesquisa de dados na internet também foi um elemento fundamental, visto que a informação eletrônica constitui uma das principais estratégias de difusão e circulação das idéias e manifestações dos coletivos.

Cabe destacar que, embora o estudo esteja centrado na atuação de um número reduzido de grupos, acredito que a análise apresentada nesta dissertação pode contribuir para a reflexão sobre a proliferação de coletivos no Brasil atual, bem como sobre o lugar que esses agenciamentos ocupam e o papel que desempenham no campo da arte e da cultura. Isto porque, além do levantamento de dados, buscou-se estabelecer relações, sugerir interpretações e suscitar questionamentos acerca do tema. Assim, a principal justificativa do presente trabalho é a contribuição para o estudo de um fenômeno recente na história da arte brasileira, que diz respeito não só ao surgimento de um número expressivo de coletivos, mas também à proliferação de outras iniciativas coletivas levadas a cabo por artistas.

Embora o tema dos grupos em atividade hoje no Brasil venha merecendo a atenção de críticos, teóricos e curadores, tendo inspirado eventos de reconhecimento, como é o caso do *Panorama da Arte Brasileira 2001*⁵, ainda são escassas as pesquisas acadêmicas a respeito do assunto. É possível encontrar textos em revistas científicas que abordam a questão, contendo análises ricas e trazendo à luz diferentes possibilidades de leitura, mas não há dúvidas de que o tema ainda está por merecer olhares mais aprofundados, e é exatamente esta lacuna que este estudo pretende ajudar a preencher.

⁵ Exposição coletiva realizada no MAM, em São Paulo, entre os dias 26/10/01 e 06/01/02, sob a curadoria de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende, dedicada em grande parte a iniciativas coletivas de artistas, tais como espaços culturais, estratégias de fomento, manifestos e também coletivos.

1. Iniciativas coletivas de artistas no século XX

Embora nas artes visuais a prática artística seja comumente associada a uma atividade individual, a atuação coletiva não é uma característica presente apenas na atualidade. Trata-se de uma estratégia empregada por inúmeros artistas – e de variadas maneiras – principalmente a partir do século XX. Isto porque, como salientam Rosa Olivares (2002), Angelika Nollert (2005) e Alan Moore (2004), experiências envolvendo a criação de associações formais de artistas, o desenvolvimento de movimentos ou projetos em conjunto e a produção em colaboração estão historicamente relacionadas aos movimentos de vanguarda ocorridos nesse século: desde as vanguardas históricas às chamadas novas vanguardas.

A fim de fornecer subsídios para a reflexão acerca dos grupos de artistas brasileiros da atualidade, o presente capítulo apresenta algumas dessas experiências. Trata-se de iniciativas voltadas não necessariamente para a criação em parceria, mas para o desenvolvimento de exposições, espaços de difusão, eventos, publicações, bem como para a troca de conhecimentos e idéias entre os artistas.

Nesse sentido, é importante sublinhar a relativa escassez de estudos dedicados ao tema. Embora as iniciativas coletivas de artistas venham suscitando um maior interesse por parte de críticos, curadores e historiadores, principalmente a partir dos anos 1990, o que tem gerado exposições, catálogos e eventualmente revistas dedicadas ao assunto, ainda são poucas as publicações voltadas à história dessas iniciativas. Nollert (2005) acrescenta que, desde os anos 1960, quando o assunto começou a chamar a atenção de historiadores, seus estudos vêm enfocando predominantemente a Europa ocidental e os Estados Unidos, tendo se produzido ainda menos material sobre coletivos de artistas em outras regiões do mundo. O que se propõe neste capítulo é, assim, pontuar certas experiências de atuação coletiva realizadas ao longo do

último século, principalmente na Europa, Estados Unidos e também no Brasil, contextualizando-as na história da arte e procurando identificar as motivações e questionamentos presentes na sua formação.

Assim como nas iniciativas desenvolvidas atualmente, os formatos de atuação coletiva identificados ao longo do século XX são variados. Há parcerias temporárias, como a de Jason Rhoades e Paul McCarthy, e outras permanentes, como a de Gilbert & George. Há grupos que possuem um quadro fixo de integrantes, como o *GRAV* e o *Guerrilla Girls*, e outros abertos, com um número indeterminado de artistas, a exemplo do *Fluxus* e do *Art & Language*. Por outro lado, há coletivos criados por artistas que, além de afinidades poéticas ou ideológicas, também mantêm ligações na vida privada. Dentre eles, as duplas formadas por casais, como Ulay & Marina Abramovic ou Christo & Jeanne-Claude, e os coletivos compostos por grupos de amigos, como o *General Idea*. Já outras parcerias são criadas mais em função de causas ideológicas, poéticas ou sociais, em que os artistas mantêm suas vidas privadas independentes, como a *Art Workers Coalition (AWC)* e a *Women Artists in Revolution (WAR)* (OLIVARES, 2002). Ressalta-se que o presente levantamento enfocará apenas os grupos formados por três ou mais integrantes, não se atendo às chamadas duplas de artistas.

1.1 As vanguardas históricas como movimentos coletivos

Em relação à variedade de formatos, Angelika Nollert sublinha, que, embora diferentes, todos os coletivos devem responder a uma condição especial: “*produzir conteúdo impossível de ser realizado por indivíduos de outra maneira*” (NOLLERT, 2005:26)⁶. Isto significa dizer que o trabalho desenvolvido por um grupo de artistas deve ser, de fato,

⁶ Todos os textos em língua estrangeira mencionados na bibliografia foram traduzidos livremente.

resultado de um processo coletivo. É o caso, por exemplo, da atividade desenvolvida pelas chamadas vanguardas históricas: Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, para citar as de maior expressão. Embora não tenham constituído associações formais, elas significaram “*movimentos coletivos programáticos e ativistas que introduziram novos tópicos e formas na arte*” (NOLLERT, 2005: 25). Trata-se, como enfatizam Helena Cabello e Ana Carceller, de um “*claro exemplo de colaboração entre artistas*” (CABELLO et CARCELLER, 2002: 19).

Em meio a importantes mudanças sociais, políticas e econômicas – e informadas pelo grande desenvolvimento científico e filosófico que caracterizou a virada do século XIX para o XX –, as vanguardas questionaram toda a tradição do passado nas artes. Enfatizaram a ruptura, a experimentação e o novo como valores fundamentais para a produção artística, provocando profundas transformações na história da arte. “*Os movimentos e conceitos da arte moderna foram intencionais, deliberados, dirigidos e programados desde o começo. (...) Cada movimento foi deliberadamente criado para chamar a atenção para certos aspectos específicos*” (STANGOS, 2000: 8).

As vanguardas não tinham a criação coletiva como mote de sua ação, ou seja, seus expoentes não produziam trabalhos artísticos em colaboração – como é o caso de certos grupos surgidos na Europa e nos Estados Unidos a partir dos anos 1950, a exemplo do *Fluxus* e do *Art & Language*, e de grupos brasileiros criados na década de 1970, como o *3NÓS3* e o *Viajou Sem Passaporte*. Apenas reuniam-se em torno de entendimentos e posturas comuns em relação à arte e o fazer artístico, compartilhando idéias sobre o papel da arte e do artista na sociedade, bem como sobre conceitos e aspectos formais envolvendo a produção artística. Embora seus trabalhos guardassem, em muitos casos, profundas semelhanças – daí sua identificação como expoentes de determinados movimentos –, eles quase nunca desenvolviam trabalhos em conjunto, a não ser revistas ou manifestos.

Mesmo artistas que constituíam grupos formais, como os expressionistas do *Die Brücke* (A Ponte) e do *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), tinham um perfil de atuação pautado mais numa espécie de militância artística, ou seja, no compartilhamento e na defesa ativa de determinadas idéias em relação à arte, sem que isso significasse, necessariamente, o estabelecimento de um programa artístico definido. No caso dos artistas do *Die Brücke*, por exemplo, Amy Dempsey explica que “*os participantes do grupo estavam unidos mais por aquilo que não apreciavam – o realismo anedótico e o impressionismo – do que por qualquer programa artístico próprio*” (DEMPSEY, 2003: 75). Sem postulados, nem intenções estilísticas ou teóricas estabelecidas, mas com a vontade de se dirigir a um público mais amplo, “*a única coisa que tinham em comum era o desejo de agir, enérgica e virilmente*” (LYNTON, 2000: 28).

A ausência de um programa artístico também caracterizou o Dadaísmo. O movimento, de caráter internacional e multidisciplinar, tinha exatamente uma postura anti-projeto, anti-proposta, anti-construção. Indignados com os horrores da Primeira Guerra Mundial, que provavam a falência da sociedade burguesa, os dadaístas voltaram-se essencialmente para a crítica e a destruição. Tratava-se de um conjunto difuso de artistas, que não desenvolviam trabalhos em conjunto, nem possuíam linguagens necessariamente semelhantes. Cada um buscava sua própria direção. Não há, nesse sentido, nada próximo de um “estilo” dadá. Há apenas um compartilhamento de idéias que diziam respeito a um sentimento de descrédito na arte enquanto manifestação profundamente relacionada à mesma sociedade burguesa responsável pela sustentação da guerra (ADES, 2000).

Os dadaístas reuniam-se em espaços como o Cabaré Voltaire, em Zurique, o Clube Dadá, em Berlim, e a Zaya’s Modern Gallery, em Nova York, locais onde trocavam idéias, declamavam poemas, mostravam trabalhos, tocavam, cantavam e dançavam (ADES, 2000;

DEMPSEY, 2003). O movimento também produziu manifestos: o *Manifesto Dadá*, redigido por Tzara em 1918, e o *Manifesto Canibal*, escrito por Picabia em 1920.

Ressalta-se que os manifestos, textos programáticos que expunham os fundamentos de cada movimento, funcionavam como importante instrumento para a “militância artística” desenvolvida pelas vanguardas históricas.

Longe do circuito comercial devido à radicalização de seus postulados e cidadãos de uma Europa que vivia em um clima social e político instável, os artistas se constituíram em grupos e escreviam manifestos em um intento evidente de clarear suas posições como ativistas culturais e de dirigir a criação para lugares menos convencionais. (CABELLO et CARCELLER, 2002: 19)

Foi o Futurismo quem deu origem à tradição dos manifestos, publicando o primeiro de uma série em 1909. Escrito por Filippo Tommaso Marinetti, tido como o inventor do movimento, o documento lançava as bases da atitude futurista: a exigência de uma nova arte para um mundo novo, marcado pelo avanço tecnológico, pela velocidade e por transformações profundas na sociedade e no pensamento; e a desvinculação completa com a arte do passado (LYNTON, 2000). Da mesma forma que as outras vanguardas, os futuristas – Marinetti, Umberto Boccioni, Luigi Russolo e Carlo Carrà – não constituíram um grupo formal, nem investiram na produção coletiva de obras de arte. Como enfatiza Lynton, esses artistas “*variavam tanto em seus interesses quanto em seus talentos*” (LYNTON, 2000: 75). Em conjunto, porém, lançaram manifestos e publicações e levaram exposições futuristas acompanhadas de conferências a várias cidades da Europa, a fim de divulgar as criações e idéias do movimento.

Dentre as correntes de vanguarda, vale mencionar ainda a experiência do grupo holandês *De Stijl*, este sim um agrupamento formal, criado entre 1917 e 1918 por nove artistas, dentre os quais Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e o arquiteto Gerrit Rietveld. Aqui também a reunião de artistas não se dava em função da realização de trabalhos coletivos,

mas do compartilhamento de idéias. Em constante estado de fluxo, com a entrada e saída permanente de integrantes, o grupo atuava em torno da revista *De Stijl*, onde eram publicados os manifestos do movimento (FRAMPTON, 2000). Sua missão: “*criar uma arte nova e internacional, em um espírito de paz e harmonia*” (DEMPSEY, 2003: 121). Para tanto, buscava-se a redução ou purificação da arte aos seus elementos primordiais: a forma, a linha e a cor. De acordo com Argan, “*De Stijl não é uma revolução contra uma cultura envelhecida a fim de renová-la*”, como é o caso dos movimentos de vanguarda mencionados anteriormente, mas “*uma revolução no interior de uma cultura moderna a fim de imunizá-la contra os perigos de qualquer corrupção ou impureza possível*” (ARGAN, 1992: 286). A idéia era eliminar todas as formas históricas a fim de produzir um estilo “universal”.

Outro exemplo de atuação coletiva no âmbito das vanguardas históricas é o construtivismo russo. Liderado por Vladímir Tátlin, o movimento propunha uma arte a serviço da revolução. Imerso em uma realidade de fato revolucionária, a Rússia da década de 1910, o construtivismo buscava intervir de modo concreto na vida das pessoas a partir de uma inserção prática diretamente útil à sociedade. A proposta era “*fabricar coisas para a vida do povo, como antes [se] fabricava para o luxo dos ricos*”: casas, roupas, móveis, livros, objetos de uso e de decoração (ARGAN, 1992: 326).

Tal objetivo levou Alan Moore (2004) a afirmar que foi na Rússia onde se desenvolveram as mais profundas instâncias do coletivismo moderno. Isto porque, ao levar a revolução do sentido teórico para o sentido prático, o projeto construtivista atuava não só através do coletivo, ou seja, da mobilização coletiva de artistas, mas também para o coletivo, ao pretender que sua atuação tivesse um impacto objetivo na sociedade. Como lembra Mario de Micheli, Tátlin e seus seguidores chegaram a preconizar a abolição da arte, considerando-a um “*estetismo burguês ultrapassado*” (MICHELI, 1991: 239).

Ainda em relação ao construtivismo russo, Micheli afirma que “*entre os artistas de vanguarda que mais procuraram sair das posições do individualismo para aderir às novas exigências da cultura revolucionária*” está o grupo de Maiakovski: a *LEF, Frente de Esquerda das Artes* (MICHELI, 1991: 238). A organização era composta por construtivistas e futuristas, além de nomes ligados ao cinema, como Eisenstein, ao teatro, como Meyerhold, e à literatura, como Babel. Para os artistas da *LEF*, o engajamento revolucionário deveria estar presente em todo o seu trabalho. “*Eles estavam convencidos de que a arte deveria deixar de ser puro experimento, jogo gratuito, para tornar-se expressão da verdade revolucionária, veículo dos sentimentos e das idéias que a revolução tinha suscitado*” (MICHELI, 1991: 239).

Alan Moore defende que os artistas costumam se organizar melhor em meio a situações difíceis. É por isso que, segundo ele, ao longo da história da arte, os coletivos surgiram quando foram necessários, ou seja, foram criados em resposta a situações particularmente complexas. O autor ainda afirma que os “*artistas têm usado seus grupos para ‘sacudir’ mundos da arte dominados por administradores dirigindo instituições e mercados para curadores e colecionadores*” (MOORE, 2004: 2). Trabalhar coletivamente seria, assim, uma estratégia para atuar de forma crítica em relação ao sistema das artes em que se está inserido.

A afirmação de Moore nos propõe alguns questionamentos sobre os coletivos brasileiros da atualidade. Seriam eles *necessários* hoje? É esta a causa de sua proliferação? Mas por que, para que ou para quem eles seriam necessários? A resposta proposta por Moore é de que os coletivos têm sido necessários aos artistas (quem) como estratégia para questionar os mundos da arte (o quê). Embora pouco precisa, a afirmação sugere um descontentamento por parte dos artistas que se organizam em grupos em relação ao contexto em que atuam. De

fato, a crítica em relação a certas dinâmicas do sistema das artes brasileiro parece estar presente em muitos coletivos brasileiros da atualidade. A questão é: de que maneira essa postura crítica é transformada em proposição, ou seja, em atuação? E o que isso tem a ver com a formação de coletivos? São questões como essas que serão exploradas ao longo do terceiro capítulo desta dissertação.

No que diz respeito à “necessidade” de movimentos coletivos nas vanguardas históricas, Helena Cabello e Ana Carceller lembram que “[naqueles] anos convulsos a colaboração era quase inevitável” (CABELLO et CARCELLER, 2002: 19). Por certo, tais movimentos tinham em comum uma desaprovação da situação da arte e um desejo de introduzir mudanças. Manifestavam um interesse não apenas em produzir uma arte em sintonia com seu tempo, atualizando temas e estilos, mas também em “*revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte*” (ARGAN, 1992: 185).

A empreitada implicava, por exemplo, a preocupação em aproximar a arte da vida: seja diminuindo a distância entre as “artes maiores” (pintura, escultura) e suas possíveis aplicações (construção civil, publicidade, vestuário), como no Construtivismo russo; seja introduzindo novos temas, a exemplo da relação do homem com a máquina e com a velocidade, no Futurismo; seja entendendo essa aproximação de forma espiritual, como o fez o grupo *De Stijl*. O que estava em jogo nesse sentido era colocar em discussão o papel e o lugar da arte na sociedade.

Pela grandeza e complexidade do empreendimento, é de se depreender que a mobilização coletiva era não só uma estratégia possível, mas necessária, como afirma Moore (2004). Ressalta-se ainda que, além de uma postura crítica em relação à arte, movimentos como o Dadaísmo apresentavam também uma atitude bastante questionadora em relação à sociedade da época, principalmente em função das profundas contradições externadas pela Primeira Guerra Mundial. Já os construtivistas russos não apenas se contrapunham às imensas

desigualdades que caracterizavam a sociedade de seu tempo, mas acreditavam que a arte poderia exercer um papel importante na sua transformação, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

A vinculação, identificada nas vanguardas históricas, entre a mobilização coletiva de artistas e o estabelecimento de uma postura e atuação críticas em relação à arte e à sociedade da época também é apontada por autores em outras iniciativas coletivas surgidas ao longo do século XX, como sustenta Angelika Nollert:

A história da arte mostra que os coletivos de artista geralmente [fizeram] parte de movimentos de vanguarda que não [perseguiam] sua realização artística apenas através da reunião de colegas intelectualmente próximos, mas também [procuravam] desenvolver um modelo (político) alternativo através da sua crítica da arte e da sociedade. (NOLLERT, 2005: 25)

A associação das iniciativas coletivas de artistas a movimentos de vanguarda também é descrita por Olivares, para quem o trabalho em equipe viveu o seu apogeu no último século. Segundo ela, esse tipo de atividade “*se desenvolveu sobretudo no âmbito das vanguardas artísticas, sempre com fortes cargas conceituais, sociais e inclusive transgressoras*” (Olivares, 2002: 8). A afirmação diz respeito não só às vanguardas históricas, mas também às chamadas novas vanguardas, surgidas nos anos 1960, como será mostrado adiante. Para a autora, “*dentre as razões mais freqüentes para que uma série de indivíduos decidam criar juntos todo um corpo de trabalho está a ação social mais radical*” (OLIVARES, 2002: 9).

Como lembram Nollert (2005) e Moore (2004), com o fascismo, o nazismo e a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento de iniciativas artísticas coletivas sofreu uma parada temporária. Após o término da guerra, entretanto, a mobilização coletiva ressurgiu na Europa e também nos Estados Unidos, a partir da criação de grupos transnacionais tais como *CoBrA*, *Internacional Situacionista*, *Fluxus* e *Art & Language*, e de outras agremiações, como

GRAV, Art Workers Coalition, General Idea e Group Material. A grande maioria foi criada entre o final dos anos 1950 e as décadas de 1960 e 1970.

Exceção à regra, o *CoBrA* surgiu em 1948, sendo formado por jovens artistas de inclinação expressionista provenientes de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã – daí o nome do grupo, composto pelas letras iniciais das três cidades. Dentre os integrantes, artistas como Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille e o poeta Charles Dotremont. A atuação do *CoBrA* não se dava por meio da produção de obras em conjunto, mas através da realização de encontros internacionais, exposições, edição de livros e principalmente da publicação da revista *CoBrA*, que contou com dez números entre 1948 e 1951.

O grupo ambicionava criar um novo estilo pictórico, calcado na defesa da livre expressão e do gesto espontâneo, bem como da experimentação (DEMSEY, 2003). Tais bandeiras eram levantadas não só em relação à atuação artística do grupo, mas também em relação à vida em sociedade. A proposta era estimular nos homens o exercício da imaginação, do desejo de liberdade e da expressão criativa. É nesse sentido que o grupo entendia o papel do artista na reconstrução europeia, após “o vazio cultural” deixado pela Segunda Guerra Mundial (HOME, 2004).

Até o encerramento do grupo, em 1951, o *CoBrA* chegou a contar com cerca de 50 integrantes, entre pintores, poetas, arquitetos, etnólogos e teóricos de dez países. Alguns deles vieram a integrar a *Internacional Situacionista*, formada em 1957, como será mostrado em seguida (HOME, 2004).

1.2 A formação de grupos no âmbito das novas vanguardas

Afora a experiência do *CoBrA*, foi somente nas décadas de 1960 e 1970 que as associações de artistas voltaram a se desenvolver com força na Europa e também nos Estados Unidos. Trata-se de iniciativas criadas em meio às novas vanguardas, que operaram transformações cruciais na produção artística, ao levar às últimas conseqüências a discussão sobre a natureza da arte e seu papel na sociedade. Tais movimentos flexibilizaram as fronteiras entre as categorias artísticas tradicionais (pintura, escultura, desenho, gravura), introduzindo novos temas, procedimentos, linguagens, suportes e materiais e investindo no diálogo com outros campos do conhecimento, a exemplo da música, teatro, cinema, dança, literatura e ciência.

O foco na imagem, característico da modernidade, foi substituído pelo foco no conceito, no processo e na experiência. Como conseqüência, rompeu-se com a idéia de obra única, permanente, portátil e distante de uma relação mais próxima com a vida. Assim, criticou-se não só o fetichismo da obra de arte – e com isso a noção de aura – mas o próprio sistema de circulação das obras, suas dinâmicas, agentes e instituições. Foram propostos novos espaços para a arte, como desertos e outros locais afastados dos centros urbanos, bem como a própria cidade. Levar a arte às ruas significava, naquele momento, ir ao encontro de novos espectadores, ampliando os públicos tradicionalmente voltados à arte. Na tentativa de aproximar o observador – e diminuir a distância que o separava conceitualmente do artista – também se investiu em trabalhos que tinham na participação do público um elemento fundamental.

Não se pretende aqui analisar em detalhe os desdobramentos trazidos pelas transformações ocorridas na arte entre os anos 1960 e 1970, que, em última análise, anunciaram a passagem do moderno ao contemporâneo. Intenta-se apenas indicar certas

características consideradas fundamentais para se compreender não apenas o trabalho e a atuação dos grupos surgidos naquelas décadas, mas também daqueles surgidos entre 1995 e 2005, sobre os quais este trabalho disserta.

Com efeito, muitas das características esboçadas acima são reforçadas pelos coletivos brasileiros da atualidade, a exemplo do questionamento da obra de arte enquanto objeto único, acabado e conseqüentemente vendável, da ênfase na ação e na experiência, da crítica em relação ao sistema das artes, da busca pela ampliação do público e por novas formas de se relacionar com ele e da discussão sobre a natureza e o papel da arte na sociedade.

Uma das preocupações presentes nos coletivos brasileiros da atualidade que já se verificava nas agremiações formadas entre os anos 1960 e 1970, como afirma o crítico Michael Archer, é a preocupação com o contexto em que a obra se insere: tanto com o contexto mais direto do campo artístico, ou seja, com a maneira como a obra circula nesse campo (em que espaços, através de que agentes, para que público), quanto com o contexto mais amplo da sociedade. Ressalta-se que, para o autor, tal preocupação esteve associada à formação de associações de artistas entre os anos 1960 e 1970.

Os artistas, tradicionalmente vistos como individualistas avessos às associações, começaram a organizar-se em grupos de pressão que levavam adiante a idéia predominante no Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para a sua obra quanto fazer a própria obra. O contexto agora era mais do que o ambiente crítico fornecido pelas revistas especializadas; era o mundo como um todo. (ARCHER, 2001: 118)

De fato, “estabelecer o contexto para a obra” é uma empreitada complexa e ambiciosa o bastante para requerer esforços múltiplos. Até porque, em última análise, ela implica transformar o circuito de arte no qual o artista está inserido ou até mesmo, como argumenta Archer, “o mundo como um todo”. Em outras palavras, significa construir um projeto essencialmente coletivo, na medida em que envolve a participação de diferentes setores da

sociedade. Portanto, é bem provável que, como sugere Archer, a constituição de grupos esteja de fato associada a essa ampliação do leque de preocupações dos artistas, desejosos de atuar não só na criação de suas obras, mas assumindo também uma responsabilidade em relação ao seu contexto.

Exemplo disso é a atuação da *Art Workers Coalition* (1969-1970). Criada em Nova York, a organização reunia artistas, estudantes e críticos preocupados em como as políticas comerciais e museológicas afetavam o trabalho dos criadores. Dentre seus membros, a crítica Lucy Lippard e os artistas Takis, Hans Haacke e Carl Andre. Aberta e não hierárquica, a associação organizava protestos e representações junto a instituições artísticas com vistas a exigir mudanças no mundo da arte como, por exemplo, o “*direito dos artistas de serem consultados quanto ao modo como seu trabalho era exibido e disposto dentro do sistema de museus e galerias*” (ARCHER, 2001: 118). Um desses protestos envolveu a confecção de carteirinhas de sócio do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) carimbadas com a logomarca da AWC. Irreverente e bem-humorada, a ação chamava a atenção para o fato de que o museu não era efetivamente de todos. Para ter voz ativa em relação a ele, era necessário ser, de alguma forma, previamente “credenciado”.

As demandas da AWC tinham como base a luta pelos direitos civis, incluindo a defesa de iguais oportunidades de exibição para artistas negros e mulheres. Suas reuniões, destaca Moore (2004), funcionavam como importante ponto de encontro entre artistas, que aproveitavam a oportunidade para trocar idéias e divulgar trabalhos e atividades. Nesse sentido, o autor assinala que a AWC influenciou a formação de uma série de coletivos de artistas nova-iorquinos, entre grupos de criação, organizações políticas, produtoras culturais, espaços expositivos e combinações híbridas dos exemplos anteriores. Vale mencionar ainda que a associação também estava envolvida com os protestos contra a Guerra do Vietnã (1964-1975).

O caráter marcadamente político da *Art Workers Coalition* não é exceção entre os grupos da época. Trata-se de uma característica recorrente nas agremiações dos anos 1960 e 1970, como defendem Helena Cabello e Anna Carceller: “*Esses grupos questionavam o espaço em que se encerrava a prática artística e se encontravam fortemente implicados com seu entorno social, anunciando a freqüente conexão entre a coletivização da prática artística e as conotações políticas*” (CABELLO et CARCELLER, 2002: 23). As autoras apontam outros grupos em que a mesma conexão se revela: os espanhóis *Equipo 57* (1957-1961), *Equipo Crónica* (1965-1981) e *ZAJ* (1964); e o grupo de origem inglesa *Art & Language* (1968). Mais uma vez, a preocupação com o contexto – o “espaço em que se encerrava a prática artística” ou o “entorno social” – é mencionada como um dado freqüente entre os grupos de artistas formados nos anos 1960 e 1970.

Composto inicialmente pelos artistas britânicos Michael Baldwin, Terry Atkinson, Harold Hurrell e David Mainbridge, o *Art & Language* possuía um formato aberto, chegando a contar com cerca de trinta componentes no ano de 1976, entre artistas e teóricos. Alinhados com os princípios da arte conceitual, seus membros “*questionavam grande parte dos postulados teóricos presentes na arte*” (CABELLO et CARCELLER, 2002: 23), investindo em uma produção que, além de fugir completamente às categorizações tradicionais, muitas vezes não oferecia qualquer apelo visual ao público. Suas obras constituíam, na realidade, seus escritos e discussões, espaços em que os membros do grupo “*enfocavam com um severo olhar crítico os acontecimentos recentes na arte e suas implicações para as teorias predominantes do modernismo*” (ARCHER, 2001: 85). Tratava-se de questionar, em última análise, o próprio estatuto da obra de arte e do artista.

Como lembram Charles Harrison e Paul Wood, influenciados pelos estudos de Michel Foucault sobre as relações entre linguagem e poder, os membros do *Art & Language* entendiam que a única forma de promover uma mudança significativa na prática da arte era

trabalhar “no terreno da linguagem, no qual o poder cultural estava instalado e sobre o qual se sustentava” (HARRISON et WOOD, 1998: 207). Era preciso, portanto, que a prática artística estivesse explicitamente identificada com as práticas da leitura e da escrita. Nesse sentido, a partir de 1969, o grupo passou a publicar a revista *Art-Language*, que funcionou como importante meio de divulgação de suas reflexões.

É importante esclarecer o que se entende por preocupação ou atuação política na prática artística. Em primeiro lugar, vale lembrar que a problemática da relação entre arte e política vem sendo objeto de fortes polêmicas ao longo do último século, o que tem produzido uma vasta bibliografia a respeito do assunto, principalmente desde os anos 1920 (AMARAL, 2003). De um modo geral, as discussões opõem aqueles que defendem uma autonomia da arte em relação ao seu contexto – e uma conseqüente neutralidade política – àqueles que entendem não haver uma possibilidade real de autonomia e que, dadas as profundas desigualdades que caracterizam a sociedade atual, os artistas devem, sim, posicionar-se em relação a ela.

Para compreender tal problemática, é necessário recorrer à sua origem, o chamado processo de autonomização do campo artístico. De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, o campo da produção erudita – aí incluído o artístico e o intelectual – corresponde ao sistema social que “*tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes*” (BOURDIEU: 2001: 105). Segundo o autor, é no século XVIII que tal campo começa a garantir sua autonomia em relação a outros campos da sociedade, visto que a vida intelectual e artística passa a se libertar econômica e socialmente das tutelas da Igreja e da aristocracia. Durante toda a Idade Média, Renascimento e período clássico,

ambas haviam funcionado como instâncias externas de legitimidade, a cujas demandas éticas e estéticas a produção artística e intelectual deveria atender.

Bourdieu ressalta que transformações importantes contribuíram para o desenvolvimento desse processo, a saber: “*a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado (...)*”, capaz de garantir a independência econômica dos artistas e intelectuais; “*a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos (...)*”; e “*a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (...)*”, bem como “*das instâncias de difusão*” (BOURDIEU, 2001: 100). A essas transformações, Amaral (2003) acrescenta a Revolução Industrial e a invenção da fotografia.

Enfatiza-se que o processo de autonomização do campo artístico levou a uma importante redefinição da função da arte e do artista na sociedade. Isto porque, se antes os artistas realizavam ofícios com funções sociais claramente definidas – ourives, escultor de peças comemorativas, ilustrador de livros, retratista da burguesia, pintor real –, o que os aproximava da figura do artesão, agora sua prática conquistara uma legitimidade própria, livre de funções utilitárias (AMARAL, 2003). Isto significa dizer que os artistas adquiriram o direito de legislar em seu próprio campo, ignorando certas pressões e demandas externas, voltadas, por exemplo, à realização de certos ofícios ou à exaltação de determinados valores (BOURDIEU, 2001: 101).

É importante ressaltar, no entanto, que outras pressões externas acabaram por se constituir ao longo da história, como as demandas do mercado de arte, estabelecido exatamente a partir do processo de autonomização do campo artístico. Assim, mesmo conquistando uma maior autonomia em relação à Igreja e à aristocracia e se desvencilhando de funções sociais objetivas, a produção artística não deixou de depender da relação com

outros campos da sociedade – político, social, econômico – muito menos da relação com outros agentes e instituições de seu próprio campo: museus, galerias, academias, salões, prêmios, críticos, imprensa especializada e curadores, para citar alguns deles⁷ (BOURDIEU, 2001). Além disso, ao estabelecer um campo próprio de atuação, munido de códigos e instrumentos de apropriação específicos, a produção artística passou a estar propensa “*a cumprir uma função social de distinção, primeiro, nos conflitos entre as frações das classes dominantes e, a longo prazo, nas relações entre as classes sociais*” (BOURDIEU, 2001: 115). Ao falar-se em autonomia do campo artístico, deve-se, portanto, pensar em uma autonomia relativa da arte, resultante da “*elaboração que o sistema das artes como um todo faz das demandas e pressões externas*” às quais segue sujeito (BULHÕES, 1990: 21).

Desse modo, é a consciência em relação à posição que ocupam e às relações que estabelecem nesse complexo sistema de produção e circulação de bens simbólicos, bem como na sociedade de forma mais ampla, que leva alguns artistas a se questionar sobre seu papel nesses diferentes contextos. Para quem efetivamente eles estão produzindo? E para quê? Trata-se de assumir que a produção artística não está, de fato, desvinculada de seu contexto: que ela não só é influenciada por ele, como também é capaz de influenciá-lo. Entende-se, assim, que a atuação social e política na prática artística implica não apenas reconhecer essa vinculação – que faz de todo ato artístico um ato político – mas se posicionar em relação a ela.

Tal noção apóia-se no pensamento de Mikel Dufrenne, autor de *Arte e Política*. Para ele, dada a impossibilidade de existir uma arte “neutra”, fato que o artista é capaz de supor ao analisar o papel que desempenha e as relações que estabelece no circuito artístico, é necessário que ele tome uma posição. Nesse sentido, Dufrenne defende a participação ativa do artista em esferas que vão além da sua atividade como criador.

⁷ Para Bourdieu, “*um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre efeitos ou que nele os produz*” (BOURDIEU, 2000: 31).

O artista tem conhecimento de que detém um certo estatuto, que desempenha – ou fazem-no desempenhar – um papel, que não pode acreditar na neutralidade da arte a menos que ignore o destino das obras a partir do momento em que entram no circuito comercial, e talvez mesmo sua gênese, quando ele pensa só estar seguindo sua fantasia ou só obedecendo a seu apelo. Então ele se sente responsável, não apenas pela obra que cria, mas pelos usos que dela é feito, os efeitos por ela produzidos. Perdida a inocência, denunciado o álibi “não faço política”, é necessário que ele tome partido, e não apenas como cidadão, mas como artista e, portanto, sem renunciar a sê-lo. (DUFRENNE apud AMARAL, 2003: 14)

Um dos pontos freqüentemente atacados por aqueles artistas ou grupos de artistas que “tomam partido”, para usar uma expressão de Dufrenne, é o elitismo ou isolamento das artes visuais: o fato de a produção, circulação e recepção das obras ficarem quase sempre restritas a uns poucos “iniciados”, capazes de transitar no chamado mundo da arte. Daí a busca pela ampliação do público e a preocupação com a comunicação da obra de arte, *“item sempre enfatizado nos períodos de desejo de integração da arte com a problemática social”* (AMARAL, 2003: 27).

Bandeiras como essas eram levantadas, por exemplo, pela *Art Workers Coalition*, que, dentre outras questões, lutava pela descentralização dos museus e pela criação de um dia de entrada gratuita, estratégias que visavam ampliar o acesso a esses espaços por parte daqueles menos favorecidos. Vale mencionar que a busca pela ampliação de público e a crítica ao isolamento das artes visuais também estão presentes nos coletivos brasileiros da atualidade. Como será mostrado ao longo do terceiro capítulo, muitos adotam estratégias nesse sentido, como a opção por atuar em locais e situações do cotidiano, a proposição de trabalhos que só se realizam através da participação do público e a criação de obras multiplicáveis e reproduzíveis.

O foco na ampliação de público não é, entretanto, a única maneira de se expressar uma preocupação social e política na arte. Refletindo sobre a relação entre o artista e seu entorno, Aracy Amaral questiona-se sobre quais as possibilidades de se reencontrar, em nosso tempo, uma função social para a arte. Ela descreve três caminhos (ou desafios): o primeiro seria

conseguir estabelecer uma comunicação com um público mais amplo; o segundo, fazer com que a produção artística reflita uma participação direta em seu contexto social; e o terceiro, fazer com que essa produção participe de uma eventual ou desejável mudança na sociedade (AMARAL, 2003: 25).

O segundo e o terceiro caminho descritos por Amaral aproximam-se da noção de arte ativista proposta pela crítica americana Lucy Lippard. Frequentemente envolvida com projetos de cunho ativista, a autora propõe uma diferenciação entre o artista político e o ativista, embora reconheça que ambos “[sejam] frequentemente a mesma pessoa”. Segundo ela, o artista político tende a ser socialmente *preocupado*, enquanto o ativista tende a ser socialmente *envolvido*. “O trabalho do primeiro é um comentário ou análise, enquanto a arte do segundo trabalha dentro de seu contexto, com a sua audiência” (LIPPARD, 1984: 349). A diferença entre os dois estaria, portanto, na atitude proativa do artista ativista em relação ao seu contexto. Trata-se não apenas de identificar, comentar, analisar ou questionar certas problemáticas, mas de participar, através de seu trabalho, da sua transformação.

Lucy Lippard (1984), ao longo do artigo *Trojan Horses: Activist Art and Power*, que trata das origens, características, objetivos e críticas endereçadas à arte de cunho ativista, evidencia o quanto esse tipo de manifestação está historicamente associado à formação de grupos. Nesse sentido, é interessante comentar alguns pontos em relação à arte ativista. Não apenas por sua relação histórica com a formação de grupos, mas também porque muitas das características expostas pela autora dialogam com questões identificadas nos grupos brasileiros de hoje. Dentre elas, destacam-se: o desejo de desmitificar a arte e de transformar o sistema em que ela opera; a preocupação com a acessibilidade da obra e com o modo como a produção atinge seu contexto e audiência; o foco no diálogo e no contato direto com o público; e a ênfase no processo.

Com origem no final dos anos 1960, a arte ativista surge em reação a “*visões simplistas da arte*”, que insistiam em trabalhar com categorias e meios artísticos fechados, bem como com noções bastante restritas sobre a atividade artística, sem dialogar com outros campos, como a música, o teatro, a filosofia e mesmo a política e a sociologia. O isolamento da arte era outro ponto atacado pelos ativistas. Segundo eles, apesar de o minimalismo e a arte conceitual haverem insistido em estratégias que criticavam a mercantilização e o elitismo das artes visuais, tais como a fabricação industrial das obras, no caso do minimalismo, e a desmaterialização, no caso da arte conceitual, ambos os movimentos não haviam conseguido “tirar a arte das galerias”, como propunham os ativistas (LIPPARD, 1984: 349-350). Era necessário, portanto, investir em outras estratégias, como a busca por um diálogo mais efetivo com o público e o envolvimento direto com causas sociais.

A visão é compartilhada por Julie Ault, artista, curadora e uma das fundadoras do coletivo *Group Material*. De acordo com ela, os ativistas “*buscaram reconectar a arte com um contexto cultural mais amplo, realizando trabalhos que funcionavam de forma explícita como uma crítica social*”⁸. Exemplo disso são as ações de protesto organizadas no final dos anos 1960 por grupos americanos como *AWC, Artists’ and Writers’ Protest, Black Emergency Cultural Coalition* e *Women Artists in Revolution* contra questões como a Guerra do Vietnã, o elitismo do mundo da arte e a ausência de mulheres, negros e outras minorias em exposições e coleções (LIPPARD, 1984: 350).

Nesse contexto, não se pode deixar de mencionar que os anos 1960 foram marcados no mundo ocidental pela eclosão de uma série de movimentos de contracultura ou de culturas alternativas, a exemplo do movimento hippie nos Estados Unidos, que rejeitava as normas e valores da sociedade de consumo. Da mesma forma, a década também foi palco de reivindicações sociais e culturais as mais diversas, como a luta pelos direitos das mulheres, os

⁸ Disponível em: http://www.guggenheimcollection.org/site/concept_Cultural_Activism.html (acesso em 10/04/2006).

protestos pacifistas contra a Guerra do Vietnã e as revoltas estudantis de maio de 1968 na França, cujas idéias se disseminaram pelo globo. Dentre os grupos ditos revolucionários ou contraculturais que participaram dos protestos franceses, estão os situacionistas, responsáveis pela base teórica do movimento (JACQUES, 2003). Movimentações sociais como essas tiveram importante influência sob a geração de artistas que iniciava suas atividades nos anos 1960.

Um dos agrupamentos ativistas de maior expressão no período, a *Internacional Situacionista (IS)*, formou-se na Itália, em 1957, reunindo poetas, escritores, críticos, cineastas e grupos como a *Internacional Letrista*, de Guy Debord, e o *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI)*. Em comum, o entendimento de que “*a prática artística era um ato político e que por meio da arte se poderia realizar a revolução*” (DEMSEY, 2003: 213). Nas palavras de Debord, tido como o fundador da *IS*, os situacionistas partiam da idéia de que era preciso mudar o mundo. “*Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados*” (DEBORD, 2003: 43).

Influenciada pelo Futurismo, pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo (o qual veio a ser questionado posteriormente), a *IS* rejeitava a sociedade de consumo e lutava contra a cultura do espetáculo, a alienação e a passividade da sociedade. Nesse sentido, os situacionistas entendiam que “*o principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura*” (JACQUES, 2003: 13).

Contra a arte entendida como mercadoria, os situacionistas propunham uma arte diretamente ligada à vida, coletiva e anônima, com foco no diálogo e na interação. Seu projeto maior era que todas as pessoas se tornassem artistas, ou seja, que fossem criativas e criadoras na construção de suas próprias vidas, o que geraria uma “*inflação multidimensional de*

tendências, experiências e escolas radicalmente diferentes”⁹. A idéia baseava-se no princípio da promoção de uma revolução permanente através da vida cotidiana. Daí o grande interesse dos situacionistas pela reflexão sobre a cidade. “*Eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral*” (JACQUES, 2003: 19).

Dentre as produções desenvolvidas pela IS, estão filmes, maquetes, panfletos, exposições, publicações (a mais importante foi o jornal *Internationale Situationniste*, publicado entre 1958 e 1969) e a “construção de situações”, definida por Debord como “*a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior*” (DEBORD, 2003: 54). Tratava-se de inserir, na seqüência cotidiana de situações fortuitas, indiferenciadas e insossas, situações potentes e plenas de vida, capazes de “*produzir sentimentos inexistentes anteriormente*” (DEBORD, 2003: 58).

Até 1972, quando o grupo se dissolveu, a IS chegou a contar com cerca de 70 integrantes – provenientes de países como Itália, França, Inglaterra, Alemanha, Holanda e Argélia –, que se reuniam por meio de conferências organizadas anualmente. Sublinha-se que, partindo de um projeto de revolução da vida cotidiana, a IS passou para um projeto de revolução política propriamente dita, produzindo diversos textos dedicados a temas como anticapitalismo e antiespetacularização.

Destaca-se que os situacionistas são apontados por muitos coletivos da atualidade, a exemplo do *Poró*, *Laranjas*, *GIA* e *Empreza*, como referência importante para a sua atuação. Dentre as questões retomadas por esses e outros grupos estão o interesse por trabalhar na cidade, a busca por uma relação mais direta e integrada com o público e a noção de “construção de situações”, que inspira as ações artísticas desenvolvidas por esses agrupamentos.

⁹ Em manifesto publicado no quarto número do jornal *Internationale Situationniste*, em 1960. Disponível em: <http://www.geocities.com/autonomiabvr> (acesso em 13/11/04).

Outros grupos surgidos nesse mesmo período e também marcados por uma postura ativista, conforme as noções de Lippard e Ault, são o americano *Group Material* (1979-1996), “cujos componentes questionavam não só o elitismo presente no mundo da arte, mas também no resto da cultura estabelecida” (CABELLO et CARCELLER, 2002: 23), e o canadense *General Idea* (1969-1994). Voltados inicialmente para questões ligadas ao meio artístico, os artistas do *General Idea* – A.A. Bronson, Felix Partz e Jorge Zontal – participaram de um verdadeiro processo de transformação do cenário artístico canadense, ocorrido entre os anos 1960 e 1980, como relata Bronson:

Há vinte anos não havia no Canadá um cenário para a arte, nem colecionadores, nem galeristas, nem mídia específica e nem tampouco museus. Como artistas, nos encontrávamos isolados tanto geográfica como culturalmente. (...) Não havia praticamente nenhuma instituição de suporte como as que encontramos normalmente em cenários de arte estabelecidos. Há vinte anos, como artistas, tivemos de construir não apenas o nosso trabalho de arte como também o tecido para um cenário artístico. Tivemos de iniciar as nossas próprias instituições, abrir nossas próprias galerias, publicar nossas próprias revistas e desenvolver nossas próprias redes de comunicação. Uma vez que não havia um mercado para arte, tivemos que desenvolver nossa própria razão de ser. O resultado dessa atividade não foi apenas o acúmulo de atividades, mas também a criação de uma rede de centros gerenciados por artistas de oceano a oceano. (BRONSON apud GROSSMANN, 2001: 356)

Originalmente publicado em 1987, o texto de Bronson nos fala de uma postura ativa por parte de artistas na transformação de seu contexto direto de atuação, o campo artístico. Como explica o integrante do *General Idea*, dada a precariedade do meio cultural em que viviam, foi necessário que os artistas se organizassem a fim de inventar seu próprio sistema: suas instituições, galerias, revistas e redes de comunicação. Vale sublinhar aqui o caráter marcadamente coletivo de tais ações, bem como o trânsito dos artistas nelas envolvidos por atividades que fogem à noção tradicional de artista, como a edição de revistas e a criação de galerias. O resultado desse processo, como afirma Grossmann, foi a criação de uma rede de centros dirigidos por artistas, que não só dinamizou a cena artística canadense, como deu

continuidade a um “*experimentalismo ou uma arte processual oriunda dos movimentos de vanguarda da arte moderna*” (GROSSMANN, 2001: 357).

Ainda em relação ao *General Idea*, destaca-se que os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, tais como instalações, vídeos e fotografias, eram realizados em parceria pelos integrantes, sendo assinados coletivamente. Outro ponto importante é que, a partir do final da década de 1980, a atuação do coletivo voltou-se principalmente para a crítica contra a epidemia da AIDS, tema que acabou por marcar sua produção.

Assim como no Canadá dos anos 1960, também nos Estados Unidos os artistas passaram a investir em projetos que iam além da criação de obras, propondo atividades voltadas à circulação de seus trabalhos. Junto à formação de grupos, Lippard refere o surgimento de outros projetos artísticos coletivos entre os anos 1960 e 1970, embalados pelo movimento de contracultura que se disseminou no mundo no mesmo período. Dentre eles, galerias em cooperativa, editoras, produtoras de vídeo, exposições, publicações e intervenções urbanas. Tais estratégias, segundo a autora, “*possibilitavam aos artistas continuar se manifestando e falando por eles mesmos na fria década de 1970*” (LIPPARD, 1984: 350).

Finalmente, a experiência do grupo *Fluxus* também é central para situar historicamente os coletivos de artistas brasileiros da atualidade. Tendo como referências o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo russo, a filosofia Zen e o trabalho de nomes como Erik Satie e John Cage, o grupo “*configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao status quo da arte*” (ZANINI, 2004: 11). Assumindo uma posição contrária ao sistema artístico da época, *Fluxus* problematizava até seus próprios meios de expressão (exposições, concertos, publicações, happenings, performances), considerados transitórios e temporários, “*até o momento em que*

as belas artes pudessem ser totalmente banidas (ao menos em suas formas institucionais) e os artistas [encontrassem] outra ocupação” (ZANINI, 2004: 12).

Liderado pelo artista George Maciunas, o grupo começou a atuar no final dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York, Tokyo e várias cidades alemãs, constituindo “*uma rede de artistas que se reuniam regularmente para apresentar concertos e exposições conjuntas de novas formas de arte que transgrediam os tradicionais limites entre os gêneros e manifestações artísticas*” (NOLLERT, 2005: 27). Dentre os integrantes, nomes como Dick Higgins, Yoko Ono, George Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell, Ken Friedman, Joseph Beuys, Shigeko Kubota, Yasunao Tone, Ben Vautier, entre muitos outros, sendo a maioria norte-americanos, europeus e japoneses.

A opção por uma “produção anti-individualizada” e a rejeição da obra de arte enquanto objeto único e acabado – ou enquanto bem não funcional a ser vendido para o sustento do artista – também estavam presentes entre as idéias defendidas pelo Fluxus. O que Maciunas pretendia, nas palavras de Zanini, era criar “*uma arte feita de simplicidade, antiintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais*” (ZANINI, 2004: 12). Em manifesto publicado em 1966, o artista chegou a declarar que o *Fluxus* abandonara definitivamente a distinção entre arte e não-arte.

Dentre as produções mais marcantes do grupo, estão os happenings ou concertos: atos cênicos de inspiração conceitual, em que se exploravam os sons produzidos por objetos cotidianos, associando-se elementos da música, do teatro, da poesia e do vídeo. Destacam-se ainda as edições das caixas *Fluxus*, que continham trabalhos e *objetos achados*; as experiências do grupo em arte postal; bem como suas publicações (ZANINI, 2004).

Quanto ao caráter político e social das atividades desenvolvidas pelo grupo, Ken Friedman afirma que “*Fluxus tem mais valor como idéia e como potencial para a mudança*

social do que como grupo concreto de pessoas ou como coleção de objetos” (FRIEDMAN apud ZANINI, 2004: 18). Da mesma forma, Maciunas escreveu em 1964 que os objetivos do *Fluxus* eram antes sociais que estéticos e podiam ser relacionados ideologicamente aos objetivos da *LEF* (HOME, 2004). Dentre seus planos, estava a intervenção direta em problemas sociais, propósito que, segundo Zanini (2004), contou com alguns avanços (principalmente no que diz respeito à crítica à condição da mulher na sociedade), mas não chegou a vingar. Embora o grupo já não exista mais – tendo se dissolvido a partir da morte de Maciunas em maio de 1978 –, muito acreditam que “*um ‘estado de espírito’ ou uma ‘atitude Fluxus’ não deixou de existir*” (ZANINI, 2004: 19-20).

1.3 Atividades artísticas coletivas no Brasil

A associação de artistas em torno de projetos comuns no Brasil não é um dado tão recente quanto se pode imaginar. Desde o início do século XX, verificam-se iniciativas coletivas variadas no país, muitas delas voltadas para a dinamização do circuito artístico local – seja no sentido de renovar a produção, de criar canais de diálogo entre os artistas ou de instituir novas instâncias de circulação para a arte. Nas décadas de 1930 e 1940, predominam as organizações do tipo formal, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro, direcionadas à promoção de debates e exposições. Os anos 1950, por sua vez, trazem os clubes de gravura, criados em diversos pontos do país e identificados com um projeto de engajamento social, além dos grupos ligados aos movimentos concreto e neoconcreto, surgidos em São Paulo e Rio de Janeiro. Já a segunda metade dos anos 1960 é caracterizada pela formação de agrupamentos ligados aos movimentos de vanguarda que caracterizaram o período. É somente no final dos anos 1970 e início dos 1980 que surgem no Brasil grupos de artistas voltados ao

trabalho em parceria e à realização de intervenções no espaço urbano, renunciando certas características dos coletivos de artistas brasileiros dos anos 1990 e 2000.

Como pontua o historiador Walter Zanini, “*o espírito de associação manifestou-se em sucessivas iniciativas dos artistas no decênio 30*”, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro (ZANINI, 1983: 579). Dentre as iniciativas criadas nesse período, destacam-se o *Núcleo Bernardelli*, a *Sociedade Pró-Arte-Moderna*, o *Clube dos Artistas Modernos*, o *Salão de Maio*, a *Família Artística Paulista*, o *Grupo Santa Helena* e o *Club de Cultura Moderna*. Embora possuíssem motivações e organizações bastante distintas, tais agremiações compartilhavam uma atitude propositiva em relação ao circuito artístico local, no sentido de buscar instituir novos espaços de circulação para a arte, ainda que inspirados em formatos tradicionais. Refletiam, assim, um certo desejo de dinamização do sistema das artes local e uma necessidade de somar esforços nesse sentido. De maneira geral, sua atuação era pautada pela promoção de eventos, tais como salões, conferências, debates, recitais e, sobretudo, exposições. Por certo, a organização de mostras coletivas parece ter sido a principal atividade das associações de artistas da década de 1930 no Brasil. Tais agrupamentos também funcionavam como fóruns de discussão e de difusão de idéias, além de constituírem importantes espaços para o intercâmbio de informações e conhecimentos entre os artistas. Na década de 1940, esse “espírito agregativo”, como define Zanini (1983), prossegue, principalmente em São Paulo, mas também em outros centros urbanos, sendo a fragilidade dessas organizações uma característica marcante.

Ressalta-se que tais associações não eram voltadas ao desenvolvimento de estilos artísticos, muito menos à realização de trabalhos em conjunto. Seus integrantes seguiam produzindo individualmente, muito embora o contato mais próximo com outros artistas muitas vezes tivesse influência em suas pesquisas. Esses primeiros agrupamentos também não possuíam programas ou manifestos, nem defendiam postulados específicos em relação à arte.

O que estava em jogo era, antes, a dinamização do circuito artístico através da organização de eventos como os descritos anteriormente. É nesse sentido que Frederico Morais (1989) entende essas associações como um elemento fundamental para a consolidação da arte moderna no Brasil, especialmente no estado de São Paulo. Da mesma forma, para Zanini (1983), tais agrupamentos tiveram um papel decisivo na renovação das artes no país, bem como na formação dos museus de arte moderna brasileiros.

Formado por jovens alunos da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o *Núcleo Bernardelli* (1931-1940) nasceu de uma insatisfação em relação à orientação de ensino da instituição e da busca por uma maior independência em relação a ela. Liderado pelo pintor Edson Motta, o agrupamento reunia artistas como Milton Dacosta, Ado Malagoli, Eugênio Proença Sigaud e José Pancetti. A iniciativa caracterizava-se por uma rigorosa dedicação ao aprendizado técnico e por um certo comedimento em relação à renovação. Apesar disso, o *Núcleo Bernardelli* “*não deixou de adquirir um sentido para o desenvolvimento da arte no Brasil na década de 30 (...) incentivando o estudo num meio pouco informado do movimento moderno internacional ou promovendo exposições de seus membros* (ZANINI: 1982: 580).

Já a *Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM)* (1932-1934), que reunia muitos dos artistas do primeiro Modernismo em São Paulo, como Lasar Segall, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral, foi formada com o objetivo de “*criar um ambiente mais propício aos artistas, que os incentivasse, alargando o seu contato com os amadores de arte e com o público em geral*” (ZANINI: 1982: 580). Dentre as atividades organizadas pela associação em seu curto período de existência, estão o “Carnaval na Cidade de SPAM”, a “Expedição às Matas Virgens da Spamolândia” e duas exposições coletivas, uma com obras de artistas da Escola de Paris, bem como dos membros da Sociedade, e outra dedicada a

artistas modernos do Rio de Janeiro, numa tentativa de aproximar as cenas artísticas das duas capitais.

Contraopondo-se abertamente ao “caráter elitista” da *Sociedade Pró-Arte Moderna*, o artista Flávio de Carvalho aliou-se aos colegas Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado para criar, um dia após a inauguração da *SPAM*, o *Clube dos Artistas Modernos (CAM)* (1932-1933). O Clube, que também funcionava em São Paulo, no prédio onde os artistas possuíam ateliê, era caracterizado por uma atitude mais independente e uma programação bem mais ativa que a da Sociedade (ZANINI, 1983). Além de promover o intercâmbio entre artistas e procurar defender os interesses da classe, o *CAM* organizava eventos variados, como exposições, conferências, debates, sessões com modelo vivo, apresentações de dança, teatro e recitais de canto e poesia. “*Enquanto durou, em seu idealismo cultural, o CAM foi reduto de experimentações e de interpenetrações dos saberes*” (MACHADO et ALVARADO, s.d.)¹⁰. Embora oponentes, tanto a *SPAM* quanto o *CAM* traduziram “*o êxito do associativismo como estratégia de atuação dos artistas na vida cultural do país ao longo da década de 1930 e [sinalizaram] uma atitude de independência em relação às instituições existentes no período*”, dentre elas, a Escola Nacional de Belas Artes¹¹.

Em relação ao *Salão de Maio* (1937-1939), que foi realizado pela primeira vez em 1937 e se repetiu por dois anos, Zanini destaca que o evento expressava a “*consciência da necessidade de intercâmbio com as novas correntes internacionais da arte*” (ZANINI, 1983: 584). Organizado em São Paulo, inicialmente por Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho, o *Salão* reunia uma grande quantidade de artistas locais ao lado de nomes estrangeiros, característica que antecipava a prática das *Bienais de São Paulo*. Todos os salões

¹⁰ MACHADO, Vanessa; ALVARADO, Daisy Peccinini. *CAM*. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/index.html#topo> (acesso em 29/05/2006).

¹¹ ITAÚ CULTURAL. *Clube dos Artistas Modernos – CAM*. Disponível em: http://www.itaucultural.com.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3754&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (acesso em 29/05/2006).

contavam ainda com atividades paralelas, como palestras e debates, além da publicação de catálogo. Traduzindo um certo espírito de competição com o *Salão de Maio*, criou-se, também em 1937, a *Família Artística Paulista* (1937-1940), responsável pela realização de três exposições, duas em São Paulo (1937 e 1939) e uma no Rio de Janeiro (1940). A iniciativa de instituir a Família foi de Paulo Rossi Osir, sendo que todos os integrantes do *Grupo Santa Helena* passaram a fazer parte dela desde a sua fundação.

Quanto ao *Santa Helena* (1934-194-), o grupo surgiu em meados de 1934, a partir da reunião de artistas que mantinham seus ateliês em um mesmo prédio, o Palacete Santa Helena, localizado no centro de São Paulo. Dentre eles, Francisco Rebolo e Mario Zanini, célula inicial do grupo, bem como Manoel Martins, Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi e Humberto Rosa. De origem social modesta, quase todos descendentes de famílias de imigrantes italianos, os participantes eram, na sua maioria, ex-alunos do Liceu de Artes e Ofícios ou mesmo autodidatas. A característica os diferenciava dos modernistas dos anos 1920 e era responsável, em parte, pelo pouco apreço conquistado inicialmente nos círculos mais eruditos (ZANINI, 1983). Como observa Zanini, o ambiente criado nos ateliês do *Grupo Santa Helena* era de troca constante. Os artistas compartilhavam conhecimentos técnicos de pintura e sessões de modelo vivo, decidiam em conjunto sobre o envio de obras a salões e ainda organizavam excursões de fim de semana aos subúrbios da cidade para pintar ao ar livre (IDEM).

Já o *Club de Cultura Moderna*, criado no Rio de Janeiro em 1935, tinha como principal atividade a publicação da revista *Movimento*, lançada no mesmo ano. Constituído não só por artistas plásticos, mas também por escritores, jornalistas e estudantes, o agrupamento colocava-se como uma alternativa de ação cultural na cidade, com forte caráter político (apoio à Aliança Nacional Libertadora) e desejo de ampliar o público de arte e cultura, “*intenção inusual para uma revista de cultura entre nós*” (Amaral, 2003: 47). No

manifesto da revista, o Club definia a difusão e a democratização das mais modernas noções e diretrizes das ciências e das artes como um de seus principais objetivos. “*O Club de Cultura Moderna entende que os benefícios do movimento cultural devem ser gozados por todos, sem distinções de nenhuma espécie, e é contrário a qualquer restrição da liberdade de pesquisas e de expressão do pensamento*”¹². A associação também foi responsável pela organização de conferências e exposições, sempre com a temática da preocupação social em primeiro plano.

Dentre os agrupamentos surgidos entre os anos 1930 e 1940, é interessante mencionar ainda aqueles formados por artistas de origem japonesa, como o *Grupo Seibi* (1935-1972) e o *Grupo 15* (1947-1948), ambos de São Paulo. Como uma espécie de desdobramento das duas associações, surgiu, em 1950, o *Grupo Guanabara* (1950-1959), um conjunto eclético de artistas criado pelo pintor Tikashi Kukushima, também na capital paulista. Sem fixar tendências rígidas ou defender uma corrente artística específica, o objetivo dos participantes era promover um espaço para o desenvolvimento de seus trabalhos, além de reunir esforços para a organização de exposições¹³.

Após os anos 1930 e 1940, outro momento marcado pela formação de associações de artistas no Brasil é a década de 1950, período em que proliferam no país os chamados clubes de gravura, a exemplo dos de Porto Alegre, Bagé, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, sendo criados também os históricos grupos *Ruptura* e *Frente*, engajados com os movimentos concreto e neoconcreto, respectivamente. Tais agremiações também eram caracterizadas por um certo desejo de dinamizar o sistema das artes local. Diferente dos agrupamentos formados nos 1930 e 1940, entretanto, essas associações eram criadas em torno de determinados ideários e postulados em relação à produção artística – seja no caso dos clubes de gravura,

¹² MOVIMENTO, REVISTA DO CLUB DE CULTURA MODERNA. Rio de Janeiro, maio de 1935: página de rosto.

¹³ ITAÚ CULTURAL. Grupo Guanabara. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3791 (acesso em 30/05/06).

vinculados a uma idéia de arte engajada, de forte cunho social e destinada às massas, seja no caso do *Ruptura*, que lançou o movimento concreto no país, ou do grupo *Frente*, que reuniu os neoconcretos do Rio de Janeiro.

Fundado por Carlos Scliar e Vasco Prado, o *Clube de Gravura de Porto Alegre* (1950-1956) contou com a participação dos artistas Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, também membros do *Clube de Gravura de Bagé*, criado em 1951. A agremiação teve como inspiração o *Taller de Gráfica Popular*, associação mexicana de artistas de esquerda que utilizava a arte como instrumento político. Em viagem à Europa em 1947, Carlos Scliar e Vasco Prado haviam tido contato com Leopoldo Mendez, dirigente do *Taller*. Daí a motivação para a criação do Clube porto-alegrense. Como ressalta Zanini, “*a unidade relativa que relaciona esses artistas deriva não apenas de sua atitude programática e da técnica comum (xilografia e linoleogravura), mas da predominante temática gauchesca que adotaram*” (ZANINI, 1983: 714). Com a proposta de produzir uma arte ao alcance do povo, através da utilização de temas populares e regionalistas, o *Clube de Gravura de Porto Alegre* combatia o abstracionismo das primeiras bienais, tido como uma manifestação cosmopolita e antinacional. Tal ideário era expresso na revista *Horizonte*, publicada pelo grupo entre 1951 e 1955. Ressalta-se que a organização manteve contato com outras regiões do país, tais como Recife e Rio de Janeiro, influenciando a criação de clubes com projetos semelhantes, “*porém menos ativos e duradouros*” (IDEM).

Na ponta oposta do ideário defendido pelos clubes de gravura, está o grupo *Ruptura* (1952-1959). Criado em São Paulo, o agrupamento foi responsável pela organização da mostra que lançou o movimento de arte concreta no Brasil, realizada no MAM da capital paulista, em 1952. Na abertura da exposição, os participantes distribuíram o *Manifesto Ruptura*, conclamando uma completa renovação da produção artística brasileira, que segundo o grupo não conseguia responder às profundas transformações sofridas pelo país. Como o

próprio nome indica, o *Ruptura* rompia com toda a arte produzida no Brasil até então, seja ela figurativa ou abstrata, propondo a adoção de postulados racionalistas para a produção (ALVARADO, s.d)¹⁴. Liderado por Waldemar Cordeiro, o núcleo era formado pelos artistas Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, que desde os anos 1940 vinham realizando experiências com a abstração. Enfatiza-se a influência que a *I Bienal de São Paulo* exerceu sob esse grupo de artistas, impactados com o trabalho dos construtivistas suíços, em especial o de Max Bill. Como assinala Zanini, o manifesto inaugural “*radicalizou no país a atitude de uma arte abstrata de severos princípios construtivos, diante das formas de representação do mundo exterior e dos sistemas livres de não-figuração*” (ZANINI, 1983: 655). Durante a década de 1950, outros artistas foram incorporados ao grupo, que começou a se dispersar por volta de 1959.

Já o grupo *Frente* (1954-1956), que reunia os artistas abstrato-geométricos no Rio de Janeiro, organizou sua primeira exposição em 1954, na Galeria IBEU, na capital carioca. Integraram a associação nomes como Alísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e César Oiticica. Diferenciando-se dos artistas paulistanos por defenderem uma maior liberdade em relação às teorias concretas, os membros do *Frente* não estavam interessados em seguir regras rígidas para a construção de suas obras. O principal postulado do grupo era, segundo o crítico Mário Pedrosa, justamente o respeito à liberdade de criação¹⁵. É essa independência com que os cariocas tomavam os postulados teóricos da arte concreta que vão ser criticadas pelos abstrato-geométricos de São Paulo.

Ao lado do *Ruptura*, o *Frente* organizou a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* no MAM de São Paulo e do Rio, entre o final de 1956 e o início de 1957. Foi nessa ocasião que começaram a se intensificar as discordâncias entre os artistas das duas cidades, culminando na

¹⁴ ALVARADO, Daisy Peccinini. *Ruptura*. Disponível em: <http://mac.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura> (acesso em 15/08/05).

¹⁵ ITAÚ CULTURAL. *Grupo Frente*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=336 (acesso em 30/05/06).

separação dos dois movimentos, em 1959, a partir do lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, por ocasião da *I Exposição de Arte Neoconcreta*, realizada no MAM do Rio (ZANINI, 1982). Quanto às diferenças entre os artistas concretos de São Paulo e os neoconcretos do Rio, Ronaldo Brito assinala que “*comparados aos agentes da arte concreta, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários e designers, os artistas neoconcretos eram quase amadores – por mais que projetassem transformações sociais a partir do seu trabalho, permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma*” (BRITO apud ZANINI, 1983: 656).

Dentre as iniciativas coletivas desenvolvidas nos anos 1950, destaca-se ainda o *Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife* (1952-1958). Criado por Wilton de Souza, Wellington Virgolino, Gilvan Samico, Ivan Carneiro e Abelardo da Hora, entre outros, o espaço permitia que tais artistas trabalhassem juntos e trocassem informações. A iniciativa funcionava como uma espécie de prolongamento da Sociedade, fundada em 1946 por Abelardo da Hora, Hélio Feijó e Ladjane Bandeira. O espaço recebia a visita de outros artistas e também acolhia aprendizes. Para angariar recursos, o *Atelier Coletivo* criou um Clube de Gravura, uma espécie de consórcio de gravuras em que os associados pagavam dez cruzeiros por mês para receber uma gravura mensal¹⁶.

Na segunda metade de 1960, observa-se no Brasil uma nova leva de agrupamentos artísticos, criados em meio aos movimentos de vanguarda que caracterizaram o período. Como lembra Maria Amélia Bulhões, em resposta ao crescente autoritarismo revelado pelo regime ditatorial que se instalara no país a partir do golpe de 1964, “*desencadeou-se (...) um movimento cultural de resistência democrática localizado principalmente nos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo*” em que se buscou a sensibilização da opinião

¹⁶ Informações obtidas em: MATOS, Adriana Dória; GUIMARÃES, Marco Pólo. *45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Recife, 2005, p. 163-164.

pública através de produções culturais (BULHÕES, 1990: 56). A intensa mobilização observada em diversos setores artísticos e intelectuais atingiu também o sistema das artes, verificando-se o desenvolvimento de movimentos de vanguarda, que “*tiveram predominantemente um caráter grupal, em suas movimentações e estratégias de ação*” (BULHÕES, 1990: 61). Dentre as características compartilhadas por esses movimentos, Bulhões ressalta: o desejo de renovação; a idéia de que a arte deveria estar integrada ao cotidiano, “*envolvendo o espectador e abandonando os espaços da parede e do pedestal*”; e a identificação com as vanguardas internacionais (BULHÕES, 1990: 59).

Nota-se que o segundo aspecto apontado aproxima-se das características identificadas nos coletivos brasileiros da atualidade, como será mostrado ao longo do terceiro capítulo. Outro ponto que também dialoga com os grupos atuais é a tentativa de promover uma abertura no sistema das artes, no sentido de estabelecer espaços para a nova produção e os novos artistas, “*utilizando estratégias de subversão das regras [desse sistema] (...) que envolviam, ao mesmo tempo, o questionamento da produção institucionalizada e também formas de ocupação das instituições legitimadoras*” (Bulhões, 1990: 57).

Quantos aos agrupamentos criados em meio aos movimentos de vanguarda dos anos 1960, vale mencionar: o grupo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU/USP), do qual faziam parte nomes como Sérgio Ferro, Ubirajara Ribeiro, Flávio Império e Maurício Nogueira Lima; o grupo neo-realista carioca, formado em 1966, por artistas que haviam se aproximado a partir da mostra *Opinião 65*, tais como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy e Carlos Vergara; e o *Grupo Rex* (1966-1967), criado em São Paulo por meio da abertura de um espaço expositivo, a *Rex Gallery and Sons*, e do lançamento de um jornal, o *Rex Time*. Integravam este último os artistas Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende e Nelson Leirner.

Em relação ao grupo neo-realista carioca, formado no Rio de Janeiro em meio às tendências realistas que emergiram no país na década de 1960, Daisy Peccinini Alvarado assinala que “*seus participantes (...) manifestavam evidente preocupação social, dispendo-se a obter ‘um novo contato com o público, principalmente jovem’, e tomando partido abertamente pelos seus ídolos, reproduzindo nas artes o que foi o cinema novo ou o ‘samba subversivo’*” (ALVARADO, 1999: 119). O afastamento dos grandes museus e galerias e a preferência por espaços independentes, bem como pela realização de eventos em praça pública, eram conseqüências desse posicionamento. Aberto a novas adesões, o grupo concebia-se como uma escola, buscando servir de estímulo às novas gerações. Segundo Alvarado, os neo-realistas “*reuniam-se em torno de um objetivo comum que era a ‘problemática comunicacional’ e o desejo de ‘levar o público a participar do próprio ato de criação artística’, enfatizando ‘a urgência de comunicação, de integração, público e obra’*” (ALVARADO, 1999: 120). É importante lembrar que o grupo contou com a adesão de Hélio Oiticica, que passou a expor junto com o núcleo inicial de artistas. Com a sua participação, os neo-realistas cariocas assumiram uma atuação de vanguarda no cenário artístico brasileiro, que culminou com o lançamento de um manifesto, a *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, e a organização da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em abril de 1967, no MAM do Rio de Janeiro. A mostra efetuava um balanço da arte brasileira de vanguarda do período, que, segundo Hélio Oiticica, em texto publicado no catálogo, possuía as seguintes características:

Vontade construtiva geral; Tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; Participação do espectador; Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; Tendências para proposições coletivas e conseqüente abolição dos ‘ismos’; Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA apud INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, 1994: 20).

Bulhões observa que, enquanto os neo-realistas cariocas e o grupo da FAU/USP apresentavam um comportamento politizado, demonstrando-se “*identificados com os projetos culturais democratizantes que emergiram na primeira metade da década de 60*” (BULHÕES, 1990: 62), o *Grupo Rex* não se pautou por preocupações sociais e políticas mais amplas, voltando-se, em primeiro lugar, à crítica do sistema das artes, seus valores e dinâmicas. Daí a organização de exposições, *happenings*, palestras e projeções de filmes no espaço criado pelo grupo, atividades que, assim como o *Rex Time*, buscavam atenuar certas deficiências identificadas no meio artístico da época. Nesse sentido, Alvarado entende que o grupo “*representou uma reação aos sistemas institucionalizados durante a década de 50, às bienais, ao Museu de Arte Moderna, às galerias e à crítica de arte dominante nos jornais*” (ALVARADO, 1999: 69). A iniciativa posicionava-se, ainda, contra o objeto artístico entendido como mercadoria, propondo a superação das categorias artísticas tradicionais e o desenvolvimento de manifestações antiarte. Com uma atuação marcada pela irreverência e pelo humor, esses artistas buscavam criar “*novas formas de comunicação com o público e [propunham] uma arte experimental que [fosse] sendo exibida à medida que desenvolvida*” (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 1994: 16). Tais características levaram Zanini a identificar traços em comum entre o *Grupo Rex* e o *Fluxus*, como a ênfase em uma “*arte de ação*” e o desenvolvimento de uma prática artística de caráter lúdico, “*agindo diretamente na vida através de uma ação ou da vivência de um ‘acontecimento’ mais ou menos improvisado*” (ALVARADO, 1999: 68).

Destaca-se ainda a experiência da *Escola Brasil* (1970-1974), um “centro de experimentação artística” criado em São Paulo por três ex-participantes do *Rex*, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, em conjunto com o artista Paulo Baravelli. A proposta da escola era alimentada por um espírito antiacadêmico, “*ancorado na idéia de que o aprendizado da arte [passava] sobretudo pela experiência no interior de ateliês, e não pelo*

ensino formalizado de história, técnicas e métodos”¹⁷. Sem disciplinas definidas, nem uma orientação fechada e unívoca, a formação dos alunos se dava a partir da experiência nos quatro ateliês da escola, dirigidos, cada um, por um dos idealizadores do projeto “*com base em diferentes enfoques e concepções, mas cujo funcionamento independente [pressupunha] a possibilidade de diálogo entre visões distintas*”¹⁸.

O final dos anos 1970 e início dos 1980 também foi marcado, especialmente na cidade de São Paulo, pelo surgimento de diversos grupos de artistas, geralmente formados por jovens profissionais e voltados à realização de propostas artísticas em espaços da cidade, tais como outdoors, viadutos, cruzamentos, ônibus, parques, túneis, muros e monumentos públicos. Vale citar, nesse sentido, núcleos como *Tupinãodá*, *Viajou Sem Passaporte*, *3NÓS3*, *Manga Rosa*, *CEXTU* e *d’Magrelos*. À exceção dos trabalhos desenvolvidos pelo *Tupinãodá* (1982-198-), cuja atuação era mais ligada ao *graffiti*, as intervenções urbanas criadas por esses agrupamentos destacavam-se pela ênfase na ação, em substituição à criação de objetos artísticos, pela efemeridade das propostas e pela utilização de materiais simples e baratos. Taisa Palhares lembra que, apesar das diferenças entre os grupos paulistanos da época, “*uniamos a visão de que o importante era recuperar a qualidade subversiva do gesto artístico, capaz de instaurar uma crise no estado de normalidade vigente, mediante a introdução de elementos estranhos em situações cotidianas*” (PALHARES, 2003: 15).

Observa-se que o contexto cultural em que esses agrupamentos foram criados caracterizou-se pelo desenvolvimento de outros movimentos no país – em áreas como a música, o cinema e a poesia – também preocupados em buscar novos espaços e meios de expressão. Identificados com a chamada “arte independente”, essas manifestações

¹⁷ ITAÚ CULTURAL. Escola Brasil. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=869&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (acesso em 05/05/06).

¹⁸ Idem.

procuravam criar uma alternativa ao mercado e aos tradicionais espaços de difusão engendrados pela indústria cultural. Como enfatiza Mário Ramiro, tais grupos de artistas surgiram “à procura de uma autonomia em relação ao circuito tradicional de artes visuais, representado pelas galerias e museus” (RAMIRO, 2004: 41). O artista sugere ainda uma relação entre a criação desses agrupamentos e a eclosão das primeiras grandes manifestações urbanas em prol da democracia, organizadas por estudantes e trabalhadores, principalmente em São Paulo e cidades vizinhas. Trata-se de movimentações que desde 1964 vinham sendo agressivamente reprimidas pela ditadura militar. “A emergência de grupos de intervenção urbana e a explosão do graffiti podem ser simbolicamente consideradas uma reapropriação dos espaços públicos, que coincide com o período crucial de transição política que marcou o fim da ditadura militar em meados dos anos 80” (RAMIRO, 2004: 43).

Ao lado dos artistas Rafael França e Hudinilson Jr., Ramiro integrou um dos grupos mais ativos do período, o 3NÓS3 (1979-1982), responsável pela realização de uma série de intervenções na cidade de São Paulo. Executadas clandestinamente durante a madrugada, as propostas eram quase sempre realizadas em locais de grande circulação de pessoas, tais como avenidas, praças e cruzamentos. Dentre suas produções, destacam-se *Interdição*, de 1979, em que várias faixas de plástico foram colocadas em cruzamentos próximos ao MASP, obstruindo o trânsito local e desafiando os motoristas a romper as inusitadas barreiras a fim de seguir seu caminho; *Ensacamento*, também de 1979, em que o grupo cobriu com sacos de lixo monumentos históricos da cidade; e *X-Galeria*, do mesmo ano, que consistiu em selar simbolicamente as principais galerias da capital paulista, colocando um grande “X” com fita adesiva na entrada dos espaços, acompanhado de um bilhete com a inscrição “*O que está dentro fica. O que está fora se expande*”. Ramiro assinala que, como as ações realizadas pelo grupo demandavam uma grande organização operacional, outros grupos que trabalhavam com

o mesmo tipo de proposta contribuía para a execução das intervenções. Havia, portanto, uma dinâmica de parceria e troca entre os agrupamentos do período.

A fim de divulgar e registrar suas efêmeras intervenções, o 3NÓS3 desenvolveu uma estratégia particular. Como os equipamentos de filmagem ainda eram relativamente caros na época e os artistas não dispunham de outros recursos para documentar suas intervenções afora a fotografia, a solução foi utilizar a mídia escrita e televisiva como instrumento de registro e divulgação. É por esse motivo que a execução dos trabalhos era sempre comunicada aos órgãos de imprensa através de telefonemas anônimos.

Formado originalmente pelos artistas Jorge Bassani, Chico Zorzeti, Carlos Dias e Márcio Prassolo, o *Manga Rosa* (1981-198-) também era voltado à realização de trabalhos no espaço urbano, utilizando-se primordialmente do outdoor como suporte para suas intervenções. “*Não utilizávamos a placa exatamente como um outdoor, mas como um espaço aberto onde propúnhamos leituras alternativas, já que o outdoor neste caso não podia ser decodificado como propaganda*” (BASSANI et ZORZETI apud BARROS, 1984: 50). Através da subversão do tradicional meio publicitário, a intenção do grupo era “*realizar experiências com a sensibilidade do homem da rua*”, trazendo para o seu cotidiano elementos insólitos e não usuais, capazes de causar um impacto e uma possível reflexão (IDEM).

Ligado inicialmente ao teatro, o *Viajou Sem Passaporte* (1978-198-) também se voltou ao desenvolvimento de trabalhos em espaços e situações da cidade. Despojando-se gradativamente de uma série de princípios, técnicas e conceitos relativos à atividade teatral, como a criação e o ensaio de um texto, o grupo passou a trabalhar com a construção do que chamou de “unidades de ação”: “*estruturas de jogos de criatividade e uso do corpo (...), que têm por objetivo fundamental abrir a possibilidade de você criar livremente sem barreiras de ordem externa, tipo [a] necessidade de transmitir alguma coisa*” (RAGHY, 1984: 116). A influência dadaísta é apontada pelos próprios integrantes do grupo e expressa no

questionamento de uma série de pressupostos ligados à atividade artística, tais como a própria noção de arte, bem como as de artista e sistema das artes. Para eles, todo mundo eram capaz de criar, “*na medida em que [se quebrassem] com todos os padrões estabelecidos, não se sabe por quem, no chamado campo da arte*” (IDEM). A crítica à obra de arte enquanto mercadoria vendável também era assumida pelo *Viajou Sem Passaporte*, cuja produção caracterizava-se pela ênfase na ação e o no processo em detrimento da produção de objetos.

Seus trabalhos constituíam, assim, verdadeiras performances coletivas em meio a espaços e situações cotidianas. Em uma delas, intitulada *Trajatória do Curativo*, os integrantes posicionaram-se em diferentes pontos de uma mesma linha de ônibus, todos portando um curativo no olho, de modo que, a cada parada, um passageiro machucado entrasse, ao mesmo tempo em que outro descesse do coletivo. A ação desenrolou-se ao longo de cerca de dez pontos. Na última parada, um dos integrantes mostrava aos passageiros um cartaz com um rosto desenhado e um curativo colado ao lado do título da ação e do nome do grupo. Outro trabalho, desta vez intitulado *Trajatória da Árvore*, consistia em dar voltas ao redor de uma árvore no centro da cidade, um integrante de cada vez e em intervalos de um minuto. Além de propostas como essas, o *Viajou Sem Passaporte* também realizava as chamadas “*intervenções de teatro*”, invasões de peças profissionais, em que os integrantes literalmente adentravam o palco, procurando gerar uma crise na encenação.

Destaca-se que as produções dos grupos *3NÓS3*, *Manga Rosa* e *Viajou Sem Passaporte*, marcadas por um espírito irreverente e experimentador, aproximam-se dos trabalhos realizados pelos coletivos surgidos no Brasil entre 1995 e 2005. Características como a diversificação dos espaços da arte, o desenvolvimento de propostas em colaboração, a realização de trabalhos que se inserem no cotidiano das pessoas, a ênfase na ação e a efemeridade das proposições permitem tomar tais agrupamentos como importantes precursores no país das experiências desenvolvidas pelos grupos brasileiros de hoje. Vale

indagar, no entanto, por que propostas desse tipo não se desenvolveram no mesmo período também no Rio de Janeiro, dada a proximidade entre as duas cidades e a efervescência cultural característica da capital carioca.

Finalmente, é importante mencionar outros três agrupamentos de artistas, criados no mesmo período em que os núcleos paulistanos, porém na cidade de Porto Alegre. Trata-se do *Grupo Nervo Óptico*, do *Espaço N.O.* e do *Grupo KVHR*. Formado por nomes como Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Carlos Pasquetti, o *Grupo Nervo Óptico* (1976-1978) surgiu a partir da realização de encontros em que os artistas trocavam idéias sobre suas produções e debatiam questões ligadas ao ambiente cultural do Rio Grande do Sul. Dentre as problemáticas abordadas, estava “o questionamento das possibilidades de atuação profissional e cultural em Porto Alegre, considerando o poder adquirido pelo mercado – no sentido de favorecer a difusão de obras mais ‘vendáveis’ –, na política cultural das instituições oficiais e distribuição de verbas públicas para o setor cultural” (CARVALHO, 2004: 30). Tais discussões geraram um manifesto, que atacava a condução das políticas culturais públicas com base na ideologia de mercado, e também um evento intitulado *Atividades Continuadas*, que consistiu em “dois dias de exposição de objetos, obras gráficas, fotografias, instalações, livros de artista, projeções, performances, ações e debates” (BARCELLOS, 2004: 18). Após o episódio, os signatários do manifesto seguiram realizando encontros que, além de acolher debates, “tinham quase sempre um forte teor criativo, onde se fotografava muito, documentando ações e atitudes improvisadas, caracterizadas muitas vezes pelo humor e jogos inventivos” (BARCELLOS, 2004: 19).

Nota-se que as produções desses artistas utilizavam-se quase sempre da fotografia, sendo marcadas pela ironia e pela irreverência. Como assinala Ana Maria Albani de Carvalho, uma das propostas centrais do *Nervo Óptico* era legitimar um conceito ampliado de arte no meio artístico local, identificado com um trabalho de pesquisa e experimentação “em

qualquer tipo de suporte, meio ou processo, inclusive a pintura, o desenho ou a gravura, desde que entendidos como constante investigação dos próprios limites” (CARVALHO, 2004: 35-36). Observa-se ainda que, embora o grupo já realizasse encontros periódicos desde meados de 1976, o nome *Nervo Óptico* surgiu apenas em 1977, quando os artistas passaram a publicar mensalmente um cartazete, trazendo a reprodução de uma obra inédita de um integrante do grupo ou de algum artista convidado. O periódico chegou a contar com treze edições, até a dissolução do grupo em meados de 1978.

O *Espaço N.O.* (1979-1982), por sua vez, reuniu dois ex-integrantes do *Nervo Óptico*, Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes, bem como os participantes do *KVHR* (1976-1980), Mário Ronhelt e Milton Kurtz, além de outros artistas, a exemplo de Karin Lambrecht e Heloísa Schneiders. Situado na Galeria Chaves, no centro de Porto Alegre, o espaço funcionava como um “centro alternativo de cultura”

(...) destinado à veiculação de variadas manifestações artísticas – seja no campo das artes visuais, através da arte-postal, arte-xerox, performances e instalações, em música, teatro, dança e literatura – promovendo intercâmbio com outros centros, organizando cursos, encontros e palestras sobre arte contemporânea. (CARVALHO: 2004: 49).

Nesse sentido, seus integrantes atuavam, ao mesmo tempo, como artistas, administradores e produtores culturais. Ana Maria Albani de Carvalho observa que, assim como no caso do *Nervo Óptico* – referido no próprio nome *Espaço N.O.* – a criação de um espaço alternativo multidisciplinar “*envolia o desejo de fazer circular informação sobre a produção artística chamada ‘experimental’, principalmente aquela que não obtinha respaldo junto ao mercado ou instituições culturais oficiais*” (CARVALHO: 2004: 51). Diferentemente do *Nervo Óptico*, no entanto, os idealizadores do *Espaço N.O.* conceberam a iniciativa com base em uma estrutura institucional, organizando-se por meio de estatutos e financiando o projeto a partir do apoio de artistas interessados.

Ainda em relação à coletivização da prática artística na arte brasileira do século XX, vale mencionar um fato marcante na década de 1980: a reunião de muitos artistas em torno de ateliês coletivos, dentre os quais se destacam a *Casa 7* (1982-1985), que reuniu em São Paulo nomes como Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez, e o *Ateliê da Lapa* (1984-1990), formado no Rio de Janeiro por Daniel Senise, Luiz Pizarro, Angelo Venosa e João Magalhães. Outro agrupamento desenvolvido nessa década é o grupo *A Moreninha*, criado no Rio de Janeiro, em 1987, por artistas como Barrão e Ricardo Basbaum. Dentre as principais preocupações do grupo, estava o combate a uma certa “acomodação mental e amolecimento de vontade”, que segundo “os moreninhos” caracterizavam a crítica de arte no Brasil da década de 1980 (DOCTORS, 2001). A primeira ação do grupo foi uma intervenção realizada durante uma conferência de Achille Bonito Oliva, no Brasil, em fevereiro de 1987, em que os integrantes distribuíram doces e vestiram orelhas de burro.

Os anos 1990, como será mostrado a seguir, também são marcados, no país, pelo desenvolvimento de diversas iniciativas coletivas de artistas, tais como a criação de espaços culturais, a edição de publicações, a organização de exposições e de outros eventos voltados à difusão e à reflexão.

2. Iniciativas coletivas de artistas no sistema das artes brasileiro 1990/2000

Os anos 1990 e o início dos anos 2000 são marcados, no Brasil e no mundo, pela proliferação de um número expressivo de iniciativas coletivas de artistas: projetos realizados por um conjunto de artistas em resposta a situações e demandas diversas, que assumem formatos variados e envolvem atividades como a realização de exposições, a promoção de eventos, tais como debates, palestras e oficinas, a formação de espaços culturais, a edição de publicações e a criação em parceria. Dentre as chamadas iniciativas coletivas, situam-se os grupos ou coletivos de artistas, que se diferenciam dos demais agenciamentos por envolverem o desenvolvimento de trabalhos artísticos em conjunto, ou seja, a autoria compartilhada ou a criação em parceria.

Tema central desta dissertação, tais grupos não serão abordados neste capítulo de maneira direta. Isto porque, de modo a contextualizá-los no panorama artístico nacional, esta etapa do trabalho apresentará exemplos de outras iniciativas coletivas realizadas entre os anos 1990 e 2000, discutindo suas relações com o sistema das artes. De forma indireta, portanto, serão trazidas questões essenciais para se refletir sobre os grupos atuais, tais como o contexto em que eles se desenvolvem e o próprio conceito de sistema das artes.

Uma das iniciativas coletivas mais destacadas ao longo dos últimos quinze anos é a organização de mostras. Dentre tais agenciamentos, destacam-se os projetos *Arte Construtora* (Porto Alegre/RS, 1994 e 1996), *Linha Imaginária* (São Paulo/SP, 1997), *Zona Franca* (Rio de Janeiro/RJ, 2001), *Inclassificados* (Rio de Janeiro/RJ, 2003) e *Orlândias* (Rio de Janeiro/RJ, 2001-2003); bem como as mostras *Remetente* (Porto Alegre/RS, 1998), *Casa* (Porto Alegre/RS, 2001), *Contemporão* (Porto Alegre/RS, 2004) e *Lord Palace Hotel* (São Paulo/SP, 2004).

O projeto *Arte Construtora* consistiu na ocupação dos espaços Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro (1994), Parque Modernista, em São Paulo (1994), e Ilha da Casa da Pólvora, em Porto Alegre (1996). As três experiências resultaram em exposições, concebidas em conjunto pelos artistas integrantes a partir da realização de trabalhos específicos para os locais ocupados e da apropriação do espaço como parte integrante das obras¹⁹. Já o *Linha Imaginária*, também voltado à organização de mostras coletivas pelo Brasil, não desenvolve suas exposições a partir da ocupação de espaços, ou seja, da criação de propostas específicas para esses locais. O programa congrega uma rede de mais de 400 artistas, sendo coordenado por Mônica Rubinho e Sidney Philocreon²⁰.

Realizada em 1998, no Espaço Cultural ULBRA, em Porto Alegre, a exposição *Remetente* teve seus integrantes selecionados a partir de uma rede de convites iniciada por um núcleo de seis artistas. Os seis participantes originais convidaram outros seis, que convidaram mais seis²¹. Os trabalhos foram realizados individualmente, sem que as propostas partissem do espaço expositivo. Por ocasião do evento, foram publicados uma revista e um catálogo, apresentando os trabalhos dos participantes. Já a mostra *Casa* foi realizada a partir da ocupação de uma casa prestes a ser demolida, apresentando trabalhos criados especialmente para os diferentes espaços da morada. Organizada por um grupo de artistas, a exposição foi realizada em 2001, paralelamente à III Bienal do Mercosul, em um bairro residencial de Porto Alegre²².

Outro exemplo de mostra coletiva organizada por artistas é o ciclo de exposições *Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia*, realizado entre os anos 2001 e 2003, no Rio de Janeiro, e concebido pelos artistas Ricardo Ventura, Márcia X e Elisa de Magalhães. As duas

¹⁹ Participaram das três edições do projeto os artistas Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Fernando Limberger, Jimmy Leroy, Lucia Koch, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky e Nina Moraes.

²⁰ Endereço eletrônico da iniciativa: <http://www.linhaimaginaria.hpg.com.br>.

²¹ Integraram o núcleo inicial da mostra os artistas Cleber Rocha das Neves, Elaine Tedesco, Fabiana Rossarola, Laura Fróes, Maria Helena Bernardes e Thelma Vaites, também responsáveis pela concepção do projeto.

²² O evento foi promovido pelos artistas Glaucis de Moraes, Lucas Levitan, Luciane Mello, Marcos Sari, Maria Paula Recena, Mariana Silva, Rachel Stolf e Rommulo.

primeiras edições do projeto aconteceram em uma casa no bairro de Botafogo, e a terceira foi realizada em um sobrado no bairro de São Cristóvão.

Organizado pelos artistas Rosana Ricalde e Felipe Barbosa em parceria com o Sesc/Rio, o projeto *Inclassificados* contou com a realização de duas mostras sob a curadoria da dupla de artistas, além da edição de um jornal, contendo textos de historiadores, antropólogos, críticos e artistas. A primeira exposição aconteceu no Espaço Bananeiras, no Rio de Janeiro, e a segunda foi apresentada nas cidades de Niterói, Nova Friburgo, Barra Mansa e Petrópolis.

Com um formato diferente dos eventos descritos até aqui, o *Zona Franca* contou com 51 edições ao longo de 2001, sendo realizado na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, sempre às segundas-feiras. “*Tratava-se de uma ocupação artística independente, espécie de exposição mesclada a serão performático, sem curadoria, sem regras*” (MONACHESI, 2003: 8)²³. É importante mencionar ainda as mostras *Contemporão*, realizada em 2004, em Porto Alegre, por um grupo de artistas em parceria com a curadora Gabriela Motta²⁴; e *Lord Palace Hotel*, organizada em São Paulo, também em 2004, pelo grupo Casa Blindada em conjunto com artistas e críticos de arte²⁵.

Outro exemplo de agenciamento coletivo que também se destacou ao longo dos últimos quinze anos é a constituição de espaços de difusão, voltados à produção, exibição e reflexão sobre arte. Nesse sentido, vale citar experiências como *Torreão* (Porto Alegre/RS, 1993)²⁶, *AGORA/Capacete* (Rio de Janeiro/RJ, 1999-2002)²⁷, *Alpendre* (Fortaleza/CE,

²³ Respondem pelo *Zona Franca* os artistas Deneir Martins, Jorge Duarte, Júlio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares.

²⁴ A mostra foi realizada no porão do Paço da Prefeitura Municipal. Participaram do projeto os artistas Adriane Vasquez, Cristiano Lenhardt, Cristina Ribas, Luiz Roque, Maria Paula Recena, Marcos Sari e Tiago Giora.

²⁵ A mostra leva o nome do local onde foi realizada: o prédio de um antigo estabelecimento do centro de São Paulo, o Lord Palace Hotel.

²⁶ O *Torreão* é coordenado pelos artistas Jailton Moreira e Elida Tessler. Criado em 1993, o espaço desenvolve exposições, cursos de orientação em artes visuais, debates e bate-papos. Endereço eletrônico: <http://www.artewebbrasil.com.br/torreao/torreaogeral.htm>.

²⁷ O Espaço *AGORA/Capacete* resultou da união dos núcleos *AGORA – Agência de Organismos Artísticos e Capacete Entretenimentos*, criados em 1999 e 1998, respectivamente. O primeiro era formado pelos artistas

1999)²⁸, *Espaço Experimental Rés do Chão* (Rio de Janeiro/RJ, 2002)²⁹, e *Ateliê_Laboratório* (São Paulo/SP, 2003)³⁰. Dentre os espaços de difusão, estão também algumas galerias concebidas e gerenciadas por artistas, tais como a *Obra Aberta* (Porto Alegre/RS, 1999-2002)³¹ e *A Gentil Carioca*³² (Rio de Janeiro/RJ, 2003).

A edição de publicações é outra estratégia desenvolvida coletivamente por artistas. Dentre as experiências identificadas, destacam-se a revista *item* (Rio de Janeiro/RJ, 1995)³³, a revista *O Ralador* (Rio de Janeiro/RJ, 2002)³⁴, o jornal *Planeta Capacete* (Rio de Janeiro/RJ, 2001-2003)³⁵, o livro *Premonitor* (São Paulo/SP e Porto Alegre/RS, 2003)³⁶ e o fanzine *meio* (Porto Alegre/RS, 2003)³⁷.

Concebido pelos artistas André Severo e Maria Helena Bernardes, o *Projeto Areal* (Porto Alegre/RS, 2001) também atua na edição de publicações. A iniciativa constituiu um programa de fomento e suporte à produção artística, que não apenas possibilita a realização de projetos por parte de artistas convidados, mas também registra os trabalhos propostos em

Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, enquanto o segundo era coordenado pelo artista Helmut Batista.

²⁸ O *Alpendre* reúne artistas e pesquisadores de áreas como artes plásticas, dança, teatro e literatura. Integram a iniciativa os artistas Eduardo Frota, Andréa Bardawil, Alexandre Veras, Beatriz Furtado, Sólon Ribeiro, Carlos Augusto Lima, Manuel Ricardo de Lima, Luis Carlos Sabadia e Alexandre Barbalho (PAIM, 2004: 21).

²⁹ O *Espaço Experimental Rés do Chão* é um projeto idealizado pelo artista Edson Barrus, que disponibiliza o seu apartamento no centro do Rio de Janeiro para proposições de artistas variados. O local também funciona como espaço de discussão.

³⁰ Criado em 2003, o *Ateliê_Laboratório* é uma iniciativa dos artistas José Spaniol, Marco Giannotti e Mario Ramiro em conjunto com a produtora Ana Helena Curti. Trata-se de um ateliê-escola, que oferece cursos de orientação em artes visuais, mostras de vídeo, encontros com artistas, apresentações musicais, entre outros.

³¹ Voltada à produção contemporânea, a galeria *Obra Aberta* foi concebida e administrada pelos artistas Carlos Pasquetti, Patrício Farias e Vera Chaves Barcellos. Localizava-se no centro de Porto Alegre.

³² Voltada à produção contemporânea, a galeria *A Gentil Carioca* foi criada pelos artistas Laura Lima, Ernesto Neto, Franklin Cassaro e Márcio Botner. Localiza-se na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: <http://www.agentilcarioca.com.br>.

³³ A revista *item* foi criada pelos artistas Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra e Raul Mourão, com o objetivo de reunir pensadores de diversas áreas, artistas inclusive, a fim de renovar o discurso crítico sobre a arte brasileira (BASBAUM, 2002).

³⁴ Com periodicidade irregular, a revista *O Ralador* é editada pelos artistas Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro.

³⁵ Voltado à promoção de um pensamento crítico sobre a arte contemporânea, o jornal *Planeta Capacete*, de periodicidade trimestral, foi uma iniciativa da *Capacete Entretenimentos*, organização coordenada pelo artista Helmut Batista. Endereço eletrônico da iniciativa: <http://www.capacete.net>.

³⁶ O livro *Premonitor* reúne trabalhos de 20 artistas brasileiros criados especialmente para as páginas da publicação. Lançado em São Paulo e em Porto Alegre, em maio de 2003, a organização do livro foi uma iniciativa dos artistas Mario Ramiro e Kátia Prates, responsáveis pelo projeto gráfico e edição do material.

³⁷ O *meio* apresenta, a cada edição, dez intervenções de artistas convidados, criadas especialmente para uma página da publicação. O fanzine é editado pelos artistas Marcos Sari e Daniele Marxs.

livros que compõem a série *Documento Areal*. Além dos dois idealizadores, já atuaram no programa os artistas Elaine Tedesco, Hélio Ferverza e Karin Lambrecht.

Assim como o *Areal*, o *CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte* (Belo Horizonte/MG, 2001) tem como objetivo fomentar atividades ligadas à produção contemporânea. O programa atua na realização de mostras, debates e ciclos de palestras, bem como na edição de publicações. A iniciativa é filiada ao *Rijksakademie Artist's Initiative Network (RAIN)*³⁸.

Outra iniciativa coletiva mapeada é a criação de grupos de estudo e reflexão sobre arte, como o *VISORAMA* (Rio de Janeiro/RJ, 1989-1994)³⁹ e o *Perdidos no Espaço* (Porto Alegre/RS, 1999). Este último, coordenado pela artista Maria Ivone dos Santos, foi concebido como uma atividade de extensão da área de Escultura do Instituto de Artes da UFRGS intitulada *Formas de Pensar a Escultura / Perdidos no Espaço*. Além de desenvolver atividades de estudo e discussão, o projeto também realiza intervenções e publicações.

Vale destacar ainda a publicação de manifestos, a exemplo do *APIC! - Artistas Patrocinando Instituições Culturais*, concebido pelos artistas Maria Lucia Cattani e Nick Rands (Porto Alegre/RS, 2001). O manifesto denuncia a falta de fomento institucional à produção artística e o fato de, muitas vezes, as instituições realizarem eventos custeados com verba dos próprios artistas.

Embora apresentem formatos extremamente variados, as iniciativas coletivas de artistas trazem em comum uma busca por uma maior autonomia em relação às instâncias tradicionais do sistema das artes visuais, ao desenvolverem projetos em sintonia com as pesquisas, reflexões e modos de trabalho dos artistas participantes. Em muitos casos, tais

³⁸ Endereço eletrônico: <http://www.ceia.art.br>.

³⁹ Os principais participantes do grupo *VISORAMA* foram, segundo Basbaum (2002), Analu Cunha, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares.

iniciativas traduzem, ainda, um certo questionamento em relação a determinadas dinâmicas de produção, circulação e legitimação desse sistema, embora não constituam uma negação ao circuito de arte tradicional. Nesse sentido, antes de apresentar algumas reflexões sobre os possíveis significados de tais iniciativas na contemporaneidade, é importante examinar o conceito de sistema das artes visuais, discussão que também fundamentará a análise em relação aos coletivos de artistas brasileiros da atualidade.

2.1 Considerações sobre o sistema das artes visuais

Uma das principais contribuições à noção de sistema das artes é a teoria dos campos de Pierre Bourdieu, cuja premissa central é a de que a sociedade é estruturada de acordo com leis gerais de funcionamento que regem seus diferentes campos – dentre eles o artístico –, passíveis de serem analisadas independente das características particulares dos indivíduos envolvidos. Conforme mencionado no primeiro capítulo, o campo artístico é constituído por um sistema de produção e circulação de bens simbólicos, entendido como “*o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos*” (BOURDIEU, 2001: 105). Tais instâncias correspondem aos agentes ou instituições que conformam o campo artístico “*na medida em que nele [sofrem] efeitos ou que nele os [produzem]*”, tais como museus, galerias, artistas, críticos, curadores, galeristas, entre outros (BOURDIEU, 2000: 31). Nesse sentido, enfatiza-se que uma das principais contribuições da noção de Bourdieu é a superação das pretensões de autonomia da arte.

Modelo semelhante é apresentado por Néstor García Canclini, que também crítica a noção de autonomia da arte, identificando três momentos envolvidos no processo artístico: a

produção, a distribuição e o consumo das obras. Tais momentos são articulados a partir de quatro elementos que atuam na formação do que ele define como “fato estético”: o artista, a obra, o intermediário e o público. Segundo o autor, os quatro componentes interagem entre si e nenhum precede necessariamente ao outro. Embora trabalhe com categorias fechadas e monolíticas, sem levar em conta as particularidades dos sujeitos reais envolvidos nas relações por ele descritas, o modelo tem o mérito de reivindicar o papel crucial do público e dos intermediários (pessoas e instituições que mediam a relação entre as obras e o público) no chamado processo artístico, ou seja, na própria concepção das obras. *“Mesmo quando o artista for individual e sua criação preceder à contemplação, o sujeito da obra não pode ser considerado isoladamente, separado das condições histórico-sociais que o levaram a compor ou pintar de tal modo, por exemplo, diferenciando-se do espectador”* (CANCLINI, 1984: 64).

A teoria de Bourdieu também embasa a noção de Maria Amélia Bulhões a respeito do sistema das artes visuais, definido pela autora como o *“conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”* (BULHÕES, 1990: 17)⁴⁰. Da mesma forma que Bourdieu (2001), Bulhões assinala o fato de esse sistema ser dotado de uma história, uma lógica e uma estrutura própria, ao mesmo tempo em que enfatiza o seu caráter dinâmico e sua permanente sujeição a demandas e pressões externas, sejam elas de ordem política, econômica ou social.

Canclini e Bulhões também se aproximam de Bourdieu⁴¹ ao enfatizarem o fato de o sistema das artes estar historicamente associado à função de “distinção social das elites”, conferindo status àqueles aptos a nele transitar de modo a diferenciá-los daqueles que não

⁴⁰ A autora utiliza o termo “sistema das artes plásticas” e não “sistema das artes visuais”. Entende-se, entretanto, que ambos são correlatos, sendo o termo “artes visuais” mais usualmente empregado na atualidade.

⁴¹ Ver p. 30 do presente trabalho.

possuem os códigos e instrumentos de apropriação específicos para tal. A operação não só reafirmaria, como justificaria, no plano simbólico, a dominação exercida pelas elites no plano político e econômico.

Vale mencionar que o interesse pela distinção proporcionada pelo sistema é tido como um dos fatores fundamentais a determinar o caráter elitista das artes visuais. Bulhões (1990) acrescenta que a função de distinção social vem se mantendo ao longo da história, ainda que o sistema das artes tenha sofrido transformações importantes – principalmente a partir da atuação das vanguardas históricas, nas duas primeiras décadas do século XX, e das novas vanguardas, nos anos 1960 –, que introduziram mudanças não só nas concepções estéticas da época, como também nas formas de circulação e consumo dos bens artísticos.

É importante assinalar que as considerações de Bulhões também incorporam a teoria de Howard Becker (1982) sobre os chamados “mundos da arte”. Assim como Bourdieu e Canclini, o autor ressalta a existência de um conjunto de indivíduos e instituições em interação na produção de bens culturais artísticos e articulados em um sistema de relações que envolve a produção, circulação e consumo desses bens. Becker difere das concepções dos outros autores, entretanto, na medida em que enfatiza a cooperação entre os diferentes agentes como um dos traços mais marcantes dos “mundos da arte”. A noção distancia-se do conceito de campo artístico, de Bourdieu, bem como de sistema das artes, de Bulhões, visto que estes enfatizam as lutas pelo poder presentes em seu interior.

Destaca-se que as abordagens de Becker, Bourdieu e Canclini, bem como o conceito proposto por Bulhões, não incorporam qualquer concepção ou discussão sobre a noção de sujeito na contemporaneidade. Até em função do momento histórico em que suas teorias são produzidas – a de Bourdieu na década de 1970, as de Canclini e Becker nos anos 1980 e a de Bulhões no ano de 1990 –, tais autores embasam suas reflexões na idéia de classe, identificando grupos de indivíduos que assumem posições semelhantes dentro do sistema.

Sendo assim, tomam os diferentes sujeitos envolvidos nos processos por eles descritos como agentes, como se estes só existissem enquanto agenciadores de determinadas ações. A concepção sugere a existência de um campo de disputas estruturado segundo regras claras e previsíveis, que dotam os diferentes indivíduos e instituições de papéis fixos, estáveis e bem delimitados, sem levar em conta as complexidades, ambivalências e contradições que caracterizam as relações reais entre os sujeitos.

Nesse sentido, é interessante analisar a compreensão de Anne Cauquelin em relação ao domínio artístico, descrito por ela como uma rede: *“um sistema de ligações multi-polares, ao qual pode ser ligado um número não definido de entradas, podendo servir cada ponto da rede geral de saída para outras micro-redes”* (CAUQUELIN, s.d.: 51). O principal ponto da teoria de Cauquelin é que, para compreender as dinâmicas do domínio artístico, no caso específico da arte contemporânea, é necessário inscrevê-lo em um mundo pautado pelo desenvolvimento acelerado de novas tecnologias e meios de comunicação, cada vez mais rápidos e interconectados. A autora ressalta, assim, a internacionalização do domínio artístico na atualidade, em que grandes mostras, feiras internacionais, órgãos transnacionais e, claro, veículos de comunicação geram uma intensa circulação de informações sobre a produção artística entre as mais diversas partes do globo.

É a partir dessa idéia que a autora descreve tal domínio como uma rede onde estão imbricados diferentes atores, agindo de acordo com as ligações que possuem ou estabelecem – em maior ou menor número, mais ou menos diretas – com diferentes atores da mesma rede. Os mais ativos, segundo a autora, são aqueles mais conectados, que dispõem, portanto, de uma grande quantidade de informações fornecidas pelo conjunto do sistema. Trata-se dos intermediários – ou produtores, como prefere chamar Cauquelin –, responsáveis por receber, transmitir e fabricar informações dentro da rede.

Ao caracterizar o domínio artístico como uma complexa trama de relações, a autora atenta para o fato de que a arte contemporânea desestrutura a seqüência linear “produção-produto-distribuição-recepção”, evidenciando a inapropriação de esquemas desse tipo para explicar o percurso das produções artísticas na atualidade (CAUQUELIN, 1996: 20). Cauquelin agrega, ainda, duas características ao seu modelo. Em primeiro lugar, o efeito de anelção, ou seja, o caráter circular da rede, que a torna um sistema repetitivo e redundante, em que os destinatários são sempre os próprios produtores da rede, pouco importando os que não fazem parte dela (o cidadão comum ou o público em geral). E, em segundo lugar, a saturação de informações provocadas por essa circularidade, que faz com que seja necessário renovar permanentemente o sistema, multiplicando suas entradas, ou seja, absorvendo novos artistas, teóricos e suas produções.

É importante ressaltar que o modelo proposto por Cauquelin (1996) evidencia o papel decisivo dos intermediários da rede na construção daquilo que se entende por arte contemporânea. Tal noção, segundo a autora, constrói-se dentro dessa trama de relações, fora das qualidades próprias da obra. Compreensão similar é trazida por Nathalie Heinich, para quem “*o que faz uma obra de arte contemporânea é a sua inserção na rede da arte contemporânea*” (HEINICH, 2003: 10). Tal rede, apelidada pela autora de “mundo da arte contemporânea”, é composta pelos artistas, de um lado, e pelos intermediários de outro. Segundo ela, é preciso fazer parte desse mundo de fronteiras bastante definidas para que os objetos de fato existam enquanto obras e assim constituam os limites e balizas daquilo que se entende por arte. Nesse sentido, as concepções de ambas as autoras contrapõem-se à tese central das estéticas modernas de que o artístico se realiza, essencialmente, na obra de arte.

A noção de Cauquelin também se aproxima da posição de Bulhões (1990) a respeito do modo como a qualidade e o valor das obras são definidos no sistema das artes.

Somente o diálogo constante entre artistas, críticos e outros participantes do ambiente artístico tem conseguido ratificar regularmente critérios de julgamento e sua aplicação. A qualidade e valor das obras são, assim, definidos através das estruturas institucionais dentro das quais se insere a produção, distribuição e consumo da arte. (BULHÕES, 1990: 15)

Observa-se que, se os intermediários do sistema das artes – aqueles responsáveis pela circulação e legitimação das obras – vêm assumindo uma posição crucial nesse circuito, isto não se dá, entretanto, em detrimento da atuação dos artistas. Até porque os papéis desempenhados pelos diferentes agentes e instituições dentro do sistema não são tão estanques como sugere Bulhões (1990). Conforme será discutido adiante, muitos artistas vêm investindo em papéis que fogem à estrita produção de obras, atuando como curadores, editores e diretores de instituições, para citar alguns exemplos, o que os faz transitar por outras posições e funções dentro do mesmo sistema das artes.

Desse modo, a fim de discutir as iniciativas coletivas de artistas desenvolvidas no Brasil nos anos 1990 e 2000, vale identificar os diferentes agentes e instituições em interação no sistema das artes brasileiro. São eles: artistas, coletivos de artistas, curadores, galeristas, historiadores, críticos, produtores culturais, professores de arte, jornalistas especializados, administradores de instituições voltadas às artes visuais, museus, centros culturais, galerias, bienais, salões, prêmios, escolas de arte, programas de residência, produtoras, programas de pós-graduação, espaços culturais independentes, publicações independentes e espaços específicos nos meios de comunicação (sites, revistas, cadernos culturais).

O conjunto é estabelecido com base no conceito de sistema das artes visuais proposto por Maria Amélia Bulhões (1990) a partir das contribuições de Pierre Bourdieu e Nestor García Canclini. Reitera-se, porém, a crítica realizada anteriormente às concepções de tais autores, no sentido de elas não abarcarem uma discussão sobre a noção de sujeito na contemporaneidade, alicerçando suas reflexões na idéia de classe, o que envolve uma

compreensão moderna de sujeito, possuidor de uma identidade fixa, unificada e estável. A limitação fica clara quando tomamos, por exemplo, a noção de artista na contemporaneidade, cujo trânsito por diferentes posições dentro do sistema das artes denota uma identidade aberta e fragmentada. Entende-se necessário, portanto, levar em consideração as contribuições dos estudos culturais a respeito do descentramento do sujeito pós-moderno, que resultou, como defendem Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (2005), no entendimento da noção de identidade como entidade aberta, fragmentada, ambivalente, contraditória e em constante processo de construção. Embora esses aspectos não sejam desenvolvidos pelo presente estudo, por não fazerem parte do interesse central da pesquisa, é importante que eles sejam levados em conta na análise das relações entre os diferentes indivíduos que compõem o sistema das artes.

Nesse sentido, enfatiza-se que tanto os agentes quanto as instituições que integram tal sistema não ocupam sempre as mesmas posições nessa rede de relações, o que faz com que os processos de produção, difusão e recepção não sejam realizados de forma estanque sempre pelos mesmos atores. Não há, portanto, uma correlação fixa entre um determinado agente e o papel ou as relações que ele estabelece dentro do sistema. Em outras palavras, acredita-se que um crítico ou um curador, a partir de uma leitura específica de uma obra ou conjunto de obras, também pode exercer a função de produtor dentro do sistema. Da mesma forma que um artista, ao escrever sobre arte, organizar exposições ou montar uma galeria, pode atuar na circulação e legitimação das produções. Nesse sentido, até mesmo um espectador, ao se aproximar de propostas artísticas que só se completam a partir da vivência que se tem delas, também pode atuar como produtor. Tal entendimento é crucial para se compreender as iniciativas coletivas de artistas desenvolvidas no país ao longo dos últimos quinze anos, dado o trânsito dos artistas nelas envolvidos por diferentes posições dentro do sistema das artes.

Outro ponto importante a ressaltar é que o sistema das artes não possui fronteiras tão bem delimitadas como supõe Heinich (2003), nem é tão soberano na nomeação do que é arte

em uma dada sociedade, como defende Bulhões (1990). Concorde-se com a idéia de Bernard Lafargue de que “*o próprio da arte é criar lugares estéticos sempre novos, que relembram ao homem que ele não pode habitar o mundo a não ser como poeta*” (LAFARGUE, 2000-2001: 95). Em outras palavras, entende-se que não é o mundo da arte que, enquanto totalidade, define os “lugares da arte”. É a própria arte que cria lugares estéticos renovados que relembram ao homem a potencialidade da arte na vida. Como define Lafargue, “*toda a arte da obra é criar o seu lugar, o seu meio e o seu mundo*” (LAFARGUE, 2000-2001: 93).

Acompanhando esse pensamento, o artista e pesquisador Helio Ferverza parte das reflexões trazidas pelo colega norte-americano Allan Kaprow⁴² para discutir o que ele chama de “arte que não se parece com arte”, ou seja, produções que avançam nos espaços do mundo, inserindo-se em locais, objetos e situações consideradas não-artísticas, de modo a provocar uma maior permeabilidade entre espaços artísticos e não-artísticos, a ponto de confundir tais lugares quase que completamente. Esses trabalhos confirmam a idéia de que o espaço das produções artísticas “*não coincide necessariamente com o espaço, as concepções e os valores estabelecidos por instituições e mercados*” (FERVENZA, 2004: 5), sendo exatamente essa não-correspondência que permite à produção artística extrapolar constantemente os seus contornos socialmente estabelecidos, ampliando os limites da própria noção de arte. É a partir dessa compreensão que Ferverza propõe uma distinção entre as produções “que se parecem com arte” e aquelas “que não se parecem”. Enquanto as primeiras estão inseridas no campo hegemônico⁴³ da arte e possuem um certo tipo de circulação social e econômica – passível de ser apreendida a partir da noção de sistema das artes proposta por Bulhões, por exemplo –; as

⁴² Em artigo intitulado *A Verdadeira Experimentação*, Kaprow faz uma distinção entre “arte que se parece com arte” e “arte que se parece com a vida”. A primeira, inscrita dentro da principal corrente da tradição da história da arte ocidental, “*considera que a arte é separada da vida e do restante*”, enquanto a segunda, desvinculada da grande tradição ocidental, “*considera que a arte está em ligação com a vida e com o restante*” (KAPROW apud FERVENZA, 2004: 7).

⁴³ Toma-se o conceito de hegemonia da forma como ele é abordado pelos Estudos Culturais Britânicos, sendo entendido como os processos pelos quais um grupo social que tenha atingido o comando do poder econômico consegue também obter uma liderança legítima e uma autoridade social, política e cultural em relação à sociedade civil e ao Estado, por meio de processos em constante negociação (SILVA, 1999).

segundas se interessam por uma atuação em situações e espaços fora do campo hegemônico da arte, estabelecendo, portanto, “*outro circuito ou outra forma de circulação, outros desenvolvimentos ou relações sociais*” (FERVENZA, 2004: 6), que possivelmente irão compor os ingredientes para novas conformações e interpretações em relação ao sistema das artes.

Levando-se em consideração que as produções artísticas que constituem o objeto desta pesquisa correspondem, na maioria das vezes, à segunda tipologia descrita por Ferverza, ou seja, a produções que avançam no espaço do mundo, inserindo-se em contextos não-artísticos e atuando através da vida social, entende-se que a noção de sistema das artes proposta por Bulhões não consegue sustentar, por si só, a reflexão proposta nesta dissertação. Isto porque, ao estabelecer os processos e agentes envolvidos no sistema das artes, responsabilizando-os pela definição dos padrões e limites da arte, o conceito acaba por abarcar apenas aquelas produções que já estão inseridas no campo hegemônico da arte, possuindo dinâmicas de produção e circulação conhecidas e determinadas.

Colocam-se, aí, alguns questionamentos importantes: Como se dá a relação das produções “que não se parecem com arte” com o sistema das artes? Não serão elas, na maioria das vezes, absorvidas por esse sistema? Se forem absorvidas, é possível que elas atuem na sua transformação ou ampliação? Embora tais questões não possuam respostas únicas e definitivas, é a reflexão sobre suas possíveis respostas que alimenta o presente trabalho.

Por fim, é fundamental sublinhar a posição que o público em geral ocupa – ou deixa de ocupar – no sistema das artes, do modo como ele é tomado pelos autores apresentados. Em todos os modelos referidos, aqueles que não possuem os códigos e instrumentos de apropriação específicos para se aproximar da produção artística de uma dada sociedade e em um dado período – os chamados não iniciados – são posicionados fora do sistema das artes. Segundo Cauquelin, por exemplo, os cidadãos comuns até são convidados para o espetáculo,

mas o que está em jogo é, em primeiro lugar, fazer com “*que se apercebam da arte e da arte contemporânea, independentemente do que eles próprios podem pensar*” (CAUQUELIN, s.d.:67). Em outras palavras, aqueles que estão fora da rede e que, portanto, não possuem conexões com seus atores, apenas tomam conhecimento da existência do sistema, sem possuir qualquer ingerência sobre seu funcionamento. Cria-se, como analisa Heinich (2003), uma impossibilidade de se relacionar com as obras propostas pelo mundo da arte – ou mesmo transitar dentro dele –, a menos que se possuam informações suficientes a seu respeito. Tal impossibilidade serve, de acordo com Bourdieu (2001), Canclini (1984) e Bulhões (1990), como um competente instrumento de distinção social, capaz de agregar à dominação política e econômica exercida pelas elites, uma dominação de ordem simbólica.

Tal compreensão baseia-se na idéia de que existe uma maneira mais “acertada” de se relacionar com os trabalhos de arte: aquela condizente com a história, os saberes e as dinâmicas do sistema. Todas as demais possíveis – relacionadas, por exemplo, com as vivências do espectador em outros campos da sociedade – são descartadas, visto que o indivíduo se encontra fora desse sistema. Trata-se, por um lado, de superestimar as experiências e saberes daqueles que transitam no sistema das artes; ao mesmo tempo em que se subestimam – ou simplesmente desconsideram-se – as leituras que se possam fazer da produção artística a partir de posições não absorvidas pelo sistema. Desse modo, tal concepção parece incorporar a mesma lógica de distinção social que ela mesma se propõe a criticar.

O presente trabalho parte de uma premissa diferente, ao considerar que é possível se relacionar com trabalhos de arte das mais variadas maneiras, sem que haja, necessariamente, um domínio dos códigos e instrumentos de apreensão abalizados pelo sistema das artes. Isto porque o “encontro” entre a produção artística e o espectador não pode ser isolado de todo o

contexto que o cerca, visto que, nesse momento, são mobilizados outros discursos⁴⁴ além daqueles trazidos pelo sistema das artes visuais – discursos esses constituídos através do posicionamento do sujeito em outras práticas sociais e culturais – que também vão atuar na produção de leituras. Enfatiza-se que tal compreensão parece sustentar as ações de ampliação de público e de crítica ao caráter elitista das artes visuais propostas pelos coletivos de artistas brasileiros de hoje, conforme será discutido no terceiro capítulo.

2.2 Entre a precariedade e a profissionalização do circuito

Já em 1997, o crítico Martin Grossmann (2001)⁴⁵ identificava no país um movimento de formação de parcerias artísticas voltadas à organização de exposições, publicação de revistas, manutenção de ateliês coletivos e criação de fóruns paralelos de discussão. O interessante é que, segundo o autor, as parcerias eram realizadas não necessariamente por uma afinidade conceitual ou de estilo, mas como estratégia para vencer certas barreiras impostas pela precariedade do sistema das artes local. O que estaria em jogo seria a criação de um “contexto” para a arte contemporânea no país, ou seja, a invenção de estratégias que possibilitassem aos artistas produzir e fazer circular arte no Brasil.

De fato, a complexa trama de relações que vem impulsionando o desenvolvimento de iniciativas coletivas de artistas no país ao longo dos últimos quinze anos ainda está por ser delineada. Sendo assim, buscamos apontar alguns fatores relacionados ao processo. Um

⁴⁴ A partir das reflexões propostas por autores identificados com os Estudos Culturais Britânicos, a noção de discurso pode ser definida, em termos gerais, como “*um processo social de produção de sentidos possíveis, dos quais um texto específico escolhe alguns que aparecerão como ‘significados preferenciais’ e que serão confirmados, reelaborados e/ou rejeitados pelas audiências*” (MARINO, P., CAPPARELLI, S., ALBUQUERQUE, F., KIELING, C., 1999: s.p.).

⁴⁵ GROSSMANN, Martin. Arte Contemporânea Brasileira: À Procura de um Contexto. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 200. Texto originalmente publicado em *Trilhas*, v.6, n.1, Campinas, 1997.

aspecto significativo parece ser o chamado enxugamento do Estado e sua progressiva abdicação do papel de patrocinador direto de áreas como a educação, saúde e cultura. O processo, que reflete a expansão do pensamento liberal e de um sistema de economia de mercado, não é uma especificidade brasileira. Trata-se de um modelo gestado nos Estados Unidos e na Inglaterra, a partir das políticas neoliberais implementadas pelo presidente Ronald Reagan e pela primeira-ministra Margaret Thatcher, respectivamente, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, que se expandiu por diversos países do mundo ocidental ao longo das décadas seguintes.

A questão é bastante complexa, e sua discussão mais aprofundada extrapola os limites e interesses do presente texto. Entretanto, é importante ressaltar que, no caso do Brasil e da área específica da cultura, o afastamento do Estado se deu sem que ele houvesse, de fato, ocupado esse território anteriormente, o que trouxe conseqüências ainda mais graves para a área cultural, como afirma a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho.

Este processo [de afastamento do Estado no fomento a áreas como a da cultura] que culmina no “Estado enxuto”, no caso do Brasil em geral e de suas várias regiões em particular, alcançou as instituições referenciais para o campo artístico – tais como museus e centros culturais – em uma situação muito desfavorável. Dito em outras palavras, o Estado “se retirou” de um território que ainda não havia ocupado de modo efetivo, “enxugou” o que nunca fora regado. O resultado pode ser percebido nos dias atuais, com a grande maioria das instituições públicas no campo da arte sobrevivendo em condições precárias quanto às possibilidades de desenvolver projetos autônomos, de qualidade e com a continuidade necessária nas áreas de formação da cultura. (CARVALHO, 2004: 33).

A autora identifica o processo de retração do Estado e a precariedade institucional vigente no país já no final da década de 1970 como fatores importantes a impulsionar a criação do grupo *Nervo Óptico*, em 1977, e do *Espaço N.O.*, em 1979, ambas iniciativas realizadas em Porto Alegre a partir do agenciamento coletivo de artistas.

Por certo, a dificuldade de estabelecer estratégias de fomento à produção artística, bem como atividades de pesquisa e reflexão sobre essa produção, vem restringindo a atuação de

muitas instituições públicas à organização de mostras coletivas, não raras vezes financiados com recursos dos próprios artistas, como aponta o manifesto *APIC!*. As lacunas deixadas por esse ambiente institucional precário e o desejo de supri-las acabam funcionando, como sugere o artista e pesquisador Luis Andrade (2004), como uma espécie de “tubo de ensaio” para o surgimento de iniciativas coletivas de artistas. O autor pontua uma série de projetos desenvolvidos no Rio de Janeiro, a partir do final dos anos 1990 e início dos 2000, tais como o grupo *Atrocidades Maravilhosas* e a agência *AGORA/Capacete*, relacionando-os a certas mudanças ocorridas no sistema das artes visuais brasileiro durante os anos 1990. Dentre elas, a extinção da Funarte e seus espaços de atuação; o investimento em exposições “blockbusters” por parte do Museu Nacional de Belas Artes, que trouxe ao país mostras de grandes mestres como Rodin, Monet e Dali, em detrimento do apoio a projetos nacionais; e as dificuldades enfrentadas pelo MAM-RJ, que fizeram com que sua agenda “*passasse por períodos ora ociosos, ora desprestigiados, com trocas relativamente rápidas de direção artística*” (ANDRADE, 2004: 129). O autor ressalta que as mudanças no quadro institucional carioca tiveram conseqüências ainda mais graves para o circuito artístico, em função de o mercado de arte não oferecer uma sustentação adequada à produção local.

Observa-se que os pontos apresentados por Andrade em relação ao circuito carioca estão intimamente ligados a mudanças ocorridas no panorama nacional na mesma década. Nesse sentido, vale lembrar o desmantelamento da estrutura institucional vigente no país em 1990 – e dos equipamentos da área da cultura em particular –, levado a cabo pelo governo Fernando Collor (1990-1992). Além de transformar o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura, o governo extinguiu órgãos fundamentais para o setor, como a Fundação Nacional da Arte (Funarte), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A medida trouxe conseqüências desastrosas para o campo da cultura no país, que perduraram ao longo de vários anos.

Ainda que o Ministério da Cultura, a Funarte e o IPHAN tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores – Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) –, tendo se criado, em 2001, um novo órgão voltado à produção cinematográfica, a Agência Nacional do Cinema, tais organismos passaram a atuar em uma realidade diferente, a de um Estado enxuto, que já não tinha o patrocínio direto como sua principal política de financiamento à cultura. Isto porque é durante o governo FHC que se amplia no país o uso das leis de incentivo à cultura. Refere-se tanto à Lei Rouanet⁴⁶, de âmbito nacional, quanto às leis de incentivo estaduais e municipais, criadas a partir de 1994 com base no modelo oferecido pela primeira. Trata-se de mecanismos que concedem incentivos fiscais a empresas patrocinadoras culturais, conjugando recursos públicos e privados no apoio à produção artística. Nesse sistema, o papel do Estado fica restrito à aprovação de projetos, concessão de incentivo fiscal e avaliação dos resultados. Isto porque, após submeterem seus projetos aos órgãos públicos responsáveis, são os próprios artistas e produtores culturais que se encarregam de buscar patrocínio junto à iniciativa privada ou às empresas estatais.

Observa-se que as leis de incentivo, associadas à estabilidade econômica que o país conquistou a partir do Plano Real, proporcionaram um crescimento bastante expressivo da oferta de bens culturais no cenário brasileiro durante os anos 1990. Para se ter uma idéia do que o aumento significou, entre 1994 e 1997, a oferta de produções cresceu cerca de 898%, possibilitando, por exemplo, a realização das megaexposições apresentadas pelo Museu Nacional de Belas Artes⁴⁷.

Vale lembrar, no entanto, que embora tais leis tenham estimulado uma retomada considerável da produção cultural brasileira, elas vêm sendo alvo de críticas importantes. O

⁴⁶ A Lei Rouanet foi criada em 1991 a partir da revisão da Lei Sarney, de 1986. Primeira no país a conceder incentivos fiscais ao patrocínio de atividades culturais, a Lei foi sancionada pelo presidente José Sarney, com base em um anteprojeto que tramitava no Congresso Nacional desde o início dos anos 1970.

⁴⁷ MOISÉS, José Alvaro. *Os Efeitos das Leis de Incentivo*. Disponível em: <http://www.minc.gov.br/textos/olhar/efeitosleis.htm> (acesso em 07/05/2006).

principal argumento é que as leis de incentivo não conseguem dar conta da diversidade de projetos existentes no país, visto que o financiamento das atividades é condicionado a interesses de mercado, ou seja, à possibilidade de o investimento gerar retornos financeiros à empresa apoiadora, geralmente obtidos por meio de visibilidade. A lógica acaba prejudicando aqueles projetos de cunho mais experimental, que geralmente não conseguem atrair grandes somas de público, ou mesmo aqueles propostos por artistas mais jovens, que normalmente ainda não conquistaram reconhecimento no circuito. Outra questão polêmica diz respeito à possibilidade concedida pelas leis de incentivo às grandes empresas de investirem suas deduções fiscais em institutos ou fundações que, embora sem fins lucrativos, pertencem às próprias firmas investidoras. Tal recurso permite que as empresas desenvolvam seus próprios projetos culturais, patrocinando-os através de incentivo fiscal, em detrimento do apoio que poderiam fornecer a iniciativas independentes. Por fim, é importante mencionar a crítica ao fato de cerca de 80% do montante captado anualmente via Lei Rouanet ficar concentrado no sudeste do país, em especial nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, deixando apenas 20% para ser rateado entre as demais regiões⁴⁸.

As considerações expostas até aqui permitem situar o sistema das artes brasileiro no cenário cultural nacional da década de 1990. Destaca-se, entretanto, que, ao abordar tal sistema, é necessário considerá-lo também em relação com o contexto internacional. Como ressalta Tadeu Chiarelli (1999), a partir dos anos 1980, uma nova geração de artistas – que inclui nomes como Jac Leirner, Rosângela Rennó e Nuno Ramos – passou a estabelecer um diálogo extremamente frutífero com a produção internacional, rompendo com o desejo de criar uma arte em sintonia com uma “identidade nacional” de modo a fundar o que o autor chama de “arte brasileira internacional”. Trata-se de uma produção que se desenvolve em

⁴⁸ Idem.

íntimo contato com a cena artística mundial, refletindo, por assim dizer, as dinâmicas de troca, mobilidade e comunicação próprias de uma sociedade globalizada.

Enfatiza-se, nesse sentido, que a criação de iniciativas coletivas de artistas nos anos 1990 e 2000 não é uma particularidade brasileira, sendo observada em realidades tão distintas quanto as de Cuba, Argentina, Rússia, Alemanha, Estados Unidos, Dinamarca, Chile, Costa Rica, Turquia, Índia e Senegal. Um indicador interessante da presença de agenciamentos coletivos no panorama internacional é a XI Documenta de Kassel, realizada em 2002, onde cerca de 15% dos expositores constituíam grupos de artistas.

Dentre as iniciativas internacionais identificadas, vale citar: *Grupo de Arte Callejero* (Buenos Aires, Argentina, 1997), *Escape Program* (Moscou, Rússia, 1999)⁴⁹, *Superflex* (Copenhagem, Dinamarca, 1993)⁵⁰, *Oda Projesi* (Istambul, Turquia, 1997)⁵¹, *Critical Art Ensemble* (Estados Unidos, 1986)⁵², *Huit Facettes* (Dakar, Senegal, 1996), *TEOR/ÉTICA* (São José, Costa Rica, 1999)⁵³, *Espacio Aglutinador* (La Habana, Cuba, 1994), *Galeria Metropolitana* (Santiago do Chile, Chile, 1998), *Trama* (Buenos Aires, Argentina, 2000)⁵⁴, *Park Fiction* (Hamburgo, Alemanha, 1994)⁵⁵, *Raqs Media Collective* (Nova Deli, Índia, 1991)⁵⁶.

Ao fenômeno apontado por Chiarelli quanto à internacionalização da arte brasileira, soma-se a popularidade que a produção nacional conquistou no circuito internacional a partir da década de 1980, quando começou a chamar a atenção de críticos, curadores e galeristas estrangeiros, passando a circular, cada vez mais, em museus, feiras de arte, revistas especializadas e centros culturais nos variados cantos do mundo. O crescente interesse pela arte contemporânea brasileira, é importante sublinhar, também está relacionado ao debate

⁴⁹ Ver <http://www.escapeprogram.ru>.

⁵⁰ Ver <http://www.superflex.net>.

⁵¹ Ver <http://www.odaprojesi.com>.

⁵² Ver <http://www.critical-art.net>.

⁵³ Ver <http://www.teoretica.org>.

⁵⁴ Ver <http://www.proyectotrama.org>.

⁵⁵ Ver <http://www.parkfiction.org>.

⁵⁶ Ver <http://www.raqsmediacollective.net>.

mundial em torno do multiculturalismo, bem como à busca por novos produtos a fim de abastecer um mercado de arte global.

Ainda em relação ao sistema das artes brasileiro nos anos 1980, destaca-se que esse sistema passou por mudanças importantes ao longo da década, “*conseqüência de uma tentativa de profissionalização definitiva do circuito de arte local e, sem dúvida, do período de redemocratização do país*” (CHIARELLI, 1999: 36). Tais transformações tiveram como conseqüência a criação de uma rede de museus e espaços culturais, que passaram a desempenhar um papel inédito no sistema das artes nacional, modificando de forma decisiva as formas de “aparecimento público da arte”, como destaca Sônia Salzstein.

Foi do adensamento dessa malha de instituições (envolvendo um formidável processo de profissionalização do mundo da arte, assim como uma ultra-especializada redivisão do trabalho cultural) que resultou nos anos 1990 um meio artístico cada vez mais empenhado em acelerar e otimizar a circulação de exposições e, em contrapartida, cada vez menos atento ao processo de constituição dos trabalhos e à sua singularidade formal. (SALZSTEIN, 2001: 394-395)

Os processos de profissionalização e de redivisão do trabalho cultural mencionados pela autora tiveram como conseqüência um incremento do papel do curador e do produtor cultural no sistema das artes brasileiro durante a década de 1990, bem como o surgimento de toda uma gama de profissionais envolvidos na organização de exposições: arquitetos, cenógrafos, assistentes de curadoria, assistentes de produção, museógrafos, montadores, entre outros. A mudança está relacionada ao papel que as grandes mostras e eventos de arte passaram a assumir no cenário artístico nacional durante os anos 1990, criando um intenso circuito de exposições itinerantes e propiciando

“(...) uma aproximação do mundo da arte com o mundo dos negócios, não mais restrita à compra e venda de obras, mas envolvendo significativa captação de recursos, via patrocinadores e investidores públicos e/ou privados, grandes campanhas publicitárias e uma maior diversificação e especialização na organização, montagem e divulgação destes verdadeiros mega-eventos artísticos” (Paim, 2004: 154).

Os pontos mencionados por Salzstein e Paim tratam de uma institucionalização e profissionalização do sistema das artes brasileiro, observadas sobretudo no sul e sudeste do país, e identificadas com a nova política de financiamento da cultura apoiada nas leis de incentivo fiscal, que favoreceram o desenvolvimento de dois processos: o surgimento de um número expressivo de instituições de arte, quase sempre geridas pelas próprias empresas investidoras, a exemplo do Centro Cultural Banco do Brasil, Fundação Iberê Camargo, Bienal do Mercosul, Itaú Cultural, Santander Cultural, Caixa Cultural e Instituto Tomie Ohtake; e a criação de um circuito de eventos e exposições centrado especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro. Ressalta-se que a institucionalização e profissionalização do circuito quase não se fizeram sentir na maior parte das regiões brasileiras, visto que, de maneira geral, tais processos apenas incrementaram as instâncias de difusão do sistema das artes no centro do país, investindo em novos equipamentos culturais que intensificaram e otimizaram a circulação de exposições, sem que se atentasse para as carências de uma rede pública institucional extremamente precária, muito menos para o fomento à produção artística.

Por certo, tais processos estão relacionados à constituição de um mercado de eventos e exposições artísticas no Brasil, que reflete uma aproximação do mundo da arte com o mundo dos negócios, como sugere Paim (fato que, como se sabe, está longe de ser uma novidade), revelando uma valorização da circulação em detrimento da produção. Nesse sentido, concorda-se com Nelson Brissac quando ele afirma que os últimos anos testemunharam uma inversão de prioridades, sendo *“todos os projetos que têm a ver com desenvolvimento de repertório processual (...) desprivilegiados em favor da exposição de objetos já existentes”* (BRISSAC, 2003: s.p.)⁵⁷. Enfatiza-se que tal realidade está intimamente relacionada ao panorama artístico internacional, que, ao longo das últimas décadas, vivenciou uma multiplicação ainda mais expressiva de suas instâncias de circulação, tais como museus,

⁵⁷ BRISSAC, Nelson. Dois Pontos. In: *Item: Revista de Arte*, n.6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003. Disponível em: <http://ultraarte.incubadora.fapesp.br/portal/Members/klllyx/Dois%20pontos.doc> (acesso em 08/05/06).

centros culturais, feiras de arte, bienais e revistas especializadas, de modo a também privilegiar os processos de circulação em detrimento dos de produção.

2.3 Em busca de um contexto

Os fatores apresentados até aqui ajudam a contextualizar o surgimento das iniciativas coletivas de artistas apresentadas no início do capítulo, visto que muitas delas são desenvolvidas em resposta às insuficiências apresentadas pelo sistema das artes brasileiro, conforme apontado anteriormente. Tais insuficiências se traduzem na ausência de políticas efetivas de fomento à criação artística, na pouca atenção à produção de caráter mais experimental, no engessamento que caracteriza as principais instâncias de difusão do país e na precariedade observada na maioria das instituições públicas.

Em alguns casos, essas questões são tomadas como alvo direto de iniciativas coletivas de artistas, a exemplo do manifesto *APIC!* e de alguns coletivos de artistas que serão abordados mais adiante. Em outros casos, esses fatores parecem funcionar mais como um “tubo de ensaio”, como sugere Andrade, para o desenvolvimento de agenciamentos coletivos. É o que também sustenta Ricardo Resende: *“Percebe-se que este circuito [o circuito alternativo, nas palavras do autor] toma forças em algumas cidades como saída para uma possível apatia institucional oficial que fomentaria a cultura local”* (RESENDE, 2001: 47).

Vale lembrar que a crítica e o questionamento em relação às políticas culturais e aos espaços tradicionais de arte não dizem respeito somente ao setor público, mas ao sistema das artes como um todo, aí incluídas as galerias de arte e instituições geridas por organizações privadas. Como observa a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho em relação à emergência do grupo *Nervo Óptico* e do *Espaço N.O.*, no final da década de 1970, em Porto

Alegre, a atuação do mercado “*no sentido de promover obras, artistas e eventos mais facilmente comercializáveis e aptos a transformarem-se em boas fontes de lucro*” também estava na pauta dos questionamentos levantados pelas duas iniciativas (CARVALHO, 2004: 32).

É claro que a realidade dos dias atuais difere bastante daquela encontrada nos anos 1970, quando as propostas artísticas mais contemporâneas mal começavam a ser absorvidas pelas instituições e galerias brasileiras, especialmente em regiões afastadas do eixo Rio-São Paulo. Outra diferença importante é o fato de que, naquela época, o país ainda vivia sob o regime da ditadura militar. Ainda assim, a questão levantada por Carvalho é elucidativa do momento atual, dado que os artistas ainda se ressentem do fato de o mercado seguir apostando muito pouco em propostas mais experimentais e de difícil aceitação comercial. Passados mais de vinte e cinco anos, o problema segue sendo apontado pela artista Vera Chaves Barcellos, uma das idealizadoras do *Nervo Óptico*, *Espaço N.O.* e galeria *Obra Aberta*, em relação ao circuito de arte gaúcho. “*Elas [as galerias] não arriscam. De vez em quando, algumas até trabalham com arte contemporânea, mas em geral investem mais em arte moderna, que é o que garante a venda*”⁵⁸.

O fato de os agenciamentos coletivos constituírem uma espécie de resposta à falta de ousadia ou mesmo à inoperância das instituições é igualmente apontado por Basbaum.

Em geral, as instituições não conseguem se organizar no sentido do fomento, de ter verbas para possibilitar a produção de trabalhos novos ou de um pensamento novo, no nível de um laboratório, de uma experimentação, de uma publicação, ou da construção de leituras e discussões. (...) Frente a isso, parece-me que esses agrupamentos de artistas procuram assumir a responsabilidade da produção e da fomentação da obra de arte, procurando criar mecanismos nos quais a prática do agenciamento da obra não esteja separada de sua produção e da produção de um pensamento a ela ligado. (BASBAUM, 2003: 108-109)

⁵⁸ Em depoimento à revista *APLAUSO* n. 68, ano 7. Porto Alegre, 2005: 28.

Entende-se que os agenciamentos coletivos não refletem, porém, apenas um desejo de preencher certas lacunas deixadas por um sistema institucional precário, como se fosse necessário apenas ativar certos agentes e instituições, ora inativos, de um sistema das artes exemplar. Os agenciamentos coletivos vão além. Buscam reinventar as instâncias de produção e difusão desse sistema, evidenciando uma postura propositiva em relação a ele. Refletem um desejo e atuam no sentido de estabelecer dinâmicas de produção, discussão e divulgação de seus trabalhos em maior sintonia com essa produção e com os processos e idéias que elas envolvem. Como lembra Luisa Duarte, “*é óbvio o descompasso entre grande parcela da produção artística (experimental, múltipla, em processo) e o formato de ‘eventos’ cada vez mais exigido pela instituição, seja ela o museu ou a galeria*”⁵⁹. Isto porque, embora muitas propostas contemporâneas não sejam voltadas à criação de objetos, privilegiando, antes, o processo, o conceito ou a experiência que podem propiciar, a maior parte das instituições de arte segue pautando suas estratégias expositivas na idéia de *showroom*, ou seja, na exibição de objetos de arte.

Em sintonia com as exigências de um mundo regido pela lógica de mercado – em que o principal patrocinador da cultura já não é mais o Estado, mas os grandes bancos, as operadoras de telefonia e as estatais⁶⁰ –, os eventos culturais assumem dimensão de espetáculo e fachada de evento publicitário, sendo concebidos e organizados cada vez mais segundo as mesmas premissas que regem os negócios das empresas. Assim, a busca por organizações menos centralizadoras, hierárquicas e burocráticas – e o que é muito importante, mais flexíveis e abertas à experimentação – pode ser vista como um reflexo desse descompasso entre certas produções artísticas contemporâneas e os contornos que os eventos culturais vêm assumindo na contemporaneidade.

⁵⁹ DUARTE, Luisa. O risco dos coletivos. In: *Revista Trópico* (<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>, capturado em 26 de junho de 2004)

⁶⁰ Observa-se que o Estado deixa de ser o grande patrocinador direto da cultura no país, mas segue patrocinando-a de forma indireta, através da isenção fiscal oferecida pelas leis de incentivo e do patrocínio conferido pelas empresas estatais.

Nesse sentido, vale lembrar que os agenciamentos coletivos tendem a exigir um tipo de compromisso por parte dos artistas diferente daquele exigido pelas instituições tradicionais. Refere-se a um compromisso que não é estabelecido a partir de horários ou tarefas a serem cumpridas, mas a partir de um comprometimento pessoal ou de um “compromisso de vida”, como afirma Basbaum (2003), em sintonia com as dinâmicas de trabalho e interesses dos artistas envolvidos. É por esse motivo que o autor entende as organizações de artistas como mais do que a simples criação de alternativas de trabalho ou de uma forma de atuação possível no circuito de arte tal como ele está estabelecido.

Esta movimentação pode ser um indício da necessidade de invenção de uma outra organização dos artistas para pensar a produção da sua obra, para pensar suas questões de trabalho frente ao ambiente do circuito de arte e à economia do novo capitalismo, ao arranjo do mundo globalizado, isto é, frente a esse grande circuito de arte que se vê hoje como hiper-institucionalizado, movimentando uma economia significativa. (...) Seria interessante até pensar esses centros como (...) algo que aponta para uma reformatação do circuito de arte no Brasil. (BASBAUM, 2003: 101).

Apontando para uma reformulação do circuito de arte, ou pelo menos para a sua ampliação, entende-se que os agenciamentos coletivos refletem, como sugere Basbaum, uma tomada de consciência por parte dos artistas acerca da trama institucional do sistema das artes, das formas de condução e inserção de seu trabalho no circuito e da importância do discurso sobre as obras. Tais manifestações assinalam, assim, “*uma reflexão [por parte dos artistas] sobre o papel do artista e seu lugar frente ao tecido social e ao circuito*” (BASBAUM, 2003: 112).

Basbaum acrescenta que a proliferação de iniciativas coletivas de artistas responde também à hiperinstitucionalização e profissionalização do circuito de arte brasileiro ocorrida ao longo dos anos 1980 e 1990, que em muitos casos deixou o artista em segundo plano, ressaltando o papel de figuras como o galerista e o curador. “*Como se a sua função [a do artista] fosse apenas produzir algo demandado (...), sem absolutamente problematizar essa*

demanda” (BASBAUM, 2003: 112). A fim de superar esse modelo – que se aproxima daquele descrito por Cauquelin (s.d.), onde o papel do artista enquanto produtor de informações é suplantado pelo dos intermediários – e resgatar um certo “poder de ação”, os artistas estariam, assim, lançando mão de estratégias variadas que ultrapassam o seu papel tradicional enquanto produtores de obras de arte e deslocam sua posição dentro do sistema das artes.

Concorda-se com Basbaum quando ele menciona a institucionalização e a profissionalização do circuito artístico brasileiro como um dos fatores a impulsionar o agenciamento de estratégias coletivas voltadas à produção e à circulação dos trabalhos. Enfatiza-se, nesse sentido, que os processos descritos pelo autor estão intimamente relacionados ao formato de evento cultural cada vez mais empregado pelas grandes galerias e instituições, o qual não consegue acolher certas propostas artísticas desenvolvidas na contemporaneidade, conforme comentado anteriormente. Basta mencionar, por exemplo, os trabalhos realizados pelo *Projeto Areal*, que nem sempre resultam em objetos acabados passíveis de serem expostos. Daí a solução encontrada pelos artistas de documentar suas experiências por meio de relatos publicados em livros.

Entende-se, no entanto, que a profissionalização do circuito artístico brasileiro também pode ter favorecido a formação de agenciamentos coletivos no sentido de proporcionar aos artistas um maior conhecimento das técnicas e saberes envolvidos no desenvolvimento de projetos como exposições, espaços culturais e publicações. Muito embora se saiba que grande parte das iniciativas em questão não segue os mesmos padrões conceituais e organizacionais empregados pelas grandes instituições.

Paim também identifica o desejo de autonomia em relação às instituições como motivação comum aos agenciamentos coletivos. Ela se refere especialmente às experiências estudadas em sua dissertação de mestrado, como o *Torreão*, a galeria *Obra Aberta*, o projeto

Arte Construtora e a exposição *Remetente*. A autora destaca uma questão importante: o fato de essas estratégias buscarem estabelecer redes de relações não proporcionadas pelos espaços de arte tradicionais. “*As iniciativas de artistas criaram espaços para si onde buscaram instalar redes de relações que não encontravam nos espaços de arte existentes: relações entre os artistas, com o público, com o próprio espaço e entre suas concepções e o que [é] apresentado e como*” (PAIM, 2004: 165). De fato, a questão apontada por Paim parece estar presente nas experiências coletivas mencionadas no início do capítulo, tais como o projeto *Zona Franca*, *Linha Imaginária*, *AGORA/Capacete*, *Alpendre*, *Projeto Areal*, *Espaço Experimental Rés do Chão* e *Perdidos no Espaço*.

A tentativa de responder às insuficiências do sistema das artes local para apresentar produções contemporâneas e a vontade de estabelecer outras possibilidades de difusão de seus trabalhos também é apontada por Paim (2004) como elemento importante na constituição dos agenciamentos estudados pela autora. Dentre os problemas levantados pelos artistas em relação ao circuito de arte local, a pesquisadora destaca a pequena quantidade e a baixa qualidade dos espaços e das políticas culturais e a pouca atenção à produção de caráter mais experimental e de difícil inserção comercial. Na mesma linha de Basbaum, Paim entende que os agenciamentos coletivos acabam por criar novas dinâmicas de circulação para seus trabalhos, apostando em outras formas de exibição, bem como de interação entre artistas, espaço expositivo e público. Apontam, assim, senão para uma reformatação do circuito, pelo menos para uma reflexão sobre seus valores e práticas e para a sua possível ampliação.

Outra questão observada por Paim diz respeito ao caráter coletivo dessas manifestações já constituir, por si só, uma crítica ao isolamento dos artistas estimulado pelas dinâmicas do sistema das artes.

Se as instituições públicas ou privadas que abrigam espaços de visibilidade para produções artísticas favorecem o individualismo e um certo isolamento do artista, a

contrapartida é encontrada nos agenciamentos frutos de associações onde o fazer, refletir, produzir e tomar certas decisões são ações coletivas que não podem ser pensadas baseadas na concepção individualista do artista. (PAIM, 2004: 32)

É importante destacar que as críticas à precariedade, à burocracia, à inflexibilidade e à falta de ousadia no fomento à produção artística contemporânea não significam que os agenciamentos coletivos constituam uma negação do circuito de arte tradicional, no sentido de não buscar qualquer tipo de relação com ele. Por certo, muitas iniciativas colocam-se abertas à possibilidade de negociação com as instituições do “grande circuito” para a realização de parcerias. Paim ressalta que o desejo por espaços alternativos, *“que não [confirmam] aos trabalhos a mesma carga simbólica que recebem dos tradicionais espaços de exibição”* (PAIM, 2004:169), não significa uma negação do sistema das artes ou de suas instituições, mas uma prática que busca estabelecer maneiras de fazer diferentes daquelas encontradas nesses espaços.

É nesse sentido que Martin Grossmann entende que *“esse esforço [dos agrupamentos de artistas] poderá não só revigorar as atuais estruturas institucionais como também promover a modelação de um território cultural, um contexto relativizado, criativo e crítico, criado e mantido pelos próprios produtores da cultura”* (GROSSMANN, 2001: 358). Na mesma linha, Luiz Camillo Osorio enxerga a criação recente, em diversas cidades brasileiras, de organizações de artistas que buscam ampliar os canais de circulação para o trabalho de arte como uma novidade positiva. *“Ao contrário de mera adoção ou negação simplista das regras do mercado, o que estas organizações procuram é redirecioná-las, aceitando certos meios e buscando outros fins”* (OSORIO, 2001: 121).

De fato, a emergência de um número expressivo de estratégias de produção e difusão coordenadas por artistas assinala uma postura crítica frente às práticas e valores do sistema das artes, ao mesmo tempo em que denota uma atitude propositiva em relação ao mesmo. Tal movimento faz com que os artistas transitem por diferentes posições dentro do sistema,

apostando nas múltiplas e potentes relações que eles podem estabelecer entre si e com outros agentes e instâncias do circuito. A principal consequência do fenômeno é o desenvolvimento de dinâmicas de produção e circulação em maior sintonia com as demandas e questionamentos colocados pelas produções artísticas, o que acaba por reinventar, também, as próprias narrativas de legitimação que conformam o sistema. Trata-se, assim, de inaugurar um arranjo mais dinâmico para o modo como se estabelecem os diferentes processos e relações envolvidos no sistema das artes, indicando, como sugere Basbaum, uma maior mobilidade e potencial de transformação, “*não enquanto jogo utópico e sim como resultado de dinâmicas imediatas, em processo de ebulição e de conquista de eficiência*” (BASBAUM, 2001: 39).

2.4 Novos trânsitos dentro e fora do sistema das artes

Uma das questões levantadas pelos agenciamentos de artistas – aí incluídos os chamados coletivos – é a ampliação da noção de artista para além da condição de simples criador de produções voltadas exclusivamente para a sua própria obra. Ao investir em atividades como a manutenção de espaços culturais, a organização de exposições, a criação em colaboração, a edição de publicações e a organização de eventos, para ficar apenas em alguns exemplos, tais iniciativas evidenciam um trânsito por funções que extrapolam a tradicional posição do artista como propositor solitário de obras de arte. Como afirma Maria Helena Bernardes, uma das idealizadoras do *Projeto Areal*, os agenciamentos coletivos refletem uma ampliação do papel do artista, estendendo a noção de autoria “*para outros níveis que não só dentro do trabalho em ateliê, mas para a autoria de um evento, de um projeto, de uma situação de apresentação do trabalho*” (BERNARDES apud PAIM, 2004: 158-159). Esse artista cujo trânsito não passa apenas pela produção de obras, mas envolve

atuações diversas – como as de crítico, professor, curador ou aquelas envolvidas no agenciamento de propostas coletivas – foi apelidado por Basbaum (2004) de *artista-etcétera*, termo para o qual o próprio autor é um ótimo exemplo. Além de participar do desenvolvimento de iniciativas coletivas como o grupo *VISORAMA* e o espaço *AGORA/Capacete*, Basbaum também atua como pesquisador, professor, crítico e curador.

O conceito tem o mérito de estabelecer uma condição mais aberta e menos estanque à noção de artista, refletindo a própria abertura que o conceito de arte vem adquirindo a partir das diversas transformações observadas na prática artística ao longo do século XX.

A condição de ser um artista tem sido extremamente fluida, desde o abandono da artesanaria e virtuosismo como condições *a priori* para a produção da obra (...) e sua inserção numa ordem econômica de mercado (sempre marcada por contradições e conflitos) – transformações que remontam ao início da era moderna – até as discussões acerca da morte do sujeito (do autor, do artista) durante a euforia estruturalista, chegando ao conceitualismo e aos experimentalismos diversos com sua dupla insistência em especificidade e desaparecimento. (BASBAUM, 2001: 35)

Assim como os contornos do que pode ou não ser uma obra de arte se dissolveram durante o século XX, em especial ao longo dos últimos 50 anos, também os limites da atividade artística e do que significa ser um artista se tornaram menos claros. Vale retomar aqui a noção de “arte que não se parece com arte” de Helio Ferverza (2004), que fala de produções que acontecem fora dos locais tradicionalmente entendidos como artísticos, avançando nos espaços do mundo. Tais produções revelam um trânsito, um interesse e uma atenção, por parte dos artistas, por contextos, objetos e situações próprios da vida social. Assim, não é somente no âmbito do sistema das artes que o trânsito dos artistas vem se ampliando. Fora dele também se observa a atuação de inúmeros artistas ou coletivos de artistas, cujas produções apontam para outros circuitos e possibilidades de inserção da arte, acabando por abrir brechas no próprio sistema das artes, de forma a atuar na sua ampliação.

Na mesma linha, Osorio defende que a impossibilidade de estabelecer uma definição *a priori* do que seja a arte, noção definida “*apenas a partir de uma negociação constante com sua tradição e por meio das inserções possíveis na cultura e na sociedade de seu tempo*” (OSORIO, 2001: 123), traz ao conceito de artista a mesma condição de incerteza, abertura e negociação de significados. Daí a possibilidade de entendê-lo como um propositor coletivo, não mais voltado, necessariamente, ao desenvolvimento de uma obra particular.

Se, por um lado, com os múltiplos deslocamentos para fora do espaço protegido do museu (e na volta para ele), a arte deve ser colocada entre parênteses, o artista, por outro, redefinindo sua posição, coloca-se também entre parênteses. A incerteza sobre o estatuto de artista desobriga-o de uma subjetividade forte, de uma associação essencialmente moderna entre o “eu” e a criação. O artista, além do seu tradicional papel de sujeito criador, que mantém sua pertinência, também passou a poder ser pensado como um propositor coletivo. (OSORIO, 2001: 123).

Entende-se, portanto, que uma compreensão ampliada em relação ao conceito de artista é condição indispensável para se pensar a atuação das iniciativas coletivas na contemporaneidade, bem como o lugar que esses agenciamentos ocupam e o papel que desempenham no campo da arte e da cultura. É importante enfatizar, nesse sentido, que as reflexões apresentadas em relação às iniciativas coletivas de artistas criadas no Brasil ao longo dos últimos quinze anos trazem elementos importantes para se pensar os coletivos de artistas da atualidade. Por certo, tais grupos também constituem uma dessas iniciativas, conforme enfatizado anteriormente, diferenciado-se das demais pelo fato de desenvolverem produções em parceria. Não que isto implique “*uma unidade de intenções e de linguagens artísticas*”, como sugere Cláudia Paim (PAIM, 2004: 82), já que os artistas envolvidos em coletivos seguem realizando pesquisas e trabalhos isoladamente. Tal característica também não impede que os grupos se dediquem a outras atividades além da criação em colaboração, como o agenciamento de exposições, a manutenção de espaços de difusão, a realização de eventos e a edição de publicações.

Assim sendo, as questões apontadas em relação às motivações, questionamentos, discussões e possíveis implicações das iniciativas coletivas de artistas para o sistema das artes fornecem valiosos subsídios para a reflexão proposta pela presente pesquisa. Acredita-se, nesse sentido, que a formação dos grupos de artistas brasileiros da atualidade também expressa um desejo de autonomia em relação aos agentes e instituições desse circuito, buscando reinventar certas dinâmicas do sistema das artes de forma a estabelecer uma maior sintonia entre estas e suas produções.

3. Coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)

Os chamados coletivos disseminam-se no país a partir de meados dos anos 1990. São, na maioria, agenciamentos formados por jovens artistas, muitos deles estudantes ou recém-graduados, que atuam de forma colaborativa no desenvolvimento de propostas artísticas em conjunto. De acordo com o levantamento realizado durante a pesquisa, são mais de 60 grupos criados no país entre 1995 e 2005⁶¹. Estima-se, entretanto, que este número seja ainda maior, dada a grande disseminação do fenômeno e o surgimento permanente de novos coletivos, bem como a relativa dificuldade de encontrar informações sobre iniciativas independentes – ou autodependentes, como sugere o cineasta alemão Werner Herzog⁶² –, que muitas vezes têm uma duração curta e um alcance restrito a certos meios.

⁶¹ Coletivos mapeados: *Aleph* (Recife/PE, 2001), *Alerta!* (São Paulo/SP), *ARNSTV - A Revolução Não Será Televisada* (São Paulo/SP, 2002), *Ateliê Piratininga* (São Paulo/SP, 1998), *Atrocidades Maravilhosas* (Rio de Janeiro/RJ, 2000), *BaseV* (São Paulo/SP, 2002), *Bete vai à Guerra* (São Paulo/SP), *Bijari* (São Paulo/SP, 1996), *Branco do Olho* (Recife/PE, 2004), *Camelo* (Recife/PE, 1996), *Carga e Descarga* (Recife/PE, 1996), *Casa Blindada* (São Paulo/SP, 1999), *Catadores de Histórias* (São Paulo/SP, 2001), *C.D.M. – Centro de Desintoxicação Midiática* (Pelotas/RS, 2003), *Cine Falcatrúia* (Vitória/ES, 2004), *Chelpa Ferro* (Rio de Janeiro/RJ, 1995), *Cia. Cachorra* (São Paulo/SP, 1998), *Clube da Lata* (Porto Alegre/RS, 1998), *C.O.B.A.I.A* (São Paulo/SP, 2004), *Coletivo MADEIRISTA* (Porto Velho/RO, 1998), *Contra Filé* (São Paulo/SP, 2003), *Deusamorna* (Santa Maria/RS, 2003), *Elefante* (São Paulo/SP, 2004), *Empresa* (Goiás/GO, 2001), *Entorno* (Brasília/DF, 2002), *Espaço Coringa* (São Paulo/SP, 1998), *Esqueleto Coletivo* (São Paulo/SP, 2003), *Feitoamãõs* (Belo Horizonte/MG, 1999), *Formigueiro* (São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ, 2002), *Frente 3 de Fevereiro* (São Paulo/SP), *Grupo BRAÇO* (São Paulo/SP, 2003), *GIA – Grupo de Interferência Ambiental* (Salvador/BA, 2002), *Grupo Risco* (Campinas e São Paulo/SP, 2004), *Grupo Um* (Rio de Janeiro/RJ, 2003), *Happining Pictórico* (São Paulo/SP, 2004), *Horizonte Nômade* (São Paulo/SP, 2002), *Laranjas* (Porto Alegre/RS, 2001), *Maruípe* (Vitória/ES, 2004), *MICO* (São Paulo/SP, 2000), *mm não é confete* (São Paulo/SP, 2003), *Neo Tao* (São Paulo/SP, 1997), *Nova Pasta* (São Paulo/SP, 2002), *Núcleo Performático Subterrânea* (São Paulo/SP, 2000), *OPOVOEMPÉ* (São Paulo/SP), *Os Bigodistas* (São Paulo/SP, 2003), *Pipoca Rosa* (Curitiba/PR, 2000), *P.O.I.S – Poesia.Objetos.Imagens Instalados* (Porto Alegre/RS, 2003), *Poró* (Belo Horizonte/MG, 2002), *Pragatecno* (Salvador/BA e Maceió/AL, 1998), *Radioatividade* (São Paulo/SP, 2001), *Re: Combo* (Recife/PE, 2001), *Rradial* (Rio de Janeiro/RJ), *smb* (São Paulo/SP e Winnipeg/Canadá, 1998), *Subgraf* (Recife/PE, 1995), *Telephone Colorido* (Recife/PE, 2000), *T.E.M.P* (São Paulo/SP, 2002), *Transição Lustrada* (Fortaleza/CE, 1997), *Upgrade do Macaco* (Porto Alegre/RS, 2003), *Urucum* (Macapá/AP, 1997), *Vaca Amarela* (Florianópolis/SC, 2001), *valderramas_project* (São Paulo/SP, 2002), *Valmet* (Goiânia/GO, 2002), *Zaratruta* (São Paulo/SP, 2003).

⁶² Werner Herzog sugere o conceito de “autodependente” para definir o chamado “cinema independente”, que segundo ele não independe de uma série de dinâmicas próprias da indústria cinematográfica, dependendo, além delas, dos próprios realizadores para existir – esta seria a sua particularidade, daí a idéia de “autodependente”. In: CAMARGO, Paulo; BRANDÃO, Carlos Augusto. Coração Selvagem [entrevista com Werner Herzog]. In: *Jornal Gazeta do Povo – Caderno G*, 31 de janeiro de 2005.

Como o expressivo número sugere, o fenômeno não se restringe a uma ou outra região brasileira, sendo observado em diversas capitais, de norte a sul do país. Dentre elas, Macapá, Brasília, Goiânia, Recife, Salvador, Fortaleza, Vitória, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Florianópolis e Porto Alegre. O dado sugere outra característica essencial do fenômeno: sua heterogeneidade. Embora seja possível delinear certas características em comum entre os coletivos, eles apresentam particularidades quanto às suas origens, motivações, dinâmicas de organização, produção artística e atividades desenvolvidas⁶³.

No presente capítulo, serão destacadas as especificidades e experiências singulares de diferentes coletivos, ao mesmo tempo em que se desenvolverá uma reflexão mais ampla sobre o modo com eles se posicionam frente ao sistema das artes visuais. Não se trata de avaliar a maneira como tais grupos se relacionam diretamente com instâncias específicas desse sistema – agentes e instituições – mas a forma como se posicionam em relação aos seus mecanismos e dinâmicas gerais de produção, circulação e legitimação da arte.

Nesse sentido, entende-se que os coletivos da atualidade expressam um posicionamento crítico frente ao sistema das artes, atuando de forma propositiva em relação a este, ao investirem em estratégias desviantes do circuito hegemônico, tais como a opção pela criação em parceria; a constituição de organizações flexíveis e descentralizadas; a ênfase na troca de idéias, conhecimentos e experiências entre os artistas; a produção de trabalhos efêmeros e por vezes multiplicáveis, voltados à proposição de vivências e experiências; e a realização de produções que avançam nos espaços da vida. Tais estratégias contrapõem-se a certas características do sistema das artes, como o estímulo a um isolamento por parte do artista; a hierarquização e normatização das instituições de arte tradicionais; a ênfase na circulação de bens e eventos em detrimento do fomento à produção; a mercantilização e a

⁶³ Dados obtidos a partir do levantamento efetuado entre outubro de 2004 e julho de 2005, em que foram contatados 25 coletivos. Desse total, três foram entrevistados pela pesquisadora e onze responderam a um questionário (em anexo), conforme exposto na introdução desta dissertação.

espetacularização das dinâmicas de difusão; e a falta de espaços e eventos que absorvam produções mais experimentais.

As considerações apontadas não significam, no entanto, que a reformulação do sistema das artes seja o grande mote dos coletivos. Embora tal objetivo seja expressamente referido por alguns grupos, o que parece estar em jogo, em primeiro lugar, é a invenção de estratégias que lhes permitam desenvolver e fazer circular produções em sintonia com seus interesses, pesquisas, inquietações, dinâmicas de trabalho e concepções sobre a atividade artística.

Salienta-se, ainda, que grande parte das estratégias empregadas pelos coletivos – tais como a ênfase na produção de trabalhos efêmeros, a utilização do espaço urbano como local de ação, a crítica ao sistema das artes e a própria atuação coletiva – não constituem uma novidade na história da arte. Conforme apontado ao longo do primeiro capítulo, algumas dessas estratégias são observadas em movimentos ligados às vanguardas históricas, como o dadaísmo e o construtivismo russo, bem como em certos grupos dos anos 1960 e 1970, a exemplo do *Fluxus*, do *Art & Language* e dos brasileiros *3NÓS3* e *Viajou Sem Passaporte*.

Trazidas para o contexto atual, tais estratégias adquirem, contudo, novas implicações. A expansão do pensamento neoliberal e de um modelo de economia de mercado, a globalização econômica e a intensificação das trocas culturais entre diferentes regiões do planeta, a aceleração tecnológica e o crescente surgimento de novos meios de comunicação, o consumismo exacerbado, os avanços da biogenética, o terrorismo global, o agravamento das desigualdades sociais, e o propalado fim das utopias, entre muitos outros aspectos, denunciam as profundas transformações vivenciadas pelo mundo nas últimas décadas.

Em meio a esse contexto, as estratégias empregadas pelos coletivos já não são embaladas pela vontade confessa de mudar o mundo, transformar por completo o sistema das artes ou mesmo implodi-lo. Não são mais as grandes utopias da modernidade que as alimentam. Ainda assim, elas traduzem um posicionamento crítico e reflexivo frente às

dinâmicas e valores não só do sistema das artes, mas da própria sociedade, expresso por meio de ações capazes de provocar pequenos curtos-circuitos na realidade, ao indagarem sobre o presente e apontarem outras possibilidades de se imaginá-lo. É nesse sentido que muitas de suas produções expressam o que Ernst Bloch entende por “espírito utópico”, identificado não por meio de um conteúdo ou mensagem trazida pela obra, mas por um *posicionamento* ou uma *atitude* artística. Por espírito utópico entende-se, aqui, não uma postura afirmativa, de enunciação de um novo horizonte possível e concretizável, mas uma postura crítica e reflexiva, de indagação em relação ao presente e de “*abertura de um espaço de manifestação daquilo que ainda não é*” (BLOCH apud VERNER, 2000:188).

Ao desenvolverem intervenções que se realizam em meio à vida social – em paradas de ônibus, praças, cinemas, ruas, padarias, notas de dinheiro e até na beira da praia –, os coletivos confrontam-se com lugares e experiências cotidianas, embaralhando os limites entre espaços artísticos e não-artísticos e procurando envolver novos públicos. Suas criações vão ao encontro do cotidiano das pessoas, buscando promover, como diria Bloch, pequenas “rotações do olhar”: mudanças no modo como observamos e experienciamos o mundo, distanciando-nos do imediatismo que caracteriza nossa relação habitual com aquilo que vemos e vivemos (BLOCH, 1981). É por essa razão que o caráter propositivo em relação ao sistema das artes é, em muitos grupos, muito mais uma consequência de uma atuação que se contrapõe a certas dinâmicas do circuito artístico hegemônico, do que um objetivo em si. Até porque, como será discutido adiante, a atuação dos coletivos também é marcada por uma certa dualidade em relação ao sistema das artes. Ao mesmo tempo em que suas produções artísticas e dinâmicas de trabalho traduzem uma resistência a determinadas características desse sistema, tais grupos não se colocam à margem do circuito, muito menos rejeitam a possibilidade de se utilizarem do mesmo para difundir e fazer circular seus trabalhos.

3.1 Processos de formação, origens e motivações

Quanto aos processos que levaram à formação dos grupos, os exemplos são variados. Alguns coletivos surgem a partir da divisão de ateliê, outros da realização de eventos ou exposições, enquanto outros são criados por meio de grupos de discussão. Também há aqueles compostos com base em coletivos anteriores e outros que só se formalizam enquanto grupo a partir do convite para participar de exposições e reportagens, como será mostrado a seguir.

O *Vaca Amarela*, de Florianópolis, foi criado por estudantes do curso de Bacharelado em Artes Plásticas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que começaram a se reunir semanalmente a partir de 2000, para debater questões ligadas aos seus trabalhos, bem como à situação do circuito de arte local, caracterizado por uma profunda precariedade e isolamento em relação ao panorama brasileiro⁶⁴. Os artistas buscavam alguma maneira de intervir nesse circuito, tendo em vista, inicialmente, a realização de uma exposição. Um incidente ocorrido no ano seguinte, entretanto, precipitou outro tipo de resposta às deficiências do sistema das artes local identificadas pelos estudantes, sendo esta “resposta” o que determinou a formação efetiva do grupo.

Selecionado para o 5º Salão Elke Hering de Arte Contemporânea, em Blumenau, Zé Lacerda, um dos integrantes do *Vaca Amarela*, teve seus trabalhos danificados pela chuva, antes da abertura da exposição. Diante do descaso da organização do evento em relação aos danos causados, os participantes do grupo resolveram realizar uma intervenção de protesto durante a abertura do Salão, que aconteceu em setembro de 2001. Foi a partir desse trabalho que nasceu o coletivo *Vaca Amarela*. Vale lembrar que o nome do grupo, criado no contexto

⁶⁴ Informações obtidas em entrevista realizada no dia 02/12/04 com três integrantes do grupo: Elisa Noronha, Zé Lacerda e Letícia Cardoso. Também integram o coletivo os artistas Cynthia Pimenta, Fabiana Wielewicki, Aline Essenburg, Lucila Vilela e Roberto Freitas (anexo II).

dessa primeira ação, é inspirado na brincadeira infantil do jogo do silêncio⁶⁵, remetendo, segundo os integrantes, ao silêncio em torno da precariedade do circuito cultural catarinense.

Como parte da intervenção, os estudantes viajaram de Florianópolis a Blumenau, no dia de inauguração da mostra, em uma caminhonete decorada com manchas amarelas e vestindo capas de chuva da mesma cor, numa alusão bem-humorada ao incidente ocorrido com os trabalhos. Chegando ao local expositivo, eles retiraram da mostra as obras de Zé Lacerda, bem como as de Elisa Noronha e Roberto Freitas, integrantes do grupo que também haviam sido selecionados pelo Salão, substituindo-as por adesivos amarelos de formatos irregulares, que remetiam às manchas de uma vaca. Batizada de *Área de Instabilidade com Chuvas Ocasionais ao Longo do Período* (Ilust. 1), a ação foi realizada em silêncio pelos artistas, sendo registrada em vídeo e fotografia por uma amiga que acompanhou o grupo. De acordo com os integrantes, o registro era fundamental não apenas para documentar o trabalho, mas para potencializá-lo, já que permitiria sua veiculação posterior. Além disso, como os artistas não tinham permissão para realizar a ação, a câmera funcionava, segundo eles, como uma espécie de escudo, protegendo-os contra eventuais investidas no sentido de impedir a retirada dos trabalhos.

A fim de elucidar a ação ao público da mostra, os artistas distribuíram uma carta aberta e um pequeno cartão com o nome do trabalho aos visitantes presentes na abertura. Na carta, o grupo analisava o papel e a pertinência dos salões de arte no circuito cultural brasileiro, atentando para o incidente ocorrido durante o 5º Salão Elke Hering como uma *“demonstração prática para os artistas plásticos desatentos, de como [têm] sido desrespeitados enquanto artistas e enquanto público por alguns que se dizem promotores da cultura”*. O texto ainda afirmava que os salões de arte *“têm sido formas muito baratas de se*

⁶⁵ “Vaca amarela cagou na panela, quem falar primeiro come toda a bosta dela!”

maquiar a falta de uma política cultural competente, efetiva e responsável, na promoção do debate das questões relevantes nas artes em nosso tempo e espaço”⁶⁶.

Como demonstram o texto e a ação realizada pelo coletivo, a crítica ao sistema das artes local e a vontade – aqui expressa objetivamente – de atuar na sua transformação foram pontos centrais para a formação do *Vaca Amarela*. O que estava em jogo era mostrar que os artistas também podiam – e deveriam – ter “voz ativa” em um sistema cujas debilidades muitas vezes acabavam por desrespeitar a própria produção artística. Tratava-se, ainda, de denunciar a precariedade do circuito de arte local – apontada até mesmo na desordenada reação à retirada dos trabalhos – e a ausência de debate em torno do problema. Se um dos propósitos do trabalho era inaugurar essa discussão, pode-se dizer que, em parte, ele foi bem-sucedido, ao provocar repercussão na imprensa local, levando à suspensão do Salão Elke Hering por dois anos consecutivos. Sabe-se, entretanto, da continuidade que um debate como esse precisa ter para estimular mudanças efetivas no sistema das artes.

Destaca-se ainda o caráter lúdico da intervenção realizada pelo grupo, expresso tanto no “roteiro” do trabalho, quanto em detalhes como a caminhonete travestida de vaca, as capas de chuva e as “manchas” deixadas no lugar das obras. Apesar de incisiva e provocadora, a ação não apostou na agressividade para sublinhar o seu caráter de protesto, mas no silêncio e no bom humor. O próprio discurso que a embasava foi divulgado silenciosamente pelo coletivo por meio da distribuição das cartas. A característica ganha ainda mais força se pensarmos que um dos principais sentidos da intervenção era sublinhar a possibilidade e a necessidade de os artistas conquistarem “voz ativa” no sistema das artes.

Observa-se que o caráter lúdico não é uma particularidade do grupo. A irreverência e o bom humor – ou a ternura e a alegria que Marcos Hill (2005) identifica nos trabalhos do grupo *Poro*, por exemplo – são recursos utilizados também por coletivos como *Entorno*, *GIA*,

⁶⁶ Em carta aberta distribuída pelo *Vaca Amarela* ao público presente na abertura do 5º Salão Elke Hering, em Blumenau, Santa Catarina.

Laranjas, Bijari e Pipoca Rosa, que serão apresentados adiante. Basta citar, por exemplo, o *Manual do Gato*⁶⁷ (Ilust. 2), realizado em 2004 pelo GIA, de Salvador. Trata-se de um pequeno fanzine de seis páginas que explica, passo a passo, “como reduzir despesas de energia elétrica no lar”. A linguagem e as ilustrações são inspiradas em manuais do tipo “faça fácil” ou “faça você mesmo”: simples, didáticas e objetivas. A irreverência do trabalho está exatamente no tratamento lúdico e pretensamente ingênuo que o manual oferece a uma ação subversiva.

Ainda em relação aos processos de formação dos grupos, vale mencionar aqueles criados a partir de ateliês conjuntos, ou seja, por meio da reunião de artistas em torno da divisão de um espaço de trabalho onde cada um desenvolve, inicialmente, propostas individuais. Esse é o caso dos coletivos *Urucum*, de Macapá, *Bijari*, de São Paulo, e *Maruípe*, de Vitória.

Foi a necessidade de obter um espaço de trabalho que motivou um grupo de dez estudantes de arquitetura a criar o *Bijari*, em 1996⁶⁸. De lá para cá, os integrantes passaram a investir não só em suas produções individuais, mas também em trabalhos coletivos, realizados principalmente no espaço urbano. Um exemplo é a ação *Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo* (Ilust. 3), que aconteceu em São Paulo, no Largo da Batata, um centro de comércio popular onde está localizado o principal terminal de ônibus da zona oeste, que conecta a região mais nobre da cidade à periferia. O trabalho foi realizado junto ao projeto *Zona de Ação*, concebido em parceria com o Sesc/SP e com outros cinco coletivos (*A Revolução Não Será Televisada*; *Frente 3 de Fevereiro*; *C.O.B.A.I.A.*; *Contra Filé* e *Grupo de Arte Callejero*,

⁶⁷ A palavra “gato” é usada informalmente para designar um tipo de ligação ou dispositivo utilizado para obter energia elétrica de forma irregular.

⁶⁸ Informações obtidas por meio de textos enviados por Gustavo Godoy e questionário respondido pelo mesmo, em 10/12/2004 (anexo I). Também integram o *Bijari* os artistas Eduardo Loureiro Fernandes, Frederico Ming Azevedo, Flávio Araújo, Geandre Tomazzoni, Giuliano Scanduzzi, Luis Maurício Brandão, Olavo Ekman, Rodrigo Araújo e Sandro Akel. Endereço eletrônico do grupo: <http://www.bijari.com.br>.

da Argentina) e integrou uma série de intervenções efetuadas pelo *Bijari* no mesmo local, entre maio e novembro de 2004.

A ação consistiu na distribuição de balões laranjas estampados com a frase que dá nome ao trabalho. De acordo com o grupo, a idéia era chamar a atenção para o processo de gentrificação⁶⁹ do Largo da Batata levado a cabo pela prefeitura da cidade “*sob a falsa alegação da necessidade de revitalização*” da área.

O Largo representa uma mancha na imagem que se pretende para a área próxima, um centro de negócios e compras que recebe pesados investimentos de parcerias público-privadas. O processo de especulação imobiliária se caracteriza aí pela venda de potencial construtivo sob a forma de ações que equivalem ao espaço aéreo.⁷⁰

Sem estabelecer uma crítica direta ao sistema das artes – a não ser por atuar em um espaço que vai além de suas instâncias, infiltrando-se na realidade e propondo um embate com um público diverso daquele habituado a freqüentar museus e galerias – a intervenção do *Bijari* interessava-se, antes, por problematizar uma política pública de reurbanização, associada, segundo o grupo, a um processo de gentrificação de uma determinada área, ou seja, à remoção dos moradores e usuários mais pobres em prol das novas funções elitizadas definidas para o local. Observa-se que, durante cerca de um mês, os integrantes do grupo visitaram o Largo da Batata, distribuindo panfletos explicativos (Ilust. 4), conversando com os freqüentadores e perguntando-lhes se estavam inteirados da reforma urbana programada para o local.

Ao oferecer aos usuários balões com a advertência “estão vendendo nosso espaço aéreo”, o coletivo garantia, a cada um, a posse simbólica de uma pequena parcela daquele espaço, isolada no interior da bexiga. A operação não apenas atentava para a gentrificação

⁶⁹ Do inglês “gentrification”, o termo “gentrificação” refere-se ao processo de restauro e revitalização de uma determinada área urbana levado a cabo pelo poder público ou pela elite local, quase sempre resultando na remoção ou desalojamento da população de baixa renda usuária da região.

⁷⁰ Informações obtidas por meio de textos enviados por Gustavo Godoy e questionário respondido pelo mesmo, em 10/12/2004 (anexo I).

iminente da região, mas também apontava aos usuários a possibilidade de reagir a esse processo, reposicionando-os, simbolicamente, naquela situação. É importante mencionar, ainda, o caráter lúdico e ao mesmo tempo incisivo do trabalho, cuja potência está exatamente em associar uma ação de protesto a uma intervenção poética na realidade, capaz de gerar reflexões e alterar, ainda que simbolicamente, pequenas fatias do real⁷¹.

O coletivo *Urucum*, por sua vez, também se formou a partir da experiência de divisão de ateliê. De acordo com o artista Arthur Leandro, integrante do grupo, o coletivo foi criado em Macapá, em reação à orientação acadêmica da Escola Estadual Cândido Portinari, cuja proposta pedagógica era pautada pelo ensino de técnicas artísticas tradicionais⁷². Não é possível precisar a data em que os artistas passaram a se identificar como coletivo *Urucum*, mas o primeiro registro da existência do grupo é a divulgação em jornal de uma exposição coletiva no espaço *Urucum*, em 1996. Quanto à composição do grupo, Arthur Leandro conta que atualmente o coletivo “*tem formação variada, funcionando como uma espécie de grife onde, dependendo da proposta e do interesse dos seus membros pode haver formação diferenciada*”⁷³.

Assim como no caso do *Bijari* e de tantos outros coletivos, as intervenções do grupo são realizadas primordialmente nas ruas e em locais públicos da cidade. Trata-se de buscar espaços de atuação em que a experiência artística não seja mediada pelas dinâmicas institucionais – curadoria, técnicas expositivas, ação educativa, cuidados com a integridade

⁷¹ A idéia de “alteração de pequenas fatias do real” é inspirada em texto de Cristiana Tejo que abre o catálogo do 45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco. Ver: TEJO, Cristiana. Tudo Aquilo Que Escapa. In: MATOS, Adriana Dória; GUIMARÃES, Marco Pólo. *45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Recife, 2005.

⁷² Informações obtidas por meio de questionário respondido pelos integrantes Arthur Leandro, em 15/12/2004, e Silvana Fonseca, em 04/01/05 (anexo I). O núcleo inicial do *Urucum* era formado pelos artistas Josaphat, Ribas e Nonato Reis, este último já falecido. Também fizeram ou fazem parte do grupo: Aog, Djalma Santos, Fátima Garcia, Fernando Chaves, Goreth, Joaquim Netto, José Amoras, Laércio Baia, Lethy Caldas, Lica, Marielma, Money Macos, Natasha Parlagreco, Patrícia Andrade, Rômulo Araújo e Ronaldo Rony, “*entre muitos outros possíveis esquecimentos*”, como declara Arthur Leandro.

⁷³ Informações obtidas de Arthur Leandro a partir de questionário respondido em 15/12/2004 (anexo I).

dos trabalhos, etc –, nem esteja impregnada da carga simbólica conferida aos trabalhos pelos tradicionais espaços de exibição.

A rua é aqui entendida como o local propício para a experimentação sem mediação. Uma metáfora onde pouco espaço é permitido para a representação de realidade. Ao contrário, são trabalhos que partem do real para o real e para um público que, em última análise, não espera a experiência artística: é “pego de assalto”. (LEANDRO, 2002: s.p.)

O fato de o público ser pego de surpresa, sem saber ao certo do que se trata a distribuição de balões laranjas, a discotecagem na parada de ônibus, a fila para ver o pôr-do-sol ou a engarrafagem de desejos – para fazer menção a algumas intervenções realizadas pelos coletivos – dota a experiência proposta de uma potência particular. Isto porque não se está atuando em um espaço “onde tudo pode acontecer”, que é o espaço da arte contemporânea por excelência. Está se infiltrando nos espaços da vida, onde o extraordinário e o desviante podem de fato promover, ainda que transitoriamente, pequenas mudanças no modo como percebemos o mundo, ao produzir determinada ruptura ou instaurar uma zona de sonho e de imaginação, em meio à mesmice e ao automatismo que caracterizam nossas vivências cotidianas.

Vale mencionar, nesse sentido, a intervenção realizada pelo *Urucum* na virada de 2002 para 2003. Situados próximos à Fortaleza de São José, junto ao centro urbano de Macapá, os integrantes do grupo se puseram a abordar os passantes, pedindo que lhes confidenciassem seus desejos em pequenos bilhetes que seriam lançados ao Rio Amazonas dentro de garrações (Ilust. 5). Como relata Arthur Leandro, “*aqueles que aceitavam a sedução do grupo terminavam por compartilhar seus desejos com outros desconhecidos, misturando pedidos, vontades e desejos íntimos*” (LEANDRO, 2003: s.p.). Assim, a intervenção estimulava os passantes a se deterem por um momento, em meio às festividades que caracterizam a passagem do ano, e se interrogarem sobre os seus anseios e aspirações, compartilhando-os com os artistas e, eventualmente, com outros participantes da comemoração. Tratava-se de

propor uma experiência que possibilitasse ao público romper com a mesmice dos rituais de ano novo e se questionar sobre os seus verdadeiros desejos, não só para o ano que estava por vir, mas para a vida em curso.

Quanto ao *Maruípe*, o coletivo foi criado em 2004, por estudantes de artes plásticas e arquitetura da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) que mantinham um ateliê conjunto em um sobrado no bairro de Maruípe, em Vitória. “A *necessidade principal era dividir o aluguel desse espaço*”, destaca Elaine Pinheiro, uma das integrantes do grupo⁷⁴. Segundo ela, foi a vivência no local que despertou o interesse pelo trabalho em parceria. Aos poucos, os participantes criaram um grupo de discussão e passaram a realizar reuniões semanais, pensando, primeiramente, em promover exposições conjuntas. Com o tempo, entretanto, começaram a desenvolver trabalhos coletivos. De acordo com Elaine, as motivações que levaram à criação do *Maruípe* foram “o desejo de realizar propostas artísticas, produzir, tornar esta produção visível e ter um espaço de trabalho que possibilitasse o estudo, a reflexão, a troca de experiências e, conseqüentemente, parcerias”⁷⁵.

A necessidade de estabelecer um espaço de trabalho e uma dinâmica de troca, bem como o desejo de viabilizar produções artísticas e garantir a sua circulação e visibilidade, são apontados por Elaine como questões centrais na formação do *Maruípe*. O depoimento revela uma demanda presente na maioria dos grupos, mais determinante para uns na formação do coletivo, e menos para outros, porém nem sempre destacada em artigos e reportagens dedicados ao assunto: a necessidade de inventar estratégias que lhes permitam desenvolver e fazer circular suas produções. É interessante lembrar que os grupos são compostos por artistas na sua maioria jovens e em início de carreira, muitas vezes apresentando uma relação

⁷⁴ Informações obtidas com base em textos enviados por Elaine Pinheiro e questionário respondido pela mesma em 12/06/05 (anexo I). Também integram o *Maruípe* os artistas Meng Guimarães, Rafael Corrêa, Silfarlem Junior e Vinicius Gonzalez. Endereço eletrônico do grupo: <http://www.maruipe.zip.net>.

⁷⁵ Informações obtidas de Elaine Pinheiro, a partir do questionário respondido em 12/06/05 (anexo I).

conflituosa com o sistema das artes: uma rejeição ao seu caráter hierárquico e comercial e um desejo de fazer parte dele ao mesmo tempo.

O caso do *Pipoca Rosa*, de Curitiba, parece ser exemplar nesse sentido. O grupo formou-se a partir de encontros entre artistas interessados em “*produzir arte e participar de maneira ativa do circuito cultural: trabalho!*”⁷⁶. O principal objetivo do coletivo, como relata Livia Carolina Piantavini era viabilizar uma atuação artística. “*Dentro da faculdade, não conseguia ver muitas perspectivas, e isso me deixava incomodada, uma vez que tinha abraçado isso [a arte] como profissão, como minha vida*”⁷⁷. Ao participar de um grupo de discussão, entretanto, Livia identificou um caminho mais encorajador. “*Conheci pessoas mais interessadas e atuantes, compartilhando as mesmas dúvidas e interesses, percebi como isso acelerou meu desenvolvimento e ficou claro, para mim, que um grupo permanente e interessado seria importante*”⁷⁸.

Criado em 2000, o *Pipoca Rosa* realizou apenas uma intervenção durante sua curta existência, além de uma exposição em Joinville. A rápida dispersão do coletivo se deu em função do amadurecimento individual dos componentes, cujas diferenças começaram a provocar divergências, como explica Livia.

Quando éramos inexperientes não tínhamos uma visão de mundo, de arte, de vida, muito formada. Isto nos possibilitava trabalhar juntos. À medida em que fomos nos desenvolvendo, cada um à sua maneira, cada perfil foi se delineando, e manter isso foi se tornando insustentável, porque começaram a acontecer muitos choques.⁷⁹

A artista considera, no entanto, que “*o Pipoca amadureceu muito a nós todos, e nesse sentido cumpriu o seu objetivo primeiro*”⁸⁰. O relato de Livia dá a entender que a criação do

⁷⁶ Informações obtidas por meio de questionário respondido por Livia Piantavini em 10/12/2004 (anexo I). Também integraram o *Pipoca Rosa* os artistas Lilian Gassen, Raiza de Carvalho, Otávio Roesner e Tony Camargo.

⁷⁷ Informações obtidas de Livia Piantavini, a partir do questionário respondido em 10/12/2004 (anexo I).

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

grupo funcionou muito mais como um recurso para desenvolver e amadurecer as poéticas individuais dos integrantes, bem como facilitar a sua inserção no circuito artístico, do que como um objetivo em si, visto que a permanência da iniciativa entrou em conflito com os interesses particulares dos participantes. Vale lembrar que a única intervenção realizada pelo coletivo, ocorrida em novembro de 2000, chamou a atenção exatamente para as instâncias que conformam o sistema das artes. O trabalho consistiu na distribuição de centenas de pacotes de pipoca rosa em galerias e instituições de arte de Curitiba. Os pacotes foram deixados à noite em frente aos espaços, de modo que as pessoas fossem pegas de surpresa na manhã do dia seguinte (Ilust. 6). Pacotes de pipoca também foram enviados pelo correio a artistas e críticos de arte de todo o Brasil, completando o trabalho proposto pelo grupo. Divulgada pela imprensa e por mídias independentes, a intervenção tornava visível um circuito nem sempre manifesto, ao mesmo tempo em que inseria, nessa complexa rede, o próprio *Pipoca Rosa*. Isto porque, ao distribuir pipocas a agentes e instituições da cena artística local e nacional, o trabalho fez com que o grupo circulasse, simbólica e objetivamente, por essas instâncias, numa alusão divertida à idéia de “inserção no sistema das artes”.

Nesse sentido, assim como a ação promovida pelo *Vaca Amarela*, a intervenção do *Pipoca Rosa* também gerou um certo ruído no cenário artístico local, como afirma Paulo Reis. “A cidade de Curitiba tem uma malha institucional emperrada e não muito acostumada ao diálogo com a comunidade artística, e aqueles pacotes de pipoca eram um ruído, uma tentativa de problematizar aquelas estruturas” (REIS, 2002). Não se tratava, assim, de realizar uma crítica objetiva ao sistema das artes local, mas de evidenciar suas instâncias e buscar abrir espaço para um possível diálogo com seus agentes e instituições.

Há coletivos, ainda, formados a partir da realização de um evento ou exposição. É o caso do *Laranjas*, surgido em 2001 por meio da reunião de um grupo de artistas em torno da

organização de uma exposição coletiva na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre⁸¹. Como relatam os participantes Cristina Ribas, Cristiano Lenhardt⁸² e Patrícia Francisco, os encontros de preparação da mostra foram gerando discussões, que acabaram por mudar os rumos do trabalho. Foi quando surgiu a idéia de realizar ações na cidade – como a colagem de uma faixa laranja no Túnel da Conceição, localizado no centro de Porto Alegre – a fim de criar um certo suspense em torno da mostra e de não restringi-la, nem ao local expositivo, nem aos 45 dias previstos para o evento. A execução dessas ações e o contato com a existência de outros coletivos no Brasil inspiraram a formação do grupo, que realiza intervenções principalmente em espaços da cidade. Em *Parada Laranjas*, por exemplo, apresentado em abril de 2004, o coletivo realizou uma discotecagem em uma parada de ônibus próxima à região central de Porto Alegre. O trabalho foi divulgado por meio de *flyers*, distribuídos alguns dias antes da intervenção (Ilust. 7). Com uma vitrola antiga e uma coleção de LPs, os artistas criaram uma pequena festa no insólito local, deslocando uma experiência absolutamente cotidiana para um local onde ela passava a causar estranhamento (Ilust. 8). Ou, por outro lado, reposicionando um espaço rotineiro, que nos é absolutamente familiar e por isso já não nos chama a atenção, como é o caso de uma parada de ônibus, de maneira a torná-lo um local de surpresa, de fantasia e de estímulo à imaginação.

As motivações para a criação do *Laranjas*, de acordo com os artistas, giraram em torno de questionamentos comuns aos participantes, como a possibilidade de expansão dos lugares da arte e das relações promovidas por ela – entre as pessoas, entre os artistas e as pessoas, entre os próprios artistas e com os locais onde estes atuam. Daí a busca por espaços não-artísticos, livres das mediações oferecidas pelas instituições, que permitem estabelecer uma relação mais direta com o público e com os locais de atuação. “*A gente acredita que isto*

⁸¹ Informações obtidas a partir de entrevista realizada com os integrantes Cristina Ribas, Cristiano Lenhardt e Patrícia Francisco, nos dias 09/11/04 e 08/12/04 (anexo II). Além dos três, também fazem parte do grupo Fabiana Rossarola e Jorge Menna Barreto. Endereço eletrônico do *Laranjas*: <http://www.abrigolaranja.blogspot.com>.

⁸² Na época, o artista ainda não fazia parte do *Laranjas*, vindo a integrar o grupo somente no final de 2002.

é uma possibilidade da arte, e isto nos motiva muito: essa criação de relações (...) com as pessoas, ou entre nós mesmos, ou com os lugares: relações de vivência. (...) Cada uma com uma especificidade, um desenho próprio”⁸³. Assim como para o *Urucum* e o *Bijari*, trabalhar na rua possibilita ao *Laranjas* distanciar-se dos espaços tradicionais da arte e infiltrar-se nos espaços da vida, permitindo a criação do que Cristina Ribas chama de “relações de vivência”, relações cujos sentidos e potencialidades não estão mais restritos ao universo da arte, mas abertos ao mundo ou, pelo menos, ao outro e a todos os usos e significados que este pode lhe dar.

A escolha das ruas como espaço privilegiado de ação não deve ser vista, no entanto, como uma “regra” para o coletivo. “*A idéia é muito mais trabalhar em espaços que a gente cria, espaços relacionais, do que exatamente definir se é um espaço urbano ou um espaço público ou um espaço doméstico*”, explica Cristina⁸⁴. A proposta, segundo os integrantes, é que os espaços sejam definidos de acordo com as demandas específicas de cada trabalho. Nesse sentido, não se trata de ser contra atuar em instituições ou mesmo ser contra o sistema das artes, mas apenas respeitar as necessidades colocadas pela própria produção – e pelos desejos envolvidos em cada ação.

A troca de idéias e experiências, bem como a soma de esforços, também são apontadas pelo *Laranjas* como motivações importantes para a formação do grupo. Outro ponto levantado é o fato de o coletivo propiciar a esses artistas um espaço de experimentação, que os estimula a desenvolver idéias e projetos nos quais talvez não apostassem se estivessem trabalhando individualmente. “*Sozinho eu tenho que ter muito mais certeza de tudo, porque vou responder sozinho pelo que fizer. Enquanto que no grupo eu não preciso ter tantas certezas, porque, como é uma força de várias pessoas unidas, acho que aquilo ganha peso*”,

⁸³ Informações obtidas de Cristina Ribas, em entrevista realizada nos dias 09/11/04 e 08/12/04 (anexo II).

⁸⁴ Idem.

afirma Cristiano Lenhardt⁸⁵. A questão apontada por Lenhardt ganha força quando lembramos que a maioria dos artistas envolvidos em coletivos são jovens em início de trajetória. Em outras palavras, trata-se de profissionais que estão começando a desenvolver suas pesquisas, buscando suas próprias linguagens e caminhos e que precisam, portanto, experimentar e colocar à prova suas experimentações. O encorajamento e acolhimento propiciados pelo grupo parece ser, nesse sentido, um elemento importante não apenas na formação do *Laranjas*, mas também na criação de outros coletivos.

Também criado a partir de um evento, o *Entorno*, de Brasília, formou-se em 2002 em função da organização de uma série de intervenções urbanas paralelas à mostra *Brasília Ruína e Utopia*, itinerância da 25ª Bienal de São Paulo⁸⁶. A execução dos trabalhos tinha um caráter de repúdio à exposição, que apesar de ser dedicada à capital federal, contava com apenas um participante de lá. “*Muitos artistas do grupo já tinham trabalhos sobre Brasília, alguns inclusive de intervenção. A reunião do grupo devia-se a uma intenção de poder falar sobre este espaço que conhecíamos tão bem*”, conta Clarissa Borges, uma das integrantes do *Entorno*⁸⁷. A decisão de realizar intervenções urbanas partiu, assim, da idéia de falar *sobre* a cidade *através* dos próprios espaços, dinâmicas e situações da cidade, recurso diferente daquele utilizado pela mostra itinerante, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil. A escolha também tinha como objetivo atuar sem “*o aval de nenhuma instituição, curador, centro cultural, museu ou universidade*”, como explica Clarissa⁸⁸.

A série de intervenções deu início às atividades do *Entorno*, que seguiu trabalhando com ações realizadas em espaços públicos da cidade. Um dos trabalhos mais conhecidos do coletivo é a *Lavagem da Praça dos Três Poderes* (Ilust. 9), executada desde 2002, sempre no

⁸⁵ Informações obtidas de Cristiano Lenhardt em entrevista realizada nos dias 09/11/04 e 08/12/04.

⁸⁶ A exposição aconteceu entre 20/04/2002 e 09/06/2002, no Centro Cultural Banco do Brasil, na Capital Federal.

⁸⁷ Informações obtidas por meio de questionário respondido por Clarissa Borges em 26/06/05 (anexo I). Também integram o *Entorno* os artistas Antônio Bianco, Janafina André, Marta Penner, Sofia Fernandes e Valéria Pena Costa.

⁸⁸ Idem.

segundo domingo do mês de dezembro, na capital federal. Vestidos de branco, os artistas levam baldes, água e sabão para a Praça e, literalmente, enxáguam, esfregam e limpam o local, numa irônica alusão à *Festa da Lavagem do Bonfim*, em que baianas vestidas a caráter banham as escadarias e o adro da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador. Assim como o culto, a intervenção é realizada anualmente. Só que, ao invés de significar um agradecimento às graças concedidas pelo Senhor do Bonfim, expressa uma crítica bastante direta, porém muito bem humorada, à “sujeira política” do Planalto.

Outro processo de formação de coletivo identificado é a criação de um grupo a partir de um agenciamento anterior. Assim formaram-se o *Esqueleto Coletivo* e o *Contra Filé*, de São Paulo, e o *Poró*⁸⁹, de Belo Horizonte. O *Esqueleto Coletivo*⁹⁰ foi criado em 2003 por quatro ex-componentes do *Nova Pasta*, grupo de São Paulo que, a partir de então, passou a ser composto por um único integrante, o artista Túlio Tavares. Já o *Contra Filé*⁹¹ nasceu a partir do grupo *MICO*, também de São Paulo, enquanto o *Poró* surgiu em 2002 a partir do coletivo *GRUPO*.

Já o grupo *Atrocidades Maravilhosas*, do Rio de Janeiro, nasceu das próprias ações desenvolvidas pelos integrantes, que só se formalizaram enquanto grupo, de acordo com Alexandre Vogler, a partir do convite para participar de eventos como o *Panorama da Arte Brasileira 2001*⁹². O surgimento do coletivo apresenta ainda outra peculiaridade. É que as

⁸⁹ Informações obtidas a partir de documentos enviados por Marcelo Terça-Nada e de questionário respondido pelo mesmo, em 22/01/05 (anexo I). Também integra o *Poró* a artista Brígida Baltar. Ressalta-se que o grupo já contou com um terceiro integrante e, mesmo sendo composto por apenas dois artistas na atualidade, segue identificando-se como um coletivo e não como uma dupla de artistas.

⁹⁰ Informações obtidas a partir de questionário respondido por Luciana Costa, em 06/07/05 (anexo I). Também integram o *Esqueleto* os artistas Mariana Cavalcante, Rodrigo Barbosa, Eduardo Verderame e Thereza Salazar. Segundo Luciana, entretanto, o time de artistas que formam o coletivo não é fixo. “O grupo tem como característica trabalhar em parceria com diversos artistas, tendo chamado colaboradores para vários projetos”.

⁹¹ Informações obtidas por meio de mensagens eletrônicas trocadas com Cibele Lucena, em 27/11/05. Também integram o coletivo os artistas Jerusa Messina, Joana Zatz e Peetssa.

⁹² Informação obtida em entrevista realizada com Alexandre Vogler em 17/11/04. Também integraram o *Atrocidades Maravilhosas* os artistas Adriano Melhen, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zuñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga, João

ações realizadas pelo *Atrocidades Maravilhosas* surgiram como desdobramento do projeto de mestrado em Linguagens Visuais desenvolvido por Alexandre Vogler na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A pesquisa investigava, entre outras questões, “*a apreensão visual da imagem repetida sobre o prisma da velocidade, ou seja, mediante o espectador em movimento*” (VOGLER, 2001: 112). Assim, no início do ano 2000, o artista reuniu 19 colegas, que criaram imagens para serem reproduzidas em grande formato e quantidade (250 cópias) e então coladas em locais como a Cinelândia, a Avenida Brasil e a Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro (Ilust. 10 e 11).

Apesar de o trabalho lidar diretamente com a problemática institucional da arte, não julgo ter sido esse o motivo formador da iniciativa. Até porque o próprio ato de negar essa situação o leva para o mesmo discurso institucional (ainda que negando, toca-se o mesmo assunto). Preocupava-me, antes, resolver certos aspectos ligados à abrangência do trabalho, ou seja, torná-lo visível. Me passava pela cabeça a possibilidade de em dois minutos de “exposição” o trabalho ter o equivalente à média mensal de visitantes num espaço de grande porte. Melhor ainda era o fato de tornar dispensável essa ruidosa pré-disposição do espectador em encontrar um “trabalho de arte” num “espaço de arte”. A circunstância de o trabalho apresentar-se camuflado na paisagem dota-o de um certo “conteúdo virótico” capaz de instaurar uma reflexão efetiva no pedestre descuidado. Toma-se de assalto o espectador, desarmado dos paradigmas da arte, instaurando, pelas próprias condições da obra, a morte do autor e, ao mesmo tempo, o nascimento do espectador. (VOGLER, 2001: 112-114)

Vogler enfatiza, assim, a busca por um público maior e mais abrangente como motivador da reunião de artistas em torno de uma estratégia de trabalho comum, bem como do uso da cidade como local de ação e exposição. Embora a iniciativa proponha uma atuação artística independente das instituições, este não é, segundo ele, o mote da estratégia. Vale ressaltar a potencialidade que o artista confere à cidade como espaço livre da carga simbólica imposta pelas instituições, no que diz respeito às relações que ela pode estimular entre o público e as produções ali apresentadas. Isto porque o “conteúdo virótico” de que fala Vogler, capaz de promover uma reflexão efetiva no passante, é produzido pela “camuflagem”

proporcionada pela infiltração dos trabalhos na paisagem urbana. A condição, conforme discutido antes, desloca a ação artística de um espaço em que tudo pode acontecer, o espaço artístico – onde o estranho e o fora do comum já são esperados pelo público – para um local em que o desviante pode produzir mais facilmente algum tipo de estranhamento e indagação. Sabe-se, no entanto, que o espaço urbano também não é neutro, trazendo, da mesma forma que as instituições de arte, suas próprias cargas simbólicas, fatores que certamente influenciam a recepção dos trabalhos.

Quanto às motivações que têm levado um número expressivo de artistas a se organizar em grupo para produzir e veicular seus trabalhos, o levantamento efetuado nesta pesquisa aponta, assim, a vontade de criar uma dinâmica de troca de experiências, conhecimentos e idéias entre os artistas, bem como de estabelecer um debate sobre questões ligadas à sua produção, como elementos importantes na formação dos grupos. É o que relatam os integrantes do *Vaca Amarela*, *Bijari*, *Maruípe*, *Pipoca Rosa* e *Laranjas*, conforme abordado anteriormente. Da mesma forma, coletivos como *Poró*, *Espaço Coringa*⁹³ e *GIA*⁹⁴, que serão apresentados a seguir, também referem a vontade de compartilhar experiências, reflexões e inquietações como motivação importante para a sua formação. Outra questão recorrente é a vontade de estabelecer um espaço de discussão sobre questões ligadas ao sistema das artes. O

⁹³ Informações obtidas por meio de questionário respondido por Flávio Castellan, em 06/07/05 (anexo I), e por meio de outro questionário respondido pelo grupo e publicado em um banco de dados virtual sobre coletivos de artistas, o *Projeto Coro* (<http://redecoro.zip.net/index.html>), acesso em 15/11/04. O grupo *Espaço Coringa* foi criado em São Paulo, em 1998, sendo composto por Anderson Rei, Fabrício Lopez, Flavio Castellan, Daniel e Matheus Manzzione, Guilherme Werner e Francisco Linares. Endereço eletrônico do grupo: <http://www.espacocoringa.com.br>.

⁹⁴ Informações obtidas por meio de questionário respondido pela então integrante do grupo, Priscila Lolata, em 09/06/05 (anexo I). Na época, também faziam parte do *GIA* os artistas Cristiano Pítton, Everton Marco Santos, Ludmila Britto, Mark Dayves, Pedro Marighella, Tiago Ribeiro, Luís Parras e Tininha Llanos. Os dois últimos, junto com a artista Priscila Lolata, deixaram o coletivo ainda em junho de 2005, em função de desacordos envolvendo a segunda edição do *Salão de m.a i.o.*. Posteriormente, em viagem a Salvador, a pesquisadora também realizou uma entrevista com os integrantes Everton Marco Santos, Mark Dayves, Pedro Marighella, Tiago Ribeiro e Ludmila Britto, que aconteceu nos dias 26/01/2006 e 27/01/2006 (anexo II).

interesse é relatado pelos coletivos *Vaca Amarela*, *Pipoca Rosa*, *Entorno* e *Urucum*, como referido anteriormente, também sendo apontado pelo *Poró* e *Espaço Coringa*.

Para coletivos como *Maruípe*, *Bijari*, *Poró* e *Espaço Coringa*, a articulação em grupo significa ainda um fortalecimento: uma soma de esforços, experiências, conhecimentos – e recursos financeiros – que permite viabilizar projetos artísticos dificilmente realizáveis por um artista isoladamente, principalmente em se tratando de um jovem profissional.

Trabalhar em grupo é contar com a energia, a experiência e a poética dos outros parceiros. Os desejos se multiplicam quando o dividimos. Um grupo serve também, entre outras coisas, para realizar trabalhos que sozinhos não conseguiríamos. Como, por exemplo, ações que exigem muito dinamismo e uma grande “força de trabalho” para articular e executar as propostas (*Poró*, 2004: C3).⁹⁵

O *Espaço Coringa* segue a mesma linha. Para o grupo, “a coletividade tem mais força de realização do que indivíduos trabalhando isoladamente. A coletivização do trabalho artístico é uma estratégia de sobrevivência”⁹⁶. A sede mantida pelo grupo em São Paulo, por exemplo, não seria viável, segundo os integrantes, não fosse a articulação em grupo. É lá que os artistas desenvolvem trabalhos pessoais e também coletivos, além de ministrar cursos regulares, organizar publicações, debates e articular projetos como performances, ações em espaços culturais e colagens de cartazes lambe-lambe em locais degradados da cidade⁹⁷ (Ilust. 12). Como explica o próprio coletivo, a organização em grupo funciona como uma estratégia catalisadora da atividade artística, ao possibilitar uma atuação propositiva e transformadora frente ao sistema das artes.

⁹⁵ Em depoimento ao jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 27 de abril de 2004: C3. O depoimento é assinado pelo grupo, coletivamente, sem qualquer referência ao integrante responsável pela declaração. A prática é comum dentro do *Poró*, que tem por hábito não divulgar seus participantes: Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada.

⁹⁶ Em questionário respondido pelo grupo e disponível em <http://redecoro.zip.net/index.html> (acesso em 15/11/2004).

⁹⁷ Informações obtidas por meio de conversa com o artista Chico Linares em 26/10/05 e também pelo endereço eletrônico <http://www.espacocoringa.com.br/projetos.php>.

O *Espaço Coringa* (...) começou como uma resposta à necessidade de viabilizar espaços expositivos extra-institucionais. (...) As instituições precisam dos artistas. Elas existem porque existem os artistas. Entretanto, os artistas têm se mostrado bastante coniventes, de um modo geral, com a atual situação. Isso se deve, em grande parte, à carência que todos sentimos de recursos para trabalhar, tanto em termos financeiros, como materiais e de espaço. O *Espaço Coringa* defende uma ação propositiva, que cria espaços, batalha apoios, corre atrás do prejuízo em vez de esperar por uma brecha no conceito de um determinado curador.⁹⁸

A aposta do *Espaço Coringa* em uma atuação propositiva em relação ao sistema das artes, que não se quer à margem deste, mas incluída em suas dinâmicas, encontra eco nas reflexões apresentadas ao longo do segundo capítulo sobre os agenciamentos coletivos brasileiros dos anos 1990 e 2000. Ressalta-se que o grupo já estabeleceu uma série de parcerias com o Sesc/SP a fim de organizar mostras e eventos. Como explicam seus integrantes, a idéia não é atuar contra o sistema das artes, mas buscar viabilizar projetos próprios – vinculados ou não ao circuito hegemônico das artes visuais – que possam responder aos interesses, demandas, inquietações e até mesmo às concepções do grupo sobre a atividade artística.

Aí parece estar a motivação central de grande parte dos coletivos da atualidade. Não se trata apenas de estabelecer um posicionamento crítico em relação a certos valores e dinâmicas do sistema das artes, mas de investir em atuações que possam contribuir para a construção de um sistema mais aberto, criativo e capaz de acolher renovados processos de produção, circulação e legitimação, bem como os questionamentos aí envolvidos. Isto porque, embora a necessidade de renovação permanente seja uma marca do sistema das artes, como bem observa Anne Cauquelin (s.d.), as “novidades” constantemente absorvidas dizem muito mais respeito aos artistas, obras e produtos que circulam nesse sistema, do que aos processos de produção, difusão, legitimação e recepção engendrados pelo mesmo. Em outras palavras, trata-se de renovar permanentemente as peças, mas não propriamente a engrenagem. Daí a necessidade de se atuar de forma propositiva nesse sentido.

⁹⁸ Em questionário respondido pelo grupo e disponível em <http://redecoro.zip.net/index.html> (acesso em 15/11/04).

Nessa linha, o artista e pesquisador Gavin Adams, integrante do grupo *Happining Pictórico*⁹⁹, defende que a busca por alternativas de atuação em meio a um circuito de arte fechado e hierarquizado está na origem da criação dos coletivos. “*É a partir do estado atual das artes que surge a necessidade de buscar novas alternativas de organização e locais de atuação entre os artistas, a partir de redes horizontais e não hierárquicas, que recebem o nome genérico de ‘coletivos’*”¹⁰⁰. Do mesmo modo, a pesquisadora Marisa Florido entende que, assim como as iniciativas coletivas de artistas apresentadas no segundo capítulo, os coletivos buscam não apenas “*preencher as lacunas deixadas por um sistema de arte precário e rarefeito, mas também procuram tornar o circuito mais descentralizado e aberto, menos hierárquico e mais representativo de sua diversidade*”¹⁰¹.

Assim, além das questões já apontadas em relação à vontade de estabelecer uma dinâmica de troca, bem como de somar esforços para a viabilização de projetos, a formação dos coletivos também está relacionada a questionamentos que dizem respeito ao sistema das artes de forma mais direta. Um deles é o próprio desejo de atuar como artista e a dificuldade de dar vazão a esse projeto em meio a um sistema precário, pouco aberto à experimentação e, acima de tudo, bastante hierarquizado. Entende-se, no entanto, que a atuação dos grupos não reflete uma postura necessariamente anti-institucional ou anti-sistema, como artigos publicados na imprensa vêm sugerindo¹⁰².

A contraposição em relação ao sistema das artes aparece de forma mais explícita nos processos de formação dos coletivos *Vaca Amarela*, *Entorno* e *Urucum*, conforme exposto anteriormente. A questão, no entanto, também pode ser identificada em outros grupos cuja

⁹⁹ Com sede em São Paulo e atuando desde 2004, o grupo *Happining Pictórico* também é formado pelos artistas Paulo Zeminian e Fabiana Mitsue.

¹⁰⁰ Em depoimento à revista *Viração* n. 18, ano 3. São Paulo, maio/junho de 2005: 13.

¹⁰¹ Em depoimento à revista *APLAUSO*, n. 67, ano 7. Porto Alegre, 2005: 15.

¹⁰² A reportagem que talvez tenha obtido maior repercussão nesse sentido, pela extensão da pesquisa e por ser também um dos primeiros textos publicados no Brasil sobre o assunto, é a matéria de capa do caderno *Mais!* da Folha de São Paulo, de 6 de abril de 2003. MONACHESI, Juliana. A Explosão do A(r)tivismo. In: *Folha de São Paulo - Caderno Mais!*. São Paulo, 6 de abril de 2003.

atuação se contrapõe a certas dinâmicas do sistema, na medida em que estes investem em estratégias desviantes do circuito hegemônico, tais como:

- a opção pela criação em parceria, a constituição de organizações flexíveis e descentralizadas e a busca pela troca de idéias, conhecimentos e experiências; que, entre outras implicações, questionam o estímulo a um certo isolamento do artista por parte do sistema das artes, bem como a normatização e hierarquização das instituições de arte;
- a produção de trabalhos efêmeros, voltados à proposição de situações, vivências e experiências; e a realização de propostas multiplicáveis; características que, embora não constituam uma novidade na história da arte, seguem desafiando certas dinâmicas do sistema, ainda que se saiba de sua extrema capacidade de adaptação e absorção de novidades;
- e o desenvolvimento de produções que avançam e se diluem nos espaços da vida, infiltrando-se em lugares, objetos e situações consideradas não-artísticas;

É claro que nem todos os coletivos manifestam todas as características listadas acima, assim como nem todos exprimem, de fato, uma atitude crítica e propositiva em relação ao sistema das artes. Grupos como *Pipoca Rosa* e *Maruípe* aparentam ter como mote muito mais uma inserção nesse sistema do que uma contraposição a ele, conforme indicam os relatos em relação aos seus processos de formação. Trata-se, na realidade, de uma avaliação complexa, visto que ambas as motivações – inserção e crítica – parecem estar presentes – em maior ou menor grau – na maioria dos coletivos. De qualquer modo, as estratégias descritas acima são compartilhadas por grande parte dos grupos estudados, evidenciando, conforme já exposto,

um posicionamento crítico e propositivo em relação ao sistema, ainda que isto não signifique uma resistência completa a ele.

3.2 Criação coletiva e compartilhada

Um traço marcante dos grupos de artistas da atualidade é o seu caráter horizontal e não hierárquico, ou seja, o fato de eles não possuírem líderes formais e apresentarem, portanto, estruturas descentralizadas. A flexibilidade dessas agremiações, isto é, o fato de elas não serem pautadas por normas de funcionamento rígidas, muito menos pelo cumprimento de metas ou agendas previamente estabelecidas, também é uma característica importante. Trata-se de organizações auto-geridas, cuja principal forma de organização é a colaboração. Vale notar que tais características enfatizam qualidades pouco observadas em instituições de arte tradicionais, como observa Maria Lind, ex-curadora do Moderna Museet, de Estocolmo. Para a autora, a fim de lidar com a produção contemporânea – especialmente com aqueles trabalhos que “saem do cubo branco” e buscam intervir na realidade, orientando-se em relação ao cotidiano –, os espaços tradicionais de arte precisam se tornar mais flexíveis, heterogêneos e imaginativos, desenvolvendo uma espécie de experimentalismo institucional que os auxilie a atuar mais como plataformas para o desenvolvimento de diferentes atividades, aí incluídos projetos experimentais, do que como locais voltados à simples exibição de objetos artísticos (LIND, 2000).

Quanto à ênfase na colaboração, identificada em grande parte dos grupos brasileiros, o pesquisador Ricardo Rosas, que vem acompanhando de perto a cena dos coletivos, observa que *“a divisão de tarefas, o compartilhamento de valores e a liderança coletiva caracterizam em grande parte essas organizações cuja tradução mais exata é a filosofia do open source”*

(ROSAS, 2004), ou seja, o princípio da criação coletiva e distribuída. De fato, o que está em jogo na atuação de muitos grupos é não só a produção em parceria, mas o seu compartilhamento com o maior número de pessoas possível. Daí a idéia de *open source*, termo utilizado em informática para definir softwares de utilização livre e desenvolvimento coletivo, tais como o Linux, com o qual todos os usuários podem contribuir, seja no seu aprimoramento, na correção de erros ou na documentação do sistema.

A pesquisadora Heloísa Buarque estabelece uma relação similar entre as noções de software livre e inclusão digital – embasadas na idéia de que “conhecimento bom é conhecimento compartilhado” – e certas dinâmicas dos movimentos culturais de vanguarda, dentre os quais ela inclui os grupos de artistas¹⁰³. Segundo a pesquisadora, a aproximação entre esses dois universos está no compartilhamento da idéia de *copyleft*. Contrapondo-se à noção de *copyright*, o termo descreve um conjunto de licenças aplicadas a softwares, documentos e trabalhos artísticos, que ao invés de restringir o direito de reproduzir, distribuir e até mesmo modificar tais produções, asseguram esses direitos a quaisquer usuários, sob a condição de que as produções permaneçam abertas¹⁰⁴.

A idéia de *copyleft* pode ser identificada, por exemplo, nas intervenções do grupo *Poró*, realizadas quase sempre com meios e materiais de baixo custo, como carimbos, adesivos, panfletos, cartazes lambe-lambe e camisetas. A estratégia facilita a disseminação dos trabalhos, ao possibilitar a sua reprodução a custos relativamente baixos, permitindo que as intervenções sejam reexecutadas em locais e situações diversas, tanto pelos componentes do grupo, quanto por outras pessoas. Ressalta-se que tal operação não só é autorizada, como estimulada pelo coletivo. Com isso, “os trabalhos [podem] ser distribuídos e inseridos em diversos ambientes, indo desde instituições culturais até muros da cidade, desde a casa de um

¹⁰³ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pequena Crônica Sobre Alguns Sinais de Transformação no Imaginário Urbano Brasileiro*. Artigo inédito.

¹⁰⁴ De acordo com o conceito publicado na enciclopédia eletrônica Wikipedia, disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Copyleft> (acesso em 17/10/05).

amigo até um telefone público ou um quadro de aviso de padaria” (TERÇA-NADA, 2005: s.p.).

Uma das intervenções do *Poro* que dialoga com a idéia de *copyleft* chama-se *Propaganda Política Dá Lucro!!!*. Realizada durante o período de propaganda eleitoral das eleições de 2002 e 2004, a ação consistiu na distribuição de um panfleto que oferecia um curso profissionalizante de marketing político (Ilust. 13). Dentre os tópicos abordados pelo curso, conforme impresso no volante, estão temas que ironizam a propaganda e a própria atividade política: “teatro do absurdo”, “como vencer uma discussão sem precisar ter razão”, “estratégias de sonegação fiscal e superfaturamento de orçamentos”, entre outros. Os panfletos foram distribuídos pelo coletivo em locais de grande circulação de Belo Horizonte, sendo também afixados em bancas de jornal, quadros de avisos, paredes de botecos e galerias de arte. A fim de ampliar a abrangência do trabalho, o coletivo ainda lançou mão de outras estratégias: deixou pilhas de “santinhos” em espaços como centros culturais, mercearias e cinemas, para que outras pessoas pudessem pegá-los e distribuí-los; enviou envelopes contendo vários panfletos e uma carta-proposição para uma rede de amigos de diferentes cidades brasileiras¹⁰⁵; e disponibilizou uma versão do volante na internet, de forma que ele pudesse ser impresso, xerocado e distribuído por mais e mais pessoas (TERÇA-NADA, 2005).

Observa-se que as estratégias de disseminação empregadas pelo *Poro* geram situações que fogem completamente ao controle ou mesmo ao conhecimento do grupo, questionando noções como as de autoria e propriedade intelectual, extremamente caras ao mercado de arte. Isto porque, ao distribuir os panfletos e permitir a sua reprodução e redistribuição, o coletivo convoca outras pessoas a executar e a propor um novo desdobramento para a intervenção, independente dos interesses, pesquisas e idéias do grupo. A estratégia faz com que o trabalho

¹⁰⁵ A carta convidava as pessoas a distribuir e afixar os panfletos. Estimulava ainda que eles fossem xerocados e repassados a outras pessoas para que essas também pudessem distribuí-los.

não só se infiltre nos espaços da vida, mas se dilua nele, uma vez que os volantes não apresentam qualquer identificação que assinale a sua “propriedade intelectual” ou que indique o fato de eles integrarem uma proposta artística, podendo ser tomados como um elemento comum, que simplesmente “faz parte da vida”.

Desse modo, a “aura” da obra de arte, se é que a noção ainda faz algum sentido neste contexto, é deslocada do objeto panfleto – que pode ser reproduzido e reutilizado múltiplas vezes, o que faz com que cada exemplar não apresente nada que o singularize – para as situações, vivências e questionamentos que ele pode gerar – estes, sim, singulares, particularizados pelos próprios participantes da intervenção. Em outras palavras, aquilo que a obra pode trazer de único, potente e especial não está no objeto que a estrutura, o volante, mas nas experiências particulares por ele estimuladas. É como se o trabalho existisse, na realidade, apenas em função daquilo que pode provocar. A questão é que “aquilo que ele pode provocar” não pode ser apreendido, embalado, exposto ou comercializado. Daí o desafio colocado a certas instâncias de circulação do sistema – museus, centros culturais, instituições de arte e galerias – no sentido de incorporar esse tipo de produção.

Ao possibilitar o compartilhamento e a multiplicação de suas intervenções, abrindo-se aos mais variados e imprevisíveis desdobramentos, o *Poró* se vale de noções muito próximas às de *open source* e *copyleft*, trazidas por Rosas e Buarque, que remetem à idéia de uma criação coletiva e compartilhada. As estratégias empregadas pelo grupo ampliam não apenas o alcance da intervenção, mas também as suas possibilidades de relação com o público, ao proporem processos abertos, que fazem com que o espectador deixe de ser apenas um mero observador ou destinatário da obra para assumir a condição de agente (MELENDI, 2005).

É nesse sentido que o *Poró* parece expressar uma outra compreensão em relação ao papel do espectador no processo artístico, diferente daquela implícita no conceito de “sistema das artes” tal qual ele é tomado por autores já citados, como Bulhões (1990), para quem cada

agente ou instância do sistema é caracterizado por uma função específica e relativamente limitada dentro da rede de relações. Ao apostar no papel ativo do “participante” na criação de sentidos e desdobramentos para o trabalho, o grupo mineiro acaba por confirmar a teoria de Anne Cauquelin de que a arte contemporânea desalinha a seqüência produção-produto-distribuição-recepção, evidenciando a inadequação deste esquema para dar conta do percurso das proposições artísticas no cenário atual (CAUQUELIN, 1996: 20).

Ainda em relação ao questionamento das noções de autoria e propriedade intelectual, vale citar também a experiência do coletivo *Nova Pasta*. Como observa Heloísa Buarque, o fato de o grupo ser composto por um único integrante – que eventualmente se alia a outros artistas para a realização de determinados projetos, sem que esses nomes sejam necessariamente divulgados – não significa apenas uma jogada *nonsense*, mas uma atitude irreverente, que questiona o isolamento do artista estimulado pelo sistema das artes, bem como a hipervalorização da assinatura, que alimenta o mercado de arte.

A idéia implícita na criação deste coletivo é a interpelação do que o artista refere como Um(b)iguismo [termo utilizado em manifesto assinado pelo *Nova Pasta*] e que eu traduziria pelo individualismo e pela necessidade da autenticidade da autoria que estrutura o mercado de arte. E com isso chegamos a um ponto nevrálgico da atuação dos coletivos. A interpelação mais ampla da produção cultural em um de seus pontos mais sensíveis: a questão da autoria e da propriedade intelectual. (HOLLANDA, s.d.)¹⁰⁶

Enfatiza-se, nesse sentido, que a própria opção pela criação em grupo – ou seja, pela assinatura não mais individual, mas coletiva, que substituiu o nome de cada um dos artistas por uma única e anônima identidade – também questiona a noção de autoria da forma como ela é tradicionalmente concebida no sistema das artes. Desde o Renascimento, quando a idéia de autor começou a se estabelecer na história da arte, a assinatura do artista passou a embasar as dinâmicas de valoração das obras, que hoje se confundem com a sua valorização monetária

¹⁰⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pequena Crônica Sobre Alguns Sinais de Transformação no Imaginário Urbano Brasileiro*. Artigo inédito.

no mercado de arte. Já em 1921, o dadaísta Francis Picabia tomava a questão como ponto de partida para a criação da tela *L'Oeil Cacodylate*, composta apenas por assinaturas de amigos do artista, entre pintores e escritores. Irônica, a obra questionava de forma irreverente a lógica de um sistema que os dadaístas tanto criticaram (ADES, 2000).

Enquanto em outras práticas artísticas, como a música, o teatro e o cinema, a autoria compartilhada é um dado presente e até mesmo constituinte de suas produções; nas artes visuais, o trabalho em equipe é um elemento relativamente recente, observado principalmente a partir do século XX, conforme demonstram as experiências apontadas no primeiro capítulo. Apesar disso, a incorporação da assinatura coletiva como valor apreciável no mercado de arte já é uma realidade. Basta citar duplas consagradas como Gilbert & George, Christo & Jeanne-Claude, Ilya e Emilia Kabakov, Ulay & Marina Abramovic, e Peter Fischli e David Weiss, e mesmo grupos históricos como *Fluxus* e *Art & Language*. De qualquer modo, como lembra a dupla de artistas Helena Cabello e Ana Carceller, “*durante muito tempo, o mundo da arte tentou tacitamente frear os projetos em colaboração, simplesmente porque eles não se ajustavam às suas expectativas e portanto não era desejável que servissem de exemplo a outros projetos*” (CABELLO et CARCELLER, 2002: 27).

Outra diferença importante no que diz respeito às possibilidades de criação coletiva nas diferentes artes é que, tradicionalmente, num conjunto musical, numa peça de teatro ou na realização de um filme, os papéis dos integrantes da equipe são relativamente definidos. Cabe a cada um a assinatura de uma parte específica do trabalho: roteiro, direção, cenário, montagem, iluminação, baixo, guitarra, bateria, etc. O mesmo não acontece nas artes visuais. Talvez pela própria falta de tradição em criação coletiva ou mesmo pela especificidade do processo de produção, não existe uma estrutura de divisão de tarefas previamente estabelecida para a realização de obras de arte visuais. Daí porque os integrantes dos grupos artísticos assinam os trabalhos como um todo, sem distinção de papéis ou funções.

Isto não significa dizer, no entanto, que todos os integrantes participem, de fato, de todos os processos envolvidos na concepção e execução dos trabalhos. Embora, de acordo com as informações coletadas, os artistas tendam a participar de todas as etapas, certas tarefas são eventualmente executadas por apenas um, dois ou três integrantes. O fato, entretanto, não é valorizado pela maioria dos coletivos, que tomam a criação como resultado de um trabalho conjunto. Ressalta-se, ainda, que nem todos os trabalhos assinados pelos grupos contam com a participação efetiva de todos os integrantes. Como os próprios grupos indicam, há produções realizadas inteiramente por apenas um ou dois membros, que ainda assim recebem a assinatura do coletivo¹⁰⁷. É o que acontece em grupos como *Poró*, *Urucum*, *GIA*, *Esqueleto Coletivo*, *Empreza*¹⁰⁸ e *Laranjas*.

Quanto à organização dos grupos, apesar da ênfase no caráter colaborativo dos trabalhos e atividades, os modos de organização são variados. Há coletivos que realizam reuniões periódicas, semanais ou quinzenais, enquanto outros têm apenas encontros esporádicos, mantendo um contato mais constante via internet. Há ainda aqueles que possuem um espaço conjunto, como exposto anteriormente, o que determina outro tipo de organização.

Também há coletivos que seguem sem realizar ações, projetos ou encontros periódicos por longos períodos e mesmo assim consideram que o grupo segue existindo. Um caso curioso é o do *Vaca Amarela*, que após realizar três trabalhos durante o ano de 2001, não havia desenvolvido nenhum outro projeto até novembro de 2004. Questionados a respeito da permanência do grupo na época, os integrantes responderam que o *Vaca Amarela* seguia existindo como “estado de espírito” e que poderia voltar a realizar ações ou projetos, caso se sentissem motivados para isso. Nas palavras de Zé Lacerda, “o *Vaca Amarela* existe ainda

¹⁰⁷ Em nove dos 13 grupos que integraram o levantamento realizado, os trabalhos desenvolvidos não são sempre realizados coletivamente.

¹⁰⁸ Criado em Goiânia, em 2001, o *Empreza* é formado pelos artistas Fábio Tremonte, Maria Beatriz Miranda, Paulo Veiga Jordão, Mariana Marcassa e Babidu.

como grupo de reflexão e de troca de experiências. Se alguma coisa nos tirar do sono, pode ser que aconteça alguma ação”¹⁰⁹. Foi o que ocorreu alguns meses depois, em março de 2005, quando o grupo doou ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) o objeto *NBP* (*Novas Bases para a Personalidade*), estrutura em aço esmaltado que integra o projeto *Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?*, de Ricardo Basbaum. Intitulada *Doação do NBP*, a ação efetuada pelo grupo questionava a natureza do projeto desenvolvido pelo artista, que consistia em colocar em circulação o tal objeto, numa suposta abertura aos diferentes desdobramentos propostos pela rede de participantes. Irreverente, o questionamento ganhou força frente à reação do artista à intervenção. Contrário à doação do *NBP* ao MASC, Basbaum articulou uma reunião pública no museu para definir o que ia ser feito com o objeto, decidindo-se pelo seu retorno à circulação.

Ainda em relação às dinâmicas de organização dos coletivos, é importante frisar que nem sempre eles possuem uma composição fixa. Há grupos, a exemplo do *Urucum*, do *Esqueleto Coletivo* e do *Nova Pasta*, cuja formação pode se recompor de acordo com a ação ou projeto realizado. Este não é, entretanto, um dado que se aplica a todos os coletivos, como afirma a pesquisadora Heloísa Buarque:

Os coletivos (...) não têm número de participantes determinado. (...) São formados apenas em função da produção de um ou mais projetos. Estruturam-se para aquele fim específico e em seguida se recompõem com novos participantes em função de um outro projeto. (HOLLANDA, s.d.)¹¹⁰

De acordo com o levantamento realizado, grupos como *Poró*, *Laranjas*, *Entorno*, *GIA*, *Bijari* e *Vaca Amarela*, apesar de terem sofrido alterações em seus quadros pela entrada ou saída de um ou mais integrantes, possuem, sim, um número de participantes determinado, ou

¹⁰⁹ Informação obtida de Zé Lacerda, em entrevista concedida por ele e outras duas integrantes do grupo, em 02/12/04 (anexo II).

¹¹⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pequena Crônica Sobre Alguns Sinais de Transformação no Imaginário Urbano Brasileiro*. Artigo inédito.

seja, apresentam um quadro fixo de artistas, independente das ações realizadas. Em relação às eventuais alterações na composição dos coletivos, concorda-se com Rosa Olivares, que atenta para o fato de que os grupos adquirem particularidades quanto ao seu modo de atuação, e, principalmente, quanto às suas atividades e produção artística, que independem da manutenção de sua composição original. Para ela, portanto, alterações no quadro de artistas “*não [afetam] nem a tarefa do grupo, nem o seu desenvolvimento. A maioria das vezes essas mudanças de ‘planilha’ passam inadvertidas para o público, pois, para ele, o nome do artista é o nome do grupo*” (OLIVARES, 2002: 9).

Outro dado marcante, que também diz respeito às dinâmicas de organização dos grupos, é que, além da atuação junto ao coletivo, os participantes costumam manter uma atividade artística individual, que inclui o desenvolvimento de uma poética independente, a participação em exposições e eventos e a realização de pesquisas acadêmicas, entre outros. O interessante é que, para os artistas envolvidos nos coletivos, a atuação individual não entra em conflito com a idéia de desenvolver uma produção em colaboração com outros colegas. Pelo contrário, para a maioria dos artistas entrevistados, a criação em parceria potencializa a prática individual, ao incentivar o intercâmbio com outros artistas, facilitar a concretização de projetos e estimular a experimentação¹¹¹.

Vale lembrar que, além de desenvolverem produções artísticas em conjunto, alguns coletivos também se dedicam a outras atividades, como a manutenção de espaços de produção, a exemplo daqueles organizados pelo *Bijari*, *Urucum*, *GIA*¹¹², *Maruípe* e *Espaço Coringa*. Nota-se que os três últimos, afora funcionarem como ateliê e sede dos grupos, também são – ou eram, no caso da *Fonte do GIA*, fechada em dezembro de 2004 – utilizados

¹¹¹ De acordo com informações obtidas por meio de questionários e entrevistas realizados com 13 coletivos, entre outubro de 2004 e julho de 2005.

¹¹² Entre julho e dezembro de 2004, o *GIA* manteve a *Fonte do GIA*, um espaço dedicado à realização de mostras, encontros e festas organizadas pelo coletivo, onde moravam os integrantes Everton, Tininha e Tiago.

para a realização de mostras e bate-papos informais. O *Espaço Coringa*, em particular, desenvolve ainda projetos vinculados ao ensino, como oficinas, cursos regulares e programas de residência artística.

A promoção de eventos é outra atividade identificada em certos coletivos, como o próprio *Espaço Coringa*, que organiza exposições e mostras de vídeo em sua sede, e o *GIA*, responsável pela concepção e organização do *Salão de m.a.i.o.*. Criado em 2004 em comemoração aos dois anos de aniversário do coletivo baiano, o Salão executa projetos de intervenção urbana, propostos por artistas e grupos de todo o país, em ruas e espaços públicos de Salvador. Os projetos e as indicações para a montagem, assim como os materiais necessários, são enviados por correio pelos participantes. Já a execução dos trabalhos fica a cargo dos integrantes do *GIA*, bem como de artistas voluntários ou, quando possível, dos próprios proponentes. Nota-se que o *Salão de m.a.i.o.*, cuja segunda edição aconteceu em junho de 2005, já inspirou eventos semelhantes em outras localidades do país, a exemplo do *EIA* (Experiência Imersiva Ambiental)¹¹³, de São Paulo, realizado anualmente desde 2004, e do *MultipliCIDADE*¹¹⁴, de Vitória, cuja primeira edição está programada para agosto de 2006.

A edição de publicações, embora não seja um dado comum entre os coletivos pesquisados, também é observada em alguns grupos. Vale mencionar, nesse sentido, os fanzines criados pelo *GIA* e pelo *Espaço Coringa*. A organização de sites e blogs, por sua vez, já é uma atividade mais popular entre os coletivos. *Poro*, *Laranjas*, *Espaço Coringa*, *GIA* e *Bijari* são alguns dos adeptos. Observa-se que, além de possibilitar a divulgação de seus trabalhos, idéias e atividades, a internet funciona também como uma importante ferramenta de comunicação para os coletivos, facilitando a interação não só entre os integrantes de cada grupo, mas sobretudo entre diferentes formações. Existem sites, por exemplo, que reúnem informações a respeito de variados coletivos, funcionando como um verdadeiro banco de

¹¹³ Ver: <http://imersaoambiental.blog.uol.com.br>.

¹¹⁴ Ver: <http://www.premiosparavoce.com.br/entretantos/Mcidade.asp> e <http://multiplicidade2006.blogspot.com>.

dados sobre os grupos de hoje. É o caso do *Coro – Coletivos em Rede e Ocupadores*¹¹⁵, coordenado pela artista Flavia Vivacqua, e do *Redecoro*¹¹⁶, que também atua como uma espécie de fórum virtual. Ressalta-se que estes recursos permitiram aos coletivos criar uma rede própria de comunicação, que independe das dinâmicas de circulação do sistema das artes.

Finalmente, é importante apontar aqueles grupos que também investem em atividades de cunho comercial. O *Bijari*, por exemplo, além de desenvolver intervenções urbanas, executa trabalhos comerciais em design gráfico, cenografia, arquitetura, animação, vídeo e web design, tendo realizado projetos para eventos como *Skol Beats*, *Red Bull Live Images* e *Garota TIM*. Já o *Urucum* criou o *Instituto Urucum*, uma ONG dedicada à prestação de serviços variados, que funciona como fonte de renda para alguns membros do grupo. Da mesma forma, o *Espaço Coringa* realiza anualmente em sua sede o *Saldão*, uma feira de arte que comercializa gravuras, desenhos, pinturas, vídeos, fotografias e objetos criados tanto por integrantes do grupo, como por artistas convidados.

3.3 Arte enquanto atitude e experiência

Assim como as origens, motivações, atividades e dinâmicas de organização, a produção artística desenvolvida pelos coletivos também é variada. Algumas características, porém, revelam-se recorrentes. A primeira delas é o fato de as suas manifestações não serem pautadas, em geral, pela elaboração de um “produto final”, ou seja, de um objeto acabado, único e permanente, mas pela proposição de situações, vivências e experiências. Trata-se, na sua maioria, de trabalhos efêmeros, realizados a partir de materiais simples e baratos e

¹¹⁵ Ver: <http://www.corocoletivo.org>.

¹¹⁶ Ver: <http://redecoro.zip.net/index.html>.

pautados na elaboração de situações que buscam promover um certo estranhamento, encantamento ou indagação por parte do público. A ênfase, portanto, está na ação.

Exemplo disso são as intervenções do *GIA*, de Salvador, ou “interferências urbanas”, como prefere chamar o coletivo baiano, criado em 2002 por um grupo de estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Dentre os anseios mencionados pelo grupo, estão o desejo de compartilhar idéias e inquietações, a vontade de produzir arte e intervir na rua, e a necessidade de “sair da mesmice”, ou, como define Priscila Lolata, “*gerar trabalhos artísticos com propostas diferenciadas, com influências de Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles*”¹¹⁷.

Executadas quase sempre no espaço urbano, as intervenções do *GIA* refletem uma compreensão da arte que se aproxima muito mais da produção de experiências do que da criação de objetos artísticos. Seus trabalhos propõem vivências – abertas, subjetivas, fragmentadas – que se infiltram nos espaços da vida e se diluem no cotidiano da cidade. Na série *Não Propaganda*, por exemplo, o grupo apropria-se de suportes publicitários de baixo custo, tais como cartazes, panfletos, faixas e até mesmo os chamados homens-sanduíches, subvertendo a sua função original de vender um produto ou uma idéia, ao colorir-los inteiramente de amarelo, sem imprimir qualquer conteúdo em sua superfície (Ilust. 14). O interessante é que as “não propagandas”, realizadas desde 2003, são divulgadas pelo coletivo da mesma maneira que uma ação de merchandising qualquer. Os artistas já distribuíram panfletos no mercado público, vestiram-se de homem-sanduíche no centro da capital, amarraram faixas junto a semáforos e distribuíram cartazes amarelos a foliões em pleno carnaval de Salvador, evento de altíssimo apelo publicitário. Ressalta-se que o amarelo é a cor

¹¹⁷ Informações obtidas por meio de questionário respondido por Priscila Lolata em 09/06/05 (anexo I).

adotada pelo *GIA* – assim como o laranja é adotado pelo grupo *Laranjas* –, sendo utilizada, portanto, em várias ações do coletivo¹¹⁸.

Ao apropriar-se de meios publicitários e subverter sua função comercial, o *GIA* aponta, ao mesmo tempo em que questiona, a presença massiva da publicidade nas grandes cidades, indagando sobre o seu papel e significado. A eliminação dos conteúdos habitualmente impressos em tais suportes ressalta, num efeito reverso, a sua própria existência, pois instiga a atenção dos passantes e atenta para o fato de que estes discursos não são tão invisíveis ou inócuos como nos podem parecer.

Outro trabalho do *GIA* marcado pela efemeridade e pela ênfase na experiência é a série *Cama*, realizada em Salvador desde 2002. O trabalho consiste no posicionamento de uma cama com um sujeito dormindo em locais públicos da cidade, como praças, calçadas e cruzamentos (Ilust. 15). Enquanto a cama apresenta-se cuidadosamente arrumada com lençóis e travesseiro, o sujeito veste pijamas, o que reforça a impressão de que a cama foi transportada diretamente de um quarto de dormir para as ruas da capital. A operação se vale de um procedimento caro ao Surrealismo: a aproximação de duas realidades ou objetos aparentemente inconciliáveis por pertencerem a lugares, esferas ou campos da vida absolutamente distintos. A questão é que a “situação surrealista” apresentada pelo coletivo evoca uma problemática dolorosamente real: a indiferença cotidiana em relação aos milhares de moradores de rua que dormem, diariamente, nas praças, calçadas e viadutos das grandes cidades brasileiras. Trata-se de habitantes cuja condição de vida “surreal” já se tornou banal aos olhares apressados da maioria de nós.

¹¹⁸ De acordo com Priscila Lolata, “o amarelo é adotado pelo *GIA*, por todos gostarem da cor, pela sua participação na história da arte (o amarelo de Van Gogh, e mais, por ser a cor preferida de Hélio Oiticica), por ser uma cor vibrante, que faz parte das sinalizações em geral (“cuidado, homens trabalhando”, faixa indicando proibido ultrapassar, faixa zebra, “piso escorregadio”), pela simbologia de uma pequena rã amarela da amazônia (linda!), que possui um veneno capaz de matar uma centena de pessoas (ela é amarela pra avisar “estou aqui, atenção com a minha presença”), pelo amarelo da manga, cajá, caju, maracujá, e assim por diante”.

Nota-se que, assim como acontece no *Poró*, as ações efetuadas pelo *GIA* também são multiplicáveis, ou seja, podem ser reeditadas, seja pelo grupo, seja por outras pessoas, em diferentes contextos, ainda que em alguns casos necessitem sofrer adaptações. Trabalhos como *Balões*, que será apresentado adiante, *Cama e Não Propaganda* já foram executados em diversas ocasiões pelo grupo.

Da mesma forma, a simplicidade de meios e materiais que caracteriza as ações do *GIA*, bem como a ênfase na proposição de experiências, são traços igualmente marcantes na produção do grupo mineiro. No caso de *Propaganda política dá lucro!!!*, por exemplo, longe de se reduzir ao panfleto criado pelo coletivo, o trabalho está nos desdobramentos que este pode gerar. Intervenções como *Jardim* (Ilust. 16) e *Imagem... Cor* (Ilust. 17), realizadas pelo *Poró* em 2003, também se caracterizam pela efemeridade e pela criação de situações e vivências. A primeira consistiu na criação de um jardim de flores de papel celofane vermelho em um canteiro abandonado de Belo Horizonte. Ao mesmo tempo em que a ação denunciava o desleixo do poder público com a cidade, evidenciando o completo abandono do canteiro, propunha uma interferência poética no local, modificando singela e afetuosamente a paisagem daquele lugar. O trabalho fala, assim, de uma aposta na poesia, na delicadeza, na imaginação e na ternura como estratégias para transformar, ainda que transitoriamente, a realidade que nos cerca. Trata-se de trabalhar a partir do que é dado – a aspereza da paisagem urbana – para explicitar o que pode ser feito – sonhado, imaginado e desejado – a partir dali. *Imagem... Cor* executa uma interferência poética similar. Realizada a partir da colagem de adesivos fluorescentes, que exibem palavras como “cor” e “imagem” em locais da cidade onde o cinza é a cor predominante, a intervenção também parte do que é dado – a frieza e a falta de vida de certos espaços urbanos – para indicar outras possibilidades de se pensar – sonhar, imaginar e desejar – a constituição desses espaços.

A operação realizada em ambos os trabalhos traduz o que Nicolas Bourriaud entende como a ação política mais eficaz que um artista pode realizar na atualidade: mostrar o que pode ser feito a partir do que nos é dado. Nesse sentido, tal ação não indicaria “*a esperança em uma revolução, mas a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou ‘naturais’*: ‘*Eis o que nós temos. O que podemos fazer?*’” Com esse espírito, defende o crítico francês, pode-se efetivamente “*mudar as coisas de uma maneira muito mais radical*” (BOURRIAUD, 2003: 78). A compreensão de Bourriaud vai ao encontro da idéia exposta no início do capítulo de que certos coletivos expressam um espírito utópico por meio de sua atuação, entendido não como uma postura assertiva de afirmação de um novo horizonte concreto e realizável, mas como uma postura reflexiva, de indagação em relação ao presente e de evocação de outras possibilidades de se imaginá-lo. O foco está, portanto, não em uma mensagem ou conteúdo utópico trazido pelo trabalho, mas na atitude crítica e reflexiva que o produz – e que ele também procura incitar.

Como lembra Régis Morais, “*utopia é o que ainda não teve lugar na história, o que não nos permite depreender que não teve e nem nunca terá*” (MORAIS, 2001: 108). O que define o pensamento utópico, para o autor, é, assim, a insistência na idéia de que não somos prisioneiros do “*cárcere do já existente*”, visto que a dimensão do real não corresponde apenas à dimensão do que já existe ou do que nos é imediatamente apresentado. Nesse sentido, ao inserirem nos espaços da vida uma zona de sonho – ou um espaço de atrito, que evoca outras possibilidades de se perceber e desejar o real –, entende-se que as intervenções do *Poró* descritas acima, assim como as do *GIA*, *Laranjas*, *Entorno*, *Bijari* e *Urucum* expostas anteriormente, desafiam o *modus operandi* imediatista descrito por Bloch (1981), que limita as expectativas de muitos a uma certa repetição do “*já existente*”. Em outras palavras, tais trabalhos introduzem, no ritmo acelerado da vida nas grandes cidades, um elemento contrário ao que Edson de Souza chama de “*compulsão pela repetição*”. Trata-se, segundo ele, do

“*princípio motor de nossa resistência à vida, [que] embala nosso sono cotidiano e nos livra do perigo de encontrar o que o desejo nos mostra*” (SOUZA, 2002: 36).

Mais uma vez, está se falando de um trabalho de arte assumido muito mais como atitude e proposição de vivências e experiências do que como “objeto de arte”. Nesse sentido, vale lembrar um pensamento de Ítalo Calvino que se refere à literatura em particular, mas que também pode ser aplicado às artes visuais: “*O que a literatura pode nos ensinar não são os métodos práticos, os resultados a serem atingidos, mas somente as atitudes. O restante não é lição a ser extraída da literatura: é a vida que deve ensiná-lo*” (CALVINO, 2001)¹¹⁹. No caso das intervenções apontadas, o que está em jogo é a afirmação de uma atitude de questionamento e de reflexão. Trata-se, como explica Bourriaud, de evocar o que pode ser feito a partir do que nos é dado, ou seja, de indicar um certo poder de transformação – ainda que ele possa estar restrito a singelas mudanças de pequenas fatias da realidade.

Ressalta-se que a ênfase na ação e na proposição de situações e experiências, bem como a preferência por suportes e materiais simples e baratos, são traços observados também na atuação de outros grupos, tais como *Vaca Amarela*, *Pipoca Rosa*, *Atrocidades Maravilhosas*, *Espaço Coringa* e *Esqueleto Coletivo*, para citar aqueles com os quais tive um contato direto. Basta lembrar certas intervenções descritas anteriormente, como os pacotes de pipoca deixados em frente a galerias e instituições de arte de Curitiba e a colagem de cartazes lambe-lambe realizada pelo *Atrocidades* e *Espaço Coringa*. O uso de meios e materiais simples, entretanto, não pode ser considerado uma constante, visto que alguns coletivos, tais como *Bijari* e *Neo Tao*¹²⁰, ambos de São Paulo, também se valem de recursos como a web e o vídeo digital na realização de seus trabalhos.

¹¹⁹ CALVINO, Ítalo. Pavese: Ser e Fazer. In: *Folha de São Paulo -Caderno Mais!*. São Paulo, 6 de maio de 2001.

¹²⁰ Informações obtidas por meio de questionário respondido por Paulo Costa, em 14/06/05 (anexo I). Também fazem parte do *Neo Tao* os artistas Francisco Russo, Felipe Espindola, Daniel Seda, Erik Muller, Rogério Borovik, Marina Reis e Samira Br.

Assim, uma questão que auxilia a explicar a preferência por meios e materiais de baixo custo – além da opção poética realizada pelos coletivos, é claro – é o financiamento dos trabalhos, que na grande maioria dos grupos é de responsabilidade dos próprios artistas. Apenas o *Neo Tao*, dentre os treze coletivos pesquisados, conta com apoios e parcerias regulares para o custeio dos trabalhos. Já o *Bijari*, embora não receba apoios externos com frequência, tem suas intervenções bancadas a partir das atividades comerciais desenvolvidas pelo grupo. Nos outros onze coletivos, entretanto, o financiamento fica a cargo dos próprios integrantes, que contam apenas ocasionalmente com apoios e patrocínios externos.

Outra questão a ser destacada quanto à ênfase na ação e na proposição de experiências é que ela aponta para a substituição da obra única, permanente e vendável por um fato multiplicável ou um acontecimento transmissível, como afirma Melendi (2005). A postura poderia ser tomada como uma crítica à obra de arte entendida como mercadoria e, conseqüente, às dinâmicas que estruturam o mercado artístico. Da mesma forma, a atitude poderia ser interpretada como uma resistência às instituições de arte e às suas práticas expositivas apoiadas na idéia de *showroom*, ou seja, de exposição de “produtos artísticos” (LIND, 2000). Tais questionamentos, entretanto, não parecem nortear as produções desenvolvidas pelos coletivos¹²¹. Em outras palavras, embora sua postura desafie, de fato, as dinâmicas de circulação e legitimação empregadas pelo mercado e pelas instituições de arte mais tradicionais, não são críticas diretas a essas questões que mobilizam os grupos. Até

¹²¹ A alusão a uma possível correlação entre a efemeridade da produção e uma crítica direta ao mercado ou às instituições de arte não é impertinente. Como se sabe, tal posicionamento pautou a produção de viés conceitualista dos anos 1960 e 1970, na Europa, Estados Unidos e Brasil, que também apostava em trabalhos efêmeros, em que o que estava em jogo era muito mais a atitude, o processo ou a idéia proposta pelos artistas do que a elaboração de um “produto final”. Tais manifestações expressavam, como lembra Anne Cauquelin (1996), uma radicalização da operação executada por Duchamp ao criar seus ready-mades no início do século XX.

porque, apesar de seus trabalhos serem marcados pela efemeridade, tais manifestações são quase sempre registradas pelos artistas, seja em vídeo ou fotografia¹²².

O recurso, igualmente adotado pelos artistas conceituais dos anos 1960 e 1970, cuja produção também não era pautada pela elaboração de objetos artísticos, gera um produto muitas vezes incorporado pelo mercado como artigo vendável – ou ainda pelo museu, como documento histórico. Tal produto permite que as ações realizadas sejam apresentadas a um maior número de pessoas, ainda que a aproximação em relação ao trabalho seja bastante distinta neste caso, como lembra Cristina Freire. “*São aproximações totalmente diferentes. Uma é a experiência, que está ligada a um tempo e espaço específicos, e não pode ser repetida. Outra é o registro, que pode dar uma idéia do que foi a experiência direta com o trabalho, mas nunca reeditá-lo*”¹²³.

Nesse sentido, o que parece estar em jogo, na realização de propostas efêmeras, não é uma crítica direta às dinâmicas de mercado ou uma negação a ele, mas uma atitude afirmativa. Uma aposta em outras formas de se produzir e fazer circular arte, calcadas na proposição de trabalhos que se realizam através do meio social e buscam instaurar novas maneiras de se relacionar com o público, não mais atreladas, necessariamente, às tradicionais instâncias de circulação e difusão do sistema das artes. Ao demonstrarem-se extremamente atentos ao registro de suas intervenções, no entanto, informados que são das dinâmicas que estruturam o sistema das artes, os grupos revelam uma preocupação relacionada não apenas à necessidade de criar uma memória para suas produções, mas também ao desejo de ampliar a visibilidade das mesmas¹²⁴, fato que indica uma preocupação em garantir outras possibilidades de circulação para seus trabalhos, sem que tais possibilidades excluam o trânsito pelas

¹²² De acordo com o levantamento realizado, 12 dos 13 grupos pesquisados têm o hábito de registrar todas as suas ações por meio de vídeo ou fotografia. Somente o coletivo *Empreza*, de Goiânia, manifesta registrar seus trabalhos apenas ocasionalmente.

¹²³ Em depoimento à revista *APLAUSO* n. 64, ano 7. Porto Alegre, 2005: 37.

¹²⁴ Além do desejo de criar uma memória para suas produções, bem como de ampliar sua visibilidade, os grupos *Bijari* e *Maruípe* também indicam a possibilidade de analisar os trabalhos posteriormente como motivação para o registro das intervenções.

tradicionais instâncias de difusão do sistema. Muito pelo contrário: como abordado anteriormente, a grande maioria dos coletivos estudados já expôs, pelo menos uma vez, em algum museu, instituição, centro cultural ou evento artístico já estabelecido no circuito de arte brasileiro e, eventualmente, no circuito internacional. É o caso do *Vaca Amarela*, *Bijari*, *Urucum*, *Atrocidades Maravilhosas*, *Laranjas*, *Poró*, *Espaço Coringa*, *Esqueleto Coletivo*, *GIA* e *Empreza*. Isto sem falar na atuação individual dos artistas que integram os grupos, cujo trânsito também não exclui a participação em exposições e eventos promovidos por instituições e centros culturais já reconhecidos no circuito.

3.4 Em direção aos espaços da vida

A realização de produções que avançam nos espaços da vida é um dado fundamental para se compreender a atuação dos grupos brasileiros da atualidade. Como demonstram as intervenções apresentadas até aqui, trata-se de uma característica marcante nos coletivos pesquisados. Marcelo Terça-Nada, do *Poró*, resume algumas das motivações que vêm levando os grupos a buscarem as ruas como espaço de trabalho.

Vários aspectos (...) nos interessam. O fato de que as pessoas podem se relacionar diretamente com o trabalho sem que nenhum aparato o esteja definindo como arte é um deles. Outro seria o de que o trabalho, ao estar na rua, ganha autonomia e passa a estar sujeito a interferências e apropriações dos passantes. Um terceiro fator é que podemos fazer os trabalhos de forma autogerida, sem depender do aval de nenhuma instituição que nos conceda espaço para a veiculação dos trabalhos – nos basta definir a proposta, nos organizar, dividir os custos e... fazê-lo. É claro que esse último fator não impede que possamos realizar parcerias com projetos, instituições ou espaços “formais” para a realização de projetos específicos. (TERÇA-NADA, 2005: s.p.)

A questão traz uma série de implicações. Em primeiro lugar, revela uma opção pela produção de trabalhos que se confrontam com lugares, problemáticas, situações e vivências

do mundo cotidiano, afirmando, assim, o interesse por uma arte que acontece em diálogo com a vida e não isolada ou independente dela. Nesse sentido, ao infiltrarem-se em locais, objetos e situações consideradas não-artísticas, as intervenções propostas pelos coletivos aproximam-se da noção de “arte que não se parece com arte”, de que nos fala Helio Ferverza (2004). Embora chamem a atenção dos passantes por se tratarem, via de regra, de ações desviantes da “normalidade”, poucos identificariam prontamente como arte propostas como o jardim construído pelo *Poró*, a lavagem da Praça dos Três Poderes executada pelo *Entorno*, as peças publicitárias amarelas divulgadas pelo *GIA*, a coleta de desejos realizada pelo *Urucum*, a discotecagem na parada de ônibus promovida pelo *Laranjas* ou os lambe-lambes colados por coletivos como *Espaço Coringa* e *Atrocidades Maravilhosas*.

Em outras palavras, grande parte das ações organizadas pelos coletivos não é apreendida, pelo menos inicialmente, como proposta artística. “*A intenção é justamente esta, pegar o espectador de surpresa fazendo com que ele sofra uma experiência estética, sem que precise ser advertido de que se trata de arte*”, esclarece o *GIA* (*GIA*: 2005: 4)¹²⁵. A postura encontra eco em outros grupos de artistas, visto que a grande maioria não tem por hábito informar ao público que suas intervenções constituem obras de arte. É o que relatam os coletivos *Entorno*, *Urucum*, *Laranjas*, *Maruípe*, *Poró* e *Atrocidades Maravilhosas*.

Nesse sentido, pode-se dizer que as intervenções realizadas pelos coletivos propõem outros espaços, trânsitos e circuitos para a arte, outras possibilidades de apresentação e de relação com o público, outros desdobramentos e, principalmente, outras formas de inserção e de provocação no corpo social – que não aquelas tradicionalmente integradas ao sistema das artes visuais, tais quais as produções “que não se parecem com arte” de que nos fala Ferverza. A prática remete à idéia de resistência entendida como “*um conceito afirmativo, que não se define por aquilo a que, ou contra o que, se resiste; mas diz respeito à afirmação de um modo*

¹²⁵ Assinado coletivamente pelo grupo, o texto em questão está na primeira edição do jornal *Perdidos no Espaço*, lançado em Porto Alegre, em janeiro de 2005, e organizado por Maria Ivone dos Santos.

de existência” ou, em outras palavras, à “*criação de uma re-existência*” (ROQUE apud ANDRADE, 2003: 141)¹²⁶. Trazida para o contexto dos coletivos, a compreensão sublinha o caráter afirmativo de sua atuação, que não se caracteriza por uma *negação* ao sistema das artes, conforme enfatizado anteriormente, mas por uma *resistência* a ele, no sentido de apontar outras possibilidades de se produzir, circular, refletir e compartilhar arte nos dias de hoje.

Ao se infiltrarem em espaços, situações e objetos não-artísticos, propondo novos percursos para a arte, os coletivos acabam por abrir brechas no sistema das artes – aberturas por vezes acidentais, por vezes propositais – que atuam na ampliação de suas dinâmicas. Daí o posicionamento crítico e propositivo observado no início deste capítulo. Não se trata, portanto, de experiências marginais ao sistema das artes, mas de projetos que também operam em seu próprio interior – o que evidentemente não elimina a possibilidade de crítica, resistência e contraposição. Isto porque não se pode esquecer que a grande maioria dos grupos é formada por artistas que estudaram em escolas ou institutos de artes vinculados a universidades. São, portanto, profissionais que conhecem as dinâmicas do sistema e sabem, inclusive, que o próprio rompimento – a ênfase em estratégias desviantes do circuito – pode proporcionar entradas em uma rede que necessita de renovação permanente, como aponta Anne Cauquelin (s.d.).

Observa-se aí uma dualidade por parte dos coletivos que aponta para uma complexidade essencial à compreensão do fenômeno. Trata-se de uma contraposição que não rejeita a inserção ou, então, da aposta em estratégias desviantes, sem que se excluam dinâmicas já integradas ao sistema. Dito de outra forma, é como se os grupos desejassem atuar, simultaneamente, “dentro” e “fora” do sistema das artes. Vale lembrar que esta

¹²⁶ A definição permeou as discussões travadas durante o evento *Resistências - Colóquio Transdisciplinar*, realizado entre os dias 22/11/02 e 28/11/02, no Rio de Janeiro. Promovido pela Rede Universidade Nômade, o evento reuniu profissionais de áreas como a filosofia, física, matemática, artes visuais, direitos humanos, música e literatura.

dualidade não parece ser vivenciada como um conflito pelos agenciamentos. Assim como eles investem, primordialmente, em espaços e situações não-artísticos, aceitam com tranquilidade a possibilidade de apresentar seus trabalhos também em espaços e situações reconhecidamente artísticos. Da mesma forma, enxergam com tranquilidade o fato de cada integrante desenvolver um trabalho independente, expondo, inclusive, em museus e espaços institucionais. Os exemplos são inúmeros. Cristina Ribas, do *Laranjas*, já foi selecionada para expor em espaços como o Instituto Goethe, de Porto Alegre, e o Museu de Arte da Pampulha, de Belo Horizonte. Clarissa Borges, do *Entorno*, já integrou coletivas no Itaú Cultural Campinas e também no Museu de Arte de Brasília. E Brígida Campbell, do *Poro*, foi recentemente selecionada para apresentar seu trabalho no Centro Cultural São Paulo.

Talvez seja Heloísa Buarque de Hollanda quem melhor tenha evidenciado o que move tais coletivos. Trata-se do lema “o importante é agir”, a nova bandeira política do momento segundo a autora¹²⁷. No caso de alguns coletivos situados principalmente em São Paulo, a sentença adquire, de fato, um caráter ativista, como será discutido adiante. Para grande parte dos grupos, no entanto, tal lema poderia ser traduzido simplesmente como “o importante é produzir e difundir idéias e experiências” que estimulem outras percepções e possibilidades de se vivenciar a arte e o mundo, independente dos caminhos que tais produções possam perfazer. Atuar “dentro” ou “fora” do sistema são, assim, possibilidades igualmente cabíveis e pertinentes para muitos coletivos, respeitadas as demandas colocadas pelos próprios trabalhos, como referem os integrantes do *Vaca Amarela*, *Laranjas* e *GIA*.

A partir dessas colocações, é possível, então, perceber uma diferença importante entre os atuais agenciamentos e os grupos dos anos 1960 e 1970, referidos no primeiro capítulo, cuja atuação também apostava em estratégias desviantes do sistema hegemônico das artes. Suas produções até eram englobadas pelo sistema – galerias, museus, centros culturais –, mas

¹²⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pequena Crônica Sobre Alguns Sinais de Transformação no Imaginário Urbano Brasileiro*. Artigo inédito.

por outras vias, que não com a própria abertura e consentimento dos artistas. De qualquer forma, destaca-se que não são poucos os críticos a identificar uma relação entre um certo veio da produção artística atual – nele incluídos os coletivos de jovens artistas – e a produção dos anos 1960 e 1970 (BASBAUM, 2003; HOLLANDA, s.d.; MORAES, 2000; OSORIO, 2001; TEJO, 2005). Além das questões já mencionadas em relação à efemeridade dos trabalhos, a atuação em espaços extra-institucionais e o questionamento de certas dinâmicas do sistema das artes, tais teóricos apontam proximidades como a ênfase na atitude e na ação, o gosto pela experimentação, o espírito irônico das manifestações, o caráter político de certos trabalhos e, claro, a própria atuação coletiva.

Enfatiza-se que a dualidade expressa pelos coletivos de hoje em relação ao sistema não anula o caráter crítico e propositivo de sua atuação, muitos menos o espírito utópico que algumas de suas produções manifestam. Da mesma forma, a incorporação de tais estratégias por parte do sistema também não elimina, necessariamente, o seu potencial transformador. Isto porque englobar nem sempre significa engolir, massificar e, portanto, anular quaisquer diferenças. Pode significar simplesmente *incluir*.

Quanto ao espírito utópico manifestado por certas produções, vale destacar uma “interferência” realizada recentemente pelo *GIA*, que nos convoca a “acreditar nas nossas ações”¹²⁸. Apresentado no *SPA das Artes 2005*, em Recife, o trabalho consiste na distribuição de panfletos que convidam o público a realizar pequenas intervenções na cidade. Trata-se de ações simples e poéticas, que estimulam as pessoas a estabelecer um outro tipo de olhar, postura e envolvimento com o seu entorno. Um deles propõe que se produza um carimbo com uma idéia “positiva e criativa”, imprima a mensagem em sacos de pipocas e ofereça-os a um pipoqueiro da cidade (Ilust. 18). Outra filipeta sugere que amarremos uma mensagem a um balão, preferencialmente vermelho, e o soltemos a partir de um lugar alto, observando as

¹²⁸ Alusão ao aforismo “acredite nas suas ações”, estampado em panfletos distribuídos pelo grupo.

reações das pessoas (Ilust. 19). Um terceiro panfleto estimula o público a reunir amigos a fim de realizar uma fila para observar algo fantástico, mas que já se tornou comum na cidade, de forma a chamar atenção para esse aspecto (Ilust. 20).

As três propostas encorajam o público a intervir poeticamente no local onde vivem, deixando suas rotinas diárias por um momento para produzir mensagens e lançá-las “ao vento” ou para chamar a atenção para determinadas particularidades da cidade onde vivem. Essas intervenções, por suas vez, também se propõem a criar situações que convoquem outras pessoas a suspender suas rotinas por um instante, permitindo-se vivenciar outras experiências – surpreendentes, lúdicas, desviantes, engraçadas e afetuosas. Trata-se de postular – já não mais no espaço da arte, mas nos espaços da vida – a idéia de uma postura mais ativa, imaginativa e criadora diante do cotidiano. Nesse sentido, a “camuflagem” proporcionada pela infiltração das intervenções em locais e situações da cidade dota os panfletos distribuídos pelo *GIA* do “conteúdo virótico” de que fala Vogler (2001), potencializando seus possíveis desdobramentos. Isto porque não se está atuando em um espaço onde tudo, de fato, pode acontecer, mas está se estendendo a potencialidade própria do espaço artístico aos lugares e situações ordinários da vida. A operação remete à noção de Bernard Lafargue já exposta no segundo capítulo de que *“o próprio da arte é criar lugares estéticos sempre novos, que relembram ao homem que ele não pode habitar o mundo a não ser como poeta”* (LAFARGUE, 2000-2001: 95).

Ressalta-se ainda o aforismo impresso pelo *GIA* nas três filipetas: *“Acredite nas suas ações”*. E logo após, em letras menores: *“Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade”*. Ora, incitar as pessoas a acreditar nas suas ações é uma proposição extremamente simples, porém de uma potência extraordinária. Significa convocá-las a prestar atenção e a *“fazerem-se presentes”* em seus atos, confiantes no poder que os mesmos podem ter, sejam eles triviais e cotidianos ou então surpreendentes e

desviantes. Trata-se de estimular as pessoas a tornarem-se, de fato, sujeitos de suas ações. Já a segunda proposição complementa o chamamento, convidando as pessoas a serem menos passivas e mais imaginativas na sua relação com o entorno.

É importante observar que todas as ações sugeridas nos panfletos também são executadas pelo próprio *GIA*. A *Fila*, por exemplo, já foi realizada em diferentes ocasiões: no Museu de Arte Moderna da Bahia, por exemplo, para contemplar uma obra de arte¹²⁹, e também na praia de Salvador, para observar o pôr-do-sol no mar (Ilust. 21). Assim como em outras intervenções executadas pelo grupo, *Fila* aproxima duas realidades aparentemente inconciliáveis: a contemplação do pôr-do-sol ou de uma obra de arte – ações às quais se atribui um significado especial, normalmente associado a uma idéia de evasão da vida cotidiana – e a realização de uma fila – ação absolutamente banal e rotineira, quase sempre tomada como uma experiência enfadonha e burocrática, mas necessária para se ter acesso a determinados serviços (atendimento médico, banco, cinema, transporte público, entre outros). A partir do inusitado provocado pela aproximação das duas realidades, a *Fila* desnecessária do *GIA* chama a atenção do público para um determinado aspecto da experiência em sociedade, realizando uma reflexão perspicaz e divertida sobre a vida cotidiana.

Destaca-se que os panfletos distribuídos pelo grupo baiano apontam para outra característica observada em certos coletivos: a busca por propostas que consigam dialogar com um público mais amplo. Por certo, a própria atuação em locais de grande circulação já implica expor os trabalhos a um número maior e mais diversificado de pessoas. Algumas proposições, entretanto, vão mais longe nessa empreitada. Além de se voltarem a temas,

¹²⁹ A *Fila* executada no MAM foi realizada durante o evento de abertura do 11º Salão da Bahia, em 2004, de modo a figurar entre os trabalhos selecionados pelo evento. A performance fez parte de uma ação realizada pelo grupo, que consistiu em inventar que o *GIA* havia sido, de fato, selecionado pelo Salão, considerado pelos artistas um evento de difícil inserção. A falsa informação foi difundida pelo grupo no meio artístico de Salvador e, com isso, os artistas contaram com uma série de voluntários para participar da performance no dia da abertura. Segundo os integrantes, até hoje a versão não foi publicamente desmentida. Informações obtidas em entrevista realizada com Everton Marco Santos, Mark Dayves, Pedro Marighella, Tiago Ribeiro e Ludmila Britto, nos dias 26/01/2006 e 27/01/2006 (anexo II).

lugares, situações e vivências do mundo cotidiano, trabalham com uma linguagem simples e acessível, capaz de “comunicar” mesmo àqueles não familiarizados com certas questões colocadas pela produção contemporânea.

Não é necessário saber que fazer arte já não implica mais produzir objetos, por exemplo, para efetuar uma das ações sugeridas pelo *GIA*, experienciar uma vivência inusitada em meio ao corre-corre diário e refletir sobre a possibilidade de se relacionar de maneira mais criativa com o cotidiano. Da mesma forma, não é necessário saber que a participação do público é um elemento essencial em algumas proposições, para indagar-se sobre os próprios desejos em meio à virada do ano e confiar um deles a ilustres desconhecidos, como propõe o *Urucum*. Por outro lado, também não é preciso saber que a pluralidade de propostas é uma característica central da produção contemporânea, para entender do que se trata a *Lavagem da Praça dos Três Poderes*, executada pelo *Entorno*, ou o *Jardim* construído pelo *Porro* em meio a um canteiro abandonado. Em outras palavras, certos trabalhos realizados pelos coletivos propõem maneiras de se relacionar com o público – marcadas pelo humor, pela ternura ou mesmo pela crítica social – que independem dos conhecimentos que ele possa ter sobre o universo específico da arte contemporânea. São propostas que dispensam o mediador reivindicado por Heinich (2003) como essencial para que os não-iniciados no “mundo da arte contemporânea” possam se aproximar da produção artística atual¹³⁰. Até porque, conforme observado antes, a “camuflagem” proporcionada pela atuação em espaços da vida faz com que muitas propostas sejam vivenciadas sem que se saiba que elas constituem intervenções artísticas.

Tal condição talvez seja responsável por desarmar o ceticismo de muitos espectadores em relação à produção contemporânea, causado, como afirma Cauquelin, pela frustração de certas expectativas em relação à arte, tais como: a idéia de que a obra faz parte do campo da

¹³⁰ A característica evidentemente não é uma constante nos trabalhos desenvolvidos pelos coletivos. Muitas propostas, assim como acontece com a produção contemporânea em geral, seguem deixando o público atônito e, literalmente, “sem saber do que se trata”.

estética e da história da arte, pertencendo, portanto, a locais específicos, como museus e galerias; a noção de que uma obra de arte deve corresponder a um objeto único e acabado; a compreensão de que a arte não está ligada a fatos rotineiros, visto que o universo que ela propõe é supramundano; e a idéia de que uma obra não pode corresponder a um objeto cotidiano, útil e banal, entre outras. Tais concepções compõem o que a autora chama de “vulgata”, um conjunto de crenças “*que nos são transmitidas e cuja evidência não é contestada*” (...) que “*servem de fundamento para os julgamentos que fazemos sobre a atualidade*” (CAUQUELIN, 1996: 32).

A questão é que, como lembra Cauquelin, são exatamente essas expectativas que a produção contemporânea vem frustrando desde os anos 1960, num movimento que tem origem no início do século XX com os *ready-mades* de Duchamp. No caso das propostas desenvolvidas pelos coletivos, não é diferente: as mesmas crenças em relação à arte são negadas por sua produção. A diferença é que a infiltração em espaços e situações da vida pode fazer com que seus trabalhos não sejam recebidos com as mesmas expectativas que acompanham a recepção das obras em geral, propondo outras possíveis aproximações.

Uma das maneiras de se relacionar com o público apontada por algumas intervenções remete à noção de “estética relacional” desenvolvida por Nicolas Bourriaud (1998). Trata-se de proposições que abrem espaço ao espectador para que ele complete a experiência proposta. É claro que qualquer vivência estética é, ao menos em parte, completada pelo público. Duchamp (1987) já expunha este pensamento ao dizer que quem faz o quadro é o observador. De qualquer modo, o tipo de interação proporcionado pela obra varia de caso para caso, e Bourriaud está especialmente interessado naquelas propostas que se dirigem aos espectadores em termos do “uso” que lhes podem propiciar. Ou seja: não se está mais falando do significado que determinada obra pode ter para este ou aquele observador, mas da aplicação prática ou subjetiva que ele próprio pode dar a ela. É nesse sentido que intervenções como os

panfletos distribuídos pelo *GIA* e pelo *Poró*, ou ainda a coleta de desejos efetuada pelo *Urucum*, abrem espaço aos espectadores – que aqui passam a ser agentes das ações – para que estes completem as experiências propostas, gerando novos e inesperados desdobramentos, a partir do uso que podem dar a elas em suas vidas. A noção de Bourriaud reafirma a idéia apresentada anteriormente de que o “sentido” de determinados trabalhos não está nos objetos que o compõem, mas nas vivências que eles podem estimular.

Embora não seja uma constante entre os grupos pesquisados, entende-se que a realização de propostas que buscam se relacionar com um público mais amplo reflete uma crítica ao hermetismo apresentado por grande parte da produção atual, que contribui para o distanciamento do público em relação à arte contemporânea. Além disso, o investimento em propostas que enfatizam o papel produtivo do espectador na geração de sentidos assinala a importância de uma postura mais ativa e criativa não só diante da arte, mas diante dos espaços e situações da vida, manifestando o espírito utópico de que fala Bloch (1981), cuja potência está em afirmar uma atitude crítica e reflexiva diante do presente e uma abertura a possibilidades que ainda não nos foram apresentadas.

Se as idéias apresentadas por Bloch e Bourriaud sugerem a possibilidade de se pensar em uma atuação política por parte dos grupos de artistas da atualidade, vale lembrar que certas proposições manifestam, de fato, um caráter nitidamente político, algumas delas chegando a operar na fronteira entre arte e ativismo. Partindo desse entendimento, Ricardo Rosas relaciona certos coletivos brasileiros a grupos europeus e americanos que atuam na fronteira entre ambas as atividades, tais como *Arte & Linguagem*, *Art Workers Coalition*, *Black Mask*, *Critical Art Ensemble*, *Gran Fury* e *Group Material*, entre outros.

Se essa junção sempre esteve presente lá fora, o atual beco sem saída do neoliberalismo parece haver despertado a consciência de vários grupos no Brasil, que passaram a criar fora das instituições estabelecidas, com performances, intervenções urbanas, festas, tortadas, filmagens *in loco* de protestos e

manifestações, ocupações, trabalhos com movimentos sociais, *culture jamming* e ativismo de mídia. (ROSAS, 2004)

De fato, é possível identificar um questionamento abertamente político em intervenções como *Propaganda Política dá Lucro!!!*, do *Poró*, *Lavagem da Praça dos Três Poderes*, do *Entorno*, e *Cama*, do *GIA*. Isto se tomarmos a definição de “artista político” proposta por Lucy Lippard (1984) como um artista socialmente *preocupado*, cujo trabalho expressa um comentário ou uma análise de uma determinada problemática social. Nesse sentido, é interessante mencionar outras intervenções ainda não abordadas que também manifestam uma clara preocupação social. Uma delas é a ação *FMI - Fome e Miséria Internacional* (Ilust. 22), realizada pelo *Poró* em 2002, que consistiu em carimbar notas de dinheiro com a inscrição que dá nome à proposta e devolvê-las à circulação – numa referência ao célebre trabalho de Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970. Outra intervenção que também apresenta um questionamento político é *O Candidato do Entorno*. Realizada durante o período eleitoral de 2002, a proposta partiu da invenção de um candidato fictício, cuja imagem foi criada através da justaposição dos rostos de todos os participantes do *Entorno*. O coletivo realizou uma verdadeira campanha em prol do personagem, com direito a festa, anúncios publicados em jornal, além da distribuição de bottons e adesivos e da colocação de faixas pretas em avenidas da cidade (Ilust. 23). Também o *GIA* apresenta certas ações marcadas por uma preocupação social mais evidente. É o caso da série *Balões Vermelhos*, de 2003, cujo primeiro trabalho, realizado no início da invasão dos Estados Unidos ao Iraque, consistiu no lançamento de mil balões vermelhos do 20º andar de um edifício de Salvador (Ilust. 24). As bexigas levavam mensagens como “E se for uma arma biológica?”, “E se for uma arma química?” ou então “E se for o fim dos tempos?”.

Embora seja possível identificar uma *preocupação social* nos trabalhos relatados, ressalta-se que a atuação dos três grupos – *Poró*, *Entorno* e *GIA* – não é caracterizada por um ativismo político, tal qual a noção é definida por Lucy Lippard (1984). O traço apresenta-se

de forma mais marcante em agenciamentos da cidade de São Paulo, onde grupos como *Esqueleto Coletivo*, *Nova Pasta*, *Contra Filé*, *Espaço Coringa* e *Bijari* têm se aliado a movimentos populares na organização de ações artísticas de protesto. Retomando a diferenciação proposta por Lippard entre o artista político e o artista ativista, ela assinala que, enquanto o primeiro tende a ser socialmente *preocupado*, o segundo tende a ser socialmente *envolvido*, atuando dentro de um determinado contexto e com uma determinada audiência, de modo a contribuir, através de seu trabalho, para a transformação da realidade social.

É o que se propôs, por exemplo, na intervenção *Ocupação na Ocupação*, realizada por artistas e coletivos de artistas no edifício Prestes Maia, centro de São Paulo, entre os dias 13 e 14 de dezembro de 2003, em apoio ao *Movimento dos Sem Teto do Centro* (MSTC)¹³¹. Conhecido como a antiga “Fábrica Nacional de Tecidos”, o edifício Prestes Maia foi fechado nos anos 1980 em função de inadimplência no pagamento de impostos, passando a ser ocupado, a partir de setembro de 2002, pelo MSTC. Em processo de desapropriação pela Prefeitura, o edifício abrigava, à época da intervenção, cerca de 470 famílias. A ação *Ocupação na Ocupação* buscava, assim, chamar a atenção para o problema enfrentado pelos moradores, ameaçados de serem expulsos do prédio. Organizada pelos artistas Túlio Tavares, do *Nova Pasta*, e Fabiane Borges, do *Catadores de Histórias*¹³², a intervenção contou com a participação de cerca de 120 artistas, muitos deles reunidos em coletivos como *Contra Filé*, *Espaço Coringa*, *Esqueleto Coletivo* e *Bijari*. “*Nossa única proposta aos artistas foi que entrassem em contato com o espaço, com as pessoas, com seus modos de vida e que, a partir desse encontro, se pudessem, se pusessem em obra*”, explica Fabiane (BORGES, 2004: 39).

Os participantes realizaram intervenções ao longo dos 35 andares do edifício, envolvendo, em alguns casos, os moradores do local. Foi o que aconteceu, por exemplo, nas

¹³¹ A organização, que reúne cerca de 50 mil pessoas, tem como foco a ocupação de prédios abandonados do centro da cidade de São Paulo, em busca de moradia em locais próximos às facilidades e infra-estrutura oferecidas pelos centros urbanos.

¹³² Além de Fabiane Borges, integram o coletivo *Catadores de Histórias* os artistas Rafael Adaime, Juny Kraitsch, Eduardo Moraes e Juliana Dorneles.

ações realizadas pelo *Bijari*. Em uma delas, o grupo distribuiu rolos de plástico laranja aos moradores, para que eles utilizassem o material da forma que quisessem. Alguns enfeitaram a casa, outros protegeram os cômodos e alguns ainda utilizaram o plástico para tapar buracos (HIRSZMAN, 2003). Além da proposta, o *Bijari* desenvolveu um trabalho de identificação dos vários apartamentos do edifício Prestes Maia, criando um endereço para cada uma das famílias moradoras (Ilust. 25). Após a operação, o grupo enviou-lhes uma carta contendo um selo, para que as famílias pudessem escrever a seus amigos e parentes, utilizando-se do novo endereço. Intitulada *Enderece-se ao Outro*, a intervenção ofereceu “um lugar na cidade” a pessoas que não possuíam um endereço no mapa de São Paulo, visto que, a qualquer momento, podiam ser literalmente despejadas de suas casas. O artista Rodrigo Araújo, integrante do coletivo, explica o sentido das intervenções: “As pessoas se ligaram que não dá para ficar fazendo uma arte para se chegar ao sublime. Se isso é arte ou não, eu não sei nem me importa. O que importa é atuar na realidade, realizar ações que modifiquem o real”¹³³.

Além da *Ocupação na Ocupação*, os coletivos paulistanos já organizaram atividades semelhantes em apoio a causas e movimentos sociais, como as ações promovidas na Favela do Moinho, em dezembro de 2004, e as atividades realizadas desde julho de 2005, novamente no edifício Prestes Maia e em outros prédios ocupados do centro da cidade, que receberam o nome de *Integração sem Posse*¹³⁴, numa alusão ao objetivo de impedir que a Prefeitura Municipal de São Paulo obtenha a reintegração de posse dos locais habitados. Participam de tais ações, coletivos como *Nova Pasta*, *Espaço Coringa*, *Esqueleto Coletivo* e *Contra Filé*.

Em direção aos espaços da vida, os coletivos brasileiros expressam, assim, questionamentos de ordem política que se manifestam de diferentes maneiras: seja através da atitude crítica e propositiva em relação ao sistema das artes, que evoca a discussão sobre as

¹³³ Em depoimento ao jornal *O Estado de São Paulo*. HIRSZMAN, Maria. *Uma arte coletiva, pública e com raízes no real*. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 16 de dezembro de 2003.

¹³⁴ Sobre o projeto *Integração sem Posse*, ver <http://integracaosemposse.zip.net>.

possibilidades de inserção da arte no corpo social; seja por meio de uma produção que busca provocar curtos-circuitos na realidade, estimulando novas percepções e reflexões sobre a vida cotidiana; seja por meio da atuação direta em apoio a movimentos e causas sociais. Trata-se de ações que operam, contudo, em âmbitos circunscritos. Como lembra Cristiana Tejo, *“após o aclamado fim das metanarrativas, resta a micropolítica. (...) Aos artistas, mini transgressões, reapropriações. Diz-se que não se pode transformar o mundo ou dinamitar o sistema, mas pequenas fatias do real podem ser alteradas”* (TEJO, 2005).

Considerações finais

A análise das informações levantadas sobre os coletivos brasileiros, bem como a contextualização histórica desses agenciamentos, especialmente nos anos 1990 e 2000, permite concluir que, assim como outras iniciativas coletivas criadas no mesmo período, tais como espaços de difusão, mostras, eventos e publicações, os grupos também expressam um posicionamento crítico em relação às dinâmicas de produção, circulação e legitimação apresentadas pelo sistema das artes visuais. Esse posicionamento manifesta-se através do investimento em uma série de estratégias de criação e difusão desviantes do circuito hegemônico, tais como: a produção em colaboração; a ênfase na troca de idéias e experiências; a constituição de organizações flexíveis e descentralizadas; a realização de trabalhos voltados à proposição de situações e experiências; e o desenvolvimento de produções que avançam nos espaços da vida. Nesse sentido, os coletivos brasileiros acabam por atuar de maneira propositiva em relação ao sistema, apontando outras possibilidades de se fazer, pensar e compartilhar arte na contemporaneidade, de forma a abrir pequenas brechas nesse circuito, contribuindo para a sua ampliação.

Trata-se de estabelecer uma resistência, porém no sentido afirmativo do termo, ou seja, no sentido de propor uma re-existência ou uma outra possibilidade de existência artística nesse mesmo contexto. Conforme apontado, a atitude revela uma certa dualidade por parte dos coletivos em relação ao sistema das artes, visto que a crítica e a contraposição às suas dinâmicas e valores não traduzem uma negação completa de suas práticas, agentes e instituições. Pelo contrário: podem até mesmo significar uma estratégia eficaz de inserção nesse sistema, dada a permanente necessidade de renovação apresentada pelo mesmo.

Entendo, entretanto, que essa dualidade manifesta-se em intensidades diferentes nos grupos analisados. Enquanto para coletivos como *Maruípe* e *Pipoca Rosa*, a vontade de adquirir uma visibilidade e um maior trânsito no sistema das artes parece ser mais decisiva que o anseio por problematizá-lo; em coletivos como *GIA*, *Poró*, *Entorno*, *Urucum*, *Esqueleto Coletivo* e *Espaço Coringa*, o questionamento das dinâmicas do sistema parece prevalecer na determinação de suas práticas e produções.

Ao analisar o contexto de surgimento dos coletivos, não se pode deixar de levar em consideração o modismo criado em torno desse tipo de iniciativa ao longo dos últimos anos, que faz com que a reunião de um conjunto de artistas em torno de uma proposta de trabalho comum possa parecer, por si só, uma estratégia de atuação interessante a jovens profissionais, no sentido de acusar uma atualização em relação ao debate artístico contemporâneo, de modo a atrair a atenção da imprensa especializada, de curadores e de produtores culturais ávidos por novidades. Não é por acaso que a experiência dos coletivos já inspirou até mesmo eventos publicitários. Exemplo disso é o *Motomix 2005*, que ganhará uma nova edição em 2006. Trata-se de uma campanha de marketing criada pela Motorola em torno das idéias de arte, coletividade, espaço urbano, música e tecnologia.

Se o desejo de obter uma maior visibilidade e, conseqüentemente, um maior trânsito no sistema das artes parece estar presente, em maior ou menor grau, em grande parte dos coletivos de hoje, também é verdade que a vontade de estabelecer uma discussão mais ampla sobre as possibilidades de criação e principalmente de inserção da arte na sociedade constitui, para uma parcela significativa desses grupos, uma motivação fundamental. É nesse sentido que tais agenciamentos manifestam uma atitude crítica em relação ao sistema das artes e suas dinâmicas de circulação, historicamente voltadas a públicos restritos, propondo relacionar-se com um público mais amplo, ao inserir-se em espaços e situações do cotidiano, de modo a produzir experiências artísticas camufladas, porém atuantes na realidade social. Nesse sentido,

o espírito utópico observado em muitas produções também nos fala de um desejo de apontar outras possibilidades de relação da arte com a vida, bem como dos próprios espectadores (muitas vezes agentes das intervenções) com o seu entorno. A possibilidade de a arte interferir ativamente na sociedade, contribuindo para a sua transformação, é outra problemática detectada no decorrer desta pesquisa em alguns grupos de artistas, especialmente naqueles situados em São Paulo, cuja atuação aproxima-se da noção de arte ativista.

Ao indagar-se sobre as possibilidades de relação da arte com a vida, seja apostando em intervenções capazes de provocar curtos-circuitos na realidade, seja investindo em ações que pretendem contribuir, de fato, para pequenas transformações no corpo social, acredito que os coletivos de artistas brasileiros retomam um questionamento próprio das vanguardas: a problematização e a crítica à própria instituição da arte. Em outras palavras, tais grupos trazem à tona um debate presente tanto nas vanguardas históricas, no início do século, quanto nas novas vanguardas, nos anos 1960 e 1970, que diz respeito à discussão sobre o lugar e o papel da arte na sociedade.

Findas as grandes utopias, não se trata de apostar em uma revolução através da prática artística, mas de acreditar na possibilidade de intervir, ainda que singelamente, no seu entorno, defendendo a idéia de uma postura menos passiva diante da realidade. O que move tais coletivos não seria, portanto, as utopias que alimentaram o projeto moderno, mas as utopias realizáveis, que alimentam o tempo presente e acalentam aqueles que, como eu, não perderam a esperança “naquilo que ainda não é”.

Bibliografia

ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ALVARADO, Daisy Peccinini. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo-surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

_____. *Ruptura*. Disponível em:
<http://mac.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura> (acesso em 15/08/05).

AMARAL, Aracy. *Arte para Quê?: A Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Luis. *Rio 40° Fahrenheit*. In: *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, n. 5. Rio de Janeiro: UERJ/ART, 2003.

ANUÁRIO ARTE & ARTISTAS. Disponível em:
http://www.artelistas.com.br/grupo_guanabara.htm (acesso em 13/07/05).

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBANTI, Roberto. *L'Art Techno-Cyber: La Derive Technicienne de l'Esprit Utopique dans l'Art du XXème Siècle. L'Utopie à l'Époque de l'Ultramedialité*. In: *L'Art au XXème Siècle et l'Utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.

BARROS, Stella Teixeira. *Associações de Artistas: Precárias Porém Persistentes*. In: *Arte em Revista*, ano 6, n.8. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, outubro de 1984.

- _____. “Out” - Arte?. In: *Arte em Revista*, ano 6, n.8. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, outubro de 1984.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- _____. Documenta, I Love Etc.-Artists. In: *E-Flux*. Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html (acesso em 25/06/04).
- _____. E Agora? In: *Arte & Ensaios*, n.9. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2002.
- _____. O Papel do Artista como Agenciador de Eventos e Fomentador de Produções Frente à Dinâmica do Circuito de Arte. In: HILL, Marcos (org.). *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA, 2003.
- BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLOCH, Ernst. *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2001.
- _____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 2001.
- _____. O Que É um Artista (Hoje)? In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). In: *Arte & Ensaios*, n.10. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2003.

- BOUSTEAU, Fabrice. *Qu'Est-Ce Que l'Art (Aujourd'hui)*. Paris: Beaux Arts Magazine, 2002.
- BRISSAC, Nelson. Dois Pontos. In: *Item: Revista de Arte*, n.6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003. Disponível em: <http://ultraarte.incubadora.fapesp.br/portal/Members/klyx/Dois%20pontos.doc> (acesso em 08/05/06).
- BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (org). *O Meio como Ponto Zero – Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais*. Coleção Visualidade n. 4. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- BULHÕES, Maria Amélia. Artes Plásticas no Brasil: Vanguardas e Internacionalização nos Anos 60. In: *Porto Arte*, n.1, ano 1. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.
- _____. *Artes Plásticas: Participação e Distinção. Brasil Anos 60/70*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1990.
- _____. Considerações sobre o Sistema das Artes Plásticas. In: *Porto Arte*, n. 3, ano 2. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana. En las Distancias Cortas. Anotaciones Sobre la Creación Artística en Colaboración. In: *Exit, Imagen y Cultura*, n.7, ano 2. Madri: Olivares y Asociados S.L., agosto/setembro/outubro de 2002.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- _____. *A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CANONGIA, Ligia. *O Legado dos Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: Um Guia de Tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de (org). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Paris: Presses Universitaires de France, s.d..

_____. A Cidade e a Arte Contemporânea. In: *Arte & Ensaios*, ano 3, n.3. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 1996.

_____. *Petit Traité d'Art Contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALUMEAU, Jean Luc. *As Teorias da Arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COLI, Jorge. *O Que É Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUARTE, Luisa. O Risco dos Coletivos. In: *Revista Trópico*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl> (acesso em 26/06/04).

DUCHAMP, Marcel. *Le Processus Créatif*. Paris: L'Échoppe, 1987.

FABRIS, Annateresa (org.). *Arte & Política: Algumas Possibilidades de Leitura*. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FERNANDES, João. Born To Be Famous: A Condição do Jovem Artista, Entre o Sucesso *Pop* e as Ilusões Perdidas.... In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaios*, n.10. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2003.

FERVENZA, Helio. *Considerações da Arte Que Não se Parece com Arte*. Artigo inédito apresentado no Colóquio Internacional de Estética – Estética na Sociedade Contemporânea, realizado em Porto Alegre, em setembro de 2004.

- FRAMPTON, Kenneth. De Stijl. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.
- GOTO, Newton. Sentidos (e Circuitos) Políticos da Arte: Afeto, Crítica, Heterogeneidade e Autogestão Entre Tramas Produtivas da Cultura. In: *Rizoma.Net*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=250&secao=artefato> (acesso em 10/10/05).
- GREEN, Charles. La Tercera Mano: Colaboración y Arte Contemporâneo. In: *Exit, Imagen y Cultura*, n.7, ano 2. Madri: Olivares y Asociados S.L., agosto/setembro/outubro de 2002.
- GROSSMANN, Martin. Arte Contemporânea Brasileira: À Procura de um Contexto. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- GUERRA, Tatiana Rysevas. Ruptura. In: PECCININI, Daisy (coord.). *Arte do Século XX / XXI – Visitando o MAC na Web*. Disponível em: <http://mac.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html> (acesso em 13/07/05).
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEINICH, Nathalie. *Face à l'Art Contemporain*. Paris: L'Échoppe, 2003.
- HILL, Marcos (org.). *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pequena Crônica Sobre Alguns Sinais de Transformação no Imaginário Urbano Brasileiro*. Artigo inédito.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: Utopia Subversão Guerrilha na (Anti) Arte do Século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Anos 60: A Volta à Figura: Marcos Históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

_____. *Do Conceitual à Arte Contemporânea: Marcos Históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

_____. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>.

JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LACOUTURE, Jean. L'Histoire Immédiate. In: LE GOFF, Jacques. *La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978.

LAFARGUE, Bernard. Nom-Lieu et Lieux de l'Oeuvre d'Art. In: *L'Oeuvre d'Art Aujourd'hui*. Paris: Séminaire Interarts, 2000-2001.

LIND, Maria. Learning From Art and Artists. In: WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.

LIPPARD, Lucy R.. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian et TUCKER, Marcia (orgs.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. Futurismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MACHADO, Vanessa; ALVARADO, Daisy Peccinini. CAM. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/index.html#topo> (acesso em 29/05/2006).

- MANIFESTO INTERNACIONAL SITUACIONISTA. In: *Internationalle Situationniste*, n. 4, maio de 1960. Disponível em <http://www.geocities.com/autonomiabvr> (acesso em 10/09/05).
- MARINO, P., CAPPARELLI, S., ALBUQUERQUE, F., KIELING, C. *As Noções de Texto e Discurso nos Estudos Culturais: Stuart Hall, David Morley e John Fiske*. Artigo publicado nos Anais do XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 1999.
- MELENDI, Maria Angélica. *Intervenções Suburbanas*. Disponível em: <http://www.poro.redezero.org/inicial.html> (acesso em 10/03/2005)
- MILLET, Catherine. *L'Art Contemporain*. Paris: Flammarion, 1997.
- MONACHESI, Juliana. Arte em Transição (Listrada). In: *Revista Número*, n.1, ano 1. São Paulo, maio/junho de 2003.
- MONACHESI, Juliana; RIVITTI, Thaís. *Revista Número*, n.1, ano 1. São Paulo, maio/junho de 2003.
- MOORE, Alan. General Introduction to Collectivity in Modern Art. In: *Journal of Aesthetics & Protest*, v.1, n.3, março de 2004. Disponível em: <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/1/amoore> (acesso em 19/09/05).
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas: Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MORAIS, Régis. Do Mundo dos Sentidos ao Sentido do Mundo. In: CANIATO, Angela (org.). *Compromisso Social da Psicologia*. Porto Alegre: ABRAPSOSUL, 2001.
- MOVIMENTO, REVISTA DO CLUB DE CULTURA MODERNA. Rio de Janeiro, maio de 1935.
- OLIVARES, Rosa. Yo Soy el Otro. In: *Exit, Imagen y Cultura*, n.7, ano 2. Madri: Olivares y Asociados S.L., agosto/setembro/outubro de 2002.
- OTRAS FORMAS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL ARTE. In: *[Inventario] Revista para el Arte*, n. 10. Madri, 2004.

PAIM, Cláudia. Coletivos de Artistas na Contemporaneidade. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Memória em Caleidoscópio: Artes Visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. *Espaços de Arte, Espaços da Arte: Perguntas e Respostas de Iniciativas Coletivas de Artistas em Porto Alegre, Anos 90*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

PALHARES, Taísa Helena. Anarquismo Construtivo (?!). In: *Revista Número*, n.1, ano 1. São Paulo, maio/junho de 2003.

PILEGGI, Rubens. Obra Privada, Arte Pública. In: *Revista Item Online*. Disponível em: http://www.agora.etc.br/revista_online?alfvis_16.html (acesso em 07/04/02).

RAGHY. Viajou Sem Passaporte. In: *Arte em Revista*, ano 6, n.8. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, outubro de 1984.

RAMIRO, Mário. Grupo 3NÓS3: The Outside Expands. In: *Parachute 116 – São Paulo*. Montreal, outubro/novembro/dezembro de 2004.

_____. Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces. In: *Leonardo*, v. 31, n. 4. Chicago: MIT Press, 1998.

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil: Os Anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. Outros Circuitos da Cidade. In: *Revista Item Online*. Disponível em: <http://www.agora.etc.br> (acesso em 20/01/03).

ROSAS, Ricardo. *Coletivo, Senha: Colaboração*. Disponível em: http://www.file.org.br/file2004/filesript/textos/col_colaboracao.htm (acesso em 12/11/04).

_____. *Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?* Artigo apresentado no I Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos Pedacos. São Paulo, agosto de 2005.

_____. Notas Sobre o Coletivismo Artístico no Brasil. In: *Revista Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl> (acesso em 07/08/05).

- SALZSTEIN, Sônia. Uma Dinâmica da Arte Brasileira: Modernidade, Instituições, Instância Pública. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul – I, 1900-1960*. Porto Alegre, Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, 1980.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o Século XXI: No Loop da Montanha-Russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *O Que É, Afinal, Estudos Culturais?*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SOUZA, Edson. *A Utopia e os Aversos da Cidade*. Artigo inédito.
- _____. *Por uma Cultura da Utopia*. In: *Unicultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- _____. *Quando os Atos se Tornam Formas*. Artigo inédito.
- TERÇA-NADA!, Marcelo. Grupo Poro – Anotações Diversas ou Intervenções por uma Cidade Sensível. In: *Etcetera – Revista Eletrônica de Arte e Cultura*, n. 18, maio/junho de 2005. Disponível em: http://www.revistaetcetera.com.br/18/grupo_poro/index.html (acesso em 19/10/05).
- VERNER, Lorraine. L'Utopie comme Figure Historique dans l'Art. In: BARBANTI, Roberto. *L'Art au XXème Siècle et l'Utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: *Arte & Ensaios*, n.8. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001.
- WOOD, Paul et al. *Modernismo em Disputa – A Arte desde os Anos Quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZANINI, Walter. A Atualidade de Fluxus. In: *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, n. 3. São Paulo: ECA/USP, 2004.

_____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Textos em catálogos

BASBAUM, Ricardo. O Artista como Curador. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.

BERNARDES, Maria Helena (coord.). *Remetente*. Porto Alegre, 1998.

COLLECTIVE CREATIVITY. Kassel: Kunsthalle Fridericianum/Revolver, 2005.

HILL, Marcos. Sem a Ternura Precisar Morrer... Arranque a Etiqueta de Sua Roupa. In: *Desvios no discurso*. Poro: Belo Horizonte, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. Entre a Utopia e o Mercado, os Caminhos da Cultura Brasileira. In: *Caminhos do Contemporâneo 1952-2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.

MATOS, Adriana Dória; GUIMARÃES, Marco Pólo. *45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Recife, 2005.

MELENDI, Maria Angélica. Desvios e Aproximações. In: *Desvios no Discurso*. Poro: Belo Horizonte, 2005.

MORAES, Angélica. *Arte Política: Isto São Outros 500*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

NOLLERT, Angelika. Life is Art. In: *Collective Creativity*. Kassel: Kunsthalle Fridericianum/Revolver, 2005.

OSORIO, Luiz Camillo Osorio. Um Panorama e Algumas Estratégias. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo, MAM: 2001.

REIS, Paulo. Um Mapa Possível. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM: 2001.

RESENDE, Ricardo. Panorama.... In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM: 2001.

SANTOS, Laymert Garcia. Anos 90: Rotas de Fuga. In: *Caminhos do Contemporâneo 1952-2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. Quem Faz Arte É Desobediente. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo, MAM: 2001.

TEJO, Cristiana. Tudo Aquilo Que Escapa. In: MATOS, Adriana Dória; GUIMARÃES, Marco Pólo. *45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Recife, 2005.

Textos em jornais e revistas

ALBUQUERQUE, Fernanda. Muito Além do Ateliê. In: *APLAUSO*, n. 67, ano 7. Porto Alegre, 2005.

_____. O Mapa Gaúcho da Arte. In: *APLAUSO* n. 68, ano 7. Porto Alegre, 2005.

_____. O Museu como Lugar de Reflexão. In: *APLAUSO* n. 64, ano 7. Porto Alegre, 2005.

BORGES, Fabiane. Ocupação de Espaços, Almas e Sentidos. In: *Revista Global América Latina*, n.2. São Paulo, março de 2004.

CALVINO, Ítalo. Pavese: Ser e Fazer. In: *Folha de São Paulo - Caderno Mais!*. São Paulo, 6 de maio de 2001.

- Conheça Alguns “Coletivos”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de dezembro de 2003.
- CAMARGO, Paulo; BRANDÃO, Carlos Augusto. Coração Selvagem [entrevista com Werner Herzog]. In: *Jornal Gazeta do Povo - Caderno G*. Curitiba, 31 de janeiro de 2005.
- GREEB, Marisa Nogueira. Nasce uma Política de Grupos. In: *Revista Global América Latina*, n.2. São Paulo, março de 2004.
- “Grupos São Forma Privilegiada de Organização”, diz especialista. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de dezembro de 2003.
- HIRSZMAN, Maria. Uma Arte Coletiva, Pública e com Raízes no Real. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 de dezembro de 2003.
- LEANDRO, Arthur . Onde Está a Arte?. In: *Jornal Folha do Amapá*. Macapá, 1º de agosto de 2002.
- LEANDRO, Arthur. Resposta ao Tempo. In: *Amapá Busca*, 6 de janeiro de 2003. Disponível em: http://www.amapabusca.com.br/asp/noticias/news/news_item.asp?NewsID=361 (acesso em 15/12/2004).
- LINARES, Chico; VIVACQUA, Flávia; BREYER, Floriana; HICHE, Gisella; CAVALCANTE, Mariana. Fora dos Padrões. In: *Viração* n. 18, ano 3. São Paulo, maio/junho de 2005.
- LUZ, Mirela. Imaginário Periférico. In: *Revista Global América Latina*, n.2. São Paulo, março de 2004.
- MATIAS, Alexandre. Núcleos de Produção Sem Hierarquia Fundem Ativismo e Diversão. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de dezembro de 2003.
- MONACHESI, Juliana. A Explosão do A(r)tivismo. In: *Folha de São Paulo - Caderno Mais!*. São Paulo, 6 de abril de 2003.
- PIRES, Pablo. Grupo Poro Pratica Arte Coletiva. In: *O Tempo*. Belo Horizonte, 27 de abril de 2004.

Sites

http://claude-guibert.club-blog.fr/chroniques_de_lencyclopedi/2005/04/le_grav.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

<http://integracaoemposse.zip.net>

<http://redecoro.zip.net/index.html>

<http://www.abrigolaranja.blogspot.com>

<http://www.agentilcarioca.com.br>

<http://www.artartistas.com.br>

<http://www.bijari.com.br>

<http://www.capacete.net>

<http://www.ceia.art.br>

<http://www.corocoletivo.org>

<http://www.critical-art.net>

<http://www.escapeprogram.ru>

<http://www.espacoringa.com.br>

<http://www.findarticles.com>

<http://www.geocities.com/autonomiabvr>

<http://www.guggenheimcollection.org>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.linhaimaginario.hpg.com.br>

<http://www.maruipe.zip.net>

<http://www.odaprojesi.com>

<http://www.parkfiction.org>

<http://www.proyectotrama.org>

<http://www.raqsmediacollective.net>

<http://www.rizoma.net>

<http://www.superflex.net>

<http://www.teoretica.org>

<http://www.transmissiongallery.org>

<http://www6.ufrgs.br/escultura>

<http://www.upgradedomacaco.com.br>

Anexo I – Questionários

Bijari (São Paulo/SP)

(Por Gustavo Godoy, em 10/12/04)

Como o grupo foi criado?

O grupo formou-se em 1996 por dez estudantes de arquitetura, na necessidade de ter um espaço coletivo para a produção artística pessoal, discussões sobre assuntos diversos, desenvolver trabalhos da faculdade ou apenas terem um canto e fazer a bagunça que não podiam fazer em casa.

A composição do grupo segue a mesma desde sua criação? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

A formação do grupo permanece praticamente a mesma desde o início, com oito integrantes desde a fundação e dois integrantes rotativos. Fazem parte atualmente (10 integrantes): Eduardo Loureiro Fernandes, Frederico Ming Azevedo, Flávio Araújo, Geandre Tomazzoni, Giuliano Scandiuzzi, Gustavo Godoy, Luis Maurício Brandão, Olavo Ekman, Rodrigo Araújo e Sandro Akel.

Que motivações levaram à criação do Bijari?

Ter um espaço para fazer arte.

Como são as ações/intervenções do grupo?

São intervenções voltadas para questões da vida pública.

- Gabinete – Armário, 2003

Intervenção com Armário e vinil adesivo

Paisagem Zero, Sesc Pompéia, São Paulo

Ação onde armário participava de uma deriva urbana, deixando coordenadas impressas no percurso.

- Anuncie Aqui – Quadro de Avisos

Ação interativa com quadro de anúncios, imagens e vídeos

Mídia Tática Brasil-N5M, Casa das Rosas, São Paulo

Instalação onde recados eram expostos num grande quadro de avisos, juntamente a vídeos e back lights.

- Antipop vs Realidade Transversa, 2002

Ação Multimídia

Red Bull Live Images, Galpão das Américas, São Paulo

Ação multimídia onde trabalhadores ambulantes e performers interagem ao vivo com projeções de vídeo retratando situações.

- Realidade Transversa – Motoboy, 2002

Ação com motoboy e vídeo

Ópera Aberta, Casa das Rosas, São Paulo

Ação onde um motoboy carrega uma televisão com um vídeo que registra seu próprio cotidiano.

- Antipop vs Acamonchi, 2002

Intervenção com cartazes e instalação

México Imaginário, Casa das Rosas, São Paulo

Troca de imagens via internet que resultou na intervenção com cartazes brasileiros colados por mexicanos e cartazes mexicanos colados por brasileiros em São Paulo. Instalação com vídeo e cartazes registrando a intervenção.

- Realidade Transversa – Anuncie Aqui

Intervenção com outdoor que vende espaço expositivo

X Salão Paulista de Arte Contemporânea, Galeria do Rock, São Paulo

Ação que se apropria do espaço para venda de publicidade.

- Poesia dos Problemas Concretos

Intervenção para amplificar a expressão e comunicação

Ares e Pensares, Sesc 24 de Maio, São Paulo

Com o auxílio de microfones, pick-ups, câmeras de vídeo e foto, computadores, video-wall e papéis de recado, criou-se uma vitrine multimídia que visava amplificar a comunicação e expressão já existente no local.

- Realidade Transversa – Pintor, 2001

Ação com pintor e vídeo

III Bienal do Mercosul, Cidade dos Containeres, Porto Alegre

Ação onde um pintor de paredes pintava diariamente as faces internas de um container, um vídeo registrava seu cotidiano.

- Realidade Transversa, 2001

Ação com vendedores ambulantes

Casa das Rosas, São Paulo

Ação onde vendedores ambulantes se encontravam em salas térreas do espaço. No andar superior, vídeos registravam o cotidiano dos mesmos na cidade.

- Antipop – Galinha, 2001

Intervenção com galinhas na cidade de São Paulo

Laboratório, Blem Blem, São Paulo

Galinhas foram inseridas em espaços socialmente polarizados, provocando distintas reações.

Elas são realizadas sempre no espaço urbano? Por quê?

São realizadas no espaço urbano por ser um espaço cheio de contradições, poéticas e tensões.

Os trabalhos do Bijari são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Todos os trabalhos são desenvolvidos coletivamente.

Vocês informam que os trabalhos são “arte” ao realizá-los nas ruas? Por quê?

São arte pois são trabalhos que abordam a realidade, num nível subjetivo, que nos ajuda a perceber questões implícitas e repensar a própria realidade. Isso é arte.

As ações acontecem com ou sem a “permissão” de autoridades locais?

As ações acontecem em ambos os casos, com e sem a permissão das autoridades.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Os trabalhos de arte do grupo são financiados pelos próprios trabalhos comerciais desenvolvidos pelo estúdio, como direção de arte, design gráfico, web, cenografia, arquitetura, animações e vídeos. São raros os trabalhos financiados por uma instituição.

As ações são registradas? Como? Por quê?

As ações são registradas em vídeo, áudio e foto. São formas de documentação para divulgação, análises futuras e meios de atingir um público maior do que os das ações. Divulgação da própria realidade.

O grupo possui alguma publicação?

Atualmente possuímos uma publicação virtual, o nosso próprio site, que está em transformação, mas já possui dicas e uma cronologia dos nossos últimos trabalhos.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

O grupo desde o início teve espaço físico, esse foi exatamente o motivo da formação do grupo. Já mudamos de casa duas vezes.

Além do trabalho desenvolvido no Bijari, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Os integrantes continuam desenvolvendo trabalhos individualmente. Atualmente os mais ativos são: Geandre Tomazoni, Gustavo Godoy, Luis Maurício Brandão, Rodrigo Araujo e Sandro Akel.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

São muitos os grupos atuantes. Entre eles os que mais nos identificamos são os que já trabalhamos juntos, talvez. Alguns deles são: Contra Filé, A Revolução Não Será Televisionada, Cobaia, Grupo Callejero (Argentina), Catadores de História, Esqueleto Coletivo... São muitos.

Sobre a composição do Bijari: quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade (ligação com universidade)?

As idades dos integrantes variam entre 27 e 33 anos, somos todos arquitetos formados, oito pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e um integrante pela FAAP.

Empreza (Goiânia/GO)

(Por Antonio José Drummond Barboza, o Babidu, em 14/02/05)

Como o grupo foi criado, quando e por quem?

Em julho de 2001. Ele foi proposto pelo Fabio Tremonte como um grupo de estudos, só para discutirmos algumas idéias. Eu entrei no grupo em outubro, e acredito que no começo de 2002 o grupo mudou sua proposta para praticar ações com intuito artístico, pois o Fabio tinha se mudado para São Paulo e tinha contato com a Grazi, que cedeu sua casa para apresentações artísticas. Nós teríamos um lugar para nos apresentar e tínhamos idéias interessantes. Por que não?

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

A Mariana Marcassa saiu do grupo, o Alexandre é representante do grupo lá em Macapá, pois passou no concurso, o Fabio mora em São Paulo e aqui em Goiânia sou eu e o Paulo Veiga, Maria Beatriz, Fernando Peixoto e o Kaite Richard, que foi o ultimo a entrar.

Que motivações levaram à criação do Empreza?

Era a vontade de ter um conhecimento maior e mais específico dos nossos interesses, com a ajuda de um amigo que era mais articulado, e gerar um apoio coletivo na realização dos nossos trabalhos.

Como o grupo se organiza coletivamente?

Hoje nossas reuniões ficaram mais difíceis de se realizar porque nossas vidas particulares estão mais agitadas, mas é nelas que paramos e conversamos, falamos de idéias, de propostas e de fofocas e palhaçadas. Falamos de assuntos do nosso interesse. Quando alguém do grupo se anima pra resolver algo, às vezes outro se anima também. Ou não, e o cara faz quase tudo sozinho. Mas quando um pode ajudar, esse faz o que pode.

Que atividades o Empreza desenvolve? E como é o trabalho de arte do grupo?

Até há pouco tempo, nossa atenção era mais voltada para performance, instalações e intervenções, mas agora estamos produzindo mais individualmente e o produto são objetos, fotografias, assemblages e desenhos. Há pouco tempo, estávamos com um laboratório de desenhos coletivos, ficou legal. Até nessa produção individual, um mete o dedo no nariz do outro.

Os trabalhos artísticos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

De vez em quando.

Vocês realizam trabalhos no espaço urbano? Se sim, por que a escolha por esse espaço? (caso a resposta seja negativa, ir direto para a questão 11)

Também. Se a nossa proposta tem a ver com o contexto urbano, se ela precisa de um elemento urbano, nós realizamos. Mas nem sempre é assim. Na maioria de nossas propostas, o trabalho pode ser adaptado a muitos lugares.

Ao realizar trabalhos nas ruas, vocês informam, de alguma maneira, que os trabalhos são “arte”? Por quê?

Tem geralmente pessoas que sabem, mas não avisamos, não.

Esses trabalhos acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Sem.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Do nosso bolso.

As ações do grupo são registradas? Como? Por quê?

Às vezes nós vacilamos e esquecemos, mas sempre deveria ter alguém do grupo responsável por isso, porque o registro assegura a existência do trabalho. Eu posso até te mostrar, se tu quiser, e eu tiver como.

O grupo possui alguma publicação?

Sim.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Não.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Empreza, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim.

Sobre a composição do Empreza, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Eu tenho 25 anos, nasci em 1979, em Teresina, Piauí. Só o Kaite e a Bia estão cursando. Eu e o Fernando já formamos e damos aula, e o Paulo e o Alexandre dão aula na faculdade.

Empreza

(Por Paulo Veiga Jordão, em 16/02/05)

Como o grupo foi criado, quando e por quem?

Em 2001, por Fábio Tremonte, Paulo Veiga Jordão, Fernando Peixoto, Alexandre Pereira, Beatriz Miranda, Mariana Marcassa e Babidu.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

A Mariana saiu, o Alê foi pro Amapá, e o Fábio pra Sampa, mas estes dois ainda mantêm o vínculo. Por último entrou o Kaite Richard.

Que motivações levaram à criação do Empreza?

Começou como um grupo de estudos sobre performance e outros assuntos da arte. Depois a gente não agüentou, e passamos pra ação.

Como o grupo se organiza coletivamente?

Não temos líder, reunimo-nos de tempos em tempos, antes toda semana, hoje menos.

Que atividades o Empreza desenvolve?

Basicamente, performance e intervenções urbanas. Hoje estamos ampliando isto, não sei ainda no que vai dar.

Como é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

São plurais, mas temos uma veia poética que gira em torno da idéia ampliada de corpo: corpo-casa-cidade-etc.

Os trabalhos artísticos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Os membros levam idéias que depois são discutidas e melhoradas pelo coletivo. A execução é sempre coletiva e assinada pelo coletivo.

Vocês realizam trabalhos no espaço urbano? Se sim, por que a escolha por esse espaço? (caso a resposta seja negativa, ir direto para a questão 11)

Gostamos de fazer na rua e em outros locais públicos, mas gostamos também de fazer em locais fechados com um público menor e mais atento, como fizemos na Casa da Grazi e no Rés do Chão.

Ao realizar trabalhos nas ruas, vocês informam, de alguma maneira, que os trabalhos são “arte”? Por quê?

Não falamos nada, mas o povo não é burro e sabe. Se não sabe, desconfia.

Esses trabalhos acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Não pedimos permissão.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Com nosso próprio dindim. Geralmente são trabalhos de baixo custo, muitas vezes utilizamos a precariedade como elemento de poética.

As ações do grupo são registradas? Como? Por quê?

Fazemos fotos e vídeos, mas são muito ruins porque não temos bons equipamentos. Fazemos porque nossos trabalhos são absolutamente efêmeros, e nós acreditamos na memória do trabalho.

O grupo possui alguma publicação?

Não temos publicação própria, mas já aparecemos em várias publicações, como a revista Nós Contemporâneos, a Global e a Folha de São Paulo.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Não, nos reunimos em minha casa.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Empreza, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim. Um coletivo se faz de indivíduos. Acreditamos que o fortalecimento e amadurecimento das poéticas individuais reverte em melhor qualidade par os trabalhos coletivos.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

De maneira geral, nos identificamos com muitos dos grupos que atuam hoje no país, mesmo apesar de diferenças de postura. Gostamos do Rés do Chão... Historicamente, gostamos das

Internacionais Letrista e Situacionista, dos neoístas, Fluxus, do pessoal da body art, com especial atenção ao Grupo de Viena. Vito Acconci e Marina Abramovic, entre outros.

Sobre a composição do Empreza, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Todos estudaram arte na FAV-UFG. O Fábio transferiu pra ECA. Mas nunca tivemos vínculo oficial com a faculdade. Quanto às idades, eu tenho 41, os outros eu não sei dizer exatamente, mas eu sou o mais velho.

Entorno (Brasília/DF)

(Por Clarissa Borges, em 23/06/05)

Como o grupo foi criado e por quem?

O grupo foi criado a partir do contato da artista Marta Penner. Ela foi responsável por juntar os artistas e propor a criação de um grupo de intervenção urbana, no momento em que uma exposição sobre Brasília era montada no CCBB desta mesma cidade (a mostra era um pedaço da Bienal de 2002).

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

Não. A composição mudou muito desde o primeiro evento. No início, éramos 19 artistas, hoje somos seis. Os motivos para a “debandada” são diversos: abandono, desinteresse, mudanças, não participação das reuniões e discussões, desconforto perante alguns membros do grupo, brigas... Além disso, dois artistas integrantes hoje não eram da formação original, entraram em 2003. O grupo hoje: Antônio Bianco, Clarissa Borges, Janaína André, Marta Penner, Sofia Fernandes e Valéria Pena Costa. No começo do grupo, nos reuníamos semanalmente, hoje em dia temos reuniões e fazemos contatos por telefone e internet.

Que motivações levaram à criação do Entorno?

A criação do grupo se deu pela vontade de realizar um evento paralelo à mostra da Bienal, Ruína e Utopia, que, aliás, era chamada de Bienal Satélite, pois a “central” era em São Paulo. A exposição propunha o tema de Brasília, sua concepção e utopias. O que incomodava era que somente um artista convidado era da cidade, os outros eram todos estrangeiros. Passearam na cidade como turistas e fizeram trabalhos sobre o tema. Muitos artistas do grupo já tinham trabalhos sobre Brasília, alguns inclusive de intervenção. A reunião do grupo devia-se a uma intenção de poder falar sobre este espaço que conhecíamos tão bem. A decisão de ocupar espaços urbanos foi intencional desde o início. Não queríamos o aval de nenhuma instituição, curador, centro cultural, museu ou universidade. Além disso, os trabalhos ocupariam o espaço escolhido como tema da Bienal, em exposição no CCBB. Eram trabalhos sobre a cidade e na cidade. O nome do grupo nasce também dessa relação do que está “entorno” de alguma coisa. Vale lembrar que em Brasília temos várias cidades satélites que rodeiam a capital, e tudo que está em volta disso chamamos de “entorno”. A relação é a mesma no mundo artístico. A “capital” da arte era São Paulo com sua Bienal, a Bienal satélite foi montada aqui no CCBB, e o grupo era o Entorno, o que estava em sua volta, fora da ordem natural, longe dos olhos da “capital”. Daí nasceu o Projeto de Arte Entorno.

Como são as intervenções do grupo?

São sempre intervenções ligadas a questões sociais e políticas. Um dos trabalhos com essa característica foi “O Candidato do Entorno”, personagem criado em paralelo às eleições de 2002. O candidato era sempre irônico e sem muitos escrúpulos. Sua imagem foi criada a partir da justaposição de todos os rostos dos participantes do grupo. Fizemos festa de lançamento da campanha, bottons, distribuímos cobertores em uma intervenção na rodoviária chamada “Flores de Inverno”, espalhamos faixas pretas pela cidade e fizemos quatro publicações no jornal sobre o candidato, sempre com ironias e jogos de duplo sentido, brincando principalmente com as jogadas políticas locais. Mesmo depois das eleições, o candidato continuou com algumas ações de intervenção urbana, como o trabalho de inaugurações de espaços culturais abandonados no Distrito Federal.

Elas são realizadas sempre no espaço urbano? Por quê?

O grupo só realiza intervenções urbanas, mas também já participamos de mostras de vídeo, mostrando o resultado de algumas intervenções. Individualmente, realizamos trabalhos em diversas linguagens artísticas. O trabalho “O Entorno Invisível” foi uma exceção. O tema do trabalho escravo desenvolvido neste trabalho tinha local demarcado: a Câmara dos Deputados. Fizemos uma exposição de grandes outdoors nos corredores da Câmara, na mesma época em que estavam votando uma emenda constitucional sobre o assunto. Neste caso, o trabalho só funcionaria dentro do espaço fechado. Local e obra são sempre pensados em conjunto no grupo. A “Lavagem da Praça dos Três Poderes”, por exemplo, só tem sentido se for no espaço urbano e acontecer no centro do poder. As metáforas aqui são bem claras, o público entende o trabalho quando passa. O mais interessante é que, como lavamos sempre a praça no segundo domingo de dezembro (o evento já aconteceu três vezes), muitos turistas tiram fotos e provavelmente estas fotos estão espalhadas por todo o Brasil. É como se o trabalho se alargasse, se difundisse inesperadamente.

Os trabalhos do Entorno são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Sim, todos os trabalhos até agora foram assim. Mesmo quando um membro do grupo propõe um trabalho, sempre há discussão e modificações propostas pelo grupo. Todos os trabalhos são coletivos.

Vocês informam que os trabalhos são “arte” ao realizá-los nas ruas? Por quê?

Não. Quando perguntam, respondemos sempre sobre a proposta, falamos que é um trabalho de intervenção, que somos um grupo de artistas... A afirmação “isto é arte” não faz sentido, pressupõe que poderia não ser... Quando vemos uma mesa, temos que afirmar “isto é uma mesa” para que ela seja?

As ações acontecem com ou sem a “permissão” de autoridades locais?

Sem a permissão. Esse tema foi até discutido nas primeiras reuniões, em 2002, e a decisão foi por não pedir a autorização. Primeiro, para não alertar as autoridades sobre o que iria acontecer, impedindo assim que eles se organizassem antecipadamente para coibir as ações. Em segundo lugar, porque as autorizações demoram muito para ser avaliadas, e a permissão provavelmente seria dada depois das datas que marcamos os eventos.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Só tivemos patrocínio em uma ação, “O Entorno Invisível”. Por se tratar de um trabalho social, o combate ao trabalho escravo contemporâneo, buscamos entidades envolvidas com esta questão e obtivemos apoio e patrocínio para a execução do projeto. Os outros projetos, por serem de baixo custo, foram custeados pelos componentes do grupo.

As ações são registradas? Como? Por quê?

São fotografadas e/ou filmadas. Para termos um registro de nosso trabalho. Algumas vezes, é importante rever o que já foi feito para pensar em novas ações e novas possibilidades. Já realizamos algumas vezes vídeos de registros das ações, que foram exibidos em mostras de vídeo no país.

O grupo possui alguma publicação?

Não.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Não. Realizamos as reuniões nas casas dos integrantes, e as ações são todas produzidas e realizadas nas ruas.

Além do trabalho desenvolvido no Entorno, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim, quase todos têm empregos (a maioria é professor de artes) e têm um trabalho artístico individual.

Sobre a composição do Entorno, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Antônio Bianco, em torno dos 40, Mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Clarissa Borges, de 1976, 28 anos, Mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Janaína André, por volta dos 28, Licenciada em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Marta Penner, por volta dos 35, Mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Sofia Fernandes, por volta dos 36, Licenciada em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Valéria Pena Costa, de 1964, 41 anos, Bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

Espaço Coringa (São Paulo/SP)

(Por Flavio Castellan, em 06/07/05)

Como o Espaço Coringa foi criado, quando e por quem?

O Ateliê Espaço Coringa foi criado há sete anos atrás, por um grupo de amigos ligados à arte.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

A composição do grupo mudou pouco e hoje é: Anderson Rei, Fabrício Lopez, Flavio Castellan (eu), Daniel e Matheus Manzzione, Guilherme Werner e Francisco Linares.

Que motivações levaram à criação do Espaço Coringa?

O grupo foi criado com a intenção inicial de promover eventos de arte.

Como o grupo se organiza coletivamente?

O grupo se organiza através da divisão de responsabilidades e reuniões quinzenais.

Que atividades o Espaço Coringa desenvolve?

Desenvolvemos, enquanto grupo, atividades ligadas à produção artística coletiva e à educação artística.

Como é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

O trabalho de arte do grupo sempre conta com diversas colaborações de forma a assumir um caráter meio babelesco.

Os trabalhos artísticos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Sim.

Vocês realizam trabalhos no espaço urbano? Se sim, por que a escolha por esse espaço? (caso a resposta seja negativa, ir direto para a questão 11)

Sim e não, a escolha do espaço também é circunstancial, depende de diversos fatores, não temos um compromisso só com o espaço urbano.

Ao realizar trabalhos nas ruas, vocês informam, de alguma maneira, que os trabalhos são “arte”? Por quê?

Um importante trabalho para nós, o Lambe-Lambe, é instalado na rua e não é identificado. É um tanto "informal" o espaço que ele ocupa, embora alguns artistas participantes insistam em assinar. Não há uma política clara quanto à identificação ou não dos nossos trabalhos, e nem todos são de natureza militante ou ativista.

Esses trabalhos acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Varia.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Isto também varia. Às vezes por nossa conta e risco, às vezes por instituições públicas e particulares.

As ações do grupo são registradas? Como? Por quê?

Sempre procuramos produzir algum tipo de impresso, publicação, pois a atividade gráfica tem nosso alto apreço. Por vezes também produzimos vídeos.

O grupo possui alguma publicação?

O grupo possui diversas publicações de pequena tiragem.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

O grupo tem sede na cidade de São Paulo, na região de Pinheiros. Uma casa ateliê com diversos equipamentos analógicos e digitais.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Espaço Coringa, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Todos os integrantes possuem uma vida profissional paralela à do Ateliê, alguns não ligados à arte.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Conhecemos outros grupos, não cultivamos desavenças com ninguém, admiramos empreendimentos ligados à iniciação artística para populações de pouco acesso.

Sobre a composição do Espaço Coringa, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte, qual?

Não sei todas essas informações, mas sei que temos todos entre 25 e 31 anos. Apenas um de nós está estudando no momento, na faculdade de arte da USP.

Esqueleto Coletivo (São Paulo/SP)

(Por Luciana Costa, em 06/07/05)

Como o grupo foi criado, quando e por quem?

Antes do grupo ser Esqueleto Coletivo, 4 de seus 5 integrantes eram do grupo Nova Pasta. Após um ano de parceria, surgiram diferenças nas vontades dos integrantes, havendo então uma separação amistosa: o Túlio Tavares continuou o Nova Pasta, e os outros resolveram montar um grupo próprio. São eles: Mariana Cavalcante, Luciana Costa, Rodrigo Barbosa e Eduardo Verderame. No dia 22 de outubro de 2003, encontramos nossa nova identidade, o Esqueleto Coletivo.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

Alguns meses depois da formação do grupo, a Thereza Salazar juntou-se oficialmente ao Esqueleto, e convidamos outros parceiros a integrar o grupo, que decidiram continuar colaborando em alguns projetos, como a Silvia Viana, que escreveu um texto para nós e é uma consultora para assuntos diversos, e a Flavia Vivacqua, com quem desenvolvemos projetos desde a nossa formação. Vale ressaltar que o grupo tem como característica trabalhar em parceria com diversos artistas, tendo chamado colaboradores para vários projetos sempre que existe a possibilidade. Alguns destes parceiros são Gavin Adams, Alexandre Ruger, Christiana, Moraes, Laerte Ramos, Paulo Hartmann, Grupo Braço, ZaratrutA!, Lucas D, Floriania Breyer, Victor Cesar, Renan Costa Lima, A Revolução Não Será Televisada, Transição Listrada...

Que motivações levaram à criação do Esqueleto Coletivo?

A identificação de seus integrantes entre si e a vontade de desenvolver projetos coletivos.

Como o grupo se organiza coletivamente?

Fazendo reuniões semanais, discutindo os projetos e entrando em consenso através do diálogo.

Que atividades o Esqueleto Coletivo desenvolve?

Concebemos e realizamos exposições coletivas e ações urbanas, participamos de outros projetos de exposição e intervenção, além de realizar ações isoladas.

Como é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

A produção do grupo é bastante diversa em termos de técnica: escultura, produções gráficas, vídeo e animação, performances, ações urbanas, lambe-lambes, adesivos... Quanto ao conteúdo, o grupo tem a cara da simplicidade poética, conceito e plástica unidos em soluções objetivas e limpas de rebuscamento, trabalhando a ética como prática política.

Os trabalhos artísticos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

O grupo não se restringe na sua forma, dialogando com as diferentes vontades e necessidades de seus integrantes. Nosso primeiro projeto foi uma parceria numa exposição individual de um de nossos integrantes, o Eduardo. Depois realizamos uma escultura, a mala, esta foi uma criação coletiva onde todas as opiniões e mãos construíram a obra. Já na exposição “Onde Fica”, o grupo definiu a técnica para a realização da mostra, e cada integrante ou convidado deu suas contribuições plásticas e poéticas sendo guiados pelo tema, a cidade. Recentemente realizamos outro trabalho plástico coletivo, “Passagem”, apresentado no 4hype.

Vocês realizam trabalhos no espaço urbano? Se sim, por que a escolha por esse espaço? (caso a resposta seja negativa, ir direto para a questão 11)

O grupo também realiza trabalhos no espaço urbano, pois dialoga com a vida real, contemporânea e cotidiana, além de querer interagir com diferentes tipos de público e classes sociais, tratando a vida na sua visão mais ampla como campo de trabalho artístico.

Ao realizar trabalhos nas ruas, vocês informam, de alguma maneira, que os trabalhos são “arte”? Por quê?

O grupo trabalha de forma bastante aberta. O motivo e a forma que cada integrante tem com os trabalhos é pessoal, e nós tentamos agregar as diferenças e não formatá-las. Assim, a intenção, o bom-senso e a ética são responsabilidades de cada um. Não vemos a possibilidade de pré-estabelecer conduta. Os diferentes integrantes, as diferentes situações, os diferentes públicos pedem adequações espontâneas e criteriosas para a criação de dinâmicas ricas.

Esses trabalhos acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Depende do projeto. Alguns acontecem sem a permissão das autoridades, pois questionam essas autoridades, outros precisam das autorizações para seu melhor funcionamento. Cada proposta necessita de uma estratégia específica.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Com os projetos pagos que o grupo tem conseguido realizar.

As ações do grupo são registradas? Como? Por quê?

Normalmente são registradas em caráter de documentação e propagação da proposta.

O grupo possui alguma publicação?

Temos um projeto em andamento e participamos de algumas publicações, como revista Ícaro, a publicação dos Anais e catálogos.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Ainda não.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Esqueleto Coletivo, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Nova Pasta, Horizonte Nômade, GIA, EIA, ARNST, Bijari, Braço, Poro, Transição Lustrada, ZaratrutA!, ZOXX, etc. São todos da mesma geração e trabalham com arte contemporânea.

Sobre a composição do Esqueleto Coletivo, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte, qual?

Luciana Costa, 1973, Licenciatura em Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Eduardo Verderame, artista plástico formado na USP. Thereza Salazar, artista plástica. Mariana Cavalcante, cenógrafa. Rodrigo Barbosa, designer gráfico.

GIA – Grupo de Interferência Ambiental (Salvador/BA)

(Por Priscila Lolata, em 09/06/05)

Quando, como o grupo foi criado e por quem?

Foi criado em maio de 2002. Não tem como dizer por quem, talvez por “quens”: um grupo de alunos da Escola de Belas Artes da UFBA (a maioria da composição atual), com necessidade de produzir, sempre se reunindo, trocando idéias e descobrindo anseios em comum. O grupo teve sua primeira participação como coletivo em um evento estudantil, em São Paulo, o Seminário Repensando o Brasil, organizado pela UNE. Ainda neste momento, o grupo não tinha nome, e “GIA” surgiu no processo.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

Não. Hoje somos: Everton Marco, Tiago Ribeiro, Cristiano Pítton, Luís Parras, Tininha Llanos, Mark Dayves, Pedro Marighella, Ludmila Britto e Priscila Lolata.

Que motivações levaram à criação do GIA?

Anseios para sair da mesmice. A possibilidade de gerar trabalhos artísticos com propostas diferenciadas, com influências de Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles... A vontade de intervir na rua...

Como são as intervenções do grupo?

Em geral, são interferências em locais públicos abertos. Existe a série “Não Propaganda”, que consiste na utilização/apropriação de suportes de mídia, onde é disseminada a cor amarela¹³⁵, como um “homem sanduíche” no centro comercial de Salvador ou cartazes e faixas durante o carnaval, ou ainda, a distribuição de panfletos na entrada de um centro cultural, no dia da abertura de sua Bienal (este trabalho foi selecionado como performance pela Bienal do Recôncavo deste ano), dentre outras “não propagandas” divulgadas. Outro trabalho é a série “Balões Vermelhos”, o primeiro e maior consistiu no lançamento de mil balões (bexigas) vermelhos, cheios de oxigênio, lançados do 20º andar de um edifício. Os balões possuíam uma etiqueta com indagações como: “E se for uma arma biológica?”, “E se for uma arma química?”, “E se for o fim dos tempos?”, dentre outras. Ressaltando que esse trabalho foi realizado no início da invasão dos Estados Unidos ao Iraque. Outro trabalho é a série “Quanto”, que consiste na apropriação da formatação de cartazes de supermercado (que em geral anunciam promoções e são feitos a mão), expressando valores para coisas polêmicas, questionáveis, ou que não têm preço. Um exemplo é o “Quanto Mac Donald’s”, onde em sete cartazes foram destrinchados os ingredientes do Big Mac, que estão no single publicitário da rede “dois hambúrgueres, alface, queijo...”, com o valor exato de cada ingrediente, pesquisado em um grande supermercado. Os cartazes foram afixados em um muro em frente a uma das lanchonetes em questão e participaram do Salão de Arte Contemporânea de Sobral, em 2003.

¹³⁵ O amarelo é adotado pelo GIA, por todos gostarem da cor, pela sua participação na história da arte (o amarelo de Van Gogh, e mais, por ser a cor preferida de Hélio Oiticica), por ser uma cor vibrante, que faz parte das sinalizações em geral (“cuidado, homens trabalhando”, faixa indicando proibido ultrapassar, faixa zebraada, “piso escorregadio”), pela simbologia de uma pequena rã amarela da Amazônia (linda!), que possui um veneno capaz de matar uma centena de pessoas (ela é amarela pra avisar “estou aqui, atenção com a minha presença”), pelo amarelo da manga, caju, maracujá, e assim por diante.

Elas são realizadas sempre no espaço urbano? Por quê?

Em muitos casos, sim. O GIA tem a proposta de questionar o ambiente, seja ele social ou físico (conceitual). Um exemplo de interferência no espaço físico é o trabalho “Visite a Galeria Cañizares”, que consistiu em cartões (tipo cartões de visita), que foram distribuídos durante a abertura da exposição de 125 anos da EBA/UFBA, no Espaço Cultural dos Correios. Nos cartões, havia uma foto de Cañizares (fundador da EBA), a frase “Visite a Galeria Cañizares” e o endereço da Galeria, que pertence à Escola e que estava fechada há cinco anos. Como o GIA havia sido convidado a participar da referida exposição, a distribuição causou estranhamento e questionamentos, e os mais ingênuos perguntavam se nosso trabalho estava lá na Galeria, e dizíamos pra pessoa ir conferir.

Os trabalhos do GIA são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

É tudo muito orgânico. Há toda forma de concepção, o germe individual e o desenvolvimento coletivo é o mais freqüente. Mas há casos de concepção individual proposta ao restante do grupo, sendo executada sem modificações.

Vocês informam que os trabalhos são “arte” ao realizá-los nas ruas? Por quê?

Não. Porque para nós o importante é a relação da intervenção com o indivíduo, com os transeuntes. Chegar às pessoas que não circulam no meio de arte, disseminando idéias, assim como provocando questionamento, estranhamento e sensibilização, é o que mais nos interessa. Falamos que é arte quando alguma pessoa se aproxima e pergunta “o que é aquilo”, ou “o que estamos fazendo”.

As ações acontecem com ou sem a “permissão” de autoridades locais?

Sem.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Em geral, por nós mesmos. Há participações como em eventos do PIA, em que a UNE dá uma ajuda de custo. Já conseguimos ajuda de custo com a UFBA, e alguns apoios com estabelecimentos comerciais. Mas nada constante ou significativo.

As ações são registradas? Como? Por quê?

Sim. Através de fotografias e filmes, analógicos e digitais. Pelas intervenções, e mesmo os trabalhos para instituições, serem na grande maioria, se não todos, com materiais precários e/ou perecíveis, ou de fácil destruição. O que nos resta como resquício da obra, em geral, é o registro.

O grupo possui alguma publicação?

Sim. Todas em formato alternativo, tipo fanzine.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Há algum tempo existiu um, a “Fonte do GIA”, mas por problemas financeiros tivemos que extinguir. Hoje estamos tentando articular outro.

Além do trabalho desenvolvido no GIA, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Realizam, mas expor tem sido cada vez menos constante.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Sim. Dizer quais, poderíamos esquecer de algum. Podemos dar exemplos, como o já citado Poro e o Bijari.

Sobre a composição do GIA, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Everton Santos, 13/01/77, Desenho Industrial - UFBA. Tiago Ribeiro, 07/02/79, Desenho Industrial - UFBA. Cristiano Piton, Mestrando em Artes Visuais – UFBA. Luís Parras, 13/06/1976, Artes Plásticas – UFBA (jubilado). Tininha Llanos, 30/06/78, Artes Plásticas – UFBA. Mark Dayves, 26/03/81, Artes Plásticas – UFBA. Pedro Marighella, 27/12/79, Artes Plásticas – UFBA (em via de jubramento). Ludmila Britto, 18/07/80, Artes Plásticas – UFBA. Priscila Lolata, 13/02/1974, Mestranda em Artes Visuais – UFBA.

Maruípe (Vitória/ES)

(Por Elaine Pinheiro, em 12/06/05)

Como o grupo foi criado, quando e por quem?

O grupo surgiu em 2004, derivado de algumas pessoas que dividiam um atelier. A necessidade principal era dividir o aluguel desse espaço, o último andar de um sobrado em Maruípe, um dos bairros mais antigos de Vitória. Todos os integrantes do coletivo se conheceram através da faculdade, estágios ou trabalho. Somos estudantes de artes plásticas e arquitetura na Universidade Federal. Também trabalhamos em instituições de arte, ou estamos ligados a estas e ao meio cultural de alguma forma. Estávamos interessados num espaço em que pudéssemos produzir, ou mesmo guardar nosso material. A princípio, o grupo tinha outro nome e se estabelecia como algo mais fixo. Com a saída de duas pessoas, houve a necessidade de procurar mais gente para dividir o aluguel. Foi quando nos estabelecemos enquanto Maruípe. Daí foi surgindo a idéia de trabalhar em grupo e realizar um grupo de discussão. Passamos a fazer reuniões semanais, pensávamos em expor juntos, com trabalhos individuais, mas já estabelecendo certo diálogo, ou tentando encontrar afinidades. Conversamos também sobre o nome, Maruípe, pois sempre nos referíamos ao atelier dessa forma. Dizíamos: “Você vai lá pra Maruípe?”. Foi quando nos demos conta de que éramos o Maruípe.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

Sim, a composição segue a mesma, porém sabemos que o grupo é dinâmico e flexível e não há como deter a evolução do processo individual, seja enquanto artistas ou, antes mesmo, enquanto seres humanos.

Que motivações levaram à criação do Maruípe?

O desejo de realizar propostas artísticas, produzir, tornar esta produção visível e ter um espaço de trabalho que possibilitasse o estudo, a reflexão, a troca de experiências e, conseqüentemente, parcerias. O fato de termos nos estabelecido enquanto coletivo imprime um agente motivador e, diríamos, facilitador na execução de nossas propostas, e ao mesmo tempo é também um desafio relacional e comportamental, da ordem da boa convivência, flexibilidade e adaptação, pois administrar várias cabeças de forma aberta é realmente um desafio.

Como o grupo se organiza coletivamente?

Não há hierarquias, nem regras especificamente estabelecidas. Nesse tempo em que estamos juntos, fomos nos conhecendo e hoje somos capazes de reconhecer em cada um habilidades que elegem determinada pessoa na divisão de tarefas em um projeto de arte. O espaço das reuniões é importante, pois é onde definimos resoluções e nos organizamos.

Que atividades o Maruípe desenvolve?

Temos um projeto de bate-papos realizados em nosso atelier. A proposta é convidar pessoas ligadas ao meio artístico (não necessariamente artistas) a realizarem uma conversa informal e assim contar sobre o seu trabalho e sua trajetória. Este projeto não se restringe ao grupo, é aberto ao público, interessados e quem quiser participar.

Como é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

Trabalhamos com intervenção, principalmente, porém mantemos trabalhos individuais envolvendo diversas mídias: fotografia, desenho, vídeo, etc. Num determinado momento, alguns desses trabalhos acabam se relacionando e a partir daí surge o trabalho do grupo em si. Damos ênfase ao processo, que envolve certa vivência com o campo de estudos em si e constitui-se também como o próprio trabalho.

Os trabalhos artísticos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Sim, mas isso não é imprescindível especificamente na concepção das idéias, e sim no desenvolvimento das mesmas. A idéia sempre parte de um componente do grupo e, a partir daí, esta já assume um caráter coletivo, está aberta a novas inserções, desdobramentos e adaptações.

Vocês realizam trabalhos no espaço urbano? Se sim, por que a escolha por esse espaço? (caso a resposta seja negativa, ir direto para a questão 11)

Sim. Porque este é o espaço que nos toca, onde as coisas acontecem e podem ser vistas com mais facilidade pelo espectador. A cidade evidencia uma problemática latente que muito nos interessa. O espaço urbano também se afirma enquanto um espaço desprovido do rigor dos espaços de arte instituídos, espaços tradicionais. É um espaço que possui ritmo próprio e variado, com particularidades espaciais e dinâmicas implícitas.

Ao realizar trabalhos nas ruas, vocês informam, de alguma maneira, que os trabalhos são "arte"? Por quê?

Não, porque este dado também nos interessa: a identificação e o entendimento ou não do trabalho como proposta artística. Como o trabalho é assimilado no meio em que se insere, e mais: se este realmente é assimilado e se há real necessidade de que haja uma sinalização para tal.

Esses trabalhos acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Esbarramos em questões burocráticas e hierárquicas que também configuram o sistema público e o meio urbano atual. Todo sistema possui seu protocolo, e não entendemos isso como uma dificuldade, e sim como um procedimento que o sistema impõe. Em contrapartida, a atuação e a efetivação do objeto de arte público jogam o tempo todo com estas configurações. É interessante que seja maleável, adaptável.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Nossas atividades são financiadas através de recursos próprios e eventualmente contam com apoio e patrocínio de instituições culturais e/ou pessoas físicas e jurídicas.

As ações do grupo são registradas? Como? Por quê?

Sim. Através de croquis, textos, vídeo e, principalmente, fotos digitais e em papel. O registro conta como fator importante no processo. Lidamos com o fato de que muitas vezes o registro não é apenas um registro, expande-se além, tornando-se um desdobramento do próprio trabalho. Através do registro, temos a possibilidade de identificar novas situações potenciais e questões passíveis de soluções efetivas.

O grupo possui alguma publicação?

Ainda não. Estamos elaborando nosso portfólio, que deverá ficar pronto até julho.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Sim, o grupo surgiu daí. Pelo menos no princípio, o estabelecimento de um espaço físico teve um papel importante na história do Maruípe. Interessante notar que o espaço que dividimos, em nosso atelier, é acima de tudo um ponto de encontro, onde realizamos nossas reuniões e conversamos sobre nossas propostas e ações.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Maruípe, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Sim. Podemos citar Chelpa Ferro e Poro, enquanto grupos que conhecemos, entre tantos outros. Identificamo-nos com grupos de artistas diversos – uma questão bastante particular a cada integrante do coletivo.

Sobre a composição do Maruípe, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)?**Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte, qual?**

Elaine Pinheiro, 1972 – Formada em Artes Plásticas pela UFES. Cursando Arquitetura e Urbanismo na mesma instituição. Meng Guimarães, 1981 – Cursando Artes Plásticas na UFES. Rafael Corrêa, 1983 – Cursando Artes Plásticas na UFES. Silfarlem Junior, 1976 – Cursando Artes Plásticas na UFES. Vinícius Gonzáles, 1982 – Cursando Artes Plásticas na UFES.

Neo Tao (São Paulo/SP)

(Por Paulo Costa, em 14/06/05)

Como o Neo Tao foi criado, quando e por quem?

O grupo foi criado por Francisco Russo, Felipe Espindola, Daniel Seda e Erik Muller, em 1997. Na época, todos os integrantes cursavam Artes Plásticas, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Creio que o grupo se agregou em torno da idéia da colagem como modo de expressão e reciclagem diante da sociedade de consumo - uma idéia um tanto modernista, mas pertinente aos dias de hoje. Posteriormente, outros integrantes foram se agregando, contribuindo para a formação interdisciplinar do movimento: Rogério Borovik - videografia e performance, Marina Reis - figurinos e performance, Samira Br - performance, Paulo Costa - videografia e computação.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

Não. Após esta formação inicial, vários artistas colaboraram com o grupo, como André Benevides, André Lemgruber, Benjamim Motta, Cássia Kallenah, Cheli Urban, Diogo Epov, Fernanda Giulietti, Gaion de Oliveira, Iam Campigotto, Jacqueline Fernandes, Luanda Mônica Rizzoli, Jorge Rafael Rosa e Rita Wirtti.

Que motivações levaram à criação do Neo Tao?

O núcleo inicial formou-se em torno da prática da colagem, mas logo percebemos que o conceito poderia ser expandido entre disciplinas, entre artistas com formações diferenciadas. Cabe destacar a participação dos integrantes do grupo Mídia Ka, formado em torno do trabalho do performer e encenador Renato Cohen. A partir disto, a motivação ficou centrada nos "eventos" - não poderíamos chamar de exposições -, na realização de uma espécie de festa-ação que estabelece diálogos entre artistas, espaço e público.

Como o grupo se organiza coletivamente?

Atualmente, a organização está baseada num fórum online, e nos encontros esporádicos. As reuniões ocorrem geralmente próximas a um evento.

Que atividades o Neo Tao desenvolve?

Fora os eventos, alguns integrantes ministram oficinas de colagem e performance.

Como é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

Como dito anteriormente, o trabalho sempre está focado em um evento específico (ver site), logo, cada trabalho gira em torno de uma temática. Na realização, contamos com fatores aleatórios: as possíveis conexões que possam existir entre as ações, no caso, entre colagens, performance, cenografia, projeção de vídeos, manipulação corporal e poesia.

Os trabalhos artísticos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Na maioria das vezes, sim.

Vocês realizam trabalhos no espaço urbano? Se sim, por que a escolha por esse espaço? (caso a resposta seja negativa, ir direto para a questão 11)

Não.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Geralmente as atividades estão incluídas em projetos coletivos: Ciclotao - I Festival de Artes Cênicas - Teatro do Centro da Terra/Petrobrás, Imagem não Imagem - Galeria Vermelho, Subterrâneos - Sesc/SP.

As ações do grupo são registradas? Como? Por quê?

Pela própria linguagem adotada, o registro torna-se peça integrante das ações. Todos os registros são realizados em formato fotográfico e/ou videográfico.

O grupo possui alguma publicação?

Sim, em cada evento publicamos um fanzine-manifesto.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Não.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Neo Tao, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim, todos os integrantes participam de exposições e ainda integram outros coletivos como é o caso de Daniel Seda e Erik Muller (ZaratrutA) , Rogério Borovik (C.O.B.A.I.A) e Paulo Costa (PROMPT-ART).

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Não.

Sobre a composição do Neo Tao, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)?**Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte, qual?**

A média de idade gira entre 25 e 35 anos. Todos possuem graduação em Artes Plásticas e Cênicas. Alguns estão concluindo mestrado e pós-graduação, como Paulo Costa, Rogério Borovik, Samira Br e Marina Reis.

Pipoca Rosa (Curitiba/PR)

(Por Livia Carolina Piantavini, em 14/12/04)

Quando, como o grupo foi criado e por quem?

Não me lembro bem se foi no começo de 2000 ou no final de 1999, o fato é que eu havia recém conhecido o Tony, quando fiquei sabendo de um convite dele e da Lilian para participar de um grupo artístico.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

A princípio foram convidadas algumas pessoas que participaram dos primeiros encontros e depois desistiram. Com essas pessoas tive pouco contato, já que não as conhecia anteriormente. Permaneceram eu, o Tony, a Lilian, a Raiza e o Otávio. O Willian, que havia desistido no início, voltou a participar.

Que motivações levaram à criação do Pipoca Rosa?

Vontade de produzir arte e participar de maneira ativa do circuito cultural: trabalho! Dentro da faculdade, não conseguia ver muitas perspectivas, e isso me deixava incomodada, uma vez que tinha abraçado isso como profissão, como minha vida. Dentro de uma oficina de discussão de arte, promovida pelo artista plástico Geraldo Leão, conheci pessoas mais interessadas e atuantes, compartilhando as mesmas dúvidas e interesses, percebi como isso acelerou meu desenvolvimento e ficou claro, para mim, que um grupo permanente e interessado seria importante. Abandonei a Escola de Música e Belas Artes que eu cursava paralelamente ao curso de Ed. Artística da UFPR para me dedicar mais ao grupo e às minhas próprias pesquisas.

Como são as intervenções do grupo? Até hoje, o grupo só realizou uma ação, certo? De qualquer forma, para vocês, o Pipoca Rosa continua existindo? Por que não foram organizadas outras ações?

Eu considero a exposição em Joinville também uma ação, foi tão intensa quanto a ação anterior, mas não teve a mesma repercussão. Foi importante para nós e para quem a viu, o retorno foi ótimo, mas muito limitado. Na ação que executamos em Curitiba, nós nos apropriamos de certos meios de circulação de informação que completaram a ação. Essa tomada do circuito é hoje para mim uma das partes mais significativas do trabalho, a malha de ligações que se evidenciou quando pessoas e instituições passaram a fazer contato, trocar informações. Outras ações artísticas, de outras iniciativas em Curitiba, conseguiram isso também. Eu acho um ponto interessante justamente porque mexe com uma questão que eu acho chave na discussão de arte na cidade, no estado, no país e no mundo. Sobre o Pipoca Rosa, acho que cada um tem uma opinião bem particular, e isso eu respeito muito, mas acho também o motivo pela qual não mais trabalhamos juntos (todos). Trabalho em grupo exige um grau de envolvimento que sempre acaba anulando a individualidade e isso nunca acontece de forma homogênea. Sempre tem perda. Naquele momento, isso pouco significava para nós, éramos muito inexperientes. Hoje cada um trabalha muito, de maneira diferente, com objetivos diferentes. Eu acho que o Pipoca amadureceu muito nós todos, e nesse sentido cumpriu o seu objetivo primeiro. E isso repercutiu em cada um de um jeito muito diferente, porque somos pessoas muito diferentes. O trabalho em grupo sempre tem um alcance maior, mas eu, particularmente, acho um tipo de ação inviável hoje. Eu entendo a criação como uma maneira de ver muito particular e pessoal, num grupo isso se perde muito e é difícil de lidar quando já se tem isso formado. Para criar, é preciso ter fé naquilo que se vê e se faz, muita fé.

Por mais próximos que sejamos (o grupo), já não há tanto em comum que permita isso entre cinco ou seis pessoas. A proximidade permite que continuemos trocando informações, ajudando-nos uns aos outros, expondo em duplas ou em trios, mas não mais do que isso. Quando éramos inexperientes, não tínhamos uma visão de mundo, de arte, de vida, muito formada. Isto nos possibilitava trabalhar juntos. À medida em que fomos nos desenvolvendo, cada um à sua maneira, cada perfil foi se delineando e manter isso foi se tornando insustentável, porque começaram a acontecer muitos choques. Isso é interessante, mas muitas vezes não dá resultados práticos. Mas isso tudo é só um breve relato de uma percepção, a minha. Mas também é uma constatação minha que a idéia de grupo artístico é interessante. O Pipoca foi fundamental para mim, porém transitório, porque constituiu um momento na vida e na produção das pessoas em que elas se conectaram. A vida, a produção é um fluxo muito inconstante e diferente para cada um, esse momento é impossível de se manter.

A idéia do grupo é trabalhar principalmente no espaço urbano? Por quê?

Trabalhar no espaço urbano é ótimo, mas difícil de se fazer sozinho. Um grupo tem mais poder de ação. O Pipoca foram dez braços e cinco cabeças. É preciso espaço e liberdade pra isso, nossa discussão não era de uma poética individual, mas de algo que tínhamos em comum: nossas dúvidas quanto ao circuito da arte. O espaço urbano é, de certa forma, o lugar físico onde esse circuito acontece. Nós fizemos esse espaço-circuito visível.

A proposta é desenvolver trabalhos concebidos e executados de forma coletiva ou não necessariamente?

Mesmo partindo de uma idéia ou dúvida individual, como sempre acontece, tudo é desenvolvido e decidido pelo grupo, todos os pormenores. Nesse tipo de discussão não há nenhum detalhe que seja mais ou menos importante que o outro, nem idéia nem detalhe técnico.

Vocês informam que o trabalho é "arte" ao realizá-lo na rua? Por quê?

Sempre que, durante a ação, pessoas perguntavam do que se tratava, respondíamos que se tratava de uma ação artística. Eu acredito que essa afirmação provocasse no observador uma ligação direta ao espaço de arte em questão, uma vez que esse material era despejado explicitamente em frente a esse espaço. Isso me interessou porque, de certa forma, as nossas respostas provocavam outras indagações mais direcionadas a assuntos pertinentes à arte contemporânea, como o seu valor de objeto, o seu lugar, o papel da instituição, etc...

A ação das pipocas rosas em 2000 aconteceu com ou sem a "permissão" de autoridades locais?

Não existe nada de particular ou privado neste trabalho. Ele foi uma ação no mundo, por isso não era necessário esse tipo de preocupação.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Nunca houve nenhuma ajuda financeira. No caso da ação das pipocas, entramos em contato com uma fábrica que colaborou fornecendo o produto a um preço mais baixo. Pagamos em várias prestações, além de outros gastos que tivemos.

A ação de 2000 foi registrada? Como? Por quê?

Em vídeo e fotografia. O registro possibilitou vermos o trabalho "de fora", já que estávamos envolvidos fisicamente na ação.

O grupo possui alguma publicação?

Não.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Não, fazíamos as reuniões sempre na casa de um ou de outro.

Além do trabalho desenvolvido no Pipoca Rosa, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Alguns produzem e expõem com frequência, eu inclusive, outros deram um tempo na produção para se envolver em outras pesquisas. Acontecem exposições entre alguns do grupo, porque somos muito próximos e acompanhamos um a produção do outro, mas as exposições são sempre idéias de alguma duplo ou trio, independente do grupo.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Conheci há uns dois anos atrás o Vaca Amarela, de Florianópolis. Nos identificamos imediatamente, pois trabalhamos na mesma época e temos a mesma idade, além disso eles também executaram algumas ações que questionavam um “sistema de arte” apesar de que, no caso deles, eu acredito que tinha mais uma idéia de protesto.

Sobre a composição do Pipoca Rosa, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Eu sou a mais nova, de 1979, a mais velha acho que é a Lilian. Quando nos conhecemos, éramos de turmas de anos diferentes, assim cada um se formou num período. No início do grupo, eu estava começando o segundo ano de faculdade. Hoje eu sou professora deste mesmo curso na UFPR.

Poró (Belo Horizonte/MG)

(Por Marcelo Terça-Nada, em 22/01/05)

Como o grupo foi criado, quando e por quem? (Vocês costumam divulgar apenas o nome do coletivo e quase nunca os dos integrantes. Por quê?)

Não falamos sobre os integrantes, pois não achamos que isso seja importante. Sobre o surgimento do Poró, depois que o “GRUPO” se diluiu, os integrantes que continuaram trabalhando juntos formaram o Poró. Isso foi no começo de 2002.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

No final de 2004, entrou uma pessoa nova, mas a composição segue praticamente a mesma.

Que motivações levaram à criação do Poró?

Nós já trabalhávamos juntos e no espaço público, o Poró veio pelo desejo disso continuar acontecendo.

Como são as intervenções do grupo?

Nós tentamos problematizar, através de ações poéticas, a relação das pessoas com a arte, a relação delas com a cidade e a relação da arte com a vida. Realizamos nossos trabalhos incorporando as poéticas pessoais dos membros. Em nossas ações buscamos: apontar sutilezas; criar imagens poéticas; trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos; estabelecer discussões sobre problemas da cidade (falta de cor, crescimento não sustentável, concreto/vegetação, etc); refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços expositivos “institucionais”, como galerias, museus, etc; reivindicar a cidade como espaço para a arte.

Três ações:

- Espaços virtuais (desde 2002)

Iconografia do chão das cidades, “Espaços virtuais” é uma série de fotografias de bueiros impressas em adesivo e coladas em ambientes internos, como chão de casas ou de galerias. Ao colarmos os adesivos do “Espaços virtuais” nos espaços internos, fazemos com que as pessoas percebam os bueiros, pelo estranhamento. Um bueiro de esgoto dentro de uma galeria de arte? Um bueiro sobre a cerâmica do piso do banheiro? É interessante que, a partir do “Espaços virtuais”, as pessoas passam a reparar no chão por onde andam. Como se os bueiros das calçadas e ruas perdessem sua invisibilidade. Embaixo dos nossos pés, há um grande emaranhado de fios e encanamentos.

- Enxurrada de letras (2004)

Santa Tereza, no Rio de Janeiro, é um bairro de casas antigas e cheio de ladeiras. É também um bairro onde moram vários poetas e artistas. Percorremos as ruas de Santa Tereza, colando letras coloridas como se estivessem escorrendo de dentro dos canos e dos escoadouros de água que existem nos muros e calçadas daquele bairro, criando a imagem de que uma enxurrada de letras estivesse começando. Realizamos esse trabalho em trinta pontos diferentes, tanto em ruas movimentadas, quanto nas mais tranquilas. Somente os olhares muito atentos perceberam a interferência. Mais tarde, circulando pelo bairro, vimos que, várias das letras que deixamos, tinham sido apropriadas pelos moradores que escreveram pequenos textos nas paredes e postes espalhando palavras soltas pelo bairro. Uma menina colou a inicial de seu nome no peito.

- Jardim (2004)

As cidades têm muitos canteiros onde o tempo e o descuido fizeram com que se tornassem espaços secos e sem vida. Daí vem o desejo de se criar manchas de cor no cinza indistinto da cidade. Salpicar um pouco de poesia para quem passa. Para esse trabalho, produzimos centenas de flores de papel celofane vermelho e as plantamos em um canteiro abandonado, em uma das principais avenidas de Belo Horizonte. Para quem passa de carro, em alta velocidade, é uma grande mancha de cor. Para quem passa caminhando, são flores de papel. É uma intervenção singela, ao mesmo tempo é sutil e gritante, mas resgata um espírito ativo e poético de tornar a cidade um lugar melhor.

(Textos escritos pela gente para a publicação do “Perdidos no Espaço”)

A maioria das ações do Poro é realizada no espaço urbano, certo? Por que essa opção?

Certo, quase sempre nossas ações são realizadas no espaço público, e, quando não são, mantêm diálogo com ele.

Os trabalhos do Poro são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Varia. Às vezes concebemos o trabalho juntos, às vezes um dos integrantes propõe, e o Poro realiza – a execução nesse caso é coletiva. Discutimos todos os trabalhos, pois esse é um dos pontos mais legais de se trabalhar em grupo. Como acontece? Nos encontramos sempre e conversamos sobre nossas idéias, projetos, como fazer, etc. Tudo muito informal, sem data nem hora marcada.

Vocês informam que os trabalhos são “arte” ao realizá-los nas ruas? Por quê?

Não. Fazemos o trabalho na rua e pronto. Por quê? Porque uma das coisas mais legais de se trabalhar na rua é justamente o trabalho poder ser fruído sem que esteja sob nenhum rótulo ou meio institucionalizante. Inclusive achamos ridículo posturas como a do Arte/Cidade de colocar um banner gigantesco sinalizando que o trabalho faz parte do evento, e muitas vezes o banner chamar mais a atenção que o trabalho.

As ações acontecem com ou sem a “permissão” de autoridades locais?

Na grande maioria das vezes fazemos nossos trabalhos por nossa conta. Só tivemos autorização prévia, quando fomos convidados a participar de algum evento, como o SPA das Artes, em Recife.

Como as atividades do grupo são financiadas?

Na maior parte das vezes, nós rateamos os custos dos trabalhos. Tiveram alguns casos em que recebemos ajuda de custo, isso aconteceu em alguns eventos que participamos. Quando sobra alguma grana dessas ajudas, usamos para fazer outros trabalhos.

As ações são registradas? Como? Por quê?

Sim. Na maioria das vezes com fotografia, vez ou outra com vídeo. Registramos os trabalhos com fotografia, pois é a tecnologia a que temos mais acesso.

O grupo possui alguma publicação?

Consideramos nosso site como publicação.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Ainda não tivemos condições para fazer isso, mas temos muita vontade.

Além do trabalho desenvolvido no Poro, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim. Todos os integrantes mantêm pesquisa plástica individual em paralelo com o Poro.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Conhecemos vários grupos. Mas nos identificamos com poucos: GIA, Esqueleto Coletivo, Cinthia&Marilá, Urucum, Yo Mango (Espanha) e GAC (Argentina).

Sobre a composição do Poro, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Todos os integrantes do Poro têm formação em arte (EBA/UFGM e Escola Guignard/UEMG). As idades? Somos de meados da década de 70, início da de 80.

Urucum (Macapá/AP)

(Por Arthur Leandro, em 15/12/04)

Como o grupo se organiza coletivamente?

Vou responder o que acho que não está claro nos textos que te mandei. Os trabalhos resultam de encontros de pessoas a fim de realizar algo em comum, agenciamento independente. Paralelo ao grupo, criamos (contra a minha vontade, mas com minha participação) o Instituto Urucum, uma ONG tipo prestadora de serviço (pergunta direitinho pro Airá no aira.santana@uol.com.br, ele sabe mais disso do que eu), com CNPJ e cargos de direção. A ONG é um mecanismo de sobrevivência para alguns membros do grupo que não possuem renda própria. A ONG existe há muito pouco tempo, e estamos ainda nos acostumando com a nova situação e tentando fazer de maneira que não venha a interferir no processo de criação coletiva.

Que atividades o Urucum desenvolve?

Vou te mandar fotos e textos jornalísticos dos nossos trabalhos.

Qual é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

Não tenho certeza se é arte...

Os trabalhos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Várias situações, algumas coletivas e outras individuais.

Essas intervenções acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Nunca, hasta el presente momento, pedimos permissão. Quando fizemos a ação na Funarte, dissemos que iríamos esculpir, mas não explicamos como nem com o quê...

Como as atividades do grupo são financiadas?

Muitas vezes nós financiamos coletivamente. Alguns trabalhos têm apoio institucional.

As ações são registradas? Como? Por quê?

Em foto e em vídeo. Necessidade de comunicação política mais do que institucional. Leia-se destino > arte, embora não seja excludente.

O grupo possui alguma publicação?

Só as eletrônicas, vídeo e artigos em sites.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Urucum, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Sim.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Nos comunicamos com vários grupos, mas intercâmbio é difícil, dado as distâncias geográficas.

Sobre a composição do Urucum, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Eu, 37, quase doutor. Maioria sem segundo grau completo, grupo de quase analfabetos.

Urucum

(Por Silvana Fonseca, em 04/01/05)

Como o grupo foi criado, quando e por quem?

Foi criado em meados da década de 90, pelos artistas Agostinho Josaphat (atualmente está trabalhando na Guiana Francesa), Nonato Reis (falecido), Lethe Caldas (residente na França), que não concordavam com os métodos de ensino de artes, da Escola de Artes Cândido Portinari.

A composição do grupo segue a mesma? Se não, que artistas fazem parte dele hoje?

Não, hoje o grupo é bem diversificado, vários artistas passam, colaboram, transitam e estão em deferentes lugares.

Que motivações levaram à criação do Urucum?

????????????????????

Como o grupo se organiza coletivamente?

Cada um colaborando com o que sabe fazer.

Que atividades o Urucum desenvolve?

Pintura, escultura, ações urbanas, performance...

Qual é o trabalho de arte desenvolvido pelo grupo?

Ações públicas, intervenções urbanas...

Os trabalhos são concebidos e desenvolvidos coletivamente?

Sim, nos reunimos e decidimos o que será feito, mesmo que no momento da execução não estejam todos presentes.

Vocês realizam intervenções no espaço urbano?

Sim, varias. "Lotação de Paus Mandados", realizado dentro de um ônibus coletivo; "Dia do Nada ou Farofa de Ovo", onde foram colados cartazes em vários pontos da cidade; "Desculpe o Transtorno, Estamos em Obra", realizado dentro do espaço da Funarte/RJ; "Os Catadores de Orvalho Esperando a Felicidade Chegar", realizado no cruzamento das ruas Cândido e Padre Julio, em Macapá; "Boca de Lobo", realizado em Goiânia; "Há Gente Laranja", realizado em Goiânia, entre outros.

Em caso afirmativo, vocês informam que os trabalhos são “arte” ao realizá-los nas ruas?

Por quê?

Qual o conceito de arte? Arte tem espaço definido? Limitado?

Essas intervenções acontecem com ou sem a permissão de autoridades locais?

Pedir permissão a quem, o espaço não é público?

Como as atividades do grupo são financiadas?

Bancamos nossos trabalhos, poucas vezes conseguimos apoio de algum órgão do governo.

As ações são registradas? Como? Por quê?

Algumas sim, outras não. Por fotografias e vídeos.

O grupo possui alguma publicação?

Várias.

Foi criado um espaço físico para as atividades do grupo?

Sim existe, a casa do Josaphat.

Além do trabalho desenvolvido junto ao Urucum, os integrantes também realizam trabalhos e expõem individualmente?

Já foram realizadas exposições individuais, e cada um desenvolve uma atividade diferente.

Vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam? Quais e por quê?

Sim. Empreza, de Goiânia, que tem um representante aqui em Macapá, o Alexandre, grupo Laranjas, de Porto Alegre, Poro, de Belo Horizonte, e outros.

Sobre a composição do Urucum, quais as idades dos integrantes (ano de nascimento)? Os artistas são formados ou estão cursando faculdade de arte (ligação com universidade)?

Posso falar de mim, Silvana, 1976. Ligação com a universidade somente três membros: Arthur, que é professor, e eu e Natasha, que somos acadêmicas. Josaphat sempre é convidado a orientar as disciplinas de oficinas. Outros membros: Aog Lima, Ronaldo Rony, Patrícia e Money.

Anexo II – Entrevistas

GIA – Grupo de Interferência Ambiental (Salvador/BA)

(Entrevista realizada com os integrantes Everton Marco Santos, Ludmila Britto, Mark Dayves, Pedro Marighella e Tiago Pinto Ribeiro, nos dias 26/01/06 e 27/01/06)

Vocês estavam falando que nunca explicam os trabalhos...

Everton Marco Santos: A gente procura o máximo não dizer à pessoa. A gente tenta despistar ao máximo.

E qual é a idéia com isso?

E: É que a pessoa não assimile aquilo como arte e elimine questionamentos a partir daquilo que ela vai vivenciar ou ver. Por exemplo, a gente fez uma ação em frente à escola, foi uma experiência, na verdade. A gente nem chegou a fazer, na real. Só testou. A idéia era tapar os buracos da rua com gesso amarelo. E como a gente fez isso na frente da Escola de Belas Artes, as pessoas passavam e diziam “isso é arte”, “isso é arte”. E acabavam levando na brincadeira e pensando que era coisa de artista. Isso faz perder a força da história. A pessoa pensa “ah, é arte” e não se questiona mais.

Mark Dayves: O que está próximo desses produtos de artistas, que a gente tem tendência a enxergar como arte, é fácil as pessoas assimilarem como tal, né? Mas como boa parte dos nossos trabalhos são feitos em lugares em que as pessoas não têm idéia do que sejam eles, nem estão condicionadas pra achar o que é... A grande maioria dos nossos trabalhos as pessoas não assimilam como arte. Acho que nem a gente, na verdade, assimila mais. A gente já faz coisas que não têm mais nada a ver com nada.

E: Calma, Mark!

P: O Mark é o ativista do grupo.

E: É o anti-arte.

Pra vocês isso é uma questão? Se é arte ou não é?

M: Na verdade, isso é uma coisa que a gente nunca resolveu realmente.

P: Eu posso falar uma coisa que pode ser uma introdução pra isso. Acredito que ultimamente o que une o grupo é a amizade. E aí provavelmente você vai coletar muitas informações que às vezes não vão bater. Se prepare.

Isso significa que não há uma afinidade conceitual muito forte?

P: Tem. Mas, por exemplo, o Mark tem uma opinião sobre isso, que ele já defende há muito tempo, e as pessoas do grupo...

M: Acreditam, mas não querem aceitar.

P: Mas no final dá tudo certo.

Quem é o GIA hoje?

P: O GIA são seis pessoas. Essas quatro pessoas que estão aqui mais Ludmila Britto e Cristiano Pítton [Ludmila chega mais tarde à entrevista].

O grupo só sofreu uma alteração ao longo da sua história, que foi a saída da Priscila Lolata, do Luís Parras e da Tininha, em 2005?

E: Não. Antes também tinha Klaus Schuenemann, que também está no PIA junto com Luís e Priscila. E também tinha Jota Dias.

P: Eu já entrei no GIA depois da saída de Jota e Klaus. Eu e Ludmila.

Que motivações levaram à criação do GIA? E que motivações alimentam o grupo hoje?

E: Eu acho que começou com uma amizade, em primeiro lugar, porque a gente se via todo dia, discutia todo dia. Existia um espaço lá na Escola de Belas Artes, que se chamava Ateliê Livre do Aluno. Era um espaço meio à margem, meio alternativo. As pessoas não freqüentavam muito, por ser uma coisa meio bagunçada. Era um ateliê, tudo meio desorganizado, então as pessoas não se sentiam bem lá dentro. Mas a gente curti, porque lá a gente produzia, discutia arte e fugia um pouco das aulas monótonas.

Tiago Pinto Ribeiro: Não era um ateliê simplesmente. Era um ateliê abandonado.

M: Abandonado não, que eu produzia muita coisa lá.

T: Abandonado pela escola.

E: Era um espaço alternativo na escola. A partir disso, a gente começou a bolar maneiras de burlar o sistema.

M: A gente já pensava em formar um grupo. Lembra que a gente começou a pintar juntos? A gente já tinha umas idéias de formar um grupo, mas ninguém tinha idéia realmente dessa coisa de intervenção na rua. A gente estava meio que maturando. O Luís chegou, a gente começou a trocar algumas idéias, começou a ter contato...

E: O Luís é um cara que já viajava muito. Morou em São Paulo, em vários lugares. Então ele tinha uma bagagem conceitual de arte muito grande. E trouxe pra gente muita coisa bacana, inclusive artistas tipo Artur Barrio, Hélio Oiticica. Isso fez com que a gente despertasse pra umas coisas bacanas, começasse a pesquisar, estudar.

M: A gente discutia aquele livro “Assalto à Cultura”, de Stuart Home. A gente já tinha há um tempo o livro, mas ninguém tinha entendido porra nenhuma. Porque na Escola a gente tinha uma relação totalmente pictórica e estética com a arte, então a gente não tinha entendido.

E: O Luís foi embasando a gente, mostrando que tudo aquilo que a gente estava querendo propor não era nada novo, mas que a gente não estava sozinho, que tinha uma galera propondo a mesma história.

E foi o contato com essas informações que o Luís trouxe sobre movimentos ativistas que inspirou vocês?

E: Mais ou menos. A gente não tinha muito contato com esses movimentos antes. O “Assalto à Cultura” deu uma contextualizada histórica e teórica. Mas muitos exemplos do que vinha se fazendo a gente não tinha.

M: O “Assalto à Cultura” eu ganhei antes de entrar na faculdade. Meu pai me disse que tinha saído na Folha de São Paulo e que era muito bom. Aí eu li. E não entendi, não acessei. A gente tinha uma outra relação com o fazer artístico. O que eu quero dizer é que, mesmo que a gente tivesse acesso a certas informações, elas não eram depuradas rapidamente. Hoje a gente tem um entendimento muito maior sobre as relações de construir ambientes, de fazer intervenções na rua, de mexer com certas situações a partir de provocações.

Na época, vocês tinham uma concepção de arte totalmente diferente?

M: Claro.

P: Eu acho que, em relação ao contexto, tudo isso é comum a qualquer grupo jovem. Tem uma tentativa de abrir espaço. Eu me lembro bem naquela época, pra uma pessoa que tinha acabado de entrar, a faculdade era um espaço muito fechado. Tinha duas galerias que estavam fechadas. Não tinha estrutura nenhuma pra fazer uma exposição. Tinha uma diretoria que era muito criticada por barrar as ações dos alunos. Teve um movimento “eu pinte o muro”. Um pessoal que pintou o muro da faculdade, e aí a professora processou os alunos que pintaram. Acho que essa impossibilidade de trabalho também foi influenciando o pessoal a tentar outros meios.

E: Era uma busca por espaço de expressão.

M: Pintar na rua foi a primeira expressão que a gente começou a fazer realmente.

E: Pintura na rua, não graffite.

P: Na época em que o GIA começou, tinha um movimento que estava crescendo de uma galera que fazia murais.

M: Foi aí que a gente começou a trabalhar junto.

E: Nosso primeiro trabalho foi o seguinte: o Luís era do movimento estudantil, sempre fez algumas coisas pra UNE, e nisso teve um seminário, “Repensando o Brasil”, algo assim.

P: Mas antes vocês já estavam produzindo coisas. Vocês já tinham coberto a escada da reitoria com plástico-bolha...

E: Mas isso foi antes do GIA.

A reunião de vocês, não a formação do GIA propriamente dita, começou então nesse espaço que vocês mencionaram, a partir da discussão de novas idéias...

E: Isso. E da idéia de buscar novos espaços também.

E antes, quando vocês ainda não tinham entrado em contato com essas possibilidades, que idéia vocês tinham sobre arte, sobre fazer um curso de arte. O que vocês pensavam em fazer depois do curso?

M: Eu queria ser artista naquela época.

E: Eu e o Tiago fazíamos design gráfico. Então a minha trajetória é mais louca ainda.

P: É que os cursos de artes e design funcionam no mesmo campus.

E: E têm muitas matérias em comum. Todo mundo se conhece. Comecei a freqüentar o ateliê, fazendo uma escultura em madeira pra uma aula de tridimensional.

M: Acho que a gente já estava começando a ficar ousado em relação a alguns trabalhos. A gente estava começando essa coisa de provocar as pessoas.

P: Mark pichava na faculdade.

M: Pichava não, pintava. É diferente.

P: Teve uma vez que você pichou a faculdade.

M: Ah, já sei. Eu escrevi uns poemas eróticos na rua, eram hermafroditas se comendo, aí rolou a maior confusão.

E: Ele fez uma pintura no muro da Escola, uma pintura pornográfica, eu diria, e aí alguém da Escola censurou a parte dos órgãos. E o resto ficou.

M: Isso numa Escola de Belas Artes! Se apagassem a pintura toda, porque ela era medíocre mesmo, aí tudo bem, eu entendia. Agora, pelo fato de ter um pinto e uma...

E: Isso gerou uma certa reação. Mark fez outra pintura, e apagaram de novo.

M: Aí a gente fez juntos uns desenhos tipo aqueles de criança, que até hoje estão lá. E aí o pessoal criticou a gente, porque os desenhos eram mal feitos. Ai, eu falei “vamos embora daqui!”.

P: Isso gerou um jogo. A gente fazia, alguém respondia...

E: Foi esse meio que gerou tudo isso.

Vocês estavam falando de um seminário...

E: Sim, o Luís nos disse que tinha surgido a oportunidade da gente expor nesse seminário. Ou era um congresso? E foi aí que surgiu o primeiro trabalho do GIA. Meu pai tem um supermercado, e andava fazendo muito daqueles cartazes de promoção, aqueles clássicos, com fundo amarelo e letra vermelha, que têm “açúcar, tantos reais”, “feijão, tantos reais”. Eu fiz muito isso uma época. Como o tema do seminário era “Repensando o Brasil”, a gente estava pensando no que ia fazer... Aí eu apareci com esses cartazes, e surgiu a idéia de subverter eles. Em vez de botar um produto, botar uma outra coisa, e botar um valor que pode

bater com isso e gerar um questionamento a partir disso. Aí a gente se apropriou disso e criou o trabalho chamado “Quanto”. O do Mac Donald’s foi o primeiro da série.

P: Esse trabalho foi hiper executado.

E: Porque é um trabalho que se adapta a qualquer situação.

Me dêem alguns exemplos.

M: Tem cartaz com o salário dos deputados, com o valor da grama de pó, “Quanto vale você”, por exemplo, “Quanto vale o movimento estudantil”...

E: Tem um dado histórico aí. A gente queria viajar pra São Paulo, pra apresentar esse trabalho no seminário, que foi nosso primeiro trabalho em conjunto. Mas a gente tava sem grana. Aí a gente resolveu pedir pra UFBA um apoio. Fomos na superintendência estudantil e conseguimos alguma coisa. Pra conseguir mais dinheiro ainda, a gente fez uma lista. Se as pessoas quisessem apoiar, botavam o nome e o valor. Na época, a gente já tava com essa idéia de interferência, interferência ambiental e tal. E Mark tinha ficado de fazer a lista. Ele fez assim “Nós, do Grupo de Interferência Ambiental, viemos, através desta, pedir apoio a vocês, etc”. Aí quando eu olhei “Grupo de Interferência Ambiental”, eu falei “GIA”! E a partir daí a gente incorporou “Grupo de Interferência Ambiental”. Aí apareceu Jota, que era do GIA, e fez a marca, que é um sapinho.

E quem estava nesse início então?

E: Jota Dias, Klaus Schuenemann, Mark Dayves, eu, Tiago, Tininha, Luís e Priscila.

M: A Priscila não. Ela foi entrar bem depois.

E: É.

Isso foi quando?

E e M: Em 2002.

M: Mas você pode botar 1998, de preferência. Se não for um problema... É que a gente tem um problema com essa data.

Como assim?

M: É que a gente tá falando pras pessoas que o grupo tá fazendo oito anos. Mas tá fazendo quatro. (risos)

Pra quem vocês estão falando?

M: Pro meio, pra todo mundo. A gente gosta de inventar essas mentiras. Depois que a gente descobriu que a mentira é a grande sacada...

E: A gente tem uma mentira ótima. Você vai curtir pra caramba. Mas não conte pra ninguém, não.

M: Qual?

E: A do MAM.

M: Essa é maravilhosa. A melhor mentira de todos os tempos.

E: Bom, o Salão do MAM vem selecionando as mesmas pessoas há anos. Premia pessoas vinculadas ao museu, enfim.

M: Enfim não. A gente tem que explicar o contexto. Ela não deve saber.

É, não sei mesmo.

P: É o seguinte: você sabe que a gente tem aqui o Antônio Magalhães, que é uma figura política muito influente durante os últimos 50 anos. E a diretoria que está hoje no MAM, e também o secretário estadual de cultura e turismo... Primeiro, já começa que a Secretaria de Cultura é vinculada ao Turismo. Esse secretário tá no cargo dele há uns doze anos, e sempre

houve muitas críticas à gestão dele. São 50 anos mais ou menos no mesmo rumo. E tem o diretor do MAM, o Heitor Reis. Eu não sei qual é a história dele, mas me parece que ele é envolvido com o Luis Eduardo [Magalhães], não é isso?

M: É.

E: Faz parte dessa mesma engrenagem.

P: Enfim, as pessoas mais envolvidas com o meio de arte, com a Universidade, têm críticas. Ele [Heitor Reis] produziu coisas muito boas. O MAM tem uma estrutura que se modificou bastante nos últimos doze anos.

M: Mas qualquer outro diretor poderia fazer isso. Se entendesse um pouco mais, faria a mesma coisa que ele fez, só que melhor. Ele fez uma reforma maravilhosa, mas e daí? Ninguém pode nem pisar no café. Ele só faz enfeitar o museu. A questão é a seguinte: pra alguns, ele é maravilhoso, porque, claro, ele está lá dentro, as pessoas ganham os prêmios. Mas é sempre aquela mesma panelinha que entra no Salão. Quando um cara dá aula no museu, ele acaba entrando no Salão... E todo mundo diz que o Salão do MAM é um dos melhores salões do Brasil, um dos mais prestigiados, pela premiação, que é bem gorda. Então tem isso. Boa parte da comunidade de arte de Salvador não se incomoda com a direção. Mas um diretor ficar mais de dez anos num museu não é saudável. Você tem que renovar as coisas, senão elas não acontecem.

E: É por essas e outras que a classe artística, que fica à margem da situação, sempre fica com um pé atrás em relação ao Museu e ao Salão. Fala em não se inscrever mais, em boicotar...

M: É, mas o sonho de todo mundo é entrar no MAM, na verdade.

P: Ele tem uma projeção muito boa na cena nacional. Aqui na Bahia, as instituições artísticas não conseguem agregar muitas pessoas. A gente esteve no SPA, em Recife, recentemente, e ficou impressionado com como o círculo de relações é amplo, mesmo com todas as discussões e pessoas que brigam por interesses e tal. Por exemplo, os caras que idealizaram o SPA se envolvem com todo tipo de pessoa, desde gente do MAMAM até grupos mais alternativos, com jovens, com a galera da Universidade. A gente não tem isso aqui em Salvador. Então ficou um gostinho de quero mais. A maioria das galerias não tem uma boa estrutura. São galerias pequenas, e não existe uma cultura do baiano de visitar exposições artísticas.

E elas são voltadas pra produção contemporânea?

P: Depende do espaço. Acho que, de uns três anos pra cá, a coisa melhorou um tanto. Mas antes disso tinha poucos espaços: o Instituto Goethe, o espaço ACBEU, que é a Associação Cultural Brasil Estados Unidos...

Mas esses espaços não são comerciais, não é?

P: Às vezes até tem venda, mas é raro.

M: Alguém já vendeu algum trabalho em Salvador? Que eu saiba, as pessoas vendem muito pouco.

P: Mas, por exemplo, até em 2000, 2001, eu me lembro de conversar com o pessoal do ACBEU, e eles comentarem que, de tempos em tempos, vendiam alguma coisa lá.

Mas voltando à situação do MAM da Bahia, vocês estavam falando dessa reserva de algumas pessoas em relação ao Museu...

P: É, as pessoas se ressentem muito de uma instituição tão grande como o MAM não abrir espaço pra mais gente. As pessoas querem estar incluídas no Museu. Por um lado, tem as oficinas abertas ao público, que é uma das coisas legais produzidas pelo MAM. Tem artistas importantes daqui de Salvador que estão à frente dessas oficinas. Mas sempre se esperou iniciativas do museu no sentido de incluir mais pessoas. Ultimamente, parece que as pessoas estão um pouco mais ligadas, dependendo menos das instituições, e Salvador tem tido um

pouco mais de desenvoltura. Não sei se é porque a gente conhece mais pessoas hoje, mas eu vejo as pessoas produzindo, fazendo exposição em casa, na casa do amigo, num galpão.

M: Mas antes da gente começar, não tinha muito isso. Acho que muita coisa veio depois que a gente começou a produzir, depois do *Salão de m.a.i.o...* Você sabe do *Salão de m.a.i.o.*?

Sei, sim. Mas depois quero que vocês falem dele também. Só que antes eu quero saber a história da mentira do MAM!

E: Bom, foi no Salão de 2004. Primeiro, nós divulgamos às pessoas que tínhamos sido selecionados.

M: Não, assim perde a emoção do trabalho!

P: Você não sabe contar uma história, rapaz!

E: Ih, eu contei o final da piada. (risos)

M: Foi assim. Nós inscrevemos um projeto no Salão, que é um trabalho do GIA, que é fazer uma fila. A idéia era fazer uma fila em frente a uma obra do museu, que é uma coisa desnecessária, porque o espaço é gigante, então todo mundo pode ver ao mesmo tempo. Então a gente inscreveu esse projeto chamado “Fila”. Na verdade, esse é um trabalho que a gente já fez em várias situações: fila pra ver pôr-do sol, fila pra tomar banho de mar... A gente inscreveu o trabalho e esperou sair o resultado. Aí nos contaram que a gente não tinha sido selecionado, e a gente, do nada, começou a falar que tinha sido selecionado, pra nós mesmos. “A gente foi selecionado! A gente entrou no Salão do MAM! Perfeito!” Tudo mentira. E aí ficou essa brincadeira, e como a gente conhece muita gente da Escola de Belas Artes, começamos a espalhar pra todo mundo que a gente tinha entrado e firmamos, entre o grupo, que a gente tinha entrado mesmo.

P: A gente já foi selecionado pro Salão, de verdade: eu, Mark e Everton. E tem um costume lá na Escola de colocar uma placa no mural pra quem é selecionado pra essas coisas, dando parabéns pro aluno ou pro professor. Tipo: “Parabéns Marepe pela Bienal de Veneza”. Não é nada sofisticado, é uma placa de cartolina, mas é feita com carinho. E aí, quando a gente inventou essa história da seleção do GIA, Tininha e Ludmila fizeram uma placa pra gente: “Parabéns ao GIA pela seleção...”.

M: Mas deixa eu terminar a história antes. Essa já é a parte final. Então a gente decidiu que tinha entrado no Salão do MAM. Espalhamos pra galera da Escola, pro meio de arte de Salvador. Todo mundo dando parabéns. E, como o trabalho era uma performance, era fazer uma fila em frente a uma obra o mais estranha possível, nós convidamos amigos, gente da Escola de Belas Artes, pra fazer a performance. Rolou uma desconfiança, porque o pessoal não tinha visto nosso nome na lista, mas a gente manteve que tinha entrado. Então uma galera da Escola de Belas Artes foi no dia da abertura pra participar da performance do GIA que tinha sido selecionada pro MAM. Ninguém sabia que era mentira, claro.

P: Nessa época, a gente tinha muita inserção porque a gente fazia umas festas super animadas na Fonte do GIA, que era uma casa que funcionava como uma espécie de sede do grupo. Então a gente falava qualquer coisa e se espalhava muito rápido.

M: Então nós fizemos realmente uma fila gigante na frente de um trabalho dentro do casarão. Rolou o trabalho, foi massa, e as pessoas saíram crentes que a gente tinha entrado no MAM e ficou por isso mesmo.

Vocês registraram isso?

M: Fotografamos. Bom, e aí tem a segunda parte da história, que é a placa no mural.

E: O engraçado é que as meninas colocaram e não contaram pra maioria do grupo. Então foi uma surpresa. Eu cheguei na Escola um dia e todo mundo: “Pô, velho, parabéns! E aí, cheio da grana, e agora? Vai reformar aquela casa?”. Na época, a gente tava com a Fonte do GIA ainda.

M: Não sei se você sabe, mas tem um prêmio de 15 mil reais.

Ludmila Britto: E coincidiu da gente ter que sair da casa, porque a gente não tinha mais dinheiro pra pagar o aluguel. Aí a gente falou que, devido ao enriquecimento do GIA, a gente ia sair daquela casa que não prestava mais. (risos)

E: “A gente tá alugando um espaço maior pra agregar mais pessoas...”

L: “Com piscina, com sauna...” (risos)

E até hoje essa história nunca foi desmentida publicamente?

M: Não. E nem vai ser, né? Essa história de dizer que o GIA tem oito anos, que a gente foi selecionado pro Salão, isso é muito importante pra gente: criar essas fábulas sobre o grupo. Quando você é premiado, entra num salão ou numa bienal, rola um certo status. Então a gente brinca com isso. É assim que a gente se diverte. Quer dizer: a gente pode entrar no Salão, mesmo sem ter entrado de verdade. Tem isso de ludibriar as pessoas, fazer delas...

L: Mas não é bem assim, ludibriar as pessoas. Quando você fala “fazer delas” parece que quer fazer as pessoas de bobo. Não é isso.

M: Na verdade, a gente pode encarar isso como...

P: Deixa pra lá, eu já avisei Fernanda que a gente tem umas diferenças no grupo.

Eu perguntei, no início, que motivações levaram à criação do GIA. Quero saber agora que motivações levam vocês a continuar com o grupo, a seguir trabalhando juntos.

E: Acho que isso tem a ver com a história de cada um. E o contexto conta muito.

L: As coisas têm dado certo, na verdade. As intervenções... Os resultados têm sido legais. Cada trabalho fortifica mais o grupo. A gente vê que a coisa acontece, que a gente consegue intervir no espaço urbano e, de repente, levantar alguma reflexão, mesmo que seja em poucas pessoas. Acho que isso motiva bastante. O SPA, mesmo, foi super motivador pra gente. Foi ótimo ver que o grupo tem capacidade de participar de um evento, ser selecionado com um projeto e correr atrás. Porque foi pauleira. Aconteceram vários percalços durante o SPA.

P: Ninguém do grupo, talvez o Mark um pouco, tem um hábito de artista plástico...

Como assim “um hábito de artista plástico”?

P: Por exemplo, nesse escritório de design que eu, Everton e Tiago temos, a gente trabalha com várias coisas. A gente se formou agora, e tá pintando várias coisas. Não somos pessoas que têm um ateliê e produzem coisas. Nossa intenção é mais se relacionar com o mundo mesmo.

L: É arte cotidiana mesmo. Inclusive a sede era pra servir de ateliê, mas na verdade não era um ateliê.

P: Não conseguia ser, porque a gente não tinha esse hábito...

A idéia inicial da Fonte do GIA era funcionar como ateliê do grupo?

P: Mais ou menos.

L e E: Também.

E: Primeiro, era pra funcionar como residência de alguns componentes.

Quem morava lá?

T: Morava eu, Everton e Tininha. Inicialmente, quando a gente resolveu escolher uma casa pra morar, nem tinha essa intenção de fazer da casa a sede do GIA. Mas já que nós três fazíamos parte do grupo, acabou virando. Quando fomos lá alugar a casa, já era uma coisa do grupo. A gente dividiu o aluguel desde o início. Mas nosso ateliê, na verdade, é na mesa do bar. (risos)

L: É assim mesmo. As nossas reuniões são em mesa de bar.

P: É, mas ter uma sede era uma forma de centralizar as ações.

L: Bom, então os meninos foram morar lá e resolveram fazer o escritório de design deles lá. A Tininha trabalha muito com costura, então colocou a máquina de costura dela e os aparatos de costura. Cada um dava uma serventia ao espaço, e as nossas reuniões aconteciam lá. Pra manter a casa, de quinze em quinze dias, a gente fazia um sambão.

E: A gente fazia parte de um grupo de samba, então tinha o ensaio da banda lá na casa. A gente cobrava dois reais pra entrar.

L: Aí dava pra pagar luz, telefone... Eles tocavam, e a gente chamava outras pessoas também pra discotecar.

P: Era um lugar muito bacana, porque era um espaço que tava ali pra cumprir qualquer função ligada ao GIA. Então, por exemplo, quando o Poro veio pra Salvador... O Poro é um grupo meio irmão do GIA. Tem características muito parecidas. O pessoal é muito amigo, têm a mesma idade. Aí, quando eles disseram que vinham, a gente fez um bate-papo com eles na Fonte, organizamos uma exposição de fotos lá, convidamos as pessoas...

E: Nós fizemos outras exposições na casa também. Uma exposição nossa...

Individual ou do grupo?

E: A gente fez uma coletiva das pessoas do grupo, cada um apresentando um trabalho próprio. Depois a gente apresentou um trabalho do GIA lá dentro também.

P: A gente também fez brechó, bazar...

Em que época funcionou a Fonte do GIA?

L: De julho a dezembro de 2004.

Ela durou pouco tempo...

P: Foi. Seis meses só.

L: É que a casa era muito velha e tava muito detonada. E a cada samba, ela ia ficando pior.

P: A gente queria fazer benfeitorias, só que a proprietária não queria descontar do aluguel. Aí a gente se mandou. E foi mais ou menos nessa época que se viu a possibilidade do GIA trabalhar junto com o PIA [Programa de Interferência Ambiental] num Ponto de Cultura [Programa do MinC]. Então se enxergava a possibilidade da gente ter outro espaço.

E vocês passaram a trabalhar em conjunto, depois que a casa fechou?

P: Não. A gente percebeu que o PIA trazia um outro tipo de relação, que não era exatamente o que a gente queria. Lá a gente nunca conseguiria ter a mesma relação que tinha na casa.

Everton, tu ias falar alguma coisa antes...

E: É sobre o Poro. Quando a gente foi pro seminário em São Paulo, onde teve o primeiro trabalho do GIA, o primeiro contato que a gente teve com outras pessoas que trabalhavam com a mesma proposta foi com Brígida e Marcelo, que estavam participando do mesmo evento, fazendo intervenções.

M: Eles não eram o Poro ainda, eram? Eram o GRUPO, uma coisa assim.

E: Depois disso, eles viraram parceiros nossos.

L: Em 2004, fui pra Belo Horizonte pra representar o GIA no Eneart. Fomos eu, os meninos do Poro, a Maria Ivone e o pessoal do Guernica, que é um projeto de graffiti. O tema tinha a ver com arte social. Aí a gente fortificou mais ainda os laços com o Poro.

P: Tem uma certa cumplicidade entre a gente.

Sobre as atividades que o grupo vem desenvolvendo, além de realizar intervenções urbanas... Vocês chamam os trabalhos de vocês de intervenções urbanas, não?

L: Interferências urbanas, ações...

P: A gente chama bastante de interferência urbana. Acho que foi até uma decisão de algumas pessoas chamar assim, porque interferência parece uma coisa menos violenta.

L: Teve até uma polêmica no grupo sobre isso: o que é intervenção e o que é interferência. Algumas pessoas achavam que interferência soava mais como um ruído no meio urbano, e intervenção seria uma coisa mais efetiva, mais agressiva.

P: Mas a verdade é que a gente nunca fez grandes debates sobre isso.

Então, além das interferências ou ações, eu queria saber que outras atividades vocês vem desenvolvendo. Vocês mantiveram durante um tempo a Fonte do GIA e tem também o Salão de m.a.i.o., que vocês organizam...

T: Em 2004 foi o primeiro. A gente resolveu comemorar os dois anos do GIA com esse salão, que seria um salão de intervenções em Salvador. A idéia era convidar outros grupos pra trabalhar aqui.

P: O grupo tinha uma experiência muito grande com o PIA, que é o Programa de Interferência Ambiental. A gente participava fazendo ações, e Luís e Priscila tocavam o projeto. Além disso, a proximidade de Luís com projetos junto à UNE sempre incentivou muito essa coisa da realização de trabalhos de grupos por outras pessoas, de troca de trabalhos... E aqui em Salvador a gente teve a experiência de receber trabalhos de outras pessoas e montar. Isso também aconteceu na Bienal da UNE, em Recife.

T: A gente já discutia muito essa coisa da autoria. O PIA era uma rede, e, a partir do momento em que as pessoas participavam dessa rede, qualquer pessoa ou grupo da rede podia realizar um trabalho dos outros componentes, mesmo que não houvesse um consentimento específico. A partir do momento em que a pessoa faz parte do PIA, ela aceita essa possibilidade.

P: É como se o trabalho adquirisse domínio público. Por exemplo, o Poro manda um trabalho, que são os interruptores pra colar nos postes. Eles mandam pra gente em PDF, a gente imprime e faz o trabalho em Salvador. Por outro lado, a gente pode compartilhar o “Manual do Gato”, por exemplo, que é outro trabalho nosso, um manual de como fazer gato e ter luz sem pagar. Daí porque a gente apóia que outros grupos executem trabalhos nossos, e a gente executa trabalhos de outras pessoas. Pra que essas situações não se percam em registros.

E: E pra potencializar os trabalhos. A gente até fez os manuais de cada trabalho, que a gente apresentou no SPA, em Recife. Com aquilo, as pessoas têm a receita.

P: A gente distribuiu pra cacete isso em Recife.

M: Tem aquela performance do troca-troca, que é das meninas de São Paulo, que nós já fizemos várias vezes...

Que performance?

M: Quando a gente tá bebendo em algum lugar, a gente começa a trocar de roupa no meio do bar. Às vezes até o dono do bar troca de roupa. Quem quiser, participa.

E: Tem umas fotos maravilhosas de Mark, Tiago.

P: Maravilhosas e constrangedoras. Mark com o vestido de Ludmila, por exemplo.

E o Salão de m.a.i.o.?

P: Através da experiência com o PIA, a gente foi percebendo que tinha outras pessoas pelo Brasil que produziam coisas reproduzíveis, que existia uma espécie de cultura de desenvolver trabalhos de outras pessoas no país. Tanto que isso gerou um tipo de pensamento que foi o

que embasou o trabalho que a gente apresentou no SPA, recentemente, que é a idéia de encarar os trabalhos do GIA como mídias.

L: Pra terminar a história do Salão, antes da gente falar do SPA, nós lançamos um edital na internet, convidando os grupos a participarem do evento. Só que as inscrições pro primeiro Salão eram feitas só pelo correio. Na época, eu não era do GIA, só entrei no final de 2004. Estagiei no primeiro Salão, mas não participei da preparação dessa edição. Depois fui “promovida”. (risos) Então o pessoal mandava o projeto, a forma como deveria ser executado, e a proposta era não haver curadoria, não haver seleção, não haver restrições. A gente só não faria trabalhos faraônicos e impossíveis de executar.

E: Tinha que ser trabalhos baratos e de fácil execução.

L: E que dialogassem com o meio urbano.

T: Tinha que ser trabalhos efêmeros...

É bem próximo da idéia dos trabalhos do PIA.

M: Pra gente, tem a ver com a idéia do GIA.

P: Hoje tem a ver com a idéia do PIA, mas nessa época acho que o PIA não tinha essa proposta tão clara. Foi uma coisa que amadureceu muito depois que o Luís saiu do GIA e passou a tocar o PIA.

L: Bom, foram uns 40 projetos no primeiro Salão.

E: Foram 46 projetos, e só um não foi selecionado.

P: Mas tiveram projetos que não foram enviados... Mandaram a inscrição e não mandaram o trabalho.

L: Eu tenho a impressão de que, no total, foram no máximo 40 trabalhos executados.

E: É, por aí.

E vocês mesmos executam todos os trabalhos?

L: A maioria, mas alguns artistas vêm. E já que a gente não pode dar apoio nenhum, a gente consegue algumas facilidades. Em 2004, rolou alimentação pela UFBA, hospedagem na residência universitária, desconto no albergue As Laranjeiras... Enfim, as pessoas de performance, por exemplo, têm que vir, senão não tem como fazer o trabalho.

P: Depois do Salão, a gente também fez uma exposição com os registros.

L: É, um dos frutos desse Salão foi a exposição de registros no ICBA. O Salão foi em maio, e a exposição foi no início de novembro.

P: Pra fazer a exposição e seguir com essa idéia do GIA de trabalhar com a precariedade, com coisas efêmeras, numa idéia de se integrar à cidade sem causar muitos resíduos, a gente conseguiu apoio pra montar a mostra de uma empresa que fazia recarga de tinta. Então a gente fez todas as ampliações de fotos com impressão em jato de tinta, que era a coisa mais simples que a gente podia usar.

L: Nessa exposição, além dos registros impressos em jato de tinta, tinha resquícios das intervenções: restos de lambe-lambe...

E: O que sobrou, que a gente tinha recolhido, a gente apresentou também.

P: Tinha carimbos, lambe-lambes... E as pessoas podiam pegar isso.

E: E tinha os projetos que as pessoas mandaram... Todas as fotos que a gente fez em filme e não em câmera digital também estavam num álbum. Então era muito registro, tinha muita coisa. E a exposição foi crescendo ao longo dos dias, porque cada dia a gente imprimia mais.

L: Tinha também uns bloquinhos, aqueles papéis amarelos que você destaca e cola, onde as pessoas podiam colocar comentários e colar na parede. Então no final da exposição tinha vários comentários, as paredes ficaram superlotadas.

E como surgiu a idéia de fazer essa segunda exposição? O próprio Salão já era uma “exposição”, não?

L: A idéia foi criar mais uma possibilidade. A gente também fez um debate mediado por Luís, com Paulo Bruscky e Alejandra, que é uma professora de história da arte contemporânea da UFBA. Foram eventos que buscaram refletir sobre os trabalhos. A gente queria um feedback não só da comunidade artística, porque no final das contas quem vai são os interessados em arte. A gente queria ver os resultados disso, digamos assim, conversar sobre o que foi feito.

T: Que era exatamente o contrário do que tinha acontecido no Salão, propriamente, porque no Salão era muito difícil acompanhar a realização dos trabalhos. Pouquíssimas pessoas acompanharam, mesmo da comunidade artística.

E: É, os trabalhos eram feitos nas ruas pra pessoas das ruas, sem que elas soubessem que eram trabalhos de arte. E, nesse segundo momento, era justamente um diálogo o que a gente queria.

L: As pessoas que não tiveram a convivência com o real podiam ver os registros.

P: É que a gente teve muita reclamação: “Pô, a gente queria ter acompanhado, mas não dá!”.

M: Ao mesmo tempo, teve muitos trabalhos que foram falhos. A gente aprendeu muita coisa com o Salão. Por exemplo, a gente ia fazer um trabalho, e às vezes ia muita gente, artistas, a galera que vinha de outro Estado pra cá, e ficava todo mundo fotografando. Todo mundo em cima do trabalho. Era um assédio imenso. Isso a gente eliminou do grupo. Quando a gente executa um trabalho, tem o máximo de cuidado pra se manter o mais afastado possível pra registrar a ação. A idéia é ficar camuflado mesmo, pra que a coisa aconteça, e não tenha aquela outra performance junto, de gente filmando ou fotografando, como acontece normalmente.

L: O problema é que as pessoas ficavam influenciadas pelo fato de ter muita gente registrando e presumiam que era alguma coisa relacionada à arte, uma performance, ou então relacionada à tevê.

E: O trabalho perde um pouco a coisa da surpresa pras pessoas que estão em volta e não sabem do que se trata.

T: Isso volta àquela idéia que a gente falou no início de não explicar os trabalhos pras pessoas.

P: A gente até inventou um termo pejorativo pra se referir à pessoa que aparece no registro filmando ou fotografando. A gente chama de “pato”.

E: Mas essa história do assédio de gente registrando é porque a gente ainda não tinha muita experiência mesmo. Foi o primeiro Salão.

L: Foi amadorismo mesmo.

T: Mas foi legal que, durante o Salão, todo mundo foi sacando que tinha alguma coisa errada, e aí uns artistas subiram aqui pro centro histórico e ficaram atuando sozinhos.

Essa idéia de fazer com que o trabalho fique camuflado no cotidiano tem a ver com o que vocês falaram antes sobre fazer arte cotidiana?

L: Exatamente.

T: É a idéia de diluir os trabalhos no cotidiano mesmo.

E: Pode ser o trabalho de alguém, mas pode ser uma coisa inusitada, um evento acidental na vida das pessoas, que constrói a sensibilidade delas, a forma de ver o mundo.

T: A arte normalmente fica tão limitada às pessoas que fazem arte. Pelo menos aqui na Bahia, as instituições são freqüentadas, na maioria das vezes, por essas pessoas. Isso inclusive foi uma das coisas que motivou a gente a fazer trabalhos nas ruas, trabalhos com o cotidiano. Justamente porque a gente queria que outras pessoas tivessem acesso a essas questões. Ficar fazendo arte pra artista é um saco.

M: Completando o que o Tiaguinho tá falando... Arte cotidiana pra quem? Só se for pra gente. As pessoas que vêem os trabalhos que o GIA faz e os de outros grupos não apreendem como arte. Elas têm outra noção. Pode ser qualquer porra, menos arte. Às vezes as pessoas dizem que eu sou muito paranóico com esse negócio de arte: se é ou não é arte. Não é isso. Mas eu acho que o que a gente faz, quando é bem feito, realmente não é arte. É tudo menos isso.

L: Não concordo!

M: Você não concorda, mas é o que eu acho. As pessoas que observam os nossos trabalhos não percebem isso como arte. E funciona mesmo assim. Causa uma reflexão, sem precisar ser arte. Pra quem serve dizer que é arte? Pra gente, que estuda artes plásticas, belas artes, pra entrar num salão, pra entrar nesse mercado. E não é nada disso, entendeu?

L: Mark, pra uma pessoa ter noção artística, ela não precisa fazer faculdade de Belas Artes.

M: Eu entendo, mas eu não tô falando disso. Eu tô falando de apreensão dos trabalhos. Eu não acho que o GIA faz arte cotidiana. Não faz arte, não. O que o GIA faz no cotidiano é tudo menos arte. Porque as pessoas nas ruas não entendem os trabalhos que a gente faz como arte.

L: Mas uma coisa é os trabalhos não serem apreendidos como arte, e outra coisa é a nossa proposta ser artística. Pelo que você tá falando, parece que a nossa proposta não é propor uma experiência estética inusitada.

M: É mais do que nunca propor uma experiência estética e mexer com a vida das pessoas. Mas não é arte.

L: Ah!

T: Deu gente.

Vocês tinham começado a falar antes sobre o trabalho que vocês fizeram no SPA... Foi quando mesmo?

L: Foi em outubro de 2005. A gente propôs cinco ações pro evento. Já que o SPA tinha cinco dias, foi uma ação por dia. O cerne do nosso trabalho era o caramujo [barraca amarela]. A gente montou um caramujo no centro do Recife. A idéia era aglutinar pessoas pra elas presenciarem a preparação das nossas ações. E a gente distribuía os panfletos que divulgavam as ações. Era uma forma de propagar as idéias e deixar elas pra domínio público, porque o panfletinho diz “Acredite nas suas ações” e mostra como fazer as nossas ações, como se faz a “Fila”, por exemplo, tem tudo passo a passo.

T: Tem um pouco a ver com aquilo que eu estava falando de como a gente consegue propagar as coisas e tal.

P: Na época, a gente teve alguns papos sobre as características dos trabalhos do grupo. E se chegou a algumas conclusões, como a idéia de que o GIA produzia não só situações, mas também mídias, mídias alternativas. Tem toda essa questão sobre se os coletivos de hoje repetem coisas que já foram feitas e tal. E como a gente admira todas essas coisas que já foram feitas, muitas vezes a gente cai em situações em que o meio não importa muito, o que importa é o contexto. Daí, por exemplo, situações como essa do Laranjas, as coincidências de trabalhos. E a gente pensa: Tudo bem, existem milhares de coletivos pelo mundo, que produzem determinadas coisas, mas só as pessoas que estão naquele local conseguem agir efetivamente sobre aquele contexto. Então a gente percebeu que, com essas mídias, a gente conseguia adaptar um mesmo trabalho a diversos contextos. A gente viu que o contexto original em que o trabalho era realizado era independente da mídia.

Como assim?

P: Por exemplo, tem um trabalho nosso que é o “Não Propaganda”. São cartazes, faixas, panfletos, mídias publicitárias... Todas pintadas de amarelo. Já teve várias edições. O contexto se modificou, mas a forma foi a mesma.

L: Por exemplo, o contexto agora é Recife, mas a idéia do trabalho é a mesma. É difundir alguma informação através de mídias alternativas. Esse do “Não Propaganda” foi na Av. Guarará. A gente distribuiu mil panfletos amarelos, sem nada escrito, e o Everton ficou na sinaleira de homem-sanduíche amarelo. No caso dos balões, você conhece o trabalho original? Ele aconteceu na época da Guerra do Iraque, quando os Estados Unidos invadiram o Iraque, então a gente lançou mil balões com as frases “E se fosse terrorismo?”, “E se fosse uma arma química?”.

P: Tem também “E se fosse uma bomba atômica?”. Esse é um exemplo ótimo. Pouco tempo depois, a gente deu uma oficina numa escola particular de Salvador e falou sobre os trabalhos do GIA. A gente propôs que os garotos usassem um dos nossos trabalhos e modificassem ele como quisessem. Aí eles escolheram esse trabalho dos balões e colocaram preso ao balão a seguinte frase: “E se fosse uma bala perdida?”. Aquilo, de certa forma, era o que eles alcançavam dentro dessa idéia de ser surpreendido por um balão que cai. A idéia do trabalho é mais ou menos essa: ser surpreendido por algo que normalmente você recebe com carinho. O balão tem essa relação com a idéia de festa, de infância... Depois disso, a gente teve um encontro com um cara chamado Arthur Leandro, que é do Urucum. Ele estava fazendo uma pesquisa sobre os grupos de fora do eixo Rio-São Paulo. Aí chamou CDM, Laranjas, Urucum, Empresa, GIA, uma galera. Então a gente aproveitou essa situação pra fazer um trabalho no Rio e se apropriou da idéia dos meninos de jogar os balões com a etiqueta “E se fosse uma bala perdida?”, pela questão da tensão que existe entre o morro e a classe média e tal. Mas tinha uma questão de o balão vermelho soar como alguma coisa do Comando Vermelho. A gente consultou umas pessoas do Rio, e a galera em pânico: “Não, vermelho não!”. Então a gente teve que mudar os balões pra amarelo. E a gente ficou: Puxa, mas surpreender o pessoal com “E se fosse uma bala perdida?”? É você confrontar a pessoa com a realidade que ela já vive. É um pouco sacanagem. Aí a gente pegou os balões e amarrou umas balinhas. A gente achou que ficaria mais lúdico. Seria como um presente e provocaria uma reflexão mais agradável sobre a realidade da bala perdida. Esse é um bom exemplo de como a gente utilizou o balão, que nesse nosso pensamento seria uma mídia, e adaptou o trabalho pra um contexto diferente. Mas pra gente ele guarda o mesmo processo. Então a gente começou a perceber que os trabalhos do GIA poderiam ser executados em diferentes lugares, mas com adaptações. Tem um trabalho, por exemplo, que é o “Presente”, em que a gente deixa esquecidas pela cidade caixinhas de presente. Então a pessoa, no cotidiano dela, é surpreendida com uma coisa bonita, que ela se sente tentada a receber. Tem todo o constrangimento da pessoa se apropriar de uma coisa que parece querer ser dela, mas que ela não sabe de quem é.

L: A gente também fez uma adaptação do trabalho do balão pra Recife. A gente colocou “Boa Viagem”, que fazia referência a um bairro de lá e ao mesmo tempo desejava boa viagem ao transeunte que recebesse o balão. Jogamos uns 500 balões, né?

Vocês sempre jogam os balões de prédios altos, é isso?

T: É. A gente deixa cair, e o vento leva. Uns caem longe, uns caem perto.

P: Mas em Recife não deu certo. A gente foi pra um prédio super alto, mas o vento não tava numa direção legal, aí os balões embolaram...

L: O pessoal da TV Capibaribe estressou a gente.

T: O pessoal queria filmar de qualquer jeito.

L: Ficou pedindo pra posar pra foto, faz isso, faz aquilo. Não foi muito legal.

P: Deu uma brochada. A gente já tava meio chateado, porque queria fazer na Boa Viagem.

L: E não conseguiram prédio lá.

P: Mesmo assim, a gente ficou pensando que os balões poderiam cair no mar. Isso a gente não queria.

L: Foi um trabalho que me frustrou demais. Eu tava esperando muito. Era o trabalho que tinha mais a cara de Recife.

P: Mas os outros trabalhos foram muito bons.

Quais são os outros?

L: Tem o da pipoca. Aqui tá o saquinho que a gente fez. De um lado tinha a marca do GIA, e do outro lado, a receita de cuscuz. Tinha o carimbo também: Evite trigo, coma milho.

P: A gente tem uma campanha pras pessoas evitarem alimentos com trigo e consumirem mais alimentos feitos de milho.

Por que essa campanha?

P: Porque o Brasil importa muito trigo e aqui no nordeste, principalmente, a gente tem um terreno muito propício pra produção do milho.

L: É muito mais coerente utilizar o milho nosso, que a gente produz muito, do que importar trigo. Por isso a gente tem essa campanha. Então, de um lado do saquinho, tinha a receita do cuscuz, que é uma proposta de utilização do milho. A gente deu muita sorte, porque a gente tinha uns 500 saquinhos, e a gente fez a ação no dia das crianças, numa praça que tava entupida de pipoqueiros, entupida de crianças. Tinha palhaço, tudo o que você imaginar. Acho que foi o trabalho que mais deu certo, não foi, gente?

P: Foi muito bonito.

E: O da pipoca e o “Não Propaganda” também.

Vocês entregam os saquinhos pros pipoqueiros, pra eles utilizarem?

L: Sim.

P: Foi engraçado, porque a gente teve que brigar com a estampa do Bob Esponja. A criança escolhia entre o saquinho do Bob Esponja e o do cuscuz.

L: A gente chegava no pipoqueiro e dava uns 100 saquinhos pra ele.

E o que vocês diziam?

L: A gente explicava que era uma campanha em prol do milho. “Por favor ajude! A gente vai te dar os saquinhos. A gente só quer que você venda a pipoca nos nossos saquinhos.” Eles adoravam. Foi muito legal. Fora que o parque tava lotado de gente, porque era dia das crianças. Foi uma coincidência, mas deu super certo.

O que é um trabalho dar “super certo”?

L: No caso do “Não Propaganda”, por exemplo, o registro foi feito bem de longe. E ao mesmo tempo em que o Tiago tava panfletando, o Everton tava na sinaleira. Então foi tranquilo em termos de registro. Não ficou à mostra.

T: Menos por isso eu acho.

P: Pela participação do público.

L: Calma, deixa eu falar. Tiago interagiu muito com as pessoas, conversou com os panfleteiros de verdade, fez amizade. Tinha gente que pegava automaticamente o panfleto, andava uns dez metros, ia ler o que tinha ali e voltava pra perguntar pra ele. Aconteceu muito isso. Tiago ficou em êxtase, adorou.

Quando as pessoas vinham perguntar, o que vocês diziam?

T: Diversas coisas. Não tinha nenhum texto pronto. Desde dizer que eu não queria dizer nada, que a gente já tinha muita coisa pra ler o tempo todo, e que era o momento da pessoa respirar e tal. Mas não tinha uma resposta pronta. Nunca planejamos isso. Mas as pessoas questionaram muito. Eu acredito que teve sucesso, porque muita gente foi atingida com isso.

Voltavam e falavam “o que é isso?”. E quando eu respondia o que queria com aquilo, as pessoas achavam ótimo: “Ah, que massa, vou guardar isso aqui. Adorei!”. Por isso eu acho que o trabalho deu certo.

Ainda dentro das atividades do grupo, vocês falaram sobre o *Salão de m.a.i.o.*, teve uma edição em 2005 também?

L: Sim.

E teve a exposição de registros?

L: Não. A segunda edição do Salão teve o dobro de trabalhos, porque as inscrições eram feitas pela internet também. Então isso facilitou, só que dificultou também, porque foi muita coisa. E o racha que aconteceu no GIA foi justamente durante o *Salão de m.a.i.o.*. As divergências começaram durante o evento, então foi o maior pepino, porque a gente tava em guerra dentro do grupo e tendo que administrar o evento, dar assistência pro pessoal de fora, fazer os trabalhos... Isso tudo tendo que lidar com essa discussão interna, que culminou com a saída de três pessoas: a Tininha, o Luís e a Priscila. Foi uma loucura.

Eles saíram juntos?

L: Sim, na mesma época. Enfim, foram muitos problemas. Alguns trabalhos não foram executados, e isso traumatizou a gente, fala sério! A gente ficou meio puto com muita coisa e achou que não seria legal fazer uma exposição de uma coisa que não foi bem terminada, bem acabada. Ainda tem trabalhos que não foram feitos.

T: São coisas que não trazem boas recordações...

L: O primeiro Salão em relação ao segundo foi o paraíso, sabe? Foi muito mais independente, o pessoal assumiu mais, aglutinou mais. Já o segundo... Digamos que o GIA não deu conta 100% da proporção que o Salão tomou.

E vocês pensam em fazer uma terceira edição este ano?

L: Vamos ver. Se a gente conseguir resolver todos os problemas, executar todos os trabalhos... Pra você ter idéia, tem pessoas do primeiro Salão que ainda não receberam os registros. Então tem muita pendência pra ser resolvida.

P: E como praticamente todas as pessoas do grupo são profissionais liberais, todo mundo teve que voltar aos seus compromissos rapidamente, porque depois de ficar um tempo sem trabalhar...

L: É que durante o *Salão de m.a.i.o.*, os meninos, Everton e Tiago, se dedicaram ao Salão o tempo inteiro, e um ficou segurando a onda aqui no escritório. O Cristiano tinha acabado de defender o mestrado. A defesa dele foi na quinta-feira que precedia o Salão, então até aquele momento ele não podia fazer nada. Só se dedicar ao mestrado.

T: Priscila praticamente não se envolveu porque tava dando aula.

L: Ela dá aula na Jorge Amado e também tava com o mestrado bombando, então não tava podendo ajudar. Na época, eu tava me formando, fazendo meu projeto de graduação e terminando minha bolsa do CNPq. Foi uma época louca, todo mundo assoberbado.

Isso tudo em 2005, certo? E além das ações de vocês, do *Salão de m.a.i.o.*, da Fonte do GIA, tem outras atividades que vocês desenvolvem?

L: A gente mencionou o debate com Paulo Bruscky e Alejandra. Ano passado a gente também fez um seminário antes do Salão. Foram três dias no ICBA com gente aqui da Bahia. Mas o carro-chefe do GIA são os trabalhos. São as nossas ações nas ruas.

P: Pensei que você ia falar outra coisa, mas acho que você vai concordar comigo: o carro-chefe é a velha expressão “descondicionamento do cotidiano”.

Falem um pouco sobre essa idéia.

L: A gente tá até pensando em fazer uma reunião do GIA ou um escritório no meio da rua. Essa idéia do escritório surgiu da seguinte forma: o MAC propôs à gente colocar uma mesa na rua, sentar e começar a discutir: fazer uma reunião no meio da rua, pra ver que proporções isso iria tomar. Se a polícia ia mandar a gente sair... Já que a rua é um espaço público, a gente pode reivindicar a nossa posição no meio urbano dessa forma. Seria um exemplo de arte que busca um “descondicionamento do cotidiano”.

T: Quem falou nisso pela primeira vez?

L: Acho que foram os situacionistas. Esse “descondicionamento do cotidiano” é bem situacionista.

Falem um pouco mais sobre o que vocês entendem por essa idéia e como vocês usam ela no grupo.

L: Foi o que aconteceu, por exemplo, em Recife. Quando a pessoa pega o panfleto, aquilo é tão automático, ela tá tão anestesiada com o cotidiano, que ela amassa e joga fora. As pessoas nem sempre lêem. E dez metros depois ela vê que não tem nada ali e se questiona por quê. Nesse momento, essa pessoa é descondicionada no cotidiano dela.

Ela sai de um automatismo...

L: Exatamente. Ela sai da anestesia perceptiva e se vê diante de uma questão inusitada que pode levá-la ou não à reflexão sobre essa alienação que a gente vive. Algumas pessoas podem pensar no bombardeio da publicidade, outras podem achar que aquilo é um mero papel amarelo e jogar fora.

P: Às vezes uma pessoa que ganha um papel amarelo, mesmo que não desenvolva um pensamento sobre o bombardeio da publicidade, vai ter um impacto qualquer. E o princípio é esse. O fato da gente não se preocupar com definições pras pessoas que estão participando das ações, pra pessoas que estão ali, na hora, percebendo que alguma coisa tá errada na vida, no cotidiano delas... Não importa muito essa informação. O que importa é que ela vai ser pega de surpresa na vida dela e... Sabe aquela coisa da guerra? Eu tava vendo ontem uma entrevista com Sebastião Salgado. Como é que as pessoas se acostumam com a guerra? Eu acho que é meio brincar com essa coisa. No primeiro dia, a pessoa tem medo de tomar tiro, acha que vai morrer. Depois de uma semana, ela já desvia das balas numa boa, sabe que pode morrer a qualquer momento e aceita. O que a gente faz é meio que brincar com uma vontade de trazer sempre um novo ponto de vista sobre o dia-a-dia.

L: É chamar a atenção pra questões cotidianas e levantar um questionamento em relação a elas. Por que você se submete a um bombardeio de publicidade e não se dá conta disso? O carnaval da Bahia é um exemplo. É muito mais que uma festa popular. É um desfile de marcas. E tem gente que pula atrás do trio elétrico e é bombardeado com aquilo tudo e não se questiona. Porque é tudo tão natural, né? É tão natural você sair num trio. Desde que você nasceu, você é educado pra ganhar dinheiro. Você acha que vai ser feliz se tiver um carro e um apartamento. Por quê? A gente quer levantar questões em relação a isso.

Sobre o que é dado como natural, como óbvio...

L: É, e que não é óbvio. É instituído.

P: Pode até parecer uma coisa menor, mas tem uma coisa que eu tenho pensado muito. Parece que a gente às vezes enfrenta essa realidade até por uma questão de mudança pessoal também.

L: O trabalho da cama, por exemplo, faz mais ou menos isso que eu estava dizendo. Ele tá no nosso blog. Procura ele aí, Pedro. Funciona assim: uma pessoa do grupo se deita numa cama no meio da rua. A gente monta uma cama de verdade na rua, e um componente do GIA usa aquela máscara de dormir, pijama e deita. Por que isso? Claro que as questões são múltiplas e

as interpretações também. Mas é tão comum você passar na rua, e ter dez pessoas dormindo, e você achar aquilo normal, porque já tá completamente adaptado a isso. Agora, quando você de repente olha pro lado e vê uma cama com uma pessoa dormindo, você é descondicionado, porque a gente traz para aquele contexto um objeto que não é comum, a cama. O objeto sai do contexto original e vai pra um contexto inusitado. A gente quer chamar a atenção através disso. Quer dizer que é normal uma pessoa dormir no chão, na rua, na miséria? E você ainda fica assustado porque viu uma pessoa na cama?

P: Mas eu tenho pensado tanto nisso, sabia? Nessa questão da nossa transformação pessoal. Às vezes vale à pena por causa disso, né? Pode parecer uma questão menor, mas às vezes até pela questão do desafio, aquela coisa meio de pixador, do cara querer imprimir sua marca na cidade. Existe um sentimento muito pessoal também. Tenho vontade de falar sobre isso, porque percebo muitas pessoas falando sobre essa questão da coletividade, da relação com o mundo, mas tenho pensado muito sobre a relação interna e pessoal de cada um com tudo isso. Muitas das nossas iniciativas surgem, como o pessoal falou, numa mesa de bar. Depois a gente elabora a idéia. E é muito divertido... Então a gente se aproveita dessa alegria de estar envolvido com essas coisas pra dar um ar transformador a algumas situações. São formas da gente proliferar essa amizade que existe entre as pessoas do grupo e de reunir essa consciência pessoal que cada um de nós tem de que pode fazer as coisas de uma forma diferente.

É divertido pra vocês fazer as ações?

P: Muitas vezes, mas algumas vezes não. Tem o trabalho do “Pic Nic”, que é sempre bem sofrido. É um piquenique que a gente arma num lugar onde tem mendigos. A gente coloca uma toalha e uma cesta com comida, e sabe que aquilo é um corpo estranho num lugar onde tem pessoas pedindo comida e tal. E as pessoas vão chegando, e de repente elas já estão curtindo aquilo, deitam na toalha. E aí fica aquela cena muito esquisita num lugar muito deteriorado.

Vocês não participam do piquenique, só ficam observando?

P: Nesse caso da foto [está apontando para uma foto], acho que Mark ainda deu umas orientações: “Podem ficar aí tranquilos”. E vez ou outra ele chegava junto, tirava uma foto e saía andando. Aí voltava, tirava outra foto e ia embora. Nesse caso, a coisa não é muito divertida. Todo mundo sempre fica meio assim: “Puxa, que merda essa situação!”.

Mas na maioria das vezes é divertido?

P: Acho que sim. Tem o “Não Propaganda” do carnaval, que é muito legal. Surgiu como uma idéia de se apropriar da multidão e transformar o carnaval numa grande passeata. Mas sem as informações comuns de uma passeata, a intenção panfletária...

Vocês distribuíram as faixas e cartazes às pessoas?

P: É.

E o que vocês disseram a elas?

E: Não precisou muita coisa, não. Como era carnaval...

P: Na verdade, em Salvador, se você sacar a hora certa, é muito fácil acionar nas pessoas essa coisa de participação, porque as pessoas estão acostumadas com o carnaval, e o carnaval é um momento em que meio que vale tudo.

L: O pessoal perde as estribeiras.

P: As leis são extrapoladas. Novas formas de comportamento são estreadas no período de carnaval. E permanecem.

T: Sem contar que na Bahia tem uma coisa cultural de que ninguém gosta de ser espectador. Todo mundo quer participar de tudo o tempo inteiro.

P: Às vezes a gente tá colando um negócio, e o pessoal vem: “Pô, que negócio doido, também quero!”. E de repente tá feito o cortejo. No carnaval, veio um cara da Timbalada e disse: “Gente, que coisa linda essas placas!”. É meio assim, as pessoas vão se apropriando cada uma do seu jeito. Algumas pessoas perguntavam e a gente dizia: “É uma passeata sem informação. Dê a informação que você quiser a isso”. Eu tentava ser sempre muito simples na explicação. A intenção é nunca ter uma linguagem difícil ou dar uma simbologia pra coisa. É aquela velha história que a gente sempre defende. As pessoas não precisam encarar aquilo como arte, então aquilo não precisa de muita explicação, porque aquilo só vai ter força no momento em que tiver algo que se relaciona com o vocabulário simbólico da pessoa.

Como acontece a organização de vocês? Como vocês se organizam coletivamente? Por exemplo, vocês têm reuniões...

E: Já tivemos. Em alguns momentos nesses anos de GIA, a gente chegou a ter reuniões semanais.

P: Eu entrei numa época que tava super direitinho.

E: É, nessa época tinha reuniões. Hoje em dia não. Mas a coisa funciona. Nós três, por exemplo, trabalhamos juntos [Everton, Pedro e Tiago]. Ludmila tá sempre vindo aqui. Então a gente tá sempre conversando, mas informalmente.

Vocês comentaram antes que as reuniões acontecem sempre em mesa de bar...

L: É mais ou menos por aí. Quando o GIA tá junto, a gente discute. As nossas reuniões não são muito formais. Mas é que todo mundo é muito amigo, a gente se conhece há um tempo, aí termina rolando. São bate-papos.

E: Mas às vezes a gente precisa fazer reuniões mesmo. Por exemplo, agora, a gente sabe que tem necessidade de fazer uma reunião com todo mundo, porque a gente precisa definir algumas coisas.

P: Tem uma coisa que eu tenho pensado muito e também discutido com o pessoal. Os trabalhos não existem sozinhos. Eles só existem com um contexto. E tem certas épocas em que a gente não enxerga contextos pra se inserir. Mas existem outros momentos em que a gente pensa: “A gente tem que fazer uma coisa com isso!”. Por exemplo, tem uma idéia antiga que a gente quer fazer no verão, que é a fila na praia. Isso porque no verão a praia fica lotada, e tem várias pessoas pra participar.

E: O carnaval, por exemplo, é outro momento em que a gente tá muito a fim de fazer alguma coisa de novo. É uma oportunidade ótima, porque reúne muita gente. Fora o “Não Propaganda”, a gente já fez outros trabalhos no carnaval...

P: Uma vez a gente usou uns crachás. A gente chegava num bloco de carnaval e falava assim: “Artista, artista!”. Aí o cara levantava a corda e a gente entrava.

E: Com os crachás a gente já fez um monte de coisa. A gente usava uns pra dizer que era da prefeitura e arrancar os banners de políticos, na época da eleição. E teve mais trabalhos no carnaval. Durante a passagem dos trios, tem algumas ruas que não recebem os blocos, mas que estão perto do circuito onde fica a grande massa e que viram um grande banheiro público. Então a gente resolveu institucionalizar esses lugares como banheiros e colocamos aquelas plaquinhas com “WC” e o pictograma de uma pessoa. Foi o maior sucesso. Umass pessoas ficaram putas da vida com a gente, e outras adoraram.

P: A gente criou a necessidade das pessoas darem uma opinião. Porque a pessoa que é a favor do xixi, apóia. Na hora ela é obrigada a se expressar, dando a mijada dela. E a pessoa que é contra, vê tão explicitamente uma coisa que não é aberta, que ela pensa: “Agora vou ter que

dizer que eu sou contra o mijo do cara”. E aí começavam as brigas junto das placas. Uma pessoa queria tirar, outra queria botar.

E: Não necessariamente a gente é a favor que se mije na rua. Aliás, a gente não é a favor.

Mas a idéia era gerar essa discussão...

E: Exatamente.

T: A gente só chegou a esse papo, porque a gente quer dizer que o carnaval é um momento muito bom pra fazer ações, pelo fato de ter muita gente na rua, as pessoas estarem dispostas a participar, estarem mais abertas...

Então os encontros de vocês hoje são mais informais mesmo. Quando vocês sentem necessidade, marcam uma reunião.

E: Hoje é. Mas quando tinha Klaus, Jota, essa galera, nessa época a gente se reunia toda quinta-feira.

P: Também tem o seguinte: a gente entrou na vida adulta, né? Todo mundo tem que trabalhar, um teve filho, tinha que trabalhar o dia todo, outros tinham que correr atrás, outro morava longe pra cacete. Então a vida impede um pouco que a gente se encontre sempre, e você tem que aceitar muitas vezes. Não é uma questão de ter regra ou não ter regra, de ser displicente. É que as pessoas dão prioridade a certas coisas.

E: E num certo momento a gente achou que a gente deveria ser assim mesmo, que a gente funcionava assim, e parou de sofrer por conta disso.

P: Lembra que eu tava falando sobre se divertir na produção das coisas? Tem muito a ver com isso, porque a gente às vezes não faz reuniões, mas tem encontros muito produtivos que acontecem casualmente.

T: E outros encontros, que são reuniões mesmo, nem sempre rendem.

E a internet, também funciona como um fórum de discussão do grupo?

E: Já funcionou. Já tivemos uma lista que funcionava bem, mas hoje em dia a gente não tem mais. Esse foi um momento posterior àquele das reuniões toda quinta-feira. A gente tinha essa lista e tava sempre se falando.

P: Tinha a Tininha, que era uma pessoa muito potente nessa coisa de se comunicar. Ela tinha uma rede de contatos muito extensa. Ela sempre desempenhava um papel muito decisivo nessa coisa de articulação, de repassar informação. Sem ela, ficou um pouco mais difícil.

Vocês falaram, em vários momentos, sobre o registro das ações. Pelo jeito, vocês sempre registram os trabalhos de vocês.

E: Não. Muitas vezes não tem registro.

P: Nem sempre, mas de um ano pra cá Everton comprou essa câmera, e aí praticamente tudo tem sido registrado. Mas tinha uma época que não. Tem uma coisa inclusive muito engraçada. A gente quer fazer um trabalho no Conjunto Cultural da Caixa, um escritório do GIA. A idéia é fazer uma antologia dos trabalhos, com os documentos que a gente tem, e refazer todos os trabalhos. E é engraçado, porque uma vez os meninos tentaram entrar de sandália numa exposição, na galeria da Caixa, e foram barrados. Não podia entrar de sandália, só de sapato. Foi uma situação, mas a gente acabou considerando um trabalho.

E: A gente perguntou pra eles o que eles considerariam como sapato, e eles disseram que tinha que ser uma coisa que cobrisse os pés. Aí pegamos caixas de papelão e fizemos sapatos de papelão. Só que a gente tentou entrar, e também não nos deixaram. Aí se criou o maior rebuliço na porta do Conjunto Cultural, porque a gente começou a pedir a opinião dos artistas que estavam lá dentro, das pessoas que estavam participando. E todo mundo: “É, isso é um

sapato. Tudo a ver com a exposição de arte. Por que vocês não vão entrar?'. Aí chegou um cara filmando, começou a registrar tudo, mas a gente não tem essa fita.

P: A gente não tem documento nenhum.

E: Nem o sapato a gente tem. A gente perdeu.

P: E é uma coisa comentada por muita gente até hoje.

E: E, apesar de ter sido uma coisa espontânea, a gente encara aquilo como um trabalho do GIA. Mas a maioria das ações são planejadas, claro.

Mas em relação às ações planejadas, tem trabalhos que vocês não registram?

E: Já aconteceu, sim, algumas vezes. Às vezes a gente tá a fim de fazer uma ação e não tem nenhuma câmera, nem nada, mas a gente tá a fim, então faz igual. Não fica esperando ter filme...

Por que registrar?

T: Pra ter uma memória.

P: E prolongar a idéia, poder colher frutos de situações vividas, fazer estudos próprios, divulgar o trabalho do grupo, quando for pertinente.

L: Essa é uma questão polêmica em relação a trabalhos contemporâneos. Tem pessoas que dão mais ênfase ao registro do que à ação propriamente dita, porque sabem que a ação é efêmera. No nosso caso, a gente tenta olhar pra essas duas coisas. Mas a gente quer curtir o trabalho mesmo. Tanto é que, no caso daquele trabalho dos balões, de Recife, que não deu certo, foi um fiasco, não fiquei nem um pouco satisfeita dele ter saído no Diário de Pernambuco. Os registros são lindos, mas o trabalho foi uma merda. No GIA, a gente dá importância às duas coisas, só que fluir o trabalho, curtir o trabalho, é uma parte muito importante.

P: É a parte mais importante.

L: É, é mais importante, mas eu acho o registro importante também.

T: É sempre um subproduto do trabalho.

Aí vai uma provocação: os trabalhos que vocês fazem são muito focados numa experiência proposta, que pode suscitar uma reflexão ou não, mas o foco deles está no que vai acontecer naquele momento, naquela interação com uma pessoa. Essa preocupação em registrar não seria ir por um outro caminho, querer transformar em imagem, não digo em objeto, mas em imagem, algo em que a imagem em si não interessa tanto?

L: Mas registrar dá perenidade ao trabalho, porque as ações são efêmeras. Então, pro grupo ou pra certas pessoas que não puderam presenciar em tempo real, é importante ter um registro, pra que elas possam no mínimo imaginar como foi o trabalho.

P: Tem um exemplo que a gente vivenciou recentemente de um cara da Universidade que pesquisou um grupo chamado Etsedron. Você já ouviu falar no Etsedron?

Não.

L: É nordeste ao contrário.

P: Justamente. Foi um grupo bastante influente na década de 1970. Mas se eles não tivessem deixado nada de registro, documento, etc, a gente não teria idéia do que foi. Então, quando a gente registra, tem um pouco esse instinto de preservação. E além disso, a gente sabe que a gente tava lá. É como a boneca que você tinha quando era criança. Você fica sem jeito de se desfazer dela. Fora a facilidade que os meios digitais oferecem hoje, a gente tem apego àquelas situações. A gente quer lembrar daquilo de alguma forma. A gente quer reviver todas essas nuances de alguma forma. Porque a gente esquece.

L: E vai formando uma história. Não que a gente queira ficar famoso e entrar pra história da arte, mas é legal ter uma história.

E: Tem uma coisa muito engraçada nisso, que é a materialização da desmaterialização.

E não tem uma contradição nisso?

P: A gente percebe essa possibilidade, mas a gente toma medidas pra isso não ser maior.

E: É o que a gente tava falando: a gente não deixa que o registro atrapalhe o momento da ação, porque pra gente, com certeza, o mais importante é a ação.

P: A gente desenvolve métodos pra não fazer com que a pessoa que a gente quer que viva determinada situação seja inibida ou veja o que a gente propõe de uma forma diferente, por causa dos recursos de registro. Porque o que vale é aquilo lá. O registro vai valer a pena pra pessoas que são interessadas no estudo daquilo ou pra pessoas do meio da arte...

L: No início, quando começou a bombar essa história de intervenção, de happening, em 1960, trabalhar com isso era uma forma de ir contra a onda do mercado de arte de querer absorver tudo. Tinha essa idéia de ir contra o valor mercadológico. Só que as próprias pessoas que propunham os happenings e as performances foram absorvidas pelo mercado. Como? Através dos registros, que é a forma que você tem de expor uma performance ou um happening.

P: Mas quando a gente aborda esse tema, tem um outro lado que é bacana, que é a idéia de propagar uma informação. Isso é muito legal. Na exposição que a gente fez, por exemplo, as impressões eram feitas em jato de tinta com fotos de péssima qualidade digital, hiper pixeladas, mas dava pra identificar o contexto, a situação toda.

L: Já que o cerne da sua pesquisa é essa relação do coletivo com a instituição, resumindo a história: A gente sabe fazer uso da instituição a nosso favor.

P: Ou pelo menos tentar.

L: O GIA não é anti-institucional. O registro é legal, porque a gente encara como uma extensão do trabalho, como uma outra forma de diálogo com a comunidade. Não como uma forma de ter meios pra expor em galeria. Não é isso. No nosso caso não. Essa é até uma preocupação que não existe: ter registro pra um dia fazer uma exposição numa galeria, por exemplo. Tem muito grupo que se preocupa com isso, em levar pra instituição o trabalho. A gente não tem preocupação em levar pra galeria nosso trabalho.

Pra galeria comercial?

L: É.

Mas pra instituições, como a que vocês usaram na exposição do *Salão de m.a.i.o....*

L: Isso foi uma consequência específica.

P: É que, no caso de Salvador, não dá nem pra falar em instituição comercial, porque Salvador não tem mercado de arte contemporânea. Não existe. A gente poderia até te dizer, se algum dia um curador de São Paulo dissesse que quer comprar um registro nosso, sei lá. Mas as coisas se propagam tão fácil. Tem tantas pessoas com fotos nossas, que a pessoa nem poderia ter uma posse verdadeira de algo nosso.

T: Mas já compraram trabalhos nossos! A gente ressignificava alguns objetos e vendia a um real: cliques pra prender fechecler com defeito, bucha de bombril pra antena de tevê, pregadores pra saco de mantimentos... Foi no começo do GIA. Era um trabalho que a gente vendia, mas hoje a gente não vende mais nada.

Ludmila, quando tu falaste que o GIA não é anti-instituição, foi no sentido de que vocês vêm as instituições como outro possível meio de divulgar o trabalho, é isso?

L: Como uma forma de diálogo.

E vocês estavam falando que não conseguem enxergar muitas formas de comercializar o trabalho ou não pensam nisso...

L: Enxergar, a gente enxerga, mas a gente não tem pretensão de vender esses trabalhos.

P: A gente sabe que é possível de alguma forma, mas é muito difícil a pessoa ter uma posse verdadeira sobre algo que a gente produziu até hoje.

Então vocês não são contra o mercado de arte?

P: Acho que não.

L: A gente nunca conversou sobre isso.

P: Nos desagrada o excesso das coisas, os excessos do mundo. Por exemplo, o desagrado em relação ao excesso da publicidade é explícito em alguns trabalhos. Mas a gente não é contra a publicidade em si, a gente mesmo trabalha com isso.

Como acontece a criação dos trabalhos? A concepção e a execução são sempre coletivas? Ou às vezes um bola um trabalho e faz sozinho...

E: Vou contar um caso que vai ilustrar bastante. Depois a gente abre, porque também existem as criações individuais... No GIA, tem o trabalho da régua, por exemplo. A gente põe no banheiro masculino uma régua grande, uma ventosa e um barbante, pra fazer uma brincadeira com essa coisa do universo masculino. Essa foi uma idéia de Mark Dayves. A gente gostou, e hoje o trabalho é do GIA. E ninguém acrescentou praticamente nada, a não ser o contexto.

P: O lugar em que a gente vai fazer, alguma forma de execução, mas coisa simples.

E: Tem outro exemplo: teve uma vez que a gente foi comer acarajé, eu, Mark e Pedro, e tem certos horários em que se cria uma fila pra comer acarajé. De repente, chegou uma pessoa e falou “Vocês tão na fila?”, e a gente disse que não. Chegou outra pessoa: “Vocês tão na fila?”. A gente falou “não”. Isso era perto de um motel. Daí um olhou pro outro... E a gente pensou: “Vamos fazer uma fila no motel!”.

P: Como a gente tem essa coisa de que qualquer coisa é motivo de piada, ficou essa situação. Fazer uma fila dentro de um motel é uma coisa engraçada. Aí Mark falou de como era estético as filas saindo dos hospitais, de como isso chama a atenção das pessoas. A gente vai batendo papo sobre essas coisas e, de repente, acha que pode se apropriar daquilo pra alguma coisa, deslocando o contexto e provocando uma mudança de percepção. Tem muitos trabalhos que surgem assim: um chamando a atenção pra alguma coisa interessante. E quando a gente tá junto, já se cria uma situação favorável a ter idéias. Então um vai cutucando o outro sobre coisas interessantes ou problemáticas da cidade, e a gente já sabe que alguém pode ter um insight.

E aí não necessariamente vocês reúnem o grupo pra decidir se fazem a ação e como fazem?

E: É que a gente tem uma sintonia tão grande, que já deduz que a galera vai aceitar.

P: Mas isso já gerou até certos problemas. Por exemplo, a gente chegou à conclusão que dois trabalhos deveriam participar de um evento pro qual a gente tinha sido convidado. Tinha dois trabalhos que a gente tava fazendo na época e não sabia quando executar. Então a gente pensou em fazer lá, porque a gente nunca tinha feito coisas com adesivo, lambe-lambe, essas coisas, e o evento reunia pôster arte, lambe-lambe e tal. Aí a gente executou. Algum tempo depois, pessoas que não tinham ido à reunião e freqüentaram o evento disseram que o trabalho não era do GIA. Aí a gente disse que tinha feito uma reunião com a maioria do grupo e que era, sim. Não foi uma briga, nada de mais, mas se questionou isso. Com isso, eu queria dar o gancho pra uma outra coisa. Às vezes uma pessoa só do grupo tem uma idéia, só que ela não reconhece aquela idéia dentro de uma poética pessoal, como foi o caso de Mark com o trabalho da régua. Ele enxergava mais como um trabalho do GIA, porque tinha mais a ver

com a linguagem que o GIA adota, os métodos... Então ele meio que deu de presente pro grupo, porque ele acha que o grupo teria capacidade de evoluir e executar aquele trabalho de forma coerente com a idéia original. É assim com cada pessoa do grupo.

E: Às vezes uma pessoa chama a atenção pra alguma situação e, mesmo não sabendo o que fazer com aquilo, joga pro grupo, abre. Às vezes a pessoa nem sabe que, se levar aquilo pro grupo, pode gerar algum trabalho. Os processos são muito diversos.

T: Isso rola muito. Alguém joga uma coisa e, às vezes, um ano depois, alguém “Aquele idéia que você falou, vamos fazer?”.

Então nem sempre todo mundo participa da execução dos trabalhos...

E: Não.

P: A pessoa fica sabendo que tal dia a gente vai fazer tal coisa. Mas às vezes não dá pra ir.

E isso é uma coisa tranqüila pro grupo?

E: É.

Vocês mencionaram que, além do trabalho em grupo, vocês mantêm um trabalho individual. Vocês chegam a inscrever esses trabalhos em salões, concursos, etc? Vocês circulam com os trabalhos individuais?

E: Sim, a Ludmila tá apresentando um trabalho sozinha no PIA. Nesse Salão do MAM, eu e Pedro inscrevemos um vídeo juntos.

P: Como também já entramos, eu, Everton e Mark, num outro Salão.

E isso é tranqüilo também?

P: É. As pessoas são muito generosas no grupo. Têm discernimento de quando determinado trabalho têm a ver com o grupo, e quando não tem. Os trabalhos do GIA seguem mais ou menos uma linha. São trabalhos que vão produzir determinado tipo de situação na cidade. O trabalho que a gente fez [Pedro e Everton] funciona em galeria, então não tem como...

E: É uma inquietação nossa. Não tinha a ver com o grupo.

P: Ninguém produziria uma baita escultura pra ser um trabalho do GIA, por exemplo. Não faz sentido.

Eu queria que vocês falassem um pouco mais sobre o que faz um trabalho ter a ver com o GIA.

P: A gente levantou uma bandeira durante muito tempo de que o trabalhos do GIA, por princípio, teriam características de efemeridade, seriam trabalhos que tentariam uma interação com o público, caminhariam pra uma certa precariedade na execução... E buscariam se relacionar de alguma maneira com a cidade. Mas isso não era uma regra.

P: Dialogar com a cidade. Isso é super forte.

P: Esses eram os princípios. Mas aí a gente foi percebendo que, por exemplo, o princípio da precariedade existe, só que às vezes a gente gastava uma baita grana com uma coisa que tinha uma aparência precária. Se a gente gastar 40 reais dividido por seis pessoas, talvez seja pouca coisa. Mas se você pensar, pro cara que tá pedindo comida na rua, é uma baita grana. Aí a gente fica pensando: “Pô, a gente tá agindo dentro dessa miséria na cidade, contestando tudo isso e gastando esse dinheiro!”. Mas a gente sente necessidade de produzir essas coisas, acha que faz sentido. Muitas vezes é uma espécie de doação pra cidade também.

E: Se por acaso a gente precisar de um projetor pra fazer uma intervenção com imagens projetadas em algum lugar, isso não vai ser um problema. A gente não vai deixar de fazer um trabalho porque ele não é precário, porque envolve tecnologia e tal.

Eu queria que vocês falassem um pouco sobre a opção por fazer arte na rua.

E: Acho que parte daquele princípio da busca de espaço e de visibilidade. No princípio, foi isso. A gente queria fazer, queria comunicar. O museu é muito restrito, as pessoas não têm muito acesso. A grande massa não tem. O que a gente faz? Vamos partir pra rua. Aí começou com as pinturas de muro, que não eram graffiti, eram pinturas mesmo. E a partir disso foi se desenvolvendo. O primeiro trabalho forte que a gente montou foi a “Cama”. Teve o “Quanto” antes...

P: Mas inicialmente ele foi executado dentro do congresso de estudantes.

E: A gente colocou na fachada de um ginásio. Não foi na rua. O pessoal da rua via, mas não foi direto na rua.

Mas, quando vocês fizeram o trabalho depois, foi na rua, né?

E: Sim. Mas quando a gente montou a “Cama”, é que a gente viu mesmo que deu uma pancada no transeunte. Inclusive isso reverberou pra gente, porque a gente também recebeu o impacto do trabalho, que era uma pessoa dormindo numa cama no meio duma praça. O trânsito era super forte, porque as pessoas costumam andar de manhã. A gente fez num horário super cedo. As três vezes em que a gente montou sempre foi cedo. Chegava às 5h da manhã e pegava o dia nascendo. Então aquilo foi forte. A gente ficou longe, meio que de olho no trabalho. Aí as pessoas vinham, passavam, paravam, voltavam, paravam outras pessoas na rua e perguntavam o que era, chamavam o policial, enfim. Foi, assim, fascinante. A gente teve que sair por causa de uma chuva, tirou as coisas rápido e voltou pra escola, que era muito perto. E todo mundo ficou impressionado. A gente começou a discutir, conversar e tal. A gente viu que mexeu com as pessoas de um jeito forte.

P: Mas isso mexeu com vocês também. Isso é uma coisa que eu tenho percebido muito: essa vontade de auto-transformação. Executar um negócio desses também mexe com a pessoa. Tem toda uma história por trás disso, da pessoa se afirmar dentro da cidade. Mas não é uma coisa egoísta. Nesse caso, é uma coisa mais de solidariedade mesmo, porque por trás tem o desejo de transformação do cotidiano, da relação com o próximo.

E: Essa relação direta com o público, essa participação realmente motiva. O Tiago mesmo, em Recife, depois que fez o “Não Propaganda” em panfleto, ficou eufórico. Achou fantástico. Realmente mexe muito com a gente.

P: E aí tem uma situação, que não é um trabalho do GIA, mas que é quase. Já rolou da gente sair aqui no Pelourinho com uns instrumentos de percussão pra fazer uma sambão na rua. De repente vira uma festa que a gente não consegue mais controlar. As pessoas pegam os instrumentos e começam a tocar, e a gente fica só assistindo, deixa as coisas acontecerem. É muito gratificante, porque é um anseio por uma interação, por buscar conexões inusitadas entre as pessoas. Pessoas que não se conhecem de repente estão no mesmo grupo, tocando juntas inesperadamente. É bonito, porque é se sentir identificado com alguma coisa, é se relacionar com o mundo. E a gente vive numa sociedade que tá vivendo uma frieza tão grande nas relações humanas...

E: É gratificante demais. Teve outro sambão que a gente fez no estacionamento. A gente tava indo embora e, pra homenagear alguma coisa, sei lá, eu tirei o pandeiro da bolsa, Pedro tirou o tamborim... A gente sempre sai com instrumento. E a gente começou a tocar, e foi chegando gente. Tinha gente que dava uma risada. Tinha gente que dançava. Tinha gente que não falava nada. Mas tinha uma receptividade, e isso motivou a gente a ficar mais tempo ali tocando.

P: Foi uma piada, uma brincadeira, mas tem o mesmo princípio de muitos trabalhos nossos, que é a interação, a participação, trazer algo novo pra vida da pessoa, algo inusitado...

Tem um afeto também nessa busca pelo contato, não tem?

E: Tem sim. Mas acho que isso vem muito da nossa cultura. A festa do caruru, por exemplo, é muito representativa. O caruru é um prato que você não pode comer sozinho com sua família. É quase um crime isso. Quando você faz um caruru, tem que doar pra outras pessoas. Tanto que tradicionalmente você tem que juntar sete crianças pra comer caruru.

E: É uma coisa da cultura negra, pra homenagear um santo que é São Cosme, quer dizer, na verdade, caruru se faz pra vários santos. E fazer caruru também é uma coisa super coletiva, porque tem que cortar quiabo. Então junta todo mundo e passa a tarde batendo papo e cortando quiabo. Outro vai preparar a cebola, outro cata o camarão... O samba também tem muito disso. Tá dentro da gente esse espírito coletivo de compartilhar.

P: Essas são coisas que atingem a gente especialmente. Mas outras pessoas no grupo têm suas histórias de algum momento em que elas perceberam as vantagens dessa solidariedade, de dividir conhecimentos e situações.

Vocês já comentaram que conhecem alguns grupos de hoje: Poro, Laranjas... Queria saber que grupos da atualidade vocês conhecem, se vocês têm contato com eles e se tem algum com que vocês se identificam mais.

E: Gostaria de falar primeiro do Poro, porque foi com eles que a gente teve contato primeiro, no seminário, em São Paulo. Foi aí que a gente viu que tinha outras pessoas produzindo coisas parecidas, pessoas super gente fina. A partir disso, a gente passou a conversar mais, trocar mais. O *Salão de m.a.i.o.* também fez com que a gente conhecesse outros grupos, outras pessoas bacanas, inclusive grupos da Espanha, um colega do Chile. A gente passou a sacar que a gente não tava sozinho nessas idéias. Tem outras pessoas trabalhando com propostas muito parecidas, quase iguais até. O PIA também foi importante nessa articulação com outros grupos. No primeiro *Salão de m.a.i.o.*, teve o Alerta!, um grupo de São Paulo que ficou bem próximo da gente. Quem mais, Pedro?

P: O Poro é um destaque com certeza. Tem o Laranjas também. Tem uma identificação que existe com vários grupos, mas também tem uma recorrência dos encontros. O Poro a gente já encontrou várias vezes. Tem uma galera que a gente conheceu no *Salão de m.a.i.o.* que hoje em dia é muito irmanada do GIA também: a Floriana, a Milena, o Caio...

E: A Floriana fez o EIA junto com a galera de lá [de São Paulo].

P: São pessoas com quem a gente tem afinidade. Tem o pessoal do Alerta!, que eu me amarro muito. E a partir do contato com essas pessoas, por mais que você não tenha o costume de investigar uma cena maior, acaba sabendo das histórias, do que tá acontecendo, quem tá trabalhando com o quê. Em relação à grande quantidade de grupos, pra mim isso evidencia que as pessoas se sentem comprometidas com trabalhos coletivos e se sentem, de alguma maneira, inquietas pra se relacionar de uma forma diferente com o que elas produzem e com a cidade.

Tem uma pergunta bem objetiva, que ficou faltando. O GIA tem alguma publicação?

P: Você conhece o caderno do PIA? Os primeiros números eram de responsabilidade nossa. Mas hoje em dia não. A gente também já produziu uns dois cadernos do GIA, que nunca saíram. A gente queria fazer uma coisa mais sofisticada e tal e não teve grana.

E: Uma coisa pra ser guardada mesmo, que preservasse nossa história, nossas idéias. Inclusive estamos querendo fazer um catálogo.

P: A gente te contou aquela idéia de fazer um escritório no Conjunto Cultural da Caixa, né? Um dos motivos é eles oferecerem, no edital, a publicação de um catálogo.

E: Não sei se entra, mas a gente também fez o “Manual do Gato”. A gente nem assinou, na verdade. É um manual de como fazer gato de energia.

Laranjas (Porto Alegre/RS)

(Entrevista realizada com os integrantes Cristina Ribas, Patricia Francisco e Cristiano Lenhardt, nos dias 09/11/04 e 08/12/04)

Que motivações levaram à criação do Laranjas?

Cristina Ribas: É uma tentativa nossa de expansão do espaço da arte. Digo nossa, no sentido de ser coletiva. Não quero dizer que a gente não tenha experimentado isso noutras realizações. A gente estava num debate muito grande sobre isso, sobre como ampliar as realizações da arte, como ampliar o campo onde a arte existe. Esta era “a grande questão”.

Mesmo inicialmente, quando vocês se organizaram para a primeira exposição, na Usina do Gasômetro?

CR: É.

Patricia Francisco: Eu acho que, se a exposição funcionou como um primeiro estímulo pra gente, de repente começou a se criar uma outra coisa mais importante pra nossa formação de grupo. Foi nessa época que a gente começou a se reunir aqui na casa da Cris toda tarde. A gente vinha pra cá e discutia um monte, todo mundo, umas cinco pessoas. Foi aí que a gente começou a ver que estava formando alguma coisa...

Antes de inaugurar a exposição vocês realizaram algumas ações pela cidade.

P: Sim, a gente fez um monte de colagem e faixas antes da exposição. Acho que também teve uma ou duas depois, não lembro direito agora. Depois teve a ação do túnel, que a gente chama de “Túnel”, que tem uma coisa citada, não é só colar. As colagens que a gente fez antes não têm nome na verdade, eram coisas que...

CR: Eram mais sinalizações da exposição. Nessa do túnel, o Cris [Cristiano Lenhardt] já tava, né?

Cristiano Lenhardt: Não.

CR: Não?

CL: Não.

P: O Jorge entrou nessa época [Jorge Menna Barreto].

O Jorge entrou na ação do túnel?

CR: É. A partir daí o grupo foi se modificando...

Vamos falar primeiro desse início, pra depois falarmos das modificações. Quando vocês começaram a se enxergar como grupo? Quero dizer: quando vocês perceberam que a história não ia ficar só na exposição, que vocês queriam seguir trabalhando juntos, discutindo...

CR: Eu me lembro de uma janta lá no Atelier das Massas, que a Adri [Adriana Boff] tava e o Jorge também. Aí o Jorge, pilhadíssimo, já morando em São Paulo ou indo pra lá... Foi no dia que abriu a exposição da Adri e do Ramiro [Mario Ramiro] na Usina, que foi na semana seguinte da nossa exposição “Laranjas”. Ali eu lembro que já surgiu a conversa sobre a questão dos coletivos. O Jorge chegou com essa história dos grupos. Contou várias histórias.

Falou sobre grupos de outros lugares?

CR: Sim, tipo, como isso é legal e tal, é uma oportunidade. Porque eu acho que, até ali, a gente não tinha se enxergado ainda enquanto um grupo no sentido de continuidade.

Mas isso já era depois da exposição?

CR: Sim.

P: Eu acho que até já existia essa idéia, mas não de forma consciente.

CR: Não, isso não era. Digamos, não era uma opção.

P: Não era uma coisa política. É isso.

CR: É, assim, a gente fez um trabalho que deu muito certo pra uma situação. Mas a gente até então não tinha pensado: “Qual será nossa próxima ação?”.

P: É, pelo menos não com essa formalização toda.

CR: Não, né?

P: Mas a gente tava muito próxima. Tanto que, quando ele veio com essas coisas, a gente logo absorveu isso. Era só mais um estímulo, na verdade.

CR: É!

P: Já tava consolidado antes da exposição. Tava muito Laranjas já.

E foi depois dessa conversa que rolou a ação no túnel?

CR: Foi.

Eu lembro que vocês criaram uma página na internet antes da exposição também. O que tinha mesmo na página?

CR: Na verdade, a gente habitou a página do Leandro [Leandro Selister] no Arteweb. Ele fez um link que levava pra uma página com imagens nossas, fotos de coisas laranja pela cidade, objetos nossos da cor laranja, fotos de trabalhos de artistas que tinham a cor laranja...

E antes da exposição também tinha a história de vocês vestirem a cor laranja...

P: As faixinhas de cabelo.

CR: É, a gente brincava...

P: Estavam explodindo coisas. A cada encontro, ia surgindo coisas, e isso foi uma delas. A faixa, o site, essas coisas foram vindo.

Quando vocês começaram a se enxergar mais como um grupo, a partir das conversas com o Jorge, que motivações levaram vocês a criar efetivamente o Laranjas? Eu imagino que, nesse momento, as motivações talvez fossem diferentes das de junho de 2002, quando vocês estavam envolvidas com a exposição.

P: Eu acho que iniciou muitas coisas em pouco tempo. Houve uma explosão.

CR: Às vezes eu acho que essa motivação, não sei se ela muda num tempo histórico, sabe? Acho que é a mesma motivação que nos mantém aqui, que é a vontade cotidiana de troca, de encontrar no outro outras formas de fazer, outras formas sutis: “ah eu acho que isso”, “ah eu acho que desse jeito”... Tinha uma motivação lá em dezembro de 2002, sim, que era diferente da de junho, mas acho que no momento que tu tens uma consciência de grupo, de que isso é uma outra forma possível e de que isso é muito bom, tudo vai.

Muito bom como?

CL: Ah, eu acho que o grupo acolhe... Parece que todo mundo tem a mesma vontade, e daí é acolhido pelo grupo, no grupo encontra força pra fazer. Ou todo mundo vai e faz junto.

CR: Eu acho que é muito uma coisa de crença. Muitas vezes sozinho tu não acredita que aquilo é uma possibilidade da arte, sabe? Que tu pode fazer isso. E aí, de repente, com o outro, tu tens a afirmação de que dá.

P: Fica mais livre, eu acho. Começam a circular mais idéias. Teve uma coisa, não é química, sei lá, mas teve uma coisa política quando a gente tava trocando idéias. É muito diferente de quando tu tá trabalhando sozinho.

CL: É. Eu nem sei por que eu entrei na história. A Patricia falou que eu tinha que entrar, e quando eu vi, tava ali, dentro, fazendo as coisas.

Isso foi quando?

P: Final de 2002, eu acho.

CL: É.

CR: Foi logo depois do túnel.

CL: Logo depois aconteceu meio que um convite. Mas entrar mesmo, definitivamente, foi mais pro fim do ano.

P: É, a gente fez o “Suco”.

CL: É isso!

E o Jorge entrou na ação do túnel?

CR: Não. Também teve a pintura do outdoor que a gente fez durante a exposição. O pessoal da Secretaria da Cultura nos convidou pra ocupar aquele outdoor em frente ao Centro Municipal de Cultura. E aí era uma coisa muito louca. Eu e a Fabi [Fabiana Rossarola] íamos todas as noites pra lá de macacão laranja pra pintar. A gente queria estar lá todas as noites. Sempre depois das onze, sem brincadeira.

CL: Tem uma coisa assim que é meio de paixão também, né? A gente se empolga. Essa coisa de usar roupa laranja é uma coisa de...

P: Da cor suscitando coisas. Tem uma coisa da cor.

CL: É! Eu sou eu, eu sou ele também, elas são eu, assim.

É uma idéia de se misturar mais? De se mimetizar no grupo?

CL: É, meio família.

CR: Eu acho que é uma coisa mais de identidade.

Vocês usam esses macacões em ações desde quando?

P: No Túnel a gente já tava de macacão?

CL: É uma coisa que entra em tudo. Tipo o macacão laranja, que é a roupa desses trabalhadores da grande cidade...

CR: De pintores. Macacão em geral é uma roupa de operário.

CL: É, de obra pesada, operário. Isso também. A gente gosta dessa idéia. Tanto que aquela ação do “Suco” é meio operária: espremer o suco e dar para as pessoas. Trabalho árduo. A gente ficou horas ali, trabalhando com suor. E não é só isso. A gente gosta disso. Mas isso porque todas as coisas, tudo o que for de sentido, que for somado, entra na história, eu acho. Não é? Entende isso que eu estou falando? É mais ou menos aquela idéia de que qualquer coisa que eu olhar e for laranja é Laranja.

CR: É. Cresce um mundo. Cresce um mundo de identificações.

CL: Agora todas as coisas laranjas...

P: São nossas.

CL: Quando tu sair daqui, Fernanda, todas as coisas a partir da porta vão ser Laranja. Não só laranja, cor laranja, mas Laranja, a gente.

CR: Laranja pertencendo a um universo, sabe?

Mais ou menos. Que sentido tem isso pra vocês?

CR: De dispersão de coletividade. Pensando assim, até num esquema midiático, sabe? A gente tinha isso muito no início.

CL: E continuação de uma idéia.

CR: Sim.

CL: Mais pela vibração da cor, pelo sinal. Como se aquele sinal, aquela cor, fizesse tu lembrar todas as coisas Laranja ou todas as intenções Laranja, as idéias Laranja...

E essa idéia é importante pra vocês?

CL: É engraçado, porque isso funciona mesmo. As pessoas que nos conhecem vêm nos contar: “Ah, fui lá e tinha uma coisa laranja” ou “Comprei uma toalha laranja”. Seguido as pessoas falam laranja, olham pra gente e riem.

P: Não é a cor, é o significado.

CL: Sorriem porque lembram do Laranjas. E daí é como se tivessem pegando um pedaço pra si ou se envolvendo.

É como se o grupo se espalhasse, é isso?

CR: É, acho que não exatamente o grupo, mas o universo das coisas, das produções mesmo. Porque todo produto vem de uma ação, né?

CL: É! Esse garfo e essa faca aqui, que têm o cabo laranja, se tu tem um deles na tua casa, ele já não é mais só um garfo ou uma faca de cor laranja, ele vai ter... Como é mesmo?

CR: Ele já contém uma idéia laranja de ser, entendeu? Uma idéia de ação laranja intrínseca, de que isso aqui atravessa um universo que é dos Laranjas.

Pra quem conhece os Laranjas...

CR: Pra quem conhece os Laranjas, claro. Mas não exatamente o grupo, as pessoas.

As ações...

CR: Isso. Quando estava tendo a exposição na Usina, um dia eu passei lá, e tinha dois caras subindo a chaminé da Usina com macacões laranja. Aí mandei mails pra um monte de amigos, umas cem pessoas. “Dois homens subindo a chaminé da Usina do Gasômetro. Será que isso é uma ação laranja?” Sabe? E aí, acho que quando tu ativa esse pensamento, tu dissemina uma idéia que delimita um mundo. Como se tu te deslocasse para um universo Laranjas, que eu vejo, com o meu olhar político, como o universo de uma identidade. Por isso que eu falo de identidade, de família, de grupo, de coletivo. Isso cria uma identidade à qual não só a gente como indivíduo pertence, mas à qual outras pessoas também podem pertencer, que é a criação de uma outra possibilidade de agrupamento social.

Falem mais sobre essa idéia de criar uma possibilidade de ação coletiva.

CR: É que essa questão dos coletivos não vem só da arte. Não vem mesmo. É um contexto mundial. E aí tem gente que gosta de delimitar a partir de Gênova, a partir de Seattle, a partir dos movimentos de contra-globalização, que são os mesmos movimentos que fazem parte do Fórum Social Mundial, que são os movimentos que fazem parte de outras organizações pelo mundo, que são originados em agrupamentos que também pensam relações da arte, relações de urbanidade, relações de presença nas ruas, relações de ocupação das ruas. E isso é muito o que nos motiva. Acho que até já motivou muito mais no sentido de ocupação noturna das ruas, da descoberta de uma outra cidade, sabe? Por que a gente gostava de ficar à meia noite pintando um outdoor? Porque era a possibilidade de observar uma outra cidade que a gente não conhecia, ou que a gente conhecia com um outro olhar. Só que eu acho que esses movimentos são mais recentes, eles pertencem, digamos, à nossa geração. Mas se tu vai ver no contexto da arte, dá pra pensar nos futuristas, nos situacionistas da década de 60, que fizeram muita coisa, que trouxeram essa questão da ocupação das ruas, da modificação... Acho que toda essa questão de perda de limite formal da arte está envolvida nisso tudo, o tempo inteiro.

De limite formal e de limite institucional?

CR: Também. Aquela história que eu falei das identidades tem muito a ver com o discurso das minorias. A gente tinha lá no Modernismo a escrita de uma história única, a escrita dos Estados nacionais. A gente tinha verdades e mentiras. Aí vêm a filosofia da linguagem, a teoria crítica da história, e tudo começa a mudar. Aparece a questão das narrativas, da escrita de histórias, das identidades, das subjetividades... Tudo muda. Tudo se abre. E o que acontece? Pra tu gerar uma verdade, tu tens que criar ela. E isso é discurso, isso é presença na mídia, é um monte de coisa. E os Laranjas, eu vejo por aí. E esses outros coletivos, não só de arte, mas políticos também. Tu cria uma minoria, assim como são os negros, as lésbicas, os sem-terra. Tu cria vozes de manifestação e de criação de suas próprias histórias, de seus próprios territórios, de seus próprios deslocamentos. É isso que muda. A gente já nasceu nesse contexto. Parece fácil isso, mas aí eu acho que a gente tem outra coisa a vencer, que é a questão do capitalismo, das relações que já estão dadas e que são muito fechadas dentro das cidades, dentro das próprias relações da arte. Quando a gente nasce, elas já estão dadas, resolvidas, mas não é isso que nos satisfaz. A gente quer outra coisa. É por isso que o contexto dos coletivos é muito mais amplo que o contexto da arte.

E as preocupações de vocês passam por essas preocupações mais amplas?

CR: Eu acho que sim, com certeza.

CL: Com certeza.

E que tipo de vozes os Laranjas estariam produzindo então?

CR: É uma voz laranja... Aí a gente cai nesse indizível. Eu acho que a gente pode, sim, se apropriar da arte e dizer isso é uma voz que se faz a partir da arte, de dentro da arte. Isso é muito bom também, porque isso amplia os próprios caminhos possíveis da arte. Mas eu acho que, ao mesmo tempo, ela não precisa ser da arte pra existir.

Vocês acham que o trabalho de vocês não necessariamente precisa ser identificado como uma atividade artística, é isso?

CL: Não. Eu acho que ele é da arte. Mas ele age fora da arte sendo arte.

CR: Isso! Isso!

Fora da arte em que sentido?

CL: Fora do espaço da arte, fora do espaço tradicional da arte. Ele age às vezes quase parecendo que não é arte, mas sendo arte.

CR: Sim. Nem sempre que a gente interpela uma pessoa através de um trabalho, essa pessoa tem conhecimento de que aquilo é do universo da arte. A gente pode estabelecer relações sem que elas sejam por essa via...

P: Uma pessoa desavisada não sabe que é arte a gente estar na rua colando cartazes ou oferecendo suco...

Sim, as ações de vocês não têm uma moldura institucional.

CR: É, mas o institucional não é uma questão Laranjas.

O que eu quis dizer é que, quando vocês apresentam os trabalhos de vocês fora dos espaços tradicionais da arte, vocês apresentam sem uma moldura, sem uma plaqueta dizendo que aquilo é um trabalho de arte, só isso.

CL: Mas ao mesmo tempo a maneira como a gente se apresenta já é diferente. Não é assim tão normal, tão próximo de um “não ser arte”, de uma coisa simples, corriqueira, cotidiana.

Dá um exemplo.

CL: Por exemplo, na “Parada Laranjas”, a gente tava com roupa laranja, e muitas pessoas estavam ali porque sabiam que aquilo ia acontecer.

A maioria talvez.

CL: As pessoas desavisadas, os passantes, as pessoas que estão pegando o seu ônibus podem se surpreender com aquilo, mas logo vão, eu imagino, perceber que tem algo diferente do comum ali. Não é só algumas pessoas fazendo uma festa. Dá pra ver que não é isso.

P: Acho que sempre tem algum estranhamento. Quando a gente foi fazer o “Ajuste Laranja”, as pessoas paravam na rua: “Mas como assim?”. Lembra aquela menina? Ela perguntou: “Vocês estão todos de laranja, por quê?”. E depois começou a perguntar coisas...

CL: Quando a gente entrava dentro das casas, a gente tava com roupa laranja, né? Acho até que, se a gente não tivesse com roupa laranja, a gente não entraria em tantas casas.

A intervenção “Ajuste Laranja” acontecia nas casas dos próprios participantes, não é? E como vocês abordavam as pessoas pra participar da ação?

CL: A gente dizia: “Nós somos um grupo de artistas e temos um vídeo pra mostrar dentro da sua casa. É o vídeo “Minuto Laranja”. É só um minuto de cor na sua TV”.

Vocês anunciavam do que se tratava então?

CL: Sim. E daí a gente entrava.

Nesse caso, então, vocês se anunciavam como artistas? E isso que a Cristina estava falando de se apresentar fora de um contexto artístico, como fica?

P: A gente até tentou, mas nesse caso a gente acabava encontrando muita resistência pra entrar nas casas.

CL: É. A ação acontece fora do universo da arte mas é como se... A gente não parece que não é, mas também não parece que é. Quem é que vai fazer arte na tua casa? Quem é que vai fazer arte na parada de ônibus?

P: Pode até dizer que é arte, mas pode ser uma brincadeira...

CL: E pode não ser.

Mas vocês anunciavam que era arte...

P: É. A Fabiana também anunciava. Uma vez ela disse: “Isso é artes visuais!”, e a mulher: “O que é artes visuais?”. E ela ficava lá, tentando explicar o que é arte contemporânea, o que é artes visuais.

Então tem momentos em que vocês denunciam que é arte e tem momentos que não. Como é isso?

CL: Sempre que nos perguntam, a gente diz que é arte.

Se vocês tiverem colando faixas na rua...

CL: Sim, sim. Eu acho que sempre foi assim, né?

CR: Não existe uma negação de que é arte.

E por que vocês mencionaram aquela idéia de que os trabalhos de vocês não precisam ser tomados necessariamente como arte?

P: Isso é mais uma história entre nós.

CL: É a história do Laranjas ampliado. Dessas coisas de tudo ser...

CR: Quando uma pessoa recebe um ticket chamado “Vale um Copo de Suco”, o cara não sabe que isso é arte. Tudo bem que o cara pode ter pego isso no Instituto de Artes...

CL: Aquilo continua existindo como arte, mas não chega nele enquanto arte.

CR: É.

CL: Depois, se ele for trocar o ticket, as coisas começam a se transformar.

Pra vocês é importante ter em vista que a produção de vocês é uma produção artística?

CL: Não, é só pra esclarecer.

P: Acho que o único trabalho em que a gente anunciou “é arte!” foi o “Ajuste Laranja”, porque tinha esse negócio de apresentar o vídeo nas casas das pessoas, e tinha que negociar isso. Daí é melhor mesmo anunciar, porque não vai rolar, se a gente não disser: “A gente vai fazer um trabalho de arte”.

CL: É, no “Vale um Copo de Suco”, em alguns momentos, as pessoas só trocavam o ticket e iam embora.

CR: Na “Parada Laranjas”: “Vocês estão vendendo disco?”.

CL: É!

CR: Várias pessoas!

CL: Quer dizer, não é sempre assim, não. Nem sempre a gente diz que é arte.

P: Naquela ação, fazia parte da negociação.

CL: Mas, se surge a pergunta, a dúvida, a gente fala. Isso acontece. Porque já é tão difícil as pessoas terem acesso a esse tipo de arte. Então é bom que elas saibam que existe essa possibilidade, que os artistas também estão atuando dessa forma.

O que vocês buscam ao realizar trabalhos nas ruas ou fora dos espaços de arte tradicionais?

CL: O objetivo maior a gente nunca falou ou tratou. Mas eu acho que são meio que momentâneos. São desejos da gente.

P: Da situação, da hora em que se coloca uma situação.

CL: A rua nos motiva, eu acho. Acho que a gente olha para essas coisas da rua.

P: Pro cotidiano, pras pessoas.

CL: A gente olha pra todas essas coisas: pro desenho que faz o ônibus que leva um monte de gente pra um monte de lugares ou pras “paradinhas”, onde as pessoas botam o pé, quando descem do ônibus. Isso faz com que a gente tenha vontade de agir ali. E as idéias surgem.

P: Acho que a gente nunca pensa nessa coisa de galeria. Não tem nada a ver com o nosso trabalho.

CR: Acho que a idéia é muito mais trabalhar em espaços que a gente cria, espaços relacionais, do que exatamente definir se é um espaço urbano ou um espaço público ou um espaço doméstico...

P: Não é isso que define a história toda.

CR: É. Não existe uma pré-definição.

CL: Por exemplo, a gente foi pra praia uma vez, e a gente sabia que, indo pra praia, ia ter um tempo maior de convivência juntos e ia ter um espaço muito grande e muito adorado por todos. A gente sabia que ia fazer alguma coisa. Inevitavelmente, aquilo ia nos impulsionar pra alguma coisa, tanto que a gente fez algumas pequenas ações. A Cris levou um pó laranja e derrubou numa duna, e aquilo foi descendo, como se a areia tivesse se mexendo. E eu fiz outra coisa. Mas não sei se aquilo é Laranja ou não. Ou é meu e Laranja também...

P: Acho que é.

CL: É... Era uma coisa de tirar um “pedaço” de água do mar com um saco plástico imenso. Daí a água ficou azul, porque eu botei um pigmento pra dar a sensação de que um pedaço do mar tava sendo tirado pra fora, arrancado.

Mesmo que vocês não tenham pensado sobre isso antes, por que tem mais a ver com o Laranjas buscar esses espaços relacionais, criar esses espaços de arte?

CR: A gente não é tão racional nesse sentido de pensar que isso é interessante. Acho que é uma questão imanente. Está dado que a gente acredita que isso é uma possibilidade da arte, e isso nos motiva muito: essa criação de relações. Cada uma com uma especificidade, um desenho próprio... Relações com as pessoas, ou entre nos mesmos, ou com os lugares: relações de vivência. Por isso gosto da palavra ação. Eu tava lendo um livro que diz o seguinte: O que é ação? Ação só se dá entre pessoas, entre seres, e às vezes não é necessário nenhum objeto material que permeie essa relação. Por mais que a gente crie, muitas vezes, o que a Fabi definiu bem como um dispositivo que ativa as relações... O Jorge também fala uma coisa muito legal, que tem a ver com o trabalho dele, muitos trabalhos dele passam por isso. Ele fala de “site specific” como sendo um espaço criado, delimitado, determinado pela ação artística. Um espaço de realização da arte.

CL: Que seria mais uma situação específica do que um lugar, não é?

CR: Sim, é isso. O que a gente quer é criar relações, criar relações de sentido, relações entre pessoas, ou com lugares, ou entre nós... E acho que o que essas relações propõem é muito o que a arte é, o que toda intenção artística faz ou pretende fazer.

CL: Fazer com que as coisas se apresentem de um jeito diferente, fazer a gente pensar elas como a gente nunca tinha pensado antes.

P: Sem acomodação, sem vício...

CL: É, com outras possibilidades de significado, de sentidos, sentir de uma maneira diferente.

Essas motivações e interesses se modificaram muito desde o início até os dias de hoje?

CL: Acho que modificou.

P: Acho que sempre modifica. Não tem problema modificar. É legal. Tem a ver com cada trabalho. Existe uma motivação diferente pra cada trabalho. Cada ação é uma motivação, que tem a ver com o andamento das nossas vidas e dos nossos encontros. Acho que tem uma coisa específica, de ação, bem forte. E daí se cria aquela situação, e daí um opina e outro opina... E daí começa a gerar uma coisa Laranja, que a gente não sabe dizer bem o que é. É uma coisa que não dá pra explicar.

CR: Mas a gente tem uma motivação geral que é fazer arte.

Vocês conseguem especificar mais?

CR: Não sei se tem que delimitar mais que isso. Porque é muito científico, sabe? E a gente não é tão científico no momento da produção. Nem agora.

CL: Atualmente a motivação é conversar sobre o que a gente tá pensando, porque, além de ti, tinha aquela outra menina que também fez perguntas sobre a gente por e-mail.

P: Ela fez um questionário, que é diferente.

CL: E isso fez a gente se perguntar. Não se perguntar o que a gente queria. Não era isso. É se perguntar sobre como falar sobre a gente, o que falar, quais são as perguntas que estão sendo feitas e se essas perguntas que são feitas...

CR: Será que essas perguntas dão conta do que acontece mesmo?

CL: Às vezes uma pergunta dessas vai ser respondida assim, meio automaticamente, e de uma forma meio igual, meio chapada. Talvez outras perguntas sejam respondidas de uma maneira melhor, que acabe respondendo melhor como é o grupo.

A Patrícia comentou que existe uma motivação específica pra cada ação. Mas o grupo, na visão de vocês, existe independente das ações, não é?

CL: Sim! Faz tempo que a gente não faz uma ação, mas a gente está ali, se comunicando, jogando...

P: A gente não existe pelas ações, acho. Não é porque não tem ação que não tem mais grupo.

Uma pergunta bem objetiva agora. Vocês têm alguma regularidade de encontros, de discussões?

CL: Não.

CR: Nem um pouco.

Vocês passam quanto tempo sem se reunir, sem pensar no grupo? Chegam a passar bastante tempo?

P: A gente se fala muito por e-mail, por telefone.

CR: Isso acho que é outra coisa, do nosso sujeito que não tem limite. A gente não existe enquanto sujeito Cristina, sujeito Cristina Laranjas. Então quando a gente troca, a gente não necessariamente está fazendo uma troca específica Laranjas. Não tem isso! Todo momento que a gente fala, que a gente troca, é uma contaminação em nosso sujeito, e pode contaminar os Laranjas também. Por mais que a gente não se reúna enquanto Laranjas, a gente troca informação, troca de outro jeito. E acho que isso modifica o grupo.

P: Mas a gente faz esse chamamento pra reuniões também. Tipo: vamos fazer uma reunião dos Laranjas! E aí a gente faz.

CR: Também.

Agora, por exemplo, vocês têm alguma ação em vista? Algum projeto?

CR: Não.

CL: Não.

CR: Tem idéias, muitas idéias.

CL: Tem conversas, muitas conversas por e-mail. Mas falando mais das entrevistas.

P: É! Falando das entrevistas. A gente tem falado muito sobre isso.

CL: Esse é um assunto muito em pauta e, de repente, a gente tá aqui contigo. E é bom. Não é que a gente não queira. Não é isso, né?

CR: Não.

CL: É só ver como.

P: Fazer uma “inter-vista” e não uma entrevista.

CR: Tem muito a ver com a questão da finalidade, eu acho. Tipo quando eu te perguntei: Pra onde é que vai esta pesquisa? Como ela existe no mundo? E aí, pensando que Laranjas existe no mundo de um jeito, não sei se o grupo existe exatamente do mesmo jeito que a pesquisa, que vai ficar na biblioteca da Universidade. E aí é legal a gente conversar sobre isso, sobre quais são as outras formas possíveis, que até já existem, de existência, de informação sobre arte e de troca de informação sobre arte. Acho que isso nos motiva muito. Quando falei “Vamos trabalhar junto?” era no sentido de achar um jeito de fazer isso, sabe? Tudo bem, a gente está dentro do universo das trocas sempre. Mas acho que tem uma coisa de pensar politicamente como é que essa pesquisa existe no mundo. Será que ela existe num pensamento que busca ser tão instigante e tão motivador de outras relações como os Laranjas tentam, ou como outros grupos tentam? Não quero dizer que a gente é um jeito ideal de existência no mundo. Não é isso. A gente está buscando, está quebrando coisas, tentando. E já acreditando que a gente existe num outro universo de relações da arte, que é, como eu falei, paralelo ao sistema das artes, ao sistema das galerias, das instituições... A gente não está numa intenção utópica de “buscar uma relação para as artes que ainda não existe”. Não é isso! A gente já vive neste universo.

Quando tu falas num universo paralelo, que universo é esse?

CR: É o universo que a gente cria pela ação mesmo.

Fazer um trabalho numa parada de ônibus ou na casa das pessoas, por exemplo, é criar esse universo paralelo para a arte?

CR: É já estar dentro.

CL: A gente não inova em nada.

CR: É, a gente não criou ele.

CL: Pras artes, isso não é uma novidade, acho, fazer alguma coisa na rua, fazer alguma coisa fora da instituição. Isso não é nada novidade. São só maneiras e maneiras de fazer, e de pensar arte, e de tentar se movimentar com arte, sabe? E envolver as pessoas.

E por que a escolha por fazer arte nesse universo paralelo? E não no universo...

CL: Pra mim, é porque é mais direto. “Vamos lá!”, “Vamos fazer!”, e a coisa acontece. É mais rápido. Mas não há um conflito com as instituições. Se nos convidarem pra alguma coisa, a gente vai, não é?

P: As situações que se criaram até agora foram assim.

CL: É, ano passado, a gente fez um vídeo que foi pra uma exposição no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Ou seja: dentro do ambiente institucional.

CR: É, mas a gente não fez pro Vila Mariana.

P: A gente fez a ação e levou o vídeo.

Qual era essa ação mesmo?

P: “Ajuste Laranja”.

CL: E também teve a Galeria de Marte, que é outro lugar de arte, que se coloca como uma galeria. A gente fez uma ação ali. E a gente achou que foi legal fazer ali e chamar pessoas pro lugar. A gente queria mostrar os nossos vídeos. “Onde é que a gente vai mostrar os vídeos de todas as ações que a gente já fez? Acho que seria legal ter uma possibilidade de as pessoas verem, muitas pessoas verem. Então tá, tem que ser num lugar...”. Daí a Cris descobriu a Galeria de Marte. “Então vamos lá! Vamos fazer!” E já fizemos mais uma ação junto.

CR: É!

CL: Foi uma coisa meio documental...

P: É. A gente reuniu as coisinhas e mostrou...

CL: Fotografias, textos, vídeos e mais uma ação.

CR: Eu queria falar mais umas coisinhas, Fernanda. Sobre as formas de difusão e de apresentação mesmo. Na minha monografia, escrevi sobre como é mover-se com arte no mundo e modificar-se pela arte. Por isso queria te perguntar: como é que tu te modifica pelas entrevistas com os grupos? Como é que esta pesquisa te modifica? As tuas motivações com arte também, sabe? Isso não modifica a tua entrada na arte? O teu olhar sobre a arte?

Sem dúvida. Comentei com vocês, no início, que eu tinha um olhar prévio sobre os coletivos, uma questão prévia, que eu tinha levantado a partir de estudos e leituras anteriores, ou até mesmo de crenças minhas que eu sei lá de onde vêm. E, a partir desse contato mais próximo com os grupos, comecei a ver que a minha questão talvez fosse uma falsa questão, talvez fosse uma questão prévia, previamente colocada, e não retirada dos próprios coletivos. Me dei conta de que, se estou me propondo a estudar alguma coisa, a pensar sobre alguma coisa, tenho que pensar a partir dessa coisa. Isso sem dúvida se modificou. Outra coisa que se modificou é o seguinte: vocês, do Laranjas, se vêem como um grupo que existe independente das ações. Vocês têm questões que a vocês interessa pensar, mesmo que elas sejam amplas e tudo o mais. Mas tem grupos que não se vêem como grupos. Só se vêem como grupos enquanto existe uma ação. Se hoje existe uma ação, então existe o grupo e amanhã não existe mais.

P: Isto é o Atrocidades Maravilhosas.

É! E tem outros. Menciono isso mais pra dizer que tenho procurado ficar o mais atenta e aberta possível nesse contato com os grupos, até pra entender que algumas questões não são tão importantes como eu poderia imaginar ou pelo menos se manifestam de uma maneira diferente. Vocês querem mesmo gravar essa parte?

P: Queremos.

CR: Acho que sim, se isto é uma troca. Isso me lembrou uma conversa que a gente teve sobre documentário, sobre como o realizador do documentário se envolve com o tema, no sentido de que ele é motivado pelo tema, e aquilo passa a ser um problema dele. Não só no sentido de ser um problema do outro, que é o documentado, que é o assunto, digamos, mas no sentido de que aquelas questões se tornam dele também. Tem um documentário que eu fiz sobre o Acampamento da Juventude. A gente falou com algumas pessoas e percebeu que elas não tinham motivação. É como se elas não estivessem dentro da coisa, olhando pra coisa e sentindo que aquele fato era realmente importante, porque ele tinha peso político, porque ele era uma reunião de manifestações. E a gente entendeu isso como um problema, que é diferente do problema do projeto acadêmico, que eu acho que consegue manter esse olhar distanciado. Acho que cada tema suscita uma coisa, para um documentarista ou para uma pesquisa acadêmica. E acho que o tema é que vai fazer tu formar tua pesquisa, sabe?

Sim, sem dúvida.

P: Conhecendo mais os coletivos, tomara que tu mude o teu trabalho, que a gente influencie muito ele...

É, não dá pra esquecer que eu ainda estou no início da pesquisa. Espero que daqui a um ano eu esteja pensando muita coisa de uma maneira diferente. Vocês querem me perguntar mais alguma coisa?

CR: Não, só quero fazer um comentário, um comentário que o Jorge fez, na realidade: “Será que não corresponde mais aos Laranjas, tu colocar só uma página laranja na tua pesquisa?”.

Sinceramente, acredito que não caberia fazer isso nessa pesquisa.

CR: Por que não?

Porque não é esse o trabalho que eu estou fazendo. Não estou fazendo um trabalho de arte, mas de reflexão sobre arte. Se eu botar uma página laranja na minha dissertação, não vou estar refletindo sobre o grupo. Posso até colocar, mas não teria como apresentar só isso sobre o Laranjas. Seria uma ação de vocês, não teria nada a ver com o trabalho que eu estou propondo.

CR: Mas é um pouco isso... Pensar em como a pesquisa se modifica. Até porque o que a gente está dizendo sobre o Laranjas hoje vale para hoje. Pode mudar com o tempo...

Certo. Vamos para outra questão? Vocês fazem as intervenções com ou sem a permissão de autoridades locais?

CR: Cada situação é uma, cada decisão é uma.

P: A gente nunca negociou com ninguém. Quando a gente botou a faixa no túnel, a gente foi lá de madrugada e achou que rolava. Fomos lá e colocamos. Pra fazer o “Suco”, aí teve uma negociação com o dono da sorveteria.

CL: Porque a gente precisava que eles deixassem a gente entrar dentro do estabelecimento.

P: Pra entrar nas casas, também teve negociação.

CL: Pra puxar o fio de luz da rua, na ação da parada, a gente pediu pra CEEE pra eles puxarem o fio pra gente.

P: Tudo é negociável. Sempre há uma negociação: entre nós e com a situação, que pode envolver pessoas ou lugares.

E como as atividades do grupo são patrocinadas? Quem financia os trabalhos?

CL: Nós mesmos.

CR: Eu até modificaria a pergunta. Quando a gente pensa em “quem patrocina as ações”, dá uma idéia de que há um sujeito externo, exterior...

P: Paternal.

CR: É, paternalista. E não tem nada a ver, né?

Essa é uma pergunta geral, que eu faço pra todos os coletivos. Poderia perguntar: Como vocês conseguem dinheiro pra fazer as ações de vocês? A idéia é a mesma. Quero saber como os trabalhos são financiados, só isso.

CR: Acho que a questão do patrocínio é meio estranha, porque ela vem de um outro tipo de relação artística, relação econômico-artística, que também não cabe. Pra mim, essa questão tem a ver com sustentabilidade, sustentabilidade artística. Qual é a nossa possibilidade de sustentabilidade dentro da arte? Ela parte direto dos nossos sujeitos, indivíduos, pessoas, profissionais trabalhando. Não tem nada, nada externo. Teve um questionário enviado pelo Coro, que fez a mesma pergunta sobre o financiamento das nossas atividades. Eu disse: “Bah! Não é por esse vocabulário que a gente transita!”. Respondi assim: “Nossas ações geralmente não têm relação com a presença ou ausência de capital de forma tão incisiva, ou seja, nunca são conduzidas diretamente por essa relação. Laranjas têm liberdade de relação com quaisquer formas de patrocínio, desde que isso não atravesse nossos princípios éticos. Geralmente rachamos a conta.” Achei legal que, na resposta, eu cheguei nesse negócio da ética, da ética das ações, que fala de uma coerência e de princípios éticos.

CL: É, acho que a gente rachava, mas na verdade...

P: Teve um trabalho que não foi rachado.

CR: Teve um trabalho que não foi rachado?

P: “Ajuste Laranja”.

CL: Não. O ideal é a gente rachar. É bem legal que seja assim. Mas dessa vez, por exemplo, gastei vinte pila e esqueci de cobrar. E daí foi, sabe? Não é tão assim... Agora, se é uma coisa muito grande, aí a gente tem que conversar. Se não dá pra todo mundo pagar agora, tudo bem, porque, afinal de contas, a gente quer produzir, mas nem sempre todos podem contribuir naquele momento. Ou seja: a grana vem sempre da gente, tirando um pouco daqui, um pouco dali...

CR: É, a gente nunca pensa diretamente isso. No máximo a gente pensa: “Não temos dinheiro!”.

E vocês nunca negociam apoios?

CL: Apoio de empresa ou do governo?

P: A gente teve, por exemplo, na “Parada Laranjas”, o apoio da CEEE.

CR e CL: Não, a gente pagou!

P: Vocês pagaram a CEEE?

CR e CL: Claro!

CR: 27 reais.

Os trabalhos do grupo são sempre concebidos e desenvolvidos coletivamente?

P: Acho que sim, né?

CL: Desenvolvidos, nem sempre.

P: A gente parte de uma idéia de alguém do grupo, que se coletiviza. Tipo, o “Ajuste Laranja” nasceu de um trabalho do Cristiano, que é o “Ajuste Manual”.

CL: Mas às vezes as pessoas fazem sozinhas, né? Às vezes, alguém tem uma idéia e põe na roda. A idéia parte de uma pessoa, mas o trabalho é feito por todo mundo. Mas também há momentos em que a idéia parte de uma pessoa, é feita por uma só pessoa, e é Laranja.

Dêem um exemplo.

CL: A Cris pegando pó laranja na fronteira. Foi uma ação rápida.

P: Também tem aquele trabalho do Jorge no Fórum Social. Ele tapou buracos com gesso laranja, do “beco do mijo” até o Parque da Harmonia.

CL: Buraco do chão, da calçada, do asfalto... Foi todo um percurso, desde esse lugar chamado “beco do mijo” até o Parque da Harmonia, onde estava o acampamento.

P: Essas duas ações foram feitas e só depois comunicadas aos outros Laranjas. Elas foram feitas pela Cristina e pelo Jorge, e a gente incorporou esses trabalhos.

Isso também faz parte então?

CL: É, faz parte, soma.

Existe essa abertura?

P: Existe.

CL: É assim!

Mas, ao mesmo tempo, vocês também desenvolvem trabalhos individuais que não são assinados coletivamente, não é? Trabalhos que não têm nada a ver com o Laranjas, digamos. Como é que acontece essa diferenciação? Por que alguns trabalhos realizados pela Cristina ou pelo Jorge ou por algum outro membro do grupo são Laranjas e outros não?

CL: É uma produção particular.

E como acontece essa diferenciação?

CL: Bom, pra mim é o seguinte: às vezes sinto que preciso de outras pessoas pra fazer junto, só que não tenho certeza se aquilo vai ser aceito pelo grupo. Tenho uma idéia, uma vontade, e jogo ela pro grupo. Se aquilo é acolhido pelo grupo, se faz sentido, se todo mundo gosta, a gente faz. Mas aí não digo mais que aquilo é meu. Aquilo já é do grupo. Mas eu poderia, enquanto idéia, ter escolhido fazer ela por mim mesmo, como um trabalho meu. No caso do “Ajuste Laranja”, que é um desdobramento de um trabalho meu, o “Ajuste Manual”, é diferente, porque o “Ajuste Manual” já existia. E nele já existia isso de passar um vídeo, chamado “Ajuste Manual” na TV de vários lugares públicos, estabelecimentos...

O “Ajuste Manual” veio antes do “Ajuste Laranja” então?

CL: Sim, é um trabalho meu. Aí dei a idéia pro grupo de a gente fazer um vídeo chamado “Minuto Laranja” e passar na casa das pessoas. Este seria o “Ajuste Laranja”. É meio parecido, mas nunca teria sido feito se não fosse no Laranjas. É um trabalho independente, que vem de um trabalho meu, mas que passa a ser Laranjas. Vira uma outra coisa. Esse é um exemplo que pode responder isso. E outra coisa são as idéias que a gente tem e joga na roda. E outras idéias que a gente tem e guarda, porque têm muito mais a ver com a gente do que com o grupo.

P: Pra mim, tem uma fronteira bem grande. Meu trabalho pessoal é de artista plástico mesmo, mas voltado ao cinema. É bem diferente da história do grupo. Mas acho que o que me

interessa no grupo é essa coisa performática. Tipo assim, quando ele entra em contato com outras pessoas pra fazer as ações. Seja na negociação pra conseguir a sorveteria, seja na negociação com os donos das casas. É esse tipo de relação que me interessa. E isso me interessa também no meu próprio trabalho. Aí está o link Laranjas pra mim. Fora isso, meu trabalho é bem distante do Laranjas. Já o trabalho do Cris e da Cristina...

CL: Têm uma coisa mais parecida.

P: E o do Jorge também. O trabalho pessoal de vocês três tem alguma coisa de performance. No meu não tem. A não ser em algumas cabines que eu fiz, em que eu projetava um filme. Isso fazia parte do trabalho também. Mas era só isso.

E como vocês vêem o diálogo entre a produção individual de vocês e o trabalho do grupo? É possível pensar em como o Laranjas influencia essa produção ou é tudo muito misturado?

CL: Não, influencia sim. Pra mim é como se me ajudasse, me impulsionasse, me desse mais cancha. Todas essas ações que eu fiz com o grupo me abriram muito.

P: Acho que acontece uma contaminação de idéias.

CL: É. Tudo parece mais possível: “Vamos lá que isso pode fazer, isso é bom fazer, isso a gente quer fazer!”.

P: Parece que o grupo te dá permissão, né?

CL: É. Te dá aval.

P: Tudo pode. Pode até fazer coisas que não pode.

CL: Que não poderia. Porque, nesse caso, não sou só eu, aí pode.

P: Tem coisas que eu não faria sozinha, nem tu. Mas com o grupo...

CL: É. Sozinho eu ia ter que responder sozinho por tudo aquilo. Mas quando é em grupo, não sou só eu.

P: Tem uma coisa de anonimato.

CL: Se me falha uma idéia, a Patricia já chega com uma confirmação de que aquilo, sim, é importante, é interessante, ou a Cris ou a Fabi, sabe? Agora, sozinho, é diferente. Sozinho eu tenho que ter muito mais certeza de tudo, porque vou responder sozinho pelo que fizer. Enquanto que no grupo eu não preciso ter tantas certezas, porque, como é uma força de várias pessoas unidas, acho que aquilo ganha peso. Acho que isso é uma diferença bem grande.

É como se, em grupo, vocês se permitissem arriscar mais, experimentar mais, se expor mais?

P: Acho que sim.

CL: É. Tu vêes que não há tantos problemas assim, que tudo meio que faz parte do jogo. Até quando não dá certo, tu entende que aquilo faz parte do processo.

P: E acho que isso acontece com outros grupos também, pelo que eu vi no encontro que a gente teve semana passada.

Mas essa permissão que vocês sentem pra fazer as coisas em grupo, esse aval, isso não passa pro trabalho individual?

CL: Passa! Fica mais fácil.

P: Fica bem mais acessível. Tu vêes que é possível.

CL: É que daí tu passa pela experiência e tu entende mais como as coisas funcionam. Tu aprende a enxergar o que vai acontecer, a saber te planejar, a saber mais ou menos o que não dá certo, o que não funciona...

Quando vocês fazem trabalhos no espaço urbano, às vezes vocês pedem permissão e às vezes não. A gente chegou a falar um pouquinho disso...

P: No “Vale um Copo de Suco”, a gente negociou com o dono da sorveteria, mas na “Parada” não, né? Pra colar cartaz na rua, também nunca. É sempre uma coisa noturna, de madrugada e tal. Já passou polícia e tudo, e nunca rolou nada.

CL: É que não teve nada que fosse, assim, muito proibido. Quer dizer, colocar faixa no túnel é!

P: Sim, lembro que quando a gente colocou nos tapumes, a gente acabava tapando os cartazes.

CL: Mas a polícia passou e não fez nada. Tá até gravado no vídeo. A polícia passa do lado e não faz nada. Talvez seja porque vocês estavam com macacão laranja!

P: É, tem essa coisa da roupa de serviço.

Vocês sempre usam os macacões?

P: A gente começou a usar logo depois da exposição “Laranjas”, na Usina. A gente incorporou isso, que era uma coisa do trabalho do Jorge, na verdade. Ele usa macacões no trabalho dele. E foi ele que comprou os primeiros dois macacões laranja lá em São Paulo e trouxe pra cá.

Isso de não pedir permissão tem algum caráter subversivo?

P: Acho que não.

CL: É mais uma coisa de ir direto ao assunto. Acho que se for pedir, não dá! É sempre uma burocracia. Então tem que ir lá e fazer.

Em relação ao registro das ações, vocês parecem ter uma preocupação grande com isso.

P: Acho que começou a existir essa preocupação na ação do Túnel da Conceição, em junho de 2002. Depois, a gente registrou o “Vale um Copo de Suco”, e aí, quando a gente começou a olhar essas imagens, a editar essas imagens, a gente fez o “Ajuste Laranja”, que a gente filmou, editou e viu que poderia sair uma coisa legal, né? Foi quando a gente começou a ver que esse monte de material poderia gerar trabalho, que não era só registro. Acho que isso mais no caso do “Ajuste”...

CL: É, mas isso já é outra coisa. Já é uma intenção que já produz um outro trabalho, que é o vídeo.

P: Sim, existe o vídeo “Minuto Laranja”, que é o que passa na casa das pessoas e que chegou a passar no Sesc Vila Mariana também, em São Paulo. E existe a ação “Ajuste Laranja”, que foi feita com o vídeo na casa das pessoas, e existe o registro dessa ação, que pra nós não é mais registro depois de editado. É um vídeo chamado “Ajuste Laranja”, que pode ser mostrado em mostras de vídeo, de cinema...

Mas esse registro que gera um trabalho independente é uma exceção, ou não?

P: Sim, os outros são só registros.

CL: Registros, que são uma prática normal, que têm que acontecer. Não é uma coisa só do grupo. Artista plástico em geral fotografa a sua exposição, o seu trabalho. Como é que tu vai ter depois uma coisa que é efêmera? Até pra ter detalhes históricos de como as coisas aconteceram, tu tem que ter registro. Então não é assim “Nós temos uma preocupação de registrar tudo”. Isso é uma prática natural. Até existem algumas idéias de fazer trabalhos sem registrar...

P: Mas aí faz parte do trabalho.

CL: Daí, sim, pode ser alguma coisa diferente. Porque registrar, em si, não tem nada de novo, nada de diferente. Entende o que eu estou falando?

Entendo. Vocês estão dizendo que registram os trabalhos, porque essa é uma prática incorporada.

CL: Porque é uma pratica normal, que permite à gente documentar e poder ter os trabalhos depois. Agora, por exemplo, no “Projeto Infusão”, que é tomar uma pílula pra infecção urinária, que produz um efeito de fazer xixi laranja, já tem uma intenção de não ter registro. Porque tu não vai conseguir ter o registro de toda a ação. Tu pode ter o registro de alguém tomando a pílula, mas não de todo o processo...

P: Até porque é interno.

CL: É interno e na privacidade da pessoa. Se a pessoa quiser tirar uma foto, ela pode até tirar, mas a idéia é que a finalização do trabalho se dê num momento muito íntimo de cada um e só ali.

O “Projeto Infusão” continua acontecendo?

P: Não. Ele aconteceu só naquele dia, na Galeria de Marte. As pessoas assinavam um termo, manifestando que estavam cientes do antibiótico que estavam tomando. Tinha a bula do remédio e tudo.

CL: Mas não sei se a gente vai fazer isso de novo, né? Acho que não. Até pode ser, um dia.

P: Sim, acho que qualquer “ação laranja” pode ser feita de novo. O Ricardo [Ricardo Basbaum] é louco que a gente faça uma coisa lá no Rio. A gente tem que fazer.

Vocês já tiveram alguma publicação?

P: Não. A gente fez um projeto pro Fumproarte que não foi aprovado. E a gente tá sempre pensando em refazer esse projeto pra botar no Fumproarte de novo, mas não refez até hoje.

Não se criou em nenhum momento um espaço físico pro grupo, né?

CL: Um QG? Não.

Dentre os outros grupos que vocês conhecem, tem algum ou alguns com os quais vocês se identificam mais?

P: O GIA eu achei parecido.

CL: Eu não conheço muito.

P: Eles usam muito a cor amarela. Fizeram um outdoor amarelo, e a gente fez um outdoor laranja. E fizeram outro trabalho no carnaval, que são cartazes amarelos. Sabe aqueles cartazes de passeata? E faixas de passeata também, tudo amarelo. Uma galera segurando isso, muito legal. Aí tem essa coisa de colocar a cor e não ter nenhuma informação, que era o que os cartazes laranja queriam dizer. Tinha essa idéia de tapar a informação dos outros e exibir um cartaz sem informação.

Tem algum outro grupo com o qual vocês se identificam? Talvez não pelos trabalhos, mas pelo posicionamento, pelas idéias, pela maneira de se reunir, de discutir as coisas. Vocês têm bastante conhecimento sobre esses outros grupos?

P: Agora eu tenho. Agora conheço um monte de gente. Acho o GIA mais próximo. Acho o Laranjas o oposto do Urucum. É um grupo muito diferente. Achava que o Laranjas tinha um posicionamento político, mas, na verdade, a gente tem um posicionamento político mais pela Cristina, e não pelos outros integrantes do grupo. E o Urucum é todo político. Isso é bem forte pra eles.

O que você quer dizer com posicionamento político?

P: É que a Cris participa de outro grupo, que é um grupo de estudos políticos. Acho que esse grupo traz muita influência pra ela, e ela tenta inserir isso no Laranjas. Pra mim, sinceramente, não cola muito. Acho que o Laranjas tem outras coisas.

CL: Mas acho que tem uma idéia política em, por exemplo, entrar na casa das pessoas, apresentar um filme laranja e conversar sobre arte e sobre a nossa prática. Isso é uma ação política. O foco da ação era conseguir exibir o vídeo dentro da casa de alguém ou dentro de um estabelecimento, mas as pessoas sempre puxavam conversa, né?

P: Mas o Urucum é ação política mesmo, ligada à história do lugar, da região amazônica, do Pará...

CL: Mas isso não é meio regionalista? Existem outras ações que a gente pode fazer que são mais políticas que isso. Só pra explicar melhor o que acontecia quando a gente mostrava o vídeo: a gente chegava na casa da pessoa, instalava o equipamento, botava a fita, e aí se vê um minuto laranja. Mas isso é avisado antes, que vai ser um vídeo só da cor laranja.

P: Daí a pessoa meio que não acredita, né? E ela fica ali.

CL: E aí, o que acontece? Independente de quantas pessoas estão ali, se é uma ou se são várias, todo mundo fica olhando pra tela laranja. E fica um minuto de silêncio. Então fica uma coisa meio mística, sem ser mística, sem ser aquela coisa xarope de misticismo, nada disso. Pra mim isso tem um efeito de neutralizar, através dessa cor, um ambiente ou um veículo, no caso a televisão, que tá sempre jogando informação, informação, informação direto na casa das pessoas. E de repente a gente entra por outra via e propõe aquilo, que é uma coisa meio plana...

P: Que a princípio não tem informação nenhuma, mas tem muita.

CL: Então acho que isso é político. Mas acho que essas ações não são carregadas de uma gosma política chata, panfletária.

P: Mas têm caráter político.

CL: É um outro tipo de ação, que vai intervir por outros caminhos, pelo lado da...

P: Da arte.

CL: Do afeto, do envolvimento. Do envolvimento com as pessoas. Só queria completar essa idéia.

P: Voltando aos grupos, tem também o Empreza, que faz trabalhos individuais. Primeiro, achei que tivesse alguma coisa a ver com o Laranjas, porque a gente também tem essa coisa do trabalho individual, mas é um individual que se coletiviza. Pelo que entendi, no Empreza, os trabalhos são individuais mesmo, mas eles assinam Empreza.

No Laranjas, a grande maioria dos trabalhos são coletivos, não é?

CL: Sim.

P: Sim, mas pra mim é muito claro que eles sempre partiram de uma cabeça.

CL: É. Mas depois eles foram trabalhados e modificados. É como o “Parada Laranjas”. A idéia veio de fora do grupo. Foi a Gabi [Gabriela Motta] que sugeriu: “Por que vocês não dão uma festa numa parada de ônibus?”. E isso ficou, durante um tempo. A idéia sempre ressurgia nas reuniões, até o dia em que a gente fez. Quer dizer, quando a idéia acontece, ela é coletiva mesmo.

Vaca Amarela (Florianópolis/SC)

(Entrevista realizada com os integrantes Elisa Noronha, Zé Lacerda e Letícia Cardoso, em 02/12/04)

Como o grupo foi criado, quando e por quem?

Elisa Noronha: O grupo foi criado dentro de uma situação bem especial, que foi a ação em Blumenau. Se existe uma criação de grupo, foi nessa primeira ação, no salão.

Zé Lacerda: Mas acho que é interessante a gente pensar que a gente vem de uma turma.

E: Então, se pensar em uma formação de grupo, o Vaca Amarela foi criado nessa situação, mas a gente já se encontrava anteriormente.

Z: De alguma maneira, a gente já era um grupo.

E: É, já era um grupo.

Z: Só não tinha nome.

E: Não tinha nome e nem uma intenção, como teve na ação.

Como o grupo começou então? Vocês mencionaram que se encontravam pra discutir questões...

E: É, pra discutir trabalhos, porque todos eram estudantes de bacharelado em Artes Plásticas na UDESC, e chegou um momento, quase no final do curso, que a gente tinha mais necessidade de se encontrar pra discutir o trabalho de cada um. Todo mundo já estava participando de exposições, então tinha essa necessidade de discutir sobre questões de montagem, de trabalho, discutir as questões do circuito mesmo em que nós estávamos envolvidos.

Z: É interessante, porque todos tinham um trabalho pessoal, individual, e todos tinham necessidade de discutir seus trabalhos, conversar, porque esse espaço de exposição, salão, nunca dá um retorno e, mesmo dentro da Universidade, a discussão era bem restrita. Acho que foi a partir dessa necessidade e também de uma afinidade, que a gente começou a se encontrar. Sempre uma vez por semana, na casa da Letícia.

Esses encontros eram fixos?

Z: Não tinha tanto rigor, mas a gente procurava fazer sempre, marcava toda quinta-feira na casa da Letícia. Tinha semanas que a gente se encontrava mais vezes, tinha semana que a gente se encontrava outro dia da semana... E tinha pessoas diferentes que apareciam e depois não freqüentavam mais. Era uma coisa aberta, não era uma coisa fechada.

E: Era um grupo de discussão.

Além dos trabalhos individuais, vocês discutiam questões mais amplas sobre o circuito de arte, é isso?

Z: Sim, a gente discutia muito o circuito regional.

Letícia Cardoso: Florianópolis principalmente.

Z: Santa Catarina mesmo. A gente discutia muito isso. Nós sentíamos que estávamos um pouco isolados.

L: Porque era ali que a gente estava atuando, fazendo exposições, e era ali que surgiam os atritos.

E quando começaram esses encontros? Em que ano?

Z: A nossa turma entrou na Universidade em 1997, acho que foi a partir do terceiro ano, mais ou menos.

E: Acho que em 2000.

Z: É até difícil ter uma idéia de quando começou.

E: Pelo menos de um jeito mais sistemático.

L: Mais sistemático foi em 2000. Antes a gente se encontrava depois da aula, no bar, essas coisas.

Me refiro a essa idéia de se reunir sempre às quintas-feiras.

E: Foi em 2000.

L: Começou com uma idéia de exposição, não começou? A gente queria fazer uma exposição no MAC quando a gente resolveu se encontrar várias vezes, não é isso?

Z: A gente sempre tinha a idéia de fazer uma exposição junto, alguma coisa junto. De pensar trabalhos que se relacionassem...

Vocês pensavam em fazer uma exposição no MAC?

L: É, a gente pensava.

Z: Acho que não era esse o objetivo.

E: Acho que tem esses encontros na vida, uma situação em comum, todos estavam na Universidade e a gente se reunia. Até foi na época da greve, né?

L e Z: É!

E: A Universidade entrou em greve, ficou uns três meses de greve, e acho que isso proporcionou os encontros, de certa forma.

Z: Começamos a discutir os trabalhos, as questões da greve também.

L: E essa coisa da política cultural, a política cultural de Florianópolis, o que fazer...

Z: Pra resumir, era uma necessidade. Acho que partiu de uma necessidade.

Necessidade de discussão?

E, L e Z: Isso!

E: E também de uma precariedade do próprio sistema de Florianópolis.

Z: Do isolamento.

A primeira ação que vocês assinaram como grupo foi a retirada dos trabalhos do Salão Elke, em Blumenau, é isso?

E, L e Z: Sim!

Z: O nome Vaca Amarela a gente já tinha pensado antes.

L: Mas se apresentar como grupo Vaca Amarela foi na ação mesmo. Tanto que as pintas amarelas não foram por acaso, tinham a ver com o nome.

Quando isso aconteceu?

E: Em 27 de setembro de 2001, mas as discussões começaram antes.

Três de vocês tinham sido selecionados pelo Salão, não é? Quem eram?

E: O Zé, eu e o Roberto Freitas.

E aí aconteceu um problema com o teu trabalho, Zé?

Z: É.

E: De nós três, sim, mas a gente não sabe se não teve problema com mais trabalhos.

Z: Pelo telefone, eles disseram que outros trabalhos tinham sido molhados e eles tinham dado um jeito. Mas como o meu era imagem fotográfica, a imagem estragou. Não teve como enxugar. Não teve como recompor a imagem.

E como surgiu a idéia da ação?

Z: Acho que foi discutindo. Eu e você, né, Elisa?

L: Acho que foi, sim.

Z: Mas foi uma construção, cada um foi dando uma idéia.

E: A gente sabia que alguma coisa tinha que ser feita. Alguma coisa a gente ia fazer.

Z: Porque tava bem dentro do que a gente tava discutindo, e não teve como a gente ficar quieto diante da situação.

L: Ao mesmo tempo, a gente queria fazer uma coisa em silêncio também. Que não fosse chegar lá e falar alguma coisa. Então tinha essa proposta do silêncio. Não ficar quieto, mas...

E: A gente sabia que não adiantava chegar lá e discursar.

Z: O nome Vaca Amarela veio exatamente da gente ter identificado essa condição de silêncio em relação ao circuito.

Como é mesmo a brincadeira com o nome Vaca Amarela?

E: “Vaca Amarela, cagou na panela, quem falar primeiro come toda a bosta dela.”

Z: Mas esse nome já tinha surgido antes.

E quando vocês pensaram em criar um grupo, ainda sem estar vinculado a proposta de realizar a ação, qual era a idéia?

Z: Acho que foi surgindo naturalmente. Uma das coisas é que a gente discutia muito essa condição regional de silêncio. Das coisas acontecerem e não haver retorno, não haver comentário.

E: A gente pensou em vários nomes. Tinha o grupo Atari... A gente brincava assim: Se a gente fizer tal exposição, como vai se chamar o grupo? Se numa exposição a gente queria brincar mais com essa questão da tecnologia, então a gente pensava “Grupo Atari”!

Z: Mas acho que antes existiu a idéia, não de exposição, de formar um grupo mesmo.

E: Sim, mas eu não lembro. Você lembra, Lê?

L: A gente falava: Tem trabalhos que podem ir pro Atari e tem trabalhos pro Vaca Amarela.

Z: A partir dos trabalhos, a gente procurava, de alguma maneira, fazer pequenas curadorias. Tinha trabalhos que se relacionavam. Tinha interesses na área tecnológica, na área de sistema de arte e em muitas outras coisas.

E: E acho que também tinha uma idéia de mandar projetos pras leis de incentivo, né?

L e Z: É!

E: Era uma coisa do boi-de-mamão...

Z: É verdade!

L: É que, em Floripa, a Fundação Municipal lança todo ano um edital de apoio à cultura, de incentivo à cultura.

Tipo o Fumproarte?

L: Não, aqui é um fundo, lá se desconta. As pessoas doam dinheiro.

E: É uma lei de incentivo mesmo.

Pessoas físicas também podem apoiar?

L: Físicas e jurídicas.

Z: Aí tem as seleções dos projetos.

L: E as seleções são sempre muito voltadas ao folclore da ilha, que é o boi-de-mamão, as rendeiras, não sei o quê.

Z: É a questão turística.

L: A gente tinha mandado um projeto legal de fazer um galpão, um atelier com exposição...

Z: Mas isso foi depois, né?

L: Não, foi antes. E não entrou.

E: Era a Casa Amarela.

L: Tinha dois projetos: um era um galpão e outro era a Casa Amarela, que a gente tirou o maior sarro, porque a proposta era uma leitura contemporânea do boi-de-mamão.

Z: Só pra tentar encaixar.

E: Uma estratégia pra conseguir entrar!

Z: O próprio nome do Vaca tem a ver com o boi-de-mamão também. Teve também o projeto pra construir um laboratório de experimentação com vídeo pra artistas, mas isso foi um pouco antes, e também não foi aprovado.

Todos esses projetos vocês propuseram em grupo?

Z: Sim. A gente estava terminando a Universidade, se formando artista, todo mundo com vontade de trabalhar, de fazer alguma coisa, de construir alguma coisa interessante, mas a gente encontrava uma barreira muito forte. Tudo era muito precário. A gente buscou por vários caminhos, lei de incentivo...

Barreira muito forte pra conseguir mostrar o trabalho de vocês?

E: Não, pra conseguir incentivo mesmo, monetário e até outros tipos de incentivo...

Pra desenvolver os trabalhos?

E: Não trabalhos individuais nossos, mas como esse, de abrir um centro, uma casa, um espaço, pra que haja discussão, exposições...

Z: Pra montar um laboratório de pesquisa, pra que outros artistas pudessem também desenvolver pesquisas, usando vídeo, tecnologia...

L: Espaço de troca mesmo. A idéia era trazer gente de fora também.

Z: Pra dar palestras...

L: Tanto que na mesma época eu fiz o projeto do Museu, né? Peguei essas necessidades que a gente estava discutindo na época, só que como tinha uma instituição por trás, o projeto foi aprovado, e ele não era tão diferente do que a gente estava querendo propor pra mesma lei.

Z: Estávamos buscando vários caminhos pra poder viabilizar as coisas. Sair daquela coisa estagnada, parada...

E: É que também não adiantava só a gente ficar discutindo essas coisas sem tentar propor alguma coisa diferente.

Z: Todo mundo colocou muita energia pra trabalhar junto, pra construir alguma coisa coletiva mesmo. Tinha as preocupações individuais com o trabalho de cada um, mas tinha uma coisa que unia. Acho que era uma vontade de criar uma coisa coletiva.

E: A gente estava saindo da Universidade, então tinha que ser naquele momento pra acontecer alguma coisa coletiva, senão ia passar. E foi o que aconteceu.

L: Até porque cada um tinha seus projetos pessoais.

E: A gente até falava que aquilo tudo simbolizava um vínculo, mas não algo que fosse prender ninguém naquele lugar. A gente tinha consciência disso.

Z: De qualquer maneira, a gente continuou junto.

E: Continua, mas...

Z: Fisicamente não, mas a gente continua trocando.

Então a primeira ação de vocês como grupo foi a de Blumenau. Qual era o nome mesmo?

E: “Área de Instabilidade com Chuvas Ocasionalmente ao Longo do Período”.

O grupo tem artistas fixos ou funciona de um jeito mais aberto?

Z: Ele é fechado. Mas já aconteceu de uma pessoa sair e outra entrar.

Então a composição de hoje não é a mesma do início?

E: Isso. Como o que instituiu o grupo foi a ação, a gente pensou assim: Faz parte do grupo quem participou dessa ação. Não tinha lógica as pessoas que não tinham participado serem do grupo.

Z: Tanto é que, é engraçado, teve até pessoas que no dia foram convidadas pra fazer a ação e disseram não e depois quiseram entrar pro grupo.

Quem saiu e quem entrou?

E: A Gabi saiu porque os interesses dela mudaram. Ela se desligou não só do grupo, mas de qualquer relação com arte. Terminou a faculdade, se formou, mas não trabalha como artista.

L: E depois a Aline entrou. Eu nem sabia, fiquei sabendo por e-mail.

Z: Ela era colega nossa.

E: Era amiga, se formou junto e, querendo ou não, sempre estava junto nas discussões, nas festas...

Z: Tem uma questão que se dividiu. Tem a amizade e, como quando a gente formou o grupo nem todos os amigos entraram, ficou uma coisa meio de divisão, até meio complicado de lidar. Porque de qualquer maneira a gente não queria institucionalizar um limite fechado. Ao mesmo tempo, o grupo tinha se formado por afinidades de pensamentos, de atitudes...

E: E principalmente por essa ação, né?

Quanto às motivações que levaram à criação do grupo, acho que vocês já falaram um pouco: a necessidade de discutir, tanto os trabalhos individuais, quanto as questões do circuito regional, a vontade de propor projetos...

Z: Partiu de uma condição mesmo. Uma condição local naquele momento. E acho que a situação mudou muito depois.

E e L: É!

Z: Não vou dizer que é por causa do grupo...

O que mudou, a condição do circuito local?

Z: Mudou muito, muito, muito.

L: Em relação a hoje, mudou muito.

Z: Em parte, acho que foi o Museu Vitor Meirelles.

L: É.

Z: A Letícia acabou entrando no Museu Vitor Meirelles, depois a Elisa entrou também, e através do Museu começou a se criar um...

Que tipo de museu é o Vitor Meirelles?

E: É a casa natal do Vitor Meirelles, um pintor do século XVIII ou XIX, da época do Império. Sabe a primeira missa no Brasil? O quadro foi pintado por ele. Tem uma exposição permanente lá, um acervo permanente.

L: E o Museu é vinculado ao IPHAN.

Z: O interessante é que o Museu Vitor Meirelles é uma instituição federal e não estadual. Por isso ele acaba ficando de fora de um certo jogo de poder que existe em Santa Catarina. Os funcionários são concursados, não mudam conforme a política. Então as pessoas que cuidam do museu não entram nesses joguinhos políticos regionais. Acho que, de certa forma, isso abriu um campo de trabalho.

Ele lida com arte contemporânea também?

E: A Letícia escreveu um projeto pro museu que era uma agenda cultural. E a proposta dessa agenda era esse intercâmbio mesmo com arte contemporânea.

L: É, a idéia era trazer mais discussão. E depois a gente acabou se metendo nas exposições também.

Z: É que acabou tendo uma abertura de atuação, que sozinho a gente não conseguiu.

L: Depois a Elisa trabalhou junto. Daí eu vim pra cá, e a Elisa continuou.

E: E agora ele continua com outra pessoa, mas sempre com projetos apoiados pela lei de incentivo.

Z: É interessante ver como um artista pode entrar numa instituição e de certa maneira movimentar as coisas. Olha a quantidade de atividades que se produziu!

L: É que a gente teve bastante abertura lá pra executar tudo isso.

Z: Pois é, mas muito porque o museu não estava preso a essa questão de interesses locais, políticos. E o legal é que essa semente plantada agora continua.

L: E acho que tudo isso, esse projeto, nasceu muito das discussões do Vaca Amarela. Foi mesmo. Eu estava fazendo estágio no museu e, ao mesmo tempo em que a gente escrevia o nosso projeto, eu escrevia o do museu. Até o Roberto, que é um dos integrantes do Vaca, também criou um projeto que é filho dessa discussão.

E: Ele abriu um espaço na casa dele. Lá ele trabalha, dá aula e também promove umas exposições.

Voltando pro Vaca Amarela mais diretamente, queria que vocês falassem um pouco das ações que aconteceram depois da primeira, em Blumenau.

L: Acho que a segunda foi a do MASC (Museu de Arte de Santa Catarina).

A ocupação do museu?

E: É. A gente ocupou o museu por três dias. Ia acontecer uma exposição chamada “A Poética da Morte na Cultura Brasileira”, e a gente foi convidado a participar. Era uma curadoria do diretor do museu. Ele chamou a gente pra criar um trabalho pra sala de entrada dessa exposição, que seria a sala da vida. Ele queria que fosse um grupo de artistas jovens.

Z: Só que, em vez de criar um trabalho, a gente propôs ocupar o espaço do museu no intervalo entre a ultima exposição e a exposição da Morte, que ele tava propondo. Nesse tempo intermediário. Cada um pode dar a sua visão sobre esse trabalho. No meu ponto de vista, a questão era discutir aquele espaço, que é um espaço que trabalha dentro de uma lógica de mercado, de horário comercial de funcionamento, que é uma maneira restrita de se pensar o potencial que o museu, que é um espaço cultural, tem. Acho que foi uma tentativa de pensar que esse espaço pode ser muito ampliado, não está restrito simplesmente a expor objetos de arte. É um espaço onde podem acontecer coisas, onde podem se realizar oficinas. É um espaço que pode ser potencializado, pode ser muito mais vivo do que era o MASC, que tinha o programa de exposições anuais e ficava naquilo. Não sei como ele está hoje. Mas, diferente do Museu Vitor Meirelles, onde as coisas começaram a acontecer com um ciclo permanente, com uma agenda de eventos, o MASC tem uma coisa meio estagnada. Uma coisa de expor objetos.

Vocês passaram três dias acampados no museu sem sair de lá?

E: A idéia era não sair.

Todos os artistas participaram?

Z: Oito.

E: A idéia era não sair, tanto que a gente levou comida, pediu pizza.

Z: De alguma maneira, a gente manteve o museu aberto durante esse tempo. Normalmente, ele estaria absolutamente fechado, porque estava sendo montada uma exposição.

E: Tinha uma vontade de experimentar algumas coisas também. O Zé levou o projetor, a gente levou TV, filmadora...

Z: Cada um levou o que tinha de ferramenta de trabalho pra testar.

E: E as coisas aconteciam.

Vocês mencionaram que as pessoas podiam observar vocês por uma porta de vidro...

Z: É que o MASC é um espaço que está dentro de um Centro Cultural, o CIC, Centro Integrado de Cultura. E o que separa o Museu do resto do Centro é uma porta de vidro.

E: O Centro tem cinema, teatro, café, várias coisas.

L: Então as pessoas podiam olhar e entrar também.

E: Era uma situação meio de vitrine. Não que a vontade fosse criar uma vitrine, mas aconteceu.

Z: No fim, a gente teve que lidar com isso, com essa idéia de vitrine. Tanto que depois, durante a exposição, o espaço não ficou vazio, a gente fez registros em vídeo das coisas que aconteceram ali e montou todos os aparelhos de TV virados pra fora do museu.

Vocês expuseram esses registros quando?

E: Na abertura da exposição.

Z: O espaço ficou vazio, afora essa linha de várias TVs na frente, como uma loja que vende eletrodomésticos, televisores, videocassetes... Ficaram aquelas imagens na vitrine.

Só durante a abertura?

E: Não, durante a exposição.

L: Que durou o verão inteiro. E era tri bom, estava aquele calor, e as pessoas não precisavam entrar no Museu.

E: Viam o trabalho de fora mesmo. E também tinha as imagens do circuito. Tinha tanto o que a gente filmou com a câmera na mão, as experiências que a gente fez, quanto as imagens da câmara de segurança que ficou ligada o tempo todo.

Que outra ação vocês fizeram?

L: Bem, depois dessa, teve uma ação, ou melhor, um trabalho. Porque o meu ponto de vista é assim: depois da ação de Blumenau, sempre que aconteceu da gente ser convidado pra fazer outras ações, a coisa foi meio conflituosa.

Como assim?

E: É que cada um tinha o seu trabalho individual, e o grupo não surgiu com a proposta de fazer trabalhos coletivos. Não era essa a intenção inicial. Só que a gente acabou se deparando com essa situação de ter que produzir trabalhos coletivos a partir dos convites. O terceiro trabalho surgiu a partir de um convite pra participar de um projeto que se chamava “Tubo de Ensaio”. O projeto era organizado por uma professora de dança da UDESC. Era um evento que se propunha a discutir a dança.

L: E num dia específico do evento ela queria fazer uma inter-relação de linguagens, então ela convidou gente da música, da dança, do teatro e nós das artes plásticas.

E o que vocês bolaram?

E: Foi penoso.

Z: Mas ficou interessante.

E: No final, ficou interessante. Mas isso de pensar um trabalho coletivo, com os interesses de todos completamente divergentes, é complicado. Sempre que surge a discussão de fazer um trabalho interdisciplinar entre diferentes áreas, é assim: o pessoal de teatro faz a encenação, o das artes plásticas faz o cenário, o da música a trilha... A interdisciplinariedade é pensada assim, ainda hoje é assim.

Z: Mas foi interessante justamente pra discutir isso. A gente não fez um cenário. A gente propôs utilizar todo o sistema de segurança do próprio edifício do Centro de Artes da UDESC. Tinha sido instalado um sistema de câmeras, e os alunos estavam reclamando muito... A idéia era pensar o sistema de segurança como um instrumento de trabalho, porque uma das brigas que existia dentro do Centro é que não se tinha um laboratório pra se trabalhar com vídeo. E ao mesmo tempo em que não se tinha um laboratório, se investiu em um sistema de segurança com dezenas de câmeras, monitoramento, controle. Então a idéia era um pouco trabalhar com o que estava disponível. O sistema tinha muitas câmeras e uma central de controle. Então a gente ligou um cabo da central de controle até um projetor multimídia no espaço da intervenção onde estava o público.

E: Tinha um guarda que ficava na frente duma televisão monitorando as câmeras, então a gente ligou o cabo nessa televisão e também dentro do espaço onde estava o público, onde aconteceria a apresentação de música e de dança. Então a imagem que aparecia na televisão, aparecia também projetada por esse projetor multimídia.

Z: A projeção foi dividida em doze quadrados, né? E a gente fazia interações com as câmeras nos espaços do edifício...

L: Cada um ficava em frente a uma câmera.

Z: E o público assistia isso tudo no espaço da apresentação.

Que tipo de interação vocês faziam?

E: Era improvisação pura.

L: Em tempo real. Teve uma hora que a gente começou a correr de uma câmera pra outra, então aparecia uma coisa, e aí aparecia outra...

Z: E teve uma intervenção no final da apresentação. Nós ligamos uma câmera direcionada de frente pro público, capturando a imagem do público.

Uma das câmeras de vigilância?

Z: Não, uma câmera de vídeo mesmo. Então a imagem do público era projetada de frente pro público.

E: Era o público olhando pra ele mesmo.

Z: Então, no momento do aplauso, era o público aplaudindo o próprio público. Era como se fosse um espelho. O resultado foi surpreendente. Aí o público parava de aplaudir e ficava aquela imagem dele, rebatida de frente, e as pessoas começaram a interagir com a própria imagem, como se ela fosse um espelho mesmo.

L: Não tinha um tempo limitado.

Z: Quem definiu o final foi o próprio equipamento, que uma hora desligou. Acho que isso de não ter muito controle sobre o que vai acontecer é uma característica comum a todas as ações do Vaca Amarela.

E: A gente nunca sabe o que vai acontecer no final.

Além dessas ações, que outras vocês desenvolveram?

E: Uma coisa interessante é que a gente foi pra Curitiba conversar com o pessoal do Pipoca Rosa. Quem intermediou o encontro foi o Paulo Reis, que é de Curitiba e se interessou pelo Vaca Amarela. Acho que fazia parte de uma pesquisa dele essa questão dos grupos.

Z: A idéia era conversar com o público também. Foi no museu.

Quando aconteceu a ação no “Tubo de Ensaio”?

L: Em 2001.

E: Todas foram em 2001.

L: E o encontro com o Pipoca foi em 2002, e aqui em 2003.

O que aconteceu em 2003?

Z: O Fórum.

E: Tinha aquele projeto da Maria Ivone, “Perdidos no Espaço”, e como já tinha uma amiga nossa fazendo mestrado que participava, ela propôs essa conversa. Tinha uma discussão sobre o circuito, o espaço, uma coisa assim. Daí eles propuseram que o Vaca Amarela viesse pra contar a experiência da ação em Blumenau.

Todas as ações do grupo foram em 2001 então?

E: Foram. As ações sim.

Mesmo sem realizar ações desde 2001 vocês consideram que o grupo segue existindo?

Z: Uma das respostas é que o Vaca Amarela existe ainda como grupo de reflexão e de troca de experiências. Se alguma coisa nos tirar do sono, pode ser que aconteça alguma ação. Em 2003, por exemplo, a Letícia e a Elisa participaram de uma exposição no Museu da Imagem e do Som. E aconteceu o seguinte: durante o período da mostra, entraram no museu e roubaram as tevês e os vídeos. Só que os vídeos eram da Elisa. Aí a gente fez carta, todo mundo do grupo se mobilizou, mas a gente não chegou a fazer nenhum trabalho.

Mas, na prática, o grupo terminou ou não terminou?

E: Isso é uma questão que a gente discute muito.

L: Todos do grupo continuam muito amigos.

E: A gente fez nossas ações muito numa coisa de ação e reação: ou por que alguma coisa nos indignou ou por que fomos convidados. Se acontecer algo que nos indigna, a gente vai fazer alguma coisa de novo. Funciona um pouco assim.

Z: É. Dá pra dizer que a gente existe ainda como grupo de reflexão e de troca de experiências.

Por que não houve outras ações?

E: Pensar coletivamente é diferente de pensar individualmente. O grupo é muito heterogêneo. O convívio é conflituoso, mas enriquecedor. Fica complicado por causa disso. Só funciona porque a gente é amigo.

Z: Depois das primeiras ações, houve uma cobrança de fazer outras. Mas também teve outros artistas que se reuniram pra reivindicar coisas. Acho que a gente abriu espaço pra que outros artistas que estivessem a fim de falar dessem a sua opinião.

A primeira ação de vocês faz uma crítica bem direta ao Salão Elke. E as outras duas, embora tenham sido realizadas dentro de eventos propostos por determinadas instituições, também buscam repensar alguns processos expositivos, dinâmicas, etc. A crítica ou a reflexão sobre o sistema das artes é um interesse do grupo?

E: A gente faz uma crítica à instituição, mas no sentido construtivo, tentando mostrar como isso pode ser melhor do que é.

L: Dentro da Universidade, não foi discutida a relação do artista com o sistema. Essa relação foi acontecendo na prática local. Foi assim que a gente foi conhecendo essas dinâmicas de força, de poder...

Em relação ao registro das ações, todas elas são registradas?

E: Sim, em foto e também em vídeo. Na primeira, o registro era fundamental, porque a câmera nos dava um certo poder de ação. Ninguém podia fazer nada com a gente, nos impedir de tirar os trabalhos, por exemplo, porque a gente tava filmando. Tudo o que acontecesse ali estaria registrado. A câmera funcionava como uma espécie de escudo.

Z: E, na segunda, como a idéia era propor que o museu fosse um espaço de experimentação, de experiência, o registro fazia parte da ação, porque fazia parte dessa experiência que a gente tava propondo. E era um material que depois poderia ser trabalhado pra ser apresentado na exposição. Em relação à primeira ação, a gente também gravou um CD com o vídeo e distribuiu em vários lugares. Depois a gente até tentou inscrever o vídeo e as fotos no Salão Elke de 2003, mas o trabalho não foi aceito. A gente considera isso um pouco como uma ação também.

E o financiamento dessas ações, como aconteceu?

E: No MASC, a gente teve pró-labore, e nas outras ações foi com dinheiro da gente mesmo.

O grupo nunca chegou a possuir um espaço, né? Uma sede...

L: Houve vários projetos de montar um espaço pra exposições, ateliê, discussões, debates. A gente chegou a enviar projeto pras leis de incentivo, mas não deu certo.

E publicação? Vocês chegaram a fazer alguma?

E e L: Não.

Pra terminar, quero perguntar se vocês conhecem outros grupos de artistas com os quais se identificam. Mas antes: vocês tinham conhecimento dessa proliferação de coletivos pelo Brasil, quando criaram o Vaca Amarela?

E: Não, a gente não tinha nenhum conhecimento, a mínima idéia. Depois é que começamos a ouvir sobre isso. Aí fizemos contato com o Pipoca Rosa através do Paulo Reis. Depois conhecemos outros grupos no “Perdidos no Espaço”...

Como vocês se vêem em meio a essa proliferação de grupos?

Z: Talvez haja uma necessidade comum, uma sintonia de querer se reunir. Talvez isso seja um pouco consequência dessa ausência de espaço pra jovens artistas. E de uma vontade de se relacionar com o outro, como que pra mostrar que a gente existe como artista.

Todos os artistas do grupo são formados?

E: Todos. E muitos estão envolvidos com mestrado. Eu, a Letícia, o Zé...

Z: Parece que de alguma maneira a Universidade supre essa necessidade de encontrar pessoas, de se deslocar.

Anexo III – Caderno de Imagens



Ilust. 1 *Área de Instabilidade com Chuvas Ocasionais ao Longo do Período.*

Intervenção realizada pelo *Vaca Amarela*, em Blumenau, 2001.

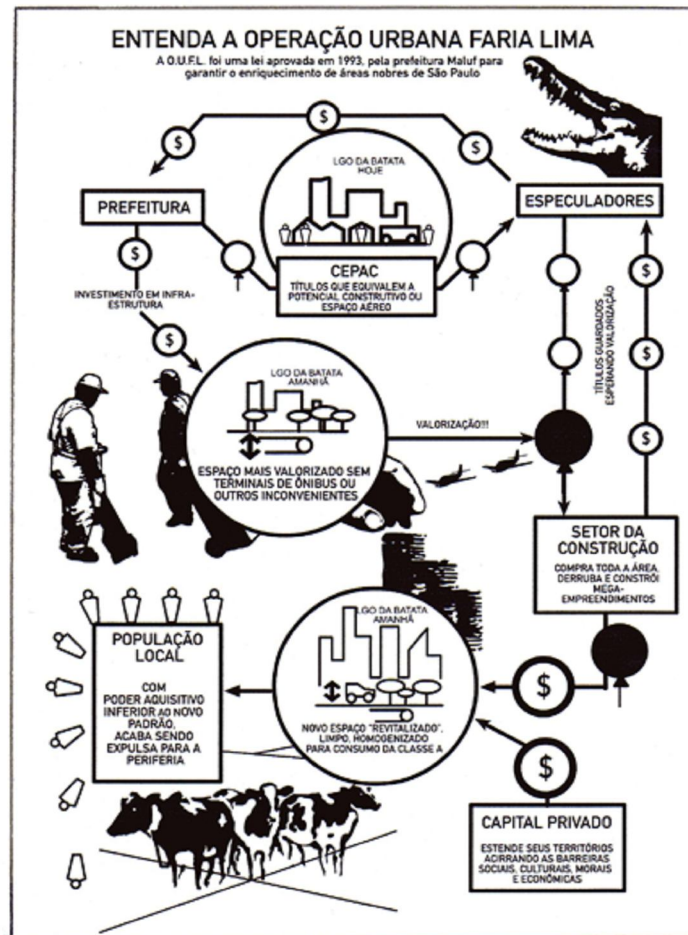


Ilust. 2 *Manual do Gato*, GIA, 2004.



Ilust. 3 Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo.

Intervenção realizada pelo *Bijari* no Largo da Batata, em São Paulo, 2004.



Ilust. 4 Panfleto distribuído como parte da ação
Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo,
 Bijari, 2004.



Ilust. 5 Intervenção realizada pelo *Urucum*, em Macapá, na virada de 2003 para 2004.



Ilust. 6 Intervenção realizada pelo *Pipoca Rosa*, em Curitiba, 2000.



Ilust. 7 *Flyer* de divulgação da ação *Parada Laranjas*, realizada pelo *Laranjas*, em Porto Alegre, 2004.

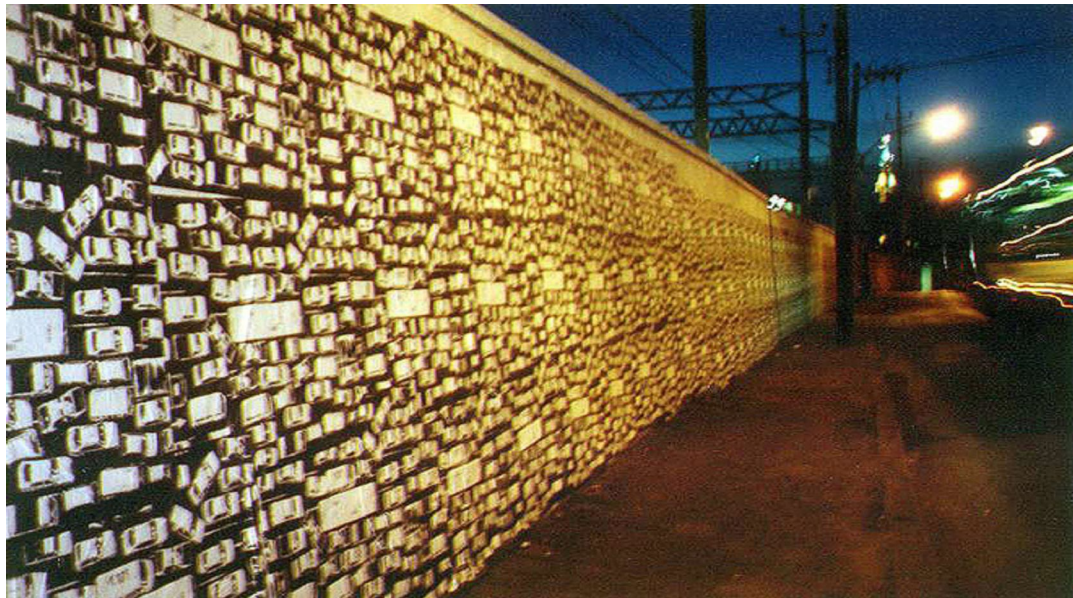


Ilust. 8 *Parada Laranjas*.

Ação realizada pelo *Laranjas* em Porto Alegre, 2004.



Ilust. 9 *Lavagem da Praça dos Três Poderes.*
Ação realizada desde 2002 pelo *Entorno*, em Brasília,
sempre no segundo domingo do mês de dezembro.



Ilust. 10 Lambe-lambes de Clara Zuñiga, do *Atrocidades Maravilhosas*.

Rio de Janeiro, 2000

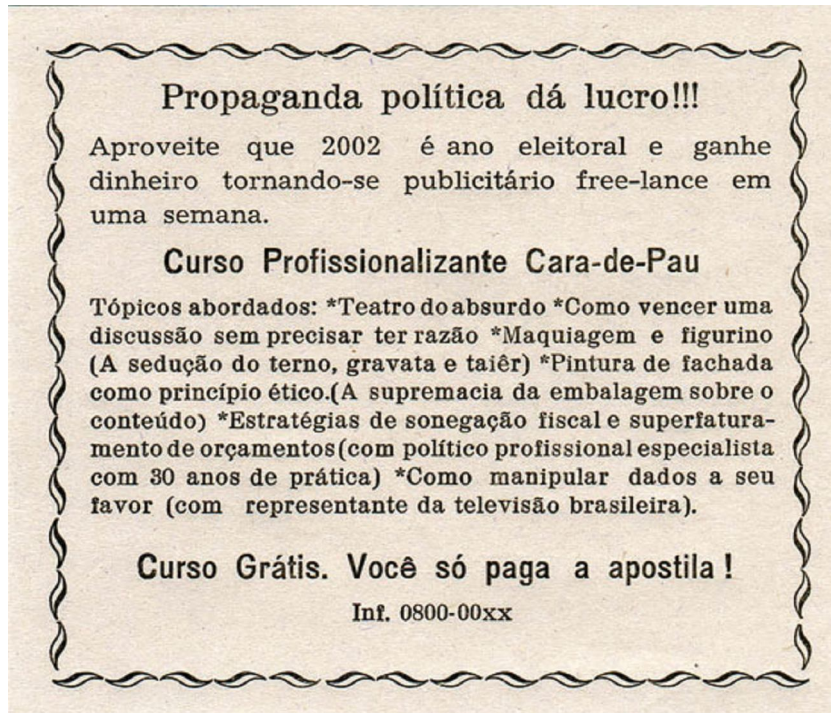


Ilust. 11 Lambe-lambes de Alexandre Vogler, do *Atrocidades Maravilhosas*.

Rio de Janeiro, 2000.



Ilust. 12 Colagem de lambe-lambes realizada pelo *Espaço Coringa*, em São Paulo.



Ilust. 13 Panfleto utilizado na ação *Propaganda Política Dá Lucro!!!*, realizada pelo *Poro*. Belo Horizonte, 2002 e 2004.



Ilust. 14 *Não Propaganda.*

Ação realizada pelo *GIA*, no carnaval de Salvador de 2003.



Ilust. 15 *Cama*.

Ação realizada pelo *GIA* em Salvador, 2002.



Ilust. 16 *Jardim*.

Intervenção realizada pelo *Poro* em Belo Horizonte, 2003.



Ilust. 17 ,*Imagem... Cor.*

Intervenção realizada pelo *Poro* em Belo Horizonte, 2003.

- PIPOCA -

1



• Faça um carimbo com uma idéia positiva, super criativa e carimbe em sacos de pipoca.

2



3



• Dê os sacos de pipoca a um pipoqueiro de sua cidade, vá por mim; ele vai adorar e será também um grande disseminador de idéias através de deliciosas pipocas.

Não jogue este panfleto em via pública.

ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.



Ilust. 18 Panfleto distribuído pelo GIA, 2005.

— BALÕES —

- 1
 - Escolha um balão (de preferência vermelho).
- 2
 - Assopre o balão e amarre uma mensagem escrita previamente.
- 3
 - Solte o balão em um local alto.
- 4
 - Observe as reações.

Mas jogue este panfeto em via pública.

ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e prátiva com a cidade.




Ilust. 19 Panfleto distribuído pelo GIA, 2005.

FILA


1

- Gostaria de chamar atenção para algo fantástico que se tornou comum na sua cidade de uma forma poética?




2

- Reuna os amigos e pessoas próximas, que convivem no mesmo ambiente que você.




- Faça uma fila.



Não jogue este panfleto em via pública.

ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.



Ilust. 20 Panfleto distribuído pelo GIA, 2005.



Ilust. 21 *Fila.*

Ação realizada pelo *GIA* em Salvador, 2004.



Ilust. 22 *FMI - Fome e Miséria Internacional*
Ação realizada pelo *Poro* em 2002.



Ilust. 23 *O Candidato do Entorno.*

Adesivo utilizado na ação realizada pelo *Entorno*, em Brasília, 2002.



Ilust. 24 *Balões.*

Ação realizada pelo *GIA*, em Salvador, 2003.



Ilust. 25 *Enderece-se ao Outro.*

Intervenção realizada pelo *Bijari*, no Edifício Prestes Maia, em São Paulo, 2003.

O trabalho integrou o projeto *Ocupação na Ocupação.*