



COLEÇÃO
CIRCUÍTO
COLETIVOS

Renato Rezende
Felipe Scovino

C.

COPYRIGHT © 2010, RENATO REZENDE E FELIPE SCOVINO

Todos os direitos reservados

ORGANIZAÇÃO Renato Rezende e Felipe Scovino

COORDENAÇÃO EDITORIAL Fernanda de Mello Gentil e Renato Rezende

PROJETO GRÁFICO Rafael Bucker e Lucas Sargentelli

TRANSCRIÇÃO E REVISÃO Ingrid Vieira

CAPA "Ema", obra de Felipe Barbosa [Atrocidades Maravilhosas]

FOTOGRAFIA Rosana Ricalde

AGRADECIMENTOS Cristina Ribas, Daniela Labra e Graziela Kunsch

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rezende, Renato

Coletivos / Renato Rezende, Felipe Scovino.

Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

(Coleção circuito)

ISBN 978-85-64022-01-0

1. Arte 2. Arte - Linguagem 3. Artes gráficas 4. Artes visuais
5. Artistas - Entrevistas 6. Jornalismo 7. Reportagem em forma
literária I. Scovino, Felipe. II. Título. III. Série.

10-11474

CDD-709.81611

Índices para catálogo sistemático:

1. Artistas contemporâneos: Apreciação: Artes 709.81611

EDITORA CIRCUITO LTDA.

Ladeira da Glória, 71

Glória - Rio de Janeiro - RJ

CEP 22241-160

Tel. 21. 22257241

www.editoracircuito.com.br

SUMÁRIO

Afinidades eletivas • **4**

Renato Rezende

Do que se trata um coletivo? • **10**

Felipe Scovino

Atrocidades Maravilhosas • **18**

Imaginário Periférico • **38**

Grupo EmpreZa • **56**

Frente 3 de Fevereiro • **86**

Atelier Subterrânea • **110**

Sobre os autores • **126**



RENATO REZENDE
**AFINIDADES
ELETIVAS**

Afinidades, amizades, afetos, ideias – essas são as pulsões que desde sempre unem as pessoas em casais, famílias, comunidades, tribos, em gestos afirmativos (portanto, essencialmente felizes) de criação, interação e intervenção no mundo. Emergência no mundo (vasto mundo), corporificação e tomadas de posição. Voz(es), estratégias, manobras – política. Se a arte moderna defendia a autonomia da arte e a especificidade de cada gênero artístico, a partir dos movimentos de contracultura da década de 1960 (e o concomitante fim das vanguardas estéticas, alicerçadas em uma ideia de progresso), a arte foi retirada do seu pedestal. Resgatando, multiplicando e radicalizando diversas práticas e conceitos já propostos pelas vanguardas históricas do início do século XX, principalmente o dadaísmo (leia-se Marcel Duchamp, mas não somente), a arte “pós-moderna” se aproximou da vida, misturando-se a ela, ao cotidiano, aos objetos de uso comum, abrindo mão de seus privilégios

estéticos, desguarnecendo suas fronteiras e alargando seus meios e suportes; tornando-se, portanto, cada vez mais *política* no sentido originário do termo: o dinâmico jogo de relacionamento entre os cidadãos da cidade, da *polis*.

O sistema e as instituições de arte foram questionados, assim como os processos de legitimação e canonização de objetos de arte e de artistas, que passaram a assumir papéis múltiplos, atuando não somente como “artistas” (criadores de “obras” de arte), mas como críticos, curadores, produtores, galeristas e editores. No Brasil, as décadas do pós-guerra foram marcadas por uma retomada das ideias “antropofágicas” do nosso primeiro modernismo e geraram, principalmente, o concretismo¹, o neoconcretismo² e o tropicalismo³. Em paralelo a tais “últimas vanguardas modernas” no país, e ao movimento tropicalista, mas principalmente a partir do final da década de 1960, em plenos “anos de chumbo” da ditadura militar (o AI-5 veio em dezembro de 1968), artistas como o próprio Hélio Oiticica, Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur

1 A Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1957 no prédio do MEC, no Rio de Janeiro, uniu diversos poetas e artistas visuais em torno de um novo projeto cultural para o país, apropriando-se de um ideário construtivo e buscando a redução dos meios expressivos e a integração das modalidades artísticas.

2 A primeira Exposição Neoconcreta aconteceu em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), e em 1961, no Museu de Arte de São Paulo, ano em que o grupo se dissolveu. Os dois grupos (concretos e neoconcretos) se reuniram alguns anos depois por iniciativa de Hélio Oiticica, em uma exposição intitulada Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ, em 1967.

3 Com os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil como figuras de ponta, o tropicalismo inspirou-se nas ideias do “Manifesto Antropofágico” e disseminou-se pela sociedade, incluindo artistas como Hélio Oiticica, cuja obra *Tropicália* (exposta no MAM/RJ em 1967) deu o nome ao movimento, e José Celso Martinez Correia, do Teatro Oficina, que encenou nova montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967.

Barrio, Carlos Zilio, Cildo Meireles e Waltercio Caldas estabeleceram diálogos com movimentos internacionais como o pop, o minimalismo e a arte conceitual⁴. Além de explorarem novas mídias, como o Super-8 e o vídeo, esses artistas foram os primeiros a lidar diretamente com as instituições de arte, organizando e montando exposições, escolhendo artistas e escrevendo textos para catálogos. Esse foi o caso das exposições Propostas 65 e Propostas 66, ambas realizadas na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo, e também da Nova Objetividade Brasileira, montada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, críticos, especialmente Frederico Moraes (que também atua como artista), aliaram-se a esses artistas para montar exposições alternativas, como a Arte no Aterro (1968), Salão da Bússola (1969) e Do Corpo à Terra” (1970)⁵.

Se, como diz Felipe Scovino, em seu ensaio para este livro, a prática dos coletivos no Brasil remonta ao primeiro modernismo, com o “grupo dos cinco”, formado por Anita, Mário,

4 São interessantes as relações entre as vertentes brasileiras destes movimentos, desenvolvidas no contexto da repressão política e da censura, e suas matrizes internacionais. Especialmente no caso do pop americano, fundamentado na complexa ambiguidade da obra de Andy Warhol: por um lado, corrosiva, crítica e libertária do desejo, e, por outro, intimamente ligada ao consumismo, à satisfação narcísica e aos valores do *american way of life* (enquanto o país travava a guerra do Vietnã).

5 Arte no Aterro consistiu-se em um mês inteiro de atividades e arte pública na esplanada do MAM, no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 1968. Num dos fins de semana ocorreu o evento “Apocalipopótese”, no qual Lygia Pape mostrou os *Ovos*, Antonio Manuel fez o trabalho *Urnas quentes* e Rogério Duarte apresentou *Cães amestrados*. O Salão da Bússola, considerado como a primeira exposição de arte conceitual no país, para o qual Moraes redige o “Quase-manifesto”, foi montado no MAM/RJ. Do Corpo à Terra aconteceu em 1970, em Belo Horizonte; Barrio espalhou suas *trouxas* pela cidade e Cildo queimou galinhas vivas em *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*.

Oswald, Menotti del Picchia e Tarsila – e podemos incluir nessa linhagem o grupo Santa Helena, o grupo Frente, o Rex, o Noigrandes, a Casa 7 e assim por diante, pelas décadas que se seguiram –, há algo de diferente e comum em relação aos coletivos, que se multiplicaram principalmente a partir dos anos 1990. Ou seja, apesar das inúmeras e até dissonantes abordagens, estratégias e discursos que estes coletivos de arte podem exercer – e os cinco coletivos escolhidos para este livro servem como uma pequena amostra disso – talvez exista alguns traços em comum entre eles, e que os distinguem de seus antecessores “modernos”. Investigando o tema para sua tese de doutorado, Claudia Paim conceitualiza de forma sucinta os coletivos contemporâneos da seguinte forma (numeração minha):

1. Grupos de artistas que atuam de forma conjunta.
2. Não hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não.
3. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões.
4. São flexíveis e ágeis, com capacidade de improvisação frente a desafios.
5. Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram.
6. Desenvolvem ação e colaboração criativa.
7. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade.
8. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais), os quais questionam.
9. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista.⁶

6 Claudia Paim é artista plástica com atuação em práticas coletivas. A definição de coletivo por ela proposta faz parte dos estudos para sua tese de

Num tempo de proliferação de redes sociais (especialmente no Brasil), a formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver, perceber e definir conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política. Circunscritos no campo das artes visuais, mas cientes de que as fronteiras entre esse campo e outros campos que tecem a trama social se tornam cada vez mais tênues, os organizadores deste livro têm com objetivo oferecer expressivo, ainda que esparso, material primário para os interessados em estudar esse significativo fenômeno contemporâneo.

doutorado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e foi publicada no ensaio "Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea", disponível em PDF em <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>



FELIPE SCOVINO

**DO QUE
SE TRATA
UM COLETIVO?**

A prática dos coletivos no Brasil não é tão nova assim, se pensarmos nos seus “antecedentes”. Podemos enumerar os compromissos estéticos que conectavam o chamado “grupo dos cinco” (Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral), passando pelas revistas organizadas e publicadas por um conjunto de artistas visuais, poetas e críticos (como a *Malasartes*, que, em seus três números lançados, entre setembro de 1975 e junho de 1976, teve entre seus editores nomes como Bernardo Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas; *A Parte do Fogo*, que – em sua única edição, nos anos 1970 – contou com Tunga, Brito, Resende e Zilio entre os seus colaboradores; e, mais recentemente, revistas coordenadas por coletivos de críticos e artistas como a *Tatuí*, no Recife, e a *Número*¹, em São Paulo), divisão de ateliês

1 A revista recentemente encerrou suas atividades com a publicação do seu décimo número.

(como o espaço que ficou conhecido como Casa 7, em São Paulo, que em meados dos anos 1980 foi dividido entre Carlito Carvalho, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade), agências de artistas (como foi o caso do Agora e do Capacete², no fim dos anos 1990, no Rio de Janeiro), galerias coordenadas exclusivamente por artistas (como foi o caso do Grupo Rex, formado por Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, em meados dos anos 1960, e que ainda editaram o jornal *Rex Time*, e A Gentil Carioca, criada em 2003 pelos artistas Ernesto Neto, Franklin Cassaro – que não faz mais parte da direção –, Laura Lima e Marcio Botner como um espaço experimental para produção e reflexão sobre as artes visuais) e espaços de exposição e debate geridos por artistas, como foi o Torreão, em Porto Alegre (que teve Elida Tessler e Jailton Moreira à frente), recentemente desativado. Travamos contato, portanto, com diversas formas de como esse termo, “coletivo”, foi e está sendo empregado na história das artes visuais brasileiras. Neste livro nos deparamos com cinco situações distintas de atuação de um coletivo no cenário das artes, mesmo em ocasiões onde essa associação (coletivo e arte) pode ser percebida entre olhares duvidosos. Desde coletivos extintos que realizaram quase que uma única ação antes de desaparecer (Atrocidades Maravilhosas); passando por artistas que oferecem o ateliê coletivo em bus-

2 A Agência de Organismos Artísticos, ou Agora, foi codirigida pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, e teve como desdobramento a revista *Item*. Em 2000, foi criado o Agora/Capacete, fruto da união dos grupos Agora e Capacete Entretenimentos. Nesse Espaço, que funcionou no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, até o ano de 2003, foram organizadas exposições, performances e debates agregando artistas e pesquisadores nacionais e estrangeiros. Atualmente, o Capacete – que sempre teve à frente o artista Helmut Batista – é um importante espaço de intercâmbio, residência e reflexão no Rio de Janeiro, tanto para artistas internacionais quanto para brasileiros.

ca da reflexão, difusão e intercâmbio com produções práticas e teóricas de outras cidades (Atelier Subterrânea); coletivos que já não têm ideia do seu número de componentes porque realizam doações, e não exposições (Imaginário Periférico); grupos experimentais que problematizam de forma radical o conceito de performance, corpo como matéria e expressão na arte, autoria e circulação de obras (Grupo EmpreZa) e coletivos que associam práticas artísticas, política e invenção (Frente 3 de Fevereiro). O objetivo não é traçar a história dos coletivos no país, mas apresentar um painel crítico por meio de entrevistas de cinco das várias possibilidades, reverberações ou tomadas de posição que um coletivo pode exercer.

Nos últimos vinte anos assistimos a um crescente sem precedentes na difusão e comércio de obras de artistas brasileiros. Enquanto obras são negociadas por alguns milhares de reais, temos um mercado inchado de artistas que muitas vezes não vem à tona. São criados cursos em universidades para graduandos e pós-graduandos em artes, mas o mercado profissional não acompanha essa progressão, e um grande número de artistas fica à margem de um circuito “oficial” das artes. Ou, ainda, enquanto comemoramos recordes nas exportações e anunciamos um número recorde de museus, necessitamos de doações ou ações esporádicas de editais públicos para que esses acervos sejam aparelhados. Mercado e produção não estão mais em posição antagônica. Cada vez mais percebemos na produção das artes visuais contemporâneas um esvaziamento de sintomas de identidades nacionais e a afirmação de experiências que anulam lugar, e neste ponto evidenciamos uma relação de forças complexa e contemporânea: o contexto da arte fora de um centro hegemônico. Portanto, em que lugar se situa o meio de arte no Brasil? Uma questão que não é exatamente respondida (até porque não foi lançada com esse propósito), mas é ampliada, questionada e profundamente transformada pelos coletivos. Reto-

mando uma questão levantada neste parágrafo e conectando-a à pergunta anterior, podemos afirmar que o que era identificado como “à margem” está sendo aglutinado de forma rápida e sem precedentes no circuito das artes. Lembro de casos como o grafite e até mesmo a pichação, que, apesar de serem discutidos na universidade se são formas/práticas artísticas ou não e de serem muitas vezes tachados como crimes, estão sendo comercializados em galerias (a pichação ainda não encontrou essa “fórmula”, até por conta da sua condição ou natureza de ser um ato marginal), expostos em museus e, em muitos casos, encomendados por colecionadores particulares e instituições (como foi o caso recente de parte da fachada do Museu de Arte Moderna de São Paulo, grafitada pela dupla OSGÊMEOS). Como forma e local, a ação do Atrocidades Maravilhosas também converge para a margem. Espalhar lambe-lambes em zonas importantes, mas periféricas, da cidade do Rio de Janeiro nos mostra não apenas a transformação da cidade em galeria, mas também nos faz refletir que moral (praticar um ato proibido poderia ser vítima desse pensamento sobre a função e o limite do artista/cidadão) e criação poética não precisam ser zonas de conflito.

Os coletivos estão situados em um tempo no qual pensar alternativas para a criação, reflexão, debate, comércio e exposição das práticas artísticas tornou-se fundamental e angustiante. Vivemos em um território de ambiguidades no panorama das artes visuais no Brasil. É estimulada a criação de museus, mas nem sempre a produção desses coletivos é “oficializada”, e muitas vezes não é do interesse desses artistas que essa produção seja adquirida ou habite espaços institucionais. Os coletivos nos colocam uma questão de autossuficiência e produção que articula uma nova possibilidade de geração e administração desse bem comum: a experimentação. A reunião e a geração de coletivos de artistas no Brasil dá-se com maior volume no início dos anos 2000. Em cerca de dez anos, dezenas de coletivos foram extin-

tos ou geraram terceiros, mas poucos possuem mais de sete ou oito anos de existência. Em paralelo a esse painel, observamos a criação de espaços alternativos, seja para a recepção de trabalhos ou como forma de intercâmbio entre os coletivos (como foram os casos da Casa da Grazi, do Açúcar Invertido e do Réso-Choão), seja como possibilidade de exibição de uma produção que não encontrava espaço em galerias comerciais ou institucionais. Publicações como *Jornal Capacete*, *Ralador* e *Global* (todos baseados no Rio de Janeiro), assim como *Arte Futura* (Brasília) e *Urbânia* (São Paulo), são alguns exemplos de formas de diversificação desses coletivos e/ou revistas e impressos, que também se colocam como meio de divulgação de trabalhos e escritos de vários componentes de coletivos. Essa forma de debate e reflexão também é uma característica do Atelier Subterrânea, que, ao criar suas próprias curadorias e novas práticas de colecionismo³, tensiona o debate sobre a produção e reflexão das artes visuais na contemporaneidade. Seguindo por esse terreno, ações como as do Imaginário Periférico demonstram a diversidade dessas ações e a forma como a ideia de coletivo foi gerada, identificada (às vezes, anulada), percebida e mobilizada no circuito de arte. Na sua atitude de mobilizar artistas locais e espaços às vezes incomuns para a exposição das obras de seus (muitas vezes temporários) componentes, o Imaginário nos revela que sua potência está diretamente relacionada ao contexto em que foi produzida e à forma comunicativa que foi estabelecida entre os agentes envolvidos, assumindo um caráter de investigação e permanência, aspectos que demarcam o conceito de experimentação dessa notável produção.

3 Todo o artista que expõe no Atelier Subterrânea é convidado a doar uma obra. Na noite do vernissage a obra é sorteada entre as pessoas que comprarem as rifas (que atualmente custam, cada uma, R\$5). Outra forma de colecionismo é que o interessado acumula pontos ao comprar a rifa, e ao atingir certo número de pontos ele ganha uma obra dos artistas do Atelier Subterrânea.

Pesquisa e invenção são categorias que demarcam o campo da produção das artes visuais e que, portanto, se configuram como intrínsecas aos coletivos. Nesse sentido cabe destacar a ação do Grupo EmpreZa, que se notabiliza por ser um coletivo formado por professores, alunos e pesquisadores (grande parte oriunda da Universidade Federal de Goiás) que refletem sobre ações poéticas que envolvem corpo, história, política, antropologia e economia sob o signo da performance. É notável tomar contato com um coletivo baseado em uma região ainda carente de instituições ou atitudes de fomento para as artes, que pesquisa formas muitas vezes radicais aos olhares não acostumados com a mídia da performance e se mantém ativo há nove anos sem vender obras tradicionalmente entendidas como arte em um país cuja expressão “mercado de arte” só é “praticada” de forma um pouco menos isolada e mais profissional há cerca de 15 anos. A ligação estreita entre produção artística e marcos históricos ou sociais da sociedade brasileira (como é o caso da performance *Vila Rica*, discutida ao longo da entrevista) não é uma característica apenas desse coletivo que compõe o livro, mas também da Frente 3 de Fevereiro⁴. Este é um grupo formado por elementos de distintas origens e atividades, que, parafraseando o site do coletivo, associa o legado artístico de gerações que articularam estratégias de interação com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura

4 O nome do coletivo advém de um assassinato que causou grande repercussão em São Paulo. No manifesto do coletivo entendemos o motivo pela escolha do nome, assim como as preocupações que os cercam: “No dia 3 de fevereiro [de 2004], Flávio Ferreira Sant’Ana foi brutalmente assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Este crime horrendo não só demonstra a violência policial como explícita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista incutido na definição de quem é ou não suspeito. Tal prática evidencia também a falta de controle que a sociedade civil tem sobre aqueles que deveriam ser os agentes da sua segurança.” Cf. www.frente3defevereiro.com.br Acesso em 09/08/2010.

afro-brasileira. Suas tomadas de assalto aos estádios ou a outros espaços públicos, ou, como eles preferem afirmar, suas “ações diretas”, criam novas formas de manifestação e reflexão acerca de questões raciais. Podem ser vistos com reservas se ampliam (ou não) e se inscrevem-se dentro dos “parâmetros do que é artístico”, mas essa dúvida certamente não é o que os move ou o que propicia debates fervorosos entre os seus membros. A Frente 3 de Fevereiro se inscreve nos mecanismos do circuito de arte (residências, exposições, festivais) mas sua atuação ou leitura não quer ser apenas artística. Nos vários significados que o termo “política” carrega, este coletivo expõe o outro que nos torna tão próximo dele: sórdidos, desumanos e caóticos. As ações da Frente 3 de Fevereiro nos colocam que o espelho de si agora carece de vidro: o drama real é aquele que se desenvolve frente ao espectador, é esta a base de numerosos processos de transferência, que acabam por causar a ruptura com a imagem prévia de si que cada um possui.

Situados em uma zona de invenção (e muitas vezes de sobreposição⁵) de lugares, práticas e funções para os artistas, os coletivos delimitam um espaço, muitas vezes de autogestão ou independência em relação ao mercado, onde a criação estética alia-se a uma prática política, seja ela configurada como via comercial alternativa ao mercado, manifestação ideológica ou prática experimental que dificilmente encontraria lugar no circuito das artes brasileiras.

5 Como é o caso dos integrantes do Atelier Subterrânea, que gerem um espaço de exposição, ateliê e debate. Temos ainda a situação de que os trabalhos expostos também podem ser vendidos, apesar dessa não ser a intenção primordial do Atelier.

ATROCIDADES MARAVILHOSAS

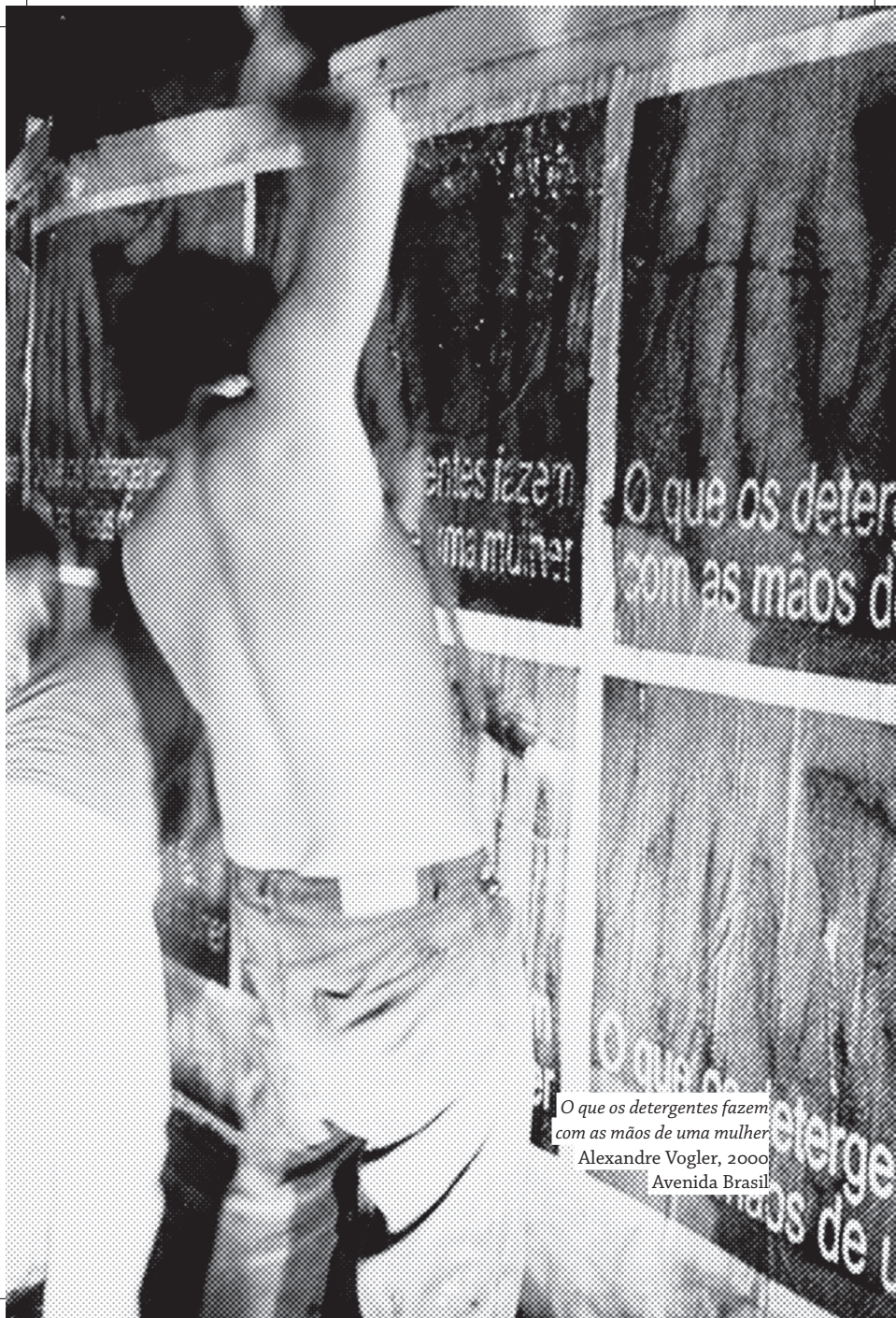
18.11.2009

Ateliê de Ronald Duarte

RIO DE JANEIRO

ARTHUR LEANDRO





*O que os detergentes fazem
com as mãos de uma mulher*
Alexandre Vogler, 2000
Avenida Brasil

Coletivo de artistas baseado no Rio de Janeiro que possuiu uma curta duração. Reunido inicialmente em meados de 1999 para uma única intervenção de escala pública, o Atrocidades realizou atividades até 2002 participando de mostras coletivas e ações independentes. Participaram de ações do Atrocidades, os artistas Adriano Melhen, Alexandre Vogler, Allan Dunn, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga, HAPAX (coletivo formado em 2001, no Rio de Janeiro, que opera com música, performance, intervenção urbana e arte sonora), João Ferraz, Marcos Abreu, Rosana Ricalde, Roosivelt Pinheiro, Romano, Ronald Duarte, entre outros. Não se apresentava como grupo (com número de participantes determinado), mas pelo contrário, seu caráter era aberto e se configurava por ações, agindo sempre em um contexto público.

FELIPE SCOVINO Como se estabeleceu essa rede? Não digo como vocês se conheceram, mas qual o motivo de vocês terem se reunido? E por que durou tão pouco tempo?

ALEXANDRE VOGLER Nos conhecemos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A maioria dos artistas que compuseram o Atrocidades Maravilhosas veio da graduação de Belas Artes, do mestrado em Artes Visuais da EBA e do Atelier 491. Alguns tinham se formado em 1996, 1997, quando abrimos o Atelier 491, em Santa Teresa. Enfim, era o momento em que saíamos da graduação e começávamos a criar redes, montando ateliês e dividindo a casa com o coletivo (havia um atelier em Niterói, do qual o Felipe Barbosa participou, e outro na rua Pedro Américo, no bairro do Catete, do Ducha, Guga Ferraz e JC). Os artistas que participaram do Atrocidades se conheceram por conta desse panorama.

O momento de formação do Atrocidades deu-se em 1999. Na época eu fazia mestrado na EBA e era fascinado por aquele corredor da Avenida Brasil, com seus muros tomados de lambe-lambes, quando eu ia para o Fundão. Conversava com a moçada sobre a possibilidade de criarmos um trabalho que pudesse ter aquela dimensão e que dialogasse como a publicidade naquele corredor.

Esse era um tema que reverberava também no Atelier 491. Recordo-me de uma intervenção, realizada pelo Atelier em 1999, chamada *Morro no Rio*. Eram uns sacos, como se fossem uns sacolés gigantes de brizola, de cocaína, onde imprimimos a imagem do Cristo Redentor e colocamos numa escadaria da rua Joaquim Murtinho.

Nessa mesma época eu comecei a contatar as pessoas que viriam a participar do Atrocidades e a produzir a logística do projeto: como trabalhar naquela escala? Como seria feita a colagem? Como imprimiríamos tudo aquilo? Nesse caso, alguns artistas do projeto tinham experiências com serigrafia, como o André Amaral, o Roosivelt Pinheiro, o Ronald [Duar-te] e o Felipe [Barbosa]; e isso ajudou bastante....

RONALD DUARTE Você imprimiu alguns na Fundação Progresso e no Atelier 491.

VOGLER Revelamos no Atelier 491 e imprimimos tudo na Fundação, durante praticamente todo o ano de 1999. Reuni a moçada e coloquei o que era mais ou menos um plano de ação: pensar uma imagem para um cartaz de rua, imprimir uma tiragem de 250 unidades e colá-la num muro pensado para receber toda tiragem. Como ninguém tinha dinheiro para terceirizar aquela história, acabamos realizando todas as fases do processo – fazer chassi, esticar nylon, arte final em xerox...

Depois passávamos óleo de cozinha e secávamos para a *arte* ficar transparente e, finalmente, revelarmos a tela...

RONALD Era pobreza total!

DUCHA Mas é importante destacar que todos faziam ao mesmo tempo o trabalho de apenas um dos artistas.

VOGLER Exatamente. O Guga tinha conseguido um espaço na Fundação Progresso, a convite do Perfeito Fortuna, para as nossas experimentações e produções. Isso foi no segundo semestre [de 1999]. Nos mudamos com todo o material para aquele espaço. Foi o momento em que começamos a imprimir.

RENATO REZENDE Isso foi o Alfândega¹?

VOGLER Não, o Alfândega foi alguns anos depois.

RENATO Ainda não era o Atrocidades?

VOGLER Não, era simplesmente uma ideia.

RONALD Atrocidades é uma ação coletiva com vinte artistas. E isso tudo que o Vogler relatou, que é o momento, o espaço, não tinha essa ideia dos vinte artistas ou o conceito de público, de coletivo. Os vinte artistas não se reuniram e nem fizeram uma oração. Inclusive penso que os vinte nun-

1 Evento realizado em 2003 no Armazém do Rio, em duas edições. Caracterizava-se por aglutinar dezenas de ações experimentais, implementando um espaço de troca e visibilidade para a arte contemporânea brasileira. Vogler foi um dos coordenadores desse evento.

ca se encontraram, nem no dia das ações. Às vezes uns iam, outros não iam, era uma coisa totalmente acéfala. O Vogler reuniu o grupo e nunca propôs o trabalho que o artista deveria fazer, mas simplesmente perguntava: “Quer entrar? Sim? Então faça!”

RENATO Mas tem uma hora que vocês dão um nome à ação.

VOGLER Ao longo dos meses, percebemos que se configurava como uma ação coletiva; não como um coletivo de artistas, mas enquanto ação coletiva. Então vamos dar um nome para essa história. Eu cheguei com o logotipo “Rio, cidade maravilhosa”, que era o logotipo da prefeitura do César Maia. Um “Rio”, um sol em cima do “i” e “cidade maravilhosa” na lateral. Eu lembro que começamos a fazer algumas variações dentro daquele logotipo que pudessem mudar o sentido daquela titulação. Assim, incorporamos um “AT”, suprimimos o “i” e virou Atrocidades Maravilhosas. Ou seja: foi muito mais uma decorrência visual do que literal, mesmo.

DUCHA Tem a história do Anselmo [museólogo, colecionador e amigo dos artistas envolvidos] que, na última hora, comprou um trabalho de cada um, e nós usamos esse montante para comprar resma de papel.

RONALD Exatamente. E também tinha o seguinte: o tipo de papel que precisávamos só era vendido para gráficas, e não para pessoas físicas. Eu e Vogler, conversando, pensamos: será que se ligarmos para o Passos, dono da gráfica Velha Lapa, ele não resolve essa? E ele topou. Quanto ao Anselmo, foi o Roosivelt quem teve a ideia e vendeu a coleção para ele.

VOGLER Isso possibilitou que melhorássemos a qualidade da

tiragem inicial (que foi de 250 exemplares) e comprássemos um material bom. Conseguimos finalizar esse processo em um ano, com um custo raso de R\$ 100 para cada artista.

RENATO Mas o que vocês queriam? Fazer uma intervenção urbana? Ou queriam que o trabalho fosse visto por outras pessoas?

RONALD Intervenção urbana, ação coletiva.

DUCHA Por isso era importante que todos fossem para a rua ao mesmo tempo...

RONALD [*interrompendo*] Até mesmo para serem presos juntos.

DUCHA É, também tem isso. Cada um tinha uma tiragem de 250, isso dá 4.000. Achávamos que faríamos da noite para o dia, e fizemos em duas, três noites. O curioso é que fizemos nossas próprias invenções na hora de colar os cartazes. Na primeira noite tivemos a ajuda de um profissional, o que acabou não dando certo. Decidimos não ter mais a ajuda dele. Depois, descobrimos uma cola que não precisava de fogo, usávamos soda cáustica para cozinhar a farinha com água. Corríamos o risco de nos sujarmos com aquela cola, que era altamente corrosiva. E também havia o risco de a Polícia chegar a qualquer momento.

RENATO Vocês foram presos?

DUCHA Não, mas fomos interpelados em uma madrugada, em Benfica.

RONALD O Ducha tinha acabado de ir embora quando a Polícia chegou.

RENATO Houve divulgação na mídia sobre o trabalho do Atrocidades?

VOGLER Não. Achávamos que não precisaríamos de mídia, porque o próprio trabalho já era uma mídia, então naturalmente ele chegaria ao público.

RONALD Lembro-me que vários lambe-lambes foram arrancados no dia seguinte, e outros ficaram por alguns dias.

FELIPE BARBOSA O meu trabalho eu afixei depois.

RONALD O meu também. Coloquei na Fundação Progresso.

VOGLER Arte experimental não pode só dar certo, se não, não é arte experimental...

DUCHA Como não havia uma expectativa muito grande, o que dava errado transformava-se numa lição de aprendizado. Não voltávamos tristes para casa porque “tinha dado errado”.

FELIPE SCOVINO Vocês não se importavam com essa peculiaridade do trabalho, o desaparecimento poucos minutos depois de ele ter “chegado ao mundo”?

VOGLER Nós não acompanhávamos, também. Não ficávamos ao lado do trabalho.

DUCHA Mas eu consegui voltar para fotografar o meu.

VOGLER 500 pessoas veem seu trabalho em uma galeria, e aquelas mesmas 500 pessoas verão o seu cartaz em 15 minu-

tos de trânsito, ali, no meio da rua. Mesmo que ele durasse poucos dias eu ficava satisfeito.

FELIPE BARBOSA Os trabalhos também não eram assinados. Eram uma aparição na cidade.

VOGLER Em três dias conseguimos colar, pelo menos, cartazes de dez artistas. Como havia vinte, durante o ano as pessoas se mobilizaram e foram colando o restante. O ateliê da Fundação continuou sendo usado, o material ficou lá etc. Eu viajei e voltei um ano depois...

RENATO Você, Vogler, era o centro da articulação?

VOGLER Fui eu quem propus a ação para cada um dos artistas. Porém, o trabalho do artista era o trabalho dele. Penso que isso é algo que difere dos coletivos, porque eles fazem um trabalho. O Atrocidades foi um trabalho que, na realidade, eram vinte.

DUCHA Havia uma liberdade muito grande. Lembro-me que o trabalho do Ronald não tinha nada a ver com serigrafia, e ele virava a noite revelando a tela dos outros. Um não perguntava para o outro como seria o trabalho.

RENATO O Ronald falou que não era uma igreja, mas era um trabalho voluntário, uma doação.

RONALD Doação de todos.

RENATO O artista individualista morreu naquela hora.

VOGLER Havia uma amizade e uma vontade de querer ver

aquele trabalho feito – não só o seu, mas o trabalho de todos, porque você se entusiasmava pelo trabalho dos outros, também. Havia o problema da escala; então não adiantava fazer apenas o seu trabalho, você tinha que ajudar o trabalho de todos, para aquele conjunto de potências seguir para a rua.

RONALD Havia uma ingenuidade, pois achávamos que não precisávamos nem de mídia. Todos sabiam que aquilo seria um fim.

RENATO Era uma utopia.

RONALD Era uma utopia que, na verdade, deu tão certo que ultrapassou a própria utopia, virou uma realidade. Uma realidade que não é.

FELIPE SCOVINO Existe um filme documentando o processo...

RONALD O mais engraçado é que tudo foi feito, impresso e organizado sem muito planejamento, e ninguém sabia que a ação se transformaria em filme.

VOGLER Chamei o Lula Carvalho para filmar a ação de colagem na rua. Expliquei do que se tratava o Atrocidades, ele concordou e apareceu com mais dois amigos – Renato Martins e Pedro Peregrino – e umas latas de 16mm. Tínhamos um esquema de cinema, que ninguém imaginava que pudesse acontecer. A filmagem foi feita com filme vencido, a luz era o farol do carro, enfim, uma linguagem experimental...

RONALD E havia uma incógnita: ninguém sabia como conseguiríamos editar e finalizar o filme. Se não fosse um prêmio que eles ganharam, não sei como seria. E depois conseguimos

a trilha sonora com o Pedro Luís, fizemos um lançamento com duas sessões lotadas no Odeon! Aí virou mito...

RENATO Sem o filme, vocês não teriam a dimensão pública do trabalho.

VOGLER Exatamente. Essa dimensão pública foi a exposição midiática – considerando que o filme já passou duas vezes na TV Brasil, em cadeia nacional, no Canal Brasil. Na época ele entrou em circuito, também. Ele passava antes do *Matrix*, em alguns cinemas de Recife.

FELIPE BARBOSA Não sei se vocês concordam, mas acho que o que determinou o Atrocidades como um grupo foi o convite para o Panorama da Arte Brasileira, em 2001. Os curadores já estavam convidando outros grupos, e aí convidaram o Atrocidades, que nem era um grupo! Então pensamos: se somos um grupo, o que faremos?

RONALD Mas isso também foi uma “forção” de barra.

VOGLER É preciso contar uma pequena história antes de chegarmos a esse convite. Havia um tapume na esquina da Joaquim Silva com a Mem de Sá [na Lapa, bairro do Rio de Janeiro], onde nós colocávamos o resto dos cartazes que não tinham sido utilizados. Era uma espécie de galeria permanente dos nossos cartazes. Enquanto houvesse cartaz, ele era afixado naquele lugar. E nós colocamos vários cartazes. Em 2001, o Ricardo Basbaum [um dos curadores daquele Panorama], que sempre passava por ali, viu os cartazes. Ele ficou interessado nos trabalhos e eu levei o filme para ele. Foi assim que o convite aconteceu. Ele nos convidou para fazermos uma intervenção no catálogo. Consegui uma van com a produção do

Panorama e fomos para São Paulo. Então foi a primeira vez que o trabalho se configurou como grupo, para além daquela produção dos cartazes.

FELIPE SCOVINO Quem foi para São Paulo?

VOGLER Eu, Guga, André Amaral, Felipe, Rosana Ricalde, Adriano Melhen, Geraldo Marcolini, Ericson Pires, Mac – que também tocava no Hapax – e Luis Andrade. Fizemos alguns cartazes, como foi o caso do Adriano, que era uma bula do antraz.

RENATO Havia autorização para colar em qualquer lugar?

VOGLER Não, colamos a maioria em tapumes. Havia alguns trabalhos na avenida Paulista, também. O André fez uma performance com uma roupa de bico de chupeta. Felipe tinha um trabalho no Ibirapuera. O Guga fez a performance coletiva *Coluna...*

RONALD Atrocidades foi um estopim, o início de tudo, antes mesmo de coletivo, da ideia de grupo, de trabalho coletivo, de interferência urbana, de qualquer coisa. Atrocidades vem como esse aglutinador, esse amálgama. Em determinado momento somos convidados para o Panorama como grupo. Algo que nem sabíamos ou percebíamos ou simplesmente queríamos. Penso que é o momento em que percebemos e nos vemos no trabalho do outro. Nisso, cria-se o prêmio Interferências Urbanas. E todo o grupo manda os seus trabalhos.

DUCHA Eu lembro bem desse trabalho que o Vogler citou no início, *Morro no Rio*. Ele foi um diferencial dentro de Santa Teresa porque [no evento Arte de Portas Abertas] os artistas sempre se inscreviam como ateliê para abrir à visitação. Uma pes-

soa entrava na sua casa. E nesse momento tornou-se diferente porque o trabalho foi para a rua. Tanto que no fim desse evento a organização quis saber “que negócio é esse de arte pública que vocês estão fazendo?”, “por que vocês não querem abrir o ateliê de vocês?”. Quiseram saber direitinho como era essa história de fazer arte sem o aparato de um profissional. E daí veio a ideia de fazer disso um prêmio. Tornaram-se eventos paralelos: o artista abria o ateliê e ao mesmo tempo trabalhos de intervenção pública estavam no espaço de Santa Teresa...

VOGLER E, por conta disso, houve essa aproximação com a organização do Arte de Portas Abertas. O formato do prêmio Interferências Urbanas foi feito numa reunião no Atelier 491. Foi um edital importante na época (o primeiro prêmio aconteceu em 2000). Nas três primeiras edições houve vários trabalhos excelentes (destaco o *Cristo vermelho*, do Ducha, que atentou para o público a dimensão do que estávamos construindo).

FELIPE BARBOSA E tinha assessoria de imprensa. Bem ou mal os trabalhos estavam num contexto semipúblico, porque como o trabalho acontecia junto com o Arte de Portas Abertas, havia uma visibilidade de mídia grande.

RONALD Eu acho legal o texto da Maria Flório no *Jornal do Brasil*. Foi a primeira pessoa que disse que foi no Rio de Janeiro que nasceu essa ideia de interferência urbana, e falou sobre como essa experiência influenciou a cena de São Paulo e do Recife, e também falou do próprio tema do Panorama de 2001.

RENATO Quem fez a curadoria do Panorama?

VOGLER Foram três curadores: Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e o Paulo Reis, de Curitiba. Essa curadoria já chamava a atenção

para os coletivos. Havia obras e/ou citações ao Alpendre, Torreão, Mico, Camelo... Penso que tenha sido a primeira publicação de grande circuito que tratou sinceramente desta história. Em 2002, Marisa Flórido fez uma curadoria dentro do Rumos Itaú Cultural sobre intervenção urbana, chamada *Sobre(a)ssaltos...*

FELIPE SCOVINO Se fizermos uma pequena história da arte pública no Brasil, há o Flávio de Carvalho, na década de 1930, realizando *Experiência n.º 2*, o Grupo Rex realizando o *happening Exposição não-exposição*, em 1967, e Antonio Manuel realizando *O corpo é a obra*, em 1970. Todos eles fizeram esses trabalhos à revelia de um sistema, de uma política de arte. Quando chegamos nos anos 2000, começa a haver uma institucionalização dessa prática que se chama interferência urbana, intervenção urbana, arte pública, seja o que for, com editais, bolsas, fomentos...

RONALD Discordo que eles fizeram à revelia. Eles tinham um propósito muito maior do que o nosso, político. Eles tinham uma resposta muito mais imediata de recursos e muito mais à revelia da proposição, em si.

VOGLER Não acho.

RONALD Você acha que não? Nós também tínhamos essa consciência?

VOGLER Acho esse papo de “institucional” irritante. Se você concorre ao edital, se a prefeitura gere o recurso que você paga enquanto imposto... A instituição é você. Quando na época se comentou: “Vocês deixaram de fazer o Zona Franca², que era

2 Evento que acontecia semanalmente na Fundação Progresso, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2001. Marcado pela radicalidade dos trabalhos

uma coisa feita ao Deus-dará, e começaram a ganhar dinheiro da Prefeitura para fazer o Alfândega. Que história é essa? Vocês não serão capturados pela instituição?” A instituição sou eu! A Prefeitura sou eu! Eu não vou deixar de receber dinheiro para trabalhar só porque vem de uma fonte institucional... Então eu acho que, na época, receber recurso do Interferências Urbanas não configurava uma institucionalização.

RONALD Hoje as coisas estão se institucionalizando mais. Estamos sendo obrigados a fazer mais projetos...

DUCHA E mesmo tendo o Choque de Ordem, que queria regulamentar o que acontece de arte na rua, nós dissemos que faríamos o que quiséssemos.

RONALD Exatamente. Nós não pedimos nenhuma autorização. Nem para o *Fogo cruzado* (2002) eu pedi autorização para incendiar os trilhos do bonde. Todos pensaram que sim, mas não houve.

FELIPE SCOVINO Sim, mas o fato é que hoje em dia você pode ganhar dinheiro sendo um artista que trabalha com intervenção urbana.

DUCHA Eu acho que você pode ter dinheiro para gastar no trabalho. Ganhar dinheiro até pode, se você num segundo momento vender o subproduto dele.

FELIPE SCOVINO O Interferências Urbanas é um exemplo disso.

apresentados, o Zona Franca era produzido pelos artistas Aimberê César, Adriano Melhen, Alexandre Vogler, Roosivelt Pinheiro e Guga Ferraz.

RONALD Eu não ganhei dinheiro.

DUCHA Ninguém ganhou dinheiro.

FELIPE SCOVINO Por exemplo, o último Interferências (realizado em 2008, com patrocínio da Oi Futuro), se eu não me engano, concedia R\$ 10.000 como prêmio. Minha questão não foi “você vai ganhar dinheiro com intervenção urbana”, mas “você vai ter o trabalho financiado por uma instituição, pelo Estado, por um edital para conceber uma obra que logo depois pode ser lida pelo Estado como crime, sujeira ou dano à ordem pública”. Toda aquela suposta aura de tomar de assalto a cidade se perde.

FELIPE BARBOSA A escala pública demanda um investimento diferente da escala privada, pelo simples fato do tamanho, sem contar a logística. Se você quiser realizar uma interferência, dependendo do tipo de trabalho, ela só acontecerá via financiamento, não há outra opção. O que não quer dizer que todo trabalho seja assim.

RONALD A verdade é que o Atrocidades serviu como escola para todo mundo. Hoje em dia torna-se mais fácil lidar com as adversidades que o circuito de arte impõe, depois de ter passado pelo Atrocidades Maravilhosas.

RENATO Na década de 1970, até o começo dos anos 1980, existia uma questão: o artista era contra o sistema, o sistema oprimia a sociedade. Como se apresenta essa situação hoje em dia? Quer dizer, como o artista se relaciona com o poder? Seja o poder econômico, institucional, político...

RONALD Acho que existe uma outra economia, independen-

te dessa, da galeria, do mercado de arte, que passa por uma pseudologiação maléfica e falsa entre artista e curador, artista e crítico, artista e *marchand*. Acho que a galeria com que nós mais nos divertimos é a A Gentil Carioca, porque ela tem um espírito que não é aquele de um vendedor de obra de arte austero. Nós não temos nada a ver com isso. Passamos longe dessa história e acho que conseguimos driblar esse sistema. Existe um mercado paralelo ao mercado que nos interessa muito mais. Estou falando um pouco do coletivo, apesar de Vogler e Felipe também trabalharem em galerias e o Ducha, não...

DUCHA Nessa diferença entre hoje e a produção artística dos anos 1970, o fato é que eles tinham algo muito claro para se voltar contra, e para nós é mais difícil... Lembro-me de uma exposição [*1ª Mostra Rio Arte Contemporânea*, em 2002] onde o Vogler fez uma pichação dentro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mediante um convite para expor o trabalho. Penso que é muito melhor estar dentro de uma instituição para falar o que você tem que falar do que ficar fora e brigar.

RONALD É melhor você entrar no sistema maquinal do que você ficar do lado de fora se esgoelando. Mas eu acho que todos nós, até por conta da própria formação, sabemos que ninguém é ingênuo de estar entrando num sistema, de colocar a cara a tapa...

DUCHA Fazemos concessões.

RONALD Exatamente.

VOGLER Porque você pode fazer um trabalho dentro da instituição e ter uma contundência.

FELIPE BARBOSA Se o trabalho é bom, não necessariamente a instituição estraga seu conteúdo.

RENATO Passados esses anos, qual a avaliação que vocês fazem do Atrocidades?

RONALD Foi uma coisa utópica, ingênua e...

VOGLER Penso que a crítica institucional é um problema da década de 1980, nos Estados Unidos, e que chegou com um atraso de uns 15, 20 anos no Brasil. Mas quando chega, ela vem um pouco mais amadurecida, ninguém foi à rua por se opor à galeria. Fomos até convidados depois para exposições, como *Caminhos do Contemporâneo 1952/2002*, no Paço Imperial (onde montamos uma locadora de vídeos do Atrocidades e afins, disponível para consulta em um videocassete). No mesmo ano [2002] fomos convidados para um festival de mídia táctica em São Paulo, na Casa das Rosas. Era um evento que aglutinava vários grupos que trabalhavam com o que depois veio a ser chamado de “artevismo”. Esse fenômeno das intervenções públicas e dos coletivos já tinha começado a acontecer em várias cidades...

FELIPE SCOVINO Vocês participaram desse evento na Casa das Rosas como Atrocidades Maravilhosas?

VOGLER Sim, também em forma de vídeos...

FELIPE SCOVINO Houve, então, três situações com o Atrocidades enquanto coletivo...

VOGLER Quatro. Contando com o tapume da Lapa.

DUCHA O que penso que é interessante nessa ideia de coletivo é que estar em conjunto é um exercício legal, porque quando você faz alguma coisa com alguém, você concede a liberdade para o outro fazer de maneira diferente de você, caso você fizesse sozinho. E nesse caso o Zona Franca também era expressivo por conta disso.

FELIPE BARBOSA O Zona Franca era uma continuação óbvia do Atrocidades. Alguns saíram, viajaram, mas muitos continuaram e outros foram agregados ou se agregando.

RONALD O Zona Franca é uma extensão, com certeza, do Atrocidades, desse exercício de doação. Cada um juntava o que tinha para fazer o evento. A entrada opcional era R\$ 1,99. Tinha gente que não pagava. E o que acontece? Esse exercício, o Zona Franca, foi uma grande escola. De todos os coletivos que eu já participei, o único sem compromisso foi o Zona Franca.

VOGLER Nós aguentamos produzir o Zona Franca durante um ano. Depois, ele começou a criar um perfil de apresentação que não era muito legal. Sempre a mesma coisa. Clima de sarau. Nesse momento todos desistiram, menos o Aimberé [César], que ainda aguentou mais dois meses.

RONALD Todo mundo pensa que foi um grupo organizadíssimo, mas na verdade foram vários amigos que se organizaram de maneira bem *nonsense*, ingênua, caótica. E acho que isso jamais aconteceria de novo. Aconteceria, mas de uma maneira muito mais desconfiada.

IMAGINÁRIO PERIFÉRICO

26.11.2009

Ateliê de Ronald Duarte

RIO DE JANEIRO



POSTER DE HÉLIO BRANCO

IMAGIN

CAMPO DO GRADIM FUTE



4 junho
2006
domingo
12h

*Show de bola antifutebol
e antiarte, 2006.*

NÁRIO PERIFÉRICO

SHOW DE BOLA
ANTIFUTEBOL E ANTIARTE

FUTEBOL CLUBE RUA VISCONDE DE ITAÚNA 545-fds GRADIM SÃO GONÇALO

Coletivo formado em 2002 e que atua em toda região metropolitana do Rio de Janeiro, concentrado-se na Baixada Fluminense e arredores. Segundo o blog do grupo, “a proposta dos integrantes do Imaginário Periférico coloca em questão o ‘Meio da Arte carioca’, discute se existe realmente um ponto geográfico determinante para que a arte contemporânea aconteça espontaneamente, amplia para a periferia o cenário da produção artística, atualmente centralizada e monopolizada por curadores, instituições e marchands.”¹ Pelo grupo, originalmente formado pelos artistas Deneir de Souza, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares, já atuaram mais de 400 artistas em seus eventos.

1 Cf. http://acervoperiferico.blogspot.com/2009_03_30_archive.html
Acesso em: 17.08.2010.

RENATO REZENDE Quantos anos tem o grupo?

RONALD DUARTE O Imaginário começa em 2002, mas em 1992 os seis [os fundadores Ronald Duarte, Roberto Tavares, Raimundo Rodrigues, Deneir Martins, Jorge Duarte e Julio Sekiguchi] se reúnem e comentam essa ideia de criar um grupo, no Centro Cultural de Nova Iguaçu. Eu, Tavares, Jorge e Julio éramos da Escola de Belas Artes [da Universidade Federal do Rio de Janeiro].

ROBERTO TAVARES Aqui, no ateliê do Ronald, nos reunimos para formatar esse projeto. Foi aqui também que criamos o nome. Mas lembro que, por conta do apoio da Petrobrás, o nome não era Imaginário Periférico, mas Periférico BR. Quando tivemos que retirar o “BR”, colocamos Imaginário Periférico.

RONALD A partir da inauguração de um centro cultural em

Nova Iguaçu, os fundadores do Imaginário Periférico começaram a conversar sobre a necessidade de levar o conhecimento da arte contemporânea e da discussão sobre arte, em geral, para a Baixada Fluminense. A ideia era conseguir um galpão, para que fossem montadas oficinas que pudessemos oferecer à comunidade, em geral. Queríamos ter o apoio da Prefeitura, do Estado, de instituições privadas. Então, fizemos um projeto...

ROBERTO ...que foi encaminhado para o edital da Petrobrás, em 2001.

RONALD Nós não somos contemplados, mas em 2002 o Tavares apresenta o mesmo projeto para o SESC. Conseguimos o apoio e fazemos três exposições: em Nova Iguaçu, Madureira e São João de Meriti. Ainda conseguimos uma extensão para Nova Friburgo. Naquele momento, o Imaginário ganhou uma visibilidade com a periferia. A partir daí, várias pessoas passam a querer se envolver com o projeto. É nesse momento de visibilidade que o Helio Branco entra no grupo. Ele estava terminando a faculdade de escultura...

HELIO BRANCO Foi antes. Entro no grupo em 2003, em um evento realizado na Central do Brasil.

RONALD Na sequência, Carlos Borges fez o contato com Friburgo, e ele nos levou para o SESC de lá. Fizemos em seguida o SESC Barra Mansa. Eu não participei em Barra Mansa e penso que Tavares também não.

ROBERTO A exposição em Nova Iguaçu foi importante por ser o lançamento do Periférico, e por ser o momento em que decidimos fazer uma exposição que tinha uma integração com a música. Daí a participação do Hapax.

RONALD O Hapax estava começando naquela época. Tinham se apresentado na Lapa e, mediante o nosso convite, seguiram para uma performance no SESC, na primeira exposição do Imaginário.

ROBERTO Essa exposição também contou com a participação do Jarbas Lopes, do Orlando Brasil e do Claudio Cambra.

RONALD Foi o momento em que o Imaginário começou a crescer. De seis integrantes foi para nove; de nove, quando chegou o Helio, foi para um número em que perdemos a noção. Hoje são mais de quatrocentos artistas inscritos.

ROBERTO Em cada localidade que nós fazíamos um evento ou uma exposição, artistas daquela região eram agregados. Havia essa proposta...

RONALD Essa inclusão. Era o único grupo “includente”. O grupo que não tem curadoria, nem conceito. O Helio pode explicar muito bem esse momento. Quando fomos para Paris, em 2005, ele falou em nome do grupo. Foi um discurso que retratou essa necessidade do grupo apenas funcionar enquanto grupo, de ter uma generosidade e um afeto. Passo a palavra para você, Helio.

HELIO Como esse conceito fechado, esse recorte de um grupo que pensa exclusivamente em um perfil, numa fisionomia para o grupo, não existe no Imaginário Periférico – uma vez que, pelo menos desde que eu integro o grupo, a “metodologia” acontece da seguinte forma: quem propõe alguma ação automaticamente se encarrega da produção, isto é, ele terá que articular a produção da exposição com seus conhecimentos e recursos, o que acaba reforçando os laços pessoais –, essa liga não vem acondi-

cionada num conceito estético ou em uma ideologia bem definida. Então os relacionamentos acabam se fundindo até mais do que a proposta estética ou essa tendência de querer pensar o Imaginário Periférico como uma ação política. Isso tudo passa pela questão do afeto. O prazer de estar naquele grupo ali transcende, por exemplo, a apresentação de um trabalho.

RENATO Quer dizer, prescinde até mesmo do objeto.

RONALD Sem dúvida.

HELIO Por exemplo, o Marcos Cardoso quer participar apenas estando presente, sem necessariamente produzir uma obra para o evento. Estar junto com aquele grupo é o propósito dele. Isso acaba destruindo uma forma competitiva, que fica sempre latente no meio das artes. Afinal de contas, como o funil é tão estreito e passa tão pouca gente, todos nós somos competitivos uns com os outros. Essa é a realidade. E acho que o Imaginário atropela isso, porque fazemos festa.

RONALD O Imaginário não acaricia egos. Quer dizer, é um grupo que não é ególatra, ou seja, o ego do artista passa longe. Porque todos “baixam a bola” quando estão no Imaginário Periférico, e todos ficam iguais, há uma tabula rasa. Ele é um grupo totalmente distinto de outros coletivos. O fato é que todos têm que conviver com os seus superegos. No Imaginário não há competitividade, mas doação de afeto. Às vezes determinado artista apresenta um trabalho péssimo, mas ninguém o atropela, pelo contrário: incentivamos para que ele melhore o seu grau de invenção. Todos dão palpite.

ROBERTO E há espaço para homenagens a artistas do próprio Imaginário, também. Isso aconteceu na exposição rea-

lizada há pouco tempo, no Espaço Imaginário, onde você fez uma homenagem ao Claudio Cambra.

RONALD E ao Timbuca, também.

ROBERTO Então os artistas homenageiam outros artistas.

RENATO Gostaria de comentar um aspecto, que é como o Imaginário exerce algo tão afetuoso, que me remete aos anos 1970 e ao fato de como o Rio de Janeiro respondeu à ditadura militar: a cidade respondeu com uma política da alegria. Dessa forma, lembro do Asdrúbal Trouxe o Trombone e do Nuvem Cigana. Nesse entendimento sobre o que significa o termo “política”, observamos que os coletivos de São Paulo são políticos *stricto sensu*.

RONALD Você está fazendo uma boa comparação, porque naquela época da ditadura militar artista tinha que ser meio inocente para não dizer que era político. Já o Imaginário Periférico é inocente, ou seja, ninguém tem engajamento político propriamente dito, e tampouco somos panfletários. Há uma certa ingenuidade, que é regida não pelo purismo, mas pelo *nonsense*. Somos naïf, no sentido que o Imaginário Periférico não rege pelo comprometimento político ou estético.

RENATO Retomando um aspecto que você disse há pouco, como um artista pode ajudar o outro no sentido da transformação do trabalho?

HELIO Eu tenho uma suspeita que, sobretudo as ações que ocorrem fora dos espaços artísticos, com aquele perfil aplicado, exigem do artista uma reorientação do seu trabalho. Em São Gonçalo, numa localidade conhecida como Campo do Gra-

dim Futebol Clube, durante uma ação que promovia o convite para que os artistas daquela cidade também participassem do evento, fui questionado por um fotógrafo local, que chegou com as suas fotografias emolduradas e me perguntou onde colocaria o trabalho dele. Eu respondi: “Temos toda a extensão da praia, alguns bares estão apoiando o evento. Você pode ficar à vontade.” Fui interpretado, pelos jornais locais, como se estivesse desrespeitando aquele trabalho, porque o fotógrafo se achou desrespeitado e não encontrou um aparato...

RONALD ...institucional.

RENATO Um suporte tradicional.

HELIO Penso que esta circunstância, se não for tomada equivocadamente, como foi por ele, pode fazer com que numa outra oportunidade o artista repense seu trabalho, de modo a incluir um certo desembaraço, uma certa agilidade, acrescentando um repertório. Eu acho que muitos artistas, principalmente os iniciantes, devotados a suportes mais convencionais, conseguem pensar esse tipo de oportunidade como benefício para o seu trabalho.

RONALD Foi com essas proposições fora do sistemão, do modelo tradicional, que todos conhecem, que nós ocupamos o Campo do Gradim, como o Helio relatou, a Praia das Pedrinhas [também em São Gonçalo] ou ainda o circo, em São João de Meriti. É que incluímos lugares que não são institucionalizados para arte contemporânea. Esse é um desafio enorme para todos os participantes, porque eles deixam de lado o quadro, saem do emoldurado tradicional para se adaptarem àquela proposta. Então isso já é uma maneira de discutir o que é uma proposição urbana. Inserimos dados contempo-

râneos dentro de um conceito que eles tinham de tradição, até porque, como o Helio disse, o artista espera por um cubo branco para pendurar o seu quadro. E de repente ele toma contato com a extensão de uma praia, alguns botecos e uns barcos velhos atracados. Como é que ele vai se virar? Então o Imaginário propõe desafios. No último MoLA [Mostra Livre de Artes], no Circo Voador, fomos convidados a participar, e pensamos coletivamente numa espécie de árvore. Só que a árvore virou uma aranha e todos penduraram os seus trabalhos ou o que quisessem na “aranha”.

HELIO Era um ninho de passarinho.

ROBERTO Erva de passarinho.

RONALD Apelidamos de erva de passarinho.

ROBERTO O que importava é que não havia uma situação individualista.

RENATO Não é uma ação política, mas é bem próximo.

RONALD Exatamente. É o político cidadão, não é o político partidário, consciente, panfletário, ativista. É uma política social...

RENATO ...de inclusão.

RONALD Sim.

RENATO O Rio de Janeiro é uma cidade, assim como todo o Brasil, de castas. Há a Zona Sul, que é culta, “antenada” e que supostamente consome arte contemporânea; e a Zona Norte,

que, sob um olhar preconceituoso, consome música brega ou cultura popular. O fato é que vocês “furam” essa ideia. Como isso acontece? Voltando ao início, como foi fecundar nos SESCs da Baixada uma discussão sobre arte contemporânea num lugar onde supostamente não haveria espaço para esse pensamento?

RONALD O apoio do SESC foi muito importante. Eles queriam aprender com quem estava fazendo. Com o SESC tivemos contato, por exemplo, com o trabalho singular do Fiúza, que era um letrista, tinha sido paraquedista, e apresentava uma obra exemplar. A mesma situação de surpresa aconteceu com o Luis Nelson. Eu expus o trabalho dele e todos perguntaram: “Cristina Canale? Luis Aquila?” E era o Luis Nelson. O trabalho exercia uma potência inimaginável, poderia ser confundido com a obra de um grande artista. É assim que se fura. É a força de um trabalho que surpreende críticos, público, professores de universidades.

HELIO Temos que refletir que existe uma série de carências, mas a principal talvez seja o afastamento presencial da produção. Muitos desses artistas não leem livro de arte nem assistem televisão. As exposições do Imaginário fora das instituições são as que mais me interessam. Penso que não devemos abrir mão desse território, mas mediarmos, pedirmos e negociarmos com mais volume.

RONALD A austeridade de um espaço público, ou de um espaço institucional, tem uma solenidade que não nos interessa. Pelo contrário, quanto mais à vontade, melhor, assim como foi no Campo do Gradim, no circo de São João de Meriti...

ROBERTO Você tinha uma lona para fazer o que bem entendesse!

RONALD As pessoas faziam performances...

ROBERTO É picadeiro, performance, algumas pessoas levaram violão...

RENATO E cria-se um espaço utópico. Um espaço onde tudo pode acontecer.

RONALD Tem duas histórias que eu queria contar: uma é ficção, mas é uma ficção boa, e a outra é sobre uma realidade. Esta é sobre um pesquisador, um historiador de arte que vem de Berlim atrás do Imaginário Periférico. Ele chega ao Brasil e se decepciona, porque descobre que o Imaginário não era nada daquilo que ele imaginava. Por conta do nome, “Imaginário Periférico”, ele imaginava que retiraria o nome da periferia, com uma pesquisa – como procurar pérola ou diamante na periferia – e ele encontrou um grupo totalmente desorganizado, que organizava uma exposição esdrúxula nas instituições. Ele nunca foi a um evento do Imaginário, por exemplo, como aquele – e aí entra a ficção – da fazenda São Bernardino. Esta é uma fazenda maravilhosa que fica em Tinguá, que hoje é tombado ecologicamente, conserva uma aleia de palmeiras, como aquela do Jardim Botânico. Este lugar foi residência imperial e incendiaram-no para acabar com o patrimônio...

ROBERTO ...saquearam tudo...

RONALD Saquearam. Só que, assim mesmo, conseguiram manter o patrimônio tombado, e hoje ainda continua uma briga entre a família para discutir se restauram ou não. E a proposta, fictícia, que foi para uma jornalista, era escrever sobre ecologia e turismo, falando de museus e de arte, que seriam dois motes para atrair turistas, assim como seria ecológica-

mente correto. E a ficção seria que a fazenda São Bernardino seria o museu do Imaginário Periférico. Ele seria reconstruído com as obras dos artistas da periferia, que não são aquelas obras ideais que o pesquisador alemão imaginava, e sim estas, do afeto, da relação... Fizemos um evento onde 130 pessoas foram para a Cinelândia levando seus trabalhos múltiplos, e cada um trocava com outro artista o seu trabalho. Esta foi uma proposição que o Jorge Duarte alavancou. Fizemos uma passeata da Cinelândia até a Funarte, uma multidão de artistas descomprometidos, sem aquela intenção ativista, fazendo um caminho poético. Um caminho do discurso poético.

HELIO Acho que o grupo é da ordem do prazer, pois é prazeroso estar ali com a galera.

ROBERTO Dessa vez sem som da lata, porque já houve essa poesia, mas em Pau Grande, com trabalhos produzidos com lata.

RONALD Que era *A tal lata*. Nós tínhamos um samba. Era um carnaval fora de época. Uma carnavália, uma micareta em Pau Grande, onde produzimos, inclusive, o *Fumacê do descarrego*.

ROBERTO O Jorge organizou oficinas, eles produziram os instrumentos.

RONALD Então tem, como você falou, indiretamente, ou melhor, diretamente, mas não dito, uma ação política e social mais eficaz e muito mais próxima do que qualquer instituição pública. Por isso que quando o SESC quer fazer algo “social” eles convidam o Imaginário, porque chama público, conclama o povo. Nós traçamos um vínculo de proximidade muito mais eficiente do que qualquer instituição, que chegará com a sua imposição, com o seu curador.

ROBERTO É autêntico.

RONALD É indireto.

HELIO Existem itens imprescindíveis nos eventos do Imaginário: transporte, almoço e cerveja. Isso faz parte da estrutura...

RONALD Sem dúvida. Houve uma reunião em Tinguá que agregou muitos de nós. Nos reunimos naquele evento porque o grupo começou a crescer e pensamos: o quê será o grupo? ONG? Sociedade civil sem fins lucrativos? Cooperativa? E até hoje não é nada. Isso que é o melhor do grupo. Eu nem sei quantos anos tem e não conseguimos nos institucionalizar.

ROBERTO E sempre com o pensamento de construirmos um núcleo na Baixada.

RONALD Sempre com a ideia de que, independente do espaço que nos for concedido, faremos um núcleo na Baixada, porque nossa intenção é que essa ideia seja passada de geração para geração.

ROBERTO Até já ensaiamos uma Campanha do Tijolo para a sede. Ela ocorreu na Cinelândia, tendo o trabalho do Deneir como estopim.

RONALD O trabalho do Deneir, no Troca Troca e Pechinchas. Um tijolinho, escrito: “Tijolo da sede do Imaginário Periférico”. Os seis fundadores já estão ficando cansados e estão passando o bastão. Nesse ínterim, apareceu o Helio, que organizou os eventos na Praia das Pedrinhas e no Campo do Gradim.

FELIPE SCOVINO Acredito que em algum momento, ou em vários momentos, vocês foram convidados a participar de um evento em uma galeria de arte comercial...

RONALD Sim, fizemos na Galeria 90 Arte Contemporânea [localizada no Rio de Janeiro].

FELIPE Como essa história aconteceu? Vocês ficaram confortáveis?

RONALD Foi engraçado. Inicialmente, fui contra. Não participei porque achava que não tinha nada a ver. Eu, Jorge, Tavares e Raimundo [Rodrigues] já vendíamos trabalhos a um valor superior àquele valor estabelecido pela galerista. Então você tinha que mandar um trabalhinho para atender ao valor que ela estabeleceu. E quando ela nivelou por baixo e pôs o valor do trabalho muito abaixo, eu decidi não participar, porque não compactuo com isso. Não é porque meu trabalho valha mais do que o do outro, mas é para não diminuir o valor de todos.

RENATO Não há mercado envolvido no processo do Imaginário?

RONALD Não tem mercado, mas sabemos que o Imaginário abre as portas para muitos artistas, até em situações que envolvem contatos com instituições.

ROBERTO Algo que precisa ser dito é que as ações do Imaginário beneficiam, em alguns casos, a infraestrutura local. Já assistimos prefeituras asfaltando ruas, capinando bairros, para que pudéssemos realizar um evento.

RONALD Destaco também que foi significativa a ação do Imaginário dentro do evento Nuit Blanche, em 2005, onde caminhamos por toda a cidade de Paris. Vários artistas do Imaginário foram para França e participaram de uma mesa sobre coletivos, organizada pela professora Maria Ivens, que leciona em Saint-Denis, Paris 8. Ela, ao contrário do alemão, veio ao Brasil e viu o Imaginário com os olhos do Imaginário. Para ter uma maior participação, fizemos máscaras das pessoas que não foram e colocamos em tamanho natural. Gostaria de comentar uma rápida história que aconteceu há pouco. Um amigo, artista e professor, levou dois alunos, que moram na Baixada, a uma vernissage. Os rapazes nunca tinham entrado numa galeria. Um deles ficou na porta, pensando se entrava ou não. E acabou não entrando. Fiquei comovido com essa visão e naquele momento pensei que esse era um dos legados do Imaginário.

ROBERTO Desmistificar a arte.

RONALD Exato. Tirar a virgindade, promover um sentimento no indivíduo de que ele perca mesmo o medo, o pudor. Daí também a inclusão do transporte nos eventos do Imaginário.

ROBERTO Lembro do que aconteceu na gare da Central do Brasil, com o trabalho do Deneir. Ele produziu obras com material da sucata da Central, da ferrovia...

RONALD É um trabalho altamente lúdico. O Deneir é animador cultural, um autodidata, não fez faculdade, mas é um aglutinador de pessoas. Ele as encanta com os seus objetos lúdicos populares. Ele faz parte do Imaginário. Seus trabalhos dialogam com o Bispo do Rosário, e com vários artistas que têm o ludismo como tema.

RENATO Em outro momento, o Ronald comentou sobre o fato de fazer do Periférico uma marca, uma indústria cultural. O que isso significa?

RONALD O Julio [Sekiguchi] teve uma ideia há pouco tempo. Possivelmente ele estava brincando. Ele disse que queria acabar com o Imaginário, porque estava cansado. Quando fiquei sabendo disso, fui perguntar a ele se era verdade, e ele confirmou. Então, tomei a decisão: antes que acabemos com o Imaginário, transformemos-no em uma indústria cultural. Fazemos o contrato social, todos serão sócios-fundadores, definimos um valor para cada um, criamos uma firma, pagamos imposto e teremos a marca Imaginário Periférico, para assim ter o aval do produto, seja lá qual for. Se acabarmos com o Imaginário, deverá existir alguém que responda pelo grupo, porque, por exemplo, quando houver um artista novo em Magé que quiser entrar para o Imaginário, ele deve procurar o Jorge ou o Deneir. Em São Gonçalo, o Helio, e por aí vai... Pensando nesse lugar do coletivo como ação individual, lembro-me que fomos chamados para uma reunião de coletivos, em Santa Teresa, organizada pelo Coro Coletivo. A ideia era fazer uma exposição com vários coletivos, mas o Imaginário não tinha tempo nem dinheiro para participar. Naquela época tínhamos por volta de 180 artistas. Nenhum artista do Periférico apresentou nada. Fizemos um cartaz com o nome de todos os artistas participantes e a inscrição: “Gentileza gera gentileza”.

ROBERTO Com aquela tipografia do Gentileza. E o cartaz era, no dia do evento, autenticado e assinado pelos periféricos.

RONALD Era o fetiche de um objeto, marcando a presença do grupo.

ROBERTO Eu fazia a performance do carimbador maluco. Autenticava o cartaz como obra de arte.

RENATO Então, a ideia se concretizou?

RONALD Não, essa ideia de propor o Imaginário como sociedade anônima não foi para a frente. Mas ao mesmo tempo estamos estabelecendo conexões e sedimentações em outros estados. O Jorge foi convidado para falar do Imaginário Periférico em Mato Grosso. O Brasil já nos conhece. O Lourival Cuquinha, do Recife, assim como vários artistas de outros estados, que já participaram do Imaginário, querem levar a ideia para outros territórios. Penso, assim como a Heloisa Buarque de Hollanda, que o Imaginário deveria ser um movimento nacional, e não do Rio de Janeiro. A vontade dela era publicar um livro exibindo a ideia da periferia como instância criativa, dentro da visão do Imaginário de um laço afetivo, sem o conceito curatorial do juízo de valor.

Com certeza se transformarmos o Imaginário Periférico numa marca, numa indústria e comércio, essas cooptações (com o poder público) serão bem mais difíceis e diferentes. Serão de outra ordem. Melhor do que acabar com o grupo é você industrializá-lo.

ROBERTO Mas acabar...

RONALD Eu também acho que não acaba. O Julio não quis se responsabilizar por nada que ele estava dizendo, que ele não era mais Periférico, que o Periférico agora era de quem continua com o Periférico, de quem quer carregar o Periférico.

GRUPO EMPRESA

15.12.2009

Hotel Golden Tulip Continental

RIO DE JANEIRO

MANUELA EICHNER





Itaçu
MAM-BA, Salvador, 2009

Coletivo de artistas e pesquisadores baseado em Goiânia e fundado em 2001. Suas ações e performances investigam as fronteiras entre corpo e práticas artísticas. Seus componentes atuais são Aishá Terumi, Babidu, João Angelini, Keith Richard, Mariana Marcassa, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala e Thiago Lemos. Já integraram o Grupo EmpreZa os artistas Fernando Peixoto, Bia Miranda, Alexandre Pereira e Fábio Tremonte.

RENATO REZENDE Quais são as questões do Grupo EmpreZa?

MARIANA MARCASSA Apontarei duas. Uma é o uso que fazemos de algumas experiências da história do Brasil, em como elas nos afetam e agem em nossos corpos. Isso é muito forte no EmpreZa. A começar pelo nome do grupo, EmpreZa, que se refere às Companhias de Jesus, que vieram ao Brasil para a catequização e colonização indígena. Companhia é também uma empresa. A nossa é com “z”, na intenção de fazer uso da ideia de empreendimento; intentar, levar a efeito, dar princípio. E o nome surgiu bem no início da formação do grupo. Quanto à nossa criação de gestos e ações, esse uso da história se dá por certo tipo de experiência corporal produzida por um Brasil colonial, escravocrata... Ou, então, por uma cultura mineradora, pecuarista, agrária. São questões que nem sempre estão colocadas diretamente. Refiro-me a certo tipo de experiência corporal que está envolvida nes-

tas histórias. Se posso dizer assim, um corpo-minerador, um corpo-vaca, um corpo-boi, um corpo-escravo... E todas as dores, o suor e o mau cheiro que o sofrimento destes corpos exalam e possam apresentar.

JOÃO ANGELINI Uma coisa que eu admiro muito – e que muitos do EmpreZa têm resistência em falar sobre – é o caráter regional que o EmpreZa tem.

MARIANA Não concordo.

JOÃO Mas é muito regional. Não é universal, essa coisa de universal não existe, as coisas são identificadas exatamente pelas suas especificidades. Quando fazemos um trabalho da natureza do que foi, por exemplo, o *Vila Rica*... Dá para ver que é do interior do Brasil. Pessoas que nem conheciam direito o Grupo EmpreZa, ao verem aquela estrutura do trabalho, suas estratégias e os elementos que estão ali tratados, podiam reconhecer sua origem.

FELIPE SCOVINO Mas há um deslocamento, uma passagem que parte de uma situação local. No *Vila Rica* há um atravessamento que dialoga com um espaço-tempo que não diz respeito necessariamente ao século XVIII, a um Brasil histórico, mas que cria um retrato do que acontece hoje em dia. E aí há uma transição do local ao global, sim.

JOÃO Um das discussões que houve em Belo Horizonte foi exatamente a respeito dessa questão: o que as estruturas dos instrumentos de trabalho dirão. Arrumaram a bandeja para botar o sangue, e uma das brigas que tivemos foi: não pode ser uma bandeja, tem de ser uma bacia de lavadeira de rio.

RENATO Que é uma coisa que faz uma referência ao contexto histórico local...

JOÃO Não acho que o EmpreZa tenha bandeira de Goiás, é diferente, nós não levantamos bandeira, “vamos ser regionais e defender nosso Goiás, a nossa brasilidade”, isso não existe, ninguém pensa nisso, mas a própria postura de espontaneidade de trabalhar com o que temos acesso, com o que vemos, já é algo muito forte do ponto de vista regional.

MARIANA Isso não é regionalismo.

JOÃO Mas tem um aspecto regional muito forte...

MARIANA O que percebo aí é o exercício das experiências que nos excitam a trabalhá-las, esse é o barato da arte. Propusemos-nos a trabalhar com arte, este é o nosso exercício, trabalhar com estas questões que nos batem o tempo todo, certo? E, sim, o EmpreZa tem uma relação forte com questões regionais, por conta de uma vida em Goiás, uma vida em Goiás Velho, uma vida no interior do Brasil. Mas não sei se diria regional ou universal. São questões que fazem parte de uma história que se atualiza hoje e nos constitui ainda hoje. Vamos pensar os elementos que existem na performance *Vila Rica*: é sangue, é pedra, é ouro, é o amassar com os pés as pedras, já entranhadas com sangue, dentro de uma bacia. Tem um uso histórico. Outra questão importante é que, geralmente, as performances do EmpreZa se propõem no embate com outras materialidades (pedra, corpo do outro *performer*, parede). Parece-me que as performances do EmpreZa buscam habitar uma tensão. Desejam atravessar a matéria, fodê-la, comê-la, furá-la... Habitar a tensão, criar a tensão, fazer da tensão um estado performático.

RENATO Regional, então, neste sentido: que faz uso dos símbolos de uma história, das metáforas e imagens, dos elementos locais.

FELIPE Uma história do Brasil, do seu passado, vamos dizer assim, mas que carrega algo que vemos até hoje.

RENATO Ou seja: na hora em que pensaram o trabalho, vocês não partiram de ideias conceituais puramente abstratas. Vocês partiram de alguma coisa que estava ao redor: o próprio corpo de vocês, a história local, as casas velhas, o minério...

MARIANA Creio que todos os trabalhos do Grupo EmpreZa são elaborados a partir deste lugar, o movimento vai da carne para o gesto. Nunca partimos de ideias conceituais puramente abstratas. Mas existem outros trabalhos que nascem de experiências muito menos claras do que essa. O *Vila Rica* ainda partiu de um pensamento-corpo mais organizado. Existem outras performances que surgem de experiências corporais fodidas, de um embate do corpo; de repente alguma pessoa, um de nós, sofre um acidente, e então se vê numa situação limite – e ali renasce. Acho que o Babidu é uma boa pessoa para falar sobre isso.

BABIDU Trabalhamos com aquilo a que temos acesso, com o que podemos fazer, e o mais barato é o corpo, né? Trabalhamos com aquilo com que podemos ser criativos. Dentro desse limite de valor, trabalhamos com bandagem, com esparadrapo, com escalpe, que são coisas sempre muito baratas. O mais custoso é ir ao local. É o que se torna mais caro, esta presença da pessoa.

FELIPE Há também o tema da instituição.

BABIDU Sim, esse é o caso do trabalho *Carma ideológico*, que surgiu como exercício de um grupo que se reunia. O EmpreZA nem era formado ainda. Passamos por um período de exercitação e pensamos – eu pensei, ninguém quis fazer dupla comigo no momento – nesse choque contra a instituição, brigar com a instituição. Lá em Goiás Velho eu fiz...

MARIANA A primeira vez foi na igreja.

RENATO O que você fez?

BABIDU Eu fiquei me jogando contra a parede...

RENATO Dentro da igreja?

MARIANA Não, fora.

BABIDU Tirei a roupa...

RENATO Totalmente nu?

BABIDU Totalmente nu, e fiquei batendo na parede da igreja.

FELIPE Com a igreja cheia?

BABIDU Não, com os espectadores da performance em volta.

RAFAEL ABDALA Mas isso fazia parte de um evento, o MAPA – Mostra de Arte Performática, que aconteceu em 2001 e 2002, na cidade de Goiás, conhecida por Goiás Velho, antiga capital do Estado.

RENATO Sabia-se que era uma performance.

MARIANA No caso do MAPA, sim. Mas houve outro momento, quando fizemos durante o *Rés-do-Chão / Açúcar Invertido*, em 2002. Edson Barrus [artista que coordenava os dois espaços citados] nos conheceu exatamente ali, com Babidu se jogando contra a coluna da Funarte e o segurança interditando a ação...

BABIDU Fiz na coluna da Funarte, no Rio de Janeiro. Estava dentro do Evento, só que o segurança não sabia o que eu estava fazendo na rua, ele não sabia que eu fazia parte desse evento. Aí ele me segurou pelo braço. Ele foi reclamar com o chefe dele e este quis me conhecer. O chefe dele, que era o curador principal do evento, tinha escolhido o *Rés-do-chão* para lá.

RENATO A mesma performance acontece em duas circunstâncias distintas? Uma dentro de um lugar institucionalizado, que tem uma proteção, como no caso da experiência feita em Goiás, e outra que acontece em qualquer lugar, como a que você fez no Rio? Em termos de ação, é o mesmo ato, mas com dois riscos diferentes, com dois públicos diferentes. O que o EmpreZa pretende com essa performance? Qual é a diferença entre elas?

JOÃO Eu acho que pensar a performance exatamente como sendo um ato de exceção, uma coisa que pode ser contaminada por tudo que está à volta, inclusive o fato de estar ou não anunciada como obra artística, ou o fato de ser feita de assalto, marginal, faz parte de um processo de alimentação. Acho legal o Babidu falar que ela surge de uma pesquisa. Ela surge dele como aluno, como participante de um grupo que está pesquisando performance. E a experimentação dessa mesma ação, em momentos diferentes, obviamente vai dar resultado em trabalhos diferentes. Tudo que está em volta contamina aquilo e carrega um significado. As pessoas que estarão em volta,

olhando, carregam aquilo. É exatamente esse processo de experimentar que o Grupo ainda se dispõe a fazer. Nós não ficamos, como muitos artistas fazem, reproduzindo um método que já viu que dá certo. Queremos experimentar, pesquisar e ver o que acontece. Inclusive é do nosso interesse reproduzir a mesma ação em momentos diferentes, em contextos políticos diferentes. E percebemos que são trabalhos diferentes.

RENATO E como vocês avaliam o resultado?

JOÃO São tramos diferentes: cada um é um. Apesar da ação ser semelhante.

RENATO E como vocês avaliam se deu certo? Se foi legal, se não foi...

RAFAEL Eu acho que não existe isso de dar certo ou não. A questão é se o trabalho se realiza ou não. Penso que as dimensões fundamentais da performance são: o corpo presente e o tempo, o espaço e o contexto em que acontece. Acho que trabalhando com estes quatro elementos se tem uma maneira mais prática de dimensionar o que é performance. Então, é claro que existe, em algumas realizações, uma distinção entre esses elementos. Às vezes o espaço pode ter uma importância maior, em outros trabalhos essa relevância pode ser o tempo em que a ação aconteceu, ou o contexto, e por aí vai. Isso transmite características diferentes para trabalhos que, *a priori*, são os mesmos, no sentido poético, mas na hora em que se realiza ele se torna diferente devido a um ou outro elemento, que se valoriza naquele contexto.

JOÃO As variações são mais do que estar institucionalizado ou não.

RAFAEL Claro.

JOÃO Inclusive dentro das instituições. O *Vila Rica*, por exemplo, apresentado dentro de uma fábrica de tecidos abandonada, em Belo Horizonte, num clima bem interior do Brasil, foi totalmente diferente da apresentação na Durex [que ocorreu em 2009, na cidade do Rio de Janeiro]. Nós comentamos depois que foi tão diferente.

RAFAEL Não era questão de se deu certo ou errado, foi diferente...

RENATO E em relação ao público, a resposta, vocês se preocupam com isso? Ou seja: o público nos entendeu ou o público não nos entendeu?

MARIANA Nós não nos preocupamos com isso. Entender ou não entender não é uma questão para nós. Creio que a preocupação aqui é realizar o trabalho na sua intensidade, de maneira que ele possa ecoar. Nos preocupamos com a força do trabalho, com o grau de seu grito... Que ele vibre nos corpos que ali estão.

BABIDU É mais para nós mesmos do que para o público, às vezes. Já fizemos o mesmo trabalho em lugares muito diferentes e específicos. No centro de Goiânia, por exemplo; no meio de um evento artístico de uma instituição; num bairro nobre de Goiânia. Nós víamos a reação das pessoas e às vezes ficávamos indignados.

KEITH RICHARD Na performance *Vila Rica* os performers estão tirando sangue por um longo tempo. O tempo faz ultrapassar aquele choque inicial, e de repente as pessoas podem

ter uma assimilação melhor daquele processo que se inicia um pouco depois do choque – porque se furar, sangrar, causa impacto. O Babidu faz a mesma coisa na performance *Opositivo*, na qual põe um escalpe e usa o sangue do pulso. Aqui ele se movimenta, gira o braço, jorrando sangue e manchando a parede como uma espécie de *action painting*, e é curto, dois ou três minutos. Então fica aquele impacto, e essa parte da beleza e da poética que está associada ao gesto entra em conflito com a leitura.

FELIPE Tem outra também, na qual vocês cortam os dedos...

PAULO VEIGA É o *Sangue bom*. Mas é um trabalho de fagia, de comer o sangue do outro. Porque tingimos o pão com o sangue dos dedos, depois tingimos a água que está nos copos, até ficar no tom de vinho. E aí são duas pessoas fazendo em lados opostos de uma mesa. Trocamos a comida e a bebida e cada um come e bebe o sangue do outro.

PAULO É um trabalho antropofágico.

RAFAEL Num primeiro momento, no primeiro lasco do dedo, na primeira ferida aberta, para começar a colher o sangue, há um choque, nos primeiros cinco minutos... Depois esse choque passa, e aí vem a interação.

KEITH Aí acontece um segundo choque: um comendo o sangue do outro. Aí muitos ficam indignados...

PAULO Na Europa, ativistas anti-AIDS nos acusaram de sermos egoístas, dizendo que estávamos prestando um desserviço às instituições e à campanha que existe para a prevenção da AIDS no mundo. Nós não queríamos nada disso...

Nada a ver. Mas em relação à compreensão do público, que você estava perguntando: uma vez, quando Nuno Ramos foi a Goiânia, eu fiz exatamente essa pergunta a ele. E ele me respondeu o seguinte: “Cara, o meu público são seis críticos com quem eu converso, são meus amigos. Converso com eles, mostro meus trabalhos, peço opinião, dialogo com eles... São eles o meu público. O público que vai à exposição e vê, eu não estou nem aí pra eles.” Essa foi a resposta do Nuno Ramos. Não é a nossa. Mas também não estamos muito preocupados com que o público “entenda”. Por que qual o nível de entendimento de arte que o público tem? Mas o que temos certeza é que trabalhamos conscientemente com ações poéticas, não são trabalhos malucos. Trabalhamos com institutos poéticos objetivamente pensados, e temos certeza que conseguimos sensibilizar o público. Se eles vão entender, exatamente, nós não sabemos, embora nem trabalhemos com metáforas muito complexas, metáforas que envolvem sangue, essas coisas, são muito diretas, né? Então, por exemplo, o conteúdo político e o comentário histórico do trabalho, o próprio nome denuncia: *Vila Rica*, por exemplo. Está claro, não precisa muito esforço mental.

JOÃO E há a questão de que, como processo artístico, não existe um texto que precisa ser compreendido por quem lê. O que há é uma troca de experiências, e as pessoas encontrarão uma proposta às vezes provocadora, ou não, sendo colocada por nós, e se relacionarão com ela a partir do conteúdo que elas trazem, a partir de sua própria perspectiva. Mais como admirador do Grupo Empreza do que como membro, para mim o mais importante é esse caráter de ser regional, de falar do próprio corpo, mais do que ficar restrito a questões de vanguarda artística, ou a questões filosófico-antropológicas do meio acadêmico. Pois o circuito das artes acaba ficando

preso a si mesmo, discursando sobre o umbigo: falarei aqui sobre o que me precedeu dentro das artes, e só quem tem acesso àquela literatura, ou àquele artista, pode compreender o trabalho. Nós não temos isso. Trabalhamos dentro de questões que estamos vivendo. E certamente por viver em Goiás, no centro do Brasil, por carregarmos essa carga regional, para nós não faz muito sentido falar de vanguarda artística, histórica, ou de questões de reflexão filosófica.

PAULO No final, tudo isso entra de carona. Agora, sobre a questão do impacto, do choque, queremos dizer que, amiúde, também somos mal compreendidos. Não trabalhamos para chocar. Gostamos sim de matérias fortes, fortes no que tange ao seu conteúdo simbólico e às suas possibilidades poéticas. E gostamos de uma gestualidade forte, também. Então gostamos dessa riqueza. Não somos ingênuos, sabemos que quando combinamos isso, essa alquimia, ela pode provocar um choque no público. Mas essa não é a finalidade do trabalho. Não somos masoquistas, ninguém gosta de se furar, de se cortar. Não sentimos prazer com isso. Nos submetemos a isso por finalidades estéticas e poéticas. As pessoas perguntam: “E a dor? Vocês se submetem à dor, isso é muito apelativo!” Mas se submeter à dor é uma atitude absolutamente contemporânea. Há pessoas colocando prótese de silicone em tudo quanto é parte, se espetando e se tatuando em todos os lugares possíveis, quer dizer: todo mundo hoje se submete à dor em função de uma atitude aparentemente simbólica. Então também fazemos esse comentário sobre a dor contemporânea. Submetemo-nos à contemporaneidade com finalidades estéticas e poéticas. Isto não é gratuito.

FELIPE As primeiras ações, se é que se pode chamar de ações, do Empreza, foram assaltos às vernissages. Eu queria

entender como se deu esse caminhar ou essa transição entre os assaltos a vernissages e esse começo de uma inserção do Empreza em salões, em eventos mais ligados ao circuito de artes, finalmente chegando ao Rumos (Itaú Cultural, 2009), que é um grande panorama das artes no Brasil ou dos grupos emergentes de artes visuais. Para mim, a princípio, isso parece ser uma contradição.

JOÃO Como você sai da marginalidade...

FELIPE Para a institucionalização.

MARIANA Não saímos de uma coisa para entrar em outra. Trabalhamos com os espaços que nos interessam, enviando projetos ou através de convites. Não paramos de trabalhar com iniciativas independentes, continuamos com tais parcerias. O que houve, de fato, foi a inserção no circuito institucional. O que tem nos proporcionado bastante crescimento. Falo isso no sentido de que é difícil aprender a lidar com as instituições. Creio que esse é o nosso maior desafio ultimamente: desenvolver certo tipo de consciência em relação ao nosso próprio trabalho, a ponto de saber o que é ou não negociável. E se vale a pena ou não trabalharmos com esta ou aquela instituição, e segundo os nossos interesses, nossos termos.

PAULO Nunca houve uma restrição marginal à nossa equação. Atuávamos na marginalidade porque era o espaço que tínhamos. Gostamos dos museus, das situações. Por outro lado – ligado ao institucional – o Grupo surgiu através de uma iniciativa que a Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) promoveu, que foram dois encontros de performance numa cidade histórica do nosso

estado, que é Goiás Velho. Os encontros se chamavam MAPA e foi lá que nós, individualmente, porque ainda não existíamos exatamente enquanto grupo, mostramos nossos trabalhos e vimos que havia um diálogo entre nós, entre nossos trabalhos. E a partir daí montamos um grupo de estudos que acabou se tornando um grupo de ações, também.

MARIANA Mas o grupo de estudos já existia. Nós nos reuníamos, estudávamos, havia uma prática de um grupo que estava em formação. Foi tudo junto.

PAULO Sim, não estou falando da coisa de uma forma cronológica, isso tudo aconteceu mais ou menos num mesmo momento. Então a marginalidade e a oficialidade também ocorreram num mesmo momento e foram caminhando de forma paralela. Houve épocas em que nos agremiávamos com outros coletivos que tinham uma posição anti-institucional muito mais aferrada e muito mais ideológica do que a nossa. Não é o nosso caso. Achamos isso meio futurista, meio antigo, sabe? Meio início do século XX. Nossa compreensão hoje é bem mais aberta, bem mais, digamos assim, ecumênica.

JOÃO E conseguimos também alguns recursos institucionais oficiais para participarmos de eventos.

PAULO Isso foi extremamente importante no começo. Nos apresentamos em São Paulo, algumas vezes no Rio. Nessa época eu já era professor da FAV, os outros membros do Grupo eram alunos, e desta forma nós conseguimos importantíssimos financiamentos através da universidade. Todos os meninos conseguiram passagens, diárias... A marginalidade sempre andou de braços dados com a oficialidade, no nosso caso, e achamos isso bacana, também.

JOÃO Você viabilizou muita coisa marginal via um dado institucional.

MARIANA Todas as vezes que nós viemos ao Rio – e viemos muitas vezes – e também à Casa da Grazi¹, em São Paulo, fomos financiados pela Universidade Federal de Goiás. Ela nos oferecia as passagens terrestres.

RENATO Vocês se sentem isolados em Goiânia? E em relação ao eixo Rio–São Paulo?

JOÃO Eu sou de Brasília, mas existe uma diferença óbvia entre a projeção e a visualização do que é feito no eixo Rio–São Paulo e o que é feito fora desse eixo.

RENATO Em Goiânia há um diálogo interessante com galerias, curadores? Como vocês se sentem dialogando na cidade de vocês?

PAULO O Grupo não está hoje apenas em Goiânia. Temos o João em Brasília, a Mariana em São Paulo... Houve época em que tínhamos integrantes no Amapá... Está meio descentralizado, e cada lugar tem uma realidade. A maioria do Grupo ainda mora em Goiânia, onde não temos muito espaço oficial para trabalhar. Existe na cidade o Museu de Arte Contemporânea, tem algumas galerias...

1 No início dos anos 2000, Graziela Kunsch abriu a casa onde mora, em São paulo, como residência pública (Casa da Grazi), abrigando exposições e coletivos de todo o Brasil e proporcionando uma rede de trabalho e experimentação.

MARIANA Não há muito diálogo.

PAULO Não há muita troca naquele lugar, e aí dialogamos mais com o Brasil. Mas não nos furtamos de nos apresentar e desenvolvermos projetos em Goiânia.

FELIPE Vocês tiveram algum projeto no – nem sei se existe mais esse salão – Salão Flamboyant?

JOÃO Não existe mais.

PAULO Mas você sabe que casa de ferreiro, espeto de pau, não é?

FELIPE Mas vocês tentaram, não é?

PAULO Tentamos, de várias maneiras.

FELIPE Vocês podem dizer alguns dos projetos que vocês mandaram? Estou curioso.

PAULO Mandamos vários tipos de projetos. Mandamos projetos de performances, vídeos... Nunca fomos selecionados. É interessante, pois ao mesmo tempo nós éramos chamados para projetos maiores do que aquele Salão. Mas o Salão não selecionava. Era muita marmelada mesmo, eu acho.

RENATO Tem outros artistas com quem dialogam, em Goiânia?

PAULO Geralmente artistas jovens. Os artistas do *establishment*... Não sei, acho que eles se sentem um pouco ameaçados...

RENATO E como vocês fazem o trabalho? Vocês têm o trabalho no EmpreZa e cada um tem um trabalho individual, também?

JOÃO Eu tenho, mas eu já tinha um trabalho antes, e aí fui convidado para entrar no EmpreZa.

MARIANA Eu não tenho um trabalho individual.

RENATO Nem quer ter?

MARIANA Nossos trabalhos individuais estão mais ligados à produção de sustentabilidade, de sobrevivência, para pagar conta, e o tesão da produção artística está no grupo.

PAULO Ou produção intelectual: mestrados, pós-graduações, TV, essas produções todas. A história do João tem que ser explicada. O João não é exatamente um *performer*; no Grupo ele cuida do suporte técnico. Ele é o nosso especialista...

MARIANA João colabora na construção dos trabalhos em todas as etapas, discute, elabora, manipula as tecnologias... Apenas não entra em ação enquanto *performer*.²

PAULO Mas como é um artista, ele dá vazão a sua expressão artística com a produção de vídeos.

JOÃO Para mim o EmpreZa foi um salvador, mesmo. Para minha particularidade, para minha produção. Desde 2007 eu não tinha feito mais nada. A postura do Grupo em relação ao seu

2 Até a data da entrevista João não realizava performances, mas pouco a pouco foi se abrindo aos trabalhos do EmpreZa. No final de junho de 2010, realizou a performance *Vila Rica*.

produto poético, a postura que temos em relação ao que o Grupo faz, me reativou a fazer minhas coisas, também. Obviamente eu fui contaminado de uma maneira sem volta pela postura do Grupo, pelas questões que trabalhamos. Então, fica complicado separar meu trabalho individual do trabalho do Grupo.

RENATO Eu queria saber se isso é verdade para todos. Grande parte de vocês se encontrou na universidade. Paulo já estava lá. Quer dizer: um acolheu ao outro, nesse sentido. Como é isso? Vocês seriam artistas sem essa união do EmpreZa?

MARIANA Vou responder por mim: eu tenho muita dificuldade de trabalhar só. Agora que estou morando em São Paulo, sem o EmpreZa...

RENATO Você arranjou outro coletivo?

MARIANA Sim.

JOÃO O EmpreZa é meio corno. Nossa mulher tem outro.

RAFAEL Tem uma coisa que discutimos bastante, que é interessante pensar. Nós surgimos em Goiânia, dentro de todas essas particularidades de acesso e diálogo ali dentro... Partindo dessa origem, como conseguimos coordenar e de repente estar onde estamos agora? Talvez por sermos um coletivo, talvez não, mas precisamos afirmar isso: a potência de imagem que conseguimos construir e, principalmente, o modo como nós abordamos o performático. Eu considero estes elementos o motor que permitiu o Grupo avançar e romper fronteiras, afrouxar as amarras das dificuldades de acesso de Goiânia... Eu acho que construir coletivamente potencializa as ações. Sinto que todos podem ter um pouco de segurança

ao trabalhar em grupo. Eu entrei no grupo há pouco tempo, não tinha uma produção antes disso, mas compreender essa amarração coletiva do EmpreZa faz os trabalhos ficarem tão potentes, que eu digo: “Nossa!” Às vezes surge na minha cabeça fazer algo em paralelo ou buscar outra investigação, mas aí é como sair para o nada, uma espécie de selva, por mais ingênuo que pareça pensar assim.

MARIANA Só vou agregar uma coisa ao que o Rafael falou: acredito que o trabalho em coletivo se potencializa, e é por isso que estamos juntos, há essa força do coletivo. Mas eu sinto que essa mobilidade que o EmpreZa vem conseguindo não é uma questão só do EmpreZa. Isso tem a ver com o próprio contexto atual das artes visuais no Brasil e no mundo.

BABIDU Nós surgimos numa época em que apareceram vários coletivos, também. Numa época em que nos encontramos na universidade. Deu certo, conseguimos, e as portas se abriram para todos esses coletivos.

KEITH Um ponto importante. Temos a consciência, desde o começo do nosso trabalho coletivo, de que a partir do momento que você escolhe trabalhar com outros indivíduos, no curso de um processo artístico e social, você entra em choque com um sistema que está armado para receber indivíduos. Temos consciência de que o circuito não é articulado para receber isso. E tentamos, seja em conflitos, ou em negociações. Entre nós deverá haver essa negociação constante, para que consigamos nos manter juntos e para que cada um não siga o seu rumo. No começo essa tensão era muito mais forte. Quando todo mundo olha para o outro e vê a potencialidade individual, é difícil chegar ao ponto de união que sabemos que temos hoje. Então, no começo, nos olhávamos e cada um tinha a sua ideia, queria

afirmar e projetar aquilo. Até criarmos essa unidade dentro do grupo, até um se projetar no outro e todos se unirem e até termos mais coesão, demorou.

RENATO Como surgem as ideias? Como vocês negociam?

JOÃO Às vezes a ideia surge de uma pessoa, que, de certa maneira, a doa para o grupo, e a partir deste instante ela pertence ao Grupo. Obviamente nós faremos as lapidações e transferências que vão torná-la de fato algo coautoral. Às vezes nos reunimos para “laborar”, e desse processo surgem produtos.

FELIPE Mas existe o fato de alguém fazer uma performance e o grupo não ter concordado com aquilo?

TODOS Existe.

JOÃO Mas às vezes uma pessoa também vence. Às vezes aquilo é tão importante para ela que cabe.

RENATO Acontecem negociações?

JOÃO Sim. Mas mais do que você reconhecer o seu trabalho, de você abrir mão daquilo que você criou, daquilo que você está trabalhando, em favor do coletivo, o maior desafio, para mim, é você se sentir representado no trabalho que o outro fez e propôs. Às vezes as negociações são institucionais. E você ter essa maturidade é complicado.

PAULO Esse dado talvez seja o verdadeiro aspecto ideológico da nossa atuação. Não temos uma ideologia anti-institucional, não temos nada. Mas temos um pensamento forte anti-isolamento da criação artística, que é praticamente uma das caracte-

terísticas da criação artística, a solidão do artista. Quando o artista socializa e mostra a criação dele para o público, é um momento de generosidade, mas a criação artística é profundamente egoísta. E o meio artístico é uma selva. O circuito artístico é cobra engolindo cobra. Mesmo em um lugar provinciano e pequeno como Goiânia, vemos essa dinâmica de um dar rasteira no outro, um engolir o outro, da vaidade de um falar mais alto que a vaidade do outro. Então quando criamos uma agremiação, nós não assinamos obras. Esta é sempre assinada pelo Grupo. Mesmo que o trabalho tenha sido sugerido pelo Keith e venha prontinho, ele perde o direito de assinar esse trabalho, a assinatura passa a ser coletiva. Então há esse espírito de doação, de negociação; essa maleabilidade que você precisa ter para juntar tantas cabeças diferentes. E estamos há quase dez anos juntos. É um exercício muito bacana dentro da arte. É diferente, mesmo em acampamentos históricos, como, por exemplo, o Fluxus, na década de 1960. Este era um acampamento, um grupo, mas no final cada um assinava o seu trabalho. O Beuys assinava o trabalho dele. Então você abrir mão de assinar o seu trabalho é algo relevante.

MARIANA Eu só tenho dúvidas de até que ponto a minha proposta é realmente minha. Talvez o que eu venha a propor ao Grupo seja algo que estava de alguma forma presente no Grupo E, no entanto, foi por mim que a proposta pôde ser dita, falada, iniciada... Creio que um processo de criação coletiva conta com este grau de contaminação.

PAULO A disputa de diferenças está em encontrar as coincidências; na verdade, as tangências.

JOÃO Você discute o que é o autoral, porque na verdade a coisa vem muito mais através de você do que como qualificada como

uma criação sua. E há todo aquele ambiente em que você está inserido: seu pai, seus amigos, sua escola, autores ou até coautores daquilo que você está dizendo que é criação sua. Quando você está num coletivo, e tem conversas como essa, que estamos tendo, elas se transformam em um combustível para aquela criação. Por mais que eu chegue como proponente daquilo, ela é uma criação de fato coletiva, que veio através de mim.

RAFAEL Eu queria dar um exemplo recente em que isso aconteceu; e depois negociamos. Produzimos um vídeo, e quem realmente passou a noite em claro e desenvolveu o trabalho foram eu, a Aishá Terumi, o Thiago Lemos – que não está aqui – e o Shima, que estava conosco, mas não é do Grupo. Fizemos dois vídeos em uma madrugada. E depois assinamos o vídeo, inscrevemos o mesmo no Festcine Goiânia e ganhamos um prêmio. Mas éramos eu, a Aishá e o Lemos, nós três, que éramos do EmpreZa, juntamente com o Shima. Num primeiro momento, no isolamento daquela noite, pensamos que não, éramos nós quatro, num corpo coletivo independente. Só então, pensando bem, nós três concluímos que já tínhamos nos contaminado e que as inflexões do Grupo EmpreZa já nos atravessavam. Então, refletindo melhor e discutindo depois com o grupo, chegamos ao entendimento que o vídeo era do grupo EmpreZa, também. É do Grupo EmpreZa e do Shima. Eu, a Aishá e o Lemos não criamos nada, nós manipulamos as coisas que exercitamos dentro das pesquisas com o EmpreZa. Então de repente bateu o estalo e caiu a ficha: na verdade, nós apenas canalizamos aquilo que já é construído, o que já tinha sido construído coletivamente. Então eu tive uma noção do quanto poeticamente nós temos como referência.

RENATO A questão de identidade é algo complexo. Por exemplo: a Mariana atua em dois coletivos. Como você vai lidar com isso?

MARIANA Estou lidando. Percebo que venho tendo o seguinte movimento: ora estou mais dedicada ao Grupo EmpreZa e envolvida com as questões que surgem deste coletivo, ora estou mais envolvida com o EIA, em São Paulo. Não me lembro de conseguir a mesma intensidade de envolvimento com os dois ao mesmo tempo. Varia conforme aquilo que me evoca, e isso é bem gostoso, me sinto mais livre, neste trânsito arrastado as experiências de um para o outro. Cresço com isso.

BABIDU Mas eu só queria levantar, nesse sentido, que os testemunhos do Rafael e da Aishá são importantes, porque eles são membros, estão acompanhando o trabalho. Trabalhamos bastante e eles são os mais recentes dentro do Grupo, e durante um bom tempo eles foram parte do nosso público. E agora são membros, então eles podem dar esse testemunho duplo, de como é estar fora e como é estar dentro, como é essa passagem.

RAFAEL Eu gosto do conceito de criador e criatura. Aqui há uma criatura de várias cabeças, que quando é cortada nasce outra. Eu e a Aishá, quando entramos, junto com o Lemos e o João – num momento em que o grupo tinha sido selecionado para o Rumos –, o EmpreZa era um corpo que já existia, já era uma criatura. Foi muito mais fácil assimilar o corpo dessa criatura do que me assumir como uma de suas cabeças, no início parece alienante por termos que nos concentrar bastante nessa assimilação. Só agora estou começando a trazer as minhas coisas para o Grupo, entendendo-me como uma cabeça nesse corpo.

RENATO Aishá não falou nada ainda...

AISHÁ TERUMI Estou me poupando...

RENATO Por quê?

AISHÁ Talvez receio de me emocionar, porque tem várias questões que estão sendo colocadas que realmente... Concordo que as coisas são como são, mas meu posicionamento perante elas...

RENATO Você é nova, também.

AISHÁ Sou, eu entrei junto com essa nova leva.

RENATO Mas você se identificou com o trabalho.

AISHÁ Quando eu comecei a produzir, ainda estava na Faculdade de Artes Visuais, fazendo a graduação. Quando eu comecei a pegar mais sério em produção, rolou o convite para entrar no EmpreZa.

RENATO E como acontece o convite para entrar no EmpreZa?

JOÃO O meu foi um golpe.

RENATO O que é? Afinidade pessoal, o trabalho...?

PAULO Não temos um processo de seleção. É identificação e aproximação. No caso do João, já havia uma parceria com ele. Com o Thiago Lemos já havia uma parceria. A Aishá já tinha trabalhado conosco numa exposição como monitora. O Rafael era mais ou menos da galera.

MARIANA Essas coisas são movimentos que, quando nos damos conta, já aconteceram. O fato é que sucederam alguns ocorridos e desentendimentos. Integrantes do EmpreZa re-

solveram sair. Com isso, o Grupo se tornou mais aberto, sentimos a necessidade de abrir para outros integrantes, novos ares, novas composições. E, ao mesmo tempo, como disse Paulo, Rafael, Aishá, Thiago e João vinham num movimento de aproximação para com o Grupo.

PAULO Essa adaptação pode acontecer e pode não acontecer. O Grupo não é fechado. Aceitamos a entrada de novas pessoas, desde que ela chegue com vontade, com veia poética. Agora estamos semifechados, porque temos oito membros e um grupo muito numeroso é difícil de se deslocar, viajar. Mas já houve casos de pessoas que chegaram, participaram de três reuniões, e desistiram. E tem aqueles que chegam e já pegam a veia, como é o caso desses mais novos.

JOÃO O Grupo também trabalha com convites para uma ação específica. Há vários amigos nossos que chamamos para uma ação, se precisamos de alguém para dar sangue ou para completar uma mesa.

KEITH Aceitamos estagiários no EmpreZa [*brincando*].

RENATO O EmpreZa pode funcionar sem vocês? Ter, daqui a dez anos, outras pessoas?

PAULO Pensamos que o ideal para o nosso grupo seria que na hora em que fôssemos envelhecendo, nos aposentássemos, a franquia continuasse. É o nosso ideal.

RENATO O Ronald [Duarte] falou a mesma coisa, em relação ao Imaginário Periférico.

PAULO É o nosso ideal, não sabemos se é possível. Seria

interessante daqui a 20, 30 anos, que fôssemos saindo e novas pessoas fossem entrando.

JOÃO Do grupo original só há três pessoas. O Grupo passou uns quatro meses só com três pessoas. Aí um reclamava do outro...

RENATO Vocês se reúnem em que dias?

PAULO Todos os domingos. Geralmente na minha casa, ou na casa do Babidu. Esses domingos, antes de mais nada, consideramos como encontros de amigos. Bebemos café, fumamos, conversamos um monte de bobagens...

RENATO Vocês falam da vida uns dos outros?

PAULO Sim, fazemos fofoca, falamos mal de todo mundo. E no meio disso promovemos os *brainstorms*, as nossas discussões coletivas, onde apuramos as ideias de performance que temos. Então é uma estrutura aberta, são amigos conversando e apurando propostas.

RENATO Percebo um prazer muito grande nisso.

PAULO É uma delícia, muito melhor do que aquele artista sozinho, trancado no ateliê, sofrendo em cima da obra. Então você exercita algo muito bacana, e que na arte não é muito comum: você tem uma ideia que você acha genial. O artista isolado se acha tão genial que ele não aceita palpite nenhum na ideia dele. Num coletivo, você tem a sua ideia genial e imediatamente aceita que o outro não vai achar tão genial assim. E que vai dar pitaco.

FELIPE É uma relação de casamento.

PAULO Usamos uma metáfora, que é a seguinte: quem tem uma ideia, coloca-a na roda. A ideia apanha bastante. Se ela continuar viva depois da surra, ela é boa.

KEITH Tem um agravante, como você falou: parece um casamento, mesmo. Principalmente no nosso trabalho. Não sei dos outros coletivos, mas no nosso caso o eixo de trabalho é o corpo. Esse contato íntimo e essa doação do corpo que fazemos para os nossos trabalhos acabam se tornando um comprometimento por parte de todos. Porque ou você propõe alguma coisa para o outro fazer, ou você se propõe a fazer e os outros têm que cuidar de você, para que não extrapole o limite. Isso tudo gera uma relação parecida com um casamento, um compromisso onde deve haver confiança. Não é só um momento de discussão de ideias e trabalhos, ou de uma questão objetiva. Extrapola-se isso.

FELIPE Vocês já chegaram a ser presos, processados?

MARIANA Não.

KEITH Esperamos que um dia...



FRENTE 3 DE FEVEREIRO

15.02.2010

Conjunto Residencial
Prefeito Mendes de Moraes
[Conhecido como Pedregulho]
RIO DE JANEIRO

CRISTINA RIBAS





Frente 3 de Fevereiro:
Haiti é aqui
Carnaval do Rio de Janeiro, 2010

Coletivo baseado em São Paulo que teve como mote de surgimento o assassinato de Flávio Ferreira Sant'Ana no dia 3 de fevereiro de 2004 pela polícia do Estado de São Paulo. Segundo o manifesto do coletivo, “este crime horrendo não só demonstra a violência policial, como explicita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista incutido na definição de quem é ou não suspeito.” O Frente notabiliza-se por ações e reflexões sobre a questão do racismo no Brasil e “a profunda cisão que existe entre os direitos individuais e a realidade do dia-a-dia.”¹ Fazem parte do coletivo: Achilles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoi Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D'Alva, Sato e Will Robson.

¹ Cf. <http://www.frente3defevereiro.com.br/> Acesso em: 17 ago. 2010.

FELIPE SCOVINO Nessa primeira pergunta vou retomar algo que vocês não tiveram tempo de expor no dia do debate [sobre o projeto Pedregulho, no MAM/RJ]. Como vocês veem a articulação entre arte e política? De que maneira vocês esperam que elas se confundam ou se afastem, ou mesmo corram em paralelo? Qual é o ponto de vista de vocês a respeito da esfera política no trabalho do coletivo Frente 3 de Fevereiro?

DANIEL LIMA Eu acho que o primeiro ponto que podemos, só como introdução, colocar, é que essa entrevista está sendo feita com três membros da Frente 3 de Fevereiro, e a Frente 3 de Fevereiro não terá um discurso uníssono sobre isso. O que ouviremos são posicionamentos de cada um dos membros. O que, obviamente, tem uma relação com trabalharmos juntos e termos um posicionamento interligado. Penso que toda arte é política. Toda arte é política no sentido de que toda arte tem um posicionamento em relação ao seu contexto, seja de

continuidade, seja de ruptura. E neste sentido esse rótulo, “arte política”, não nos serve muito. Porque, afinal, termina nos retirando de um ambiente, dentro da discussão artística, como se tivessem os que trabalham com política e os que não trabalham com política, mas isso não existe. O que existe são os que não abordam ou não trazem o contexto como discussão em primeiro plano para o seu trabalho. Mas, obviamente, isso é político. A consideração que a Paola [Berenstein Jacques] colocou naquele debate era de que a arte política só existe a partir do momento em que o trabalho tem um teor de transformação, em que tem a capacidade de transformar a sua realidade. Mas os trabalhos que não transformam, ou seja, que trabalham no sentido de conservar as coisas como estão, também são uma forma de política. E podemos citar mil exemplos, dentro de um universo pop, dentro de um universo das artes plásticas, dentro da arquitetura, de trabalhos que reforçam o *status quo*, que reforçam a ideia do que já está estabelecido.

FERNANDO ALABÊ Como ele disse, são opiniões de três membros, cada um com a sua. Penso que é um tanto ingênuo falar que não existe política em arte. Sempre que você propor alguma coisa, você está propondo um discurso. E dentro do trabalho da Frente, é signo em cima de signo, embasado num discurso, num discurso teórico, de cotidiano e tudo o mais, e isso se constitui em uma proposta.

RENATO REZENDE Essa postura está claríssima, e eu concordo com ela, já havia concordado naquele debate. Mas gostaria de entender: o que uniu vocês? Qual a intenção, já que cada um tem a sua opinião? O que os une na hora em que vocês decidem um trabalho, por exemplo?

DANIEL Esse talvez seja um diferencial muito específico da

Frente 3 de Fevereiro, porque é um coletivo artístico que surgiu de um caso de violência em São Paulo. Um dentista negro [Flávio Sant'Ana], jovem, foi assassinado pela Polícia Militar na Zona Norte de São Paulo, em 2004. A partir deste incidente houve uma mobilização para reunir uma série de pessoas, no sentido de “vamos criar algum trabalho em relação a isso”.

RENATO Quem mobilizou?

DANIEL Minha mãe. É um grupo que tem uma estrutura familiar bem forte. Meu irmão trabalha no grupo... E minha mãe é socióloga, e ela teve essa intenção de “conclamar”, uma ideia ferida dentro dessa prática de coletivos, porque esse movimento já estava se desenrolando em São Paulo há algum tempo. Ela entendeu que poderíamos criar um coletivo de artistas e pensadores – não somos só artistas –, ou seja um grupo de pessoas que poderia articular este tema. O que dá uma especificidade muito grande ao trabalho do 3 de Fevereiro, porque é um coletivo que parte de uma discussão específica, um recorte, que é a discussão sobre questões raciais.

FELIPE SCOVINO Você já era artista naquela época?

DANIEL Sim, todos já tinham trabalhos, e eu já participava de um outro coletivo, A Revolução Não Será Televisada, onde fizemos muitos trabalhos, houve uma repercussão grande de um trabalho que fizemos. Meu irmão também já tinha outros coletivos... Já tínhamos relações com o Alabê, de tocar juntos, o Brait também trabalhava há vários anos com outros coletivos... Então a proposta era fazer um supragrupo, misturar vários grupos que pudessem discutir especificamente aquela questão. O que nos dá esse caráter de continuidade de uma pesquisa muito singular. Eu acho que quando vocês vi-

rem o livro, o documentário, o CD [Trilogia *Zumbi somos nós*] dá para entender que o grupo vai criando uma unidade. Tem um núcleo de pesquisa muito sólido, muito conciso, que se mantém dentro de sua proposta. Portanto, percebemos que no desenvolvimento dos primeiros trabalhos as questões raciais levavam a discussões sobre geografia, arquitetura da exclusão e imigração, que fazem parte de uma série de trabalhos que estamos desenvolvendo há algum tempo. Dentro dessas questões vamos ampliando para outros caminhos, mas a leitura racial, étnica, é um eixo do grupo.

FERNANDO O que aconteceu com o Flávio², o fato que deu o nome do grupo, poderia ter acontecido com qualquer um da Frente.

RENATO Foi um crime político, vocês acham?

2 “Consta da denúncia que Antonio Alves dos Anjos fora vítima de crime de roubo e acionou os policiais Luciano, Carlos Alberto e Ricardo (...) [Estes] procuravam uma pessoa negra que seria o autor do crime contra o patrimônio mencionado. Avistaram a vítima Flávio, também negra, que caminhava pela calçada da Avenida Santos Dumont. Abordaram-na desprezando por completo as normas internas da corporação, na medida em que o soldado Luciano desembarcou do veículo e atirou contra a vítima Flávio, disparos que foram repetidos por Carlos Alberto e Ricardo em ação conjunta e solidária. Ao perceber a ação dos policiais, Flávio levantou os braços e pediu para que não atirassem, mas foi executado sumariamente a tiros. Segundo a denúncia, o crime foi praticado por motivo torpe, porque os policiais militares em atividade efetuaram os disparos tão somente porque suspeitavam que a vítima fosse autora do roubo cometido contra Antonio Alves dos Anjos, bem como, mediante recurso que impossibilitou a defesa de Flávio, pelo fato deste caminhar na calçada sem qualquer motivo para esperar a surpreendente e fulminante agressão a tiros, até porque estava com os braços levantados à mercê dos executores.” (Trecho retirado do capítulo “Fragmentos da sentença do caso Flávio Sant’Ana”, publicado no livro *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*, editado pela Frente 3 de Fevereiro em 2007)

FERNANDO Foi uma continuidade de uma política que vem dos séculos anteriores, que é uma política que acaba minando a sociedade toda... pois quando a polícia aborda uma pessoa negra na rua, ela abordará com um viés racial. Nas pesquisas e entrevistas, a polícia aborda o negro como elemento suspeito, “cor padrão”. É citado isso nos ensinamentos da Polícia Militar do Rio de Janeiro. O interessante disso é que a Frente, sendo tão heterogênea nas habilidades artísticas, nas profissões – mesmo porque inclui advogados, e sociólogos –, o interessante é que não tomamos o problema do racismo como única e exclusivamente do Rio, mas como um problema de toda a sociedade. Isso é que dá a unidade do discurso e nos guia na hora de pensar as ações.

RENATO Há uma ligação com os modelos dos grupos americanos contra o racismo policial na Califórnia, os Panteras Negras, nos anos 1960? Vocês estudaram isso? Ou não interessa?

DANIEL Estudamos... Mas voltemos à consideração do tema racial. Quando participamos do julgamento do Flávio Sant’Ana com uma intervenção onde lia-se: “Racismo policial – justiça”³, o que estávamos tentando era exatamente trazer à tona uma discussão racial sobre um crime que estava sendo julgado como apenas violência. A própria mobilização em torno do assassinato do Flávio, foi de “não à violência”. Uma ideia de que essa violência não teria uma cor. A nossa tarefa era trazer essa perspectiva da “racialização”, ou seja: a perspectiva de tentar olhar sob esse prisma, se a cor da pele influencia ou não na hora do policial reconhecer

3 O trabalho está publicado no livro *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*, 2007

um suspeito, na violência com o suspeito. E esse trabalho que fizemos, no final das contas, tem uma efetividade política, macropolítica, porque o juiz, nas atas do julgamento, escreveu que havia uma questão racial envolvida. Então é como se fizéssemos uma pressão política para que isso viesse à tona, para que fosse declarado. Esse é o ponto inicial do grupo. Por isso que nosso livro começa com uma discussão sobre o racismo policial. Uma das primeiras ações que fizemos foi criar o cartaz *Racismo policial: quem polícia a Polícia?*. É interessante notar que não trabalhamos com a afirmação: “Racismo policial, a polícia é racista”. É “Quem polícia a polícia?”, no sentido de abrir o questionamento. E assim retornamos à dimensão arte-política que o Felipe colocou no início: de que maneira arte e política se articulam. Elas vão se articular nesses casos específicos. Não há um modelo para isso. Mas, de qualquer forma, o nosso desafio é ter uma presença macropolítica, manter um posicionamento macropolítico e, ao mesmo tempo, não ficar colado ao momento histórico com uma afirmação histórica específica, que não consegue se descolar e ganhar uma atemporalidade em relação às suas questões. Essa atemporalidade surge no momento em que você não parte do princípio de defender uma tese (que deve ser afirmada e articulada em trabalhos artísticos), mas institui um questionamento que, no final, é mais do que uma pergunta, é uma abertura de interpretações sobre um fato, ideia, símbolo, trabalho ou ação. Por isso que no trabalho que nós fizemos, na sequência, com as bandeiras no estádio de futebol, há um duplo sentido. Como, por exemplo: “Brasil negro salve”. No sentido de salvar ou no sentido de saudação? “Onde estão os negros?”. No sentido de onde estão os negros que se reconhecem como negros, ou onde estão os negros no papel da sociedade, dentro da estrutura social que vivemos? E assim vai.

FELIPE SCOVINO Que tipo de resposta houve para as propostas de vocês?

FELIPE BRAIT A partir da possibilidade de abertura proposta por esses trabalhos, qualquer tipo de resposta acaba sendo bem-vinda. Tanto a negativa quanto a positiva, para nós tudo é material de estudo. É material para continuarmos os trabalhos. Com o projeto “O Haiti é aqui, o Rio de Janeiro continua negro”, realizado nesta cidade, apesar de a maioria das respostas abordar um Rio de Janeiro sem as suas mazelas, nos mostrou que muitas pessoas também flexibilizaram para o outro lado: claro que o Haiti é aqui, porque aqui tem sofrimento, pobreza, miséria. O Rio de Janeiro continua negro? Sim, continua negro, porque a situação está braba.

DANIEL Podemos ligar algumas perguntas. Toda resposta a essas ações é positiva, no sentido que elas ajudam a construir um trabalho, a dar essa diversidade para leitura que estamos propondo. Aqui temos um ponto que é importante também salientar em relação à nossa prática, que é pensar a intervenção. Romper com a lógica, com certa normalidade que está dada. Essa é uma estratégia que usamos para trazer a discussão à tona e criar trabalhos poeticamente potentes. Sempre seguindo o princípio de intervir num ambiente que mantenha certa normalidade, como, por exemplo, o do estádio de futebol, que carrega muitas certezas, onde eu sou azul, sou verde, defendo o verde com todas as forças; é um ambiente, portanto, de muita afirmação. Nesse ambiente, nossas ações funcionam como um processo de ruptura, como, por exemplo, colocar uma pergunta: “Onde estão os negros?”. Essas afirmações geram possibilidades de leituras, criam reações muito diversas. Poderíamos achar que dentro de um projeto político isso seria pouco efetivo: onde estão os negros? Se

fosse dentro de um projeto político tradicional, panfletário, nós entenderíamos: não, isso daí não teve efetividade porque a pessoa não leu e falou: “A discussão do negro no papel da sociedade brasileira...” etc. A leitura de um movimento político tradicional seria essa: “Não, o conteúdo é ambíguo, e isso não nos interessa.” O que queremos fazer é montar uma outra estratégia para discutir essas questões. E isso se liga à sua pergunta sobre modelos de movimentos sociais, sejam norte-americanos, ou o movimento negro brasileiro, que também teve força no século XX. São modelos que têm como base um projeto político e a defesa desse projeto político. E a defesa desse projeto político impõe uma restrição à capacidade criativa; a todo momento você tem que defender o seu projeto político. Não interessa, em muitos momentos, ao projeto político, a dualidade, os duplos, espaços de interpretação. Pelo contrário, o que lhe interessa é uma afirmação, é reiterar posições. Mas, para nós, a brincadeira toda é essa: não cair nessa solução. E refiro-me a bem mais do que uma solução apenas estratégica. Estou falando sobre a estrutura de organização desses movimentos, como os Black Panthers, que tiveram uma estrutura de participação e de organização que para nós não serve. Nascemos e vivemos numa organização de coletivos que têm uma outra estrutura, uma horizontalidade diferente, uma maneira de participação completamente distinta. Os Black Panthers, por exemplo, tinham uma relação hierárquica muito forte. Dentro de um coletivo não há uma relação hierárquica, mas uma horizontalidade e a defesa desta horizontalidade. Dentro do movimento negro tem-se a ideia de que os negros deveriam se unir para defender as questões dos negros na sociedade. Na Frente há descendente de japonês, de árabe, de índio, enfim, é um grupo bem diverso, e não é constituído apenas por negros. Os negros são alguns, uma boa parte, mas de jeito nenhum é um grupo constituí-

do, com uma base de identidade fixa... Essa é a diferença em relação ao movimento negro e aos Black Panthers. Tentamos encontrar na contemporaneidade e na história não modelos, mas discussões, organizações e formas de estratégia que nos interessam. O que estamos fazendo aqui é novo, não há um modelo a ser seguido.

FELIPE SCOVINO Vocês já sofreram alguma reação do Estado?

DANIEL Sim!

FELIPE SCOVINO Em que circunstâncias?

DANIEL Em vários níveis. Por exemplo, quando estávamos desenvolvendo o trabalho na favela Dona Marta, no Rio de Janeiro, sofremos uma batida policial na qual os policiais questionaram o que estávamos fazendo naquele espaço. Eles representavam o Estado como corporação, e foram bem ostensivos. E se não estivéssemos muito preparados, teriam tomado as fitas que havíamos gravado, teriam, provavelmente, sido mais violentos. Em várias ações a polícia aparece como a ponta de repressão do Estado, que emerge no momento do trabalho de intervenção. A polícia vai aparecer como tentativa de recolocar tudo na normalidade. Seja no estádio de futebol, seja quando estamos colando os cartazes “Racismo policial: quem policia a polícia?” em redor do batalhão que mais mata em São Paulo.

FERNANDO O policial diz que o órgão do Estado que vai ao cidadão é a polícia. E dependendo da situação, o Estado vai ao cidadão na forma da polícia. E aí, de uma forma não muito amigável.

DANIEL Então esse é um nível de reação bem claro e direto

que trabalhos de vários coletivos, assim como ações de ativistas, sofrem: sempre aparece a polícia para tentar conter tudo. A ingenuidade é achar que o nosso “inimigo” é o policial, que essa é a ponta a ser confrontada. O trabalho de muitos coletivos e de grupos ativistas acaba caindo nisso, porque não constrói o contexto geral daquela situação. Ou seja: eu sei que a corporação policial é racista, sei que o policial está me olhando com atitude suspeita porque eu sou negro, porque eu tenho a pele mais escura. Mas, ao mesmo tempo, eu tenho que entender que isso é uma estrutura maior, histórica. Quando criamos um trabalho temos que criar o contexto. E essa é a grande dificuldade. É onde você tem que realmente articular as peças. Aí os discursos acadêmicos podem ajudar. Mas há um outro nível de reação do Estado, por exemplo, no trabalho que fizemos, *Racismo policial: quem policia a Polícia?* quando a *Folha de S.Paulo* fez uma matéria sobre esses cartazes espalhados na rua, em que ela entrevistava o secretário de Segurança, e ele disse: “Isso é uma molecagem, isso é uma coisa de garotos”, tentando deslegitimar completamente uma ação que questionava a Polícia. O juiz, quando colocou que o assassinato do Flávio teve uma motivação racial, foi um outro tipo de reação a essas ações. Nós não sabemos da efetividade das nossas ações, nem devemos querer saber. Nunca devemos avaliar essas ações que trabalham com o dado poético, em termos de sua eficiência política. Esse é um trabalho para uma ONG. São elas que irão tentar determinar em números o que é a efetividade delas. A nossa efetividade é a inscrição histórica, sabemos que existimos nesse momento, vocês estão fazendo a entrevista conosco, tem o livro no site para que as pessoas possam baixar, tem outras referências históricas que citam o nosso trabalho... é inscrever historicamente o que estamos propondo.

RENATO Penso que ficou claro como vocês se inserem no contexto social, no momento histórico. Mas vocês estão também inseridos num outro contexto, que é o contexto da arte contemporânea, que é um contexto complexo... elitista, eu diria. Não sei se racista, talvez com nuances...

DANIEL Sectário.

RENATO Sectário, com certeza; não particularmente racista, mas sectário. Como vocês veem o produto de vocês: é um produto vendável? Como se relacionam com o mercado? Essa questão da arte contemporânea: o que é, para vocês?

DANIEL Essa é uma pergunta complicada. Porque arte contemporânea é um ambiente tortuoso. Sabemos que, em parte, o que fazemos tem uma reverberação muito grande fora do ambiente das artes plásticas. Não temos um projeto muito claro de inserção dentro do meio de arte contemporânea. O que sabemos é que o que estamos construindo tem um interesse dentro da arte contemporânea, ou seja, ele é reflexo também de uma movimentação que não é só nossa, mas mundial; no sentido de trazer essa perspectiva de crítica social e política, dentro dos trabalhos e das instituições culturais que trabalham com arte contemporânea, sejam galerias, museus ou instituições que apoiam arte contemporânea. Nesse sentido a nossa estratégia passa por trabalhar com uma ideia de transversalidade. Ou seja: conseguir manter o que é uma característica do grupo, que é uma enorme diversidade em termos criativos, em termos artísticos (temos músicos, artistas plásticos, há teatro envolvido), de forma que quando estamos trabalhando arte contemporânea não devemos aceitar esse recorte institucional que nos propõem para um determinado trabalho. Quando somos convidados para uma exposição de

artes plásticas, o que proporemos? Uma ação na rua, que trabalha com música e com vídeo, e que talvez tenha um resultado também em teatro. Uma passagem entre essas diferentes linguagens e campos institucionais. Essa transversalidade é uma estratégia importante. Tivemos uma discussão há pouco tempo, depois de uma apresentação no Itaú Cultural, e ainda estamos discutindo exatamente isso: fomos convidados para um festival de música! E como num festival de música conseguimos manter esse mesmo conceito de intervenção, essa ideia de romper com o que é a “normalidade” de um show? Não viemos aqui para fazer um show. O que podemos fazer são esses atravessamentos, como podemos levar o público a ter essa sensação de que ele está, ou melhor, de que nós estamos descontextualizando aquele ambiente? Há elementos ali que não constituem a ideia de que formamos uma banda. Do mesmo jeito, já participamos de um festival de vídeo, por exemplo. Quando desenvolvemos o primeiro trabalho com as bandeiras do estádio de futebol, ele foi exibido no Videobrasil, fomos convidados para fazer um trabalho para essa mostra. Esse trabalho consistia na busca de uma ligação com a intervenção urbana, a música e o teatro. Criamos uma apresentação audiovisual que reunia esses elementos. Sobre a relação específica de estratégia de entrada na discussão de artes plásticas... penso que não temos um projeto muito específico.

FELIPE SCOVINO Acaba acontecendo.

DANIEL Sim, mas acho que tem uma intenção. Não vamos trabalhar com a ingenuidade, também, de que isso acontece espontaneamente. Não, sabemos que certos caminhos institucionais nos ajudarão a dar visibilidade e estrutura ao trabalho. E sabemos que temos que percorrer esses caminhos, mas não podemos acreditar que faremos carreira,

de que viraremos um coletivo de artes plásticas contemporâneo e seguir nisso sendo o nosso eixo de trabalho. Em primeiro lugar, essa não é a motivação central do trabalho; e se cairmos nisso mataremos parte do que é o grupo. Temos que, necessariamente, trabalhar com essa transversalidade. Então, em parte, para os curadores, o trabalho fica difícil. É complicado, ele tem que pegar uma peça aqui, outra peça ali, outra peça aqui, de campos que são específicos. Então se pedíssemos para um crítico de arte trabalhar com o que fazemos, um crítico de artes plásticas, em certa medida ele não terá alcance, em termos de referência, a uma parte do que estamos produzindo musicalmente, a uma parte do que estamos produzindo em termos de vídeo, de discussão audiovisual. Do mesmo jeito, se convidarmos um crítico de cinema para escrever sobre o nosso trabalho, ele em parte não vai ter o campo de referências sobre artes plásticas, o caminho de intervenções urbanas e tudo o mais. Então é uma tarefa difícil. Talvez soframos com isso, daí esses convites institucionais serem raros, serem bem pontuais, porque é um caminho difícil.

RENATO Vocês resistem a ser capturados por um discurso. Não é nem música, nem artes visuais, nem sociologia, é uma pulsação qualquer que tem um...

DANIEL Podemos falar de pulsação, de fluxos, como se fossem fluxos criativos de discurso que atravessam vários campos.

RENATO Porque a maior parte dos coletivos que conhecemos se insere na arte contemporânea e quer, através do seu trabalho, polemizar ou interferir em outras áreas. Vocês se recusam a colocar os dois pés nesses lugares: “Nós estamos pairando em algum lugar marginal.” Mesmo porque...

FERNANDO Até porque a urgência com que trabalhamos as questões acaba impedindo que o nosso trabalho acabe ficando engessado, empacotado e envelopado dentro de um conceito ou de um contexto. Essa urgência de problematizar o racismo, a arquitetura da exclusão, a geografia da exclusão, acaba fazendo com que nós transitemos por vários caminhos. Daí a transversalidade do grupo e dos temas, que não permitem que fiquemos só no contexto da arte contemporânea.

FELIPE BRAIT Eu acho que a diversidade do grupo também favorece, dentro de uma determinada urgência, qual é a linguagem a ser utilizada para abordar essa urgência.

FELIPE SCOVINO Usando o que você acabou de falar, essa urgência se transfere para o tipo de ação que vocês recorrem, isso é uma espécie de insubordinação que se converte numa tomada de assalto.

FERNANDO Sublevação.

FELIPE BRAIT Insurreição. Penso que tudo acaba caindo numa coisa muito conservadora, e às vezes algumas pessoas tentam forçar uma relação de crítica social, mas a produção é estética. No nosso caso, eu acho que chamamos atenção porque a arte contemporânea, o mercado, as instituições, têm interesse em preencher de alguma forma alguns vazios que ao longo das décadas foram sendo gerados. Então a “estética ativista”, pelo menos nessa última década, se tornou um modismo na arte contemporânea. Não buscamos nos inserir [no mercado], mas o próprio contexto de arte contemporânea acaba olhando para quem está produzindo ações que tenham mais embasamento e consistência.

DANIEL Não é um modismo, porque acho que ela é uma consequência de uma transformação mundial. A globalização radicaliza esses processos sociais de exploração a ponto das pessoas começarem a criar suas manifestações contra este modelo de globalização. Numa das mobilizações, em Seattle, cria-se o Indymedia, o CMI. Nesse período, criam-se vários coletivos de ação. É um ambiente mundial, não é uma moda. É uma transformação...

FELIPE BRAIT Mas eu coloquei “moda” dentro do contexto da arte contemporânea. O que você falou são movimentos ativistas, que existirão independente de estarem inseridos no contexto da arte contemporânea ou não. Eu acho que o mercado, ou as instituições de arte contemporânea, acabam se debruçando por modismo dentro desse campo. Não que essas ações sejam apenas modismo, tudo isso é muito orgânico.

DANIEL É só para não deslegitimarmos tudo, porque há um processo de continuidade. As fronteiras entre o que é o ativismo e o que é arte não são nítidas. Um bom exemplo disso é o GAC, da Argentina, o Grupo de Arte Callejero, que trabalhou dentro de um contexto político bem claro, ativista, dando uma guinada e também entrando no campo da arte contemporânea, o que é legítimo. Porque é fruto desse tempo.

FELIPE SCOVINO Gordon Matta-Clark...

DANIEL Enfim, é importante saber o que estamos definindo como arte contemporânea. Arte contemporânea – nesse caso, quando começamos a debater – significa artes plásticas contemporânea. O que propomos, no final das contas, com essa transversalidade é também um sentido mais amplo para essa “arte contemporânea”. Entendendo que no teatro

tem arte contemporânea também, na música tem arte contemporânea também...

RENATO Como vocês trabalham? Como vocês discutem e tomam decisões? Você falou que não existe hierarquia, é uma horizontalidade. Como funciona isso para vocês?

FELIPE BRAIT No grupo não existe voto de Minerva, é sempre um processo colaborativo. Geralmente nos reunimos em volta de algum projeto que esteja em curso: um show, um edital que ganhamos, um trabalho... e as urgências, conforme vão acontecendo situações na sociedade, como o caso de racismo que aconteceu no Carrefour. Nesse caso, o grupo se mobiliza, e discutimos o que podemos fazer, se é panfleto ou não é... e vão surgindo as ideias.

FELIPE SCOVINO O que houve no Carrefour?

FELIPE BRAIT Um segurança da USP e sua mulher estavam no Carrefour fazendo compras. Ele estava tentando entrar no carro dele, quando chegaram os seguranças, e o renderam...

DANIEL Teve troca de tiro, e tudo mais, antes de rendê-lo. Eles apontaram armas um para o outro, porque ele, sendo segurança também, tinha arma. Depois o espancaram, chamaram a polícia...⁴

4 Januário Alves de Santana foi acusado de roubar seu próprio carro quando adentrava no mesmo em um estacionamento do supermercado Carrefour, na cidade de São Paulo, em 2009. Ele foi agredido violentamente por seguranças, sem nenhuma explicação, dentro das dependências do supermercado e mantido em cárcere privado. A Polícia foi chamada e a violência continuou. Os policiais foram coniventes com a ação da segurança e atuaram internalizando na vítima que ele era réu confesso. Em nenhum

FELIPE SCOVINO Sem ele ter feito nada?

FELIPE BRAIT Não, como atitude suspeita, acharam que estava roubando o carro.

FELIPE SCOVINO E ele era negro?

FELIPE BRAIT Era negro.

DANIEL O Carrefour, como toda grande corporação, afirmou que a segurança era um serviço terceirizado, e que, portanto, era um problema da empresa de segurança, e que eles tinham resolvido [a situação] contratando outra empresa. O que temos que entender, seja nesse caso, seja no caso das Casas Bahia – um jovem, que estava comprando, foi morto dentro da loja por um segurança que havia discutido com ele – é que a corporação é responsável por isso.

RENATO Ela dá as diretrizes.

FERNANDO Assim como o Estado é responsável pela ação do policial.

DANIEL Mas, voltando à tomada de decisões, é muito simples. É como estamos fazendo aqui: reúnem-se todos em roda, de forma periódica, geralmente uma ou duas vezes por semana, e alguém propõe uma pauta. Escolhe-se alguém, ou um grupo de pessoas, geralmente não é um só que coordenará um projeto específico. Então a coordenação sabe que

momento, os policiais prestaram socorro à vítima, apenas recomendando a Januário que ele fizesse um boletim de ocorrência na delegacia. De acordo com informações retiradas de um panfleto produzido pelo coletivo

temos uma responsabilidade de produção, responsabilidades organizacionais, mas o importante na coordenação é fazer movimentar o pêndulo que vai do coletivo para as individualidades que compõem o grupo. Quando são definidas tarefas específicas, este pêndulo deve sempre voltar para o coletivo. Ou seja: a base do que faremos é decidida pelo conjunto. Se você garante esse movimento pendular muito bem cadenciado, você garante a horizontalidade como processo coletivo.

FELIPE SCOVINO Para quem não está dentro parece que as coisas acontecem de repente. Porém há um planejamento e uma tomada de assalto daquele lugar. Por que a escolha desse tipo de planejamento?

FERNANDO Muito é para se ter uma exposição midiática. Se você avisa, prepara... não vai ter uma exposição. A pessoa sabe: ah, não vou apontar minhas câmeras para aquele lugar. Quando você chega e toma de assalto, como, por exemplo, no caso das bandeiras, onde abrimos [a bandeira] numa final da Copa Libertadores da América, onde estava escrito “Brasil negro salve”, e essa bandeira é vista em rede nacional durante a transmissão do jogo, conseguimos o nosso empenho. Porque aí você manda para a sociedade.

DANIEL O diálogo é macro.

FELIPE BRAIT Penso que das abordagens contemporâneas a que mais representa as nossas vontades é a intervenção urbana, que é quando conseguimos, de fato, o efeito surpresa. E isso é importante para o trabalho.

DANIEL Esse termo “intervenção”... pensamos sobre isso e

começamos a falar “ação direta”, “investigação-ação”, que agora é um termo que usamos, para romper um pouco essa ideia de que a intervenção tem esse teor quase militar de tomada de assalto, do tipo: você organiza uma milícia e vai lá. Mas há algo que liga com esse teor militar, sim, porque eu acho que o que fazemos nasce de uma disputa pelo território. Essa estratégia surge por uma disputa pelo território simbólico. Como podemos simbolicamente nos inserir numa sociedade que a todo tempo, em várias estruturas, é completamente hegemônica e opressiva? O carnaval, por exemplo, é um discurso hegemônico; onde tudo está preparado para reproduzir uma ideia de uma sociedade. Como podemos disputar simbolicamente com isso? Certamente poderíamos tentar abrir uma escola de samba, Unidos do Pedregulho, e tentar conseguir verba até o momento que consigamos entrar para fazer algo novo. Mas sabemos que temos recursos mínimos em relação à escala do carnaval, recursos muito pontuais. Então se usa, mesmo, estratégia de guerrilha: o que você pode fazer de mais amplo com os recursos que tem? No caso, a estratégia de ação direta, a estratégia de intervenção, é importante para nós, porque ela possibilita que um grupo pequeno (e essa também é uma diferença em relação aos movimentos sociais da década de 1960, como os Black Panthers, como o movimento social negro, que conseguia sua força por ter muitos afiliados, participando de grandes manifestações) como o nosso, um grupo de seis pessoas, possa se manifestar politicamente, possa existir dentro dessa disputa territorial simbólica. Como podemos existir? Precisamos pensar estrategicamente.

RENATO A revolução vai ser televisionada. Dentro desse espaço simbólico que você vai ganhar... Quer dizer, a luta é dentro do espaço simbólico.

DANIEL A luta é dentro do espaço simbólico. É o território simbólico que nos motiva. Não invalidando outras formas de trabalho e de política que seguem por um outro caminho.

FERNANDO O simbólico é o que a propaganda trabalha. A revolução não será televisionada...

DANIEL Era exatamente esse o caminho que o coletivo A Revolução Não Será Televisada fazia: como se consegue ter entrada nesse discurso, como se consegue invadir esse discurso hegemônico? Todas as intervenções midiáticas querem romper esse estado. Mas não acreditamos em revolução, isso é importante também pontuar. Também uma diferença em relação aos movimentos políticos das décadas de 1960 e 1970, que acreditavam que você, ao ter um projeto político e um programa político, poderia efetivamente vencer ou perder. Sabemos que em nosso trabalho não tem vencedor ou perdedor: ele não tem um final feliz. Ele não tem um “acabou, a gente conseguiu”. O que temos são determinados trabalhos que se realizam, mas sabemos que nosso trabalho nunca vai ter um “the end”, nunca vai terminar.



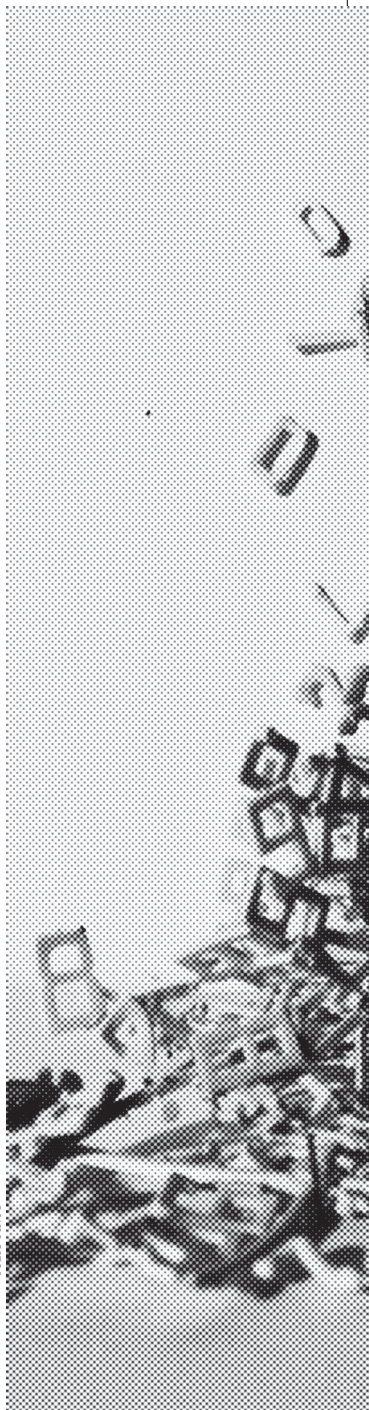
ATELIER SUBTERRÂNEA

ENTRE ABRIL E JUNHO, 2010

Entrevista por e-mail

Cada um dos integrantes escolheu de uma a duas perguntas para responder e cada resposta foi avaliada por todos os integrantes do grupo, a fim de dar voz ao Atelier Subterrânea enquanto coletivo de artistas.

TULLIO PINTO





Tramas diárias
Lilian Maus, 2010

Coletivo de artistas e críticos baseado em Porto Alegre e que começou suas atividades em 2006. Possuem um ateliê coletivo que também realiza exposições, palestras, seminários e comércio de obras (apesar desse não ser o objetivo principal). Seus componentes são Adauany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus e Túlio Pinto.

FELIPE SCOVINO Qual é a ideia de coletivo para vocês?

ATELIER SUBTERRÂNEA Acreditamos que a ideia de coletivo, no que diz respeito à Subterrânea, está em gerir e alimentar este espaço – extensão natural dos anseios e necessidades de cada um dos seis artistas que o integram. Cada artista tem sua pesquisa, que é desenvolvida no espaço do Atelier Subterrânea – por vezes acontecendo cruzamentos –, mas o aspecto da coletividade se dá em prol do lugar como espaço/sede para eventos culturais.

Procuramos gerar, por meio das redes pessoais de cada integrante, um fluxo de intercâmbio entre artistas locais e de fora do estado, viabilizando projetos que, por vezes, extrapolam o nicho das artes visuais, fronteiras do país e engajamentos comerciais. É um espaço com vocação multidisciplinar. Isso certamente é reflexo dos diferentes interesses plásticos que permeiam o universo de cada integrante do Ate-

lier, onde todos têm espaço para proposições e sugestões de pauta. Existimos para o espaço e o espaço existe para o entorno – para a cidade. São coisas que se confundem e se misturam, mas, talvez, em um dos lados dessa moeda, a ressonância se mostre maior. Conforme o tamanho da ‘pedra’ atirada no ‘lago Subterrânea’, maior o alcance das ondas geradas por esse evento. Já atiramos quase três dezenas de ‘pedras’ em quatro anos e meio de vida. Algumas geraram ondulações que foram longe, outras criaram ondas que chamaram atenção pela potência, mas todas receberam e recebem do espaço o mesmo cuidado, carinho e profissionalismo.

Costumamos dizer que tratamos a quem convidamos como gostaríamos de ser tratados. Como coletivo gerenciador de um espaço, nos dividimos em frentes de trabalho conforme as aptidões de cada integrante. Isso aconteceu de forma muito natural e essa divisão de responsabilidades se dá desde a criação e atualização das ferramentas virtuais do Atelier (site, Flickr, Facebook e Twitter) até o contato com os artistas convidados, assessoria de imprensa e montagem/desmontagem das exposições. Dessa maneira o Atelier Subterrânea se mostra como a fusão e materialização das ideias e ideais de Aduany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, Lilian Maus, Túlio Pinto e James Zortéa – os seis artistas que são o Atelier Subterrânea.

FELIPE SCOVINO Os integrantes do Atelier Subterrânea têm funções diversas. Penso que essa complexidade deve gerar, em alguns momentos, atritos entre as propostas apresentadas por cada componente. De que maneira essa diversidade consegue gerar um eixo de pensamento e atividades para o Atelier?

ATELIER Certamente ocorreram atritos e ruídos nesse tempo de vida da Subterrânea. Se fosse diferente denotaria um

silêncio de caráter nocivo. O Atelier amadurece na mesma medida em que seus integrantes. Um é resultado do outro. Saber lidar com as diferenças e, por meio delas, construir algo que procura se reinventar é um exercício difícil, mas prazeroso e desafiador.

Nesse pouco tempo de vida do espaço podemos perceber que o Atelier é, antes de mais nada, um lugar de convívio e de troca de experiências – desde a pesquisa pessoal de cada um, em nosso pequeno círculo de convívio, até o momento de celebração das inaugurações. O que importa é a viabilização de propostas inéditas para a cidade, ora através de artistas com uma trajetória consolidada, ora através de artistas que são apostas do espaço. Por vezes promovendo o encontro entre ambos. Um lugar de diálogo entre artistas, críticos e público. A Subterrânea é mediadora entre essas partes. Por mais que existam discordâncias nas proposições, o espaço está aberto para acolher o que cada integrante carrega consigo e acredita.

Os projetos acontecem porque o espaço é o laboratório dos seis. Nosso campo de provas e de experiências. Uma extensão de nossas vidas. E é justamente o acúmulo dos resultados dessas concordâncias x discordâncias que credenciou o espaço a ganhar, nesse pouco tempo de vida, quatro Prêmios Açorianos e um edital local (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre) para publicação de um livro bilíngue que registra e discute os quatro anos (2006 – 2009) de produção do espaço, a ser publicado no segundo semestre de 2010. Além disso, o Atelier Subterrânea foi contemplado recentemente pelo edital nacional Conexão Artes Visuais, da Funarte. Acreditamos, no caso da publicação do livro pelo FUMPROARTE, que esse documento nos ajude a perceber, com algum distanciamento, a paisagem que desenhamos nesse intervalo de tempo na cena artística de Porto Alegre. Nesse sentido, podemos dizer que o reconheci-

mento do nosso trabalho na cidade, que não perde de vista os intercâmbios com outros lugares, traduz-se na ampliação das parcerias com órgãos públicos e privados.

FELIPE SCOVINO O coletivo ou a reunião dos integrantes em torno do Atelier permite uma maior atenção para a obra individual de cada um de vocês, em um caso hipotético de comparação entre a atuação autônoma de cada integrante e a reunião em torno de um coletivo?

ATELIER Diríamos que sim. A atuação que temos como grupo acaba nos dando maior visibilidade, no sentido do nosso trabalho individual. Acabamos sendo conhecidos – pelo menos por aqui – como “Fulano da Subterrânea”, e o fato de expormos juntos, seja em grupos menores de dois ou três, ou nos casos em que apresentamos os trabalhos de todos os integrantes, faz isso ser ainda mais presente. E essa atenção voltada ao Atelier Subterrânea, inevitavelmente, de alguma forma, acaba respingando em nossa atuação autônoma. Nós acreditamos que, no cenário local, a atuação que temos como coletivo chama mais atenção para o nosso trabalho individual.

FELIPE SCOVINO Apesar de funcionar também como uma galeria esse não é o foco principal do Atelier, mas um efetivo mapeamento e reflexão sobre a produção artística contemporânea no Brasil. Como é feita a escolha dos artistas que expõem no Atelier? E por que não é incentivada uma maior possibilidade ou veiculação de mercado nas exposições organizadas pelo Atelier?

ATELIER A escolha é feita por convite, a partir de conversas em que discutimos a agenda do ano. Geralmente nós chegamos com ideias de nomes, ou de combinações de nomes, e

tentamos organizar isso dentro de uma agenda que, até agora, sempre inchou mais do que deveria. Nós nos empolgamos, marcamos com vários artistas e é aquela correria para fazer tudo acontecer. Em alguns casos, aconteceram curadorias externas, pessoas que vieram com propostas que achamos interessantes e, então, fizemos essa parceria. Sobre veiculação de mercado, a escolha de colocar os trabalhos à venda é sempre dos artistas, mas fizemos a opção de não sermos uma galeria comercial por acharmos que não temos perfil para representar outros artistas, isso é algo que nos deixa um pouco desconfortáveis ainda. Não que a gente não goste quando algum artista vende no Subterrânea, pelo contrário, ficamos felizes. Mas preferimos, por enquanto, não nos colocarmos como galeria comercial. Não depender de um dinheiro que entre por meio de venda de trabalhos, nos dá uma liberdade de pensarmos exposições que não vendem. Sem contar que, como galeria comercial, precisaríamos de uma estrutura de acervo que não temos, para comportar os trabalhos.

FELIPE SCOVINO O Atelier Subterrânea era uma coletivo que até pouco tempo não possuía nenhum tipo de apoio ou patrocínio. Essa instância começou a mudar com a chegada do Santander Cultural, há poucos meses. Como se dá a permanência das suas atividades? Vocês pensam que a dificuldade de circulação e mediação da arte contemporânea se dá por qual motivo? E ainda percorrendo essa via, por que Porto Alegre – uma das principais cidades brasileiras – ainda tem um circuito de arte contemporânea tão reduzido para a representação que a cidade possui?

ATELIER Concordamos apenas em parte com essas colocações. Se analisarmos com cuidado, veremos que o Atelier Subterrânea teve fortes apoiadores desde o seu início. Esses

apoiadores foram os próprios artistas, ao doarem suas obras para os sorteios que realizamos, em prol da manutenção do espaço, a cada exposição promovida. As rifas são vendidas por antecipação, pelo valor simbólico de R\$ 5, e os trabalhos artísticos doados são sorteados no dia da abertura da mostra do(s) artista(s), criando assim uma atmosfera descontraída com o público, que se contrapõe à formalidade presente das grandes instituições. Nós diríamos que até hoje, mesmo depois da parceria com o Santander Cultural, foram essas doações de artistas generosos que mantiveram o Atelier Subterrânea em funcionamento. Este foi o caso das doações de Cildo Meireles, Daniel Senise, Nelson Félix e Nuno Ramos, por exemplo, que, ao invés de doarem uma única obra para a rifa, doaram dois trabalhos: um para ser sorteado e outro para ser vendido diretamente por nós, visando a manutenção da Subterrânea. É claro que é necessário estender essa rede, afinal, não podemos depender exclusivamente da generosidade de grandes artistas para manter o espaço em funcionamento. E é assim que surge tanto a parceria com o Santander Cultural, em 2010, como a parceria com o Goethe-Institut, duas importantes instituições em Porto Alegre, abertas à produção de arte contemporânea. Além disso, estamos recebendo apoio da própria Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, por meio do edital do FUMPROARTE – 2009/1, em que nosso projeto de livro, com o histórico desses quatro anos de atividade do Atelier Subterrânea, está em andamento. A publicação conta com a participação do crítico, historiador e pesquisador Dr. Alexandre Santos, professor do Instituto de Artes da UFRGS, além de artistas convidados.

A continuidade das atividades de abertura ao público depende também da ampliação dessa rede de cooperação e da participação do Atelier Subterrânea em editais públicos de financiamento à produção de arte contemporânea. Nesse

sentido, é necessário que o grupo de seis artistas dedique-se também às atividades de produção e redação de projetos. Estamos atentos aos mecanismos de financiamento do governo para as atividades que já acontecem no espaço. Há um longo caminho a ser percorrido em Porto Alegre, que vem sendo reconhecida amplamente, ao longo da última década, como capital cultural, devido a eventos internacionais como a Bienal de Artes Visuais do Mercosul e ao fortalecimento de instituições culturais geridas por bancos, como é o caso do Santander Cultural, ou da parceria entre Governo Federal e iniciativa privada, como é o caso da Fundação Iberê Camargo. Essas instituições inserem a cidade como ponto de referência de arte e arquitetura internacional, o que contribui decisivamente para o aumento de investimentos no turismo e também para o crescimento do sistema cultural. Mas, ao lado desse fortalecimento das grandes instituições culturais, está a escassez e precariedade dos espaços públicos destinados à atuação de artistas jovens locais. E é da necessidade da criação de espaços alternativos para atuação e debate de artistas ainda em formação e da organização de redes de cooperação entre artistas, críticos, professores e produtores locais, consagrados e iniciantes, que nasce o Atelier Subterrânea.

Outro dado importante é que o próprio público colecionador de arte de Porto Alegre tem um perfil mais conservador. Portanto é preciso formar este público para aquisição de arte contemporânea e, por esse motivo também, vemos as rifas como um motivador deste processo de aquisição. Por fim, é necessário dizer que são escassas as galerias de arte comerciais, o que dificulta a circulação das obras dos artistas contemporâneos. Neste sentido, há uma lacuna de intermediadores, o que faz com que os artistas tenham que fazer suas intermediações de vendas frequentemente.

FELIPE SCOVINO Dando continuidade à pergunta anterior, há uma certa contradição nesse “deserto” de Porto Alegre. Afirmo isso por conta da atuação de outro tipo de coletivo, que é o *Panorama Crítico*, uma revista eletrônica de crítica de arte coordenado por Alexandre Nicolodi e Denis Nicola, que de certa maneira compõe um diálogo com uma cena emergente de arte na cidade, assim como cria uma rede de coletivos que dialogam em torno da produção contemporânea de arte no Brasil. O que pensam sobre isso?

ATELIER O sistema de arte de Porto Alegre é bem complexo, embora tenha algumas pontas bastante precárias. O número de centros/espços artísticos e culturais é grande, tanto públicos como privados; há também um número grande de artistas produzindo, mas não há um público consumidor para as obras que são produzidas e poderiam ser comercializadas. Faltam intermediários para atuarem nas vendas das obras. Há poucas galerias comerciais (Bolsa de Arte, Galeria Gestual e Arte Fato são as mais significativas) e o espaço para os artistas jovens ou em meio de carreira é muito reduzido, sendo que acabam por depender de editais para ocupação de espaços públicos destinados à arte e que não remuneram os projetos desses artistas. Ou seja, em Porto Alegre é difícil manter-se produzindo sem ter de atuar em outras profissões ou então como produtor cultural de projetos, com financiamentos em nível municipal (FUMPROARTE), estadual e federal, pela LIC ou pela Funarte. O *Panorama Crítico* é uma iniciativa independente que busca expandir esse debate pela internet, através de uma revista *online* gratuita. O problema é sempre a continuidade dos projetos. Afinal, até quando o Alexandre Nicolodi e o Denis Nicola, sem amparo governamental, seguirão com esta instigante proposta? Como manter essa pesquisa? Parece que a cidade está acordando para encontrar

algumas saídas para esta situação. Um exemplo disso foi a intensa inscrição de projetos do Rio Grande do Sul no edital Conexão Artes Visuais da Funarte deste ano. Nesse contexto, quatro projetos de artistas que atuam em Porto Alegre foram contemplados. As lacunas entre as grandes instituições, mega-eventos, os artistas, a crítica e o público da arte existem e são problemáticas, mas parece que estamos despertando para novas possibilidades e abandonando a imobilidade de quem se queixa para transformar estas críticas e lamentos em algo produtivo, buscando sair desta condição. O Atelier Subterrânea, a revista *Panorama Crítico* e tantas outras iniciativas coletivas já citadas são exemplos disso. Esta luta por melhorias e para sair desse “deserto” só pode dar-se no COLETIVO.

FELIPE SCOVINO Vocês têm conhecimento se há outros coletivos de artistas atuando na região Sul? Em caso afirmativo, há esse comprometimento de se criar uma rede entre vocês, com troca de informações e intercâmbios?

ATELIER Conhecemos alguns grupos de artistas atuando na região Sul, e alguns que se conheceram no Rio Grande do Sul e passaram a atuar em outras regiões, como, por exemplo, o grupo Mergulho, integrado por Ali Khodr, Camila Mello, Jorge Soledar e Manuela Eichner. Há grupos como o N.A.I.P.E., em que o interesse das ações artísticas está voltado à performance. Outro exemplo é o grupo Passos Perdidos, integrado por Aduany Zimovski, Antônio Augusto Bueno, Gabriel Netto, James Zortéa e Teresa Poester, que atuou fortemente, em 2006, neste espaço de ateliê que até então não se chamava “Atelier Subterrânea”. Há outros grupos como o Laboratório Experimental, do Marcelo Gobatto e do Juliano Ambrosini, em que o interesse está voltado ao cinema experimental e à videoarte e que, frequentemente, se associam também à ar-

tista Claudia Paim, que inclusive produziu sua tese de doutorado sobre o tema dos coletivos de artistas. Outra parceria recorrente se dá entre as artistas visuais Marina Camargo e Romy Pocztaruk, ou então entre o duo de músicos Guilherme Darisbo e Marcelo Armani, ambos trabalhando com música experimental e improvisação livre. Temos interesse em dialogar com todos eles, principalmente pelo caráter multimídia do Atelier Subterrânea. Muitas vezes, estas trocas de ideias concretizaram-se em eventos realizados em parceria entre nós e esses grupos de artistas. Há também alguns ateliês coletivos, como o gerido por Gerson Reichert, com quem mantemos trocas permanentemente. Além disso, a rede do Atelier Subterrânea nos proporciona uma troca muito significativa com artistas de gerações anteriores ou mais experientes e que atuaram e atuam em iniciativas coletivas de agenciamento, ensino e ações artísticas, como Jailton Moreira e Elida Tessler, que geriram o Torreão, e Maria Helena Bernardes e André Severo, que mantêm projetos independentes através da Associação Cultural Arena e da Produtora NAU.

FELIPE SCOVINO Nos vernissages, assim como nas palestras e encontros organizados pelo Atelier Subterrânea, observa-se uma crescente procura por parte do público. De que forma esta preocupação com a educação e formação de público é pensada pelo coletivo? Lembro a preocupação de vocês em ter um site bem organizado e o sorteio de uma obra de arte a cada vernissage no Atelier.

ATELIER As conversas com os artistas no Atelier Subterrânea são atividades recorrentes e paralelas às exposições. Essas conversas possibilitam a ampliação do diálogo sobre as diferentes instâncias dos processos da arte e permitem uma aproximação de outra natureza com público. Além disso, cada vez mais, rece-

bemos visitas de grupos de universidades, não apenas de Porto Alegre, mas também de outras cidades, como Pelotas e Santa Maria. Também já foram realizadas diversas oficinas, algumas delas vinculadas às exposições que estavam em cartaz.

Procuramos manter o site sempre bem atualizado, porque ele é, até agora, nossa principal ferramenta de documentação. Os espaços virtuais, como o site (www.subterranea.art.br), Flickr (www.flickr.com/ateliersubterranea), Twitter (www.twitter.com/subterranea745) e Facebook contêm registros das exposições, divulgam eventos diversos, textos e imagens. Outro documento que será de extrema importância é o livro, em andamento, já mencionado anteriormente. Além de ser um documento importante para o registro da história do Atelier, será também uma publicação de referência para vários artistas de diferentes regiões do país.

O sorteio de obras na abertura é uma proposta que está de certa forma automaticamente associada às exposições. A cada exposição, percebemos uma ampliação do interesse de públicos diversos, provindos não apenas do circuito da arte. Trata-se de uma possibilidade que se abre para quem gosta da ideia de obter e até colecionar arte contemporânea.

Todas essas ações colaboram para a formação de um público voltado à arte contemporânea. As pessoas presentes nas aberturas, conversas e outros eventos comprovam este interesse.

FELIPE SCOVINO O Atelier Subterrânea funciona como galeria, espaço expositivo, escritório e atelier para os seis artistas. Como se dá a repartição física do Atelier?

ATELIER O espaço de trabalho é mutante e ajustável. Cada um de nós tem uma demanda e as suas próprias preferências. Nem sempre estão todos, ao mesmo tempo, utilizando o espaço, e a área de atelier está sempre se transformando, de

acordo com a necessidade de cada um. Há momentos mais caóticos e outros mais tranquilos. No caso da Aduany, por exemplo, que atualmente vem trabalhando com fotografia, ela não precisa de tanto espaço para a produção artística, que se dá frequentemente no espaço externo ao ateliê. Depois da reforma, em 2008, ficamos com mais lugares para armazenar trabalhos e materiais, mas, de qualquer forma, se todos resolvessem trabalhar ao mesmo tempo seria complicado.

FELIPE SCOVINO A representação e a formação de coletivos no Brasil já possuem uma pequena história, que muitas vezes é esquecida, seja pelo poder público, seja por entidades privadas. Com o Atelier Subterrânea atuando há quatro anos na cidade e tendo um espaço físico próprio, de que forma vocês articulam ou viabilizam projetos que engendrem parcerias com instituições ou o governo? Ou vocês preferem manter certa independência do circuito, com a oferta de patrocínio vindo através do reconhecimento das suas atividades, como aconteceu recentemente?

ATELIER Como já foi dito, o Atelier Subterrânea já teve e ainda busca apoio em muitos âmbitos: artistas, críticos, historiadores, amigos, colegas, professores, instituições de ensino, empresas privadas, institutos e órgãos públicos. Fica claro com isso que não existem entre nós preconceitos em relação à natureza das parcerias e ao perfil dos colaboradores. Contudo, a escolha por uma ou outra relação de colaboração tem sempre a intenção de manter nossa autonomia quanto às decisões internas: conceituais e operacionais.

Por exemplo: não é raro sermos questionados sobre a necessidade de escolhermos entre ser um ateliê ou uma galeria. Não é raro também ouvirmos que “lugar de artista é no ateliê” (entenda-se com isso estar voltado à própria pro-

dução) e não propondo exposições e curadorias. A resposta a esse tipo de questionamento amadureceu durante esses quatro anos: sentimo-nos à vontade nessa condição híbrida e não queremos abrir mão dela. Achamos que da intersecção entre lugar de produção e de exposição podem surgir novas ideias e propostas. Buscamos explorar isso, dentro de nossas possibilidades, com a ideia de que ainda há muito a ser feito. Parcerias, apoios, patrocínios – ou qualquer outra relação de colaboração – são essenciais para o amadurecimento e desdobramento de tal proposta.

Unimo-nos em torno do Atelier Subterrânea porque temos desejos e interesses em comum, como, por exemplo, a veiculação e circulação de nosso trabalho artístico, bem como a de outros artistas, colegas e amigos. Também está no princípio de tudo a construção de um bom lugar para trabalhar, que comporte necessidades diversas e que também estabeleça redes de troca. Acreditamos que isso tem relação com a falta de atenção do poder público e dos órgãos de incentivo, públicos e privados, que não têm interesse, com raras exceções, em dar apoio continuado à produção cultural e artística emergente. Podemos dizer que a formação do nosso coletivo é uma reação a essa situação.

Por outro lado, não queremos perder a autonomia que conquistamos, que é característica desse tipo de ação independente. Por isso, estabelecemos colaborações com pessoas e entidades que se aproximam de nós por conta do reconhecimento da qualidade de nossas atividades e por afinidades, desejos e interesses compartilhados.

SOBRE OS AUTORES

Renato Rezende é autor de *Memórias e curiosidades do bairro de Laranjeiras* (Usina das artes, 1999), *Passeio* (Record, 2001), e *Noiva* (Azougue, 2008) entre outros, recebendo o Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Biblioteca Nacional em 2005. Como artista visual, trabalha o poema em um campo ampliado, tendo apresentado trabalhos desta natureza na Fundação Baldreit, em Baden-Baden, Alemanha, no Festival de Poesia de Berlim e no Instituto Oi Futuro no Rio de Janeiro, entre outros. É um dos editores da Circuito e da revista Bola.

Felipe Scovino Felipe Scovino é doutor em Artes Visuais (EBA/UFRJ), professor adjunto da Escola de Belas Artes (UFRJ), curador e crítico de arte. Autor dos livros *Arquivo Contemporâneo* (Editora 7 Letras, 2009) e *Cildo Meireles* (Série Encontros/ Editora Azougue, 2009). Em 2008 recebeu o prêmio Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes. É colaborador das revistas Flash Art e Das Artes.

COLEÇÃO CIRCUITO

A Coleção Circuito é um convite ao conhecimento, discussão e reflexão sobre as práticas culturais e artísticas que acontecem hoje no Brasil e no mundo.

A proposta é lançar livros de não-ficção, enfatizando a entrevista, a reportagem, o diálogo e o testemunho daqueles que de alguma forma participam das práticas debatidas, criando amplo material primário.

A Coleção Circuito pretende abordar assuntos variados, temas atuais e vivos que estão nas pautas e bocas, aliando o olhar crítico, a pluralidade de idéias e o prazer da escrita.

FONTES Chaparral e Memphis
IMPRESSÃO Singular Digital